

Sinergias. Arte latinoamericano en España

He decidido responder a la invitación de *lugar a dudas* enviando un texto de mi propia autoría, aun corriendo el riesgo de que esta respuesta mía pueda resultar presuntuosa, porque creo que el tema del mismo es lo suficientemente actual e importante como para que valga la pena correr ese riesgo. El tema no es otro que el de los artistas latinoamericanos – y desde luego colombianos – que optan o han optado por vivir y trabajar fuera del país, ya sea en los Estados Unidos de América o en Europa, y que sin embargo puede seguir considerándose latinoamericanos porque a pesar de que sus obras utilizan los lenguajes y las retóricas al uso en los circuitos de la actual globalización artística esas mismas obras muestran unos sesgos, unos desvíos del cosmopolitismo *tout court*, que tienen su origen y su fuente en

la propia e irrenunciable experiencia biográfica e histórica. El texto que envío es, en concreto, el ensayo que escribí para la exposición *Sinergias. Arte latinoamericano en España*, de la que he sido co-curador y que inició su itinerancia en el Museo Español e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de la ciudad de Badajoz, España el año pasado, antes de continuarlo por otras ciudades españolas y de América Latina. Como podrá comprobarse está muy ceñido a las obras de los 14 artistas elegidos para esta ocasión pero confío que este hecho no sea un obstáculo insalvable para la comprensión del texto. Y siempre le queda al lector interesado el recurso de buscar en internet las páginas web de cada uno de dichos artistas las imágenes de las obras analizadas o mencionadas por mí.

Carlos Jimenez

Fotocopioteca es una colección de textos y traducciones recomendados y reseñados por artistas, curadores e investigadores invitados. Es a su vez un sistema de circulación que utiliza la fotocopia como medio. Periódicamente *lugar a dudas* edita y distribuye un grupo, con el ánimo de conformar un cuerpo de lectura público de fácil acceso.

Carlos Jimenez

Crítico de arte y curador independiente. Profesor de Estética de la Universidad Europea de Madrid. Autor de Extraños en el paraíso y de Los rostros de Medusa. Estudios sobre la retórica fotográfica.

[En línea] <http://elartedehusmeardecarlosjimenez.blogspot.com/>

Cuerpos/memorias/espacios.

Por: Carlos Jimenez.

La pregunta por las sinergias entre el contexto español y los artistas latinoamericanos que viven y trabajan en él tiene su respuesta más apropiada en la obra misma de los artistas. Todos ellos están atrapados en la disyuntiva emigración/inmigración al igual que el resto de los centenares de miles de ciudadanos latinoamericanos que en las dos últimas décadas decidieron abandonar su país para rehacer sus vidas en España. O darle una segunda oportunidad a las mismas. Pero la diferencia es que ellos son artistas y esa condición impone una relación constitutiva entre lo hacen y lo que son que se distingue de la normalmente que se da entre lo que hacen y lo que son entre quienes no son artistas. De allí que la pregunta por las sinergias entre contexto y artista deba buscarse, insistir, en las obras de los artistas porque en ellas están las claves de las múltiples posibilidades abiertas por dicho régimen de intercambios. Y para orientar la respuesta a esa pregunta decidimos distinguir y agrupar las obras de los 14 artistas reunidos en esta exposición en función de sus relaciones con tres asuntos cruciales: los cuerpos, las memorias y los espacios.

Los cuerpos.

Cogito ergo sum/Ich bin ein korp: entre estas dos sentencias, entre el "Pienso luego existo" y el "Yo soy mi cuerpo", entre la subrepticia omisión cartesiana y la enfática reivindicación nietzscheana, se despliega incesante el ámbito donde al pensamiento le es dado (re)negar del cuerpo y al cuerpo resistirse al pensa-

miento. Y no se trata en este asunto definitivo solo del pensamiento cartesiano sino del pensamiento moderno considerado en sentido amplio, foucaultiano, como episteme de época, que aunque no se reduce a los términos del *Discurso del método* tampoco es del todo ajeno a los mismos. De hecho un pensamiento como el de Sigmund Freud - que con su reivindicación del trabajo inconsciente del deseo parece situarse en las antípodas del pensamiento cartesiano - supone una subordinación del cuerpo a la estructura y las demandas de la vida psíquica que reintroduce la pregunta insoslayable por la naturaleza del mismo. Jacques Lacan radicaliza la necesidad y la importancia de esa pregunta con su teoría de la identidad como identificación, expuesta por primera vez en la comunicación sobre la fase del espejo que presentó al congreso de la Asociación psicoanalítica internacional realizado en Marienbad, en 1936 (1). El Yo - previamente desdoblado por Sigmund Freud entre Yo ideal e Ideal del Yo - se constituye según dicha comunicación cuando se descubre en el espejo como la imagen proyectada por el deseo del Otro sobre el cuerpo que de inmediato hace suyo. Cuerpo propio y a la vez extraño porque, debido a su doble condición de imagen especular y de pantalla de la misma, le resulta opaco a conciencia que de él tiene el Yo. Como resulta opaco el cristal cuando se convierte en espejo. O como se convierte en transparente el espejo cuando quien se mira en él es el conde Drácula - el vampiro imaginado por Bram Stocker - y no encuentra en el mismo su reflejo. Esta inquietante dialéctica entre imagen, opacidad y transparencia - verdadero territorio de fantasmas - es conjurada por Pedro Alberto Cruz, quien en su obra *La vigilia del cuerpo* afirma

