

**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**

**La visibilización de lo marginal en el arte latinoamericano
contemporáneo**

**María Agustina Hernández
Paula Forgione
Florencia del Río**

Segundo Cuatrimestre de 2015

Un cuerpo con ropas descuidadas es trasladado sobre la espalda de un hombre, quien con firmeza lo introduce en el espacio interior de un museo. Contra una pared, un desnudo femenino recibe la fuerza de un violento torrente de agua, direccionado por las manos de un hombre cuya actitud no presenta reacción alguna frente a semejante acción. Por otro lado, un hombre joven, cuya desnudez evidencia la falta de una de sus extremidades, se encuentra impasible con firme postura, peinado, arreglado y serio ante una cámara que lo mira interrogante. Tres obras de arte provenientes de contextos diferentes que retratan distintos sucesos son reunidas bajo el rótulo de arte latinoamericano en la Colección Daros y, a pesar de sus diferencias, encuentran su anclaje en conflictos sociales contemporáneos. Estas obras presentes en la exposición de la Fundación Proa, bajo el concepto del cuerpo como sede de violencia, intentan reflexionar sobre el tema de la visibilización de lo marginal en el arte latinoamericano contemporáneo.

Nuestra reflexión tiene dos puntos de partida. Por un lado, encontramos en las obras la temática de lo marginal, entendido como acontecimientos, fenómenos y sujetos que no son incluidos dentro de la construcción de una identidad y una memoria histórica postulada como oficial por los sectores sociales dominantes. Desde estas retóricas hegemónicas se establece qué acontecimientos sociales son los que se hacen visibles a la hora de construir las problemáticas históricas de una sociedad. Por otro lado, consideramos que el eje temático que rige en estas obras es la visibilización de elementos sociales marginados, entendiéndola como la problematización de contenidos políticos desde la práctica artística.

Teniendo en cuenta estas consideraciones sobre los conceptos de marginalidad y visibilización y a su vez considerando la incidencia que tienen las colecciones privadas y los circuitos de las bienales dentro del contexto latinoamericano, se nos presenta una mirada crítica sobre ciertos aspectos presentes en la colección desde el artículo de

Andrea Giunta *Contra el estereotipo: la marca de lo Latino*. La autora plantea el problema de la estereotipación del arte latinoamericano como temática central de su artículo. Propone que la categoría de “latinoamericano” para designar a las obras dentro de un circuito internacional conlleva una tipificación jerárquica que lo diferencia del resto del arte. De este modo, la división hecha por la colección Daros entre una línea internacional y otra latinoamericana resulta problemática, ya que postula la existencia de artistas específicamente latinoamericanos que se definen por su diferencia respecto de los artistas internacionales. Entonces, la mirada de la colección Daros da cuenta del estereotipo vigente bajo el concepto de “Latinoamérica” que consideramos restrictivo. De todos modos, las obras provienen de un contexto al que hay que atender. Para poder reflexionar sobre estas diferencias y no validar estos estereotipos, Giunta sostiene que “es posible activar lecturas situadas y el descubrimiento de articulaciones específicas” (Giunta, 2015). Si continuamos definiendo al arte latinoamericano por no pertenecer al ámbito del arte internacional, seguiremos reforzando el discurso dominante que sostiene que, “enunciado desde el discurso del centro, la periferia ocupa el lugar del *otro*, (...) el reverso de la identidad original” (Escobar, 2004: 73). Consideramos que ciertas obras de la exposición responden a estas propuestas de apertura y construcción de significaciones alternativas a las categorías identitarias ya establecidas.

Analizaremos las obras de los artistas Regina José Galindo, Miguel Ángel Rojas, Marcos López y Rosenberg Sandoval ya que se proponen integrar aquellos discursos y actores sociales que son invisibilizados por los sectores dominantes. En sus obras se intenta poner en jaque las retóricas identitarias que plantean concepciones homogéneas y cerradas de aquellas características y vivencias que serían esenciales para el ser nacional/latinoamericano. En ese sentido también problematizaremos su vínculo con los

ámbitos donde se llevan a cabo estas acciones de reinscripción. Teniendo en cuenta que las obras cuestionan la falta de representatividad de los discursos hegemónicos de cada contexto en particular, podemos al mismo tiempo reflexionar sobre el papel de los circuitos artísticos internacionales en la construcción de estereotipos latinoamericanos. Consideramos que, anclándose en las especificidades históricas, sociales y culturales de sus contextos, los artistas le hacen frente a la categoría totalizadora de “artista latinoamericano”.

