

MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT. CUESTIONANDO LA UTOPIA DESARROLLISTA DE LA MODERNIDAD | Artishock Revista



Examinando las políticas geo-estéticas de América Latina y el Caribe y las culturas Latinas en Estados Unidos, específicamente en Los Ángeles y el sur de California, los muchos marcos curatoriales de la iniciativa **Pacific Standard Time: LA/LA**, la ambiciosa iniciativa del **Getty**, proponen discursos más y menos resistentes a las epistemologías y las estrategias de representación dominantes en y más allá de la región respecto a lo que, desde el lente decolonial, Walter Mignolo ha llamado “la herida colonial”, y Anibal Quijano “la matriz colonial del poder”.

Una exposición que muy lúcidamente hace visible una serie de operaciones visuales contestatarias al estatus quo, específicamente respecto a la noción moderna de “desarrollo”, es *Memories of Underdevelopment: Art and the Decolonial Turn in Latin America, 1960-1985*, en el **Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (MCASD)**, California, hasta el 7 de enero de 2018. Pensar, ver, pero también leer a través del catálogo bilingüe (pronto a publicarse) un conjunto de obras realizadas durante el apogeo del discurso moderno desarrollista en América Latina entre los sesenta y mediados de los ochenta desde el lente decolonial es, sin lugar a dudas, un aporte que se hacía urgente en los discursos críticos del arte de la región. Y más aún ahora que se ha vuelto un turismo hablar del retorno de la derecha, cuando lo cierto es que, como explicó el historiador Steve Stern en un panel sobre el tema en el último congreso de LASA, “la derecha latinoamericana nunca se ha ido”.

Una investigación liderada por **Julieta González**, directora Artística del Museo Jumex en la Ciudad de

México, en colaboración con **Anthony Graham**, curador asistente del MCASD, **Jenna Jacobs**, directora de Asuntos Curatoriales del MCASD, y **Sharon Lerner**, curadora de arte contemporáneo del Museo de Arte de Lima (MALI), **Jacopo Crivelli Visconti**, curador y crítico independiente asentado en São Paulo, y **Kathryn Kanjo**, directora del MCASD, *Memories of Underdevelopment* comenzó en 2013 como resultado de una colaboración entre las tres instituciones.

Reuniendo una gran cantidad de trabajos que mezclan estrategias vanguardistas con el interés por lo social y lo popular, es decir, con una conciencia revolucionaria colectiva como la pensaba el crítico de arte y poeta Ferreira Gullar -cuestión que no es lo mismo que “popular art” en el inglés, como notó en varias ocasiones González durante un recorrido con la prensa-, la exposición considera, como punto de partida, la promesa utópica de la modernidad, pero además su fracaso. Una modernidad que desde una perspectiva más amplia no es otra cosa que su lado oscuro, la colonialidad, como Mignolo y otros académicos y activistas ligados al pensamiento decolonial han insistido desde hace unas décadas.

Lo que resulta sumamente significativo en esta exposición es su minuciosa investigación, en la que dialogan dicha relación iniciada con la conquista de la corona española en las Américas: la de la modernidad con la colonialidad, con las dinámicas entre lo utópico y lo fallido que, desde la estética del “subdesarrollo”, se visibiliza en las obras aquí exhibidas. Pero, antes que entrar en dicha estética, la del “subdesarrollo”, con la que los curadores basaron su investigación, vale la pena subrayar que, como explica Julieta González, el título de la exposición en efecto excede la referencia a la famosa película de 1973 del cubano Tomás Gutiérrez Alea.

En este sentido es interesante pensar que **Alfredo Jaar**, uno de los artistas incluidos es la exposición a través del registro de las siete etapas de sus *Estudios de la felicidad* (1979-1981), realizó una obra titulada justamente *Memories of Underdevelopment*. Allí, doce cajas de luz con transparencias a color reproducen la última escena de la película de Gutiérrez Alea, donde el protagonista, un burgués aspirante a escritor que observa los cambios de la Cuba revolucionaria, dice frases como: “In underdevelopment, nothing has continuity”. Jaar realiza *stills* con subtítulos en inglés, pensando en una audiencia anglosajona como lo había hecho -y siempre considerando la interrupción de lo hegemónico desde el mismo lugar en que el consenso se genera- con su famosa intervención *A logo for America* en 1987 en Times Square. Pero la versión de Jaar de la película de Gutiérrez Alea, aunque claramente pertinente al marco curatorial de la exposición por insistir, por ejemplo, en la no continuidad, linealidad o progreso de lo marginal, fue realizada en 1990, es decir, después del marco temporal de la exposición. Y dicho marco, que va desde 1960 hasta 1985 (al igual, por cierto, que la exposición *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* en el Hammer Museum), es importante pues coincide con un momento histórico en que el problema del “subdesarrollo” era recurrente en la región, pensándose, a través de los teóricos de la dependencia como Andre Gunder Frank [1], como simultáneo al capitalismo. Dos caras, una vez más, de una misma moneda.