que el cuerpo se ofrece más como "pantalla reflejante de la elevada y cambiante circulación semántica que conforma el tejido de lo real, que como una superficie transparente que en la que toda esta densidad significativa simplemente *pasa*, sin dejar huella alguna y sin, por tanto, hacer del cuerpo una suerte de 'nudo significativo', con capacidad discursiva. Cuando, en el sentido ahora descrito, el cuerpo funciona como un *no lugar semántico* (...) es posible hablar de un *cuerpo transparente*, definido por la ausencia de lo que se podría denominar como *énfasis performativo*" (2).

Pero hay otras vías distintas de las freudianas y las fantológicas (3) para intentar colmar el hiato entre el estatuto ambiguo e inasible del cuerpo y el pensamiento moderno que tiende a reducirlo a los términos de una anatomía, de una fisiología y de una clínica positivas (4). Entre ellas destaca la ofrecida por los Estudios de género anglosajones que consideran al cuerpo como constituido y articulado por la concurrencia de tres niveles o planos de consistencia que diría Gilles Deleuze. José Miguel G. Cortés, en su obra *Hombres de mármol*, la resume así: "... cuando nos referimos a una persona, utilizamos dos términos (hombre o mujer) con los que los clasificamos. No nos damos cuenta, al emplear estas denominaciones, que nos referimos a una realidad bastante más compleja (...) que se podría ordenar en tres niveles: primero, el que se relaciona con el sexo (hombre o mujer), segundo el que lo hace con el género psicológico y social (masculino o femenino); tercero, el que se vincula con la identidad psicosexual (heterosexual, homosexual, bisexual)... es sobre los tres (en su conjunto) que se sustenta la identidad humana" (5). Una identidad cuya complejidad

es sin embargo puesta en cuestión en Occidente, según Cortés, por unos sistemas representacionales absolutamente hegemónicos por una visión profundamente simplista (...) que tan solo admite un sujeto esencial masculino, centrado, unitario, sólido y viril. Así, el único que tiene capacidad de "hablar" es el hombre masculino y heterosexual, él es quien tiene la posibilidad de representar a toda la humanidad" (6).

Esos 'sistemas representaciones', a cuyo análisis Cortés ha dedicado esfuerzos teóricos muy notables (7), están también en el punto de mira del artista ecuatoriano Tomás Ochoa, que lleva años empeñado en poner en evidencia la relaciones de poder, sometimiento y exclusión implícitas en las imágenes, los estereotipos visuales y las representaciones del cuerpo humano. Su obra *Indios medievales* es ejemplar en este sentido. El punto de partida de la misma son los grabados de Johann Theodor de Bry, el grabador, impresor y editor de libros flamenco - nacido en Lieja en 1528 y muerto en Frankfurt en 1598 - que consagró la mayor parte de su vida a la producción y la distribución de los libros que ofrecieron a los lectores de la época información detallada sobre ese "Nuevo Mundo" de cuya existencia cierta había dado poco antes Cristóbal Colón muy valiosas noticias. El primero de esos libros - que con los años terminaría integrado en la colección *Americae* - fue *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia*, un relato de Thomas Harriot sobre la primera colonia establecida por los ingleses en Virginia, ilustrado con grabados del propio de Bry, que los realizó apoyándose tanto en el texto de Harriot como en las acuarelas que hizo John White de esa experiencia (8).

El procedimiento fue repetido por de Bry

en la segunda entrega de la serie: el relato que escribieron Jean Rebault y René de Laudonnière sobre Fort Caroline, la fallida tentativa francesa de establecer una cabeza de puente en la Florida. Las 43 ilustraciones de De Bry se inspiraron en ese relato y en las pinturas realizadas por Jacques Le Moyne de Morgues, uno de los pocos supervivientes de esa ruinoso aventura. O sea que De Bry jamás vio con sus propios ojos las escenas que describió tan detalladamente en sus minuciosos grabados. Pero esa limitación no impidió que sus lectores de la Europa del norte terminaran identificando a América – y sobre todo a los americanos de entonces – con las imágenes forjadas por De Bry. Imágenes que dominaron el imaginario colectivo de la época y que eran ellas mismas imágenes dominantes, imágenes de la tergiversación, en las que los indios, aunque estaban representados con cuerpos de figuras bíblicas, del mismo modo que sus caciques estaban adornados con coronas y tocados inspirados en las de los reyes del Medio Oriente – aparecían sin embargo torturando o matando con sevicia o practicando la más atroz de las perversiones: el canibalismo.

