

UN REFUGIO DEL AURA: DOCUMENTOS SIN REPRESENTACIÓN

Augusto Del Valle

Quienes visitamos la red con cierta frecuencia no podemos dejar de inquietarnos por algunos textos que de pronto aparecen y que son no sólo interesantes, sino que marcan la pauta de ciertos temas polémicos en el ámbito internacional. Alfons Hug, curador de la 26 Bienal de São Paulo —la última— ha optado por la idea de «desterritorializar» el concepto de arte para, tomando en cuenta tal criterio, hacer su convocatoria. Entre otras cosas, tal perspectiva esgrime cierto hartazgo por las estrategias documentales de gran parte de la producción en arte contemporáneo de los últimos años.

Al margen de estas idas y venidas entre el aprecio por el *documento* —sus estrategias de contextualización— y el *simulacro* —con su despliegue virtual o televisivo—, el núcleo de tal polémica pasa por la comprensión de aquellos presupuestos que otorgan sentido a ambos asuntos: frente a lo «real», lo «virtual».

Para comenzar, se trata de una decisión que el intérprete o el artista debe tomar en su fuero interno, sobre qué es lo pertinente, si las variantes ficcionales o fantásticas que nos llevan a crear o imaginar universos *irreales*, «libres» —a partir de ciertas narrativas o simbolismos— o si, en cambio, el concepto mismo de *irrealidad* es puesto en tela de juicio, pues por lo pronto, tal y como nos enseñó el dadaísmo o el surrealismo, *nada es irreal* en la medida en que el arte trata sobre experiencias humanas que involucran el azar, el inconsciente, la memoria involuntaria o, incluso, el sueño. Tales experiencias podrían ser vividas con una intensidad cuyo sentido nunca deja de sorprendernos, si en principio, abrimos nuestra noción misma de lo «real» a este amplio territorio.

Walter Benjamin (1988) en «Trece tesis contra snobs» —un texto memorable—, logra establecer una serie de diferencias entre las «obras de arte» y los «documentos». Nuestro autor tiene en mente una idea de obra de arte *aurática*, es decir, singular y autónoma, capaz de subyugar a un público educado a través de un aprendizaje que le lleva a verla *al lugar en donde ésta se encuentra*, una y otra vez. Hablando en función de la historia del arte, se trata de una noción que surge con el advenimiento del Renacimiento y que llega a su clímax y ocaso junto con el modernismo, al menos tal y como lo concebía Clement Greenberg (la aparición misma de un «público» para el arte es un fenómeno cultural que se configura en la modernidad). Sobre el documento en un sentido benjaminiano sólo desarrollaré algunos aspectos, pues este ensayo abre tal noción hacia ciertos principios que intento dilucidar en un sentido mucho más amplio.

Benjamin dice que en tanto «central eléctrica», una obra de arte aurática es capaz de retroalimentar a otros artistas, pues en ella los mismos aprenden su oficio; mientras les «toma un examen» a los no enterados, al público en general. Por ello es sumamente ambiguo en el momento de valorar un arte trastocado por el uso de la fotografía, pues sintiéndose atraído por el mismo comprueba que ya no funciona de la misma manera, y ve en la relación entre este nuevo arte y la imagen reproducida en libros y revistas —obtenida por medio de procedimientos técnicos— el síntoma de una pérdida irreparable.

Pero ¿qué es lo que se pierde? En primer lugar, el público ya no tiene que ir obligadamente al lugar en donde se encuentra la «obra de arte», para que ésta le tome un examen, pues la puede encontrar en cualquier reproducción; por el contrario, son éstas la que vienen a su encuentro. Con ello la dialéctica del aprendizaje, entendida como el núcleo de la energía cultural —«central eléctrica»—, es cuestionada en su esencia, y ya sólo puede comenzar como proceso de desarrollo en aquellos raros individuos que todavía valoran al original sobre cualquier reproducción. Pero, sobre todo, es la *experiencia dirigida por la mirada de la tradición* de ir al lugar en donde esta «obra» se encuentra tal y como fue vista por otros, la que comienza a perder sentido. Por tanto, en segundo lugar, lo que se pierde es un tipo de experiencia cuyo hilo conductor señala hacia un acontecimiento compartido por más de un individuo, por encima de las discontinuidades de toda historia cultural.

