

Recibido: 21 de febrero 2020  
Aceptado: 26 de agosto 2020

## Interfases estéticas del lado incómodo del mundo

*Anabella Galvano*<sup>1</sup>

### Resumen

Este trabajo propone identificar y analizar algunas de las interfases que intervienen en las producciones visuales latinoamericanas y que actúan como poéticas articuladoras de sentidos entre dimensiones estéticas y políticas, a través de las obras de Minerva Cuevas, Angélica Dass y Leandro Erlich.

**Palabras clave:** Arte - Estética – Interfase – Política

### Abstract

This paper proposes to identify and analyze some of the interfaces that intervene in Latin American visual productions and that act as articulating poetics of meanings between aesthetic and political dimensions, through the artworks of Minerva Cuevas, Angélica Dass and Leandro Erlich.

**Keywords:** Art - Aesthetics - Interface - Politics

### Introducción

Este trabajo comprende reflexiones analíticas que son parte de una investigación en curso, que tiene por objetivo identificar y analizar algunas de las poéticas que operan como interfases estéticas en las producciones visuales latinoamericanas, articulando sensaciones y sensibilidades que comienzan a tener una connotación política por el modo en que hablan de un territorio

---

<sup>1</sup> Diseñadora gráfica. Maestranda del postgrado *Maestría en Arte y Sociedad en Latinoamérica*, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Correo electrónico: [anbellagalvano@gmail.com](mailto:anbellagalvano@gmail.com)

como es Latinoamérica, determinado por diferentes condicionamientos históricos y culturales.

Para ello, nos centraremos en el estudio de las obras de Minerva Cuevas, Angélica Dass y Leandro Erlich. La selección de estos artistas se realiza con el objetivo de establecer casos testigo para analizar cómo México, Brasil y Argentina fueron países constituidos, desde la época colonial, por diferentes procesos políticos, sociales y económicos que permearon en identidades heterogéneas e imaginarios que se hacen evidentes a partir de su obra, en lo que Nelly Richard (2009) y Jacques Rancière (2005) denominan arte crítico-político.

Lejos de ser arbitraria, esta selección responde a la construcción de un objeto de estudio que se encuentra delimitado por las diferentes condiciones económicas, sociales y políticas a través de las cuales estos países se constituyeron desde la Conquista y específicamente, durante la colonialidad y cómo esas condiciones permearon en distintas conciencias del ser latinoamericano, atravesadas por el capitalismo como lógica económica y de explotación de personas y recursos encarnadas en el activismo y las instalaciones de Cuevas; la idea de raza, como constitutiva de las relaciones sociales y de orden jurídico que se ve interpelada en la obra de Dass y el impacto del proyecto de la Modernidad en el ordenamiento racional y en el desarrollo post colonial de los países latinoamericanos, que Erlich pone en discusión a través de sus esculturas e instalaciones.

Proponemos iniciar este recorrido explicando por qué elegimos el término interfase para relacionarlo con el arte.

### **¿Interfaz, interfase o interface?**

La palabra tiene distintos significados según cómo se la escriba. Interfaz, al igual que el anglicismo interface, alude a la conexión física y funcional entre dos aparatos o sistemas, tiene una connotación tecnológica. Si indagamos sobre la noción de interfase encontramos que este término nace a la luz de la física como “la

superficie que se encuentra entre dos porciones de materia o espacio con un límite común”.

Esta noción fue introducida en 1882 por J.T. Bottomley en *Hydrostatics* para definir una membrana o superficie de separación entre dos líquidos (Scolari, 2018: 22). Desde esta definición, la interfase se concibe como un límite, una frontera, aquello que se encuentra *entre*, que separa dos cosas, pero que a la vez actúa como un catalizador, generando las condiciones para que establezcan un mínimo contacto, una conversación. Es en el arte contemporáneo donde la interfase encontraría en la metáfora una poética articuladora de sentidos a veces distantes y otras, más próximos.

### **La interfase como poética**

Desde hace algunos años, la metáfora fue utilizada por algunos teóricos del arte contemporáneo para explicar la traslación de sentidos que se produce al contemplar o interactuar con alguna de sus formas. Es esa metáfora del borde que Oliveras (2007:159) define como aquella en que las obras revelan una sintonía general con el mundo. Esta sintonía, puede coincidir o no con las intenciones del artista, sin embargo se produce, se cuele, se permea a través de los límites que circundan la interpretación de una obra en relación al artista, al contexto, a su espectador o espectadores.

Es en este sentido que Groys (2015:15) prefiere analizar el arte contemporáneo ya no desde la actitud estética la cual considera solo la perspectiva del espectador, sino desde la poética, en la que anida la mirada del productor, del artista. Es allí donde la interfase actúa como una membrana permeable entre dos mundos: uno real, objetivo, externo y otro ficcional, subjetivo, interno.

Por su parte, Cauquelin (2015:158) sostiene que no se trata de que la obra exprese un infranivel de conciencia personal del artista, sino de que ella ponga en relación el nivel liminal de la realidad con el ser, el habitar en ella. Es “en ese entre-dos un poco abierto donde los dos niveles –lo trascendental y lo formal– se hacen frente, ocupándose de negarse el uno al otro, a doblarse para luego separarse”. A través de la metáfora, de la poética, en la obra de arte se constituye una interfase que oculta lo mismo que parece revelar:

el revés del mundo que habitamos y en ese proceso, se vuelve política.

