

**Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)
Profesora Titular: Dra. Andrea Giunta
Profesora Adjunta: Dra. Cristina Rossi
Docentes Ayudantes:
 Lic. Pablo Fasce
 Lic. Agustín Díez Fischer
Jornadas de la Cátedra en Fundación Proa**

**El arte como proyectil, ambigüedad y shock en la obra de
Nicola Costantino y Miguel Ángel Rojas**

**Viviana González
Estela Tolomei**

Segundo Cuatrimestre de 2015

Muchas son las definiciones de lo extremo que se manejan en el ámbito artístico contemporáneo internacional, y precisamente cuando considerábamos a la gran mayoría de las obras englobadas bajo esta categoría como prácticamente agotadas y quizás podría decirse hasta ineficaces en su afán de provocar sorpresa y estimulación, nos “chocamos” con la muestra *Latinamerica*.

En dicha exposición, presentada en la Fundación Proa de Buenos Aires entre julio y septiembre de 2015, con obras de artistas latinoamericanos contemporáneos pertenecientes a la colección Daros de Zurich, encontramos ciertas obras que, utilizando como instrumento o soporte el cuerpo humano, logran evocar lo que Walter Benjamin, ya en 1936, definió como el carácter potencialmente revolucionario del arte: “De ser una apariencia atractiva (...) la obra de arte pasó a ser un proyectil. Chocaba con todo destinatario” (Benjamin, 1936 (1994):51).

En primer lugar, nos llamó la atención la existencia, dentro de ese grupo de obras, de dos estrategias representativas contrapuestas, aunque englobadas ambas dentro de lo que Elena Oliveras denomina “estéticas de lo extremo”, obras que por sus características actúan como “síntomas de nuestro tiempo que, al lanzarnos más allá de una cómoda normalidad, tienden a producir un shock en la recepción” (2013:10). Por un lado, observamos el uso mayoritario de estrategias que presentan de un modo directo, claramente visible, lo violento, chocante y repulsivo. Este recurso es utilizado por ejemplo por Regina José Galindo en *Limpieza social*, por Teresa Margolles en el audio *Trepanaciones, sonidos de la morgue*, o por Rosenberg Sandoval en *Mugre*, provocando un shock, un impacto inmediato y violento en el espectador.

Por el contrario, la segunda estrategia detectada y sobre la cual se centra este trabajo, apela como recurso al contrapunto de una seducción estética inicial y un shockeante impacto negativo posterior, para provocar la reacción del observador. Dentro de esta segunda línea de acción ubicamos las obras de Miguel Ángel Rojas, sus dos fotografías *David n°2* y *David n°5* y el video *Caquetá* como también las producciones de Nicola Costantino, sus objetos escultóricos *Mostrador de boutique* y *Peletería humana*. Decidimos focalizarnos en estas obras, en función de los innovadores recursos utilizados dentro de las llamadas “estéticas de lo extremo”.

El inquietante efecto causado por las obras de Costantino y Rojas nos llevó a preguntarnos con qué fin esos artistas habrían elegido esa estrategia representativa, qué efecto o reacciones buscarían suscitar en el público, y si el uso de ese recurso sería un procedimiento habitual en sus producciones.

A partir de dichos interrogantes, consideramos que incluso dentro de los recursos artísticos extremos, es posible plantear en la obra de ciertos artistas latinoamericanos una acentuación de la ambigüedad del discurso a través de la doble tensión seducción-repulsión y presentación-representación, donde a través de recursos creativos inesperados basados en la utilización del cuerpo humano, se lograría ampliar la polisemia y el juego interactivo artista-espectador, con una función crítica y desarticuladora de la dimensión ideológica oculta en las representaciones artísticas.

Apenas entramos en la sala de exhibición que, según el guión curatorial, “hace hincapié en el cuerpo como sede de las marcas sociales” (Alonso, 2015), nos sentimos inmediatamente atraídas por las obras de Nicola Costantino (Rosario, 1964, vive y trabaja en Buenos Aires), *Mostrador de boutique* y *Peletería humana*, que conforman una instalación con varios objetos escultóricos (1999-2000) expuestos en un mostrador de vidrio, como los utilizados en los negocios de venta de ropa y accesorios. Esa atracción surge no sólo de su seductor aspecto visual y de su calidad escultórica (única en ese espacio de la exhibición), sino de su ubicación casi preferencial, en el centro de la sala y bien separada del resto de las obras.

