

Algunos pasados presentes en el arte argentino

LAURA MALOSETTI COSTA

Hay en el panorama del arte argentino contemporáneo numerosos artistas que trabajan activamente y de manera explícita sobre las tradiciones iconográficas, tanto las grandes tradiciones del arte occidental como las locales. Producen a partir de ese repertorio imágenes perturbadoras, construidas a partir de configuraciones tradicionales que naturalizaban relaciones de género, raza y clase social. Plantean reflexiones ambiguas, abiertas, que operan sobre el hacer mismo del arte, sometiendo a crítica sus valores y jerarquías, sus materiales, sus métodos. El pasado es interpelado a partir de referencias que lo hacen estallar en el presente.

Parece difícil pensar el arte dentro de unas fronteras nacionales, siempre lo fue. Pero la sintonía con otros escenarios mundiales: americanos, europeos, asiáticos, es facilitada en la escena contemporánea entre otras cosas gracias a la cada vez más fluida circulación de información y de imágenes y referencias históricas en las redes virtuales. La liviandad en la circulación global de las imágenes en la web invita a nuevas operaciones con ellas, de todo tipo. Sin embargo me parece que tal vez estimulada por los festejos bicentenarios y la reflexión acerca de la propia historia que éstos suscitaron, tal vez todo ello recalentado por las urgencias de la política, ésta es una de las líneas potentes en el arte argentino contemporáneo. Una actitud frente al pasado que da espesor a las nuevas creaciones a partir de un entramado de referencias, a veces complejas, otras más evidentes, revisa la historia y las tradiciones locales para producir señalamientos, a veces difusos, difíciles de poner en palabras pero que funcionan como un alerta, un chispazo revelador. Soy consciente de que ésta es una afirmación relativa, una valoración personal a partir de la propia mirada e intereses. Por eso propongo simplemente una serie de reflexiones un poco

deshilvanadas, sobre algunos artistas y obras que han llamado mi atención últimamente.

En 2010, el año en que se inauguraron los festejos bicentenarios, Alberto Passolini expuso en el espacio de arte contemporáneo de MALBA una serie de obras que funcionaron como una instalación, a la que llamó *¡Malona!* La obra principal era una parodia de una pintura emblemática de la tradición argentina: *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle, pintada para otro evento conmemorativo en 1892, cuando se festejaba la llegada de Cristóbal Colón a América. El cuadro de Della Valle tenía un claro sentido celebratorio del acontecimiento que en el siglo XIX era visto como el comienzo de un proceso civilizatorio de avance sobre la “barbarie” indígena. El deseo del varón salvaje por la cautiva blanca estaba en el centro de una escena de despojo y destrucción. El efecto sobre los varones blancos espectadores del cuadro sería de indignación y deseo de recuperar la prenda robada. Passolini invirtió totalmente la escena al pintar un malón de mujeres llevando a un muchachito rubio raptado. Bajo el aspecto de la parodia, el artista subvierte –en esa y otras obras de la serie pintada en esos años– el orden del deseo, construyendo un lugar problemático en términos de género y raza. Un malón de mujeres oscuras y deseantes, que cortan cabezas de otras mujeres rubias, discute la tradición haciendo una relectura incisiva de las relaciones de género y raza de los relatos heredados. Passolini ha pintado otros grandes cuadros en los que produce el mismo desorden mezclando iconografías para producir cortocircuitos de sentido: como en *Malón Académico* (2010) en el que el deseo femenino produce otra vez un desorden en la apacible pero transgresora escena de mujeres pintando con modelo vivo en *El Estudio* (1881) de la joven rusa Marie

Bashkirtseff, discípula en la Academie Julien. El artista introduce allí escenas de los últimos días de Pompeya materializando una imagen de la desesperación masculina entreverada con las mujeres que observan modelos desnudos. En obras más recientes, como su *Sardanápalo* (exhibida en ArteBA 2015) Passolini introduce tradiciones locales en la gran iconografía europea: coloca al melancólico y exótico gaucho federal pintado por Monvoisin en 1845 en el lugar del tirano oriental de la gran pintura de Delacroix. Su mirada desordena el canon. Opera con el humor para discutir certezas heredadas y dialoga con la investigación académica: la mirada orientalista europea sobre el gaucho es llevada por él a una evidencia instantánea. En realidad esa obra de Passolini está en diálogo con Sarmiento y su fórmula lapidaria: el

desierto engendra barbarie – la barbarie engendra tiranía, todo ello naturalmente enraizado en el pensamiento orientalista europeo, y Passolini desnaturaliza todo.