Si «la obra de arte es una pieza de examen» —para el público no enterado— y «sólo incidentalmente es un documento»; entonces la contraria no se cumple y «ningún documento es, en cuanto tal, obra de arte». Está claro que los mismos funcionan en un contexto de exhibición más bien por

sorpresa, mientras que las «obras de arte» sólo por medio de la contemplación. Resulta irónico que la nostalgia de Benjamin por el arte aurático, al ser caracterizada reflexivamente por él mismo, permita, a su vez, asomarnos por negación o contraste a otra idea —esta vez de *arte contemporáneo*— que fue configurada por las neovanguardias de los años 60, más de veinte años después de la muerte del filósofo: un entorno cuyo soporte sea una estética del documento debe *atacar por sorpresa, además de servir como una pieza didáctica*.

Si antes la contemplación del objeto, el recogimiento, servía como vehículo hacia el descubrimiento del arte, ahora será más bien la capacidad de ser sorprendido y de dejarse sorprender la que dará inicio a un *nuevo proceso de aprendizaje*, cualitativamente distinto.

El primer tipo de arte en el que uno piensa cuando reflexiona de esta *otra* manera es, sin duda, el *pop*; pero antes de entrar en la discusión del mismo, quisiera pensar primero en el *minimalismo*, pues una de sus características principales fue, precisamente, ese elemento de *dramatización*, ya señalado por Michael Fried, que lo hacía especialmente insoportable para este otro creyente del arte aurático: el público percibe el nuevo entorno a través de la presencia matérica de objetos que no están definidos por una semántica representacional: un grupo de luces como en Dan Flavin, o de texturas seriadas en el piso —¿tablero de ajedrez?— como en Carl André, por ejemplo. El cuerpo «debe» desplazarse, encontrarse con la nueva espacialidad configurada, o incluso jugar; como cuando un niño, contento, comienza a palpar formas que no comprende y se divierte mucho en todo este proceso.

«En el material se comunican los documentos»; «en los documentos domina por completo el material». En esta línea de trabajo los documentos se convierten en materiales de un proceso. Es importante hacer notar cómo una estética del documento no tiene por qué privilegiar la fotografía, y con ello la representación. Apreciando el minimalismo esto resulta evidente, mientras que en el caso del *pop*, nos encontramos con la vertiente más conflictiva de tal estética, pues allí la ambigüedad de la imagen plantea directamente la confrontación entre *documento* y *simulacro*.

Por ello, antes que nada se necesita una definición abierta de documento, una en donde el mismo tenga la posibilidad de ser representación fotográfica u otra de cualquier tipo, pero que sea capaz también de expandirse hacia otras formas de «objetualidad» o de memoria, independientes incluso de toda representación.

Quisiera plantear el asunto a través de una tematización polémica del concepto de *composición*, tan importante para una estética aurática. Si admi-

timos que «la *forma* y el *tema* son una misma cosa en la obra de arte: la *composición*», y que ésta última es la que el artista intenta conquistar al final de un proceso de elaboración, en el «acabado» de la obra, entonces, la pregunta que cae por su propio peso es la siguiente: ¿qué tipo de *subjetividad artística* andaría en la búsqueda sólo de los materiales y no de la composición? aquella que está en el inicio de su proceso, o aquella que todavía no lo ha concluido. Con ello la *estética del documento* se revela como una en la cual el proceso, y no el acabado, pasa a un primer plano de importancia. En éste «todo es un material» y, eventualmente, el artista podría plantear un grado de elaboración elegido por convicción o convencimiento propio.

En esta estética la *no-elaboración total* equivaldría a una suerte de «grado cero» documental; una estrategia por medio de la cual el material es dejado en su estado bruto, como cuando en el Land Art, Smithson traslada un grupo de piedras a la galería, o como cuando Duchamp pretende exhibir, en una exposición, un urinario tomado directamente de una tienda. Podría plantearse, incluso, grados diversos de intervención sobre el *material*, según la decisión del artista. Esto es interesante, pues además del material en tanto documento, se plantea también el asunto del *sentido* que el mismo pueda tener, su carga semántica, mediante la pregunta: ¿documento de qué es esto? Con ello, el gesto de *apropiación* duchampiano permite fluir desde el grado cero de un material hasta sus posibles sentidos culturales y/o representaciones sociales o de contexto.

