

IDENTIDADES EN TRÁNSITO. ARTISTAS LATINOAMERICANOS EN UN CONTEXTO GLOBAL

Carlos Delgado Mayordomo

Carlos Delgado Mayordomo (Madrid, 1979) es gestor cultural, crítico de arte y ha comisariado numerosas exposiciones en museos de España y América Latina. Entre sus comisariados destacan *Sinergias. Arte Latinoamericano actual en España*, *Agustí Centelles. La caja de la memoria* y *Ciria. Rare paintings, post-géneros y Dr. Zaius*.

Este artículo trata de la conexión entre creación, lugar, desplazamiento, identidad y memoria. También intenta abordar la construcción cognitiva y simbólica de la figura del artista latinoamericano en el ámbito de las transformaciones inscritas en los procesos de la metacultura global, donde la pluralidad de las formas de representación y la amplitud de los lugares de significación permiten nuevas definiciones nacidas de la hibridación de las relaciones socioculturales. En este sentido, las últimas diásporas latinoamericanas han generado una amplia nómina de artistas que actualmente se encuentra trabajando dentro de un espacio personal en movimiento, generando estrategias alternativas fuera del cliché del viajero global y afianzando un discurso que desestabiliza los binomios tradicionales de lo “local-global”, “centro-periferia” o “alteridad-subalteridad”.

Si el multiculturalismo digirió y neutralizó la heterogeneidad de otras culturas, además de estereotipar y categorizar las diferencias, las últimas diásporas artísticas nos otorgan la posibilidad de reconstruir los modelos fallidos de lo internacional, multicultural y postcolonial. Dentro de la compleja idea de lo global, imaginada en su vertiente más positiva como un orbe de redes transnacionales con contactos fluidos en todas las direcciones, parecen haber desaparecido los posicionamientos territoriales, identitarios e ideológicos. Y si bien es cierto que el artista diaspórico latinoamericano actual no puede ser definido bajo ninguna de estas tres áreas, es necesario establecer nuevas cartografías desde donde leer y reinscribir sus respectivos trabajos.

Dialécticas modernas de exclusión-inclusión

Lo historiográfico es, como señaló Foucault, una estructura de poder a través de la cual se establece una forma particular de representar los hechos. El historiador no es un narrador que elige unos acontecimientos y los compone, no es un poeta: el historiador tiene que argumentar, porque sabe que el curso de los acontecimientos que narra puede ser contado de otro modo.

Inclusión y exclusión son los dos parámetros de poder bajo los cuales se ha constituido en Occidente la historiografía artística y que han funcionado como instrumentos para ordenar el pensamiento bajo una lógica de intención universalista. En cuanto disciplina académica, la historia del arte ha estructurado su estudio de los productos culturales en categorías peculiares, privilegiando determinadas formas y áreas de creación. Los términos de ese análisis no son, por tanto, neutrales ni universales, por mucho que ese mismo análisis haya quedado difundido, museificado y comercializado al amparo de esos mismos adjetivos.

La narrativa hegemónica ha observado el arte latinoamericano dentro de la permanente influencia de los modelos centrales (europeos y norteamericanos). De ahí que las expresiones artísticas latinoamericanas “hallan sido confinadas al espacio de una modernidad no cumplida, residual, precaria, y en muchos casos carente de una particularidad y de una visualidad propia, siempre diferente, siempre atrás de los patrones centrales” (Marín, 2005, p. 2). Efectivamente, la modernidad en América Latina es residual en referencia a unos patrones que no son los que les corresponden, por lo que dicha residualidad debe ser entendida no como algo que sobra en el eje central de la historiografía tradicional, sino precisamente como lo que falta.

Si la modernidad, entendida como la gran narrativa de progreso, encuentra dentro de sí misma la nostalgia por lo no escrito y lo no legitimado, la posmodernidad emprenderá un

proceso de reescritura que permitirá apropiarse y reelaborar lo que la modernidad dejó de lado. Será a finales de la década de los ochenta cuando diversos pensamientos críticos generen debates para explicar la especificidad de lo “diferente”: feminista, gay, afroamericano, hispano o latinoamericano, entre otros, serán los términos bajo los que se intentará deconstruir el centralismo moderno. Tomando como base estos parámetros se estableció un posicionamiento institucional a favor del reconocimiento de las cuestiones de alteridad, visión políticamente correcta que se concretó a través del diseño de exposiciones y de la programación de eventos culturales que pronto se transformaron en una “suerte de guetos específicos donde estas producciones debían existir” (Mesquita, 2006, p. 331).

