Identidades para armar y desarmar

Aproximaciones a la misión de Daros Latinamerica

Álvarez, Lucía

Fernández Harari, Inés

Introducción

La exhibición *Daros Latinamerica*, llevada a cabo entre los meses de julio y septiembre de 2015 en Fundación Proa, se propuso como misión ofrecer al público un panorama de la producción artística contemporánea más destacada de Latinoamérica.

La selección de obras, efectuada sobre el acervo de la Colección Daros, estuvo guiada por un deseo de apartarse de las miradas regionalistas y folklóricas que pesan sobre gran parte del arte latinoamericano, atendiendo en cambio a aquellas propuestas críticas y reflexivas que por su potencia conceptual y poética se hallan en sintonía con la producción internacional.

En este trabajo nos proponemos evaluar el cumplimiento de esta misión y las estrategias adoptadas para su materialización en las distintas salas que componen el recorrido de la muestra. Para ello atenderemos a la selección de obras, el lenguaje expositivo escogido y la articulación del relato a través de los distintos núcleos temáticos de la exhibición.

Distribuciones de lo visible

Toda exposición posee una misión, es decir, un propósito o razón de ser que orienta su realización y se manifiesta bajo la forma de un enunciado breve. En ocasiones podemos encontrarla explicitada en el catálogo, la folletería o los textos de sala, pero también

es posible que debamos inferirla exclusivamente a partir del recorrido. Por ello es importante que una vez planteada se escojan los recursos museográficos adecuados para materializarla y hacerla inteligible.

En la misión de la exhibición *Daros Latinamerica*, tal como puede leerse en su folleto, se combinan la voluntad de mostrar lo "más destacado del arte de la región" con el deseo de "alejarse de las versiones regionalistas y folklóricas". De esta manera, podríamos pensar, se busca poner en tela de juicio los estereotipos de la identidad latinoamericana, y, particularmente, las ideas respecto de lo que el arte producido en estas latitudes debe ser, lo que se espera que muestre.

Nelly Richard ha llamado la atención sobre el hecho de que los centros internacionales de producción artística se autoasignan el privilegio de trabajar sobre la forma, lo abstracto y lo simbólico, mientras que de las periferias no esperan más que una referencialidad de contexto, una ilustración en clave antropológica o sociológica de las miserias sociales que, por su particular coyuntura política y económica, les toca atravesar y denunciar. En palabras de la autora:

> Mientras el centro puede darse el lujo de meditar sobre "los problemas formales y discursivos" del arte—acaparando todo lo que es *mediación y representación*—,la periferia es condenada al *realismo del dato primario*, a la documentación antropológica o sociológica del contexto, a las políticas de la acción y del testimonio, al trasfondo romántico-popular de una subalternidad de la que se espera que hable—sin mediación—*en vivo y en directo* (Richard, 2005: 119).

Teniendo en cuenta estas ideas podemos agregar que, en su intención de apartarse del folklorismo y el regionalismo estereotipado, la muestra establece también una distancia respecto de aquella mirada internacional para la cual Latinoamérica está tácitamente obligada a dar testimonio de su otredad desde el plano del contenido. Esto no quiere decir, sin embargo, que entre las obras seleccionadas no se hagan presentes las problemáticas locales, la violencia, la política y todos los tópicos sobre los que tradicionalmente se espera que un artista latinoamericano trabaje. Por el contrario, son esas mismas temáticas las que estructuran

el recorrido de la muestra, solo que ahora se presentan mediadas por una elaboración conceptual y formal capaz de competir con los artificios discursivos elaborados desde los centros metropolitanos.

El problema, no obstante, persiste. Porque por más que las obras logren apartarse de la "ilustración de contexto", la exigencia de politización que recae sobre ellas con insistencia continúa reproduciendo el mismo lugar común, según el cual el artista latinoamericano debe convertirse en una suerte de vocero de las problemáticas sociales que atraviesan la región.

En este sentido, lo que puede ponerse en cuestión de la exposición *Daros Latinamerica* es el hecho de que retome el estereotipo del "arte político" sin someterlo a juicio, dando por supuesto que es suficiente desligarse del contenidismo para replantear sobre nuevas bases la producción artística latinoamericana.