Es importante señalar que la decisión acerca de la *orientación* de una propuesta artística *hacia el grado cero* —el material— o *hacia el sentido cultural* —la representación y el contexto— define opciones muy diferentes, al interior de una estética del documento, e incluso fuera de ésta.¹

La *apropiación* como estrategia postmoderna en arte contemporáneo, por ejemplo, ha sido empleada dentro de una estética de las simulaciones ya en los años ochenta, como cuando Sherrie Levine se apropia de la abstracción

1 Por ejemplo: ¿busco piedras, agua, el reflejo de la luz en las mismas, o su sentido cultural?, o también, ¿busco representaciones visuales en tanto materiales o precisamente, por el sentido cultural que poseen?, ¿por uno, por otro o por ambos? Cualquiera de las tres respuestas supone una decisión sobre la *orientación* que el investigador-artista quiere darle a su trabajo, y con ello el tipo de estética a *usar*. El interés por el grado matérico de lo concreto define una *orientación* hacia el campo abierto de la experimentación con cualquier elemento de la naturaleza (incluida la electricidad), previo o simultáneamente a su configuración en un lenguaje o estilo. Por el contrario, el interés por el *sentido* define una orientación hacia el campo más restringido de una semiótica de los materiales, y convierte, como el rey Midas, en representación todo aquello que toca.

geométrica y hace pinturas que recuerdan o imitan trabajos de Frank Stella, Robert Ryman, Bride Marden y otros, o se apropia también de la estética de la fotografía documental de Walker Evans o Edward Weston y otros (Foster 2001). Es claro que aquí la propuesta artística de apropiación se *orienta* hacia una crítica del sentido cultural de la abstracción y de la figuración (entendiéndolas como un solo bloque), y necesita asumirlas como una *representación* social, institucional o del mercado del arte, como un conjunto de signos muertos, y al hacerlo invierte ambivalentemente el sentido de la estética del documento.

Por tanto, una definición abierta de documento tendría que considerarlo como un *material* cuya presencia transgrede cualquier planteamiento subjetivo/representacional, precisamente, en la medida que él mismo *se orienta hacia* alguna *zona exterior*: la naturaleza, la ciudad o el cuerpo.²

Desde luego que un documento *puede ser también* un objeto, una imagen o un texto escrito, cuando se somete a los rigores de algún tipo de representación cultural. Nos hemos acostumbrado a coleccionar *objetos* en museos; *textos escritos* en bibliotecas; *imágenes* en pinacotecas y otros, por su sentido y significado cultural. No obstante, si fisgoneamos por encima o por debajo de su naturaleza representacional, hacia su presencia física, los documentos siempre terminarán revelándose, no tanto como símbolos o iconos de algo, sino como *indicios* que señalan hacia el entorno o contexto específico de espacio y tiempo del que procede alguna *experiencia* que le dio sentido a los mismos. El documento es la luz de una estrella ya fenecida, muerta. Una prueba que, alguna vez, un acontecimiento se produjo en algún espacio y tiempo: no sólo evoca al cuerpo del cual procede la luz —como cuando una mirada nostálgica o acaso sentimental nos hace retroceder hasta nuestra infancia o adolescencia—, sino que lo señala, y al hacerlo lo invita a nuestra presencia.

2 ¿Qué es lo que puede proponer una *zona exterior* a la cultura, si no una suerte de *umbral*, de distorsión del sentido y, por tanto, de lugar en donde la crisis de la representación ofrece una puerta de salida de la misma? ¿Hacia dónde?

En las culturas antiguas, ciertos fenómenos naturales eran vistos con especial temor, pues el sentido cotidiano de las actividades podía distorsionarse con la misma posibilidad de un fin de los tiempos absoluto. La posibilidad de la muerte que de pronto aparece junto con tales distorsiones es la otra cara de la temporalidad rutinaria del trabajo y de las representaciones sociales. La pérdida de respeto por la naturaleza vuelve, en términos contemporáneos, menos habitable la Tierra, mientras la defensa del hábitat del planeta se convierte en un tema político de reivindicación y en componente esencial del actual pensamiento crítico.