Las tensiones que esta corrección generó en la inclusión de las diversidades fueron consecuencia de una mirada hegemónica que, o bien trataba de aprehender al otro como un extraño mitificado, atractivo para el consumo mediático, o bien intentaba alienar cualquier tipo de alteridad. De este modo, el trabajo de la historiografía centralista continuó siendo muy semejante al del traductor, al de intérprete que se esfuerza por asimilar lo diferente poniendo de relieve su componente más característicamente diferenciador. Pero por otro lado, como ya advertiera Hal Foster en su ensayo “El artista como etnógrafo” (2001), esta tensión con la diversidad también concluyó en los peligros de la xenofilia o pasión por lo exótico, sus posibles derivaciones hacia una excesiva identificación personal con el “otro” y la consecuente aniquilación de su alteridad.

Como ha señalado Ticio Escobar, si el internacionalismo moderno se movió a través de oposiciones binarias (adentro y afuera del territorio), “la globalización posmoderna promovió el abandono de las metáforas de centro y periferia” (2001, p. 30). Sin embargo, tanto la modernidad como la posmodernidad fueron articuladas por el pensamiento europeo y norteamericano

y en ambos casos la enunciación de la diferencia se estableció como clave paradigmática. Las sospechas que hoy día despierta la teoría posmoderna radican, por un lado, en el hecho de que el centro, aunque parezca diluido, opera todavía como centro; por otro, “porque los contenidos particularistas y localistas del arte que son licuados en el proceso de globalización, no llegan necesariamente a revertirse bajo la forma de un plus epistemológico” (Peluffo, 2001, p. 49). Esta alteridad comercializable en los mercados centrales de la globalización triunfante, coincidió con la problematización del propio término latinoamericano, demasiado amplio para abarcar una entidad que no supone una realidad compacta, y que, en cualquier caso, “supone una integración de continente que muchas veces no existe entre los propios países” (Mesquita, 2006, p. 328).

El análisis teórico del arte actual se basa, en muchas ocasiones, en maniobras deconstructivas que no terminan de resolver contradicciones conceptuales. La significación actual de lo que implica ser artista latinoamericano se sigue resolviendo a través de valores político-discursivos muy heterogéneos que acaban por demostrar que la especulación estrictamente terminológica nunca perfila una respuesta sólida. Todo ello hace necesario pensar lo latinoamericano como un concepto en proceso dialógico que mantiene antiguos imaginarios y nuevas estrategias de posicionamiento para un contexto global. Pero más allá de una concreción terminológica, la pluralidad de la cultura latinoamericana no debe ser abordada desde convivencias ligadas a un escenario de significación territorial fuerte, sino vinculada a un mundo cada vez más marcado en sus tránsitos y trasvases, en sus desplazamientos y migraciones, en sus diásporas y readaptaciones.

Artistas latinoamericanos en un contexto global

Las diásporas artísticas latinoamericanas, tanto las fundacionales como las contemporáneas, han generado siempre nuevas posiciones de sentido y han reelaborado las propuestas de las formas dictadas por los paradigmas centrales. En las últimas décadas, estos artistas han ubicado sus historias dentro un horizonte múltiple en el que se han activado agencias híbridas que, inevitablemente, siempre han acabado por enunciar cuestiones sobre lo propio, lo ajeno, lo apropiado, las diferencias, las contaminaciones y los reciclajes. En este sentido es interesante apreciar el amplísimo conjunto de artistas de origen latinoamericano que actualmente viven y trabajan en otros ámbitos, no ya desde posiciones dicotómicas de centro y periferia sino desde otro modelo de intercambio. En la actualidad, como ha señalado Elisabeth Marín:

Este nuevo artista migrante coloca su acento en su activa construcción de la cultura receptora y de su propia cultura, pues ya no es el extranjero que habita en el *gueto* de una identidad original, sino que éste se convierte en un sujeto activo de acción en el nuevo espacio al que accede. (2005, p. 449)

Desde esta perspectiva, frente a la anterior consolidación de una *otredad* dentro de la mismidad occidental, la migración artística latinoamericana actual parece buscar la construcción de un lenguaje fuera de los estamentos de poder y de territorios establecidos, la imbricación en una circulación de múltiples realidades y la construcción, en definitiva, de nuevos imaginarios en “posiciones transitorias sobre un suelo inestable” (Escobar, 2001, p. 41).