En dicha instalación, en la cual el objeto artístico se acerca al objeto diseñado y producido para la venta y el consumo, encontramos sobre el mostrador dos carteras similares a famosos modelos de la exclusiva casa Hermès de Paris, un par de elegantes zapatos de taco alto, un corsé, y debajo, tres pelotas de football, unas botitas de taco alto y un bolso; todo realizado en lo que a primera vista semeja ser cuero, con pequeños elementos salientes en un tono más oscuro. Pero una mirada más próxima y atenta nos devuelve, con horror, la presencia de tetillas, pezones y orificios humanos. Lo que parecía ser cuero, ahora parece piel humana y el rechazo es casi inevitable. Es imposible permanecer indiferente ante estos objetos que combinan hábilmente lo seductor y lo repulsivo, logrando así el propósito de la artista, ya que como ella misma dijera: “mi trabajo puede

suscitar agrado o rechazo, pero todo el mundo se queda ahí, se acerca” (Costantino en Verlichak, 1998:78).

Como sostiene Oliveras, nuestra época, en la que el “goce es traumático y el placer brutal” (2013:9), se caracteriza por los excesos de todo tipo, como si necesitáramos permanentemente ser sacudidos por estimulaciones cada vez más poderosas como único recurso contra la apatía provocada por una sociedad que nos anestesia. El arte se hace eco de esa ambigüedad y desmesura para escapar de lo previsible, buscando reinventarse permanentemente para poder renovar su eficacia comunicativa, apelando a recursos cada vez más inesperados y tomando formas cada vez más extremas para seguir generando reacciones en el espectador. En esa línea de acción ubicaríamos estas obras de Costantino quien, buscando producir un shock en la recepción para sacar al espectador de una postura cómoda, contemplativa, apela al juego seducción-repulsión con objetos del mundo de la alta costura, sensuales y agradables al tacto. Como una suerte de estetización de lo abyecto que torna tolerable lo intolerable.

Pero podríamos hablar de una doble ambigüedad donde se plantearía también una tensión presentación-representación, al integrar lo real como fragmento en un simulacro perverso y desestabilizador. El hecho de que las obras aludan al cuerpo humano -tanto en su material como en su calidad de prendas a ser usadas por un cuerpo real- profundiza la tensión y la ambigüedad sobre el estatuto de estos objetos, a la vez artísticos y de uso. Incluso la propia artista llevó puestas estas prendas en más de una oportunidad. Costantino sostiene que la idea original surgió en 1995 cuando viajó a Houston en un programa de intercambio y visitaba una vez por mes una ciudad distinta con un bono aéreo: “Necesitaba llevar una obra transportable y así surgió la idea de los tapados de ombligo con pelo natural; era plegable, liviana y fácil de trasladar. También llevaba puesta mi obra en las inauguraciones, era una forma de mostrarla sin necesidad de ser invitada a participar de esas exhibiciones” (Costantino en Sánchez, 2007). Años más tarde llegará a exhibir estas obras en multiplicidad de muestras en diferentes lugares. Serán importantes instalaciones generalmente organizadas como escaparates de tiendas de alta costura, en los que utilizaba estrategias de mercado (publicidad, eventos, desfiles, audiovisuales, etc) presentando y, en muchos casos, incluso vendiendo

su obra. Algunas de estas instalaciones están acompañadas por videos con varios modelos desfilando con las prendas, transformando así esos objetos “escultóricos” en objetos “performáticos.” Costantino misma señala la importancia que tiene para ella la performance porque “mimetizada en el uso corriente, confiere mayor impacto como cuando la gente se pone los vestidos que exhibo. Veo la ropa terminada recién cuando alguien la luce” (Costantino en Verlichak, 1998:77).