La inocente pregunta de un adolescente por aquella luz de hace más de un millón de años que acaso ya no existe, puede convertirse en una voz especulativa. Como lector de literatura de ciencia ficción, no veo por qué tal adolescente no pudiera preguntarse también por la posibilidad de reconstruir algún tipo de *historia* a través de una manera de procesamiento de la información que aquella luz lejana podría traer consigo.

La arqueología y la historiografía —qué duda cabe— no son voces ni adolescentes ni especulativas.³ Necesitan reconstruir algún tipo de narración bajo un marco u horizonte de verdad que permita la discusión alrededor de posibles *interpretaciones*. Es el material en tanto documento quien *debe* dar la pauta y *orientar* el marco de *sentido* dentro del cual se instalen las posibles interpretaciones y no al revés. Esta suerte de ética de la investigación se vincula a una estética en cuyo vértice se ha planteado una concepción compleja pero abierta de documento.

No sólo es importante definir qué es el documento, sino también qué es lo documentable. Según nuestra definición, se documenta, en primer lugar, el *material*, el objeto físico; pero también se documenta —como algo adherido al primero—, en segundo lugar, el objeto cultural, el *sentido*. Este segundo aspecto es imposible desligarlo de la pregunta por el contexto de significado y la circulación social e institucional del mismo. La agenda pública del discurso es ya una cuestión política, de la lucha por el poder de unos contextos sobre otros, sobre todo si el mercado dicta las leyes del capital. Las imágenes *representacionales* se instalan siempre en tal encrucijada.

«El espectáculo es el capital en un grado de acumulación tal que éste deviene en imagen», dice Guy Debord. Esta sentencia situacionista, es interesante porque nos ubica directamente frente a una estética del documento planteada por Walter Benjamin, rescatada por Benjamin Buchloh (1997) a comienzos de los años ochenta. Se trata de los escritos sobre Baudelaire, en donde se habla de «la mercancía como objeto poético». Si como en Marx, la mercancía es un fetiche, el punto es averiguar cómo puede el artista o poeta

3 El hecho que para la arqueología el *material* no esté escrito, también es importante para cierto concepto de prehistoria: «El material que utiliza el prehistoriador —que él interpreta— no está, por definición y de hecho, escrito. Son los restos, no escritos, del pasado remoto del hombre, el testimonio mudo y silencioso de los orígenes [...] instrumentos, armas, casas, templos, pinturas, granjas, campos, tumbas, fuentes, molinos» (Daniel 1968: 12). También es interesante el siguiente enunciado: «El objetivo del arqueólogo consiste en arrancar hechos de un significado histórico a aquel material intratable abandonado, que se ocupa en crear contextos históricos a partir de los restos materiales» (Daniel 1968: 13-14).

apropiarse de ésta, en tanto *material* para futuras elaboraciones. Buchloh cita: «La mente alegórica selecciona caóticamente entre el extenso y caótico material que alberga su conocimiento. Intenta unir una pieza con otra para averiguar si pueden combinarse entre ellas. Este significado con esta imagen, o esta imagen con este significado. El resultado no es nunca predecible, pues no hay relación orgánica entre los dos».

Estas técnicas de *collage*/montaje en tanto *apropiación*, está claro, no son entendidas aquí como una forma de manipulación o simulación —como en las concepciones de Joan Fontcuberta— sino, por el contrario, como un procedimiento alegórico de trabajo con el sentido y significado gastados de los fetiches-mercancías. El investigador-artista *orienta* su trabajo a la búsqueda de cierto material y tiene que desgastar el sentido y significado convencional del opaco material-fetichero para poder emplearlo: «redimirlo», hacerlo concreto y visual, transformarlo en emblema. Esta genealogía planteada por Buchloh aproxima a Duchamp y las vanguardias históricas a las neovanguardias de los años sesenta y setenta, por ejemplo en los trabajos de *collage*, fotomontaje y documentación de Martha Rosler.

Alfons Hug se queja, de algún modo, de los excesos que la curaduría y la crítica de arte internacional para con el uso de un concepto rígido de documento, que ha convertido al artista en una suerte de aburrido etnógrafo, el mismo que termina jugando en contra de toda estética y de todo «territorio libre», «utópico».⁴ Estas coordenadas parecen regresar, conceptualmente, a algo así como un modernismo remozado.

