

“Miradas revertidas. Performance y distorsiones desde América Latina”¹

Crisis y Emergencias Sociales en América Latina

Memorias e historias en la transformación de la cultura

Grupo de trabajo: GT32: Sociología del arte y la cultura

Dra. Rían Lozano

Universidad Nacional Autónoma de México (PUEG-Programa Universitario de Estudios de Género)

Dr. Álvaro Villalobos

Universidad del Estado de México y Universidad Nacional Autónoma de México

¿Existe una "mirada" latinoamericana?, ¿unos ojos latinoamericanos?, ¿cómo mirar de otra manera?, ¿del revés? ¿Cuáles son las conexiones entre mirada, perspectiva y conocimiento? Una mirada bizca o invertida ¿podrá generar epistemologías torcidas o desviadas?

En esta comunicación, queremos pensar sobre la conformación de un tipo muy específico de ojo. La metáfora de la visión, llevada hasta sus últimas consecuencias al pensar en cómo nuestros órganos visuales son conformados, no es casual. Entendemos que toda visión, toda mirada, implica una posición y un posicionamiento. Mirar significa, antes que nada, hacerlo desde un cuerpo, un lugar y un tiempo determinado: una perspectiva. A estas marcas las llamaremos geo-gráficas. Pero además, toda mirada, toda perspectiva, implica también un posicionamiento, una localización en términos de la relación que existe entre dicha posición y las estructuras de poder. A estas marcas las consideraremos ideológicas.

A través de la obra de tres artistas chilenos, Elías Adasme y las Yeguas del Apocalipsis (Pedro Lemebel y Francisco Casas), queremos presentar las posibilidades de generar miradas *distorsionadas*. Nos interesa, de manera especial, revisar el trabajo que algunas de sus piezas realizan en la conformación de relatos de resistencia y construcción de memoria colectiva. Una perspectiva crítica, enfrentada a la historia oficial y oficialista, al *pensamiento recto*², y a las perspectivas de análisis imparciales.

Pensar *en* perspectiva implica, necesariamente, pensar en la materialidad de un cuerpo que mira, siente y crea sentido desde un espacio y un lugar específico: un conocimiento situado tal y como apuntaron desde los años ochenta autoras como Donna Haraway, Chela Sandoval y Chantal Mouffe. De aquí se desprenden algunas preguntas fundamentales para el estudio y la investigación de las ciencias sociales, las humanidades, y las prácticas artísticas contemporáneas: ¿quién es el sujeto del discurso?, ¿quién tiene el poder de narrar?, ¿y de ver?, ¿quién mira?, ¿quién puede ser visto?, ¿cómo?, ¿quién permanece invisible?, ¿cómo desarrollar una perspectiva crítica?

Según apunta Gavin Butt (2005), la crítica (toda actividad crítica) para ser crítica debe responder a una operación paradójica. Pero en este caso, la paradoja no es tanto una contradicción lógica sino, más

¹ La ponencia es uno de los resultados del proyecto de Investigación: Evaluación en la Profesionalización de las Artes Visuales, vigente de abril 2012 a mayo de 2013, inscrito con Clave 3165/2012. SIEA-UAEMéx. De la misma manera, corresponde al Proyecto de Investigación Individual: El papel de las prácticas culturales en el desarrollo de las pedagogías de contacto, vigente de junio de 2011 a mayo de 2014. Inscrito en la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

² Véase Wittig, M. (2001). *La pensée straight*. Paris: Balland.

bien, la suma de los significados de estos dos componentes semánticos de origen griego: *para* (más allá de) y *doxa* (opinión, pensamiento, conocimiento adquirido).

Para operar críticamente deberíamos, entonces, encontrar un modo de maniobrar que nos permitiera liberarnos de los protocolos adscritos a las formas de pensamiento institucionalizado. Esto implica que toda perspectiva crítica, relacionada como veremos con miradas distorsionadas, será una posición siempre comprometida, una actitud insumisa respecto a las representaciones regladas por la tradición normativa. ¿Desde qué lugar más allá, o quizá “más acá” de la *doxa* puede el pensamiento crítico situarse para hablar y mirar? Esta contribución trata de presentar la alternativa generada por ciertas prácticas artísticas que vamos a denominar críticas, como ese lugar del “más acá” desde donde se genera un tipo de conocimiento crítico que interpela a algunas de las urgencias políticas contemporáneas de este continente.

