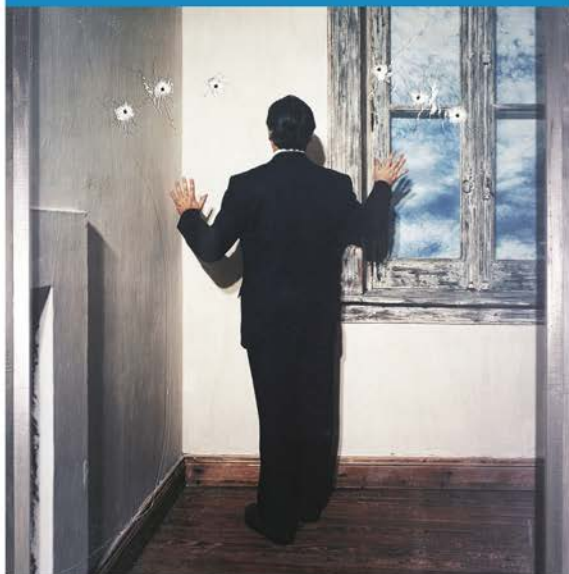


arte y pensamiento

ANDREA GIUNTA

Escribir las imágenes

ENSAYOS SOBRE ARTE ARGENTINO
Y LATINOAMERICANO



Introducción

Escritos en parte durante los años noventa, estos ensayos registran un momento de transformación en la reflexión sobre las artes visuales. Los textos reúnen la condición de pensar lo que sucedía en ese campo desde perspectivas teóricas que se discutían en ese tiempo. En su conjunto, abordan la escritura sobre arte enfatizando, simultáneamente, el archivo y la interpretación. Leídos en su contexto, remiten a enfoques que provenían, fundamentalmente, del interés por autores, teorías y obras que en ese momento se traducían y se discutían. Son, desde este punto de vista, artículos situados, en algunos casos por las fechas de las obras que analizan, en otros por las de las ediciones y las traducciones que se citan. En tal sentido, constituyen un registro posible de las lecturas que circulaban en Buenos Aires en los años noventa.

Responden a la necesidad de investigar perspectivas que no habían sido analizadas por la bibliografía existente, que escapaban a los relatos canónicos de la historia del arte, que compartían intereses con otras disciplinas. Una nueva generación de historiadores estábamos, en esos años, centrados en la tarea colectiva de reconfigurar la historia del arte como una disciplina capaz de dialogar con otras ciencias sociales. Discutíamos nuestros textos, cruzábamos archivos, analizábamos toda nueva aproximación que iluminara una zona oscurecida, que concibiera las imágenes como discursos activos, configuradores de la historia, críticos de las perspectivas fetichizantes que las enarbolaban como pura belleza indeterminada. Pasábamos horas en las hemerotecas, semanas planeando conferencias, jornadas debatiendo sobre la construcción cultural de los objetos artísticos. En tal sentido, no importaba tanto establecer si una obra era buena o mala, sino

penetrar en su configuración de la historia, en su capacidad para tramar la sensibilidad de una época desde las formas. No importaba postular el misterio de las imágenes –siempre las mismas, siempre distintas–, sino trabajar para develarlo, aun cuando ellas siempre demostraran su resistencia, aquella zona que no se abría a la explicación, que no podía traducirse en significado, en sentido. Porque eso es lo que finalmente se verifica: que las imágenes son una formación facetada a la que se puede ingresar múltiples veces desde miradas distintas. Una nueva lectura nos permite volver a pensarlas, trazar nuevos argumentos que las acerquen a su propio tiempo o que las hagan relevantes para el presente. Las mismas y nuevas. Cierta anacronismo atraviesa las imágenes; ellas aparecen cada vez que se las expone en un nuevo contexto de exhibición, cuando se las organiza desde un nuevo argumento, cuando se las reinterpreta. No alcanza una perspectiva de investigación para abarcar todos sus sentidos. No son suficientes la biografía, ni la descripción formal, ni el análisis técnico, ni la atribución, ni la iconografía, ni la historia. Pero al mismo tiempo todos estos son materiales decisivos, porque sola, la imagen, es sólo ella, silenciosa; el diálogo es, en todo caso, entre ella y nuestras propias experiencias.