En muchos casos las estrategias de documentación del arte contemporáneo han sido planteadas como un contrapoder visual que, afirmando *otros*

4 Dice Hug (2004): «La tierra de nadie de la estética comienza donde el mundo común termina. Los artistas son guardianes de la frontera de un reino situado más allá de la realidad, fuera del alcance de la soberanía interpretativa de la política y la economía. Ellos descubren su material en el *waste land*. A menudo se extraen imágenes fuertes de donde menos se esperan. Las colonias del arte son espacios de retiro e islas de resistencia en un mar de uniformidad. El arte revela aquellas capas internas del mundo que necesariamente permanecen ocultas a las miradas superficiales, sean estas de naturaleza política o sociológica. Muchos indicios nos sugieren que el arte de nuestros tiempos ha relevado a la filosofía en su función de gran intérprete del mundo.

Los artistas crean un territorio libre de dominación y, con él, un mundo opuesto al mundo real: un país del vacío, del silencio, de la introspección, en el cual el frenesí que nos rodea es detenido por un instante. Pero es también un país de enigmas, en el cual se codifica la avalancha de mensajes simplistas que brotan de los semilleros del kitsch. Al romper fronteras materiales, el artista se convierte en contrabandista de imágenes entre las culturas».

tópicos culturales, como el de las identidades de ciertas minorías —el género, la marginalidad, la periferia, etcétera— han sido colocadas como estrategias políticamente correctas, por ejemplo, en las distintas ediciones de la Bienal de La Habana. No es éste el lugar para escribir una breve historia de la progresión de adaptación al *mainstream* de tal evento, vasta decir que en la misma se forjó, en un clima festivo y democrático, un arte en la diferencia cultural de artistas que a comienzos de los ochenta eran los excluidos, para terminar, ella misma, excluyendo autoritariamente a quienes no se adaptaron a sus nuevas exigencias de principios del siglo XXI.

Una toma de partido precipitada por lo políticamente correcto sólo permite un enfoque dogmático. Instalado en tal posición, la noción de documento se vuelve esquemática y rígida, blanco fácil de los cuestionamientos postestructuralistas que deconstruyen la idea de documento, como si se tratase de un dinosaurio perdido en el paisaje postmoderno de los simulacros y sus representaciones. De todos modos, es mejor una actitud escéptica frente al documento en tanto representación que una actitud ingenua o cínica. Sobre todo si de lo que se trata es de discutir el estatus ontológico del documento fotográfico.

Una caracterización interna al horizonte de los simulacros se impone como una narración del surgimiento del territorio propio de lo virtual, cuyo desprendimiento histórico habría ocurrido en el siglo XIX con la invención de la fotografía: la aparición de una nueva autonomía, la de la imagen representacional obtenida por la vía de la manipulación de un dispositivo técnico. Pero sobre todo, importa, ya desde los años 60, el cambio en las condiciones del arte cuando la imagen que la publicidad construye se vuelve universal. Tales cuestiones coinciden, sin duda, con el surgimiento del pop.⁵

Joan Fontcuberta (1988) presenta hasta tres formas histórico-artísticas de operaciones con este tipo de imágenes representacionales: 1. Manipulación del soporte físico de la imagen, como en el retoque, empleado desde el

5 Como agente cultural, la imagen publicitaria y después televisiva, trae consigo una semántica visual en parte proveniente de los Estados Unidos y, en parte, de Europa. Para América del Sur, más del primero que del segundo. En el arte peruano, la asimilación por parte de los artistas locales al principio es lenta; pero para fines de los años 70 y comienzos de los 80, aparece, trastocada, como el uso de iconos populares y no necesariamente masivos, por ejemplo, con el interés por la imagen de Sarita Colonia, en el colectivo «Huayco EPS». Muy pronto, esta línea de trabajo es entendida como *pop achorado*, por Jesús Ruiz Durand y como una «estrategia de apropiación y montaje» por Gustavo Buntinx. Claramente política, esta genealogía propia del arte contemporáneo ha tenido hasta hoy mayor arraigo y acogida que otras.

inicio de la historia de la fotografía para «corregir» los defectos en el rostro del retratado; el pictorialismo, para imitar la textura de la pintura; el fotomontaje en las vanguardias históricas; y el reencuadrado o la delimitación del espacio visual que damos al espectador. 2. Manipulación del objeto-referente, al reemplazarlos por otros objetos, como los dobles cinematográficos, las maquetas de paisajes y ciudades en las películas, etcétera. 3. Manipulación del contexto institucional o de sentido en donde se inserta la imagen fotográfica para alterar el significado, como en los *ready made* dadaístas, o como cuando las cadenas de televisión emplearon las imágenes de un ave cubierta de petróleo para satanizar a Sadam Hussein, que había mandado incendiar los pozos petrolíferos de Kuwait. La imagen del ave era de otro contexto: la Guerra del Golfo a comienzos de los años noventa.