Sin embargo, antes de hablar de la existencia de una política en relación a la estética del arte tanto en Latinoamérica como en cualquier lugar del mundo, es necesario definir cuál es el régimen de identificación, percepción y pensamiento que permite distinguir sus formas como formas comunes, poniendo determinadas prácticas en relación con órdenes de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. Es aquello que Rancière (2009: 9) denomina como reparto de lo sensible, a través del cual alude al sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común repartido y partes exclusivas, las maneras en que se recortan espacios, tiempos, sujetos y objetos.

En el ámbito artístico latinoamericano este reparto, hasta mediados del siglo pasado, se vio determinado por un régimen estético, primero definido por Europa y luego por Estados Unidos.

### **Latinoamérica, ese lado incómodo del mundo**

Hasta 1492 Europa consideró, atravesada por la herencia aristotélica de un mundo único, que había un solo mundo, el conocido por los europeos. *Mondus Novus* es el nombre que Américo Vespucio le asignaría a ese territorio que para los europeos resultó tan lejano, alterno a su tierra de origen. Más tarde, en 1507 los monjes de la Abadía de Saint Dié lo cambiarían por el de América, bautizando así a esa tierra desconocida, a esa cuarta parte del mundo, con el nombre de su descubridor, en femenino, como el resto de los continentes: Europa, Asia, África (Funes, 2006: 2).

Así, hacia el siglo XV, América irrumpió en la cosmovisión europea como *lo nuevo* en un mundo que se autopercibía como *viejo*, con una historia conocida sólo por quienes creían ser los únicos en habitarlo.

América fue incómoda desde el principio: no entraba en el mapa. Esa cuarta parte puso en cuestión los cimientos mismos de toda una cosmovisión, abrió la grieta para

repensar el cosmos, el geocentrismo, las autoridades. La modernidad y occidente aparecían en el horizonte (Funes, 2006: 3).

Desde la imposición de un nombre, se inaugura el primer intento de incluir al continente americano en el mapa mundial, un territorio demasiado extenso, inconmensurable e incomprensible que precisó ser dividido en tres partes para poder dimensionarse, racionalizarse, repartirse política y económicamente en colonias. Así surgieron América del Norte, Central y del Sur. La primera se transformó en propiedad de ingleses y en menor medida, de franceses; las otras dos fueron unificadas y denominadas posteriormente como América Latina y pasaron a pertenecer a colonias mayoritariamente españolas y portuguesas.

Fue Napoleón III quien en 1860, sin proponérselo, le acuña el nombre de *latina* por oposición a la tradición sajona imperante en América del Norte, con el objetivo de poner un freno a la expansión británica desde México hacia el sur y de esta manera el Segundo Imperio Francés podría competir con otras potencias europeas como abastecedor de préstamos, bienes industriales y culturales.

Estos objetivos no prosperaron pero, sin embargo, el nombre de América Latina sobrevivió y se transformó, de alguna manera, en el primer gesto identitario de un conglomerado de culturas que necesitó unificarse y diferenciarse del Norte sajón, no latino e incluso anti-latino. En ese escenario, si América era incómoda para Europa, Latinoamérica lo fue más.

Bohoslavsky (2011: 1-2) propone pensar la latinoamericanidad como un constructo que se define más por la negación que por la autoidentificación, por aquello que queda excluido.

Desde entonces la diferencia era entre dos civilizaciones, la latina y la anglosajona. Si la primera era espiritual y desinteresada, la segunda era crudamente materialista y egoísta; si una alababa al poeta y al genio, la otra adoraba al vil y utilitario metal.

Sostiene que esta aceptación del término “latino” por parte de los latinoamericanos parece residir en el hecho de que la noción de latinidad permitía invisibilizar y quitar del inventario dos herencias consideradas racialmente indeseables: la indígena y la negra.

No hay manera lógica ni objetiva de encontrarle un límite a América Latina. Tanto si usamos el criterio lingüístico como el religioso o el histórico, terminamos desvistiendo a un santo para vestir a otro (Bohoslavsky, 2011: 9).

Mignolo (2007: 33-34) explica que más que un territorio, Latinoamérica es una *idea*, y separa el nombre de este subcontinente de la imagen cartográfica que tenemos de él a partir de la perspectiva de la colonialidad, porque considera que ésta es la única que señala las ausencias que se producen en los relatos de la Modernidad. Afirma que en la geopolítica de esa división continental de América está la clave para comprender por qué América Latina fue incluida en Occidente y ubicada en la periferia al mismo tiempo, a partir de supuestos atravesados por la negación y la fragmentación. Estas premisas tuvieron impacto en lo social desde de la conquista, en particular sobre las etnias indígenas y la diversidad de culturas que poblaban este territorio.