Consideramos asimismo importante señalar que las obras son simulacro de fragmentos de cuerpos, pues están realizados en silicona imitando piel humana, a partir de calcos de piel, tetillas y anos, huellas de cuerpos humanos reales, nuevamente en un juego presentación-representación. La propia artista se ha encargado de explicar esta intrusión de lo real en su obra, al decir: “...Quiero eliminar la metáfora, por eso pongo los elementos de los que hablo” (Costantino en Verlichak, 1998:78). En estas obras es fundamental el material, el calco de piel que opera como materia prima significativa, y el diseño, que presentándose como artificio de embellecimiento, funcionaría como crítica. El develamiento se da a través de la materia, que es, para Costantino, central en la construcción de la imagen. Según ella señala, “...mis conceptos, ya de por si “matéricos”, vienen con el medio para realizarlos incorporado. (...) Digamos que cuando se me ocurre una idea la visualizo ya materializada” (Costantino, 2015). Las ideas surgen a partir de técnicas y materiales y no como producto de un conceptualismo previo, en palabras de Costantino, “...la imagen es lo más importante (...) aunque no aparezca claramente una idea correlativa” (Costantino en Verlichak, 1998:78). Los elementos presentados en la muestra están realizados cuidando hasta el más mínimo detalle, siguiendo los principios de la alta costura, oficio aprendido en el taller de su madre; por ejemplo el corsé, forrado con raso, tiene su nombre bordado, las carteras tienen preciosos herrajes. Su seductora apariencia de cuero alterna pequeñas superficies salientes con otras hundidas. Las salientes son calcos de tetillas masculinas, elegidas porque al ser menos protuberantes no deforman las telas de silicona, aunque también podría pensarse en un dominio simbólico de lo femenino, donde el cuerpo masculino se convierte, a través de la ropa, en piel de mujer.

Además, estos objetos no sólo atraen visualmente, sino que se los percibe suaves, agradables al tacto, apelando también a lo táctil (frente a lo puramente visual) como recurso en la producción de

sentido, a través de la activación del deseo. Ya no se trata de entrenar al ojo para la percepción de la belleza, sino de restaurar la perceptibilidad. Porque aunque todo en el arte tiene que ver con los sentidos pareciera que el arte contemporáneo tiene más que ver con la mente que con el cuerpo, sin considerar que toda experiencia, aún la más intelectual, se origina en el cuerpo. Trabajando e incentivando otros sentidos estas obras trascienden las apariencias y pasan de representar a presentar, planteando perspectivas ajenas al discurso de la mirada y exigiendo una nueva lectura interpretativa. La artista crearía sus obras como apertura a una pluralidad de significados posibles, todos igualmente imprecisos pero también válidos, según el grado de agudeza y disposición sentimental del lector.

Por otra parte, esta estrategia representativa que juega con las dicotomías atracción-repulsión y presentación-representación, se evidencia también en otras obras de Costantino, no expuestas aquí. Por ejemplo la instalación *Savon de Corps* (2004), que consiste en unos jabones realizados con la grasa de su propio cuerpo, obtenida como producto de una liposucción, presentados con un cartel y un video que la tienen como protagonista, realizados con los recursos del lenguaje publicitario, sistema de representación por excelencia de los medios masivos de comunicación, y presentados en un evento similar a un lanzamiento de campaña publicitaria. Ya no se trata de representar sino de presentar (y poner a la venta) sus fluidos corporales en un formato de fuertes connotaciones históricas, donde lo siniestro actúa como disparador de un shock, ya que al no utilizar calcos sino parte de su propio cuerpo, lo que se pone en juego no es ya una apariencia de humanidad, sino una realidad, el propio cuerpo utilizado como mercancía, lo cual resulta mucho más perturbador. A nuestro entender, este efecto estaría provocando un extrañamiento, una distancia crítica y una mayor reflexión del espectador. La artista estaría poniendo en evidencia cómo la belleza puede ocultar aspectos siniestros de la vida, por ejemplo, cómo los tratamientos estéticos pueden convertirse en actos de violencia contra el propio cuerpo. Pero aunque esta obra podría interpretarse como una crítica a la manipulación del cuerpo femenino en la sociedad de consumo, Costantino ha sometido al suyo al mismo procedimiento criticado, adhiriendo también a los cánones de belleza impuestos por la cultura actual y acentuando lo ambiguo y perturbador de la obra. En una doble operación, con este

recurso la artista estaría rechazando un sistema de formas pero sin anularlo, sino actuando al interior del mismo, utilizando recursos y conceptos propios del sistema que rechaza.