Así regresamos a la encrucijada de la que hablábamos en párrafos anteriores. Si bien es posible documentar el objeto físico en tanto material, ¿es posible documentar el *sentido* mismo si somos escépticos frente al material?⁶ Por ello es importante distinguir el horizonte político en el que se sitúa las estrategias miméticas o de apropiación de cierto arte contemporáneo contextual ligado a la crítica institucional.

Muchas veces la documentación del sentido del flujo de la información, siempre sujeta a redes de poder, puede resultar mucho más fuerte que una imagen que literalmente hable acerca de algo. La herencia del arte conceptual de los años sesenta o setenta es más clara aquí que en otros casos. Por ejemplo, una serie de fotografías de Gordon Matta-Clark *documentan* una acción con el material de ciertos edificios de Nueva York sujetos al uso de ciertas estrategias de compra y venta de bienes raíces. Más que las propias imágenes, lo importante es el discurso que se establece a través de las mismas. No obstante la imagen, aunque es representacional, *señala* hacia un *sentido material* del entramado de las fuerzas en disputa que tal vez sólo pueda ser enunciado de esta manera.

6 En una conversación reciente con Miguel Zegarra sobre la obra también reciente de Fernando Bryce, este asunto aparece como fundamental. Un dibujo a tinta, por ejemplo una imagen que muestra la llegada del presidente Benavides a Arequipa en la segunda mitad de los años 30, no puede ser tomada ni como fuente visual ni como fuente escrita del acontecimiento (la presencia de Benavides, tal día, en Arequipa) por *un historiador*. Lo que más interesa de tal dibujo, por tanto, no son las representaciones que él mismo porta, sino el hecho cultural que éste señale o indique el gesto de apropiarse y coleccionar imágenes, que, colocadas una junto a otra elaboran un discurso visual crítico: allí donde la locura de ciertas empresas modernizantes de nuestras élites se vuelven visibles, por así decirlo. El gesto de Bryce, según Zegarra, indica un método para *hacer historia*.

Todo documento es una construcción cultural, pero es, asimismo, algo más que eso. Se remite a un elemento material irreductiblemente exterior propio del acontecimiento, a algo que ha dejado un rastro, pero que ya no está. Tal elemento otorga una información que no puede ser recogida mediante el recurso de la reflexión ni simbólica ni icónica o representacionalmente hablando, sino mediante una simple constatación.⁷

Toda zona exterior debe comprenderse como una suerte de sustancia, externa a toda subjetividad reflexiva: lo absolutamente otro *altera* la misma en su materialidad de espacio y tiempo. La geografía de las ciudades y sus procesos caóticos de crecimiento, los *intersticios* de la naturaleza en tanto desafíos o retos a la inteligencia y sensibilidad de la ciencia, del conocimiento y del arte, la corporalidad de cualquier hombre o mujer en sus humores y energía psíquica.

Una estética de la verdad converge con esta mirada, en la medida en que todo rastro o huella funciona como un testimonio y un testigo mudo del acontecimiento. Así, por ejemplo, cuando en Perú, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) busca reconstruir y reconstituir el tejido de la memoria de veinte años de violencia política, lo primero que salta a la vista, muy a pesar nuestro, son los restos humanos encontrados en innumerables fosas y las huellas de la violencia en el cuerpo mancillado de las víctimas; pero, sobre todo, los testimonios que hacen referencia a muchas historias dolorosamente reprimidas o interesadamente olvidadas.