En *Indios medievales* Tomas Ochoa opone a una serie de grabados entresacados de la vasta obra de De Bry otros de su propia factura en la que reúne fotografías de indios de América Latina con las de unos cuantos de los ecuatorianos que en los últimos años vinieron a España buscando trabajo en la construcción o en los servicios. El contrapunto entre los sobresaturados productos de la imaginación de De Bry puesta al servicio de la voluntad de poder imperial y los escuetos retratos fotográficos de los latinoamericanos de ayer y de hoy, pone en juego el derecho de estos últimos a que se les reconozca

tal como son y no como afirman que son los estereotipos culturales y visuales que les son impuestos. Esta reivindicación alcanza su clímax en la video proyección que cierra el circuito de la instalación y en la que se pervierte una de las escenas más crueles entre todas las imaginadas por De Bry. En ella se ve a un grupo de guerreros indios obligando a un soldado español atado de pies y manos a tragar oro fundido, valiéndose de un gran embudo. Es improbable que los indios hayan cometido alguna vez una atrocidad semejante, aunque no lo es tanto que hayan sido “indígenas cubanos” quienes hayan descubierto antes que nadie como afirma Charles de Brosses, el notable teórico ilustrado de la religión que para los españoles el oro es un fetiche. Ni tampoco es descabellado suponer que para subrayar su oposición a la concepción fetichista del oro esos mismos indígenas hayan optado por celebrar una fiesta en honor del metal precioso y cantar y bailar antes de arrojarlo al mar, tal y como lo cuenta de Brosses. (9). Al fin y al cabo las investigaciones etnológicas han demostrado que la economía del don y no la de la acumulación lucrativa era la dominante entre las tribus y los pueblos de América antes de la conquista y la colonización europeas. Tomas Ochoa opta, sin embargo, por ejercer en su obra la violencia, así sea puramente simbólica, y en su video vemos en el centro de la imagen a un hombre blanco vestido de traje y corbata, al que un grupo de hombres y mujeres suramericanos, vestidos igualmente con ropa contemporánea, han atado de pies y manos, obligándole a tragar además quien sabe qué por medio de un gran embudo.

El cuerpo es para Natalia Granada el motivo, el medio y el escenario donde Eros

y Tánatos, la pulsión de vida y la pulsión de muerte freudianos forcejean interminablemente. Para ella no hay cuerpo positivo y por lo tanto determinado de manera inequívoca, tal y como lo hacen el pensamiento y la clínica moderna. A ella ni siquiera parece convencerle la tesis de la articulación tripartita del cuerpo propuesta por Cortés y citada anteriormente. No, ella prefiere situarse de lleno en el terreno de los mitos y de la alegoría, como si solo ellos fueran capaces de invocar y de conjurar adecuadamente las realidades incorpóreas del deseo, los sueños, los delirios y las fantasías.

Realidades paradójicas porque si es cierto que no hay cuerpo sin deseo ni deseo sin cuerpo, también lo es que ningún órgano del cuerpo lo es específicamente del deseo, aunque todos puedan ponerse al servicio de su satisfacción desmarcándose de las funciones que cada uno de ellos cumple en la preceptiva normalidad fisiológica. *Erase una vez un ángel exterminador* es una instalación de 2009 bien representativa de la orientación alegórica del trabajo de esta artista colombiana. Está compuesta por una escultura sobre un podio, una cabeza masculina cortada, y una docena de cajas de luz de pequeño formato, a la que se suma otra de gran formato, todas estas partes puestas al servicio de un relato atroz. El relato de un ángel, que no es ni masculino ni asexual sino abiertamente femenino, y que se le aparece a un hombre anónimo no para protegerle ni darle ninguna buena nueva sino para seducirlo, avasallararlo y decapitarlo.

El mito literario y cinematográfico de la femme fatal se cruza así con la figura emblemática del ángel para poner en escena la un tipo de relación entre el hombre y la mujer que no encaja en los estereotipos

de género fijados por la cultura patriarcal que asignan en exclusiva al hombre y en el ámbito de la pareja los roles de la seducción, la conquista, el dominio y su correlato, la violencia. El machismo latinoamericano podrá estar todavía muy vivo y actuante pero es evidente que Natalia Granada toma con su obra una desafiante distancia crítica con respecto a él, reivindicando una crueldad femenina que rompe con el estereotipo de bondad y resignación impuesto al género femenino.