“Ver no es lo mismo que mirar”, dice un ideograma chino que explica esta cuestión en forma gráfica: un ojo asociado a una mano: mirar es capturar, atrapar con el ojo. Y duplicado, ese ideograma invita a mirar con atención.¹ Esos signos fueron colocados por Daniel Santoro en una obra de su serie *Mundo peronista: Eva Perón castiga al niño marxista leninista*. Una Eva aureolada como una virgen castiga a un niño Lenin, al cual sostiene sobre su regazo. El niño deja caer su juguete: el acorazado Potemkin, que rueda escaleras abajo mientras un niño peludo –gorila– se tapa los ojos y llora. Ese pequeño gorila

lleva el número 1, el Potemkin de juguete el número 2 y la Eva virgen el número 3, aludiendo ostensiblemente, a la tercera posición que proponía el peronismo. Esa Eva está pintada por un artista que vio la virgen que Max Ernst pintó en 1926, y ambos vieron la *Madonna del collo lungo* del Parmigianino (c.1534-1540). Pero las citas no terminan allí. El Potemkin de juguete cae por las escaleras como el cochecito de bebé que rueda por la escalera de Odessa en *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein (1925). Una sobre otra se cruzan las citas y crece el espesor de esa imagen emblemática, como la *palla* de un altar profano.

Santoro produce mezclas iconográficas que trabajan a muchos niveles. Aunque ancla sus imágenes en un momento preciso del pasado argentino, no trabaja como un historiador sino que hace exactamente lo que éste sabe desde sus primeros pasos que debe evitar: proyecciones al estilo de “qué hubiera pasado si...”. Él se dedica de lleno a ese ejercicio de la imaginación. Y el resultado es tan bello como inquietante. Trabaja con la mística del peronismo y también con las imágenes más emblemáticas del antiperonismo. Es un gran narrador de leyendas, como las que exhibió en 2004 en su exposición *Leyenda del bosque justicialista* en la galería Palatina. En esas obras las citas se multiplican: desde *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin hasta las cautivas de Rugendas son insumos para fantasías radiantes de ironía de un tiempo que no le tocó vivir pero que adivina feliz por las his-



Alberto Passolini: ¡Malona!, 2010. Acrílico, 260 x 450 cm.

¹ Santoro escribe muchas cosas en chino cantonés. No sé qué dicen esas escrituras, que agregan una buena dosis de misterio a sus imágenes. Llegó al chino a través del médico del último emperador, Victor Segalén y de su viaje a Singapur. Y también del azar: un maestro chino que una vez se sentó con él en el bar La Paz.



Daniel Santoro: *Eva Perón castiga al niño marxista leninista*, 2005. Óleo, 110 x 180 cm.

torias que heredó. Una de las líneas más productivas en su obra parte de la evocación de la utopía tecnológica peronista. Rinde homenaje a los inventores: Kurt Tank, el inventor del Pulqui (quien había sido director de la *Focke Wulf Flugzeugbau*, fue contactado por el peronismo y llegó a Córdoba donde tenía familia). “Así como irrumpió veloz en nuestra historia –escribe el artista–, el Pulqui también fue expulsado como un objeto metálico extraño, no metabolizado; tal vez porque traía la velocidad de una guerra lejana, desapareció rápidamente de nuestro horizonte sin llegar a concretar el conveniente drenaje ideológico que otras tecnologías alemanas sí realizaron al colaborar con los países centrales.”² El Pulqui II que Santoro construyó a escala 1:2 (la escala de la Ciudad de los Niños, lugar de sueños realizados y efímeros) fue lanzado precisamente allí, en la Ciudad de los Niños, sin tren de aterrizaje. Estaba condenado a estrellarse y conver-

tirse en imagen de una utopía caída. “Un objeto caído lacaniano”, explica el artista. Lo construyó él mismo junto a otros técnicos y escenógrafos del Teatro Colón, donde trabajó como realizador de escenografía entre 1980 y 1991.

Uno de los símbolos más presentes en su obra es el árbol de la Kabbalah, con dos ramas, a derecha e izquierda (la compasión de un lado y la severidad del otro) y en el medio una rama vacía por donde desciende el rayo de dios haciendo zig zag. Ve el centro vacío como lugar de vida y de posibilidad futura, el lugar de realización de la utopía. Ha indagado el número tres en otras tradiciones, la cristiana, por supuesto, pero también el confucionismo, la matemática pitagórica, la dialéctica, la divina proporción renacentista. La tercera posición peronista, en fin, según Santoro. Ese centro vacío es su gran utopía. Su obra completa parece erigirse –gracias a una



RES, NECAH, *No entregar Carhué al huinca, calfucurá 1873*, 1996, 24 fotografías, gelatina de plata entonada al selenio sobre papel, 90 x 315 cm, 18 x 24 cm cada una, Edición 10+AP 2

2 Daniel Santoro: *Proyecto Pulqui*. Memoria descriptiva. <http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php?menu=mundo&mp=9>

sabia toma de distancia— como una auténtica y vigente tercera posición entre dos polos culturales que parecen hoy tan anti-téticos e irreconciliables como siempre. Las suyas son imágenes que tienen una cuota de ironía, de reflexión abierta, de humor. Tal vez Santoro descubrió que es la polisemia de la imagen visual la que permite la realización de esta utopía suya.

RES siguió los pasos de aquellos fotógrafos del siglo XIX que acompañaron al ejército de Julio A. Roca en la campaña del desierto en 1879. Fotografizó los mismos lugares que Encina y Pozzo y los topógrafos que acompañaban la expedición eligieron para registrar las formaciones de tropas, los campamentos, los avances en una guerra

que, lejos de “ocupar” un desierto, exterminó a las poblaciones originarias y sus modos tradicionales de vida.