Las proyecciones hegemónicas del desarrollismo en América Latina en esta época fueron de la mano de una serie de regímenes totalitarios apoyados por Estados Unidos, a lo que los artistas respondieron, como han argumentado famosamente críticos como Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer, mediante estrategias conceptualistas informadas por el contexto político neocolonial. Son estas estrategias las que se visibilizan en la exposición, fijándose en diferentes temáticas que varían desde los medios hasta lo marginal, y desde la pedagogía hasta lo popular. La modernidad como lado oscuro de la colonialidad, o los nuevos sistemas de dominación durante el apogeo de la Guerra Fría en América Latina, cruzaba todas las salas del museo, divididas a su vez en secciones que no por eso se aislaban entre sí, sino todo lo contrario.

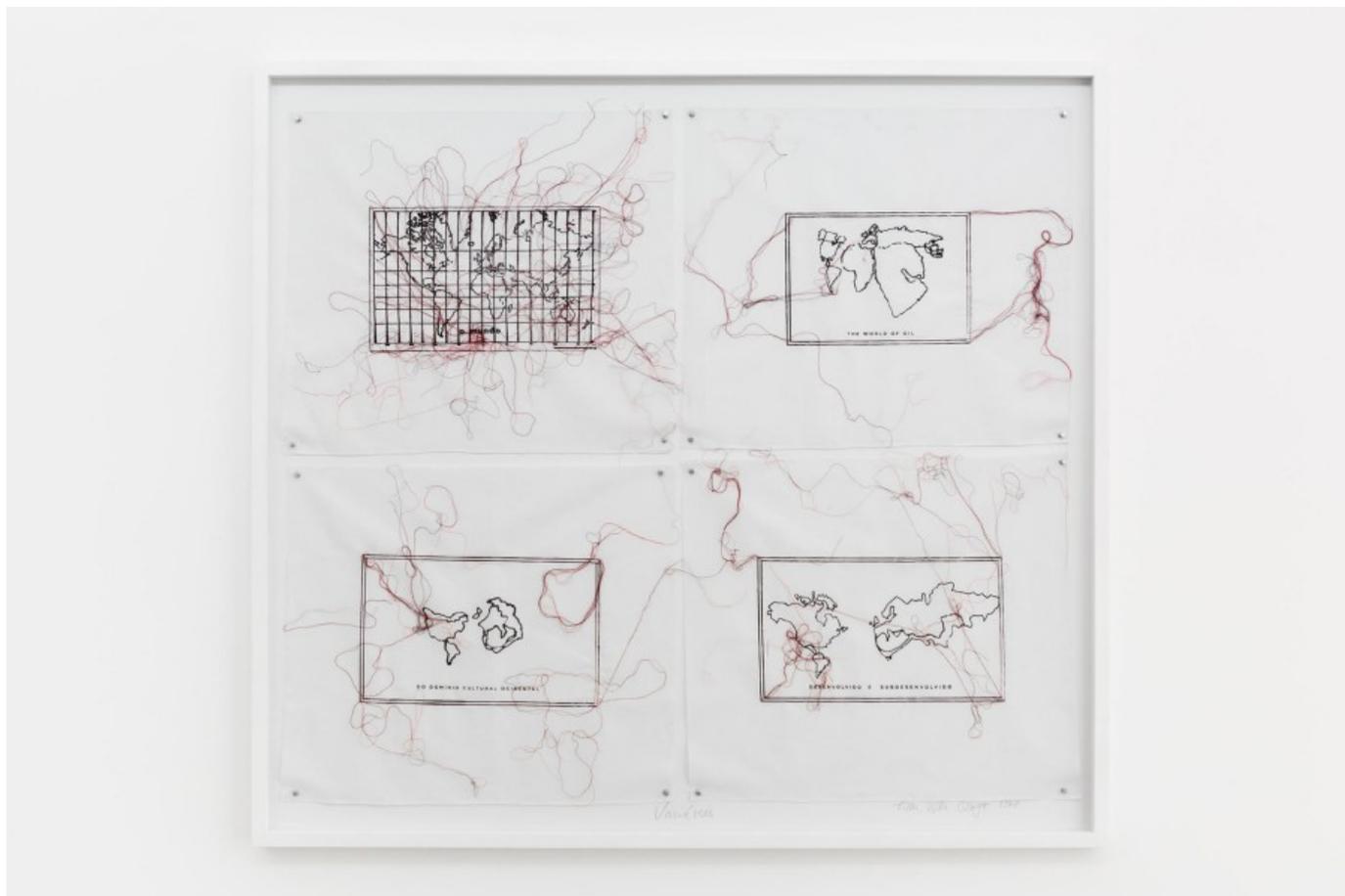
Presenciar, en mi caso por primera vez, muchas obras que solo conocía a través de reproducciones, y aun creyendo profundamente en los archivos influenciada en gran parte por el pensamiento de Amelia Jones [2], fue una gran oportunidad para volver a pensar, sobre todo desde la escala, la materialidad y el detalle, trabajos importantes en los debates del arte latinoamericano de estos años. *Anaconda Map of Chile, 1973* (1975) de **Juan Downey** es un ejemplo.