La femme fatale es, como ya dije, una criatura cinematográfica y literaria, mientras que Homer Simpson, su familia y el resto de los personajes que habitan su mundo son esencialmente productos del comic. O sea de un ámbito protagonizado por arquetipos y no por personajes y menos por personalidades - y cuyos antecedentes históricos son los títeres, las marionetas e inclusive eso que De Brosses y el resto del pensamiento ilustrado calificó de fetiches. La serie de retratos emprendida por el pintor Antonio Franco en 2009 cruza el género del retrato, que pertenece íntegramente al ámbito de las representaciones de la personalidad, con la reiteración en todos los casos de un estilema característico del universo de los Simpson. El resultado es imponente y permite preguntarnos, además, hasta qué punto los arquetipos figurados por el comic han desplazado o subordinado las representaciones del cuerpo propias de la cultura de la personalidad

Gilles Deleuze ha radicalizado hasta tal punto la desterritorialización del deseo implícita en la interpretación lacaniana de Freud, que ha imaginado un cuerpo sin órganos en el que la circulación impetuosa del deseo ha "borrado" los límites y las diferencias fijas que sepa-

ran órganos y funciones para permitir el despliegue de múltiples modalidades de la incorporación (10). Ese cuerpo sin órganos - cuyo anverso cartesiano es la psique sin cuerpo imaginada por Macedonio Fernández (11)- deviene pintura en los cuadros de Carlos Capelán y de Armando Mariño. El primero pinta cuerpos filiformes saturados de giros, espirales y entrelazamientos y el segundo cuerpos borrosos y opacos pero lo que ambos han hecho no debería considerarse sin embargo meras representaciones de la figura humana sino otras tantas modalidades del devenir cuerpo sin órganos: "Ningún arte es imitativo, no puede ser imitativo o figurativo - sentencia Deleuze. Y explica: " supongamos que un pintor 'representa' un pájaro; de hecho, es un devenir- pájaro, que sólo puede serlo en la medida en que el pájaro mismo esté deviniendo otra cosa, pura línea y puro color. De manera que la imitación se destruye a sí misma, en la medida en que el que imita entra sin saberlo en un devenir, que se conjuga con el devenir sin saber de lo que imita" (12). Pero la borradura de los órganos del cuerpo también puede ser interpretado no solo del deseo sino como el resultado del desarraigo o de la desterritorialización que priva de afectos, atributos y potencias que solo existían por y en relación con el territorio o el lugar en el que el cuerpo antes se hacía cuerpo. A esta experiencia de privación de órganos también remiten las pinturas de Capelán y de Mariño, empujados ambos al nomadismo y la trashumancia por causas en definitiva políticas y que recalaron en España, luego de etapas vividas en otros países de América y de Europa: Suecia, Noruega, Francia, Holanda, Costa Rica... Ellos han descubierto en la pintura, sin embargo, un medio o una máqui-

na capaz de generar continuamente territorios para sus cuerpos sin territorio. Y arraigos transitorios para su interminable desarraigo.

Las memorias.

La memoria es un órgano dialectico por excelencia: sólo podemos recordar algo si olvidamos simultáneamente una gran parte de lo que estamos en capacidad de recordar. Podemos recordar un momento feliz porque simultáneamente somos capaces de olvidar todos los otros momentos en los que igualmente fuimos felices. Si todos esos momentos se nos vinieran de golpe a la cabeza formarían una masa confusa, turbulenta, impenetrable, que en el mejor de los casos daría lugar a un estado difuso y acaso místico de alegría y en ningún caso a algo equiparable a la alegría que trae consigo la evocación de un recuerdo preciso. Pero es un síntoma de nuestra época que la memoria haya sido laminada hasta tal punto que ha quedado reducida a la estricta facultad del recuerdo. Memoria= recuerdo: esta igualdad es la cifra y la clave de la historia hoy dominante, que considera que su tarea exclusiva es retener y recordar los hechos positivos, apartando u omitiendo cualquier consideración explícita del efecto sobre los mismos del trabajo soterrado del olvido (13).

Es desde esta historización de la memoria desde donde despliegan sus obras Alexander Apóstol, Carlos Garaicoa, Andrea Nacach e Iván Marino, aunque unos pongan el acento en la memoria colectiva y otros lo pongan en la memoria más personal. Apóstol ha dedicado un tramo importante de su obra a interrogar a la arquitectura y al urbanismo moderno

movido por una actitud ambigua hacia la misma en la que coexisten la fascinación, la crítica y la nostalgia de quién vuelve una y otra vez sobre las escenas y los lugares de su infancia en busca del paraíso perdido. Infancia de Apóstol en Caracas, una urbe que en los años 60 del siglo pasado y bajo la dictadura militar de Pérez Jiménez, es sometida a un impresionante proceso de modernización que prácticamente liquidó las trazas de la ciudad colonial y de la republicana y dio paso en su lugar a la erección de unos hitos arquitectónicos y edificios singularmente potentes que todavía articulan en términos estéticos e imaginarios la experiencia cotidiana de vida de los habitantes de la ciudad.