Carlos Amorales (México D.F., México, 1970), que vive y trabaja entre su ciudad natal y Ámsterdam; Tania Brugera (La Habana, Cuba, 1968), que trabaja y vive entre La Habana y Chicago; José Dávila (Guadalajara, México, 1974), que reside en Berlín; José Antonio Hernández Díez (Caracas, Venezuela, 1964), que vive y trabaja entre su ciudad natal y Barcelona; Antonio Franco (Cali, Colombia, 1961) que reside y trabaja en Madrid; Rafael Lozano-Hemmer (México D.F., México, 1967), a caballo entre Madrid y Montreal; Armando Mariño (Santiago de Cuba, Cuba, 1968) que reside y trabaja en Madrid; Carlos Capelán (Montevideo, Uruguay, 1948), nacionalizado sueco y que vive y trabaja en Santiago de Compostela, Lud y Moravia; ellos son, entre otros muchos, ejemplos de una diáspora contemporánea que arranca de sus particulares legados culturales para dar respuestas a un espacio sin territorios definidos. De hecho, su movimiento no implica un destino concreto y su presencia es recurrente en galerías, ferias y bienales repartidas por los principales centros artísticos del mundo.

Pero más allá de establecer una larga nómina de artistas latinoamericanos actuales trabajando en diversos lugares del mundo, este artículo pretende abordar el trabajo específico de varios creadores en cuyos discursos se desvela una reflexión sobre el espacio social, cultural y privado; y que, al mismo tiempo, muestran la transformación que produce la desvinculación de un asiento territorial fuerte y la acción del intercambio con otros ámbitos, físicos o conceptuales. Discursos cuyas perspectivas se retroalimentan y conviven paralelamente para desvelar nuevas formas de entender la ciudad, el hogar o la cultura, lejos de los parámetros adquiridos y desde la conciencia de que lo normativo debe ser analizado, diseccionado y cuestionado.

La urbe contemporánea: Alexander Apóstol y Carlos Garaicoa

La fisonomía de un territorio es algo en permanente transformación. Por ese motivo, siempre es operativo reinterpretar y reestructurar el espacio construido, volver a plantear lo aparentemente inmutable y cuestionar los significados únicos. Esta situación es la que plantea la urgencia de reflexionar sobre la idea de ciudad y el elemento que le da la entidad de espacio habitable, la arquitectura, para finalmente deconstruir la concepción de espacio neutro, atemporal e inmutable y abrir paso a múltiples niveles de lectura.

Alexander Apóstol (Barquisimeto, Venezuela, 1969) vive actualmente entre Madrid y Caracas. Una gran parte de su trabajo ha reflexionado sobre el concepto moderno de ciudad y de arquitectura que invadió su país natal en los años cincuenta del pasado siglo; el fracaso de la utopía moderna sobre las ciudades latinoamericanas, con la ciudad de Caracas como foco principal de su trabajo, se revela a través de fotografías y vídeos que oponen el orden simbólico de los grandes hitos arquitectónicos modernos con realidades sociales e historias personales disidentes.

Posteriormente, Alexander Apóstol trasladó su interés por los símbolos arquitectónicos de la modernidad a Madrid, concretamente al edificio España, situado en la plaza del mismo nombre, como sinécdoque de una totalidad política, económica y social que se corresponde con la España de los años cincuenta. La transformación económico-social de aquel momento se desarrolló entre grandes tensiones que pusieron de relieve las dificultades de una política económica que aún se resistía a terminar con las estructuras y mecanismos surgidos en los primeros años de la posguerra. Las construcciones del edificio España, y también de Torre Madrid, significaron una nueva fachada representativa de

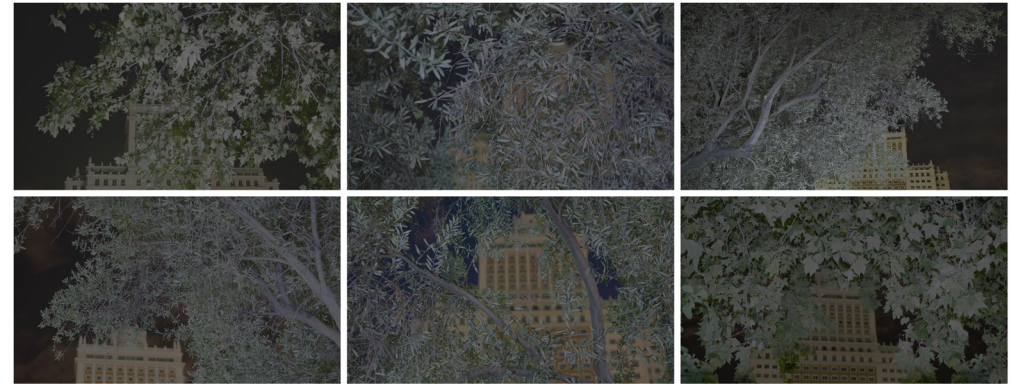


Figura 1.
Alexander Apóstol. *Los árboles de El Pardo* (2008). Fotografía digital.
Cortesía del artista

la capital como metáfora de una prosperidad económica que, sin embargo, aún no había llegado.