Es por esta razón que cuando analizamos el arte latinoamericano contemporáneo es inevitable interrogarse sobre cuánto de ese arte es propio de Latinoamérica y cuánto es el reflejo -distorsionado o no- de la influencia hegemónica de Europa y más tarde de Estados Unidos. Esto se hace aún más difícil en la actualidad, cuando se intenta analizar producciones artísticas realizadas en el contexto de un mundo cada día más globalizado, en que los límites entre países y continentes se encuentran difusos y las “localidades” de los artistas se circunscriben más en relación a sus propios devenires sociohistóricos, a sus imaginarios que a una lógica común, territorial. El problema radica en que Latinoamérica, además, es un territorio heterogéneo. En palabras de García Canclini (2000: 80):

Existe una historia más o menos común en América Latina, que nos habilita para hablar de un espacio cultural

latinoamericano en el que coexisten muchas identidades. No necesitamos ejercer ningún reduccionismo sobre ellas, ni encontrarles rasgos comunes. Lo indígena, lo afroamericano, lo europeo, la latinidad, la tropicalidad, etc., a veces converge y en otros casos se distancia. Es mejor admitir que cada uno de estos aspectos designa parcialidades.

Cada uno de los países que componen esta región se ha constituido a través de procesos históricos sobre los que comparten algunas similitudes y muchas diferencias. Estos procesos han generado políticas locales que permearon en distintas conciencias del ser latinoamericano, que se hacen palpables en las formas de representación y en las manifestaciones culturales propias de cada pueblo.

Algunas de estas parcialidades, que menciona García Canclini, se traducen en determinadas estéticas, a modo de conciencias, que se manifiestan en el arte, por lo que nos proponemos analizar la obra de tres artistas que seleccionamos como representativos de algunas de ellas: Minerva Cuevas, Angélica Dass y Leandro Erlich. Los tres pertenecen a una misma generación, compartieron un mismo tiempo de vida, sus lenguajes y formas de representación son disímiles, sus orígenes se hallan en países que se distribuyen a lo largo de este gran subcontinente que es América Latina: Cuevas es mexicana, Dass es brasileña y Erlich es argentino.

Cada uno de ellos pone de manifiesto, a través de sus obras algunos de los fantasmas que, como bien advierte Quijano (2008: 164), aún pueblan el imaginario latinoamericano. Creados a partir de la colonialidad del poder, estos fantasmas han provocado un desencuentro entre nuestra experiencia histórica y nuestra perspectiva de conocimiento, frustrando la solución a nuestros principales problemas: la identidad, la modernidad, la democracia, la unidad y el desarrollo. Quijano asegura que en el transcurso de la historia se han hecho tan íntimos que forman parte constitutiva de nuestra experiencia y de nuestras imágenes.

Primero durante la conquista y luego en la colonialidad, la categoría de raza fue el criterio universal y básico de clasificación social de la población, y en torno a ella se redefinieron las formas

de dominación a través de etnicidades, nacionalidades y culturas. A mediados del siglo XVI, la asociación entre el criterio de raza y las formas de producción ya estaba claramente establecido: los "negros" eran esclavos; los "indios", siervos; y los "no-indios" y "no negros", amos, patrones, administradores de la autoridad pública, dueños de los beneficios comerciales, señores en el control del poder.

Desde fines del siglo XVIII, las relaciones culturales entre dominantes y dominados, fue produciendo un universo inter-subjetivo ambiguo e indeciso. La identidad latinoamericana, comenzó a ser desde entonces un terreno de conflicto, entre lo europeo y lo no europeo (Quijano, 2008: 167).

Minerva Cuevas es una artista conceptual cuya obra se encuentra atravesada por la opresión económica, la explotación humana y de recursos naturales que la colonialidad del poder aún sigue ejerciendo sobre Latinoamérica y se caracteriza por un ejercicio permanente de resistencia hacia esa colonización aún vigente en las manifestaciones del consumo tanto cultural como material.

Angélica Dass es mulata, el color de su piel, el de sus familiares (blancos europeos, indígenas, negros) y la mirada social a lo largo de su infancia, fueron determinantes para que comenzara a replantearse esta lógica de violencia subjetiva ejercida de manera naturalizada y extendida no sólo en este subcontinente, sino en todo el mundo.

Leandro Erlich, por su parte, pone el acento en la discusión en torno al proyecto de la Modernidad y cómo este impacta aún hoy en la Postmodernidad, en el ordenamiento racional del mundo, en la construcción de las identidades y en el desarrollo post colonial de los países latinoamericanos, donde esa racionalidad europea sigue determinando el mandato social y político. A través de su obra, expone "las maneras en las que nuestro mundo se hace hoy percibir y en las que los poderes afirman su legitimidad" (Ranciére, 2011: 17).

## La voz de los despojados

Desde los inicios de la Conquista la idea de raza, dio sentido a las nuevas relaciones de poder entre indios e ibéricos. Ya en la colonia del siglo XVIII, indios, negros y mestizos formaron parte de un sistema de castas que los transformó en el eje de la explotación social, del control del trabajo, de sus recursos naturales, de sus productos a través de un único sistema de producción orientado al mercado mundial en los comienzos del capitalismo.