La propia estructuración del recorrido de la muestra, sumada a la selección de obras, da cuenta de este enfoque. Así, en la primera sala se abordan las tensiones entre lo latinoamericano, la globalización y los símbolos del poder. La pieza que nos introduce en esta sala es *De la furiosa agresión a la decoración*, obra de 1997 de Fabián Marcaccio donde una bandera argentina intervenida con pintura es tensada sobre la pared. Se trata de un caso interesante para abordar la materialización de la misión de la muestra, ya que si bien el uso de un símbolo patrio puede funcionar como una heterorreferencia capaz de activarse en clave política, la obra se devela al mismo tiempo como un experimento plástico sobre los alcances y los límites de la pintura. De esta manera, las alusiones a la historia y la identidad nacional conviven con la autorreflexividad característica del arte contemporáneo, poniendo de manifiesto que es posible tratar temas o motivos locales sin caer en localismos.

Es de notar, por otra parte, que la obra de Marcaccio, tal vez un tanto ambigua en sus connotaciones, ve potenciada su posible referencialidad política al compartir el espacio expositivo con propuestas como la de Milena Bonilla (*El Capital/Manuscrito Siniestro*), Jorge Macchi (*12 canciones cortas*) y Teresa Serrano (*Molde Soplado*).

Advertimos entonces que el conjunto de obras reunidas en esta primera sala se solidarizan con la idea de una práctica artística a la que se le exige politizarse para desempeñar correctamente su tarea en la división internacional del trabajo artístico que prescribe la función centro. De esta manera, si bien las producciones mencionadas no redundan en una folklorización banal, sí reproducen algunos de los supuestos básicos que sobredeterminan la práctica artística latinoamericana desde fines del pasado siglo, esto es, la exigencia de una práctica politizada que, en suma, continúa reforzando nuevos localismos que se perfilan al son de la mirada europea que regula y define esas posiciones. El imperativo de la politización en el arte latinoamericano es tan fuerte que, como señala Roberto Jacoby (2003: 58), algunas instituciones internacionales financian exclusivamente proyectos artísticos de la región que aborden el tema de la pobreza, la marginalidad o la violencia.

Si avanzamos hacia la siguiente sala, donde según el folleto que acompaña la exhibición "predominan las referencias a lo cotidiano", encontraremos una obra que epitomiza las tensiones geopolíticas y estéticas a las que nos estamos refiriendo. Se trata de *Mugre*, de Rosemberg Sandoval. En esta performance, a la cual accedemos a través de su registro en video, se puede ver al artista ingresando a un espacio de exposición con un indigente a cuestas. Una vez allí, procederá a pintar las paredes blancas del museo con la suciedad contenida en el cuerpo del vagabundo, volviendo así palpable la miseria que, según la mirada internacional, debe constituir el eje principal de la producción latinoamericana. Sin embargo, la pobreza y la marginación aparecen en este caso despojados de toda carga empática o sentimental, y el cuerpo del indigente se ve reducido a la categoría de objeto. Si esta provocativa propuesta constituye un gesto nihilista posmoderno o, por el contrario, una denuncia frente a la reificación de las relaciones sociales bajo el capitalismo, queda a criterio de cada espectador.

Frente al gesto rotundo de *Mugre,* la obra *Sin Título* de Doris Salcedo pareciera distanciarse de esta pulsión por exhibir compulsivamente las condiciones de existencia de una Latinoamérica precaria y violentada. No obstante, los paratextos que la ponen a funcionar la describen en los términos de una clausura cuya presencia "estremece". Y lo que es más, la bibliografía

consultada por los curadores en la instancia de investigación recupera una lectura de la artista como "prototipo de artista político" (Muñoz y Cabrera, 2010: 18). En esta clave se comprende que la potencia de estas "esculturas de la memoria" (Huyssen) reside en "presentar a la audiencia internacional la historia violenta de Colombia" (Bal, 2010).

Una vez más se incurre en el relato para el afuera, en la ilustración de un contexto que podrá no ser asimilable a la sociologización contenidista de la que hablaba Richard, pero que aún así reproduce nuevas versiones estereotipadas de la identidad latinoamericana.