Apóstol ha trasladado el interés y el cuestionamiento de los símbolos arquitectónicos de la modernidad a Madrid y, específicamente, al edificio España, situado en la plaza del mismo nombre y erigido en los años 50 del siglo pasado como una demostración de la voluntad de modernización del país que hizo suya por entonces el régimen dictatorial encabezado por Francisco Franco (14). Esta asociación palmaria entre dictadura política y sueños de modernidad - para decirlo con las palabras de Beatriz Sarlo (15) - es evocada por el artista venezolano en *Los árboles de El Pardo*, una conjunto de piezas fotográficas de gran formato, en el que la fachada del edificio diseñado por los hermanos Otamendi emboscada tras del follaje de unos árboles que podrían ser tanto los de la propia plaza de España como los de los jardines del Palacio de El Pardo, que fue la residencia oficial de Franco durante los larguísimos años en los que impuso sin contemplaciones su ley en España. La luz tenue, extraña,

lunar que ilumina las imágenes de esta obra otorga a las mismas una inquietante calidad onírica. Como si hubieran sido extraídas de un sueño o una pesadilla.

Carlos Garaicoa también ha dedicado una parte importante de su trabajo artístico a los sueños de la modernidad, aunque habría que añadir que muy consciente del descubrimiento de Goya de la capacidad de la misma de engendrar monstruos. En muchas de las obras de las décadas 80/90 del siglo pasado, el artista cubano ha interrogado aquello que la modernidad propiamente dicha debe a la de la Ilustración, tanto los ámbitos de la arquitectura y la edificación como en el de la política. Un legado que pueden resumir los términos 'utopía' y 'revolución' pero también el de 'imperio' y 'dictadura'. Y es en el contexto de esa línea de trabajo donde hay que situar *Y Jesús dijo Lázaro...* una instalación suya de carácter escultórico y de 2003, que gira en torno a un réplica a escala reducida de una escultura ecuestre descabezada de Francisco Franco y la proyección ininterrumpida de un video grabado en la plaza Porticada de la ciudad de Santander, cuyo centro ocupaba por esas fechas una escultura del mismo tipo. La instalación incluye también una cinta sin fin, como de cadena de montaje, por la que se deslizan imaginariamente cabezas reducidas de individuos que parecen moverse todos en dirección a una construcción elevada situada a la diestra de la estatua del dictador español. En una plataforma de esa misma construcción hay una muy reveladora cabeza de Fidel Castro. La estatua descabezada, la cinta sin fin, la cabeza del dictador cubano y el título mismo de la pieza que remite a la resurrección milagrosa de Lázaro articulan la tesis de que el poder permanece y sólo varían quienes aguardan el turno

de ejercerlo. Y entre quienes sobresalen aquellos que pueden ejercerlo incluso después de muertos, cerrando así el paso o sometiendo a su dictado póstumo a los que vienen después. Poder dictatorial en cualquier caso moderno, más que fascista o comunista.

Iván Marino también se ocupa de la dictadura moderna en su instalación audiovisual *Horca*, fechada en 2006-2007 y que hace parte de la serie que se titula *Los desastres*, en homenaje evidente a *Los desastres de la guerra* de Goya. Con esa serie de grabados Goya forjó, como bien se sabe, la primera imagen consistente de la Guerra de Independencia contra la ocupación napoleónica, asumida o entendida como anticipo o primera época de la moderna guerra total (16), que implica tanto la fría determinación de aniquilar al enemigo y no solo a sus ejércitos como la movilización masiva de las conciencias y las voluntades en torno a dicha determinación, permitida por los modernos medios de información y persuasión de masas. Hoy han quedado muy atrás sin embargo las épocas de los grabados y la prensa escrita cumplían papeles determinantes en las estrategias de persuasión de masas, desplazadas o completamente relegadas por la fotografía, la televisión y el propio internet. Y este desplazamiento en los medios de reproducción de la información y la imagen persuasiva el tema de *Horca*, cuyo punto de partida es precisamente la grabación por un teléfono móvil del ahorcamiento de Sadam Hussein que le dio la vuelta al mundo gracias al internet y la televisión. El artista argentino aprovecha el carácter digital de las imágenes de ese ajusticiamiento para someterlas a una serie continua de transformaciones aleatorias que intentan poner en evidencia que ninguna ima-

gen, por muy documental o testimonial que sea, es de una evidencia incontestable porque todas - incluida esta de Hussein, que pertenece a la categoría de las imágenes robadas - están manipuladas. O dicho más claramente aún: no es que estas imágenes hayan sido manipuladas, es que desde su origen son productos de una manipulación que en ningún caso es neutral, aunque de hecho sea objetiva.

El Museo de Arte Contemporáneo de Lima- *Limac* - es un proyecto de Sandra Gamarra que supone una lectura entre juguetona e irónica de la institución que se encarga de historizar el arte: el museo, ayer de arte moderno y hoy de arte contemporáneo. Este no es obviamente el lugar de una análisis sobre la estructura y las consecuencias de esa historización que sólo menciono aquí con el propósito de destacar y valorizar las libertades que esta artista peruana se toma con respecto a dicho medio de historizar. Su museo es, en realidad, un museo portátil que ella lleva de un sitio de exposición a otro y cuyas obras de arte, aunque aparezcan atribuidas a otros artistas, han sido en todos los casos realizadas por ella. El modelo evidente es el Museo de Arte Moderno, Departamento de las águilas de Marcel Broadthaers, al que sin embargo la artista peruana la ha dado un giro con el fin de que sirva no solo para cuestionar o desterritorializar deleuzianamente la institución museística sino también para encarnar el deseo de museo. El deseo de apropiarse de un objeto que resulta tanto más intenso cuanto más inalcanzable resulta dicho objeto. Y es de esa manera y con esa intensidad que se da el deseo de museo entre las élites artísticas y culturales de Perú que siguen a la fecha deplorando que Lima no posea un museo de arte contemporáneo digno de su nombre.