Es interesante notar que el uso de estas particulares estrategias artísticas -aquí referidas al cuerpo humano - tuvieron su origen en obras que refieren a cuerpos de animales, como *Cadena de pollos* (1997), instalación de una tira colgante de cinco metros de calcos, en silicona blanca, de pollos embutidos entre sí por la boca y el ano, que Costantino asocia a los encastres de collares Gucci. De hecho, en 1998 incursionó en la orfebrería replicando la idea en una *Gargantilla de pollos*, con 24 pollitos en miniatura de oro macizo, de la que se realizaron fotografías con la artista luciéndola. Estas obras aludirían también a la industria alimentaria, a la aniquilación en gran escala, haciendo evidente la mostración de procesos que la sociedad preferiría ignorar. También se pueden mencionar las *Chanchobolas* (1998), múltiples esferas de distintos tamaños, realizadas con calco de piel de cerdo en resina y aluminio atomizado, pulidas y brillantes como metal pero presentando-representando chanchos prensados, nuevamente en un juego perturbador que mezcla diseño y crueldad, atracción y rechazo. Incluso la compactación de cuerpos ya estaba presente en *Limbo de nonatos* (1993), con animales embalados, que luego repite en *Friso de nonatos* (1999), donde fetos comprimidos se transforman en un friso arquitectónico y decorativo. En todas estas obras se evidencia una característica saliente de su producción: su “nomadismo” técnico que lleva a la artista a experimentar con todo tipo de materiales y técnicas, desde las más artesanales, como la costura y la orfebrería, mencionadas anteriormente, o en *Cochon sur canapé*, donde aplica las técnicas de taxidermia (aprendidas en el Museo de Ciencias Naturales de Rosario), la manipulación de materiales sintéticos (tras investigar y trabajar en talleres y fábricas como Duperial) y la receta de la cocina italiana aprendida en el ámbito familiar (el cerdo a la porchetta).

Como se puede apreciar, estas obras de Costantino están relacionadas con la muerte, la moda, el consumo. Apelan a una doble ambigüedad a través de la exacerbación del material. En primer lugar, a través de la crítica a la sociedad de consumo, pero desde dentro mismo del sistema, apropiándose de sus recursos más característicos, como la publicidad, el diseño, la moda. En segundo término, apelando a una estética conceptualmente extrema donde devela lo inquietante, perturbador,

sinistro pero paradójicamente haciéndolo a través de lo atractivo, placentero, seductor, encarnado en llamativos materiales que incitan al consumo a través de los sentidos. Consideramos que este juego de seducción-repulsión es una provocación que precisamente por su condición lúdica permite deslizar ciertas significaciones que de otro modo se percibirían como intolerables. Como ella misma dice, su idea no es hablar de la perversión, sino mostrar la perversidad de la cultura porque “es la propia perversión del espectador la que lo seduce y lo atrae a la obra” (Costantino en Verlichak, 1998:84). La artista usa la perversión de los demás, mostrando lo abyecto de un modo tremendamente atractivo, seductor, sensual, tornándolo digerible.

Finalmente, queremos remarcar cómo, a lo largo de los años y utilizando distintos recursos - desde alianzas a confrontaciones, pasando por la resistencia, las apropiaciones, las mezclas y los contradiscursos- los artistas de América latina han buscado construir un discurso con rasgos propios, originales. En nuestra opinión, en la obra de Costantino, el lenguaje que utiliza hace difícil definir su origen o contexto de pertenencia mientras que lo que consideramos su postura crítica a la sociedad de consumo y a los medios de producción y comunicación masivos, sitúan su obra en una agenda más globalizada. Tanto su lenguaje como las estrategias artísticas utilizadas, no permitirían fijar y cerrar su identidad en tanto Otro por ser coincidentes con estrategias hegemónicas, pero a nuestro entender es un mecanismo utilizado estratégicamente para hacer una crítica del sistema desde su interior mismo y utilizando sus propios recursos. Así Costantino, en vez de manifestar explícitamente un carácter reconocible como latinoamericano, estaría actuando desde un ámbito no circunscripto exclusivamente a lo local. Sin embargo, esto no implica que lo nacional o lo local desaparezcan por completo, pues la globalización y sus múltiples actores sociales se encuentran siempre localizados. Como dice la propia artista, su obra “...surge de la identidad cultural y económica específicamente argentina”, por su relación con el cuero, la carne, la sangre (Costantino, 2015).

A nuestro entender, lo que estas obras ponen de manifiesto es que el arte latinoamericano no responde sólo a lo autóctono, exótico, a lo indígena o popular, o a la denuncia político-social, estereotipos muchas veces fijados desde la mirada unilateral de los centros hegemónicos. Esto diferencia las obras de Costantino de las restantes de la sala, más claramente situadas en sus

contextos locales y focalizadas en la violencia social. Nos preguntamos si ese rasgo particular de la obra de Costantino habrá incidido en la ubicación de las obras, solitarias en medio de la sala, o si dicha localización estaría más relacionada con su condición de objetos escultóricos. En cualquier caso, dejamos abierto el interrogante acerca de la decisión curatorial, tema que escapa al propósito del presente trabajo.