Desde América Latina nos preguntamos sobre los sujetos situados y sitiados por sus marcas (ideológicas, políticas, de género, raciales, sexuales y de clase), por la memoria fallida y por la recuperada, por la tradición y la modernidad, por el poder de hablar y el acto de callar, por la ausencia y la presencia, por los *cuerpos que importan* y por aquellos que no “cuentan” tanto.

Frente a otro tipo de discursos inaccesibles para la gran mayoría, nos interesa analizar las posibilidades ofrecidas por las prácticas culturales y artísticas en la conformación de un terreno epistémico alternativo, ocupado y generado desde estos cuerpos y miradas distorsionadas. Por “inaccesibles” nos referimos al tipo de discursos legales, médicos, históricos, etc., que han ejercido históricamente un gran poder de control y distribución sobre unos individuos que apenas han tenido capacidad de intervención sobre ellos. Al contrario, el terreno práctico de la cultura agujera los opacos tejidos históricos y legales, y nos permite negociar la configuración de un nuevo panorama desde donde mirar de *otra* manera, para poder ver *otras* cosas.

Estas cuestiones, centradas en las preguntas que buscan analizar las relaciones establecidas entre la visualidad, lo visible, lo visto, y las estructuras de poder, se han convertido en el terreno de actuación de los estudios de cultura visual: una (relativamente) nueva disciplina académica o, si atendemos a la descripción de algunos de sus más conocidos teóricos y “practicantes”, una disciplina indisciplinada. ¿Cómo producimos conocimiento desde la visualidad?, ¿en qué sentido son las relaciones visuales relaciones de poder?, ¿quién dictamina lo visible?, ¿cómo vemos?, ¿qué no es visto?, ¿qué se representa? ¿cómo se representa?, ¿cuándo empieza y termina la representación?

Nicholas Mirzoeff, haciendo hincapié en el carácter indisciplinado de la propuesta, describía este nuevo terreno como un trabajo de *escritura fantasma* (“Ghostwriting”) donde el fantasma es el lugar intermedio (“in between”) que escapa a la mirada del espectro panóptico y que tiene múltiples nombres en múltiples lenguas: diásporas, exilios, *queers*, migrantes, gitanos, refugiados, tutsi, palestinos (Mirzoeff, 2002: 189). Esta lista puede sin duda ser engordada por todo el resto de categorías liminales (identitarias y *más allá*), por todas aquellas posiciones, experiencias, conocimientos, silencios y cuerpos generados en y desde los *bordes*: América Latina.

Nos parece interesante pensar en América Latina como un espacio de/en el margen, un lugar de frontera: América Latina entendida como un *proyecto continental sensible* -relacionado con la creación de sentido y el sentir mismo- situado en los márgenes del modelo hegemónico del saber; una propuesta contradiscursiva³. Lejos de retomar el viejo modelo esencialista y romántico de la pureza (autenticidad) latinoamericana, esta idea de América Latina como “borde” sería una nueva estrategia político-discursiva (quizá cercana del esencialismo estratégico propuesto por Spivak) desde donde estudiar solidaridades, uniones y resistencias múltiples, fragmentarias y discontinuas.

³ Eugenio Valdés Figueroa (2005), ha reivindicado la consideración de la cultura latinoamericana como un orden alternativo, un “desorden” que sugiere la “reformulación de lo *latinoamericano* entendiéndolo como una relación sociocultural en la frontera, más que como una identidad estable y unitaria al interior de una demarcación precisa.

