

“VERSIONS OF THE SOUTH” AND “LOSING THE HUMAN FORM”: LATIN AMERICANS LOOK AT THEMSELVES IN THE MIRROR OF THEIR ART

«Versiones del Sur» y «Perder la forma humana»: los latinoamericanos se miran en el espejo de su arte

Carlos Jiménez Moreno
Universidad Europea de Madrid
cjimoz@gmail.com

Fecha recepción 15.05.2019 / Fecha aceptación 11.12.2019

Resumen

Este artículo se centra en «Versiones del Sur» (2000-2001) y «Perder la forma humana» (2012-2013), dos exposiciones de arte latinoamericano que se distinguen de las restantes de su género realizadas en España por el hecho de ser las primeras cuyos comisarios fueron latinoamericanos. Se analizan sus conceptos y contenidos y —con el fin de poner de presente diferencias entre las miradas angloamericanas e iberoamericanas de dicho arte—

Abstract

This article focuses on Versiones del Sur (2000) and Perder la forma humana (2012). These two exhibitions of Latin American art are distinguished within their made-in-Spain genre, because they were the first whose curators were Latin American. Their concepts and contents are analysed, and - in order to present differences between the Anglo-American and Ibero-American perspectives of this art - they are contrasted with

se contrastan con los de las dos exposiciones que ofrecieron igualmente ambiciosas panorámicas del arte de dicho continente: «Arte Iberoamericano. 1820-1980» (1988 -1989) y «Artistas latinoamericanos del siglo XX» (1992 -1993).

Palabras clave

historia del arte, exposiciones internacionales de arte, arte latinoamericano, mirada angloamericanas, miradas iberoamericanas, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Red de conceptualismos del Sur.

those of two exhibitions that also offered ambitious panoramas of the art of the continent: Arte Iberoamericano: 1820-1980 (1989) and Artistas latinoamericanos del siglo XX (1992).

Keywords

art history, international art exhibitions, Latin American art, Anglo-American look, Ibero-American looks, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Red de conceptualismos del Sur.

LA RECEPCIÓN DEL ARTE LATINOAMERICANO EN ESPAÑA cuenta con una historia larga y copiosa, a la que ha contribuido, por ejemplo, María Luisa Bellido Gant con la ponencia leída en el seminario en el que participamos, dedicada al período comprendido entre 1910 y 1960¹. Por mi parte quiero contribuir a dicha historia con el análisis de dos exposiciones cuya importancia histórica se debe a que fueron las primeras de su género celebradas en Europa, cuya concepción, diseño y discurso curatorial estuvieron a cargo básicamente de comisarios e investigadores latinoamericanos, ofreciendo así la oportunidad de contrastar las miradas latinoamericanas con las angloamericanas sobre el arte latinoamericano. Se trata de «Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América»² - celebrada entre 2000 y 2001 en el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid - y a «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años 80 en América Latina»³, realizada igualmente en dicho museo entre 2012 y 2013. Ambas rompieron con la tradición de que las exposiciones de arte latinoamericano las realizaran comisarios europeos o norteamericanos, como fue el caso bien conocido de dos grandes exposiciones hechas en torno al Vº Centenario del llamado Descubrimiento de América y que recalaron en España: «Arte en Ibero América.1820-1980», comisariada por Dawn Ades - profesora de la Universidad de Essex y especialista en arte latinoamericano - que entre los años de 1988 y 1989 se presentó, primero, en la Hayward Gallery de Londres, después en el Moderne Museet de Estocolmo y finalmente en el Palacio de Velázquez de Madrid. Y «Artistas latinoamericanos del siglo XX» - comisariada por Waldo Rasmussen - que se presentó en 1992 en la Plaza de Armas de Sevilla, en el Centro Pompidou de Paris, la Josef

1. María Luisa Bellido Gant intervino en el seminario *El arte latinoamericano contemporáneo y la mirada europea. Dimensión histórica y significación actual*, realizado en la UC3M entre el 15 y el 16 de noviembre de 2017 con la ponencia “Medio siglo de arte latinoamericano en Europa (1910-1960”.

2. *Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América*. Proyecto interdisciplinario compuesto de cinco exposiciones y realizado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid entre diciembre de 2000 y febrero de 2001. Coordinador general Octavio Zaya y coordinadora en el MNCARS, Marta González.

3. *Perder la forma humana. Imagen sísmica de los años 80 en América Latina*. Exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre octubre de 2012 y marzo de 2013. Comisariado: Red Conceptualismos del Sur. Equipo coordinador de la Red Conceptualismos del Sur: A. Longoni (Argentina), M. Tapia (Argentina), M. A. López (Perú), F. Nogueira (Brasil), A. Mesquita (Brasil), J. Vindel (España) y F. Carvajal (Chile). Coordinación Reina Sofía: R. García y T. Díaz.

–Haubrich Kunsthalle de Colonia y el MoMA de Nueva York, donde el citado Rasmussen era responsable de los programas internacionales.

La importancia de estas dos últimas exposiciones es sin embargo innegable porque ofrecieron la posibilidad al público español de conocer de primera mano unas muestras representativas del arte de un continente con el que España mantiene vínculos multiseculares. Y hacerlo, además, durante la llamada «Transición» que, desde el punto de vista político, puso fin al régimen franquista, cuyo carácter dictatorial había determinado en buena medida las agudas controversias que rodearon las bienales hispanoamericanas de arte realizadas en los años 50 del siglo pasado⁴. La distendida recepción por parte del público español de las ambiciosas exposiciones de Ades y Rasmussen demostró no solo que el arte moderno y contemporáneo habían ganado definitivamente las batallas emprendidas en España con las mencionadas bienales, sino que igualmente habían remitido los agudos conflictos ideológicos y políticos que habían sido el sustrato o el trasfondo de dichas batallas⁵.

