

caiana

Georgina Gluzman

El vértigo de lo lento de Mónica Millán:
presentar mundos

El vértigo de lo lento de Mónica Millán: presentar mundos¹

Georgina Gluzman

Introducción

Durante las últimas décadas la práctica artística se ha visto crecientemente sometida a un proceso de reevaluación de los enfoques tradicionalmente aceptados como válidos.² De este modo, la autonomía de la obra de arte ha sido cuestionada, estableciéndose enlaces con disciplinas tan diversas como la sociología, los estudios ambientales o la psicología. En este contexto, la antropología, entendida como forma discursiva específica y como cuerpo de prácticas, ha demostrado tener una influencia destacada sobre la obra de diversos artistas. En el ámbito latinoamericano contemporáneo producciones tan disímiles como las de César Paternosto (1931) o Ana Mendieta (1948-1985) dan cuenta de un interés sostenido y de una fascinación fructífera por elementos pertenecientes a realidades culturales diferentes a las de los artistas, en mayor o en menor medida.³ Como ha señalado Arnd Schneider, la antropología se constituye en un repositorio de métodos y problemáticas disponibles para los artistas. Lejos de tratarse de una apropiación acrítica, este cuerpo es capaz de proveer una crítica de las prácticas de etnografía y de coleccionismo.⁴

El presente trabajo tiene como objeto la obra *Situación de estudio. El vértigo de lo lento* de la artista argentina Mónica Millán (San Ignacio, 1960), quien ha realizado desde aproximadamente el año 1995 una serie de trabajos donde, a través de materiales y procedimientos heterogéneos, tematiza las relaciones entre el hombre, el trabajo y la

naturaleza.⁵ *El vértigo de lo lento* se sitúa en el cruce entre el arte y la antropología, y es apropiada para reflexionar en torno a las posibles relaciones entre estas dos esferas.

A pesar de haber recibido atención por parte de diversos periodistas, críticos y, más limitadamente, historiadores del arte, el vínculo de su trabajo con la antropología no ha sido estudiado.⁶ El objetivo de este análisis es examinar la producción de Millán considerando el uso *selectivo* que hace de la antropología e investigar cómo se plasma este proceso en sus obras, particularmente en la ya citada *Situación de estudio. El vértigo de lo lento*. Asimismo, el examen atento del trabajo de Millán nos brindará una oportunidad única para iluminar las relaciones establecidas entre el arte y la artesanía y, también, para examinar las complejidades implícitas en cualquier forma de apropiación cultural.⁷

Creemos, siguiendo a Marcus y Myers, que la reflexión antropológica se sitúa de modo crucial en el desafío a los límites establecidos entre *lo alto* y *lo bajo*.⁸ La obra de Millán constituye un espacio de discusión -abierto-, entre objetos y prácticas desigualmente apreciados en el sistema del arte. La puesta en escena de estas tensiones cobra significación política, ya que “lo espiritual es político”, según las lúcidas palabras de Myers.⁹ La obra de Millán remite también, del mismo modo que las pinturas de caballete ejecutadas por aborígenes australianos en el estudio de Myers, a problemas sociales y económicos concretos.

En este trabajo nos basaremos también en los aportes de la antropología del arte, particularmente en los agudos análisis de Arnd Schneider, referente insoslayable para un estudio de estas características, sin descuidar los aspectos histórico-artísticos de la obra de Millán. Asimismo, consideraremos el resultado final del viaje de la artista a Paraguay, es decir, la instalación *Situación de estudio. El vértigo de lo lento*, y su testimonio como punto de partida para nuestro análisis.¹⁰

Mirando a los otros

La experiencia del viaje ha sido siempre fundamental para los artistas, al tiempo que constituye un paso esencial en la realización de trabajo etnográfico. Millán comenzó a explorar

las posibilidades emergentes a partir del desplazamiento en una obra temprana, *El viaje por el río* (1996), que integró la exhibición *Jardines del engaño* (Centro Cultural Borges, 1999). *El viaje por el río* está constituido por una serie de pinturas de pequeño formato y factura delicada, cuyo tema es el culto a la virgen María. Esta obra surgió a partir de un viaje realizado por la artista al pueblo correntino de Itatí, célebre por la imagen mariana que allí se venera. La virgen María aparece una y otra vez en las pequeñas pinturas, que intentan capturar tanto el ambiente geográfico en que se desarrollan las procesiones como la creatividad desplegada por los fieles: “Hay unas imágenes muy locas... Es un festejo de varios días. Empiezan a confluír procesiones de diferentes pueblos de Corrientes. Cada uno trae su virgen, aparte de la virgen del pueblo. Se saca a la virgen de la iglesia y se la sube a una lancha llena de flores. Se encuentran las vírgenes, la argentina y la paraguaya, y estallan los fuegos”.¹¹

Este primer acercamiento de la artista al trabajo de campo se encuentra, sin embargo, muy alejado de lo que serían sus pasos futuros en este terreno. En *El viaje por el río* Millán no interactuó significativamente con los participantes del rito sino que se contentó con acompañarlos. Además, su estadía fue breve, vinculándose de este modo a una larga tradición de artistas en tránsito. Sin embargo, Millán utilizó el registro fotográfico, elemento clave del trabajo de campo, que la acompañó en todo momento.

Los elementos naturales y religiosos se funden en este proyecto. La atención al paisaje, a sus sutiles variaciones y a su delicado equilibrio, permanecerá en el resto de la obra de Millán.¹² Sin embargo, son las relaciones establecidas entre las personas y el medio que habitan aquello que ocupará a la artista en años venideros. El paisaje no existe como categoría antes de ser habitado: la naturaleza se convierte en paisaje por la acción que allí se desarrolla. En *El viaje por el río*, por otro lado, la artista se alimentó de fuentes pertenecientes al ámbito de las ciencias, en particular de los libros sobre insectos de la región.¹³ La permeabilidad entre esferas usualmente percibidas como antagónicas será una presencia destacada en el resto de su producción, constituyendo como veremos una operación de contestación a la modernidad.

De tejedores y tejidos

En el año 2002 Mónica Millán obtuvo una beca para trabajar en Paraguay sobre el tema “Cruce del tejido popular con el tejido contemporáneo”, subsidiada por la Fundación Rockefeller. Durante su estadía en el Paraguay, Ticio Escobar, con quien mantenía una amistad desde hacía más de diez años, fue su consejero. El objetivo de este proyecto era lograr un relato visual de las vidas de las familias de tejedores de Yataity a través de las experiencias de Millán en ese largo año.¹⁴ A pesar de los frecuentes momentos de soledad, la artista se integró a las vidas de los tejedores y el abundante material fotográfico da cuenta de la existencia de vínculos estrechos entre ella y la comunidad.¹⁵

Millán nació en Misiones, donde transcurrió la mayor parte de su vida, y nunca sintió que Paraguay fuese una región diferente o distante. La artista afirma que nació en un pueblo y que esta experiencia facilitó enormemente su inserción en la comunidad de Yataity: “Para mí era muy fácil entrar a un pueblo porque tengo ese esquema en la cabeza. Yo no tenía ni idea de eso”. La artista explica que la elección del pueblo estuvo lejos de ser casual:

Quando llegué, me dieron dos posibilidades: una que era en un pueblo donde tejen el ñandutí y otro donde tejen el *ao po'i*. Y yo fui primero al del ñandutí porque quedaba a quince minutos de Asunción pero cuando llegué no me gustó porque, vos dijiste muy bien la palabra comunidad, éste era un pueblo, que tiene que haber sido una comunidad en algún momento pero que luego fue atravesado por una ruta. Entonces era un pueblo desmembrado. A mí no me gustó. No era la idea que yo tenía de un pueblo... Entonces, me fui al otro lugar y mi llegada ya fue muy linda.