El dominio colonial de América, ejercido por la violencia física y subjetiva, permitió a los conquistadores/ colonizadores controlar la producción de los minerales preciosos (oro y plata, sobre todo) y de los vegetales preciosos (al comienzo tabaco, cacao, papa, principalmente), por medio del trabajo no pagado de esclavos "negros" y de siervos o peones "indios" y de sus respectivos "mestizos" (Quijano, 2008: 161).

Desde los inicios del siglo XIX, con la Doctrina Monroe, la acción imperialista de los Estados Unidos hacia el resto del hemisferio y las sucesivas reacciones de rechazo y desconfianza en Latinoamérica construyeron en el imaginario colectivo de ambas regiones estereotipos persistentes en el tiempo. “La pared con que la abstracción se separó de la ‘literatura’ encarnada en el realismo, en la representación descriptiva del muralismo mexicano, fue también una pared política” (Giunta, 2008: 240).

De un lado de la pared se encontraba el arte abstracto, despojado de toda tridimensionalidad y accesorio, prometiendo así una vida nueva basada en una lógica del minimalismo, del despojo; del otro lado, se hallaba el muralismo mexicano con artistas como Siqueiros cuyo régimen de identificación dio voz a los despojados, a aquellos que hasta ese momento, habían sido imposibilitados de ocupar el espacio-tiempo de la política internacional, otorgándoles visibilidad.

La voz de los despojados, de los explotados, de los material y culturalmente desposeídos, afectados por la lógica del sistema

capitalista, es la estética que rodea la obra de Minerva Cuevas, artista conceptual mexicana nacida en 1975. Sus proyectos surgen de la investigación social y se sustentan en prácticas multidisciplinarias imbricando diferentes lenguajes y formatos como: la instalación, la escultura, el diseño gráfico, la publicidad, el video y la fotografía, así como intervenciones de arte contextual en locaciones específicas.

El resultado es una obra que propone pensar, a través de la intervención y revalorización de imágenes y objetos de la vida cotidiana, los papeles que juegan las grandes empresas al momento de elaborar productos que la sociedad consume diariamente y cómo, en el proceso, se violenta a las personas y los recursos naturales. En sus manos, la resistencia se vuelve una interfase que visibiliza, a través de la ironía y el sarcasmo, las relaciones de poder que permean los vínculos sociales y económicos.



Figura 1. Imagen de marca del Mejor Vida Corp. (MVC)

En 1998, Cuevas creó el proyecto “*Mejor Vida Corp.*” o “*M.V.C.*” que se autodefine en su sitio web como “una corporación sin fines de lucro que crea, promueve y distribuye productos y servicios gratuitamente a nivel mundial, M.V.C. no discrimina a ninguna persona por su género, raza, religión, preferencias sexuales

o estatus económico”. Su slogan utiliza una palabra ya conocida en este trabajo: “Por una interfase humana” en relación a la conexión física entre dos sistemas: el humano y el capitalista.

El sitio web que aún se encuentra activo, posee un diseño rudimentario en relación a los de otros artistas. Sin embargo, el énfasis no está puesto en el diseño, en su continente, sino en el contenido y en su función social, comunitaria, no sólo porque denuncia y pone de manifiesto aquello que por otros medios no tiene visibilidad, sino que facilita elementos para una vida un poco menos difícil para la gente en las grandes ciudades, generando una red comunitaria entre sus voluntarios y usuarios.

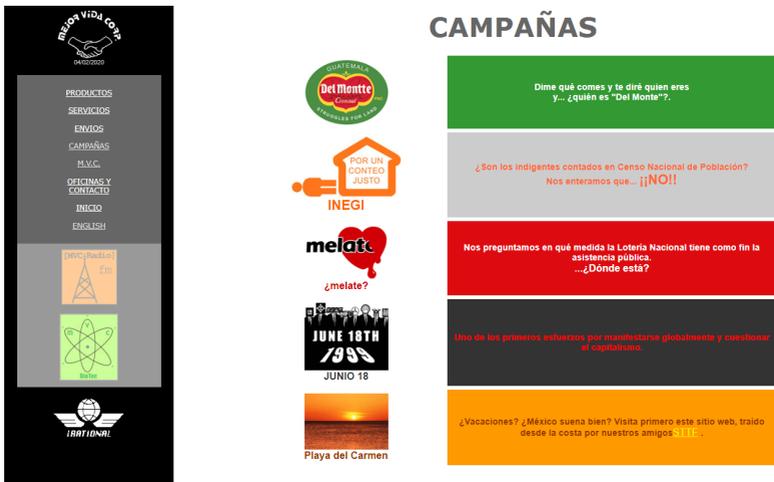


Figura 2. Presentación de las campañas realizadas por M.V.C. Fuente: <http://www.irational.org/mvc/espanol.html>

Entre los productos de M.V.C. se pueden encontrar: boletos para el transporte público, semillas “mágicas” que se adhieren a los cajeros automáticos en una bolsa con la leyenda: “cada bolsa incluye instrucciones detalladas de cómo hacer germinar las semillas. No existe ninguna otra referencia sobre el tipo de semilla del que se trata”. También, etiquetas con código de barra, imprimibles desde el sitio web, con los códigos reemplazados por

otros de menor precio en las etiquetas originales de algunos productos de las principales cadenas de supermercados.