El público del arte contemporáneo sostiene su desconcierto. El salto que ha vuelto difusa la distancia entre el arte y la vida, que ha hecho de los materiales de la vida misma (latas, sangre, aviones, tubos de oxígeno, edificios cortados por la sierra eléctrica) objetos en los espacios de las instituciones del arte, deja aún más indefensos a los espectadores que las complejas iconografías pintadas por los maestros del Barroco o del Renacimiento. Al menos en ellas podíamos observar los cuerpos y los rostros pintados; podíamos deslumbrarnos con su técnica. Sabemos que ese mimetismo y esa maestría no son los valores que necesariamente definen el núcleo significativo del arte. Pero sin duda proporcionan una base de certeza compensadora. Otra es la situación del espectador contemporáneo cuando tiene que saltar entre latas de conservas sobre el piso del museo. Y sin embargo, ambos, la pintura que embelesa con su maestría y la acumulación de residuos, requieren de métodos que permitan acceder a su lectura.

No se trata, en estos textos, de tomar un partido que defina qué es el arte o cómo se establece su calidad. Claro que cuando una imagen resiste una interpretación definitiva, cuando su opacidad nos lleva a volver sobre ella como si no pudiésemos controlar la necesidad de llegar a comprender todos sus sentidos, estamos frente a una obra que en cada nueva escritura sedimenta valores. En tal sentido, la experiencia de escribir sobre lo mismo puede ser tan fascinante como la de hacerlo sobre lo nuevo. Lo mismo, pero distinto. Valores, pero no los del mercado, sino los que resultan de la verificación de que en esa obra única residen muchos significados importantes; que en su complejidad, o en su aparente sencillez, logra tejer imaginarios y discursos. Esa imagen activa, que nos permite comprender aquello para lo que ni la historia, ni el dato cronológico, ni la biografía, ni los materiales, ni el análisis estilístico alcanzan. Una imagen que puede ser demorada por el estudio que haga visible un nuevo aspecto de sus cualidades y sentidos.

Las imágenes, quietas, no se agotan en una única interpretación. Los análisis pueden entrar en fricción o pueden ser complementarios. Una misma obra, analizada desde el mismo archivo, puede conducir a interpretaciones diferentes. Es el límite de la obra el que nos provee de ese material primordial que servirá de punto de partida para cada estudio; pero son, al mismo tiempo, otros los textos con los que las obras comparten zonas de contacto, los que llevan a expandir sus límites, permitiendo volver a leerlas a partir de nuevas geografías (las de la historia, las de la literatura, las de la filosofía, las de los campos de la imagen, como la fotografía o el cine). Ellas, solas, lo son todo y son insuficientes.

Estos ensayos, decía, portan el tiempo en el que fueron escritos. Por ejemplo, el impacto de ciertas lecturas que registran los textos de la primera sección del libro. En particular los escritos de Nelly Richard –primero, una conferencia que leyó en el CAyC; luego, libros suyos que se encontraban en la librería Prometeo de la calle Corrientes, o los que busqué en el primer viaje a Chile–, textos deslumbrantes por su radicalidad política, por su investigación en el campo de la teoría, por esa escritura tramada, sedimentada, al comienzo críptica, que requería el trabajo de iniciarse en su lectura. Leí entonces, a comienzos de los años noventa, sus primeros

ensayos sobre género. Una perspectiva que en ese momento no había penetrado en los estudios sobre arte contemporáneo que se escribían en Buenos Aires.

Circulaba la idea –que para algunos todavía tiene validez– de que no había que reparar en el sexo de los artistas. Lo relevante era la calidad; si el arte era bueno, lograría el reconocimiento. Este argumento tenía como consecuencia vaciar de sentido el análisis de las estructuras del poder cultural. Si la calidad del arte tiene tal poder, no importa volver visibles redes de legitimación, funcionamientos institucionales, configuración de jurados, tendencias del coleccionismo, ni los filamentos sexuales que recorren distintas iniciativas. El arte bueno no se basa en estas minucias; la calidad deslumbra los ojos y las mentes, lleva a olvidar al autor, sus circunstancias y, por supuesto, su sexo. Si se parte de estos presupuestos, la verificación de que es mucho más alto el número de artistas hombres que ocupan un lugar en el relato de la historia del arte podría, con razón, llevar a creer que las historias no se cuentan con las obras de las mujeres simplemente porque ellas no son buenas artistas.

Pero dejemos entre paréntesis las consideraciones cuantitativas. Los textos de Nelly Richard introducían instrumentos para leer las obras de las mujeres y de los hombres desde una perspectiva de género. Proporcionaban herramientas para comprender hasta qué punto “lo femenino” es un elemento importante a la hora de analizar cómo se estructura el sentido. Un sentido no patriarcal, cuestionador de los paradigmas masculinos y, por ende, de los principios sobre los que se organiza el canon de la cultura de Occidente. Un discurso estructurado y no una pintura de señoritas.