En contraposición al carácter “globalizado” de la obra de Costantino, es interesante notar que en el caso del artista colombiano Miguel Ángel Rojas (Bogotá, 1946, ciudad en la que vive y trabaja), si bien comparte con Costantino el uso de recursos representativos extremos basados en la exacerbación de la ambigüedad y en el doble juego atracción-repulsión, presentación-representación, su obra permanece anclada en su propio contexto local. Se presentan en la muestra de Fundación Proa dos fotografías, *David n°2 y n°5* (2005), pertenecientes a una serie de quince, y el video *Caquetá* (2007).

En cuanto a las fotografías, en blanco y negro y de gran tamaño (199,5 x 100 cm), logran crear una obra de gran atractivo estético, basado en el particular tratamiento de la imagen, la iluminación, el grosor del grano de la copia, la tonalidad. Presentan un desnudo masculino reflejado en un cuerpo joven y bello, en una postura que inmediatamente remite a la escultura del *David* de Miguel Ángel Buonarroti, si es que esa escultura, obra icónica del ideal estético masculino de la historia del arte occidental, forma parte de la enciclopedia del espectador. Como puntualiza Rojas, su modelo, un joven campesino colombiano, desconocía la existencia de la obra italiana, lo que llevó al artista a reflexionar acerca de las desigualdades educativas y culturales en Colombia, planteando dichas desigualdades como causa de la prolongada guerra en la que está inmerso su país (Barrios, 2015). El *David* del Miguel Ángel colombiano es presentado sobre un pedestal, como si también él fuera una escultura, un canon de belleza para nuestra época, eternizado no ya en el mármol -material característico del Renacimiento- sino en una imagen fotográfica, sistema de representación característico de la contemporaneidad. Aunque ambas obras comparten una apariencia estéticamente seductora, el cuerpo del *David* italiano representa un ideal estético materializado en una fría escultura en mármol, cuyas proporciones (elaboradas con un fin perséptico) no se corresponden con las de un

cuerpo real; características que muestran un marcado contraste con la fotografía del *David* colombiano que es la huella encarnada de un cuerpo vivo.

Pero como en el caso de la obra de Costantino, repentinamente la apariencia seductora de la fotografía nos devuelve un cuerpo mutilado que, aunque visible, se nos aparecía velado a primera vista. Como sostiene Gilles Deleuze, lo visible depende de cada formación histórica, siendo por ende variable. En diferentes contextos las visibilidades, lo visible, aunque no esté oculto, no necesariamente es inmediatamente visto. Según el autor, “las visibilidades se velan o se nublan, hasta el extremo de que las “evidencias” devienen incomprensibles” (Deleuze 1986(1987):85). Justamente, la seducción estética inicial habría nublado las evidencias, tornándolas invisibles y logrando que el choque con el reconocimiento de la evidencia, de la marca de la mutilación, resulte doblemente movilizador para el espectador, abriendo un abanico de nuevas reflexiones, de nuevos sentidos. Este moderno *David* nos interpela, entre otras cosas, acerca de los conceptos de perfección y de belleza que ha manejado Occidente durante siglos, acerca del trato que la sociedad dispensa a los diferentes. Pero si anclamos la obra en su contexto de producción, estas fotografías también hacen visibles las consecuencias de la guerra interna que padecen los colombianos desde hace muchísimos años. Así, Rojas resignifica un ícono de la cultural occidental desde su contexto local, desde su historia local específica.

Otro tanto ocurre en el video *Caquetá*, a color y sin sonido, en el que un joven soldado, con su camuflaje para la selva, tiene sus brazos hundidos en el agua y sólo tomamos conciencia de que son muñones mutilados sin manos, cuando saca sus brazos del agua para mojarse la cara. Encontramos nuevamente el mencionado recurso de la ambigüedad, donde una imagen en principio serena y agradable nos enfrenta, en una segunda instancia, con el choque violento de una realidad que se mantenía oculta. En palabras del propio artista, “es política del estado colombiano que las imágenes de soldados heridos o mutilados no aparezcan públicamente” (Barrios; Rojas 2015). Como plantea Deleuze, “cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se produce en ella” (1986 (1987):76), y al usar mutilados como modelos, estas imágenes, con su fuerte carga simbólica, pondrían en discusión lo que la sociedad considera visible y enunciable,

interviniendo en la construcción y consolidación de visibilidades. Por otra parte, tanto las fotografías como el video sacan a la luz los lazos de interdependencia entre la guerra (que se desarrolla en lugares rurales, alejados de las grandes ciudades), los jóvenes soldados, mayormente provenientes de comunidades campesinas y las consecuencias tanto físicas como psicológicas; lazos de interdependencia que la sociedad urbana colombiana muchas veces prefiere soslayar, manteniéndolos ocultos, velados a la conciencia.