Los estudios de cultura visual aparecen como tal a principios de los años noventa, en el contexto de la academia anglosajona, recogiendo todavía el impulso de los llamados “studies”. La propuesta retoma el carácter interdisciplinario, el compromiso político y el ejercicio autocrítico de las derivas de la teoría crítica, para analizar el gran poder que actualmente ejercen la visión y el “mundo visual” tanto en la conformación de sentido, como en el establecimiento y repetición de valores estéticos, de estereotipos de género y de relaciones de poder⁴. Es decir, los estudios de cultura visual analizan críticamente el papel que las representaciones y el mundo de la cultura visual han tenido, a lo largo de la historia, en la construcción y modelaje de cuerpos y subjetividades, así como en la legitimación de las relaciones binarias y desiguales de poder establecidas entre sujeto y objeto de la representación: hombre-mujer, norte-sur, occidente-oriente, arte-artesanía, etc. Al igual que ocurría en los orígenes alemanes de la teoría crítica, los estudios de cultura visual se levantaron contra ese prejuicio evolutivo modernista, sostenido por la ideología hegemónica, que considera la temporalidad de la historia occidental (léase “primermundista”) como la sucesión exclusiva (unívoca) de hechos legítimos y relevantes.

Frente a este perverso mecanismo que ha logrado presentar como central y universal lo que en realidad es solo una de las posibles perspectivas, los estudios de cultura visual, apoyados en las teorías postcoloniales y feministas, han reclamado la constitución, en palabras de Shohat y Stam, de un nuevo tipo de análisis policéntrico, dialógico y relacional, que ponga de manifiesto las relaciones de reciprocidad existentes entre las diferentes culturas visuales. Un nuevo ámbito de trabajo desde donde romper, al menos potencialmente, con el “buen ojo” y “el buen gusto”, un lugar desde donde luchar contra la esencialidad de significados y sentidos, y apostar por la posibilidad de sentir y significar de otra manera. En este sentido, los estudios de cultura visual, igual que ocurre con toda perspectiva crítica, priorizan la importancia de la contextualización de la producción de significados a través de lo visual. Y es que las imágenes, como las ideas, tienen historia⁵.

Los estudios de cultura visual hoy en día forman parte de muchos departamentos de universidades latinoamericanas y pensadoras tan influyentes para el mundo de la teoría artística como Nelly Richard⁶, han dedicado páginas a pensar en las ventajas y problemáticas de este ámbito de trabajo en el contexto latinoamericano.

Lo que sigue pretende ser una puesta en escena de las herramientas propuestas por esta disciplina indisciplina, a través del trabajo con dos obras críticas realizadas en Chile.

La Conquista de América. Las Yeguas del Apocalipsis

El 12 de octubre de 1989, Pedro Lemebel y Francisco Casas extendían un mapa de América del Sur en una de las salas de la Comisión de Derechos Humanos de Chile. Cristales rotos esparcidos por el mapa conformaban la orografía. Lemebel y Casas, las Yeguas del Apocalipsis, frente a frente, se ponen los audífonos de los walkmans que llevaban amarrados a sus pechos. PLAY. La música no alcanzaba a ser oída por el público pero la danza de los dos performers rápidamente remitía al baile de la Cueca o, más bien, a la ya por entonces conocida Cueca Sola: una danza popular chilena, originalmente interpretada en pareja que, desde el comienzo de la dictadura, fue reapropiada, distorsionada y resignificada por un grupo de mujeres. Ellas, “bailando solas”, denunciaron las desapariciones de sus compañeros, víctimas

⁴ Véase: Rogoff, 2002

⁵ Nos servimos aquí de una conocida frase de Joan Scott en su estudio en torno a la utilidad de la categoría de género para los análisis históricos: “Las palabras, como las ideas, tienen historia”. Véase Scott, J.W. (2000): “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. In: Lamas, M. (comp.) (2000). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG/UNAM - Miguel Ángel Porrúa.

⁶ Véase: Richard, 2005.

de las brutalidades producidas tras el golpe militar de Pinochet. El baile con el ausente, con el cuerpo sometido a una desaparición forzosa, se convirtió en denuncia, resistencia y memoria.

¿Cómo presentar los cuerpos desaparecidos por las dictaduras en América Latina?, ¿cómo hacer presente, aparecer, un desaparecido?