En el conjunto que forma *Los árboles de El Pardo* (ver Fig. 1) Alexander Apóstol toma como objetivo este modelo constructivo para constatar que las formas arquitectónicas nunca son arbitrarias y que, en ocasiones, tratan de ocultar una realidad discordante. Esta ambigüedad se revela en la propia composición de la serie, estructurada a partir de fragmentos del edificio España que, a su vez, se encuentran ocultos tras las ramas de los árboles. Ambas estrategias niegan el placer visual de la totalidad para, sin llegar al extremo de la decepción escópica, establecer en el espectador la inquietud de no saber a ciencia cierta qué está viendo, o más bien, qué es aquello que su mirada no puede abarcar.

Carlos Garaicoa (La Habana, Cuba, 1961) se mueve a caballo entre el barrio habanero de Miramar y la calle de La Puebla, en el madrileño barrio de Malasaña. En su trabajo la problemática urbana ocupa un lugar determinante y su ciudad natal un

espacio central. Desvelar los secretos de la ciudad y ponerlos al descubierto parece ser una de las principales motivaciones de un artista que ha evolucionado hacia una reflexión, cada vez más poética y simbólica, acerca de las estructuras que configuran la cotidianidad de un territorio. En sus trabajos sobre La Habana, el artista analiza el pasado, interpreta el presente y plantea posibles futuros y desarrollos de un espacio complejo donde se mezclan opulencia y miseria, deseo y frustración.

Carlos Garaicoa no ha limitado a La Habana su indagación en torno a la urbe real, imaginaria y soñada. A través de maquetas, fotografías, dibujos, esculturas, instalaciones y vídeos ha reflexionado sobre múltiples ámbitos geográficos, ha propuesto nuevas lecturas arquitectónicas, ha analizado los modos de gobierno y ha planteado alternativas sociales. Frente al componente errático y provisional de la vida cotidiana y a la sensación de que habitamos un tiempo y un espacio uniformado y neutro, el artista propone enfatizar “las complejas e intensas vinculaciones entre utopía y realidad, ruinas y jardines, deseo y espacio, lo micro y lo macro o la maqueta y la ciudad” (Cortés, 2008, p. 124).

A través de la exploración constante que plantea del territorio urbano, Carlos Garaicoa propone al espectador un posicionamiento crítico ante los elementos con los que habitualmente convivimos. En este sentido debe entenderse el proyecto para plaza pública *Y Jesús dijo a Lázaro...*, instalación de 2003 que gira en torno a una réplica en escala reducida de una escultura ecuestre descabezada de Francisco Franco, unida a la proyección de un video grabado en la plaza Porticada de la ciudad de Santander, cuyo centro ocupaba por esas fechas una escultura del dictador. La contundencia de la cita local viene amplificadas a través de un irónico juego de reposición de identidades. Este monumento ecuestre decapitado recibirá, secuencialmente y a través de una cinta continua, bustos de

distintos dirigentes políticos internacionales, de Fidel Castro a José María Aznar. Como ha señalado Carlos Jiménez, “la estatua descabezada, la cinta sin fin, la cabeza del dictador cubano y el título mismo de la pieza que remite a la resurrección milagrosa de Lázaro articulan la tesis de que el poder permanece y sólo varían quienes guardan el turno de ejercicio” (Jiménez, 2010, p.20).

Cultura y pensamiento crítico:

Tomás Ochoa, Sandra Gamarra y Marlon de Azambuja.

América Latina ha sido, como señala Mignolo, “una consecuencia y un producto de la geopolítica del conocimiento” (citado en Walsh, 2002, p. 18) es decir, de estructuras cognitivas diseñadas e implantadas por la modernidad europea para pensar América Latina y para que ésta se piense a sí misma. Reflexionar sobre las estructuras de saber que configuran las realidades y las representaciones, indagar sobre el proceso de subalternización de conocimientos y desarrollar nuevas construcciones discursivas es otro de los temas claves desarrollados por las nuevas migraciones artísticas latinoamericanas.

Una parte del trabajo de Tomás Ochoa (Cuenca, Ecuador, 1969) se ha orientado a subrayar la colonialidad del poder y a plantear la herencia cultural no como algo dado y que debe ser aprehendido, sino como una estructura que siempre debe ser cuestionada. Para el artista, la construcción del salvaje americano es la construcción simbólica de un otro etno-cartográfico definido, por un lado, por su distancia respecto a Occidente y, por el otro, por la aparición de sus alteridades extremas, es decir, “las indómitas tierras caribes y los salvajes habitantes de Canibalia quienes no entran en el juego trasatlántico del comercio de los metales preciosos está, por lo tanto, fuertemente emparentada con el uso de la retórica en la literatura ficcional de los Cronistas de Indias” (Barriendos, 2008).