Si bien la obra de este artista evidencia la búsqueda de una cuidada calidad estética, su obra no trasunta un esteticismo vacío de contenido, sino que, fiel a lo conceptual, desarrolla una idea incisiva, de orden simbólico, político, social, plasmada en una imagen que, en nuestra opinión, apela (como en el caso de Costantino) a una exacerbación de la ambigüedad en el juego seducción-repulsión, a fin de producir un efecto de shock y extrañamiento en la recepción. Esto se evidencia también en *Santa* (obra no presentada en Proa) compuesta por cuatro fotografías que en conjunto muestran un hermoso paisaje sobre el cual aparece una frase del ritual navideño católico, *Caiga de lo alto bienhechor rocío como riego santo*, escrita con pequeños círculos blancos. Pero al acercarse, el espectador descubre que esos pequeños círculos son en realidad pequeñas calaveras. Según el artista la obra hace referencia a los aviones que, con apoyo de los Estados Unidos, desde hace años sobrevuelan y fumigan las plantaciones de coca para destruirlas, pero que, con su rocío de veneno, terminan contaminando la tierra y las aguas y enfermando a los niños (Rodríguez, 2008). Es a través de ese segundo momento de impacto negativo, de shock, que entrevemos la intención de buscar que el espectador tome distancia de la experiencia estética para enfrentar la obra con un pensamiento crítico. Como explica el propio Rojas, en el arte está implicado el individuo en su totalidad, “su inconsciente, sus deseos, pero también su capacidad de separarse de la experiencia y verla desde lejos” (Gutiérrez, 2003).

Por otra parte, teniendo en mente el *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade (1928) - que planteaba una deglución crítica de la cultura universal, seleccionando lo mejor y más conveniente para gestar la propia discursividad al unirlo con lo local- podríamos entender la obra de Rojas como vehículo para la deconstrucción y reapropiación “antropofágica” del canon occidental.

Ante su obra no podemos hablar de una otredad absoluta, ya que las técnicas y lenguajes desplegados se ven y ordenan desde la historia del arte occidental, como en la serie de *David*, o en obras que hacen uso de frases icónicas del Pop, como *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* Pero también están muy presentes los elementos distintivos, propios, específicos de su contexto local: no sólo a nivel de los contenidos que hacen referencia a su contexto de origen (como en las obras aquí seleccionadas) sino a través de la iconografía y la materialidad que nos hablan desde América, desde Colombia. Por ejemplo en el díptico *Es mejor ser rico que pobre* (2001), representa dos jaguares enfrentados (animal icónico, de gran poder simbólico para las culturas prehispánicas) realizados sobre papel colocando recortes circulares de hojas de coca en uno y de billetes de dólar en el otro, materiales representativos de la producción y tráfico de drogas entre Colombia y Estados Unidos, implicando asimismo las veladas luchas de poder y dominación entre grupos sociales y entre naciones. Además, con la inclusión de fragmentos de lo real, se activa la tensión presentación-representación, como ya mencionáramos en el caso de Costantino. El uso minucioso de pequeños círculos puede ser relacionado tanto con la técnica del Ben-Day dot del Pop de Lichtenstein como con las técnicas precolombinas del trabajo del metal. También en *Sub-urbano* (2004), representa jaguares, pero esta vez realizados con caucho y semillas, productos característicos de su país. Vemos cómo las obras de Rojas incorporan las imágenes dominantes en los centros de poder, pero transformadas, contaminadas y socavadas por fuerzas y elementos locales, que son a su vez corroídos por los lenguajes e imágenes europeos. En consonancia con la propuesta antropofágica de Oswald de Andrade (1928), podríamos plantear como hipótesis interpretativa, que las obras de Rojas asimilan las cualidades europeas fundiéndolas con las propias en una síntesis dialéctica.