Por su parte, la tercera sala nos invita a revisar la problemática relativa al "*cuerpo como superficie de las marcas sociales*". Aquí los cuerpos no revisten sensibilidades edulcoradas sino que funcionan como dispositivos de exhibición de la violencia a flor de piel, de la microfísica del poder que modela y graba su materialidad. En este sentido, el *David* de Miguel Ángel Rojas pone en imagen el cuerpo vejado de un soldado colombiano que posa, desapercibido, como conejillo de una cita a la historia del arte. "*La belleza busca una vía para mitigar el dolor*" reza el folleto. Tal orden de ideas arrincona a esta suerte de poética latinoamericana como una "belleza dolida", una belleza que precisa padecer para producir imagen ¿Es acaso entonces belleza?

Por otra parte, nos gustaría detenernos también en la *Autopsia* que Marcos López realiza a la Historia del Arte y a la historia latinoamericana (en su obra son expresas las alusiones a la Lección de anatomía de Rembrandt y la fotografía realizada al cadáver del Che Guevara). Al momento de disertar sobre las relaciones de su práctica con la ambigüedad de una "identidad latinoamericana" durante el Seminario *Arte y literatura. Encuentros y desencuentros*[7], López propuso, no sin ironía, una operatoria que se resume en la posibilidad y la potencialidad de "exagerar el estereotipo de la periferia". Exagerar antes que neutralizar: esta declaración puede servir de plataforma para revisar los predicados de la misión, que, si recordamos, procura *apartarse* de estas

[7] Realizado en Fundación Proa los días 26 y 27 de agosto de 2015

versiones folklorizadas. Hacer del provincialismo una estrategia para desarmar sentidos implica revisarlos antes que negarlos, hurgar en estas tradiciones figurativas y desmontarlas desde su interior.

Avanzando, finalmente, hacia el cuarto núcleo que compone la exhibición, los paratextos nos informan que en esa última sala "coinciden lo lúdico y lo maravilloso". A partir de tal descripción, el visitante puede llegar a inferir que las obras contenidas en este espacio establecen un quiebre con las precedentes, corriéndose de las tematizaciones políticas explícitas y aludiendo, por qué no, al tópico de Latinoamérica como espacio de la maravilla.

Sin embargo, a pesar de que lo lúdico, efectivamente, se presente como protagonista de muchas de las propuestas allí exhibidas, las tematizaciones políticas no desaparecen por completo, persistiendo bajo la forma de ironías y juegos lingüísticos.

Tal es el caso de *Resistencia*, obra en la que a partir de una operación metonímica, Gonzalo Díaz manipula una resistencia eléctrica hasta otorgarle la forma de la palabra que la designa. A este juego entre significado y significante, se añade la posibilidad de considerar la polisemia propia del término desde su anclaje en el terreno de la acción activista y militante.

Didi-Huberman ha señalado, retomando a Deleuze y Guattari, que una exposición puede funcionar como una *máquina de guerra*, esto es, un dispositivo capaz de tramar espacios dialécticos que propicien el pensamiento, desmonten sentidos lineales y movilicen reflexiones.

En este sentido, creemos que *Daros Latinamerica* podría haber visto potenciado su carácter de máquina de guerra si, en lugar de simplemente apartarse de los estereotipos de la práctica artística latinoamericana, los hubiera explorado a fondo, desentrañando las formas bajo las que persisten hasta el día de hoy.

Con esto queremos decir que la folklorización y el regionalismo pueden subsistir y verse reactualizados en aquella exigencia de politización que, proveniente de las instituciones metropolitanas y el mercado, continúa pesando con insistencia sobre los artistas de América Latina.

Desde esta perspectiva podríamos afirmar que, a pesar de que la muestra cumplió con su misión, el sesgo marcadamente político adoptado por la curaduría, sumado a la ausencia de problematización de esta elección, impidió abrir espacios para la pregunta allí donde aún reinan el estereotipo y el lugar común.

Bibliografía

BAL, Mieke, “Arte para lo político”, [en línea] file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/Mieke_Bal%20(3).pdf (última consulta: 2-12-2015)

DIDI-HUBERMAN, Georges, “La exposición como máquina de guerra” [en línea] http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La__exposicion__como__maquina__de__guerra_(6489).pdf (última consulta: 1-12-2015)

JACOBY, Roberto y otros, “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”, Revista ramona n° 33, julio-agosto 2003

RICHARD, Nelly, “El régimen crítico estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, en: MARCHAN FIZ, Simón, *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2005