RES fotografió esos mismos lugares con más de cien años de distancia, pero anteponiendo al ojo de la cámara unas letras con las cuales, al yuxtaponerlas, formó una frase con la que evocaba la resistencia de los antiguos pobladores de la pampa: la última orden del cacique Calfucurá: “No entregar Carhué al huinca”. Dos regímenes de representación y dos culturas se interpelan mutuamente en esta perturbadora serie en la que el artista da la palabra a los vencidos y superpone su voluntad a la supuesta objetividad científica del registro fotográfico.

En junio de 2004 se desató un conflicto entre el gremio de camioneros y los supermercados chinos en Buenos Aires. Hubo expresiones xenófobas para justificar un boicot que perjudicaba a miles de pequeños emprendimientos de inmigrantes. Leonel Luna, realizó entonces una obra en la que produjo una versión del gran cuadro de Juan Manuel Blanes *El Juramento de los 33 Orientales*, de 1877 (óleo sobre tela, 311 x 567 cm.), una obra emblemática de la iconografía nacional uruguaya. Luna realizó una composición fotográfica que jugaba con un doble sentido de la palabra “oriental”: reunió a 33 inmigrantes chinos y coreanos quienes posaran para el artista como los personajes del cuadro de Blanes. Su obra produce un agudo señalamiento operando sobre la fricción entre la imagen emblemática de la Banda Oriental, y la de los nuevos inmigrantes del lejano oriente que se incorporaban a la vida económica, social y cultural de la nación argentina. La obra alude a las resistencias que provocan esas nuevas presencias pero también puede pensarse como una reflexión sobre las viejas cuestiones de pertenencia nacional que se interpusieron a los proyectos americanistas de Blanes.

Luna es un artista que trabaja con reinterpretaciones contemporáneas de grandes cuadros icónicos de la tradición americana, y en particular ha revisitado la obra de Juan Manuel Blanes en varias oportunidades. En 2002 realizó algunas obras que aludían a la “nueva barbarie” de los saqueos y piquetes que se produjeron



Leonel Luna: *Los 33 orientales*, 2004, fotografía intervenida, impresión sobre vinilo, 168 x 265

durante la crisis de diciembre de 2001 retomando iconografías de Blanes y Ángel Della Valle, como *La conquista del desierto* (2002 Impresión digital en vinilo 260 x 150), en la que traspone el ordenamiento del ejército de Julio A. Roca en el inmenso cuadro de Blanes *Ocupación militar del Río Negro* (1896, óleo sobre tela 355 x 710 cm.) en el desorden de un piquete en las afueras de Buenos Aires. La imagen emblemática del ejército argentino dominando el territorio, reproducida en los billetes y en la filatelia, en los libros escolares y en infinidad de soportes, potenciaba la dimensión

crítica de la imagen de un presente en crisis otorgando una dimensión épica y un lugar en la historia nacional a la protesta de aquéllos que la crisis dejaba en los márgenes de la sociedad.

En estas obras –y en otras muchas– el diálogo con imágenes del pasado resulta un elemento decisivo en forma de citas, parodias, resignificaciones. Pero también las palabras interactúan con ellas de modos nuevos: parecería que frente a la redundante evidencia de las formas tradicionales, a la lisura de imágenes cada vez más perfec-

tas en su reproducción digital, muchas obras de arte contemporáneo se refugian en la no evidencia visual, en el señalamiento de un camino sinuoso y difícil, para transitar el cual son imprescindibles las palabras, una guía que oriente al espectador hacia la comprensión de algo. Ese algo, en general, se ha construido a partir de citas, comentarios eruditos, búsquedas en el repertorio no sólo visual sino también intelectual, para producir al final, un momento de lucidez gozosa, un desvelamiento.

Laura Malosetti Costa Nació en Montevideo, Uruguay. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires, Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Investigadora Principal del CONICET, Profesora titular regular de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano y Coordinadora del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural -TAREA en la Universidad Nacional de San Martín. Autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano. Entre ellos: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a Fines del siglo XIX* (FCE), *Cuadros de viaje* (FCE) y *Collivadino* (El Ateneo). Curadora de exposiciones: *Primeros Modernos en Buenos Aires* (MNBA), *Pampa, Ciudad y Suburbio*, (Fundación OSDE), *Collivadino, Buenos Aires en construcción* (MNBA), *Yo, Nosotros, el Arte* (Fundación OSDE), *La Protesta, Arte y Política en la Argentina* (Hospicio Cabañas, México) y *La seducción Fatal* (MNBA) entre otras. Investigadora visitante en las Universidades de Leeds y de East Anglia (UK), y del Institut Nationale d'Histoire de l'Art (INHA-Paris); Profesora visitante de la Freie Universität de Berlin, Université de Paris Creteil, Universidad Autónoma de México, Universidad de Chile, de la República Oriental del Uruguay, de Sao Paulo, Brasil y otras universidades en la Argentina.