En Yataity, Millán se puso en contacto con los hombres y mujeres que tejen y bordan. El encuentro no acarreó dificultades para los habitantes del pueblo. La artista, en cambio, se sintió extrañamente bienvenida y algo insegura con respecto a la utilización de cámaras fotográficas. Consciente de la asimetría de la relación establecida, al ser la diferencia en términos de clase y privilegio aquello que ha caracterizado al encuentro etnográfico¹⁶, Millán no se animaba en los primeros meses a tomar fotografías de los tejedores. Fue su director quien le indicó que debía manifestar su interés,

dado que para ellos era perfectamente normal y comprensible:

Un día yo vuelvo a Asunción y me siento con Ticio, y le dije que yo no me animaba a fotografiar. Encima, me estaban contando su vida. Yo tenía miedo de que ellos se inhiban cuando sacara la cámara. Ticio se ríe y me dijo: “Te voy a contar una anécdota. Cuando estaba trabajando en una etnia del Chaco paraguayo, un día ellos me golpean la puerta de mi casa y los invitamos a pasar y a tomar el té. Y mi mujer trae masas y masitas. Y ellos dicen: ‘Es horrible esto’. Fue para mí un aprendizaje tan grande porque yo estuve viajando cinco años y comiendo cosas que me descomponían. Por favor, sacá las fotos porque ellos esperan de vos que, como venís de la ciudad, traigas todos los aparatos. Para ellos es lo más normal. El agasajo es que los filmes, que los entrevistés, que saques toda tu tecnología. Ellos te muestran su tecnología”.

Los tejedores no conocían cuál sería el destino último de sus largas charlas con Mónica ni de los tejidos que realizaban para ella: “Ocurre que el paraguayo es un ser muy desinhibido, muy sociable. Cuando voy terminando el trabajo, nunca hubo nada de por qué yo tenía que explicar nada. Nunca me preguntaron algo, como decir: ‘Che, vos que venís acá todos los días a hacerme perder el tiempo, ¿de verdad estamos haciendo algo?’ A nadie se le ocurrió eso”. Las ansiedades acerca de los aspectos éticos de este tipo de intercambio parecen, de este modo, recaer sobre la parte económica y socialmente más poderosa. Las palabras de Millán dan cuenta de las dificultades existentes durante su trabajo. En este mismo sentido, Escobar se ha referido muy acertadamente a “la trama del vínculo -intrincado, como todo encaje- entre la artista y los retratados”.¹⁷

El resultado de esta larga experiencia es *Situación de estudio. El vértigo de lo lento*, una instalación compuesta por diversas piezas, que pueden o no exhibirse simultáneamente¹⁸ (figura 1). Comprende elementos heterogéneos, como dibujos a lápiz sobre papel, tejidos de algodón con encaje, adobe y elementos de mobiliario de madera. Asimismo, incluye elementos audiovisuales, como un video proyectado sobre la pared del ámbito de exposición. Luego encontramos dibujos donde la representación de los tejedores se alterna o se funde con imágenes de la naturaleza. El espacio

de la sala está ocupado también por una mesa, sillas y varias clases de tejidos, desde textiles *ao po’i* hasta construcciones hechas con el delicado encaje *yu*. Los textiles se presentan de diversos modos, prolijamente apilados en grupos voluminosos o aislados. La instalación puede incluir además construcciones de tierra y paja, semejantes a los hornos de la zona, que la artista denomina “guaridas”.¹⁹

La problemática de la apropiación es fundamental para la descripción de la obra de Mónica Millán.²⁰ Este concepto brinda la posibilidad de incorporar al análisis formal una perspectiva novedosa, al otorgar visibilidad a los préstamos existentes al interior de una obra. En primer lugar, la artista emprendió un proceso de documentación de la vida de los tejedores, que llevó a cabo mediante entrevistas y fotografías. También se acercó a la técnica de trabajo en algodón: el tejido *ao po’i*.²¹ Se trata de una tradición guaraní, continuada en las misiones jesuitas, que recibió una fuerte impronta del bordado español. El *ao po’i* no es una *creación* guaraní sino que es en sí mismo un producto de la conquista de América. Profunda estudiosa de las técnicas, Millán destaca que los tejedores defienden la autoctonía de esta creación: “Para ellos ese bordado no vino de España, es de ellos”. En este sentido, Schneider ha señalado que los debates sobre el tema de la apropiación han estado signados por la creencia en un *original* y una *copia*, perdiendo de vista que todos los procesos de cambio cultural operan por incorporación de elementos extraños. Aquí, el discurso en torno a lo autóctono se desvanece. La apropiación de elementos culturales ajenos a su ámbito por parte de artistas descendientes de europeos, como en el caso de Millán, integra una larguísima serie a lo largo de la historia del arte. Así, por ejemplo, Marcus y Myers han señalado que el primitivismo ha contribuido esencialmente a la definición de la categoría contemporánea de arte.²²

Ahora bien, la propuesta de Millán se aleja de las apropiaciones de iconografías precolombinas o *populares*, particularmente abundantes en el ámbito del arte textil y cerámico. La artista, que posee sólidos conocimientos sobre las diversas técnicas siendo ella misma tejedora, ha realizado un proceso de apropiación de los textiles y de las técnicas paraguayas. Como menciona Schneider, los problemas éticos que pueden derivarse de la apropiación

normalmente no son racionalizados por los artistas;²³ las palabras de la artista traslucen lo que podría confundirse con ingenuidad cuando es consultada acerca de los problemas éticos percibidos durante su experiencia, y si bien está consciente de los mismos, no ocupan un sitio relevante en su discurso.

Los textiles que integran la obra surgieron de la colaboración entre la artista y los tejedores y bordadores de encaje. Algunos de los trabajos presentes en *El vértigo de lo lento*, que se encuentran prolijamente apilados sobre la mesa o sillas, son una apropiación directa. Por otro lado, la colaboración fue particularmente estrecha en los paisajes hechos de encaje *yu* (figura 2). La técnica tradicional fue utilizada para realizar pequeñas construcciones tridimensionales, pensadas por la artista y ejecutadas por los bordadores. El resultado final se aleja considerablemente de las fuentes y se integra a las búsquedas artísticas de Millán, interesada de manera particular en la naturaleza y en la exploración de diversos grados de iconicidad en su representación. La artista se ha apropiado de algo más intangible que las técnicas textiles: las historias de vida de los pobladores son una parte fundamental de su obra.