Por lo tanto, los artistas que analizaremos no solo se proponen visibilizar estos discursos subalternos, sino que también problematizan la naturaleza del mismo lugar desde donde enuncian su retórica de resistencia para intentar incluirlos dentro de la agenda pública. De esta manera, además de insertar retóricas marginales dentro de los grandes circuitos institucionales del arte contemporáneo, problematizan la relación de esos espacios legitimadores con lo marginal y con la idea de resistencia.

Regina José Galindo y las huellas de la marginalización en el cuerpo de la artista

En las performances de Regina José Galindo (1974), oriunda de Guatemala, esa intención de hacer visibles problemáticas marginales en el panorama institucional del arte, es una constante ineludible. En la performance *Limpieza Social* (2006), expuesta en Proa, la inclusión de lo marginal se realiza mediante e mediante el cuerpo de la artista, quien encarna y manifiesta las huellas de la violencia negada. Esta obra, como otras que analizaremos, parten de la siguiente premisa: aquello que desde las estructuras de poder se ha intentado eliminar, no desaparece, quedan marcas que la artista, a través de su cuerpo, se encarga de reflejar.

En *Limpieza Social*, la artista es bañada por una manguera utilizada para dispersar manifestaciones en la vía pública. En la performance, la fuerza del agua y la debilidad del cuerpo desnudo se contraponen, mostrando una violencia que se ejerce sobre un individuo que poco pueden hacer para defenderse. En este sentido, y teniendo en cuenta el nombre de la obra, su cuerpo vendría a representar el cuerpo colectivo que está indefenso frente a las estrategias represivas del Estado. Aquí la artista visibiliza la violencia no manifiesta que aplasta a los individuos en las sociedades contemporáneas. En esta performance, como en muchas otras de Galindo, su cuerpo funciona como el soporte a partir del cual se visibilizan y se problematizan realidades sociales y culturales.

Al aproximarnos a las obras de la artista se hace evidente que la relación con el contexto y la historia de su país tiene una importancia primordial, ya que entenderla permite comprender no solo el rol de su cuerpo en ellas, sino también el funcionamiento integral de la performance: las acciones que se llevan a cabo, los personajes que interceden, el contacto con el público, etc. Una propuesta central es la de desenterrar vivencias y testimonios perdidos de la conflictiva historia de Guatemala, que han sido ocultados por los sectores hegemónicos locales con una complicidad internacional. Entonces, la marginalidad no aparece como un elemento inherente de la identidad guatemalteca, sino como resultado de relaciones de poder de larga data.

Galindo presentó en la 51ª Bienal de Venecia, cuando ganó el León de Oro *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), donde recorre las calles de la ciudad de Guatemala con los pies cubiertos de sangre humana dejando una marca en el trazado urbano. La relación planteada con los sucesos históricos y con la situación contemporánea guatemalteca es central: se estaba, por un lado, recordando a las víctimas que se cobró los treinta y seis años de guerra civil (genocidio que en Guatemala todavía se niega); y por otro lado, se estaba

protestando la candidatura a la presidencia de Efraín Ríos Montt, dictador durante el gobierno militar en los ochenta. Entonces aquí se puede ver como el cuerpo de la artista funciona como soporte de dos movimientos de resistencia, que apuntan a poner en primer plano aquellos rastros de la violencia que la sociedad guatemalteca, y sobre todo la oligarquía, intenta borrar. Otra obra en la que el cuerpo es sede de la acción artística es *Looting/Saqueo* (2010). En este caso la artista se hace incrustar en sus muelas oro guatemalteco, y posteriormente, en una galería de arte en Alemania, son extraídas por un dentista local para quedar expuesta allí. En esta ocasión, la artista hace referencia a la explotación que sufrió Guatemala en la época colonial y la marginalización resultante, efecto que se evidencia en el presente. También se manifiesta el rol que las naciones europeas tuvieron y continúan teniendo en este proceso de formación de periferias.

Si analizamos el corpus de obras de la artista guatemalteca, esta preferencia por la utilización del propio cuerpo como materia prima para sus obras es notable; sobre todo si se tiene en cuenta que la mayoría de ellas reflexionan acerca de problemáticas que desde los discursos hegemónicos se intentan ocultar. En este sentido, la corporalidad de la artista pasa a encarnar aquello que no se quiere ver pero que, en el marco de la performance, es imposible ignorar.