Richard compendia instrumentos para hacer visibles facetas nuevas en todas las obras, pero principalmente en aquellas que trabajaban en los márgenes del canon. Obras que introducían el cuerpo como territorio privilegiado para hacer explícitas zonas tabuadas en la representación de la sexualidad, o los límites entre la cultura erudita y la cultura popular, o la fricción entre las clases y, por qué no, entre los sexos.

Escribí textos sobre artistas que explícitamente trabajaban desde perspectivas de género a comienzos de los años noventa. El

ensayo sobre la obra de Graciela Sacco no parte de su condición de mujer, sino de la forma en que su obra investiga la construcción cultural del género. Cómo introduce la representación de lo tabuado (la sangre) y, al mismo tiempo, cómo investiga sobre los recursos de la vanguardia local para construir el repertorio de las estrategias que le permitieron abordar construcciones sociales en torno a la educación pública o a la aparición de un nuevo flagelo que se expandía en la sociedad como consecuencia del sida. El conjunto de los ensayos está permeado por estas nuevas condiciones, en las que esa nueva enfermedad, que ya se conocía en los años ochenta y cuyos efectos se multiplicaron en los años subsiguientes, ocasionó el fallecimiento de muchos artistas, como Omar Schirilo, Liliana Maresca y Feliciano Centurión. Es en este contexto donde se vuelven significativas las referencias a las tensiones locales entre la Iglesia y las autoridades sanitarias. Pese a parecernos algo increíblemente extemporáneo, la Iglesia se oponía (y se opone) a la educación en el uso del preservativo recurriendo a todos sus instrumentos de poder, tanto discursivos como políticos.

El ensayo sobre la obra de Ana Mendieta está en estrecha relación con esas lecturas. Una obra cuyas interpretaciones reiteraban ciertos estereotipos. Al abordarla discutía, sobre todo, la tendencia a comprender sus siluetas como anticipo de su muerte, con el cuerpo aplastado contra el piso al caer de un balcón. También encontraba simplificadora la interpretación de su obra como el resultado de cierta locura provocada por una biografía traumática. Consideraba reductivo analizar su trabajo como el camino o el instrumento de una cura psicoanalítica.

La investigación sobre su obra reveló dos aspectos importantes. En primer lugar, hasta qué punto su obra era objeto de manipulaciones políticas. El hecho de ser cubana, de haber abandonado la isla durante la infancia como resultado de un intrincado operativo de la Iglesia católica para salvar a los niños del comunismo, el que su padre fuese un preso político del régimen de Fidel Castro, su condición de latina, sus conocimientos sobre santería, la indagación sistemática sobre su propio cuerpo, eran, entre muchos otros, aspectos que hacían de su

obra prácticamente un botín que podía organizarse de acuerdo con la interpretación desde la que buscara apropiárselo.¹ Los estudios de género, sumados a la posición racial y de clase que Mendieta introducía en las formaciones feministas de los años setenta y ochenta, revelaban una obra inteligente, compleja, sofisticada, altamente política, en la que ella utilizaba su cuerpo y la representación de este como un espacio de confrontaciones, como un campo de batalla. La fuerza de su obra desdibujaba la idea de una joven débil y traumada, preconcep-tos con los que me había aproximado a su trabajo. Al mismo tiempo, se vinculaba a otros problemas acuciantes dentro de la sociedad norteamericana, como la inmigración, el lugar de los latinos dentro de esta sociedad, la construcción de la idea de nación, el racismo, la segregación. La sucesiva clasificación y desclasificación de la obra de Mendieta desde distintos guiones curatoriales volvía más evidente la escasa autonomía del arte, su condición de bien simbólico capaz de instrumentar relatos ideológicos que se activan más allá de la pureza de las formas.

Los ensayos sobre Mendieta y sobre Sacco están precedidos por un texto más reciente que plantea brevemente el estado de las perspectivas del feminismo en el arte de América latina.