Hemos mencionado anteriormente que uno de los elementos que integran *El vértigo de lo lento* son dibujos a lápiz sobre papel. En ellos los elementos naturales y los retratos aparecen extrañamente fundidos por medio de una línea precisa, sin modulaciones, que recuerda también los hilos de los bordadores paraguayos. A veces las figuras se encuentran casi ocultas entre elementos vegetales tupidos. En otras oportunidades los personajes ocupan un lugar más prominente, con pequeñas biografías tomadas de las entrevistas realizadas a los pobladores, aunque siempre subsiste la continuidad con el entorno (figura 3). De manera análoga, la representación de la naturaleza da lugar a figuraciones fantásticas, de extraordinaria belleza, donde los elementos vegetales aparecen transformados por la cultura, asimilándose a los complejos puntos de los bordadores. En estas obras, la distinción entre figura y fondo ha sido conscientemente eliminada. De este modo, la artista desliza un comentario visual acerca de uno de los temas más recurrentes de su obra: la relación entre los hombres y la naturaleza. El análisis del

ambiente donde se desarrolla la vida de los tejedores es otro punto esencial: “Yo tomé muchas fotos del paisaje porque a mí siempre me interesó. Siempre me pareció que el paisaje es el lugar donde nosotros vivimos y tiene mucho que ver con nuestra forma de ser, con nuestra forma de hablar. Uno es influenciado por ese paisaje y a la vez uno también lo va dibujando, lo va haciendo”.

El énfasis de Millán en los vínculos entre tejedores y ambiente entraña un riesgo: se podría pensar que refuerza el mito del *buen salvaje* integrado a los procesos de la naturaleza. Sin embargo, propone la existencia de un tipo de conocimiento ligado al ambiente y postula que la reconexión con la naturaleza es necesaria para nuestra contemporaneidad. En este sentido, podemos recordar otras obras estrechamente ligadas a la representación del paisaje, realizadas a partir del año 2001: *Picnic a orillas del río Paraná*, *Jardín de resonancias* y *Paisaje misionero*. En todas ellas se apela al sonido para evocar lo natural. *Picnic a orillas del río Paraná* incorpora el elemento sonoro en una instalación compuesta por una enorme cama con vegetación tejida:

Después, cuando Laura [Malosetti Costa] me invita [a participar en la muestra *Pampa, ciudad y suburbio*, desarrollada en Fundación OSDE], se me ocurre *Picnic a orillas del río Paraná*. Sabía que había hecho un viaje por el río en el año 2004. Remo por el río en dos expediciones. Me pide si podía hacer una obra. Se me ocurre tejer un picnic. Comienzo las expediciones porque me entero que en el río Paraná hay un paisaje que ha cambiado. Hay un paisaje de mi infancia que ya no está más. Inicio ese viaje como una forma de capturar sonidos e imágenes que ya no iba a ver.

En la obra, el espectador está completamente inmerso en un mundo ligeramente edulcorado e infantil, con grandes flores de colores saturados. La experiencia del paisaje no es solamente visual sino que convoca a otros sentidos, usualmente relegados en el arte plástico y que podrían ser relacionados con los modos de percepción en sociedades no modernas, donde el predominio del ojo no es absoluto.²⁴ Por otro lado, el interés por la preservación de la naturaleza también se plasma en los pequeños bordados de Millán. Asimismo, este interés en el paisaje ha dado origen a una serie de obras

donde se vincula de manera intensa el trabajo, el ambiente y las personas. En *Llueve. Es de siesta* Millán se hace eco de las frecuentes rutas cortadas durante su estadía en el Paraguay (figura 4):

En el camino me encontré muchas veces con un corte de campesinos. Yo me bajaba y me fui interiorizando con el tema de los campesinos sin tierra. Cuando llego a Misiones, me encuentro con que estaba pasando eso mismo. Me fui a la Plaza de Julio, que es el centro de la ciudad de Posadas, que estaba tomada por los campesinos y yo los escuché en los fogones, cuando contaban las historias. Y yo me quedo con eso. Cuando termino el proyecto del Paraguay, regreso a Misiones, estamos hablando del año 2003. Yo me acordaba del nombre de los colonos y me interno en el monte a buscarlos. Y empiezo a fotografiarlos, y empiezo a contarme... Un día, viviendo ya en Buenos Aires, empiezo a dibujar y a recuperar las fotografías. Y se me ocurre una historia. Hago la pareja, que está delante de su casita, y a la noche se me ocurre una carta, que va debajo del dibujo. Es una carta de la señora que está dibujada, que le escribe a su nieta para saludarla por su cumpleaños y para contarle lo que le está sucediendo. Cuento esta toma de la plaza. Mezclo ciertas cuestiones de la realidad y después viene toda una fantasía. Ella le cuenta que no está pudiendo salir y que lo único que hace es tejer, tejer y tejer. Cuando de golpe mira, se da cuenta que tejió un montón y afuera la naturaleza, después de tres meses de lluvia, estaba tejida. El monte es así. Ahí se empiezan a desplegar el resto de los dibujos.

Por lo tanto, el interés de Millán por las creaciones textiles se vincula con la necesidad de presentar un modo de producción y de vida alternativo al capitalista e industrial, y no oculta su fascinación por las técnicas sumamente difíciles dominadas por los tejedores: “Ver tejer una tela en telar también es increíble. Para ellos es lo más común, yo me erizaba”.

El vértigo de lo lento: entre la documentación y la inspiración

El vértigo de lo lento es una obra compleja, compuesta por elementos heterogéneos. La experiencia de Millán en el pequeño pueblo paraguayo es la base de la obra y constituye una parte esencial de la misma. La artista sintetiza

de este modo su año de trabajo “clasificamos sus telas y sus puntos de bordado, construimos objetos en encaje tradicional denominado *yu*, las entrevistas que le[s] hiciera se vieron plasmadas en dibujos [y] este proyecto culminó con la instalación de una muestra de arte que consistió en un museo del bordado montado para y por los tejedores de Yataity”²⁵. Creemos que además de recurrir a técnicas de apropiación de elementos culturales paraguayos, la artista también ha llevado a cabo un proceso de apropiación de metodologías de la antropología.

La investigación previa a la realización de *El vértigo de lo lento* puede ser leída como un espacio de interacción entre la práctica artística y la antropología. El viaje, momento iniciático compartido por artistas y etnógrafos, también puede ser pensado en estos mismos términos. Foster ha identificado un paradigma propio del arte contemporáneo de avanzada: el artista como etnógrafo.²⁶ El trabajo de campo llevado a cabo por la artista aparece con claridad en los diversos elementos que constituyen la instalación: la fotografía, los fragmentos de entrevistas que ocupan un lugar preponderante en los dibujos y, por supuesto, en la formación de una colección de prendas de *ao po'i*, una auténtica recolección de ejemplares destacables del quehacer de un pueblo, que serán la base de un *museo* instalado en el seno de la comunidad. La obra incluye las huellas del tiempo que Millán y los tejedores compartieron.

La artista, sin embargo, niega que ella haya realizado trabajo de campo para esta obra. Las prácticas propias de la antropología parecen no interesarle: “[el trabajo de campo] es más del ámbito de las ciencias”. Sin embargo, difícilmente pueda existir un término más apropiado para caracterizar la experiencia de Millán con los tejedores, quien sentía la necesidad de estar cerca de ellos: “A mí no me servía la casa de Asunción [a la que la beca daba derecho]. Una persona... me prestó una casa, que era el casco de una estancia, sin luz, sin agua potable, luz de vela. Mis primeros dibujos los hice con luz de vela. Tenía que caminar doce kilómetros para llegar al pueblo”.

¿A qué motivos responde la rotunda negación de los vínculos con la antropología? La resistencia de Millán en considerar su actividad como trabajo de campo podría tener una justificación.