Es importante señalar que en estas últimas obras el recurso al fragmento, los pequeños círculos, son el punto de contacto del espectador con una realidad que Rojas quiere hacer visible. La idea del fragmento, del círculo, ya estaba presente en algunas de sus primeras obras: algunas de las fotografías, tomadas subrepticamente durante la década de 1970 en los cines de Bogotá, como el *Faenza*, que servían de lugares de encuentro clandestinos para la comunidad homosexual, iluminan ese mundo marginalizado con el círculo de luz del ojo de la cámara. Fueron cerca de 100 negativos

organizados en distintas series, como *Antropofagia en las ciudades*, *El figón*, *Mogador*, *Olores*, *Tres en platea*, entre otras. Algunos de esos trabajos ya hacían uso de la tensión seducción-rechazo, presentando fotografías cuyas imágenes en blanco y negro en un primer momento atraen por las cualidades estéticas de la iluminación, los clarososcuros, el desenfoque, los perfiles movidos, borrosos, el grano grueso, todo producto de las condiciones de producción, por la penumbra del lugar, la cámara escondida, el revelado forzado. Pero al ser miradas con mayor atención esas imágenes colocan al espectador en el incómodo papel del *voyeur*, espiando un submundo intensamente sexual, de experiencias eróticas marginales. Imágenes que buscaban, desde lo íntimo y personal, develar, hacer percibir lo oculto y ampliarlo hasta hacerlo público, poniendo en discusión también la arbitraria separación cultural entre lo público y lo privado. A lo largo de los años Rojas ha reutilizado esos mismos negativos de modos diferentes en nuevas obras, por ejemplo en *Paquita compra un helado* (1998) o en el video *Golpe en el ojo* (2001), pero siempre promoviendo una agudización de la reflexión a través de los recursos particulares anteriormente descritos, que fuerzan al espectador a ver más allá de la atracción estética, y a percibir en toda su crudeza lo diferente, aquello que la sociedad se empeña en mantener oculto, prohibido.

Para concluir, dentro del amplio abanico de “lo extremo”, encontramos en las obras de algunos artistas latinoamericanos, como Rojas y Costantino, ciertos recursos particulares ligados a una acentuación de la ambigüedad que transmiten lo inquietante, perturbador, siniestro, a través de lo atractivo, placentero, seductor, con el fin de representar lo irrepresentable, haciendo visible aquello que se intenta mantener oculto y actuando como disparador de un extrañamiento crítico. Encontramos en ambos artistas características comunes que nos llevaron a singularizar su obra: una misma estrategia representativa: el doble juego atracción-repulsión, presentación-representación, que produce una intensificación del shock en la recepción. También podemos ver una apelación a lo táctil que, aunque se evidencia más claramente en el caso de Costantino por la calidad escultórica de los objetos y la relevancia del material utilizado, estaría también presente en las fotografías de Rojas que, aunque siendo netamente visuales, trasuntan cierta cualidad táctil a través de la estetización de la imagen, el uso del grano grueso y la atracción escultórica de la imagen.

Asimismo vemos que los dos artistas recurren al uso del fragmento, real o como simulacro. Sus obras apelan a las huellas de lo real, en el caso de Costantino a través del calco, en el de Rojas, con la fotografía y el video. Como ha dicho la propia Costantino, “el calco es a la escultura lo que la fotografía es a la pintura” (Costantino en Verlichak 1998:78). Esta intrusión de lo real activa y pone en tensión ambos binomios, no solo el juego presentación-representación, sino también la atracción y el rechazo. Ambos artistas sacan a la luz aspectos de la sociedad que permanecen ocultos, velados a la conciencia, que normalmente no se ven o preferimos no ver.

Pero consideramos que el aspecto más enriquecedor del diálogo entre las obras de ambos artistas es que se da no sólo a través de la coincidencia, sino también de las diferencias, lográndose de este modo lo que pensamos que es el fin último de estas obras: una ampliación de la capacidad receptiva del espectador. Observamos que ambos aplican recursos y estrategias similares, pero focalizados en aspectos sociales diferentes. Por un lado, una lectura posible del trabajo de Costantino nos acerca a una crítica a la sociedad de consumo, sacando a la luz los aspectos más crueles de los mecanismos de producción, tanto en lo referido a la moda, la alimentación, como a las ideas de belleza. Pero aún dentro de una expresión estética que podría considerarse más globalizada, muestra las huellas de la violencia en los cuerpos, propios, ajenos, animales, abriendo la mirada a la interpretación de los mismos. En cambio Rojas, más ligado a su contexto local, pone el foco en aspectos político-sociales, en las diferencias culturales productoras de violencia, que también dejan sus huellas en los cuerpos.

