

Tierra

En cierta forma todo está hecho de tierra. Un material precioso. Su abundancia no lo vuelve menos raro de sentir –tan difícil es sentir realmente que todo está hecho de tierra. Qué unidad. ¿Y por qué no también el espíritu? Mi espíritu está tejido por la tierra más fina. ¿La flor no está hecha de tierra?

Clarice Lispector¹

La tierra evoca una cantidad tan amplia de significados, conceptos y representaciones que sería inútil intentar nombrarlos todos. Es más que un elemento de la naturaleza, es un material culturalmente asociado a lo primigenio, a lo fértil y al ciclo de la vida. La religión, la música, la literatura y las artes visuales, se han ocupado de abordar este significativo extensamente, y la abundancia de referencias puede, por momentos, conducir a ciertos lugares comunes.

En la Biblia –y, ¿dónde más que en el Génesis?– la tierra se presenta como el origen y el fin de la vida humana. En palabras de William Shakespeare, la tierra es la madre y la tumba de la naturaleza. En su figura de Pachamama –lengua quechua para Madre Tierra–, es venerada por distintos pueblos andinos. En la mitología griega, Gea, diosa de la Tierra, es concebida como el elemento del cual surgieron todas las razas divinas. Y en tiempos recientes, también el interés por la finitud de los recursos naturales –esenciales para la subsistencia– suscitado por el extractivismo desmedido, ha puesto a la Tierra (y a la tierra) en el foco de atención de los discursos ecologistas.

Si bien indudablemente de la tierra venimos, de ella nos alimentamos y a ella volveremos, es innegable que estos saberes legítimos han sido gastados por fuerza de una excesiva repetición. Los artistas que forman parte de esta muestra, sin embargo, abordan las representaciones vinculadas a la tierra con propuestas de suma sensibilidad y agudeza, apelando tanto a su materialidad como a sus asociaciones conceptuales. Provenientes de diversos países latinoamericanos –Argentina, Paraguay, Perú y Venezuela– es posible encontrar en estas obras una impronta latinoamericanista, que entrelaza este material con los simbolismos propios de nuestra región.

Al ingresar a la exhibición, la palabra “TIERRA” nos recibe desde una fotografía que forma parte de la obra homónima de **Carlos Ginzburg** (Argentina, 1946), conformada por un conjunto de imágenes que registran la acción presentada en 1971 en la exhibición *Arte de Sistemas* en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, cuya sede se ubicaba entonces en los pisos octavo y noveno del actual edificio del Teatro San Martín. En un terreno baldío vecino al edificio, un gran cartel interpelaba al espectador: *¿qué hay dentro de este terreno?*. Para encontrar la respuesta al interrogante, era necesario ingresar al edificio y subir al Museo, donde desde la altura podía leerse la palabra tierra escrita en letras mayúsculas. Así, la obra transcurría en dos espacios distintos y distantes, exterior e interior, y se completaba sólo a través de la participación del espectador.

Emparentada desde el formato de registro de una acción, encontramos *Comunicando con tierra*, de **Marta Minujín** (Argentina, 1943), que nos ofrece desde su título dos importantes claves de lectura. Entendemos “comunicar” como el acto de hacer a una persona partícipe de aquello que se tiene. Así fue como en 1976 la artista inicia este proyecto con la extracción de 23 kilos de tierra de Machu Picchu, con la idea de enviarla

¹ Lispector, Clarice. *Todas las crónicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022, p.150.

a los distintos países latinoamericanos, donde artistas deberían recibirla, y a su vez enviar porciones de tierra regional nuevamente a la artista quien las enterraría en el sitio peruano, intercambio que se fue dando a lo largo de varios años. De esta manera, Minujín establece una comunicación a través del intercambio reconstitutivo de tierras, investidas de la memoria local de su origen, que inevitablemente nos remite a la reciprocidad como práctica nodal en la cosmovisión andina. *Comunicando con tierra* fue exhibida por primera vez ese mismo año en el CAyC - Centro de Arte y Comunicación, donde se proyectó el film *Autogeografía* dentro de un enorme nido de hornero, fotografías de la recolección de la tierra por parte de la artista y bolsas de tierra, elementos.

El americanismo retorna con insistencia en las obras de la exhibición, no obstante en cada caso los artistas lo abordan desde las particularidades de sus territorios de origen. Cautivada por la simbología, la cultura y los diseños prehispánicos, el trabajo de **Candelaria Traverso** (Argentina, 1991) comporta a la tierra en su núcleo conceptual, manifestándose tanto en los materiales como en sus representaciones alegóricas. Las vasijas aquí exhibidas retoman las formas de las urnas ceremoniales de las culturas Aguada, Belén y Santa María, y un nuevo estrato de localismo se adiciona, por el hecho de ser elaboradas con tierra catamarqueña, zona que viera desarrollarse dichas culturas, y provincia donde la artista reside en la actualidad. Traverso se interesa por la conexión entre el agua y la cerámica, apelando a su posibilidad contenedora, especialmente a través de la forma del aríbalo. Esto se vincula a su realidad regional, en la cual una vertiente natural de agua pretende ser usurpada por sectores privados. Las sogas que deforman las vasijas aluden a las ataduras que se realiza a los bultos en las ferias, espacios que ella transita y cuyo lenguaje atraviesa gran parte de su producción. Esta operación resurge en la serie *Cubos*, estructuras con tierra y prendas de vestir prensadas, a la manera de los fardos característicos del comercio de ropa. Así la artista rescata formas y materiales del pasado que imbrica con su propia contemporaneidad.