Las dos exposiciones, a pesar de su propósito común de ofrecer una panorámica significativa del arte latinoamericano, presentaron notables diferencias entre las que destacan las de carácter histórico. Mientras «El arte en Iberoamérica» extendió el área de su competencia al dilatado período comprendido entre las fechas de 1820 y 1980, «Artistas latinoamericanos del siglo XX» lo redujo al periodo comprendido entre 1914 y los años 80, los años de su realización. Para la profesora Dawn Ades - la comisaria de la primera - la elección de 1820 pretendió subrayar no solo la excepcional importancia histórica de la independencia [de las colonias españolas de América que «engendró nuevas naciones, nuevos órdenes políticos y prolijos debates sobre

4. «La I Bienal Hispanoamericana de Arte fue un magno certamen internacional de arte contemporáneo, dirigido a los artistas de los países de vínculo hispano, organizado en el contexto de la España franquista de los años cincuenta y su “política de la Hispanidad”. Fue organizado por una entidad oficial española: el Instituto de Cultura Hispánica, dentro de unos claros intereses tanto políticos como artísticos. Comenzó a plantearse en el verano de 1950, se celebró en Madrid entre octubre de 1951 y febrero de 1952 y, seguidamente, se culminó con la realización en Barcelona de una gran exposición antológica. La I Bienal fue la edición que puso en marcha el certamen, que tuvo dos ediciones más (en La Habana, en 1954, y en Barcelona, en 1955-1956), y la que puede ser considerada como el primer y más trascendental acontecimiento artístico de la España de los años cincuenta y prácticamente del período franquista, por cuanto supuso de freno al proteccionismo académico oficial imperante hasta entonces y de apertura a la creación internacional» M. Cabañas Bravo, *La Primera Bienal Hispanoamericana de Arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. En línea: <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/19911996/H/0/AH0003501.pdf>. [Consulta: 03.06.18]

5. «En estas páginas (...) se analizan sus polémicos orígenes y su configuración, así como (...) los vehementes rechazos y adhesiones que cosechó entre los artistas y los países invitados. También se estudia el elaborado sistema de selección y la variopinta participación, la compleja instalación de la obra, las inauguraciones oficiales y parciales y los diferentes aspectos tanto de la controvertida y exitosa celebración de la Bienal en Madrid como de las boicoteadoras muestras “contra bienales” abiertas en París y varias capitales americanas; así como se analizan las virulentas y trascendentales polémicas artísticas que originó la Bienal y su claro éxito, lo que, en definitiva, permitió su continuidad y el cambio de orientación hacia lo renovador en el apoyo oficial al arte español de entonces». M. Cabañas Bravo, *op. cit.*, 2.

la identidad nacional»⁶ sino el hecho de que determinara buena parte del curso de la vida artística que emergió después de «veinte años de guerra civil e insurrecciones». Esto es,

La independencia, al margen de lo que sucediera en términos de discordia y contiendas y por mucho que se distanciaran sus ideales de la realidad política, siguió siendo con diferencia el momento más importante de las nuevas naciones que surgieron; la representación de sus héroes y de sus mártires se ha convertido en talismanes o iconos que simbolizan dichas ideas, y han sido reinterpretadas con reverencia, o con ironía, por algunos artistas del siglo XX para los cuales la identidad nacional o latinoamericana en términos culturales y políticos sigue siendo una cuestión sin resolver y, por consiguiente, de gran magnitud⁷.

Tesis que demostró el propio contenido de la exposición que incluía y destacaba las obras, los artistas y las agrupaciones de vanguardia, que desde los muralistas y el taller de la Gráfica popular mexicanos, pasando por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral y el movimiento antropófago de Brasil- todos del siglo XX – hicieron suyo como un problema a resolver el de la identidad cultural de sus propios países. Y al límite el de la propia América latina.

«Artistas latinoamericanos del siglo XX»⁸- comisariada por Waldo Rasmussen - no solo eludió esos antecedentes históricos limitándose al siglo XX sino que eligió el año de 1914 como el del inicio del período del que se ocupa. La fecha coincide con el comienzo de la I Guerra Mundial y con el despliegue de la etapa cubista de Diego Rivera, que en esa época vive y trabaja en París, donde pinta, en 1915, uno de sus cuadros más célebres: *Paisaje de zapatista – El guerrillero*, que remite obviamente a la Revolución mexicana, desencadenada en 1910 y entonces todavía en curso bajo las formas de una enconada guerra civil. Rasmussen califica a dicha etapa del período histórico del que se ocupa su exposición de «Primera generación modernista» «porque explora los efectos del arte de vanguardia europeo en los artistas latinoamericanos que trataban de romper con las normas conservadoras de sus academias»⁹. En esa misma sección incluye obras características de Tarsila do Amaral, de Rafael Barradas de Uruguay y de Xul Solar de Argentina.

Cabe, sin embargo, hacer un paralelo entre los capítulos o secciones de las dos exposiciones para comprobar que las diferencias de concepto y de periodización histórica entre ellas son hasta cierto punto neutralizadas por el objeto o la materia de la que se ocupan: la historia efectiva del arte latinoamericano. La exposición de Dawn Ades divide el período correspondiente al siglo XX en estas secciones: «El modernismo y la búsqueda de raíces», «El Movimiento de Muralistas mexicanos», «El taller de Gráfica popular, Indigenismo y Realismo social, Mundos privados y mitos públicos», «Arte Madí/Arte Concreto-Invención», «Un salto radical e Historia e identidad». La de Rasmussen opta en cambio por dividir ese mismo siglo en estas secciones: «Primera generación de modernistas», «Expresionistas y paisajistas»,