Es a través de ese doble juego ambiguo y por momentos contradictorio, donde encontramos en las obras de ambos artistas las huellas de la violencia en los cuerpos, reflejadas en la tensión entre lo que representan y lo que presentan, en su efecto de atracción pero también de rechazo, mecanismos que destacan la relevancia de esas huellas frente a las cuales es difícil permanecer indiferentes.

Referencias bibliográficas

ALONSO, Rodrigo.

2015 “Presentación”, en *Proa, Daros Latinamerica. Exhibiciones.[on line]*. Consultado el 15/8/2015, disponible en: <http://www.proa.org/esp/exhibition-daros-latinamerica.php#presentacion>

BARRIOS, Álvaro.

2015 “Miguel Ángel Rojas”, en *Proa, Daros Latinamerica. Exhibiciones.Palabras de artista, [on line]*. Consultado el 15/8/2015, disponible en: <http://www.proa.org/esp/exhibition-daros-latinamerica-textos.php>

BENJAMIN, Walter.

1936 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994:17-57.

COSTANTINO, Nicola.

2015 “Palabras de artistas”, en *Proa Daros Latinamerica. Exhibiciones.[on line]*. Palabras de artista Consultado el 15/8/2015, disponible en: <http://www.proa.org/esp/exhibition-daros-latinamerica-textos.php>

COSTANTINO, Nicola, en SÁNCHEZ, Julio.

2007 “Nicola Costantino”. *Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino [on line]*. Consultado el 18/8/2015, disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/costantino/03_00_costantino.php,

COSTANTINO, Nicola, en VERLICHAK, Victoria.

1998 “La ferocidad de la seducción” en *Nicola Costantino. Peletería con piel humana*. Catálogo exposición, representación argentina en la XXIV Bienal de San Pablo. Buenos Aires: Min. Relaciones Exteriores y Culto.

DE ANDRADE, Oswald.

1928 “Manifiesto Antropófago”, en **SCHWARTZ, Jorge**, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991:143-153.

DELEUZE, Gilles.

1986 *Foucault*. Paris: Minuit. (tr. esp.: *Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 1987).

GUTIÉRREZ, Natalia.

2003 “Miguel Ángel Rojas: Rastrear el origen de una mirada indeleble”, en *Art Nexus,[on line]* n° 49, vol 2: 62-65. Consultado el 17/8/2015, disponible en: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9909

OLIVERAS, Elena.

2013 (comp.) *Estéticas de lo extremo: Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé.

RODRÍGUEZ, Marta.

2008 “Miguel Ángel Rojas”, en *Art Nexus [on line]* no.68. Consultado el 17/8/2015, disponible en: http://www.artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=19100

Anexo de imágenes

Nicola Costantino



Mostrador de boutique. Peletería humana
(1999-2000) instalación Proa 2015



Cartera anos (2000)
cuero, tela y silicona
33 x 50 x 22 cm, col. Daros



Corset de tetillas masculinas (2000)
silicona y raso
31 x 30 x 20 cm Col. Daros



Peletería humana
(1996) performance, CORE Exhibition,
Glassel School of Art, Houston



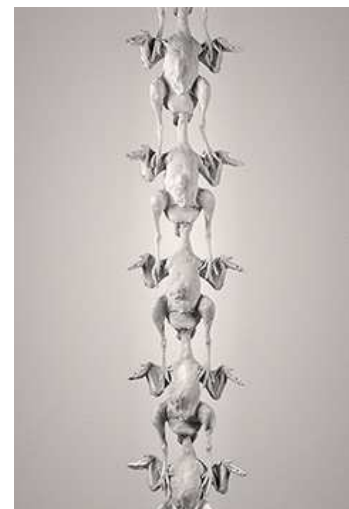
Chanchobolas (1998)



Savon de corps (2004) instalación



Gargantilla y aros de pollos (1998)
plata, miniaturización de calcos de pollo



detalle

Miguel Ángel Rojas



David n°5 (2005)
fotografías blanco y negro, impresión inkjet 199,5 x 100 cm, col. Daros



David n°2 (2005)



Caquetá (2007)
video 7:38 min., color, silente,
col. Daros



Es mejor ser rico que pobre (2001)
díptico, 50 x 70 cm c/u, recortes de billetes de dólar y de hojas de coca sobre papel

detalles