Miguel Ángel Rojas y Marcos López frente al reclamo social a través del lente fotográfico

Miguel Ángel Rojas (1946), artista colombiano, está presente en Fundación Proa con las obras *David Nro. 5* (2005), *David Nro.2* (2005) y *Caquetá* (2006). En ellas trabaja con temáticas referentes a una parte conflictiva de la historia nacional, visibilizando a aquellos actores sociales que han quedado afuera del relato histórico oficial. Aquí el artista

se apropia del lenguaje clásico de la historia del arte para representarlos. Esta apropiación se vuelve particularmente significativa si tenemos en cuenta que Rojas es un artista que ha sido incluido en los ámbitos de gran circulación internacional del arte. El artista en lugar de responder al rol asignado al arte latinoamericano en el circuito internacional, reafirmando así la separación centro-periferia, incorpora parte del acervo artístico del gran arte europeo y lo utiliza para reflejar una problemática colombiana. En ese sentido, esta operación está en consonancia con lo que Ticio Escobar propone en el libro *Arte fuera de sí*. Allí afirma que para poder llegar a una definición de la identidad latinoamericana que no se plantee como la otredad por excelencia, sino que responda a los intereses de los artistas latinoamericanos, “cabe evocar operaciones deconstructivas que trabajan en la mutua inclusión de imágenes adversarias en la configuración de las identidades” (Escobar, 2004: 75).

La marginalidad en la obra de Rojas está presente desde el inicio de su trabajo y es parte de su experiencia de vida. Él mismo dice haber sufrido el flagelo de la discriminación dada su pertenencia étnica, su orientación sexual y su posición en la escala social. A lo que se suma haber vivido un acontecimiento violento como es el desplazamiento forzado por el conflicto armado de larga data en su país. Rojas considera “el arte como un sitio sacro, donde el artista ubica lo que le parece digno de ser ‘re-visto’”¹. Esta revisión de temáticas surge de una necesidad de visibilizar cuestiones conflictivas y emocionales a través del arte. Una de sus primeras series fotográficas *Faenza* (1973), tomadas entre hombres homosexuales en teatros de serie B, retratan la invisibilidad de una comunidad marginada por la sociedad a través de la fotografía, que para ese entonces

¹ Entrevista a Miguel Ángel Rojas por María Cristina Pignalosa, consultada 22 de agosto de 2015, disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3833947>

no estaba completamente dentro de los medios legitimados en las artes plásticas, siendo este su primer acercamiento a cuestiones sociales marginadas a través del retrato fotográfico.

Este interés por lo marginal, junto por la visibilización de ciertas experiencias vuelve a aparecer en la serie de fotografías *David N°5* y *David N°2* de la exposición de Daros. Esta serie de fotografías muestran el cuerpo desnudo de un soldado colombiano en *contraposto*, haciendo alusión al arte renacentista, más explícitamente a la escultura de *David* de Miguel Ángel, con la particularidad de que una de sus piernas se encuentra amputada. Tales imágenes dan cuenta de una realidad social: las amputaciones de los soldados producidas por su participación en el conflicto armado de Colombia. Para representar a estos actores sociales condenados al olvido por la historia oficial, el artista recurre a una de las imágenes más reconocibles de la historia del arte canónico.

Otro elemento que hay que tener en cuenta para analizar esta obra es la reflexión que hace Rojas sobre el conflicto armado, ya que considera a la guerra como consecuencia de las desigualdades culturales². Este hombre perteneciente al campesinado, al ser interrogado por el artista en su deseo de que posaran a la manera de esta figura le preguntó que a “¿cuál David?” se refería; evidenciando que la marginalidad no surge solo como resultado de la guerra sino también por las desigualdades culturales³. En estas fotografías Rojas une a sujetos pertenecientes a sectores subalternos con una imagen muy pregnante en el imaginario de la cultura occidental, como es el hombre clásico del *David*.

² Palabras de Miguel Ángel Rojas, consultadas el 22 de agosto de 2015, disponible en: <http://proa.org/esp/exhibition-daros-latinamerica-textos.php>

³ *Ibíd.*

En la obra *Autopsia* (2005) del fotógrafo argentino Marcos López (1958), presente en la misma sala del Proa, encontramos un punto de semejanza. En sus obras, la representación de estereotipos sociales y populares da cuenta de comportamientos sociales que no formarían parte del imaginario del arte argentino. Respecto a la obra *Autopsia*, el cirujano retratado, Carlos Masoch, sostiene que “La muerta es la patria joven”⁴ dando cuenta del carácter crítico de las obra de López al pintar la desnudez de una mujer luego de haberle practicado una autopsia. Como Rojas, López toma en este caso *El estudio de anatomía* de Rembrandt junto con la referencia fotográfica de la muerte del Che tomada por Freddy Alborta en 1967, haciendo eco de acontecimientos sociales significativos y de gran resonancia emocional que se adhieren a las líneas de significados presentes en la obra final. De esta manera, ambos artistas provenientes de contextos semejantes y disimiles a la vez, presentan una discusión frente a eso que sucede y no se dice.