6. D. Ades, *Arte en Ibeoramérica. 1820-1930*, Madrid, 1989, 7.

7. D. Ades, *op. cit.*, 7.

8. W. Rasmussen Ed., *Artistas latinoamericanos del siglo XX. 1914-1980*, Sevilla, 1992.

9. W. Rasmussen Ed., *op. cit.*, 9.

«Pintores mexicanos y realismo social», «Surrealismo y abstracción lírica», «Abstracción geométrica y arte cinético», «Nueva figuración, arte pop y ensamblaje» y «Pintura y escultura reciente». Pero la diferencia entre estas dos clasificaciones no impidió que coincidieran gran parte de los artistas y los movimientos incluidos, aunque es evidente la diferencia en el énfasis puesto por la exposición de Ades en el muralismo mexicano, el Taller de la gráfica popular y el reconocimiento ciertamente pionero del colectivo «Arte Madí/Arte concreto- Invención», agrupado en torno a la revista *Arturo*, cuyo único número fue publicado en el verano de 1944. Este colectivo, formado por Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y el poeta Edgar Bayley¹⁰, no recibe una atención así de destacada por la exposición de Rasmussen. A quién podía reprocharse además la omisión del alemán Mathias Goeritz, del uruguayo José Gamarra o del mexicano Francisco Toledo. Mientras que a Ades podría echársele en cara que no incluyera a la cubana Ana Mendieta, al mexicano Julio Galán, al brasileño Waltercio Caldas, al chileno Alfredo Jaar o al uruguayo Luis Camnitzer. Todos ellos incluidos en la sección «Pintura y escultura reciente» y estrechamente ligados a la escena artística neoyorquina. Pero al fin y al cabo toda muestra panorámica por muy inclusiva que se pretenda implica inevitablemente selección y exclusión.

Es sobre el fondo generado por estas dos grandes exposiciones que se proyecta «Versiones del Sur: cinco propuestas en torno al arte en América», un proyecto que, sin embargo, las desborda en muchos sentidos. Empezando porque no se trata de una única exposición sino de cinco exposiciones, una de las cuales, «Heterotopías», prácticamente igualaba por tamaño y ambición a sus dos notables antecesoras. Y continuando con el hecho tanto o más relevante de que una institución museística europea de la importancia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ofreciera por primera vez a un equipo de comisarios y especialistas latinoamericanos la oportunidad de realizar un proyecto de tal magnitud y complejidad. Rompiendo - como ya dije - una tradición, que prolongaron la inglesa Ades y el americano Rasmussen, de miradas externas sobre la realidad latinoamericana. Ciertamente, el crítico de arte, editor y comisario canario Octavio Zaya fue encargado por el museo de seleccionar los comisarios y de comprometerlos con el proyecto¹¹. Y él mismo fue comisario de dos de las cinco exposiciones que formaron parte del mismo. Pero Zaya era y es una figura intelectual que desde los años 80 del siglo pasado vivía y trabajaba en Nueva York y estaba al tanto de la vibrante e innovadora escena artística de la metrópolis, así como de las actividades de los latinoamericanos que se movían en ella. O la visitaban con frecuencia. La excepción la ponía Mari Carmen Ramírez, profesora del Departamento de Artes de la Universidad de Texas en Austin y responsable de la colección de arte latinoamericano del museo de dicha universidad; así como el profesor mexicano Héctor Olea, con quién comisarió «Heterotopías».

Otra característica a destacar del proyecto visto en su conjunto es su título: «Versiones del Sur», que resulta sorprendente porque hacía desaparecer los calificativos de «latinoame-

10. D. Ades, *op cit.*, 241.

11. Esta información proporcionada por la oficina de prensa del MNCARS fue confirmada por el propio Zaya en una entrevista personal en la que abordamos el tema de su trayectoria profesional en Nueva York en los años 80 y 90 del siglo pasado.

ricano» e «iberoamericano» de un conjunto de exposiciones que estuvieron dedicadas al arte de dicho continente, cuyos comisarios eran en su mayoría latinoamericanos. Al contrario de lo que hicieron Ades y Rasmussen, ellos prefirieron un calificativo meramente geográfico, desprovisto en principio de las connotaciones culturales y políticas que han investido a las expresiones que desplazaban. Presumo que fue su manera de hacer borrón y cuenta nueva y proponer un nuevo nombre, como lo había hecho Joaquín Torres García, quien de regreso al Uruguay después de muchos años de estancia en Europa, dibujó un mapa esquemático de Suramérica en la que la parte superior del mismo, habitualmente reservada en la cartografía al uso para indicar el Norte indicaba el Sur. «Nuestro Norte es el Sur» venía a decirnos en su elocuencia muda este simple dibujo de Torres García. Pero había también en el gesto de optar por «el Sur» la expresión de una voluntad compartida por prácticamente todos los integrantes del equipo curatorial de rechazar la identificación de lo «latinoamericano» con las imágenes exóticas con las que la industria del turismo alimentaba y aún alimenta el imaginario y los prejuicios del público de los países del Occidente industrializado, que previamente habían sido alimentados por las imágenes contrapuestas del caníbal y del buen salvaje. Tópicos que adquirirían un sesgo por específico no menos devaluador en las esferas artísticas metropolitanas, que consideraban al arte latinoamericano - cuando lo consideraban - como enteramente dependiente de las figuras, los movimientos y las teorías del arte occidental; prácticamente un subproducto del mismo. En este punto resulta revelador el episodio protagonizado por la crítica de arte y comisaria de arte contemporáneo, la brasileña Berta Sichel. En la multitudinaria rueda de prensa realizada en junio de 1987 en el Oper Theater de Kassel para presentar la octava edición de Documenta, ella preguntó a Manfred Schneckenburger - su director - por qué no había en la misma una representación suficiente del arte latinoamericano contemporáneo. El director le respondió: «porque Documenta está dedicada al arte de Occidente», dando a entender por tanto que el arte latinoamericano no formaba parte del arte occidental. La respuesta irritó a Sichel, porque ella consideraba que el arte de vanguardia que se venía haciendo en Brasil, por lo menos desde los años 50/60 del siglo pasado, era lo suficientemente poderoso e innovador como para merecer el reconocimiento de los centros neurálgicos del arte occidental¹².