Una interesante comprobación surge al apreciar la exposición *Yuyanapaq. Para recordar*. Muchas de las fotografías allí expuestas no sólo ya habían sido vistas en diarios y revistas locales, sino que muchas de ellas fueron un material visual que algunos artistas plásticos peruanos coleccionaron, no sin cierto riesgo.⁸ ¿Qué tipo de documentos son estas fotografías? Si tene-

7 Otra vez, como agente cultural, interesado en difundir un espacio institucional que intente coleccionar objetos de arte que en el Perú hayan formado parte de este tipo de inquietud, se puede hablar de una línea de trabajo muy débil y apenas visible en el arte contemporáneo local, que habría comenzado con Emilio Rodríguez Larraín en los años 50 y continuado con Esther Vainstein a comienzo de los años 80. En la actualidad el Museo de Arte del Centro Cultural San Marcos (período 2001-2004), intenta recuperar esta memoria al mismo tiempo que ofrecerle una plataforma institucional para su realización. Desde el año 2001 un seminario permanente sobre el binomio arte-naturaleza y una Sala de Experimentación confluyen en una reflexión y una práctica que hagan posible su existencia.

8 Herbert Rodríguez, el «Colectivo NN» —entre otros— ya en los años ochenta accedieron a una conciencia del archivo que les permitió conservar y usar referentes fotográficos, algunos de los cuales volvemos a encontrar en *Yuyanapaq...*, por

mos en cuenta el estatus ambiguo de la imagen fotográfica, su naturaleza cínica, como diría Fontcuberta, sólo quedaría asegurar que tales imágenes se convierten en *documentos*, no tanto porque puedan ser vistas ingenuamente como una representación de lo real, sino porque ciertas subjetividades sociales —grupos, instituciones— las señalan, a partir de un testimonio único e intransferible, como prueba de algo que ocurrió.⁹

La noción de *simulacro*, se presenta, entonces, como el límite conceptual de la noción de *documento*, en la medida en que abre el juego a estrategias muy distintas de elaboración en arte contemporáneo que aquellas que podrían desprenderse para el caso del uso de la documentación, tal como aquí intenta ser caracterizada. La pregunta es ¿cuándo una representación visual es un *documento* o un *simulacro*?¹⁰

Las variaciones de la *apropiación* de imágenes y objetos ya antes vistos, tomados de la historia del arte abstracto o de la fotografía documental, la

ejemplo, la imagen de un perro muerto que cuelga de un poste de una calle del centro de Lima. En los años noventa el trabajo de Eduardo Villanes y Alfredo Márquez (ex NN) le otorgan valor de documento a las imágenes publicadas en la prensa.

- 9 «Uno no es ninguno» dice el refranero. Hay un salto lógico entre el *documento como material* y el *documento como representación*. Si se concibe al primero como *orientado materialmente* hacia el acontecimiento y fuente de la imagen o representación, podemos hablar de una *estética de la verdad*. Por el contrario, si no entendemos al documento como material sino sólo y exclusivamente como representación, entonces estamos en una *estética de la simulación* y de la imposibilidad de reconstruir cualquier memoria fiable. La opción compleja de usar la *documentación del sentido* de un acontecimiento no sólo aparece, entre nosotros, en el gesto conceptual e historicista de Fernando Bryce; también aparece en la *documentación del sentido de una acción*, como en Jorge Eduardo Eielson, la misma que queda orientada hacia la afirmación de un discurso metafísico-poético y en el «Colectivo Chaclacayo» en donde ésta afirma otro discurso, el de lo abyecto, a través de figuras de la religiosidad y el género.
- 10 Es interesante comprobar cómo esta ambigüedad afecta al objeto mismo. Existen, por ejemplo, interpretaciones opuestas de la obra de Sherrie Levine en Hal Foster (2001) y Benjamin Buchloh (1997). Mientras el primero la ve como ejemplo decadente del arte apropiacionista de comienzos de los ochenta y una muestra de cómo la ironía se transforma en cinismo y complacencia, Buchloh la entiende dentro de una gama de propuestas de arte alegórico, de filo político. Más fuerte todavía es la diferencia en la interpretación de la obra de Cindy Sherman en Hal Foster (2001) y Joan Fontcuberta (1988). Mientras Foster ve en el uso de la imagen fotográfica por parte de la Sherman el *retorno de lo real* en la figura de lo abyecto, pues hace una lectura del *sentido político* de tales discursos visuales, Fontcuberta mira el gesto de la Sherman —de apropiarse de cierta cultura cinematográfica— como una producción en el mundo de los simulacros pues compara tal gesto con el de Diane Arbus, cuya cultura visual se origina en experiencias «directas» con sus fotografiados: ella los busca en la calle, no en el cine.

publicidad o el mercado; o finalmente, de donde sea, pueden provenir de una suerte de punto de vista irónico y cínico que muy pronto se convierte en cómplice de la perspectiva *apropiada*.