Rosemberg Sandoval y la institucionalización de lo marginal

El performer colombiano Rosemberg Sandoval (1959) se vale de materiales diversos para construir sus obras, siendo estos, explícitamente congruentes con la búsqueda de instalar una polémica en las acciones que realiza. Cuerpos vivos, vísceras humanas, orina, sangre, reivindican la utilización del medio artístico como mecanismo de denuncia. En un sentido radicalmente opuesto a las performances de Yves Klein (*Anthropométries de l'époque bleue*, 1960) quien toma el cuerpo femenino idealizado manchándolo de pintura azul con una intencionalidad más lúdica, Rosemberg pinta con

⁴ Palabras de Marcos López, consultadas el 22 de agosto de 2015, disponible en: <http://proa.org/esp/exhibition-daros-latinamerica-textos.php>

mugre, mancha las salas blancas de galerías o museos haciendo visibles las problemáticas sociales⁵. Sandoval en la obra *Mugre* (1999) expuesta en Proa, carga sobre su cuerpo a un indigente y lo desplaza por las paredes del Museo de Arte de Bogotá para dejar marcas de suciedad sobre ellas. “El hecho de que el indigente en *Mugre* no toque el piso me maravilla, él se mantiene siempre por encima como un ángel, y además el hecho de que él mismo manche el museo con su *Mugre* me parece genial, es la *Mugre* como pigmento, como óleo de paleta rancia y sucia. Es la *Mugre* de la ciudad vertida a través de un miserable sobre un museo blanco y reluciente”⁶. Estas palabras manifiestan la particularidad que Sandoval presenta de alguna manera a través de sus obras, en donde los límites de lo propiamente legítimo quedan distorsionados.

La contraposición establecida entre la marginalidad y la institución cultural es puesta en juego por la propia acción del artista. Sandoval polemiza e instala una situación que busca tomar protagonismo al menos durante el tiempo que dure la performance, el cuerpo de quien padece es usado y expuesto de manifiesto por el artista.

Lo que resulta de interés es la respuesta dada por el público frente a la obra, una vez que el artista y el indigente se retiran del espacio expositivo; donde es observada como convencionalmente se lo hace con otras, dando cuenta de la legitimidad que brinda el museo como institución. Ante la inclusión de aquel que se encuentra marginado en las calles, lo que prima es la contemplación ante ese hecho que resulta atípico dentro del ámbito museístico. En este caso, el cuerpo del otro y la posición del artista expresan, confrontan, visibilizan y reclaman atención.

⁵ Comparación entre Rosenberg Sandoval e Yves Klein, consultada el 22 de agosto de 2015, disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-5207656>

⁶ Conversación entre Hans-Michael Herzog y Rosenberg Sandoval, consultada el 25 de agosto de 2015, disponible en: http://www.rosebergsandoval.com/entrevistas-interviews/2004_hans_michael_herzog.html

Como pincelada que se desparrama sobre un lienzo, Sandoval carga el cuerpo del indigente cubriendo las paredes del espacio de exposición, transmitiendo la tensión del cuerpo que resiste a pesar de las incertidumbres sociales. La duración de la performance, un poco más de cinco minutos, y el espacio en sí mismo, dan protagonismo al momento artístico, pero instalan aún más la dicotomía entre la condición del sujeto y de dónde se lo muestra. La realidad misma parece imponerse, como lo hace el indigente en las calles de cualquier ciudad, como acostumbra también Sandoval en sus performances, en donde no hay nada mediatizado, sólo la materia que contextualmente no puede escapar de lo que históricamente se presenta como norma.

Conclusión

En el contexto del arte contemporáneo internacional se han comenzado a dar discusiones que tienden a la desarticulación de las categorías binarias tradicionales de centro y periferia. Este binarismo tajante proyectaba una oposición irreconciliable entre estos dos conceptos, imponiendo a la diferencia como algo inherente a la identidad latinoamericana, y por lo tanto a la de sus artistas. Actualmente estas construcciones son puestas en tela de juicio, se cuestiona su validez para definir lo latinoamericano al interpelar a esta retórica hegemónica desde los discursos marginalizados. Al proponer reformulaciones de esas identidades se pone en jaque a las lógicas que intentar perpetuar esta división entre centro y periferia.