La cultura andina prehispánica reaparece en la serie *Cultura Trepa-Nación* de **Fernando 'Coco' Bedoya** (Perú, 1952). La iconografía de los huacos –vasijas creadas artesanalmente en cerámica y utilizados en los templos, adoratorios y huacas con fines sagrados– es evocada por el artista, quien hace uso de réplicas modernas destinadas al turismo. Sobre ellas opera obstruyendo los orificios con tapas de gaseosa Coca-Cola, quedando anulado cualquier posible uso ceremonial como efecto de esta intervención foránea, alusión metafórica al imperialismo. Existe entonces una doble vulneración al elemento sagrado prehispánico mediante el uso del lenguaje propio de la industria del consumo. Por otra parte, en su serie de dibujos *Tacilla*, la tierra se hace presente a través del instrumento que la trabaja. El artista recupera esta herramienta agrícola utilizada por los pueblos precolombinos del imperio incaico, consistente en una pala con un mango largo y un saliente que permite ejercer fuerza con el pie para el arado.

La obra *Quincha* (del quechua *qincha*: cerco o palizada) de **Juan Sorrentino** (Argentina, 1978) cita un sistema constructivo tradicional de Sudamérica, que consta de superficies verticales realizadas en base a marcos de madera sobre los cuales se teje un entramado de caña, relleno posteriormente con barro y paja. La pieza posee distintas capas de sentido, y es fruto de un proceso (de)constructivo que resulta característico de la producción del artista. Los paneles aquí presentados han conformado previamente los lados de un cubo sobre el cual Sorrentino genera una vibración mediante la resonancia producida por un sonido, que provoca quebraduras y desprendimientos. Por otro lado, el color rosado proviene de una mezcla de cal y sangre bovina, como supuestamente

fuera pintada originalmente la Casa Rosada, sede del Poder Ejecutivo de la República Argentina. Si bien la historiografía de la Arquitectura discute este relato, lo que resulta significativo a la hora de enfrentarnos a esta obra radica en las relaciones simbólicas establecidas entre lo Nacional, la sangre, la tierra y lo propiamente Americano.

Luego de un período dedicado al estudio del color y a obras vinculadas al minimalismo, **Alejandro Puente** (Argentina, 1933-2013) da inicio a una etapa en la que su producción comienza a estar investida por el americanismo prehispánico, estimulado por un encuentro con textiles andinos en una muestra en la ciudad de Nueva York, donde se instaló desde 1968 luego de obtener una beca Guggenheim. Sus obras empiezan a incorporar elementos e imágenes distintivas de la cosmovisión americana originaria mediante el uso de ideogramas y materiales como las plumas o, como en este caso, mediante una pincelada que logra una textura reminiscente o bien a la plumaria o bien al tejido andino. El color térreo que domina la imagen conecta estos elementos autóctonos al territorio que los acoge, y que cobra especial relevancia conociendo la relación profunda que los pueblos andinos establecen con la Madre Tierra.

En la serie *Capiteles* de **Claudia Casarino** (Paraguay, 1974), la temática se torna fuertemente local. Las imágenes representan elementos asociados a labores domésticas, como la canasta o la vasija, y funcionan como referencias metonímicas de las actividades de economía de subsistencia, a cargo de la población femenina. Además, estas serigrafías están realizadas con tierra colorada, un tipo de suelo especialmente fértil. De este modo la artista propone un discurso vinculado al papel que ocupa la mujer en la cultura y especialmente en la economía del Paraguay, dentro de la cual la población femenina tuvo durante mucho tiempo un rol destacado que se profundizó durante el conflicto bélico de la triple alianza. Si estos elementos representan “capiteles”, entonces podemos entender a las mujeres que los portan en la parte superior de su cabeza como columnas, componentes de sostén de la sociedad paraguaya.