Figura. 2.

Tomás Ochoa. *Indios medievales* (2008). Video instalación. Cortesía del artista.

El análisis de la autoridad ideológica que determina el modo de construir nuestra realidad social sustenta su instalación *Indios medievales*, donde el eurocentrismo del horizonte cultural moderno, que clasifica lo ontológicamente aceptable o rechazable, es cuestionado a partir de la decodificación ideológica de los grabados que Théodore de Bry realizara en el siglo XVI sobre los indios americanos y su comparación con imágenes de inmigrantes ecuatorianos en Madrid. El contraste entre dos tiempos (la subalternización iniciada con el llamado *descubrimiento de América* y la postcolonialidad contemporánea del capitalismo global) se consolida en un video que reinterpreta

uno de los grabados de De Bry en el que los *indios caníbales* son reemplazados por inmigrantes actuales (ver Fig. 2).

Una parte de la obra de Sandra Gamarra (Lima, Perú, 1972) se halla condicionada por el deseo de edificar ilusoriamente lo que no ha llegado a ser, y en este proceso ha logrado cuestionar el papel de la institución museística y su vinculación con la práctica política e ideológica. El Museo de Arte Contemporáneo de Lima, *LiMac*, es un proyecto iniciado en 2003, como una plataforma virtual y de exposición física en espacios de arte contemporáneo, que se propone como un museo conceptual de arte contemporáneo, indicando la ausencia de un espacio similar en la ciudad de Lima. El museo cuenta con toda una serie de elementos reales de promoción y publicidad, como catálogos, lapiceros o bolígrafos, mientras que las obras de arte que forman la colección, aunque atribuidas a otros artistas, han sido siempre elaboradas por la propia Gamarra.

El *LiMac*, heredero del museo ficticio inaugurado por artista belga Marcel Broodthaers, cuestiona en un primer nivel la idea del museo como un receptáculo neutro en el cual se pueden distribuir obras que son percibidas por el público sin interferencias; pero, sobre todo, presenta una llamada de atención ante el hecho de que Lima no posea un museo de arte contemporáneo que permita articular un sistema propio de conocimiento y difusión de la creación local.

En una línea próxima se encuentra la instalación *El segundo cuarto del rescate* (ver Fig. 3), museo ficticio que hace referencia al Cuarto del rescate del Inca Atahualpa, quien lo llenó de oro y plata a cambio de una liberación nunca realizada. La obra se constituye como instalación de pintura modular, que se dispone de manera distinta cada vez que se presenta, si bien siempre mantiene la estructura de un inestable castillo de naipes. Tan inestable como el resultado de los procesos de subalternización

epistémica que implican la información transferida a través de los discursos centrales. En este sentido, la obra evoca el litigio entre la Universidad de Yale y el Estado peruano por la recuperación de los restos arqueológicos de Machu Picchu. Las arrogantes y paternalistas exigencias de la universidad norteamericana para la progresiva devolución de la obra a su país de origen son el punto de partida que toma la artista para establecer una audaz reflexión acerca de las fisuras que atraviesan los modos dominantes de gestionar la cultura.

La obra de Marlon de Azambuja (Santo Antônio da Patrulha, Brasil, 1978) ha incidido en el proceso de redefinición de la ciudad que referíamos en el apartado anterior. Sus espectaculares intervenciones efímeras revelan el potencial escultórico que se esconde en el espacio urbano y tienen la capacidad de hacer reflexionar al transeúnte sobre su propio entorno y la finalidad del urbanismo que habita. Sin dejar de lado esta línea de actuación, de Azambuja también ha desarrollado un trabajo crítico y reflexivo acerca del propio sistema del arte y los espacios, reales y simbólicos, que otorgan una legitimación cultural.

Su exposición individual *Gran Fachada*, presentada a finales de 2011 en la galería Max Estrella de Madrid, se aproximaba a los procesos de globalización y espectacularización de la cultura a través de la idea del museo o centro de arte como icono arquitectónico desvinculado de las necesidades e intereses de sus usuarios y, por otro lado, estructurado conceptualmente a través de narrativas débiles. Desde la conciencia de que estos espacios ejercen una impresionante soberanía sobre los términos oficiales de *arte* y de *cultura*, Marlon de Azambuja ha desarrollado un conjunto de fotografías de gran formato de importantes museos internacionales, cuya imagen representativa –la fachada– es posteriormente sustraída a través de pintura de rotulador negro, dejando como elemento visible las líneas esenciales de sus estructuras constructivas. Ante estas obras donde lo visible ha



Figura 3.