Si bien los principios sobre los que se basó su exploración son similares a los del método antropológico²⁷, su acercamiento fue poco sistemático y estuvo estrechamente ligado a la intuición²⁸. Debemos destacar, sin embargo, que el largo período compartido por la artista y la comunidad acerca esta experiencia al viaje etnográfico.²⁹ Al menos tradicionalmente, la residencia prolongada durante largos períodos de tiempo ha definido la forma de hacer estudios antropológicos en culturas diferentes a la propia.³⁰

Por otro lado, Millán está poco dispuesta a renunciar a la idea de la inspiración del artista: “[La primera tarde en la comunidad, luego de las entrevistas con tejedoras y bordadoras] Yo escribí el boceto del trabajo. Tenía imágenes ya. Fueron muy fuertes esas reuniones que tuvimos con los tejedores. Para mí, fue definitorio ese día, como nunca, entré en un segundo”. Estas palabras ponen en primer lugar los elementos *irracionales* de la creación, manteniendo una rígida separación entre el ámbito del arte y el de la ciencia, actividad percibida como ajena a la inspiración: “Yo me alimento de los libros de ciencia, es verdad, pero yo no lo siento”. Por otro lado, la artista es absolutamente sincera al revelar la sistematización detrás de sus obras: “Inventé un proceso para mis dibujos. Por un lado, tomo fotos yo en mis viajes. Por otro lado, escaneo libros y ahora bajo imágenes de los flickers. Yo proyecto para dibujar”. La idea de creatividad, estrechamente unida a la idea de genio en la conformación de la historia del arte occidental, actúa como garantía de la existencia de una barrera sólida entre arte y ciencia.³¹

El uso permanente de la fotografía también constituye un puente entre el trabajo de campo y la obra de Millán. Las fotos no sólo aparecen proyectadas sobre la pared en la configuración final de *El vértigo de lo lento*, sino que a menudo son la base de sus dibujos. Las fotografías son en general imágenes que integran la tradición realista y que continúan el modo de ver *antropológico*.³² Muchas de ellas muestran a los pobladores realizando labores y podrían ser relacionadas con el arte costumbrista, según el temor de Bronislaw Malinowski.³³ Sin embargo un importante grupo de imágenes, que podría tratarse de fotos familiares, con gestos casuales y sonrisas abiertas, se aleja de esta tendencia. Nos interesa destacar que las imágenes no son fotografías de

tipo profesional. Son tomas simples, cuya motivación estuvo en principio alejada de convenciones artísticas o etnográficas evidentes.³⁴ Remiten más a la instantánea familiar que a la fotografía en cuanto obra de arte o documento.

Por otro lado, el recurso de las entrevistas asocia claramente la experiencia de Millán con el trabajo de campo. Las largas conversaciones que la artista mantenía con los pobladores se diferencian de la entrevista llevada a cabo por antropólogos en un aspecto fundamental: no estaba intentando obtener datos para futuras interpretaciones sino que el diálogo era importante en sí mismo, aunque más tarde también fuera parte central en muchos de sus dibujos, donde se hallan lado a lado imagen y palabra. Por otro lado, señalemos que en estos breves textos no hay lugar para la fantasía: las sucintas biografías están basadas en las charlas compartidas con el retratado.³⁵ Millán comparte con el antropólogo la necesidad de presentar la verdad del otro y la problemática intención de darle un sitio desde donde enunciarse.

En el origen de este proyecto se encuentra el interés de Millán por la creación manual. En el contexto de la Argentina posterior a la crisis de 2001, donde el desempleo y la subocupación alcanzaron cifras inauditas, la revalorización del trabajo manual, de la *artesanía*, aparecía como una fuerte toma de posición. De este modo, la obra busca (re)incorporar algo a la cultura de nuestro país.³⁶ La artista sintetiza su pensamiento en una frase simple: “el país se fue de las manos”. Afirma luego:

Yo sabía que el Paraguay tiene una cuestión muy fuerte con la artesanía, con el trabajo con las manos. Me daba una respuesta [frente a la situación argentina]. Nosotros veníamos de la década del '90, período donde la cuestión del trabajo manual se había perdido. Cuando yo llegué al Paraguay, entraba a un país netamente artesano. Ellos son preindustriales. Y yo sentí: a nosotros se nos fue el tema de las manos.

La fascinación de Mónica Millán por las habilidades de los tejedores paraguayos es notable, y más que una confusa idea de *respeto*,³⁷ sus palabras traslucen una genuina admiración por sus conocimientos y su tecnología:

La primera tejedora que conocí se llama Digna. Hizo algo increíble. Digna casi no habló y se fue al fondo del patio. Nosotros le seguimos. Y volvió. Había una plantita y ella sacó un copo de algodón. Lo abrió, delante mío, con las manos, y lo colocó en una especie de arco chiquitito de flecha, como de treinta centímetros, con un hilo velero. Lo puso allí y lo hizo sonar. A medida que iba sonando, los hilos del copo se fueron abriendo. Entonces ella estiró una punta, lo puso en el huso y lo empezó a hilar. Yo cuando vi eso... y ahí me di vuelta y la hija de Ida [la hija de la farmacéutica del pueblo], que era chiquita, tenía la misma cara de asombro que yo. Magia pura. Vos comprás un hilo y comprás un hilo. Era magia. Era maravilloso ver eso.

La complejidad de la tarea del tejido ha impactado profundamente a Millán, quien planea la realización de un libro donde se registren los diversos elementos de la técnica: “Las hilanderas y tejedoras son muy viejitas y la gente joven ya no quiere tejer. Entonces, hay modelos de telas que se están perdiendo. Me gustaría fotografiar eso y hacer una clasificación. También de los puntos. Yo tengo un material enorme. Se podría hacer pero nunca conseguí los fondos”. Nos parece que este proyecto es netamente antropológico, sin embargo, los canales de distribución podrían alterarlo y convertirlo en arte. Las fronteras son fluidas y Millán está claramente consciente de la imposibilidad de separar arte y antropología en este proyecto.

Ahora bien, la fantasía de una edad dorada que debe ser protegida recorre *El vértigo de lo lento*. La idea del exotismo de los textiles paraguayos aparece frecuentemente en su discurso: “En este pueblo [Yataity] es donde más se teje el algodón. En otros lugares hay una semi-industria. Acá es artesanal puro”.³⁸ Las modernidades híbridas de América Latina, según la definición de García Canclini, no tienen cabida en este esquema. Nos parece interesante recordar las palabras de María Alba Bovisio: “Si en el campo de las ‘artes plásticas’ los agentes estatales y privados se proponen ‘estimular’ a través de premios, becas y concursos; la misión primordial en el campo de las ‘artesanías’ es ‘preservar’”.³⁹ El interés por el pasado y la preservación, es permanente en la obra de Millán, y constituye el sustrato de este deseo de clasificar algo que se percibe a punto de desaparecer. Sin embargo, como ha sucedido

desde las vanguardias históricas, lo “primitivo” ha sido una imagen sobre la cual basar proyectos de crítica cultural, como han señalado Marcus y Myers.⁴⁰

Por otro lado, creemos que el interés de Millán por la producción material de los tejedores también la convierte en deudora de la antropología. Los estudios antropológicos sobre las artes producidas en contextos no modernos han reavivado indudablemente la atracción por estas manifestaciones. Además, su obra presenta vínculos aun más profundos con la antropología, que ha logrado instalar preguntas acerca de la categoría occidental del arte y de su naturaleza histórica.⁴¹ De hecho, como señala Morphy, la reflexión sobre la antropología del arte eventualmente conduce al problema de la definición del arte,⁴² uno de los temas centrales de *El vértigo de lo lento*.