En el caso de **Juan José Olavarría** (Venezuela, 1969), la tierra aparece ligada al símbolo nacional por excelencia: la bandera argentina. El artista trabaja hace muchos años con la iconografía de las banderas, explorando su significado cultural, histórico y político en distintos contextos. En su serie *Memoria comparada* aborda las tensiones entre memoria y olvido, y trabaja las similitudes entre su Venezuela natal y otros países latinoamericanos, referidas a temas como la violencia, la corrupción, los derechos humanos, las migraciones, entre otros. Estas banderas argentinas, que exhiben las marcas de sus protocolares pliegues, se encuentran embebidas en tierra de Tucumán, provincia que fuera escenario de la declaración de la independencia de la Argentina. En palabras del artista, se trata de un ejercicio de (des)memoria comparada en el contexto actual de la Argentina. En este sentido, podemos intuir un juego de significantes que alude a la realidad del país y al “echar por tierra” el símbolo patrio.

La ecología y el continente americano resultan ejes centrales dentro de la producción de **Nicolás García Uriburu** (Argentina, 1937-2016). En el año 1962 emprende un largo viaje por Europa y Norteamérica, comprobando que Buenos Aires es “el Sur más ejemplar de todos los sures del mundo”². Comprenderá que, en palabras de Joaquín Torres García, el Sur es nuestro verdadero “norte” y continuará en la línea del artista uruguayo realizando obras de mapas invertidos y con un sesgo ecologista. Estas ideas se reflejan en la obra *Por donde miro está el sur*, una rosa de los vientos de cerámica

² Restany, Pierre, *Uriburu. Utopía del Sur*, Buenos Aires: Fundación Nicolás García Uriburu, 2001, p.15.

que apunta indefectiblemente hacia el sur, punto cardinal indicado en sus cuatro cuadrantes. Por su parte, la obra temprana *Pampa y cielo* se encuentra impregnada de una escena típica de nuestro país. Empero, lejos de evocar un paisaje bucólico con la característica extensión verde de La Pampa, coronada por un cielo celeste, su paleta de ocre y marrones recuerda el color de la tierra que subyace y posibilita la propia existencia de la vegetación.

El rosarino **Juan Pablo Renzi** (Argentina, 1940-1992) nos invita a sumergirnos en sus *Nostalgias del Paraná*, río cuya cuenca recorre varias ciudades, incluyendo la que lo vio nacer. Si la nostalgia supone una tristeza causada por el recuerdo de una pérdida, no sorprende que aquí Renzi invoque este paisaje ribereño desde una pintura realizada en Buenos Aires, a donde se traslada en 1975 debido a las persecuciones políticas de la época. Coincidiendo con el año que da inicio a un período en el que imprime a su pintura un patente realismo, en esta representación, su tierra natal es mostrada con la pretensión de formular la realidad mediante una aproximación naturalista, pero no por ello exenta de emotividad.

Quizás sean las obras de **Teresa Pereda** (Argentina, 1956) las que presenten a la tierra en su expresión más sintética. La artista elabora dispositivos que ofrecen una representación de la Argentina a través de sus tierras multicolores. *Geografía de un país* se compone de doce recipientes con tierra proveniente de Buenos Aires, Catamarca, Jujuy, La Rioja, Misiones, Neuquén, y San Juan, que funcionan como un mapeo o señalamientos espaciales de nuestro país. La geografía puede entenderse como la ciencia que estudia la descripción de la Tierra, pero también como paisaje o territorio. Si la pulcra disposición en placas de Petri nos acerca al lenguaje científicista, la variada paleta de colores nos conduce a una lectura de la obra como paisaje. En *Itinerario de un país* Pereda añade una capa de sentido adicional, estableciendo una filiación entre la tierra y quienes la habitan, como una suerte de ensayo sobre la identidad territorial.

Una operación análoga es la que despliega **Mónica Girón** (Argentina, 1959) en su instalación *De frente tierras de la Patagonia*, en la que observamos manos o guantes realizados con veintiocho tipos de tierra recolectada desde el Atlántico hasta el Pacífico en la Patagonia argentina, y aglutinadas junto con rocas sobre una estructura de malla metálica. Nacida en un Bariloche muy recientemente fundado, la artista desarrolló con el paisaje patagónico una relación emocional. En sus propias palabras³, describe dicha relación como un proceso de ósmosis con el espacio que cada quien habita y esta sensación de ser unx con el paisaje, suscita una preocupación por el bienestar del espacio, que se interrelaciona con el propio. La mano que trabaja la tierra y la tierra que conforma la mano representan una buena síntesis de este entramado.

El encuentro con estas producciones estimula una reflexión en torno a la fertilidad de la tierra, no en un sentido agrícola, sino entendiendo lo fértil como aquello ligado a la creación artística. Esta gran variedad de aproximaciones puede conducir a la conclusión de que efectivamente, en cierta forma, todo está hecho de tierra. Una tierra que nos acompaña en el exilio y en el vínculo con lxs otrxs, que guarda una memoria del espacio que se habita, y que condensa en su materialidad una imagen de identidad cultural. Un material tan abundante como precioso.

Sofía Jones
Historiadora del Arte - UBA

³ Mónica Girón, Episodio 12 - Mónica Girón» en MARCO Podcast, Spotify, septiembre de 2021, Podcast.