Sandra Gamarra. *El segundo cuarto del rescate* (2009). Instalación. Cortesía del artista.

sido quitado de la vista “emerge una sensación de desconfianza y de temor ante lo in-visible” (Hernández-Navarro, 2006, p. 89) y el eclipse o velo que superpone el artista sobre los edificios actúa como elemento cuestionador de una identidad que se supone incuestionable.



Figura 4.

Jaula Guggenheim (2011). Marlon de Azambuja. Acero inoxidable. Cortesía del artista.

En esta misma muestra se expuso la escultura *Jaula Guggenheim* (Ver Fig. 4), en la que el artista configuraba una réplica a pequeña escala del museo neoyorquino. Si el rotulador negro funcionaba en sus fotografías como tachadura, aquí el vacío niega la lógica contenedora del edificio que, convertido en jaula, activa en un primer nivel de lectura la idea de museo como espacio aprisionador, casi como una cárcel del arte. Marlon de Azambuja parece advertirnos que el museo sigue siendo, en muchos casos, un sitio de control y exclusión que aún

no se ha preguntado cuál es su lugar en la sociedad actual y qué modelos de resistencia, diálogo y verificación de sus acciones puede proporcionar al visitante. De este modo, el artista plantea su obra como interrogantes abiertos que buscan la complicidad intelectual con espectador:

Con estas obras lo que intento es realizar investigaciones que inviten al espectador a pensar ciertas cuestiones que no son muy claras en el arte contemporáneo. Para mí, que creo en el poder transformador del arte, me parece fundamental que se hable y se piense sobre cómo se da ese encuentro entre el arte y el espectador. A la conclusión que llego es que las personas aprecian y agradecen cualquier herramienta de pensamiento que se le proporcione. Lo más poderoso del arte, de hecho, es la posibilidad que ofrece para cambiar lo que pensamos". (Azambuja, 2011)

Un locus emocional: Andrés Montes, Andrea Nacach

La migración puede generar pérdidas y ganancias, múltiples negociaciones culturales así como el cuestionamiento del binomio "nación/identidad" tanto en su sentido físico como simbólico. El tránsito de un lugar a otro se realiza actualmente en lo que Marc Augé denominó "no-lugares" y "espacios del anonimato": estaciones, aeropuertos, vestíbulos, salas de espera, hoteles, cada vez más idénticos y homogéneos en su estructura aunque se encuentren en distintos lugares del mundo. La propia comprensión de la idea de **lugar** en su sentido último, tal vez el de hogar, plantea un juego ambiguo entre el abandono y la construcción, entre el pasado y el presente, entre independencia e interconexión, entre nostalgia y emoción.

Andrés Montes (México, 1970) es un artista multidisciplinar formado en los Estados Unidos y que actualmente vive y trabaja