Inesperadamente, al hacer *click* en el menú “Inicio”, aparece una ventana *pop-up* con el siguiente banner:



Figura 3. Banner Telefónica ColoniSar.

Fuente: <http://www.irational.org/mvc/espanol.html>

La resistencia a la colonización económica y cultural es otro de sus temas. A lo largo de su carrera artística, Cuevas ha logrado generar discursos que se traducen en intervenciones en espacios públicos e invitan a reflexionar sobre el abuso del capitalismo y en qué medida éste afecta a la identidad cultural de un país, especialmente en México y Guatemala.

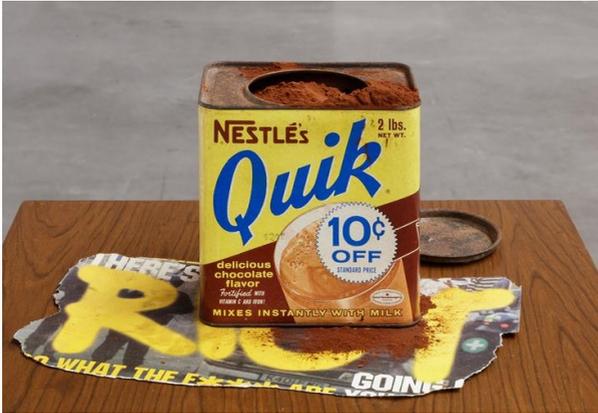
En “*Feast and Famine*” (2015) podemos ser testigos de un mensaje burlesco contra las acciones del capitalismo. En esta exposición, Cuevas utiliza el cacao como *material*<sup>2</sup> para evidenciar los procesos de colonización que han marcado el intercambio comercial de este producto a nivel mundial. El chocolate sirve para intervenir objetos y transformar imágenes de consumo cotidiano

<sup>2</sup> Este término, en el contexto del arte contemporáneo, puede ser un elemento tangible (que tal vez no pertenezca al repertorio de elementos que son reconocidos como los materiales del arte como un pincel, un instrumento, un pentagrama, etc.) o también puede ser un elemento intangible: un concepto, un símbolo, un sonido, un movimiento, una idea aún no bocetada. Véase Alvares, M. y Belinche D. (2015) “*Materiales*”, Introducción a la Producción y el Análisis Musical, Colección Textos Breves N° 1, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de la Plata [https://drive.google.com/file/d/1gm\\_pR\\_PvlqdUyjOvRVfqhE9TFFQbFLaxH/view](https://drive.google.com/file/d/1gm_pR_PvlqdUyjOvRVfqhE9TFFQbFLaxH/view)

con el fin de cuestionar las nociones de valor, intercambio y propiedad que dicta la economía capitalista.



Figuras 4 y 5. Imágenes de la exposición “Feast and Famine” (2015).  
Fuente: <http://www.kurimanzutto.com/exhibitions/feast-and-famine>



Figuras 6 y 7. Imágenes de la exposición “Feast and Famine” (2015).  
Fuente: <http://www.kurimanzutto.com/exhibitions/feast-and-famine>

A través de la instalación “Pure Murder” (2003), recreó el logotipo de la empresa “Del Monte Quality” como “Del Monte Criminal” para hacer un señalamiento sobre el maltrato que esta empresa prodiga a sus empleados y a la explotación de la tierra sin ningún tipo de control en Guatemala.



Figuras 8 y 9. Transformación del logotipo original de “Del Monte” e instalación de “Pure Murder”.

Fuente: <https://www.latempestad.mx/recorrido-minerva-cuevas/>

En la *performance* “*Donald McRonald*” (2016) un payaso, que emula al personaje-mascota de McDonald’s, solicita a la gente que se agolpa en la fila de cajas de esta cadena de comida rápida que le regale su dinero y les pregunta si quieren tener diabetes.

Devolver la voz a los despojados, el afianzamiento de redes comunitarias y de los procesos de descolonización económica y cultural son los materiales que utiliza Cuevas para poner de manifiesto su postura política, adoptando formas estéticas que

vinculan la práctica artística a la cuestión de lo común, instituyendo de manera física y simbólica un espacio-tiempo que reconfigura la división de lo sensible, introduciendo sujetos y objetos nuevos, haciendo visible aquello que no lo era, generando disensos (Rancière, 2011:26).



Figura 10. Performance “Donald McRonald”.

Fuente: <https://performiablog.wordpress.com/2016/09/11/ronald-mcdonald-performance-de-minerva-cuevas/>

## El látigo del racismo que sigue azotando

Angélica Dass es fotógrafa, nacida en 1979 en Río de Janeiro, Brasil. Dass entiende su trabajo como *un puente entre máscaras e identidades*<sup>3</sup> y en consecuencia, ha desarrollado diversos proyectos artísticos en torno al tema de la negritud, la segregación y los prejuicios raciales a los que son sometidos los descendientes de africanos.