Y que sea el eslabón que les permita articular su particular escena artística con la escena artística internacional.

La obra de Andrea Nacach se desengancha del ámbito público de la memoria historizada y se desplaza al plano determinado por la tensión entre la memorabilia familiar y las mitologías personales. *Familia I* y *Familia II* son piezas de 2006-2007 que condensan los resultados de un trabajo de largo aliento sobre la vida de su familia tal y como la misma ha quedado fijada en álbumes, en postales y películas domésticas. Vida familiar marcada y sometida a los acontecimientos y tendencias macro históricas que empujaron a sus abuelos catalanes a emigrar a Buenos Aires, a sus padres a hacer su vida en la capital argentina y a ella misma a emigrar hace unos cuantos años a Barcelona y a enfrentarse con un esquivo balance entre continuidad y ruptura de las historias que dejaron atrás sus abuelos (17). Las dos piezas mencionadas tienen por lo demás un sesgo abiertamente lapidario: fotos del álbum familiar fueron reunidas y encuadradas por la artista argentina en un libro de duras tapas negras. El libro resultante fue troquelado después de tal manera que en cada una de las fotos falta ahora la parte cruzada que le ha quitado el troquel. Y finalmente todos esos fragmentos en forma de cruz han sido prensados y embebidos en un bloque de metacrilato de manera tan definitiva que nadie podrá verlos de nuevo jamás. La irreversibilidad de esta agresiva manipulación de las fotos familiares, presidida además por la cruz, evoca la irreversibilidad de la muerte de los seres queridos. Pero no solo eso: también remite a la irreversibilidad de la fotografía, a ese carácter fúnebre, lapidario, que por lo demás ella comparte con la histo-

ria moderna (18), y que tan bellamente evocan estos versos del poeta Leopoldo Castilla: 'Cada calle es una foto/ Y el fotógrafo es la muerte'.

Los espacios.

El espacio es para el artista uruguayo Daniel Charquero la condición esencial de lo que él mismo califica en una serie de sus obras de transitoriedad perpetua. El esquematiza los espacios, los diagrama, los cartografía con una voluntad de orientación que es simultáneamente una voluntad de apropiación y de conocimiento. Marlon de Azambuja también hace esquemas - o metaesquemas como prefiere llamarlos él - que son dibujos hechos a partir de fotografías de las aceras de Madrid en los que las líneas unen los bordes o los perfiles de tapas del acueducto o del alcantarillado con rejillas de ventilación para formar insólitos polígonos. Pero no se piense que la actividad cartográfica de Charquero o del brasileño de Azambuja intenta construir medios de orientación y de apropiación del espacio urbano considerado en un sentido estricto, puramente cartesiano. No, el espacio en el que se mueven y sobre el que actúan hay que conjugarlo siempre en plural, porque en vez de tratarse de un espacio único es, en realidad, una pluralidad de espacios. O más precisamente: espacio de espacios, ayuntamiento de espacios discretos, heterogéneos, inconmensurables entre sí que se superponen, contaminan y distorsionan de una manera que evoca la del collage. O la de los estados atmosféricos. Colin Rowe, en colaboración con Fred Koetter, elaboró en un libro titulado precisamente *La ciudad collage* (19) una imagen mucho más adecuada para cap-

tar la realidad heterogénea y múltiple de la ciudad contemporánea que la acuñada por la analítica del movimiento moderno en arquitectura y urbanismo. Pero la propuesta de Colin Rowe se queda corta porque la ciudad en la que viven Charquero, de Azambuja – y el resto de los artistas reunidos en *Sinergias*, - ha desbordado límites, escalas y fronteras y ha alcanzado unos grados de complejidad que no alcanzó a figurar este notable teórico de la arquitectura. Madrid o Barcelona son ciudades en trance de dejar de serlo, metrópolis en vías de convertirse en megalópolis o si quiere en post ciudades, debido al trabajo expansivo, demoledor y a la vez interminablemente constructivo del Capital, que se ha apoderado de ellas, transformándolas en uno de sus campos de operaciones preferidos. Y son también ciudades desterritorializadas por efecto de la globalización que deroga o pone en entredicho sus raíces al convertirlas en encrucijadas y nodos de los flujos y de las redes que modulan la circulación ininterrumpida a escala planetaria de capitales, mano de obra, informaciones, mercancías, modas, iconos mediáticos, discursos ideológicos y campañas políticas, músicas, tendencias artísticas enlatadas, virus, conflictos bélicos, turistas, mafias... (20) La dramática crisis que sacude la economía mundial en el momento de escribir estas líneas, y que es la primera de la globalización, no debe confundirnos. La globalización llegó para quedarse y ya es inimaginable el regreso a un mundo desconectado o parcial o insuficientemente desconectado como lo era antes del Internet.