El interés en las condiciones del arte durante la posguerra, en el que se centra la segunda sección del libro, también tomó forma en los años noventa. Fue entonces cuando leí el libro de Serge Guilbaut *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, en su primera traducción al español de la editorial Mondadori (1990). La posguerra aparecía en este libro como una condición fundamental para comprender la crisis de valores en la que se había sumido Europa y cómo se había articulado la tensión entre París y Nueva York en la disputa por la supremacía estética de Occidente. Lo que se había producido era una batalla simbólica por

¹ Desarrollo esta idea de la interpretación como forma de apropiación de las obras en otros textos. El más reciente se incluye en la edición de la conferencia sobre Guernica que di en 2007 en la Universidad de Texas, en Austin (Giunta: 2010).

el poder de establecer la continuidad de la idea de arte moderno. Después de la gran guerra, la nueva vanguardia no surgió en París, tal como los relatos sobre la historia del arte habían narrado hasta entonces, sino en Nueva York, de la mano de los masculinos artistas norteamericanos, aquellos que arrojaron la pintura sobre la tela dando lugar a lo que pronto se conoció como expresionismo abstracto.

La lectura del nuevo orden que imprimió la posguerra hizo posible pensar otras posguerras. En particular, dos conjuntos de obras que habían quedado oscurecidos por las lecturas dominantes o simplemente eliminados del relato de las artes visuales. La trayectoria de Lucio Fontana durante los años de la Segunda Guerra Mundial prácticamente no figuraba en la cronología de su trabajo ni en los ensayos que consagraban su período más célebre, el de los tajos, que desarrolla después de partir definitivamente de la Argentina, cuando finaliza la guerra. Se conocían pocas obras suyas, y lo que se conocía quedaba fuera de los requerimientos de la vanguardia –unas esculturas realistas, escasamente renovadoras–. Parecía que el inventivo Fontana había quedado inmovilizado por las tendencias conservadoras de un país en el que dominaban las pampas y los gauchos. Sin embargo, y como dato contradictorio, su texto más emblemático, el “Manifiesto blanco”, estaba fechado en 1946 y había sido escrito en Buenos Aires.

La primera observación que surgió de la reproducción facsimilar de este documento revelaba un dato curioso: el manifiesto que se atribuía a Fontana y sus alumnos no estaba firmado por el maestro sino sólo por sus estudiantes. Tomé la guía telefónica y busqué sus nombres. Encontré que nadie los había contactado en los cincuenta años que habían pasado desde la redacción del texto.

Las entrevistas telefónicas me permitieron reconstruir algunos hechos que había intuido a partir de la lectura del texto. Por ejemplo, que uno de los firmantes tenía formación universitaria como físico, de la que Fontana carecía, y que esta podía percibirse en el texto –una marca discursiva que se diluye en los escritos posteriores de Fontana sobre el espacialismo–. En segundo lugar, fue relevante observar el desplazamiento político de Fontana, que ubicaba sus obras junto a las de los artistas opuestos al peronismo

y que identificaban a Perón y su ascenso con el fascismo y el nazismo derrotados en Europa.

Si antes de la guerra podía considerarse que Fontana se había equivocado al participar en los salones del fascismo, ahora se enfrentaba al régimen en ascenso. Incluso cambiaba su estética, abandonaba el realismo al que había retornado, participaba en la formación de la nueva vanguardia, integraba una iniciativa educativa de avanzada (la Escuela de Altamira) y volvía al arte abstracto desde la particular expresión que le daba su gesto. Durante el período argentino, Fontana no se perdió en los páramos desolados de sus planicies. Podría incluso sostenerse, como hipótesis de trabajo, que en el contexto artístico y político argentino concibió el cambio que ubicó su obra en el campo de la radicalización que sirvió para identificar su imagen con la vanguardia.

Pero esos no fueron en la Argentina años representados exclusivamente por la austeridad de la línea abstracta. También fueron los años del peronismo. Una época de retratos irritativos que insistentemente representaban al matrimonio en el poder, Perón y Eva. Se hicieron muchas pinturas y estas no estuvieron fuera del campo del arte. Si bien no fueron incorporadas por los libros que cuentan la historia de las imágenes, se exhibieron en el Museo Nacional de Bellas Artes, junto a los mejores ejemplos del arte argentino erudito, incluido el de los artistas abstractos en todas sus modalidades. Lo que me interesa destacar es el ocultamiento de esas imágenes, la ficción que atribuyó a la abstracción el rasgo de oposición sin concesiones al régimen, todos aquellos elementos que separaron lo bueno de lo malo y que condujeron a una destrucción masiva de retratos cuando Perón fue derrocado por el golpe de Estado autodenominado Revolución Libertadora.