Antes de dicha obra, y como introducción, pudimos observar *Circumstantial (12 coconuts)* (1971), de **Eugenio Espinoza**. Esta gran tela con diseño de grilla que precariamente colgaba del techo alude a una hamaca con cocos, cuestionando, en el apogeo del crecimiento económico de Venezuela, la abstracción geométrica y el deseo sensorial de su arte cinético oficial. Y dicho arte, como se sabe, no fue sino el reflejo y por extensión la afirmación y promoción del discurso desarrollista de ese país. De hecho, así como los cocos representan irónicamente lo tropical en oposición a la grilla no orgánica de

la modernidad canónica, otros alimentos, específicamente refiriéndose al problema del hambre, es decir, a las contradicciones sociales y económicas de una ideología progresista, abundan en la muestra.

El mismo Downey realizó en 1970 *Make Chile Rich*, una obra compuesta de un poster tipo collage situado al lado de un saco de arpillera. Ambos aludían a la exportación y al uso generalizado de fertilizantes naturales ricos en nitrato en Chile. (Es interesante pensar la coincidencia de lenguaje entre el título de la obra de Downey y la famosa frase de Richard Nixon cuando el 15 de septiembre de 1970, una vez confirmada la elección de Allende, le ordenó al Director de la CIA: “Make the economy scream”. La “recensión del alimento” y “el incremento del hambre” durante la UP, curiosamente aun conociéndose los archivos desclasificados, se siguen atribuyendo a la “mala gestión” de Allende).

En esta misma lógica del hambre, pero además en conexión con lo religioso -y en aquello González hizo énfasis- observamos *O Pão Nosso de cada dia* (1978) de **Anna Bella Geiger**. Un collage compuesto de seis postales y bolsas de pan donde los mapas -o los sistemas espaciales de poder- se hacían de los vacíos de panes de molde. La artista, que se encontraba ese día en el museo, dijo: “Mis trabajos sobre mapas cruzan la estética y también la ética”.



Cerca de la obra de Geiger estaban además la famosa instalación de **Víctor Grippo**, *Analogia I*, (1970-1971), y la obra de **Catalina Parra** donde le urge a Juan Pablo II, quien cuando visitó Chile en plena dictadura dejó en evidencia su indiferencia, que pague la deuda externa.

Instalada en la misma sala que las obras de Grippo y Parra, y rodeada de otros trabajos sobre mapas que se referían a las relaciones de poder mediante la localización representacional de territorios en el

Sistema-Mundo moderno, como obras de la misma Geiger, Horacio Zabala y Elda Cerrato, por ejemplo, se encontraba, al centro, *Anaconda Map of Chile, 1973*. Esta sección, consecuentemente, se llamaba “Geohistoriografías Decoloniales”. La conocida relación de la alegórica serpiente con el mapa de Chile se daba además respecto a la materialidad del dibujo en la esquina superior izquierda de la caja de plexiglás. Muy vibrante se observa allí, como si desde su cita empezara la cartografía de Chile, la *Fundación de Santiago* (1988) de Pedro Lira. La centralización, visible a través de la apropiación en intensos rojos y colores tierra de una pintura emblemática del arte chileno del siglo XIX, hacía de la crítica de Downey respecto al rol de la empresa minera estadounidense en la derrota de la UP, la implementación de la dictadura y el naciente neoliberalismo, una crítica, me pareció a mí, relacionada además con la idea de Chile como Santiago, capital cuya fundación en 1541 por el conquistador español Pedro de Valdivia no fue sino el primer hito en el proceso de colonización y, por extensión, de forzamiento de asimilación cultural.