Es posible hacer para cierto uso local de la *apropiación*, institucionalizado en las galerías limeñas, una crítica análoga. Rodrigo Quijano documenta el posible uso de esta estrategia en artistas como Roger Atasi, Jorge Cabieses, Giancarlo Vitor e Iván Lozano Di Natale, entre otros. Aunque para este caso específico se esté hablando sólo de la apropiación de imágenes periodísticas. Se trata de un tipo de apropiación cómplice que solamente reproduce el esquema del consumo, llevándolo, junto con ciertos elementos externos de exhibición y diversión a alguna forma de éxito puramente estético.

Uno de los problemas tiene su origen en la construcción de cierto tipo de representación que puebla las imágenes que circulan a través de los medios de masas, posicionándose en el interior de las viviendas de todos los sectores sociales. La producción y consumo en serie de tales imágenes supone una suerte de posicionamiento privilegiado del estatus de tales representaciones. Un fuerte elemento de la configuración de sus identidades, de su imaginario infantil, por ejemplo. Al menos para muchos de estos artistas las cosas funcionan de ese modo. Tales fuentes de representación que van del esquema publicitario —el ideal del cuerpo joven eterno, el éxito personal, etcétera— al dibujo simplificado —el *manga*, el *anime* y su sentimentalismo, etcétera— sitúan *narrativas* convencionales o simulaciones en el vértice de la pregunta por la necesidad cultural del aprecio por los tópicos pop.

La vigencia de la estética de la simulación en el arte peruano contemporáneo joven puede ser que nos tenga confundidos, más aún si el mismo es, a veces, confrontado con una tradición en el uso de referentes pop que, si bien es político, no presenta muchos rasgos de apertura y de crítica a sus propias estrategias de representación y, en la mayoría de los casos, puede ser visto como dogmático y repetitivo. Una posibilidad distinta, en principio es posible, si el arte contemporáneo local vuelve con fuerza la mirada a sus fuentes conceptuales e intenta un diálogo con lo que puedan haber sido sus propias rupturas y tradiciones.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter. «Trece tesis contra snobs». En *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1988, pp.43-45.

- BUCHLOH, Benjamin. «Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo». En *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: MACBA, 1997, pp. 99-135.
- BUNTINX, Gustavo. «El poder y la ilusión: Pérdida y restauración del aura en la "República de Weimar peruana" (1980-1992)». Texto que circuló y fue discutido en el «Taller de crítica de arte», Casa SUR. Inédito en el Perú, c 1996.
- DANIEL, Glyn. *El concepto de prehistoria*. Barcelona: Labor, 1968.
- DEL RÍO, Víctor. «Revisiones del arte y la teoría. La estética del documento». *Lápiz*. Madrid: Publicaciones de estética y pensamiento, c 2000, pp. 55-63.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1988.
- FOSTER, Hal. *El retorno del lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- HERNÁNDEZ DE ALBA, Gonzalo. «El documento, la huella y el dato». *Econ.* 197, Bogotá: Buchholz, 1978, pp. 537-553.
- HUG, Alfons. «26 Bienal de São Paulo». <<http://www.universe-in-universe.de/car/sao-paulo/2004/espanol.htm>>, c enero de 2004 (citado el 19 de abril de 2004).
- PARDO, José Luis. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pretextos, 1992.
- QUIJANO, Rodrigo. «¿De qué puntos cardinales hablan?: anotaciones sobre la última década en las artes visuales peruanas». *Puntos Cardinales 2001. 4 artistas visuales peruanos*. Lima: Editora argentina, 2002, pp. 10-18.
- _____. «La imagen y el poder: entre la alegoría y la condición mediática». *Quehacer* n.º 142. Lima: Desco, 2003, pp. 39-43.
- VILLACORTA CHÁVEZ, Jorge. «Para no tropezar con la escultura: una relectura desde el horizonte peruano en el siglo XXI». En *Homenaje a Anna Maccagno, I Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2003, pp. 239-249.