Reflexiones finales

En el paradigma del artista como etnógrafo, el artista lucha en nombre del *otro* en términos culturales o étnicos, posición intrínsecamente problemática que tiende a reproducir diferencias de poder. En el caso de Millán, la relación con el otro asume características particulares. En primer lugar, la artista no trabaja con lenguajes que reenvíen directamente al espectador a la tradición cultural guaraní, ya que su medio es la instalación. Como señala acertadamente Andrea Giunta, la instalación es un lenguaje globalizado para un mundo también globalizado y ocupa un lugar ciertamente hegemónico en los escenarios internacionales del arte.⁴³ En este sentido, existe una separación entre la extrema regionalidad de la experiencia de Millán y los circuitos del arte a los que la obra ingresa, justamente a partir de la violenta desterritorialización de su obra. No nos parece un dato menor que la agenda de temas que la artista pone de relieve, desde la pobreza hasta las costumbres del Paraguay, deba necesariamente expresarse en un lenguaje claro para el circuito de circulación internacional del arte.⁴⁴

Por otro lado, desde la segunda mitad del siglo XX se ha asistido a una revalorización de las artes textiles, tanto a nivel internacional como en el contexto latinoamericano. Tras ser postergadas durante siglos, en los que se consolidó el sistema de las bellas artes en

oposición a las *artes menores*, frecuentemente feminizadas,⁴⁵ el interés por lo textil ha dado origen a instituciones propias, como salones y premios, a la vez que ha permeado ámbitos antes reservados a las *artes mayores*. Sin embargo, el ingreso a los lugares de prestigio y legitimación encuentra a menudo resistencias.

Millán ha logrado que aquello que pertenece a un grupo *subalterno* aparezca en un contexto legitimador.⁴⁶ Los terrenos del arte y la artesanía son categorías construidas y con valoraciones diversas, que manifiestan la existencia de sectores hegemónicos y subalternos.⁴⁷ La artísticidad de algunos de los elementos con que esta artista opera podría ser cuestionada.⁴⁸ No obstante, Millán reconoce la existencia de artes aún en contextos no modernos, aunque siempre consciente de las distancias y especificidades. En este sentido, su pensamiento presenta vínculos con las reflexiones de Ticio Escobar, quien ha propuesto que la utilización del término “arte indígena” es apropiada porque “abre la posibilidad de mirarlo [al indio] no sólo como a un ser marginado y humillado sino como a un creador, un productor de formas genuinas, un sujeto sensible e imaginativo capaz de aportar soluciones y figuras nuevas a la patrimonio simbólico universal”.⁴⁹

La artista culminó su experiencia en Yataity con un significativo Museo del Bordado, abierto durante sólo un día (figura 5). Allí coexistieron formas de las (aún hoy) llamadas *bellas artes*, como los dibujos y las diapositivas, con los trabajos de los miembros de la comunidad. Asimismo, en un espacio liminar, se situaban los bordados diseñados por ella pero ejecutados por los tejedores expertos. Debemos señalar que esta iniciativa surgió a partir del diálogo establecido entre la artista y los tejedores:

[Después de mostrar su trabajo: pinturas y bordados] Digna me dice: “¡Pero qué inventiva que tenés!” Y ahí hubo una cuestión que ellas pusieron: que yo creaba y que ellas que no. Hicieron la diferencia. Yo les dije que lo que sucede es que ellas han recibido un formato de los españoles, que ellos han modificado y que le han puesto nombres de la naturaleza. Es una apropiación. En muchos años, han ido modificando los puntos.

Millán concibió entonces la realización de una muestra conjunta.⁵⁰ Se eligió como espacio de exhibición la casa abandonada de una tejedora ya fallecida, posiblemente una figura recordada por su habilidad, tornando muy adecuada la instalación del museo. Los elementos que compusieron la muestra fueron diversos: un telar pequeño cedido por una tejedora, muestras de puntos hechas por jóvenes, fotografías tomadas por Millán, sus primeros dibujos y sus piezas denominadas “guaridas”. Todo el pueblo colaboró con el montaje: “Yo les dije que yo quería hacer una muestra y ellos, muy inteligentemente, la tradujeron es sus palabras. Para ellos, la palabra exposición, tiene que ver con la feria de ellos”. Sin embargo, la asimetría no puede ser anulada: “Yo escribí en las paredes del frente ‘El vértigo de lo lento’ y puse el nombre de los principales tejedores del pueblo”. La figura principal del museo sigue siendo Millán, garante del sentido de la propuesta. El museo del bordado no es una idea del pueblo para su uso, sino que integra la obra *El vértigo de lo lento* de manera intrínseca. Asimismo, se presenta como un regalo de la artista, quien en esa ocasión imprimió por su cuenta miles de invitaciones con las fotografías de los tejedores para que ellos pudieran conservarlas y entregarlas cuando vendieran sus obras, haciéndose eco del creciente valor de la autoría en el campo de la artesanía.

El museo del bordado realizado por Millán no pretendió zanjar la cuestión de la oposición entre arte y artesanía.⁵¹ No obstante, evidenció la relatividad de ambos términos. El concepto de arte, sin embargo, continuó siendo la vara con que medir las producciones de los tejedores. La idea de originalidad -una idea desigualmente valorada en sociedades tradicionales-, estaba implícita, dado que la artista destacó en su diálogo con Digna y las otras tejedoras los cambios introducidos por ellos en el formato español. La idea de la autoría de la obra también fue clave, dado que cada pieza fue identificada como obra de un individuo, aunque sobre un modelo común. El arte es, por lo tanto, un instrumento para valuar y actuó aquí como criterio para distinguir grados de *cultura*. Los aspectos políticos involucrados en la categorización de una obra como *artesanía* fueron soslayados en favor de una convivencia entre objetos diversos y profundamente sugestivos.

Sin embargo, los pobladores realizaron una apropiación del formato moderno y *exótico* propuesto por Millán. El día en que el museo estuvo abierto fue un día de fiesta, con comida y feria de tejidos. La artista afirma que su idea era mantener el museo en el tiempo pero que “es muy difícil de sostener. En el pueblo no hay una necesidad de hacer una historia”. Podemos preguntarnos si la historia del pueblo debe necesariamente circular por estos canales, claramente ajenos a su tradición, y si no sería más provechoso pensar que, si conservaron técnicas de valor estético durante cientos de años, es porque poseen formas de transmitir su historia y, tal vez, que esas técnicas están involucradas en la conservación de la memoria.