Como ya habíamos expuesto anteriormente, en el siglo XVIII, en las colonias españolas, se creó un *sistema de castas* que tuvo por

<sup>3</sup> <https://www.angelicadass.com/about>

objetivo establecer jerarquías sociales y determinar los derechos jurídicos a los que podían acceder las personas de acuerdo al grado de pureza étnica blanca que poseían en su sangre, lo cual sólo podía ser inferido solo a través de la apariencia de las personas, de su color de piel y el de sus padres. En este esquema, los españoles *puros* ocupaban el más alto nivel en la escala social la cual se iba degradando a partir de las mezclas de etnias.



Figura 11. Sistema colonial de castas del siglo XVIII.  
Fuente: Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.

Esta lógica racista que afectó ostensiblemente la política, la economía, la justicia y, por ende la cultura, sigue rigiendo de manera implícita en América Latina.

Brasil desde el siglo XVI fue el mayor importador de esclavos africanos y recién en 1888 se convirtió en el último país del mundo en abolir la esclavitud. Sin embargo en la actualidad, se jacta de ser uno de los que posee mayor diversidad racial. Dass contrarresta esta idea sosteniendo que “todo brasileño se siente en una isla de democracia racial, cercada de racistas”.

En 2011, esta *artivista* –como prefiere denominarse, en una fusión entre las palabras artista y activista-, cobró notoriedad a través del proyecto *Humanae* que el fotógrafo Alejandro Castellote describe en su página web como:

Un trabajo en progreso que tiene la intención de desplegar una gama cromática de los diferentes colores de piel humana. Los que posan son voluntarios que conocen el proyecto y deciden participar. No hay una selección previa de participantes y no hay clasificaciones relacionadas con la nacionalidad, género, edad, raza, clase social o religión. Tampoco hay una intención explícita de terminarlo en una fecha específica. Está abierto en todos los sentidos e incluirá a todos aquellos que quieran ser parte de este colosal mosaico global. El único límite se alcanzaría completando toda la población mundial. Esta taxonomía adopta el formato de la Guía PANTONE®, que le da a la muestra un grado de horizontalidad jerárquica que diluyó la falsa preeminencia de algunas razas sobre otras en términos de color de piel. La presentación de la gama de tonos de color induce al espectador a reflexionar sobre uno de los dos significados que contiene la palabra identidad: el asociado con la igualdad. *Humanae* activa un mecanismo semántico con un desplazamiento “*inocente*” del contexto sociopolítico del problema racial en un entorno seguro, al igual que un catálogo de colores en el que los colores “primarios” tienen exactamente la misma importancia que “*mezclados*”.



Figura 12. Proyecto *Humanae*. Fuente:  
<https://www.angelicadass.com/humanae-project>

Este proyecto, que comenzó a publicarse en la web y luego adquirió el formato de instalación, recorrió más de 30 países, en 2017 dio la bienvenida a los líderes mundiales en el Foro Económico Mundial de Davos y fue expuesto en escuelas de todo el mundo para promover un diálogo que desafía esos antiguos cánones que generan tantas desigualdades y asimetrías sociales en torno al color de piel. Aún sigue en proceso, con más voluntarios que se suman a ser fotografiados, porque la diversidad de colores de la piel humana es infinita.

Es sobre esa falsa preeminencia de algunas razas sobre otras que Dass genera la interfase sobre la cual se estructura su obra. En un videoarte al que llamó “*Desenredo*” (2013) protagonizado por ella misma, su cabello rizado se vuelve un símbolo de la resistencia de las personas de raza negra a ser homogeneizadas bajo una estética blanca de cabellos suaves y ordenados. Sin embargo, en el video se puede observar que la artista con empeño trata de desenredar su cabello, de normalizarlo a ese ideal estético, en un *loop* que denota la dificultad de salir de ese paradigma y bajo éste, las contradicciones de *ser negra* en Latinoamérica y en un mundo que aún se auto-percibe como blanco.

En el epígrafe que sucede al video se puede leer: “todos los días intento deshacer lo que me contaron que debería ser, forzar la maraña de una identidad que aprendí a construir, trato de organizar los mechones de lo que me inculcaron... y acepto ser quien soy”.



Figura 13. Videoarte *Desenredo*.

Fuente: <https://www.angelicadass.com/desenredo>

Dass tiene la particularidad de pensar sus obras como un proceso un resultado inacabado de una práctica, la obra-proceso que se desarrolla a través de un flujo de tiempo sustituye entonces a la obra-objeto (Cauquelin, 2015: 147). En sus videos e instalaciones, el tiempo se transforma en un soporte de creación más importante que el espacio y en este sentido, provoca la ruptura con el régimen estético tradicional en el que una obra era determinada por el espacio con el que contaba para consolidarse.

En uno de sus últimos proyectos, “280 *chibatadas*” (2018), la artista pone a prueba los prejuicios raciales y los imaginarios sociales en relación a los afrodescendientes a partir de posteos en la red social Twitter.

*Chibatada* en portugués significa latigazo. Dass así sintió cada una de las interacciones de los usuarios en esa red social, llenas de discriminación, clasismo y odio cuando compartió su álbum fotográfico personal. Los *tuits* pusieron de manifiesto la deshumanización de los usuarios al exponer su racismo o al considerar como *natural* la supremacía de una raza sobre otra, comprobando que en pleno siglo XXI seguimos influidos por esa lógica colonial impuesta hace 500 años atrás.