Es muy probable que los comisarios de «Versiones del Sur» compartieran los mismos sentimientos de Berta Sichel y por esta razón adoptaron en su trabajo una actitud de rechazo a tópicos y estereotipos que condicionaban la recepción del arte latinoamericano en Occidente y de desafío a los intentos de condenarlo a una situación subalterna. El rechazo más impactante lo protagonizó el crítico de arte cubano Gerardo Mosquera comisario de la exposición «No es solo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo». En ella no solo cuestionó uno de los emblemas del radicalismo formal del modernismo -que ya por entonces se había convertido en la sintaxis del estilo *High class* en la arquitectura, el interiorismo y la moda - sino que incluyó en dicha muestra a un grupo de artistas latinoamericanos «que han cultivado una

12. El autor asistió a la mencionada rueda de prensa y fue testigo de la pregunta de Berta Sichel y la respuesta de Manfred Schneckenburger. Y mantuvo un diálogo con Sichel sobre dicho episodio poco tiempo después.

poética que mantiene la apariencia formal de minimalismo, pero contradicen la propia ortodoxia minimalista»¹³. Un hecho que no es sorprendente en América Latina, donde la complejidad del ambiente humano y geográfico «ha inclinado con frecuencia al arte hacia prácticas cruzadas, como intentando lidiar con un medio estructuralmente plural y polisémico»¹⁴. De hecho - concluye Mosquera, evocando el «Manifestó antropófago» de Oswald de Andrade¹⁵ -, «la cultura latinoamericana se ha especializado en apropiarse y resignificar los modelos culturales euro-norteamericanos, a menudo de un modo radicalmente transformador»¹⁶. Mosquera redondeó su desafío incluyendo en la exposición a su cargo y junto a artistas latinoamericanos como María Fernanda Cardoso, Félix González Torres, Priscila Monge o Cildo Meireles, obras de artistas como el español Santiago Sierra, el belga Wim Delvoye o el surafricano Willem Boshoff. América Latina se arriesgaba a imponer su propio canon del arte internacional, tal y como lo habían hecho hasta entonces las metrópolis.

El desafío de Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea se encarnó sin embargo en un proyecto expositivo más ambicioso desde los puntos de vista histórico y conceptual. En primer lugar, porque apeló al concepto de «heterotopía», acuñado por Michel Foucault, para captar la heterogeneidad de las prácticas del espacio a escala social¹⁷, subrayando eso sí su carácter antiutópico: «utopías invertidas, posibles, reciclables...»¹⁸. En segundo lugar, por la manera como desafiaron la secuencia ordenada espacial y temporalmente de acontecimientos históricos, movimientos artísticos, obras maestras y fuertes personalidades artísticas - que había determinado hasta entonces no solo la historia del arte latinoamericano sino la historia del arte moderno en general -, introduciendo el concepto de «constelación». Se trata de un concepto acuñado por Walter Benjamin, quién afirmaba que dos épocas históricas por muy alejadas que estuvieran en el tiempo o en el espacio podían entrar en relaciones de mutua influencia si la coyuntura histórica así lo determinaba¹⁹. Era su forma de pensar la súbita actualidad de un pasado dado por definitivamente sepultado. Ramírez y Olea lo redujeron sin embargo a los términos de una cartografía - con frecuencia redundante - de las conexiones y/o correspondencias entre actividades artísticas afines, realizadas simultáneamente en dife-

13. G. Mosquera, *No es solo lo que ves. Pervirtiendo el minimalismo*, Madrid, 2000, 5.

14. G. Mosquera, *op. cit.*, 5.

15. «Solo la antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente. (...) Tupi or no Tupi, that is the question (...) Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago». Oswald de Andrade, «Manifesto antropófago», en *Arte en Iberoamérica*, catálogo, Dawn Ades, Ed, *op. cit.*, 311.

16. Mosquera, *op. cit.*, 6.

17. M. Foucault, *Los espacios otros (Heterotopías)*, <http://tijuana-artes.blogspot.com/2012/10/michel-foucault-los-espacios-otros.html>.

18. «Los curadores de esta exposición argumentan que, aunque las utopías como ideales pueden haber sido objetivos posibles en el siglo XX —y, de hecho, muchos artistas lo creyeron así—, fueron invertidas, se hicieron imposibles e inexistentes desde la década de 1970, cuando la globalización empezó sus primeras maniobras». S. Goldman, «Versiones del Sur. Desafío de los parámetros», en *Art Nexus*, 40, 2001,

19. J. Sánchez Sanz, Pedro Piedra Monroy, «A propósito de Walter Benjamin, Nueva traducción y guía de lectura de *Tesis de filosofía de la historia*», http://guindo.pntic.mec.es/ssag0007/hemeroteca_archivos/n2digital-feb2011-pdf/josesanchez-pedropiedras-WalterBenjamin.pdf [Consulta: 07.06.18].

rentes países o en distintas coyunturas en los mismos países en los años comprendidos entre 1916 y 1968. De allí el subtítulo de la exposición- «Medio siglo sin-lugar» – que intentaba captar la extraterritorialidad de los proyectos, las obras y los artistas que entraban en «constelación» en cada episodio de dicha historia. «Son, pues, «heterotopías» que no-tuvieron-lugar o sucedieron sin-lugar con respecto a la legitimadora lectura euro-centrada de Occidente, Estados Unidos incluidos»²⁰, concluían.