Para un historiador es interesante descubrir las zonas ocultas y las razones por las que los hechos se esconden, se disfrazan. Los artistas abstractos argentinos eran comunistas y antiperonistas, sus formas no pueden separarse de estas tensiones. Pero no consideraron inconveniente compartir espacios con aquellas imágenes que denostaban. Esto no quiere decir que defecionaron, sólo que la cultura visual de la época no fue tan prístina y unilateral, que hubo zonas en las que las imágenes convivieron a

pesar de su animadversión. El propósito es reponer coexistencias. La historia misma de esas obras pintadas por un artista que acostumbraba a retratar a la burguesía (Numa Ayriñac) y que también realizaba gran parte de los retratos de Eva Perón; el hecho de que un coleccionista de arte abstracto como Ignacio Pirovano encargase a un artista argentino abstracto, que apenas sobrevivía en la ciudad de París (Sesostri Vitullo), una escultura para monumentalizar a Eva Perón, son datos que revelan que la historia no es una sucesión de hechos que encastran perfectamente sino que está llena de desvíos e impurezas. La historia del arte no es el relato de un camino pautado por los mismos propósitos –que el arte progrese, que se reinvente en cada movimiento, que la vanguardia argentina se haya anticipado o haya copiado a otras vanguardias–. La historia es más rica que la simplificación de una gesta de héroes de las formas y de los colores. Está llena de capítulos, o de otros relatos, que la vuelven más real que la conocida narrativa del progreso de las formas.

La tercera sección de este libro se centra en el análisis de obras y de artistas que trabajaron desde los años setenta. Comienza con el estudio de un corpus desplazado en la historia del arte argentino, el realismo de los años setenta. Cuando comencé mis investigaciones, a fines de los ochenta, estos realismos habían quedado estigmatizados por su escasa capacidad innovadora y por el hecho de que, en el mismo momento en el que fueron realizados, se ligaron a un éxito de mercado que no había tenido precedentes en el arte argentino. Durante los años setenta llegaron a hacerse varias subastas por semana, las galerías de arte se multiplicaban y también las colecciones. Eran colecciones, en muchos casos, formadas por profesionales de clase media que compraban obras en cuotas, lo que conforma esos microrrelatos del tiempo que delimitan los conjuntos de las pequeñas colecciones. Además del requerimiento de la vanguardia, había otra cuestión a la que estas pinturas parecían no dar respuesta. Habían sido realizadas durante el período de máxima violencia en la política argentina, cuando la vida de la ciudadanía se perdía en las calles y en los campos de concentración que organizaba la dictadura en el poder. ¿Cómo podrían estas obras no dejar un registro de tanta violencia? El análisis

en contexto de estas series, considerando las formas en las que opera la censura, permitió releerlas desde esa condición histórica, es decir, la de un realismo aparentemente descomprometido que, organizado como una máquina retórica, permitió decir en un contexto de violencia y amenaza extremas. No era la apariencia de las imágenes lo que nos permitía esta lectura, sino el cruce con el periódico y con los textos de los artistas. Fueron la lectura de las series y su correlato con el contexto histórico los que cargaron de elocuencia a estas imágenes. No es que la pintura y sus temas desaparecieran. Por el contrario, redoblaban su fuerza y su capacidad de remitir, desde la imagen, a todo aquello que no podía expresarse con las palabras.

Los años setenta también fueron aquellos en los que, al mismo tiempo que se multiplicaban las articulaciones del realismo, se desmaterializaba el objeto artístico, período clasificado por el manual de historia del arte como conceptualismo. La obra de Víctor Grippo ocupa un lugar paradigmático en esta forma de hacer sin pintura y sin bastidor, instalando objetos cotidianos en el espacio urbano y resignificándolos con las texturas de su propio tiempo. En 1972, en la plaza Roberto Arlt, Grippo construye un horno de barro para hacer panes que fueron consumidos por los transeúntes. Panes que durante los años de la dictadura Grippo colocó, calcinados, en una maleta de vidrio. No hay un texto ni un manifiesto ni una declaración en los que Grippo explique este tránsito entre la acción en la escena urbana y el resto aislado y carbonizado en una valija translúcida. Es la lectura en contexto, y el hecho de que Grippo se refiera, ocasionalmente, a la presencia de aquella violencia en algunas de sus obras, lo que permite una lectura desclasificada del conceptualismo –una etiqueta, un nombre que nada dice sobre el sentido de estas obras– que las convierte en extraordinarios documentos de cultura.