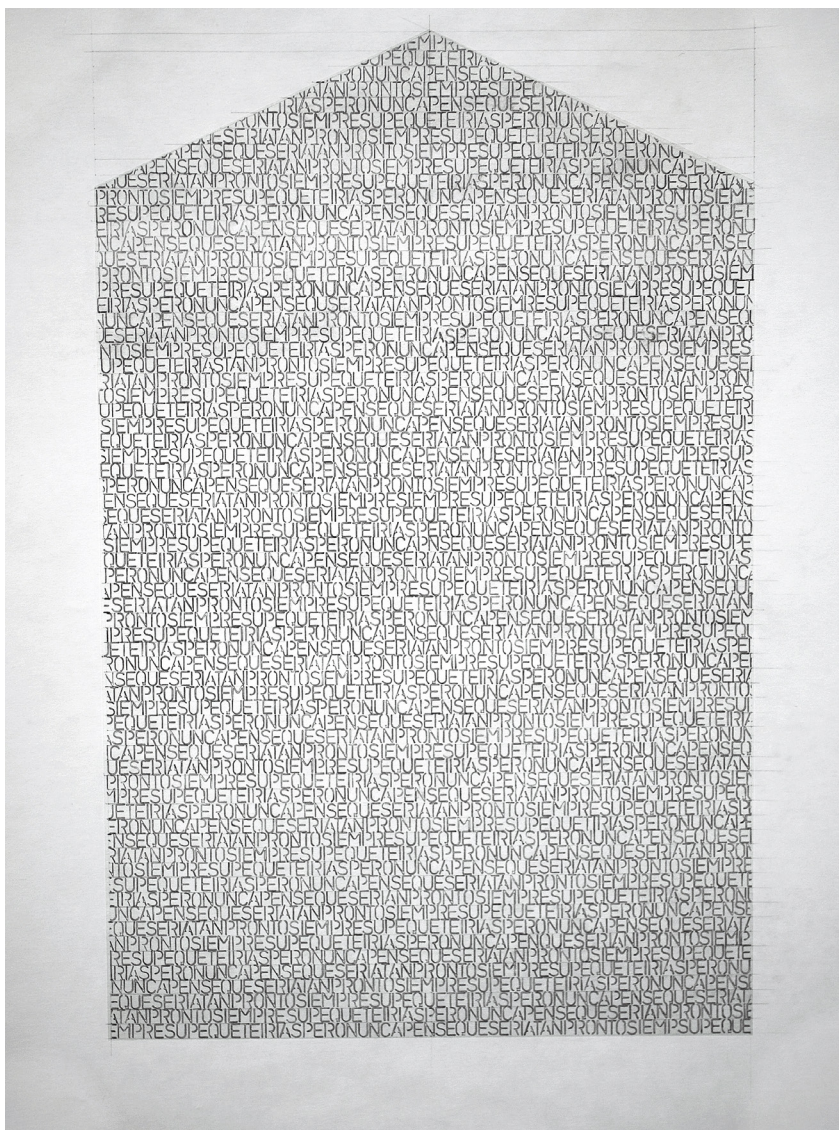


Figura. 5.
Andrés Montes. *Caligrama* (2010). Grafito sobre papel japonés. Cortesía del artista.

en Madrid. Sus intereses creativos exploran la poética del desplazamiento, investigando conceptos como el de permanencia y los mecanismos que utilizamos para crear un espacio propio. Mediante la investigación de diversos materiales y técnicas que van del dibujo a la instalación, la escultura o el video, indaga en la representación de estrategias de construcción de un lugar y pone de relieve la fragilidad de las pertenencias.

En la obra *Identity Tactics* (2011) un proyector de diapositivas va mostrando secuencialmente al propio artista, cuya figura se repetirá como tantos movimientos realice, intentando delimitar un espacio físico personal. El ámbito seleccionado, al aire libre y sin ninguna arquitectura que implique un entorno estabilizado, así como el ritmo ralentizado de la sucesión de imágenes, ponen en crisis nuestra percepción del espacio y del tiempo. El artista estaría, por tanto, construyendo un *locus* a partir de cero, supuestamente ajeno a su procedencia anterior y a su presencia actual, desligado de vinculaciones geográficas o emocionales concretas. Un ejercicio que sabe utópico, condenado al fracaso, pero que el artista realiza con la minuciosidad de un cartógrafo.

Resulta curioso que, en su empeño por estabilizar una presencia y por diseñar un lugar propio, Andrés Montes utilice de manera recurrente el dibujo, que si bien clarifica sobre el papel los itinerarios de nuestra conciencia también pertenece a la especie más rara de las cosas, “a aquella que apenas si tiene presencia: que si, son sonido, lindan con el silencio; si son palabras, con el mutismo; presencia que de tan pura, linda con la ausencia; género de ser al borde del no-ser” (Zambrano, 1995, p.185). En esta dirección, sus caligramas (ver Fig. 5) se consolidan dentro de una esfera conceptual que podríamos definir como **poesía visual**: desbordan el marco de lo que debe ser contemplado y se incorporan al de lo que debe ser pensado o leído, es decir, al marco del lenguaje. Así, un texto como “Siempre supe que te irías, pero nunca pensé que sería tan pronto” vincula emocionalmente

la afirmación enunciada con la corporeidad plástica de una casa. Andrés Montes nos propone que la palabra es forma y viceversa; la obra plástica sería entonces una emotiva brecha entre el signo verbal y el visual.

Andrea Nacach nació en Buenos Aires en 1975 y desde 2002 reside en Barcelona. La fotografía se encuentra en la base de su obra, que se desarrolla en diversos formatos: libro/objeto, serie fotográfica, objeto fotográfico, vídeo e instalación. Su discurso visual desentierra y revela, como haría un arqueólogo, los distintos planos de sedimentación de la identidad y la memoria; de manera recurrente, la familia –como estructura determinante en el proceso de comprensión del yo– es el germen de una memoria diaspórica que arranca cuando sus abuelos catalanes emigraron a Buenos Aires.

La serie **Revolver** (2008) está compuesta por algunas fotografías extraídas de viejas películas familiares, imágenes de viajes alrededor del mundo realizadas en el pasado, a partir de los años setenta, cuando nació la artista. Su disposición desordenada sobre una mesa no permite la construcción de una continuidad lógica sino sutiles asociaciones, construcciones incompletas y un saber paradójico que, al querer determinarlo como ocurrido, se desvanece como posibilidad narrativa. La memoria, los traslados, las pérdidas y las esperanzas centran un trabajo que se mueve entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo real y lo ficticio.