Lemebel y Casas, con el torso desnudo y pañuelo blanco en mano, también bailaron con los desaparecidos pero, en este caso, los cuerpos no presentes eran los invisibles desde siempre: aquellos vejados, asesinados y perseguidos en todo el continente por su condición sexual, aquellos que nunca aparecen en los recuentos oficiales, ni siquiera en las listas más macabras. De este modo, a las personas perseguidas por la dictadura se sumaba la sangre de cuerpos homosexuales en un momento muy significativo para la lucha contra la pandemia del VIH. A través del baile y la palabra (Las Yeguas recitaban, en voz alta, los nombres de los compañeros desaparecidos: “Compañero Mario, alias La Rucia, caído en San Camilo, presente!”), esta performance in-corporaba (encarnaba) la desaparición, a la vez que nombraba a aquellos ya no son más cuerpo.

Lo que nos interesa destacar es cómo a través de la cita desviada y las repeticiones chuecas (distorsionadas), este tipo de actos performáticos visibilizan las historias de vida y hacen aparecer, en el escenario cultural, los cuerpos brutalmente eliminados.

La conquista de América, y en general la obra de Las Yeguas del Apocalipsis, parece unirse a las denuncias de aquellas teorías feministas y poscoloniales que, desde los ochenta, denunciaron las trampas del ocularcentrismo y de esa economía de la *mirada recta*⁷ que, además de masculina y heterosexista, siempre fue blanca y estuvo situada en un espacio geográfico-discursivo muy definido: Europa y el mítico Occidente. La visibilidad axial del sistema panóptico, la “trampa de la visibilidad”, empieza a ser desbordada por las visibilidades laterales emergentes, por la aparición de los eliminados por el régimen dictatorial que, además, también fueron siempre desaparecidos del discurso visual hegemónico.

Lemebel y Casas, a través de esta puesta en escena que in-corpora a los desaparecidos, complejizan la relación bidireccional establecida entre sujeto del performance y de la resistencia, y objeto de la memoria.

A Chile. Elías Adasme y la producción de arte crítico.

Elías Adasme, a través de una práctica que se sitúa en el arte a través de referentes locales, es otro de los artistas que logra subvertir los valores y significados de los emblemas nacionales, dirigiendo la mirada hacia un punto de vista diferente al que comúnmente se mira.

Solemos entender las propuestas artísticas por su concordancia con parámetros propuestos por la estética en el sentido de las concepciones clásicas de belleza. La belleza, entendida de manera clásica, hace referencia a los cánones convencionales del buen gusto que enmarca un arte cautivador por su delicadeza y neutralidad, un arte complaciente y, en el mejor de los casos, decorativo e inerte.

La obra de Adasme, en cambio, se enmarca en un tipo de práctica eminentemente política, cuyo resultado apunta al conocimiento de los hechos políticos y sociales que logran, desde la subversión de la mirada, convertirse en hito.

De este modo, nos interesan esas obras que con el poder y la fuerza del concepto logran subvertir los símbolos establecidos, ocupando su lugar en el arte contemporáneo y alterando los sistemas de difusión; algo que logra generar catalogaciones nuevas y estados críticos dirigidos a las significaciones populares de los símbolos y el valor tradicional de los mismos.

⁷ Siguiendo las ideas del “straight mind” desarrolladas por Monique Wittig y actualizadas más recientemente por Beatriz Preciado (2003: 19) en torno a la consideración de la existencia de un cuerpo straight, podemos aceptar la existencia de un ojo y una mirada recta, sin extravíos ni virajes, construida políticamente según las leyes de la belleza y/o del buen gusto y/o de la normalidad.

El arte es un conjunto de expresiones basadas simbólicamente en la esencia propositiva de su creador ante una realidad entendida colectivamente. Creador y receptor se unen ante un producto artístico configurado en el punto intermedio donde se fija la mirada de ambos.

En la performance, como forma artística, el cuerpo se convierte en el filo de la mente. Se produce de este modo un interesante desplazamiento: en lugar de trabajar de la mente al cuerpo, se parte del segundo (el cuerpo) para después llegar al primero (la mente).