Las siete constelaciones en las que se distribuyeron las más de 400 obras incluidas en esta muestra fueron: 1/ «Constelación promotora», articulada por el eje Barcelona-México.2/ «Constelación Universalista- Autóctona». Eje: México-Perú-Brasil. 3/«Constelación Impugnadora». Eje Buenos Aires –Caracas. 4/ «Constelación cinética». México-Los Ángeles-Buenos Aires- Sao Paulo.5/«Constelación Concreta-Constructiva». Eje Argentina-Uruguay-

Brasil.6/ «Constelación Óptico-Háptica». Eje Venezuela-Brasil-Argentina.7/ «Constelación conceptual». Eje Brasil-Uruguay-Argentina.

Los comisarios brasileños Ivo Mesquita y Adriano Pedrosa optaron en «F(r)icciones» - la exposición a su cargo - por el tótem revolútem propio del historicismo postmoderno. El mismo que se concede licencias literarias con la historia que le permiten mezclar acontecimientos del pasado y del presente sin sentirse en la obligación de fundamentar dichas mezclas en razones distintas a las imaginarias o las afectivas. De hecho, el título procede de «Ficciones», el título de una recopilación de textos de José Luis Borges que no encajan en las clasificaciones al uso, que distinguen entre cuento, ensayo, reseña, comentario, etcétera, porque aúnan rasgos que pertenecen a cada uno de estos géneros. La incorporación de la «r» entre paréntesis convierte las ficciones en fricciones que los dos comisarios buscaban «entre lo contemporáneo y lo histórico, a la vez que entre múltiples medios, lenguajes, formatos, diseños y contenidos de los trabajos»²¹. *América*, una miniatura alegórica en plata de Lorenzo Vaccaro de 1692, pinturas de castas de 1763 y *Lago junto al río San Francisco* de Carl Friedrich Philipp von Martius de 1823-3, compartían espacio con *Retrato de familia* de Nahum Zenil de 1987, una instalación de camas pintadas *S/T* de Guillermo Kuitca de 1992 y *Paternity test (self portrait with parents)*, un tríptico de Iñigo Manglano Ovalle de 1999 entre otras muchas obras. El catálogo no fue realizado como un mero catalogo sino como un collage, en el que imágenes de obras y textos de los más distintos géneros y procedencias se mezclaban con el mismo desenfado con el que se mezclaban las obras de arte en las salas del museo²².

Mónica Amor y Octavio Zaya decidieron en «Más allá documento»²³- la exposición de la que fueron comisarios en el marco de «Versiones del Sur» - negar el argumento de que una fotografía es latinoamericana simplemente porque ilustra o documenta la realidad latinoamericana. Una carga documental que ella había soportado con aparente complacencia desde su temprana aparición en el continente en la primera mitad del siglo XIX, de mano de

20. M. C. Ramírez y H. Olea, *Heterotopías, Medio siglo sin lugar. 1916-1968*, catalogo, 2000, 23.

21. Cita de los comisarios incluida en «F(r)icciones», la nota de prensa de MNCARS en diciembre de 2000. En línea: <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/fricciones-versiones-sur>. [Consulta: 09.06.18]

22. I. Mesquita y A. Pedrosa, *F(r)icciones*, catalogo, MNCARS, Madrid, 2000.

23. M. Amor, O. Zaya, *Más allá del documento*, Madrid, 2000.

naturalistas y etnólogos en ciernes, que encontraron en la cámara fotográfica un instrumento especialmente útil a la hora de documentar y registrar sus investigaciones. Al inventario de la naturaleza y de los nativos y sus costumbres, pronto se unió la documentación de las obras que, como los ferrocarriles y los puertos, encarnaban los ideales de progreso de la época, así como el cultivo del género del retrato por la naciente burguesía que se beneficiaba de dicho progreso. Pero el apacible hermanamiento de la fotografía y el documento entró en crisis en los años 80 del siglo XX cuando el estatus de la fotografía en la escena artística internacional sufrió una transformación espectacular, cuyo detonante fue la llamada escuela de Düsseldorf encabezada por Hilla y Bernd Becher y cuyo sustrato fue la incorporación de la fotografía a un mercado del arte contemporáneo en sorprendente expansión. El pictorialismo inglés del siglo XIX y el constructivismo de los años 20/30 del siglo XX pueden contarse como episodios de una historia en la que el carácter documental de la fotografía fue subordinado a su valor estético. La escuela de Düsseldorf condensó esa historia en el desplazamiento desde el inventario pretendidamente objetivo de la arquitectura de la revolución industrial alemana hecho por los Becher hasta las obras decididamente estetizantes de sus discípulos: Andreas Gursky, Candida Höffer, Axel Hütte, Thomas Ruff y Thomas Struth, cuyas obras fueron concebidas y realizadas como cuadros de gran formato y de extraordinario impacto visual²⁴. Zaya y Amor que, desde el observatorio privilegiado de Nueva York, estaban al tanto de esta evolución optaron por una exposición que subrayaba el valor estético de fotografías documentales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, al tiempo que se centraban en la misma en los artistas que por la época de su exposición utilizaban la fotografía con fines deliberadamente artísticos. En su texto de presentación coinciden en lo fundamental con los ensayos de Charles Merewether y Margaret Sundell, incluidos igualmente en el catálogo, en la tarea de elaborar un estatuto de la fotografía distinto del meramente documental de la misma. Acudiendo a *La cámara lúcida*, el influyente ensayo de Roland Barthes sobre la fotografía, exploraron los papeles específicos que la denotación y la connotación cumplen en el signo fotográfico. En la denotación, la fotografía funciona como simple índice de la existencia de algo mientras que en la connotación funciona como receptora/emisora de significados o mensajes. Esta relación se mistifica cuando la connotación queda enmascarada, subsumida por la denotación, con lo cual un determinado significado, que es producto o efecto controvertible de ciertas condiciones históricas y sociales, queda investido con la fuerza incontestable de la evidencia. Con esta tesis, los autores mencionados – y en especial Margaret Sundell – se esforzaron en interpretar y en valorar la obra de la mayoría de los artistas de esta exposición como la de quienes perturban o cortocircuitan la identificación de la denotación y la connotación en el signo fotográfico.