Figura 14. Instalación *280 chibatadas* en el Queermuseu de Porto Alegre.

Fuente: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2019/10/para-compensar-fechamento-de-queermuseu-farol-santander-faz-mostra-sobre-a-condicao-da-mulher-no-brasil-ck1wm3qu007jt01r2rdliwvpt.html>

## La cuestión del orden arbitrario de las cosas

Leandro Erlich es argentino, nacido en Buenos Aires en 1973. Un artista conceptual que si bien se mueve desde hace años dentro del circuito internacional, reparte su vida entre su ciudad natal y Montevideo, a la vez que establece con sus espectadores una conversación sobre los temas del mundo desde una mirada irónica, poética y a la vez muy nuestra, en un lenguaje que encuentra en la escultura y en la instalación, su modo de expresión.

Entre julio y octubre del año pasado, Erlich expuso algunas de sus instalaciones en el MALBA<sup>4</sup> en una exhibición a la que denominó *Liminal*. Esta palabra, que se ha sumado al repertorio de palabras del arte contemporáneo y que llamativamente aún no ha sido incorporada al diccionario de la RAE (Real Academia

<sup>4</sup> Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.

Española), refiere a aquello que *no está en un sitio ni en otro, sino que está en el umbral, en el límite*<sup>5</sup>.



Figura 15. Instalación *Swimming Pool* (1999) en el 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. Foto: Keizo Kioku.

Luis Camnitzer fue uno de los convocados a escribir el catálogo de la muestra y así describe la obra de Erlich:

Se puede decir que, más allá de los órdenes arbitrarios, la obra de Leandro desafía la palabra “orden” tanto en su autoridad como en su organización. Lo hace insidiosamente (en vernáculo se diría “con mala leche”), porque no desordena, como sería lo obvio, sino que sustituye. La autoridad parece mantenerse y la organización también. Así, después de todo, lo imposible parece posible, lo absurdo se convierte en racional, y lo conocido se pone en

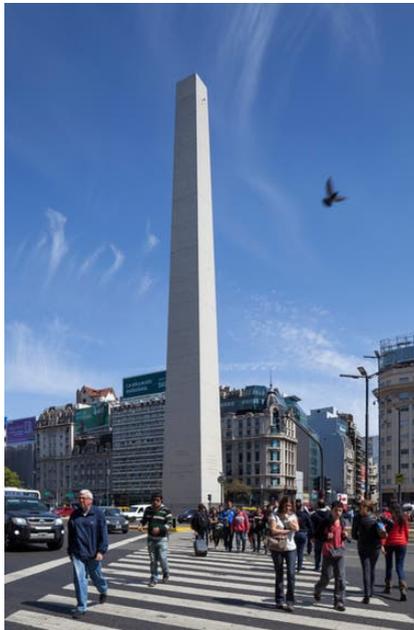
---

<sup>5</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/Liminalidad>

duda hasta que llega a tocar lo desconocido (Camnitzer, 2019).

De eso se trata la poesía que aporta la metáfora, no de desordenar sino de sustituir poniendo en duda aquello que dábamos por sentado, de poner *en jaque* nuestras seguridades. ¿Pero acaso las políticas mundiales y locales no ponen en duda nuestras seguridades permanentemente?

Sólo basta leer un periódico para darse cuenta de ello: virus mortales de los cuales se ignora su origen pero que rápidamente se transforman en pandemias, gobiernos que son arbitrariamente sustituidos, personas que emigran huyendo de países en guerra permanente para encontrar un lugar de paz para vivir, crisis económica y deuda externa que azotan a través del hambre a países enteros, dinero que entra al país pero desaparece inmediatamente; como la punta del obelisco que en “*La democracia del símbolo*” (2015) desapareció por varios días, para aparecer nuevamente en el solar de entrada al MALBA.





Figuras 16 y 17. Instalación *La democracia del símbolo* (2015).

Fuente: MALBA.

El Obelisco es el monumento emblema de la ciudad de Buenos Aires, sin embargo nadie puede acceder al mirador de su cúpula a través del cual se puede ver la ciudad hacia distintos horizontes. Erlich hizo filmar la vista, reconstruyó la cúpula y mediante pantallas colocadas en sus ventanas logró que los visitantes del MALBA pudieran acceder a ese lugar y tuvieran la ilusión de una visibilidad que antes les había sido negada. Paralelamente, en el monumento original, se produjo una elipsis, desapareció la punta, lo que provocó en un principio el asombro y desasosiego de propios y extraños en Buenos Aires.

Estas formas del arte provocan la ruptura del orden con el que hemos naturalizado situaciones y hechos y se vuelve acontecimiento en el momento en que se percibe como verdad. Erlich, a través de sus instalaciones, de estas interfases estéticas, pone en duda aquello que percibíamos como seguro y en ese sentido hace una utilización política de la poética. Al respecto, Rancière (2011:31) afirma que:

El poder de la «forma» sobre la «materia» es el poder del Estado sobre las masas, es el poder de la clase de la inteligencia sobre la clase de la sensación, de los hombres

de la cultura sobre los hombres de la naturaleza. Si el «juego» y la «apariencia» estética fundan una comunidad nueva es porque son la refutación sensible de esta oposición de la forma.