La reflexión sobre los problemas políticos y sociales, como construcción simbólica colectiva, hace posible un intercambio cultural entre sujetos a partir de sus relaciones con el mundo. Utilizando el cuerpo para extendernos en el espacio, comunicándonos por medio de él, contribuimos a la construcción de un entorno geográfico y social comunitario en el que los puntos de vista desde donde se dirigen la miradas también serán fundamentales.

El arte en cierta medida revela las estructuras del pensamiento por medio del que se crean las cosas, los hechos y las circunstancias. El arte hace posible unir las estructuras en composiciones nuevas y llenas de imaginación. En la obra de arte la categoría principal corresponde al contexto sensible de que se trate, la forma solo inaugura una imagen poética contenida en él.

Adasme, a través de su obra, se posiciona contra el injusto orden social de su país, contra los abusos represivos, las torturas, la marcada pobreza y las injusticias sociales derivadas de los regímenes totalitaristas, lejos de ser privativos de Chile, unen macabramente la historia de la mayoría de países latinoamericanos. Su obra es un ejercicio artístico, enmarcado en lo que conocemos como arte del performance, producto de una investigación basada en vivencias personales.

El trabajo de Adasme está relacionado con lo que la crítica de arte Nelly Richard denominó la “Escena de Avanzada” de los años setenta y ochenta en Chile; en ella incluyó también a otros artistas como Eugenio Dittborn, y Catalina Parra, entre muchos otros, pertenecientes a una generación que le apostó a la reformulación de las relaciones entre arte y política; esto suponía un alejamiento de pretensiones, simplemente ilustrativas, de los pensamientos de izquierda, pero también del idealismo estético conceptualista que alejaba al arte de los conocimientos populares.

Además de presentar performances, Adasme cuenta con una extensa producción artística, de instalaciones, artefactos, obra gráfica y gran cantidad de collages realizados en su autoexilio en Puerto Rico, donde vive actualmente. La migración de Adasme a Puerto Rico coincide con lo que James Lull describe como el fenómeno de des-territorialización con el que se identifican los grupos sociales que abandonan sus lugares de origen en busca de un futuro medianamente promisorio o con mayor seguridad económica.

A Chile es el nombre de una serie de performances realizadas en Santiago de Chile entre 1979 y 1980. De estas acciones en vivo surgieron las fotografías que después Adasme exhibió pegadas en muros de calles y universidades. La primera imagen recoge el cuerpo del artista, con el torso descubierto, colgado de los pies a una puerta en el interior de una habitación, al lado de un mapa de Chile que pendió también longitudinalmente. En la segunda, Adasme de nuevo aparece bocabajo, pero esta vez colgado del letrero de entrada a la estación del metro “Salvador” en la céntrica plaza Italia. A ésta le siguen otras dos imágenes en las que el artista aparece de pie y de espaldas, con el mapa de Chile superpuesto en el cuerpo desnudo. Santiago, la capital, puntualiza el año del artista.

La inversión del cuerpo de Adasme distorsiona a su vez, de manera metafórica, la historia oficial y la comprensión de los problemas políticos y sociales. Con el cuerpo en posición invertida el artista señala literalmente la gravedad del sacrificio y la tortura a la que fueron sometidos aquellos que depositaron su vida en la esperanza de un cambio social que no llegó tan pronto y que, con el paso del tiempo, parece cada vez más lejano. Con el mapa sobre el cuerpo homologa las dos cartografías, la corporal y la topográfica del país austral. La pieza funcionaba como metáfora de ese cuerpo geográfico, político y cultural que estaba siendo ultrajado, torturado, desaparecido.

Con sus performances parece invitarnos a pensar que, a través del cuerpo, hay maneras posibles de mostrar las cartografías del dolor y el sufrimiento ante la tortura y la desesperanza: el mismo cuerpo desnudo y marcado por la historia, el cuerpo detonador de todas las operaciones simbólicas del entendimiento humano.

El cuerpo, los movimientos, gestos, vestidos, narraciones, músicas, bailes, gráficos, performances y, en general, aquellas prácticas que denominamos arte, transmiten mensajes que se especializan y cualifican por comunidades y regiones, conformando las identidades locales. Emitirlos y recibirlos constituye un permanente aprendizaje que se manifiesta por los distintos canales de socialización y que tienen un impacto directo en el tipo de conocimiento generado.