A pesar de que *El vértigo de lo lento* halla parte de su fundamentación en lo que Foster ha denominado “fantasía primitivista”,⁵² y que ha inspirado a un sinnúmero de artistas, no es menos cierto que la obra pone en escena realidades sociales olvidadas y que busca su comprensión mediante el procedimiento de la apropiación.⁵³ Asimismo, aboga por una revalorización de las actividades manuales como modo de vida alternativo y cuestiona distinciones esencialmente arbitrarias entre productos culturales. Sin embargo, la obra no enfrenta el problema de las valoraciones diversas sino que lo esquivo y, si consideramos que la propia Millán ha actuado como intermediaria entre tejedores y comerciantes de *objetos étnicos*, lo reafirma. Los textiles de la obra de Millán no son los mismos que podríamos adquirir en una de estas tiendas, aunque sean perceptivamente indiscernibles. Ellos se han convertido en arte y el lugar donde se exhiben ocupa un lugar fundamental en el establecimiento de esta distinción. Como señala Morphy, para obtener reconocimiento como objeto de alto valor, las cosas deben ser transformadas en arte.⁵⁴

La búsqueda de la identidad latinoamericana a través del arte encuentra en la obra de Millán un interesante caso. La artista emprendió la tarea de reconstruir nuestros lazos con una realidad invisibilizada y más ambiciosamente de contribuir a una revalorización de las costumbres latinoamericanas para hallar la solución a un “país que se nos fue de las manos” según las palabras de la propia artista.⁵⁵ Este mirar a los otros no era ajeno al proceso político contemporáneo sino que estaba empapado de

esa realidad. El compromiso y la reflexión crítica acompañaron en todo momento la gestación de una obra que convoca al espectador y que no lo deja indiferente.

Bibliografía

- BOVISIO, María Alba, *Algo más sobre una vieja cuestión: “arte” ¿vs.? “artesanías”*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino – Telefónica, 2002.
- _____ y PENHOS, Marta (eds.), *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, Córdoba, Editorial Brujas, 2010.
- BRISSET MARTÍN, Demetrio E., “Acerca de la fotografía etnográfica”, *Gazeta de Antropología*, n°15, 1999. http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.pdf. Consultado el 14 de junio de 2013.
- CLIFFORD, James, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2001.
- DILLON, Marta, “La trama guaraní”, Buenos Aires, *Página/12*, 20 de junio de 2003. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-678-2003-06-26.html>. Consultado el 11 de noviembre de 2011.
- _____, “Tejido de Yataity”, *Surcos en América Latina*, n°4, agosto de 2008. <http://www.surcos.net/verentrevista.php?iddocumento=106>. Consultado el 11 de noviembre de 2011.
- ESCOBAR, Ticio, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción, RP Ediciones, 1993.
- _____, “Los desafíos del museo. El caso del Museo del Barro (Paraguay)”, en: Américo Castilla (ed.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010, pp.167-183.
- _____, “El río bord(e)ado”, mimeo, s/d., Archivo Mónica Millán.
- FOSTER, Hal, “The Artist as Ethnographer?”, en: George Marcus, y Fred. R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp.303-309.
- GIUNTA, Andrea, “El teatro de la globalización en el arte contemporáneo”, *Milpalabras*, n° 4, primavera-verano 2002, pp.63-70.
- GLUZMAN, Geraldine, “Fotografías de indios: ¿ficciones estandarizadas o identidades retratadas? Un estudio comparativo entre Argentina y Perú”, mimeo, 2013.
- INGOLD, Tim (ed.), *Key Debates in Anthropology*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996.
- JARA OVIEDO, Ángel Mariano, “Influencia extranjera y auto gestión en la modernización estética paraguaya de 1950”, *Papeles de trabajo*, n° 6. <http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/6%20Jara.pdf>. Consultado el 11 de noviembre de 2011.
- LLANOS, Elisa Adriana, *Valoración artística de las obras textiles del mundo*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2010.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *La vida sexual de los salvajes del noroeste de la Melanesia*, Madrid, Morata, 1975.

MARCUS, George y MYERS, Fred R., "The Traffic in Art and Culture: An Introduction", en: George Marcus, y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp.1-51.

MILLÁN, Mónica, "El vértigo de lo lento," mimeo, s/d., Archivo Mónica Millán.

MORPHY, Howard, "The Anthropology of Art", en: Tim Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994, pp. 648-685.

MYERS, Fred R, "Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings", *Cultural Anthropology*, n° 6, febrero de 1991, pp. 26-62.

PARKER, Rozsika, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres y Nueva York, I. B. Tauris, 2010.

PENHOS, Marta, "Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX", en: Marta Penhos et al., *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Telefónica-Fundación Espigas-FIAAR, 2005, pp. 17-64.

ROCKWELL, Elsie, *Reflexiones sobre el proceso etnográfico (1982-1985)*, México, Departamento de Investigaciones Educativas-Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, 1987.

RORIMER, Anne, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Londres, Thames and Hudson, 2004.

ROSA, María Laura, "Mónica Millán. Hilando naturaleza", en: *La pregunta por el límite. I Simposio de Arte Argentino y Pensamiento crítico y II Simposio de Arte Argentino y Pensamiento crítico*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 2009.

_____, "La palabra es el hilo", en: María Laura Rosa y Assumpta Bassas Vila, *La palabra es el hilo*, Buenos Aires, Galería Arcimboldo, 2009.

SCHERER, Joanna C., "Ethnographic Photography in Anthropological Research", en: Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, pp. 201-216.

SCHNEIDER, Arnd, "Uneasy Relationships: Contemporary Artists and Anthropology", *Journal of Material Culture*, n°1, julio de 1996, pp. 183-210.

_____, *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*, Londres, Palgrave Macmillan, 2006.

SCHNEIDER, Arnd, y Christopher Wright, "The Challenge of Practice", en: Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford y Nueva York, Berg, 2006, pp. 1-26.

STROHM, Kiven, "When Anthropology Meets Contemporary Art. Notes for a Politics of Collaboration", *Collaborative Anthropologies*, n° 5, 2012, pp. 98-124.

nuestro reconocimiento hacia los evaluadores, quienes han contribuido a la forma actual de este escrito.

² Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Londres, Thames and Hudson, 2004, p.7.

³ Ahora bien, no debemos olvidar la existencia de una larga tradición de artistas comprometidos de manera programática con temáticas indigenistas o sociales, ya que en muchos casos esta tendencia ha dado origen a procesos de investigación más o menos sistemáticos en ámbitos *extra-artísticos* que podrían vincularse con el trabajo de campo.

⁴ Arnd Schneider, "Uneasy Relationships: Contemporary Artists and Anthropology," *Journal of Material Culture*, n°1, julio de 1996, p.183.

⁵ María Laura Rosa, "Mónica Millán. Hilando naturaleza," en: *La pregunta por el límite. I Simposio de Arte Argentino y Pensamiento crítico y II Simposio de Arte Argentino y Pensamiento crítico*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 2009, cd-rom.

⁶ En general, las reseñas sobre la obra de Millán se han centrado en la supuesta capacidad de la artista para "rescatar" técnicas paraguayas olvidadas, desconociéndose de este modo la vitalidad de la práctica a nivel local. Los textos de Marta Dillon son ejemplares en este sentido. Cfr. Marta Dillon, "Tejido de Yataity," *Surcos en América Latina*, n°4, agosto de 2008.

<http://www.surcos.net/verentrevista.php?iddocumento=106>. Consultado el 11 de noviembre de 2011.

Por otra parte, María Laura Rosa realiza una lectura diferente de *El vértigo de lo lento* que merece ser citada: María Laura Rosa, "La palabra es el hilo," en *La palabra es el hilo*, María Laura Rosa y Assumpta Bassas Vila, Buenos Aires, Galería Arcimboldo, 2009.

⁷ Siguiendo a Schneider, entendemos por apropiación a los intercambios de propiedad intelectual, expresiones culturales, artefactos, historia y modos de conocimientos entre artistas y "nativos". Cfr. Arnd Schneider, *Appropriation as Practice. Art and Identity in Argentina*, Londres, Palgrave Macmillan, 2006, p. 22. Dichos préstamos no son ajenos a las relaciones de poder. En realidad, la distinción entre artistas y "nativos" lleva implícita una diferencia entre un subordinante y un subordinado, más que una supuesta diferencia genética real.