De hecho los artistas de *Sinergias* son artistas de la globalización y no solo porque están siempre disponibles *on line* ni porque viajen continuamente por el mundo

para participar en bienales y ferias de arte o realizar exposiciones individuales o colectivas. No, también lo son porque el extraordinario grado de interconexión alcanzado por las sociedades contemporáneas replantea de manera radical las relaciones entre arraigo y desarraigo, entre identidad y diferencia, apartándolas de las modalidades anteriores o tradicionales de las mismas. Es cierto que estos artistas antes de venir a Madrid o a Barcelona vivieron su niñez, adolescencia e inclusive tramos significativos de su primera juventud en sus países de origen, pero su alejamiento de los mismos no reviste ahora el carácter de corte radical o muy profundo en sus propias vidas que revistió, por ejemplo, para los emigrantes españoles a América de la primera mitad del siglo pasado, cuando del transporte transoceánico se encargaban unos barcos que hoy nos parecen de una lentitud desesperante y cuando la información sobre lo que ocurría en el país de origen estaba limitada a la publicada periódicamente en diarios y revistas o consignada en una correspondencia epistolar que tardaba semanas en completar el ciclo de ida y vuelta. Y a esos engorros se añadía el de la dificultad de la práctica de la escritura en sociedades insuficientemente alfabetizadas. Hoy esos contactos con el lugar de origen son permanentes y casi que diríamos en tiempo real, gracias al internet, la telefonía móvil, los vuelos en avión *low cost*, la televisión vía satélite, las ediciones digitales de los diarios de la otra orilla del océano... De una manera muy rotunda, que afecta e interfiere su percepción y su vivencia del espacio, el artista latinoamericano en España está simultáneamente aquí y allá, compartiendo y sobre todo entremezclando los flujos de afectos, perceptos y conceptos

- que diría Deleuze(21) - generados aquí y allá. Se comprende entonces que el régimen estricto que regulaba las relaciones entre identidad y diferencia, entre identidad propia como opuesta a identidad ajena, haya perdido gran parte de su eficacia en el actual estado difuso de interconexiones e intercambios a escala planetaria, cediendo su lugar a nociones que resultan más apropiados como son las de hibridez o sincretismo.

El artista mexicano César Martínez ha producido una imagen de esa hibridez, a la vez desafiante e irónica, en la serie de collages fotográficos en los que mariachis y traineras se superponen a imágenes canónicas de los sitios más emblemáticos de Europa: el Támesis a su paso por la torre del Big Ben, el Sena a la sombra de la Torre Eiffel, el Gran canal de Venecia... Y el Manzanares a su paso por los Jardines del Moro, tal y como ocurre precisamente en la pieza *Solita por el río Huitzilinares en Madrihuantepec*. La artista argentina Laura Lío, en cambio, ha optado por la sutil evocación de las barreras, los pozos sin fondo y los callejones sin salida que componen la cara oculta de la interconexión global (22). Su instalación escultórica *Atravesado por el cielo* está protagonizada por una barca con el casco tejido a mano, al modo de las barcas tradicionales del lago Titicaca de Bolivia, que se ha quedado entrampada para siempre en la pared que pretendía atravesar.