De allí que las obras incluidas en esta muestra hayan sido de artistas que utilizaban la fotografía como un medio a su disposición para hacer arte: Eugenio Dittborn, Carlos Garaicoa, Fina Gómez, Julio Grinblatt, Alfredo Jaar, Miguel Río Branco, Paula Trope... La in-

24. S. Graent, “La escuela de Düsseldorf y la revolución fotográfica”. En línea: <https://www.elcultural.com/revista/arte/La-escuela-de-Dusseldorf-y-la-revolucion-fotografica/26476>[Consulta: 10.06.18]

clusión de figuras históricas como Marc Ferrer y Manuel Álvarez Bravo se justificó por una lectura de su obra que enfatizaba su dimensión estética

De «*estetyka del sueño*»²⁵- la quinta exposición incluida en el proyecto «Versiones del Sur»- puede decirse que era el homenaje de Octavio Zaya y del argentino Carlos Basualdo- sus comisarios- rendían por persona interpuesta a Glauber Rocha. De hecho, su título es el mismo de un manifiesto de Rocha y le venía bien a una exposición que reunía obras de doce artistas, entre los que se contaban Artur Barrio, Luis Camnitzer, Victor Grippo, José Hernández- Diéz, Cildo Meireles, Doris Salcedo y Tunga, conocidos por su empeño en utilizar los lenguajes, las retóricas y los recursos comunicativos del conceptualismo para cuestionar y sacar a la luz situaciones de miseria, marginación u opresión normalmente omitidas por los discursos políticos y los media dominantes. Es decir, por la misma clase de situaciones que conmovieron desde siempre al cineasta brasileño Glauber Rocha, que le llevaron a hacer un cine tan fascinante como combativo y a convertirse en un teórico de primera línea del *Cine- ma novo*. El catálogo de la exposición incluye el texto de su manifiesto sobre la estética al que pertenece este pasaje revelador:

Ante la evolución sutil de los conceptos reformistas de la ideología imperialista, el artista debe ofrecer respuestas revolucionarias capaces de no aceptar, bajo ningún concepto, las propuestas evasivas. Y, lo que es más difícil, exige una precisa identificación de lo que es *el arte revolucionario útil al activismo político, de lo que es el arte revolucionario arrojado en la apertura de nuevas discusiones, de lo que es el arte revolucionario rechazado por la izquierda e instrumentalizado por la derecha* (En cursiva en el original). En el primer caso cito (...) la película de Fernando Ezequiel Solanas, *La hora de los hornos*. En el segundo caso tengo algunas de las mejores películas del Cine Nuevo brasileño, entre las que se encuentran mis propias películas. Y, por último, la obra de Jorge Luis Borges²⁶.

«Perder la forma humana» radicaliza la apuesta del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía por dar la palabra y conceder libertad de acción a los comisarios latinoamericanos en las exposiciones dedicadas al arte de su propio continente²⁷. Si «Versiones del Sur» había creado- como ya hemos visto- un antecedente muy valioso en este sentido, «Perder la forma humana» va aún más lejos en la misma dirección porque encarga la exposición a un amplio colectivo de críticos e investigadores latinoamericanos agrupados en la «Red de Conceptualismos del Sur», que solo incluye a un español: el historiador Jaime Vindel, autor por lo demás de una obra dedicada al arte argentino. El subtítulo de la exposición es tan elocuente como preciso: «Imagen sísmica de los años 80 en América Latina». Anuncia en primer lugar que el contenido de la misma - las más de 600 obras y documentos y medio centenar de autores y colectivos incluidos- se concentran en una sola década, en sus antecedentes y en su

25. C. Basualdo y O. Zaya, *estetyka del sueño*, catálogo, Madrid, 2000.

26. G. Rocha, «manifiesto 2», incluido en *estetyka del sueño*, catálogo, Madrid, 2000, 43.

27. AA.VV., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, catálogo, Madrid, 2012.

desenlace²⁸. Y que lo hace no tanto para ofrecer una visión del arte latinoamericano de esos años como para transmitir una «imagen sísmica» de lo sucedido en el continente en el curso de los mismos. De allí que la heterogeneidad radical de una exposición que puso deliberadamente el énfasis en las manifestaciones más excéntricas, provocadoras e incluso violentas del mismo; que, además, lleva tan lejos su voluntad de reevaluar aquello que se mantuvo en los márgenes de las instituciones artísticas del continente o fue excluido de las mismas, que da cabida a numerosos documentos, registros y publicaciones que difícilmente pueden ser calificadas de artísticas. Había incluso numerosos materiales que sus propios autores consideraron en su día nada más que medios de agitación y de expresión política de movimientos y tendencias políticas radicales cuya visibilidad les era negada por los medios hegemónicos, habitualmente fieles al poder o directamente encarnación del mismo. Si fueron expuestos en el Museo Reina Sofía de Madrid fue gracias a la aceptación por parte de su dirección del concepto de «activismo artístico» utilizado por los investigadores asociados a la «Red de conceptualismos del Sur» para justificar su inclusión.

En el texto de presentación incluido en catálogo ellos lo explican así: «El concepto “activismo artístico” surgió en el seno de la politización de la vanguardia europea de entreguerras y su uso conspira contra el confinamiento de la práctica artística en una esfera autosuficiente y por lo mismo aislada del resto de las prácticas sociales y políticas»²⁹. Y añaden que, aunque reconocen que una parte importante de las «prácticas» representadas en esta exhibición «nunca utilizaron este concepto», afirman que el mismo les ha permitido articular su propio trabajo investigativo y curatorial debido a que no lo consideran un concepto cerrado o unidimensional sino un conglomerado de características disimiles que se «articulan transversalmente mediante ciertos ritornelos»³⁰.