En los libros-objetos *Familia I* y *Familia II* (ver Fig. 6) la artista revisa la compleja estructura de los vínculos familiares a través del relato trágico de una muerte, analiza los modos de comunicación entre padres e hijos y presenta dos núcleos temporales (los años setenta y la actualidad) unidos por la complicidad de los afectos. El texto, fragmentos de mensajes electrónicos, es acompañado por imágenes actuales y fotografías sacadas de archivos familiares de



Figura. 6.
Andrea Nacach. *Familia I* (2002-2006) y *Familia II* (2007). Objeto fotográfico.

los años setenta. Pero este libro-objeto revela también un diálogo entre la memoria explícita y la memoria ausente, arrancada por un troquel en forma de cruz que atraviesa las ochenta páginas de la obra y que ha sido prensado en un bloque de metacrilato de manera tan definitiva que nadie podrá verlo de nuevo. Un terrible vacío que no apela a lo sobrante, sino al carácter inconcluso de los recuerdos y al proceso interminable de construcción de la identidad personal.

Conclusiones

El nómada siempre lleva consigo la historia de su tránsito. El punto de partida de su viaje puede ser un espacio circunstancial o bien un soporte existencial para la constitución del yo, pero siempre es un centro clave que organiza tanto el porqué y el para qué del tránsito. En la lógica de la nueva conciencia global, la experiencia migratoria parece haberse atomizado para resituar los esquemas de centro (emisor) y periferia (receptora). Aquel **otro** que la antropología definió al margen de las sociedades occidentales, hoy vive en el seno de ellas, reconfigurando su estructura y sus hábitos. Las bases mismas del pensamiento occidental se han vuelto hoy endebles e inestables, mientras que la identidad ha dejado de ser un molde preciso para convertirse en una instancia abierta, porosa, de límites imprecisos.

Dentro de la complejidad que supone construir el *locus* de enunciación de un “nosotros” (nunca exento de exclusiones) dentro del contexto global, y sin la pretensión de buscar especificidad latinoamericana, es necesario advertir una realidad cada vez más presente en los circuitos artísticos internacionales: diásporas latinoamericanas que muestran disoluciones de los lazos tradicionalmente creados entre los conceptos de centro y periferia y que, por tanto, poseen la capacidad que generar nuevas posiciones de sentido.

La relativización de unos centros de los cuales formaría parte la extranjería y la diferencia implicaría la disolución de las diferencias manifestadas desde la etnicidad; por tanto, se estarían planteando otras estrategias de legitimidad artística para el arte proyectado en o desde América Latina, o para los artistas de origen latinoamericano ubicados en otros parámetros geográficos, que irían desde su inscripción lógica dentro del ámbito global al análisis de su impacto sobre los circuitos artísticos contemporáneos.

REFERENCIAS

- Azambuja, M. de** (2011, 4 de noviembre). Me gusta participar de las cosas, como en una especie de equipo. Tengo sangre de gestor. Entrevista por Bea Espejo en *El Cultural*. Recuperado de <http://www.elcultural.es/noticias/ARTE/2328/>
- Barriendos, J.** (2008). *Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias*. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es/>
- Cortés, J. M.** (2008). *Cartografías disidentes* (catálogo). Barcelona: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX.
- Escobar, T.** (2001). Acerca de la modernidad y el arte: un listado de cuestiones finiseculares. En G. Mosquera (ed.), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina. I y II Foros de Latinoamericanos*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- Foster, H.** (2001). El artista como etnógrafo. En *El retorno de lo real* (pp.175-207). Madrid: Akal.
- Hernández-Navarro, M. A.** (2006). *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Valencia: Novatores.
- Jiménez, C.** (2010). *Cuerpos / Memorias / Espacios. Sinergias. Arte Latinoamericano actual en España* (catálogo). Badajoz: Secretaría General Iberoamericana y Fundación Fondo Internacional de las Artes.
- Marín Hernández, E.** (2005). *Multiculturalismo y crítica poscolonial: la diáspora artística latinoamericana (1990-2005)*. Barcelona: Universidad de Barcelona., Tesis doctoral inédita. Recuperado de <http://www.thesisred.net/handle/10803/2008>
- Mesquita, I.** (2006). Cartografías. En K. Power (ed.), *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- Peluffo Linari, G.** (2001). Latinoamericanidad y experiencia artística contemporánea. En G. Mosquera (ed.), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina. I y II Foros de Latinoamericanos*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo.
- Walsh, C.** (2002). Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Dignolo. En C. Walsh; F. Schiw y S. Castrogómez, *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo Andino*. Quito: UASB/ Abya-Yala.
- Zambrano, M.** (1995). Amor y muerte en los dibujos de Picasso. En *España, sueño y realidad*. Madrid: Siruela.