Para Nelly Richard, en el artículo *Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural* (1998), la creación de nuevos espacios de discusión para la reafirmación de una identidad a partir de

elementos autodefinitorios es fundamental dentro de las reflexiones que se vienen llevando a cabo desde finales del siglo pasado:

“La oposición entre representación (...) y experiencia (...) afirma la desigualdad de poderes trazada entre quienes patentan los códigos de figuración teórica que dotaran a sus objetos de estudio de legitimidad académica, y los sujetos representados por dichos códigos (...) sin mucho acceso a los beneficios de la teoría metropolitana ni derecho a ser consultados sobre la validez de las teorías que los describen o interpretan. Subvertir esta dicotomía de poder requiere producir teoría local, conocimiento situado, discurso y conciencia situacionales” (Richard, 1998: 249).

Estas intenciones pueden ser reconocidas en las obras de los artistas analizados, en donde se convocan una multiplicidad de sentidos para reflexionar sobre las situaciones e historicidades concretas y sobre el propio sistema artístico. En ellos se evidencia la experiencia histórica como relato reconstruido a partir la propia vivencia, constituyendo una alternativa a la historia hegemónica, en donde lo que predomina son contenidos jerarquizados irrefutables que responden a intereses de dominación. Lo que se intenta es flexibilizar estos discursos cristalizados, es decir, reflexionar sobre la construcción de categorías que inciden en la lectura de la historia. Los caminos son diversos pero no están establecidos irrevocablemente: “(...) pasa por subrayar la materialidad viva y cambiante de las especificidades de contextos que ese discurso nombra (finge reconocer) y desidentifica a la vez” (Richard en Castro-Gómez y Mendieta, 1998: 255). Estas estas operaciones de descategorización también son dirigidas al binarismo planteado, institucionalmente, desde el sistema artístico. La definición, categórica y

uniforme, del arte latinoamericano como diferencia no da cuenta de la particularidades de cada escena local y de cada artista, sino que establece una visión homogénea de lo latinoamericano. La intención de los artistas es reflexiva y crítica, la finalidad no reside en definir nuevas categorías estancas, sino en mantener en constante discusión temáticas diversas para desenmascarar retóricas que naturalizan construcciones y procesos históricos. Lo que prima entonces en las obras es la descategorización, y en este sentido, la revalorización del cuerpo social en donde se vivencian la historia y la cultura, evidenciando así nociones y experiencias alternativas. Asimismo se intenta explicitar las relaciones de poder que han marginalizado ciertos discursos para establecer el propio como el único válido. Regina José Galindo, Miguel Ángel Rojas, Marcos López y Rosemberg Sandoval son artistas que tomaron una posición crítica dentro del contexto en el que les tocó vivir, en el que eligieron ser actantes y no simples testigos. El individuo violentado, el soldado mutilado, el indigente, las víctimas de genocidios y las clases populares no deberían ser soslayados dentro del discurso del arte como otredad; en cambio, es necesario considerarlas como parte de experiencias históricas y culturales que son necesarias incluir en la construcción de los proyectos identitarios.

Fuentes

Entrevista Hans-Michael Herzog, consultada 15 de agosto de 2015, disponible en: <http://proa.org/esp/exhibition-daros-latinamerica.php>

Biografía de Regina José Galindo, consultada 20 de agosto de 2012, disponible en: <http://www.reginajosegalindo.com/>

Palabras de Miguel Ángel Rojas, consultada 22 de agosto de 2015, disponible en: <http://proa.org/esp/exhibition-daros-latinamerica-textos.php>

Entrevista a Miguel Ángel Rojas por María Cristina Pignalosa, consultada 22 de agosto de 2015, disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3833947>

Palabras de Marcos López, consultada 22 de agosto de 2015, disponible en: <http://proa.org/esp/exhibition-daros-latinamerica-textos.php>

Conversación entre Hans-Michael Herzog y Rosemberg Sandoval, consultada 25 de agosto de 2015, disponible en: http://www.rosebergsandoval.com/entrevistas-interviews/2004_hans_michael_herzog.html

Comparación entre Rosemberg Sandoval e Yves Klein, consultada 22 de agosto de 2015, disponible en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-5207656>

Bibliografía

Castro-Gómez, S., & Mendieta, E. (1998) *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco/Miguel Ángel Porrúa.

Escobar, T. (2004), *El arte fuera de sí*. CAV, Museo del Barro.

Giunta, A. (2011) *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Giunta, A (2015) *Contra el estereotipo: la marca de lo Latino*, La Nación, Suplemento Ideas, 5 de julio de 2015. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1807235-contra-el-estereotipo-la-marca-de-lo-latino>

Richard, N. (1998). “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural” en *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México, University of San Francisco/ Miguel Ángel Porrúa.