El título de la exposición es un llamamiento impetuoso y a la vez un anticipo de sus contenidos. El llamamiento a «perder la forma humana» lo entresacaron sus comisarios de

28. «La exposición arranca en 1973, año del golpe militar de Pinochet en Chile. En palabras de los comisarios, “esa fecha simboliza la brutal clausura de una época de expectativas revolucionarias en el continente y el surgimiento de otras gramáticas de acción política”. La muestra se extiende hasta 1994, cuando el Zapattismo inaugura un nuevo ciclo de movilizaciones que refunda el activismo a nivel internacional.

En medio de contextos dictatoriales o fuertemente represivos, así como en los primeros años de transición democrática que vivieron los países latinoamericanos en los años 80, surgieron iniciativas poético-políticas, tanto colectivas como individuales, que generaron una serie de prácticas que activaron la esfera pública. Muchas de estas experiencias aparecieron imbricadas con escenas contraculturales: las movidas de rock underground, la disidencia sexual, los grupos de poesía, el teatro experimental, la nueva arquitectura, etc. Otras surgieron a través de los movimientos de derechos humanos como nuevas formas de protesta y demandas en el ámbito público. Además, todas estas iniciativas de resistencia frente a la opresión se caracterizaron por una invención colectiva de nuevos espacios y modos de vida que en muchos casos generaron, desde los márgenes del arte, nuevos territorios simbólicos para el activismo». En línea: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_perder_la_forma_humana.pdf, 2-3. [Consulta: 10.06.18]

29. AA.VV., *Perder...*, *op. cit.*, 7.

30. AA.VV., *Perder...*, *op. cit.*, 7.

un texto programático del artista y activista argentino Carlos «Indio» Solari, líder de la banda de rock «Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota», que incitaba a «perder la forma Humana» en un trance capaz de desarticular «las categorías vigentes» y proveer «emociones reveladoras»³¹. Y alcanza su pleno sentido cuando se advierte que es un llamamiento que no podría haberse formulado y escuchado en una época que no fuera de crisis generalizada de la condición humana y de cuestionamiento radical del papel del cuerpo humano como prueba o la garantía indudable de dicha condición³². El cuestionamiento fue producido por motivos muy diferentes entre sí, unos de naturaleza política y otros de índole cultural. A la primera clase de motivos pertenece la ominosa innovación en las técnicas del terrorismo de Estado introducida por el decreto conocido comúnmente como de *Nacht und Nebel* - expedido el 7 de diciembre de 1941 por el régimen nazi con el propósito de reprimir la resistencia en los países ocupados del Este de Europa - recuperado y actualizado por las dictaduras militares del Cono Sur, especialmente por la argentina y la chilena. Según las declaraciones del mariscal Keitel en el Proceso de Núremberg, Adolf Hitler había explicado que «el efecto de disuasión» de la detención y la ejecución clandestina de los adversarios políticos «radica en que: «a) permite la desaparición de los acusados sin dejar rastro y b) que ninguna información puede ser difundida acerca de su paradero o destino»³³. Agregó además que «la entrega del cuerpo para su entierro en su lugar de origen no es aconsejable porque el lugar del entierro puede ser utilizado para manifestaciones (...) A través de la diseminación de tal terror, toda disposición a la resistencia entre el pueblo será eliminada»³⁴. Pero si esta «eliminación» no consiguió en la Europa ocupada por la Alemania nazi disuadir definitivamente a la resistencia, tampoco surtió efecto en la Argentina. Allí, la táctica del desvanecimiento en el aire del cuerpo de la víctima, su estado de suspensión indefinida entre la vida y la muerte, fue respondido de una manera tan innovadora en términos de política emancipadora como lo fue de hecho el decreto de *Nacht und Nebel* en el ámbito de la historia de los regímenes represivos, que durante tanto tiempo confiaron plenamente en el efecto intimidador y disuasorio de la exhibición pública de las ejecuciones y los suplicios. Me refiero aquí a las «Madres de Plaza de Mayo» quienes, apelando a la intangibilidad de las madres y al derecho a defender sin atenuantes la vida de sus hijos reconocido por tantas culturas, generaron un extraordinario movimiento de oposición que sacó a la luz pública el pecado original que la dictadura militar se empeñaba tercamente en soslayar: la desaparición forzada de personas. El inhumano escamoteo del cuerpo de la víctima.

31. AA.VV., *Perder...op. cit.*, 5

32. De hecho, el cuerpo es uno de los temas clave de la muestra: «el cuerpo mártir, mesiánico, debe dejar lugar al cuerpo desnudo y danzante. En los ochenta conviven los cuerpos golpeados por la violencia con los cuerpos en éxtasis de la fiesta», comentan los comisarios. En línea: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/dossier_perder_la_forma_humana.pdf, 3 [Consulta: 10.06.18].

33. En línea: https://es.wikipedia.org/wiki/Decreto_Nacht_und_Nebel. [Consulta:09.06.18]

34. AA.VV., *Perder...op. cit.*, 1.

La exposición dedicó unos buenos capítulos a la documentación y los registros de las actividades generadas por los defensores de los derechos humanos, que incluía tanto material fotográfico y periodístico de la época como carteles, pancartas y publicaciones diversas, entre las que destacan las de los colectivos de activistas chilenos que acuñaron y pusieron en circulación con distintos motivos y en distintos contextos de protesta o rechazo de la dictadura del general Pinochet la escueta consigna NO +: No más desaparecidos, no más tortura y también su extensión: NOs somos +. En la primera sala de esta sección se reconstruyó una proyección luminosa sobre el suelo desnudo de una silueta humana, acompañada de un texto que es la evocación de un desaparecido y la denuncia de su desaparición: «Toda la verdad. Dalmiro Ores. 16.12. 82». En dicha sala y en las siguientes se expusieron registros de intervenciones y performances con evidentes pretensiones artísticas que tuvieron el propósito de escenificar, tematizar o domar la inquietante anomalía de la desaparición del cuerpo de la víctima. Su existencia sólo en el recuerdo y en la movilización solidaria. Entre ellas sobresalía el homenaje rendido a Sebastián Acevedo por el colectivo chileno «Las yeguas del Apocalipsis», mediante una instalación de copas de cristal y un audio que permitía escuchar los nombres de una larga lista de desaparecidos. Del mismo colectivo se expuso una reconstrucción de la performance *Bailar la cuenca*, realizada en la sede de la Comisión chilena de Derechos Humanos en Santiago de Chile, el 12 de octubre de 1989, en la que los dos integrantes del grupo bailaban esta danza tradicional chilena sobre un mapa de Suramérica, cubierto sintomáticamente de cascotes de botellas de Coca Cola³⁵.