Esta sección se detiene en el estudio de obras de un conjunto de artistas. Son, en un sentido, piezas en las que la biografía se funde con la obra y con las circunstancias. Buscan dar cuenta, en un argumento minucioso, de la articulación de ciertos cuerpos de obra, como el realismo de Juan Pablo Renzi o los videos de Oscar Bony o los dibujos de León Ferrari. Se aproxima, también,

al efecto que la obra de un artista involucrado con la zona más dinámica de la vanguardia porteña de los años sesenta –me refiero a Leopoldo Maler– produjo en Londres desde los años setenta. Permanece desdibujado el efecto que sus obras con carne, sus *performances* escénicas con grúas o su trabajo sobre el bilingüismo pueden haber tenido en la formación de los artistas que emergen en esta ciudad entre fines de los años ochenta y los noventa. Se plantea la hipótesis de un efecto formativo que invertiría la relación tradicional entre el centro y la periferia en términos de experimentación e innovación artística. ¿Por qué no pensar que la vanguardia argentina de los años sesenta tuvo un efecto en el arte londinense de los noventa? ¿Por qué no rearmar las tradicionales genealogías leyendo la influencia latinoamericana –u otras influencias “periféricas”– en los espacios clasificados como centros?

La cuarta sección del libro se centra en ciertos problemas de la contemporaneidad en el arte. Propone la visualización de las nuevas formas de organizar las prácticas artísticas en el escenario global. Son tentativas de aprehender circuitos, organizaciones formativas, dispositivos de producción de obra. No podemos decir nada definitivo sobre la configuración o el efecto que el tráfico global de imágenes o los desplazamientos continuos de los artistas por diversas ciudades del mundo tendrán en el arte. Podemos, por el momento, organizar de una manera provisoria los síntomas del cambio, describirlos, analizarlos. No sabemos si su efecto se mantendrá en el largo plazo ni tampoco si estas nuevas formas de organización de las prácticas artísticas serán leídas como un cambio de paradigma. Pero sin duda son diversos los indicios que permiten constatar que mucho ha cambiado en el campo del arte. Escribir sobre estas transformaciones es una forma de describirlas y registrarlas para poder conceptualizarlas.

El libro concluye con dos textos que consideran las relaciones entre la modernidad latinoamericana y la europea. Retoman el viaje modernista y las sucesivas configuraciones culturales que, al apropiarse del lenguaje de las vanguardias europeas, lo subvierten a partir de programas distintos. Se analiza aquí la poderosa metáfora de la deglución como paradigma cultural del modernismo brasileño en su relación con la cultura europea; la inversión de la

relación entre centros y periferias propuesta por el reposicionamiento del mapa de América que realiza Joaquín Torres-García, o la fusión entre formas e iconografías que despliega Wifredo Lam cuando pinta “La jungla”: una imagen en la que funde el legado del cubismo y del surrealismo con la representación del sincretismo religioso que condensa la santería en el Caribe, las prácticas y el imaginario de las creencias yorubas.

Al referirme a las estrategias de la modernidad en América latina busco aproximarme a un pensamiento insubordinado, que acopia todo aquello que perseguía el viaje de formación modernista para reformularlo en función de una nueva poética. El último ensayo de este libro lleva implícita, como hipótesis, la posibilidad de leer las imágenes –en verdad, ciertas imágenes; unas más que otras– como si se tratase de manifiestos. En ellas, las soluciones visuales se condensan y logran expresar un programa con la claridad propia de los textos que contienen declaraciones de principios. Imágenes que, leídas en el cruce con otros textos, podemos analizar como si en ellas se trazase un estado de situación –aquel que corresponde al pasado y al presente, ante el cual se alza el texto del manifiesto en imagen– frente a la cual se propone un programa para el futuro. Un conjunto de imágenes paradigmáticas del modernismo latinoamericano que se apropian de los lenguajes europeos coetáneos para subvertirlos en función de sus propios contextos culturales. Llevan implícita una evaluación sobre el estado y los límites de ese lenguaje, sobre las dificultades que implica trasladarlos horizontalmente, sobre las maneras en que, al reformularlos, abren sus formas hacia programas capaces de dar cuenta de los datos específicos de esos otros mundos que se estaban definiendo en Brasil, en el Río de la Plata o en el Caribe. Las formas escriben una constelación de textos. Los ensayos de este libro buscan narrar algunos de los relatos que condensan las imágenes de las que trata.