Notas

- (1) " El estadio del espejo como formador de la función del yo (je), tal como se revela en la experiencia psicoanalítica ", en Jacques Lacan, Escritos I, Siglo XXI, México, 2003.
- (2) Pedro A. Cruz Sánchez, La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia del cuerpo en la contemporaneidad, Tabularium, Murcia, 2004, página 19.
- (3) La posibilidad y la necesidad de una fantología es discutida por Jacques Derrida en Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle International, Galilée, Paris, 1993.
- (4) Ver Michel Foucault, El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica, Siglo XXI, Madrid, 1966.
- (5) José Miguel G. Cortés, Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad, Egales, Barcelona-Madrid, 2004, páginas 25 y 26.
- (6) Ibid, pagina 13.
- (7) Los esfuerzos teóricos de Cortés en torno a la masculinidad y sus representaciones se ha desplegado en tres libros: El rostro velado(1997) Héroe caído (2002) y Hombres de mármol (2004).
- (8) La información aquí expuesta sobre Theodore de Bry esta resumida de las siguientes fuentes: Theodore de Bry and his illustrated Voyages and Travels. <http://www.historicalprints.co.uk/Theodore.htm> y De Bry's Grand Voyages. Early Expeditions to The New World. <http://www.philaprintshop.com/debry.htm>.
- (9) Charles de Brosses, Du culte des dieux fetiches, ou Parallèle de l'ancienne Religion de l'Egypte avec la Religion actuelle de Nigritie, citado por Karl Marx en uno de los artículos que en 1842 publicó en *Rheinische Zeitung*. Cuauhtémoc Medina y Marina Botey en " En defensa del fetiche ", El espectro rojo, año I, número I, Madrid, mayo 2010. C2M, Móstoles.
- (10) " El cuerpo sin órganos no es más que un conjunto de prácticas de desaparición del cuerpo, y ya está en marcha desde el momento en que el cuerpo está harto de los órganos, o bien los pierde ". Gilles Deleuze, Mil mesetas, Pre-Textos, Valencia, 2000, página 107.
- (11) " Para la Psique no hay el "en", no está en un Cuerpo. Y en un cuerpo pueden manifestarse y recibir estímulos de dos Psiques tan extrañas una a otra como las que se manifiestan mediante dos cuerpos. La llamada "doble personalidad" es mera verbalidad, mala denominación. Doble personalidad es una abstrusidad, un inconcebible; pero el hecho de dos personalidades es auténtico. Y esta experiencia es suficiente para iluminar la no-dependencia: la transpresencia de la Psique en los Cuerpos. Otra ilustración es la falacia de las localizaciones en el cuerpo de los estados psíquicos: no nos duele la mano sino en el cerebro, y tampoco en el cerebro sino en un antes y un después de tal o cual otro estado psíquico; el estado sentido se

- sitúa temporalmente entre estados psíquicos ".Macedonio Fernández. Maneras para una Psíquis sin cuerpo, Tusquets, 2009, Barcelona.
- (12) Gilles Deleuze, citado por Maite Larrauri / Max en El deseo según Gilles Deleuze, Tamdem, Valencia, 2000, página 56.
- (13) El concepto dominante de historia es cuestionado radicalmente por George Didi- Huberman en Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.
- (14) " En 1947 Franco priorizó frente a otras tareas de reconstrucción la edificación de la nueva atalaya de Madrid, icono de un país que quería parecer moderno, en la que participaron 500 trabajadores diariamente, de media. En junio de 1953, la fiesta de inauguración congregó a lo más florido de la corte y los madrileños cogieron el gusto a lucir 'palmito' en las 'enmarmoladas' galerías de su planta baja. Retales históricos en blanco y negro que pesarán sobre los privilegiados inquilinos del rascacielos 'neoyorquino' de Madrid ". http://castany.net/post/edificio_esp.pdf
- (15) Beatriz Sarlo, La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina, Nueva Visión, Buenos Aires, 1993.
- (16) Nil Santiáñez, Goya/Clausewitz. Paradigmas de la guerra absoluta, Alpha Decay, Barcelona, 2009.
- (17) Entrevista del autor con Andrea Nacach en su estudio de Barcelona. 09.11.09.
- (18) El autor argumenta el carácter fúnebre de la fotografía en su libro Los rostros de Medusa. Estudios sobre la retórica fotográfica, Ediciones Universidad Nacional, Bogotá, 1999.
- (19) Colin Rowe y Fred Koetter, Ciudad collage, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- (20) " Una visión medianamente congruente con la multiformidad del mundo debe integrar, al menos, tres órdenes de aproximaciones: un nivel *diagramático* – esquemático y reticular – donde se bosquejan los esqueletos de las múltiples correlaciones entre los elementos, un nivel *modal* – gradual y mixto – donde los esqueletos relacionales adquieren diversas 'tinturas' de tiempo, lugar e interpretación, y un nivel *fronterizo*- continuo – donde se combinan progresivamente las redes y las mixturas". Fernando Zalamea Traba, Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo, Ediciones Nobel, Oviedo, 2004, página 205.
- (21) Ver Gilles Deleuze, Francis Bacon. Lógica de la sensación, Arena Libros, Madrid, 2002.
- (22) "Nos encontramos constantemente sometidos a un asombroso azar que fluye subterráneamente debajo de muchas decisiones 'cruciales' en nuestras vidas. En un mundo aparentemente gobernado por la razón, lo irracional sigue emergiendo con una potencia insospechada" Zalamea Traba, Op cit, página 46.

lugar a dudas

lugar a dudas es posible gracias al apoyo de:

Mario
Scarpetta

people
unlimited
HIVOS

ARTS
COLLA
BORAT
ORY

AVINA STIFTUNG

M
MONDRIAN STIFTUNG
AMSTERDAM

DUCHING
DOEN
NATIONALE
POSTCODE
ROEFERIJM

Ernesto
Fernández

daros-latinamerica

Arts Collaboratory es un programa de la Fundación Hivos y DOEN para iniciativas lideradas por artistas visuales en Asia, Africa y América Latina, y para el intercambio con organizaciones de artes visuales en Holanda en cooperación con la Fundación Mondriaan.

lugar a dudas / Calle 15nte # 8n - 41 / Tel: 668 2335 / lugaradudas@lugaradudas.org / www.lugaradudas.org / Cali - Colombia