En 2004 para la “Noche en Blanco” de París, creó su obra “*Bâtiment*” (Edificio) en la que logró la ilusión de alterar la gravedad para que el público pudiera trepar sobre la reproducción de la fachada de un edificio victoriano ubicado en el suelo con un espejo que lo cubría con una ligera inclinación que lograba que quienes estaban en el suelo pudieran verse reflejados en él, generando la sensación de vértigo al ver personas colgadas, suspendidas en el aire, como una metáfora de lo frágil e insostenible que puede ser la vida moderna.

La elección de la fachada de un edificio victoriano como escenario no es inocente. Este estilo de diseño representó, en los orígenes del capitalismo, una forma arquitectónica identificada con la burguesía, la clase social más beneficiada por este sistema económico.





Figuras 18 y 19. Instalación *Bâtiment* (2004). Fuente: <http://adigitalinteractiveart.altervista.org/leandro-erlich/>

## Conclusiones provisorias

Hemos analizado tres casos paradigmáticos que abonan a la teoría de Groys (2015:10) que afirma que en el arte contemporáneo los artistas son proveedores de experiencias estéticas. Éstas pueden ser sublimes, placenteras pero también puede ser experiencias anti-estéticas, del *displacer*, de la frustración provocada porque la obra carece de una “estética afirmativa”.

En los tres casos analizados no se encuentra una estética del *displacer*, sin embargo se puede hallar en las obras de estos artistas, experiencias estéticas que conducen a una pregunta: “¿qué es en efecto una obra sino el escenario adoptado entre una infinidad de otros posibles que no han sido elegidos?” (Cauquelin, 2015: 73).

Estos posibles, se vuelven interfases estéticas pero también políticas que, a través de distintos soportes, imaginarios, poéticos permiten visibilizar los signos de la emergencia de una Latinoamérica que debe reconfigurar su identidad a través de un

proyecto histórico abierto, heterogéneo y común por el que deberá librar una batalla ideológica y cultural contra la colonialidad del poder en todas sus formas.

Como mencionamos al principio, esta es sólo una aproximación a nuestro objeto de estudio, el avance de la investigación propenderá al conocimiento de un corpus ampliado de las obras de estos artistas y, a partir de ellas, profundizar en el análisis de cómo se fue configurando también esa colonialidad estética a la que estos artistas se interpelan y en qué medida abonan a la construcción subjetiva del *latinoamericanismo* a partir de prácticas, valores y subjetividades, es decir, de las poéticas que se ven implicadas en los procesos artísticos de producción y circulación de sus obras.

## Bibliografía

- Alvides, Matilde y Belinche, Daniel (2015). “*Materiales*”, Introducción a la Producción y el Análisis Musical, Colección Textos Breves N° 1, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata [https://drive.google.com/file/d/1gm\\_pRPVlqdUyiOvRVfqhE9TFFQbFLaxH/view](https://drive.google.com/file/d/1gm_pRPVlqdUyiOvRVfqhE9TFFQbFLaxH/view)
- Bohoslavsky, Ernesto (2011). *¿Qué es América latina? El nombre, la cosa y las complicaciones para hablar de ellos*, en Bohoslavsky, E., Geoghegan E. y González M. P. (coords.) “Los desafíos de investigar, enseñar y divulgar sobre América latina”. Los Polvorines, Actas del taller de reflexión TRAMA, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Camnitzer, L. (2019). *Los órdenes arbitrarios*. MALBA Diario. Buenos Aires, Argentina. Consultado el 7/02/2020 en <https://malba.org.ar/los-ordenes-arbitrarios/?v=diario>
- Cauquelin, Anne (2015). *Desde el ángulo de los mundos posibles*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Funes, Patricia (2008). *América Latina. Los nombres del Nuevo Mundo*, en “Explora América Latina”. Buenos Aires, Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología.

- García Canclini N. y C. Moneta (comps.) (2000). *Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano*. “Las industrias culturales en la integración latinoamericana”. D.F., México, Grijalbo.
- Groys, Boris (2015). *Volverse público*. Buenos Aires, Caja Negra Editores.
- Mignolo, Walter. (2007). *América: la expansión cristiana y la creación moderna / colonial del racismo*, en “La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial”, Barcelona, Editorial Gedisa.
- Oliveras, Elena (2007). *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires, Editorial Emecé.
- Quijano, Aníbal (2008). *Don Quijote y los molinos de viento en América Latina*, en Ecuador Debate, Nro. 73, Quito, págs. 149-170
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- \_\_\_\_\_ (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile, Editorial LOM.
- \_\_\_\_\_ (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Ed. Capital Intelectual.
- Richard, Nelly (2009). “*Lo político en el arte: arte, política e instituciones*”, E-misférica 6.2 Cultura + Derechos + Instituciones. <http://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- Scolari, Carlos (2018). *Las leyes de la interfaz*. Barcelona, Editorial Gedisa.