⁸ George Marcus y Fred R. Myers, "The Traffic in Art and Culture: An Introduction," en: George Marcus y Fred R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 9.

⁹ Fred R. Myers, "Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings," *Cultural Anthropology*, n°6, febrero de 1991, p. 36.

¹⁰ Schneider ha señalado acertadamente la necesidad de estudiar a la gente que produce los objetos. En este sentido, consideramos que el relato de Millán es tan importante como la obra final. Cfr. Schneider, *Appropriation as Practice... op.cit.* p.4.

¹¹ Conversación de la autora con Mónica Millán el 18 de agosto de 2010 en Buenos Aires. Todas las citas están

Notas

¹ Agradecemos profundamente a Mónica Millán por habernos concedido tiempo y documentación esenciales para la realización de este trabajo. Asimismo, expresamos

extraídas de esta entrevista realizada en el taller de la artista.

¹² En efecto, Millán considera que esta obra constituye un paso esencial en su desarrollo como artista: “Yo estaba como recién comenzando. Yo siento como mis primeros pasos más sólidamente como artista. ¿Por qué? ¿Qué entiendo como artista? Entiendo como artista como un mundo que uno está presentando”.

¹³ María Laura Rosa, “Mónica Millán. Hilando naturaleza”, *op.cit.* Señalemos que la factura cuidada y el detalle minucioso de la ilustración científica caracterizan gran parte de los dibujos de la artista, aun aquellos donde la descripción de la naturaleza compite con la fantasía.

¹⁴ Yataity, es el único pueblo del Paraguay donde aún subsisten tejedores de *ao po'i*. Esta localidad está ubicada en la zona oriental del país, en el Departamento del Guairá, a 180 kilómetros de Asunción y es considerada cuna del *ao po'i* por el gran desarrollo y especialización en esta actividad. Sus habitantes se dedican casi exclusivamente al bordado y tejido. Cfr. Mónica Millán, “El vértigo de lo lento,” mimeo, s/d., Archivo Mónica Millán.

¹⁵ En este sentido debemos destacar que la artista continúa visitando el pueblo. De hecho, Millán ha actuado como intermediaria entre los tejedores y tiendas urbanas dedicadas a la venta de tejidos a mano. Fueron los mismos habitantes quienes sugirieron esta posibilidad, dado que ella tenía mayores medios para obtener acuerdos ventajosos.

¹⁶ Cfr. Kiven Strohm, “When Anthropology Meets Contemporary Art. Notes for a Politics of Collaboration,” *Collaborative Anthropologies*, n°5, 2012, pp. 100-2. El autor sostiene una postura contraria a aquella que defiende la existencia de inequidad al seno del encuentro.

¹⁷ Ticio Escobar, “El río bord(e)ado,” mimeo, s/d., Archivo Mónica Millán.

¹⁸ Esta obra ha tenido diferentes montajes y ha sido exhibida en la galería Luisa Pedrouzo (2003), Bienal de Cuenca (2002), Bienal de Arte Textil de Buenos Aires (2005), galería Arcimboldo (2008) y en la muestra colectiva Artistas de Argentina en Frankfurt (2010).

¹⁹ Se trata de estructuras simples de barro que toman la forma del tacurú, es decir, del termitero. Los hornos de la región mantienen esta forma tradicional.

²⁰ Arnd Schneider distingue dos clases iniciales de apropiación: directa e indirecta. El trabajo de Millán incorpora elementos de los dos tipos, ya que la prolongada estadía en la zona fue documentada mediante diversos medios. Arnd Schneider, *Appropriation as Practice*, *op.cit.* p. 183.

²¹ El *ao po'i*, “tela angosta”, es un tejido en telar que no supera los sesenta centímetros de ancho.

²² Marcus y Myers, “The Traffic in Art and Culture: An Introduction”, *op.cit.* p.15.

²³ Arnd Schneider, *Appropriation as Practice*, *op.cit.* p. 90.

²⁴ Arnd Schneider y Christopher Wright, “The Challenge of Practice,” en: Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary Art and Anthropology*, Oxford y Nueva York, Berg, 2006, p. 12.

²⁵ Mónica Millán, “El vértigo de lo lento”.

²⁶ Hal Foster, “The Artist as Ethnographer?”, en: George Marcus y Fred. R. Myers (eds.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 302-309.

²⁷ Arnd Schneider ha desarrollado el concepto de “trabajo de campo artístico”, que hace referencia a prácticas de investigación artística que incluyen viajes, apropiación de elementos culturales y contacto directo con los pobladores. Schneider, *Appropriation as Practice*, *Op. cit.* p. 133. Todos estos elementos están presentes en la obra de Millán quien se instaló durante un año para convivir con los tejedores y bordadores, desarrollando vínculos estrechos con la población de Yataity e incorporando sus técnicas para su propio trabajo artístico.

²⁸ Ahora bien, la coherencia interna de la antropología es menor que lo que artistas y antropólogos sostienen. Cfr. Schneider y Wright, “The Challenge of Practice”, *Op.cit.*, p.26.

²⁹ Cfr. Arnd Schneider, *Appropriation as Practice*, *op. cit.*, p.133.

³⁰ En efecto, Bronislaw Malinowski en su estudio, publicado en español en 1932, sobre la vida sexual de los llamados “primitivos”, sostenía: “Una laguna, lamentable, pero difícilmente remediada, consiste en el escaso número de ilustraciones relacionadas directamente con la vida erótica... las fotografías sólo habrían podido ser obtenidas gracias a ‘poses’ artificiales y simuladas.” Bronislaw Malinowski, *La vida sexual de los salvajes del noroeste de la Melanesia*, Madrid, Morata, 1975, p. 47. Cfr. Geraldine Gluzman, “Fotografías de indios: ¿ficciones estandarizadas o identidades retratadas? Un estudio comparativo entre Argentina y Perú,” mimeo, 2013.

³¹ Elsie Rockwell, *Reflexiones sobre el proceso etnográfico (1982-1985)*, México, Departamento de Investigaciones Educativas-Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto Politécnico Nacional, 1987, p.27.

³² Schneider y Wright, “The Challenge of Practice”, *op. cit.* p.9. Cfr. Marcus y Myers, “The Traffic in Art and Culture: An Introduction”, *Op.cit.*, p.15.

³³ Schneider y Wright, “The Challenge of Practice”, *op.cit.*, p. 6.

³⁴ Fotografía y antropología han estado íntimamente vinculadas desde mediados del siglo XIX. Desde su creación, la fotografía sirvió a los propósitos de registro de la nascente disciplina, particularmente para el estudio físico de los otros. Demetrio E. Brisset Martín, “Acerca de la fotografía etnográfica,” *Gazeta de Antropología*, n°15, 1999. Consultado el 14 de junio de 2013, http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.pdf. Cfr. Joanna C. Scherer, “Ethnographic Photography in Anthropological Research,” en: Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, p.201-216. Una de las vertientes de esta utilización de la fotografía ha sido estudiada por Marta Penhos en su texto señero: Marta Penhos, “Frente y perfil. Fotografía y prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en: Marta Penhos et al., *Arte y Antropología en la Argentina*, Buenos Aires, Fundación Telefónica-Fundación Espigas-FIAAR, 2005, p.17-64. Las

fotografías fueron tomadas por la propia Mónica Millán, Arístides y José Escobar. El contraste con la participación del fotógrafo profesional Michel Riehl durante el viaje de Teresa Pereda comentado por Schneider ilustra, a nuestro entender, una oposición entre una fotografía cercana a los estereotipos de la “indianidad” y un registro que intenta ser espontáneo. Cfr. Arnd Schneider, *Appropriation as Practice, op.cit.*, p.137-144.