Las otras determinaciones de la crisis de la forma humana son de naturaleza cultural, como ya dije, y apuntan a su vez en distintas direcciones. Una de ellas la representaban en esta exposición las obras, intervenciones y prácticas centradas en cuestiones de género e identidad sexual y realizadas por artistas y colectivos para quienes definitivamente la política es sexuada y la sexualidad es política. O como sentenció Bárbara Kruger: *Your body is a battleground*, Tu cuerpo es un campo de batalla. En consecuencia, tendieron a hacer suya la consigna lanzada en los años 80 por el Frente de Liberación Homosexual de la Argentina: «El machismo es fascismo».

El patetismo de la forma como muchos de los artistas incluidos en este apartado de la exposición cuestionaron las características anatómicas del cuerpo humano como signos de identificación sexual estuvo balanceado por las obras de los artistas que optaron por apropiarse de las estrategias carnavalescas y orgiásticas de la confusión de los cuerpos y la disolución de las identidades. Esa fue la opción desde luego de Carlos Solari y del grupo de rock, quien ofreció a los espectadores de sus conciertos - y como es habitual en el ámbito del rock - una experiencia extática. Pero también del colectivo brasileño «OV3RGOZO», antes mencionado y cuyas acciones fueron una vibrante reivindicación del placer sexual generado por la orgía y la danza, que entroncaba no sólo con la formidable tradición carnavalesca de Brasil sino con las propuestas performativas de Lygia Clark o de Cildo Meireles.

Igualmente se proyectó el video que registraba la performance abiertamente inspirada en la estética y la coreografía de las comparsas del carnaval de Rio de Janeiro realizada por

35. AA.VV., *Perder...op. cit.*, 29.

el artista travesti Ney Matogrosso en 1988. En la Argentina, la tendencia a promover el goce dionisiaco en los ámbitos del arte encontró una buena representación en los «Museos Bailables», un proyecto comisariado en Buenos Aires por Fernando «Coco» Bedoya.

A lo largo de 1988 - informa el catálogo de *Perder la forma humana* - Bedoya organiza cuatro Museos Bailables, en rigor, convocatorias a artistas visuales, fotógrafos, cineastas, músicos, poetas, performers, mimos, estencileros y demás, para ocupar durante una noche el ámbito de distintas discotecas de aquellos años (...) La actividad habitual de la discoteca no se interrumpía, sino que se veía sorprendida, interferida o afectada por un cúmulo de propuestas artísticas. El propio nombre del acontecimiento contenía el oxímoron, la invitación al desorden: ¿se puede bailar en un museo?, ¿puede una discoteca devenir museo?³⁶.

En el tramo final de la exposición, la documentación sobre las performances y las experiencias teatrales cedía su protagonismo a la documentación sobre el rock y su mundo y específicamente sobre los grupos de rock que en Latinoamérica hicieron suya las propuestas radicales del punk británico. Si este último puede interpretarse como un movimiento violento en una coyuntura especialmente violenta de la política y la sociedad británica, puede considerarse el trabajo de los grupos de rock que protagonizaban esta parte de «Perder la forma humana» como intérpretes de una coyuntura que en América Latina ya no está dominada por las dictaduras militares del Cono Sur. Son los años de la transición a la democracia que parecen encontrar en la Transición española un modelo; también del auge simultáneo del neoliberalismo, en el que la fuente más ominosa de la intimidación de masas ya no es ni los paramilitares ni los guerrilleros, en franca desbandada, sino aquello que el artista peruano Herbert Rodríguez califica de «violencia estructural». El título de un cuadro collage suyo superpone los distintos rostros de la misma: el terrorismo, los secuestros, el racismo, la corrupción, el SIDA, el consumismo, las drogas adicciones, etcétera³⁷. Es a este catálogo atroz - en el que sin embargo falta el feminicidio - al que responden grupos de rock como los «Pinochet Boys» de Chile o los «Poetas mateístas» de Argentina, con unas estéticas sarcásticas y agresivas que se sitúan muy lejos del colorido hedonismo carnavalesco. E igual hacen pintores como Juan Dávila, que expuso *El arte es homosexual*, un cuadro de gran tamaño formado por cuatro tableros unidos en el que un hombre desnudo se besa con un arlequín pintado a la manera del Picasso cubista, rodeado de chocantes citas del arte de artistas modernos y contemporáneos. O el políptico *Viva Chile*, del también chileno Álvaro Oyarzun, que coqueteaba abiertamente con la estética salvaje del comic underground americano de los años 70/80 del siglo pasado, a lo Richard Crumb. A la violencia anónima, ubicua y difusa, que ya para entonces asediaba a la mayoría de las metrópolis latinoamericanas, estos artistas y activistas respondieron tempranamente, exaltando paródica o sarcásticamente la violencia. Como si asumiéndola en sus obras pudieran exorcizar la que se enseñoreaba en las calles.

36. AA.VV., *Perder...op. cit.*, 41.

37. AA.VV., *Perder...op. cit.*, 63.