Trabajos como *A Chile* expresan no solo la realidad de sus días de juventud en su país de nacimiento, sino realidades actuales de diferentes países latinoamericanos. Como dijo el artista uruguayo Clemente Padín: “No solo porque se ponen en juego aspectos materiales de la existencia, como la mejora de las condiciones de vida o la salvaguardia de la soberanía de nuestros países sino, también, la confirmación o la negación de valores éticos como la justicia y la libertad sobre los que es imposible no asentar la espiritualidad de nuestro ser social” (2003).

Esta obra logra obtener un método directo para sentar un precedente artístico: aquel que sirve de puente de comunicación entre las personas torturadas, marginadas, desaparecidas, y el ciudadano común. Esta es una de las funciones más evidentes del arte crítico y de su relación con el público: hacer que lleguen los mensajes recodificados por la fuerza de la obra, que en este caso pretende una clara denuncia pública sobre problemas sociales y políticos que nos conciernen a todos.

Pero es importante destacar que, en este caso, la obra artística no pretende únicamente la solidaridad ciudadana a través de una mayor sensibilización; al contrario busca dirigir la mirada hacia un tipo de cohesión humana y solidaria, hacia la responsabilidad mutua entre ciudadanos y la concientización sobre la necesidad de mejorar las interrelaciones engendradas en el espacio social compartido.

La posición elegida por Adasme, pies arriba, cabeza hacia abajo, inspira una manera no tradicional de observar el entorno, un cambio de perspectiva, una mirada sincretista e invertida, una mirada subvertida que llega a comportar cambios epistemológicos. ¿Cómo conocer al revés?

Mirar al revés de lo convencional, provoca un cambio de perspectiva y, por tanto, como dijimos al comienzo de este texto, un nuevo posicionamiento. Este tipo de piezas exigen del observador un tipo de compromiso que permita perfilar críticamente y con agudeza los asuntos que nos atañen como sujetos sociales.

Preguntarnos qué significa mirar al revés, boca abajo, desde América Latina, puede darnos alguna pista sobre las posibles estrategias para conformar una perspectiva crítica que nos ayude a trastocar este momento en el que el predominio de lo visual “determina nuestras formas de percibir el mundo e interactuar con él” (Richard, 2005: 101).

Fuentes Consultadas

- Butt, G. (ed.) (2005). *After Criticism. New responses to art and performance*. Londres: Blackwell.
- Conceptualismos del Sur (2013). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Catálogo de exposición. Madrid: MNCARS
- Domanska, E. (2006). "The material presence of the past". *History and Theory*, 45: 337-348.
- Mirzoeff, N. (2002 [1998]). "The Subject of Visual Culture". In: Mirzoeff, N. (2002 [1998]). *The Visual Culture Reader*. London/New York: Routledge.
- Padín, C. (2003). "Otro mundo es posible, otro mundo es posible, Una crónica de nuestro tiempo a través del arte". In: *Humanizarte*. Catálogo de exposición. San Juan de Puerto Rico: Liga de arte de San Juan.
- Preciado, B. (2003). "Multitudes queer. Notes pour une politique des anormaux", *Multitudes* 12: 17-25.
- Richard, N. (2005). "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las mujeres" In: *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2007 y Douglas Crimp, *Posiciones Críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Madrid: Akal.
- Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones, arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.
- Rogoff, I. (2002 [1998]). "Studying Visual Culture". In: Mirzoeff, N. (2002 [1998]). *The Visual Culture Reader*. London/New York: Routledge.
- Shohat, E. & Stam, R. (2002 [1998]). "Narrativizing Visual Culture. Towards a polycentric aesthetics". In: Mirzoeff, N. (2002 [1998]). *The Visual Culture Reader*. London/New York: Routledge.
- Valdés Figueroa, E. (2005). "Lo latinoamericano y el arte. La política del lugar en la era del tsunami. In: *Las horas. Artes visuales de América Latina Contemporánea*. Catálogo de exposición Daros-Latinamerica: Zurich.
- Wittig, M. (2001). *La pensée straight*. Paris: Balland.