³⁵ En su obra posterior *Llueve. Es de siesta* Millán exploró la combinación de testimonios con elementos imaginarios.

³⁶ Schneider sostiene que la apropiación puede estar basada en un proceso de aprendizaje o de comprensión del otro. Es esta idea la que aparece con claridad en la obra de Millán. Arnd Schneider, *Appropriation as Practice, op.cit.*, p.27.

³⁷ Arnd Schneider, *Appropriation as Practice, op.cit.*, p.116.

³⁸ El topos del aislamiento cultural paraguayo es analizado con relación a las artes visuales por Ángel Mariano Jara Oviedo, “Influencia extranjera y auto gestión en la modernización estética paraguaya de 1950,” *Papeles de trabajo*, Buenos Aires, n°6. Consultado el 11 de noviembre de 2011,

<http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/6%20Jara.pdf>.

³⁹ María Alba Bovisio, *Algo más sobre una vieja cuestión: “arte” ¿vs.? “artesánias”*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino – Telefónica, 2002, 54. Lo artesanal es percibido como “el lugar donde habita la ‘identidad nacional’, eterna e inmutable”. Las nostálgicas palabras de Marta Dillon, “Toda esta pureza está hoy en vías de extinción”, vuelven a ser ejemplares en este caso. Cfr. Marta Dillon, “Tejido de Yataity”.

⁴⁰ Marcus y Myers, “The Traffic in Art and Culture: An Introduction”, *op.cit.*, p.14.

⁴¹ Howard Morphy, “The Anthropology of Art,” en: Tim Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994, p. 678. James Clifford, por ejemplo, ha puesto de relieve los múltiples vínculos existentes entre surrealismo y etnografía en *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 149-188.

⁴² Morphy, “The Anthropology of Art”, *op.cit.*, p.648. A pesar de su amplia aceptación en el campo artístico contemporáneo, la instalación se presenta como una práctica que opera en los márgenes del arte. Su naturaleza parece oponerse al mercado del arte, al que sabemos que hoy está incorporada.

⁴³ Andrea Giunta, “El teatro de la globalización en el arte contemporáneo”, *Milpalabras*, n° 4, primavera-verano 2002, p. 67.

⁴⁴ Con “lenguajes claros” nos referimos a aquellos modos de práctica artística aceptados y valorados en contextos de difusión y venta del sistema del arte contemporáneo. Nos ha parecido necesario reintroducir la cuestión del mercado y, más ampliamente, de los destinatarios; en el análisis de obras que se sitúan en el cruce del arte y la antropología. Schneider ha dado un paso decisivo en este sentido, destacando que los artistas que mantienen lazos con

tradiciones culturales no hegemónicas ocupan a menudo lugares marginales en el campo artístico. Schneider, *Appropriation as Practice, op.cit.*, pp.38-40. Ciertas disciplinas vinculadas de modo duradero a sociedades tradicionales, como la cerámica o los textiles, no gozan de un alto nivel de aceptación en estos contextos. Schneider, *Appropriation as Practice, op.cit.*, pp.63-88. Millán ha sorteado este obstáculo al trabajar con medios ampliamente aceptados en el campo del arte actual.

⁴⁵ Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres y Nueva York, I. B. Tauris, 2010.

⁴⁶ Consideramos, siguiendo a Marcus y Myers, que el arte constituye el espacio en que la diferencia, la identidad y el valor cultural son producidos y contestados. Marcus y Myers, “The Traffic in Art and Culture: An Introduction”, *op.cit.*, p.11.

⁴⁷ María Alba Bovisio ha señalado que la distinción entre arte y artesanía mantiene y reproduce la existencia de sectores hegemónicos y subalternos, cfr. *Algo más sobre una vieja cuestión...op.cit.*, pp.43-44.

⁴⁸ De hecho, la defensa de la artísticidad de las obras textiles constituye el objetivo primordial de un reciente libro: Elisa Adriana Llanos, *Valoración artística de las obras textiles del mundo*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2010.

⁴⁹ Ticio Escobar, *La belleza de los otros. Arte indígena del Paraguay*, Asunción. RP Ediciones, 1993, p.20. Véase también la reflexión de María Alba Bovisio, *Algo más sobre una vieja cuestión...Op.cit.*, pp.39-41. Marta Dillon ha también destacado el énfasis de Millán en la utilización del término “arte”: “Las mujeres de Yataity entendieron que tenían mucho que aprender de Mónica y Mónica de ellas, cerrando o abriendo un nuevo círculo. Es que Mónica hace cosas diferentes, si ellas repiten, la artista crea. Pero la artista se rebela, entiende que en la repetición hay pequeños detalles, diseños, a lo mejor no más que un pétalo, puesto ahí por puro gusto, para conformar un placer inútil. Eso es arte, esa mínima variación para complacer al gusto. Este pueblo está lleno de artistas, dice Mónica, que nos regalan su obra porque jamás tendrán noción de cuánto realmente vale cuando sale de allí en busca de su destino errante”. Marta Dillon, “La trama guaraní,” *Página/12*, 20 de junio de 2003. Consultado el 11 de noviembre de 2011. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-678-2003-06-26.html>. Sobre la problemática aplicación de la categoría “arte” a estas producciones véase Tim Ingold (ed.), *Key Debates in Anthropology*, Londres y Nueva York, Routledge, 1996, pp.203-236; y especialmente María Alba Bovisio y Martha Penhos (eds.), *Arte indígena. Categorías, prácticas, objetos*, Córdoba, Editorial Brujas, 2010.

⁵⁰ Debemos recordar que el Museo del Barro, entonces dirigido por Ticio Escobar, buscaba “trabajar, en pie de igualdad, obras de arte popular (indígena y mestizo) y erudito”. Ticio Escobar, “Los desafíos del museo. El caso del Museo del Barro (Paraguay),” en: Américo Castilla (comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010, p.178.

⁵¹ En este mismo sentido, los casos de apropiación formal más celebrados del arte moderno, vinculados a las

vanguardias históricas europeas, no dejan duda acerca de las valoraciones desiguales asignadas al *arte* y los objetos que poblaban los museos etnográficos. La diferencia central con la obra de Millán es la utilización de métodos vinculados al método antropológico.

⁵² Hal Foster, “The Artist as Ethnographer?”, *op.cit.*, p.303. Foster define la fantasía primitivista como la suposición de que el *otro* tiene acceso a procesos psíquicos y sociales esenciales, bloqueados a los pequeños burgueses blancos.

⁵³ Arnd Schneider, *Appropriation as Practice*, *op.cit.*, p.27.

⁵⁴ Howard Morphy, “The Anthropology of Art”, *op.cit.*, p. 649.

⁵⁵ Recordemos que la apropiación es un medio de construcción identitaria. Arnd Schneider, *Appropriation as Practice*, *op.cit.*, p.30.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

GLUZMAN, Georgina; “*El vértigo de lo lento* de Mónica Millán: presentar mundos”. En *caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 2 | Año 2013.