Esta obra, como se sabe, es conocida en las historias del arte latinoamericano e “internacional” de los setentas, cuestión que responde en buena parte no solo a sus estrategias conceptuales, sino también al episodio ocurrido una vez instalada en el Center for Inter-American Relations en Nueva York (hoy Americas Society). Nelson Rockefeller, uno de sus fundadores, decidió censurarla considerando que las acciones de *Anaconda* eran anteriormente propiedad de su familia. En este sentido, tal vez es importante insistir no solo en el lugar de enunciación al que se refieren Mignolo y Joaquín Barriandos sino además en la recepción, es decir, en las audiencias y los saberes a las que se dirigen las exposiciones. Esto es, tomando en cuenta que artistas incluidos en la muestra como los chilenos **Víctor Hugo Codocedo** o incluso **Carlos Leppe**, considerados -no es difícil suponer- en el comunicado de prensa como “lesser-known artists” a diferencia de “well-known artists such as Hélio Oiticica and Lygia Pape” son, en efecto, bien conocidos al menos en el campo local, que podríamos a la vez aliar al “pensamiento de borde” [3].

Y es interesante pensar a la vez cómo en ese mismo pensamiento de borde, que es resistente y que abre los huecos para mostrarlos, se cruzan temáticas y problemas similares en diferentes países de la región. Uno evidente es el aceleramiento del desarrollismo y del progreso que, Downey, una vez más (la recurrencia a la obra de este artista en esta reseña tiene que ver con una coincidencia con una investigación propia), destaca en su video *Chicago Boys* (1982–83). Intersectando entrevistas realizadas a los ex estudiantes de Milton Friedman en la Escuela de Economía de la Universidad de Chicago (muchos de los cuales aún tienen puestos claves en el sistema político y financiero de Chile) con paisajes y mapas, éstos paisajes van desde iglesias en el desierto, volcanes y amplios horizontes de tierras hasta estacionamientos y centros comerciales, contrastando lo rural con lo urbano cruzado por el programa neoliberal. No es extraño pensar en una referencia a la reforma agraria que había tomado forma durante el gobierno del Demócrata Cristiano Eduardo Frei Montalva en la segunda mitad de los sesenta y que Allende había continuado, considerando su interrupción abrupta con el golpe y la consolidación económica de aquella ruptura a comienzos de los ochentas.



En Brasil, también en los sesenta, el presidente João Goulart, destituido en 1964 luego del Golpe de Estado militar, se enfocaba a comienzos de la década en interrumpir las prácticas latifundistas y el problema del analfabetismo, respondiendo a los cambios económicos y sociales que dejó el abrupto y acelerado “desarrollismo” brasileño de los cincuenta. Se había construido, como es sabido, una capital entera que fotógrafos como **Thomaz Farkas** documentaron, como se muestra en su *Populares sobre cobertura do palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília, Distrito Federal* (1960), y también cineastas, como se observa en *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de **Glauber Rocha**. En efecto, ésta y otras películas del Cine Novo (y además del llamado Tercer Cine Latinoamericano con películas como la famosa *La hora de los hornos* (1968) de los argentinos **Fernando Solanas** y **Octavio Getino** con fuertes críticas al neocolonialismo) son parte de la exposición, un aporte indudable para los discursos críticos, y transversales, del arte latinoamericano.

Se exhiben, entonces, documentales y ficciones que critican a través de narrativas no lineales las políticas del desarrollismo en la región, muchas de ellas considerando las relaciones entre dicha modernidad, o neocolonialismo, con la implementación de regímenes totalitarios apoyados, como se sabe, por Estados Unidos. Se muestran, en otras palabras, películas del Tercer Cine pero además documentos como, en el caso de Rocha, *MAMB Não é Museu: é Escola e “Movimento” Por Uma Arte Que Não Seja Desligada do Homem, from Diário de Notícias, Cidade de Salvador*. Rocha celebraba entonces el museo que había creado Lina Bo Bardi (también incluida en la exposición) en 1960; un lugar que no había sido concebido únicamente como albergue o mausoleo de obras, sino que, además, como una escuela. La relación entre la pedagogía y el arte era, como aquí se visibiliza, un

aspecto crucial en estos años.

Críticos de arte como Gullar respondieron a las políticas de Goulart mediante, por ejemplo, su participación en el militante Centro Popular de Cultura (CPC), donde concibió lo popular, como anticipaba más arriba, como un pensamiento revolucionario. Pero más allá del CPC, lo popular para Gullar, como enfatizaron los curadores, significó un corte radical respecto al constructivismo que se desarrollaba por esos años en Brasil, relacionándose con una estética subversiva en el sentido de que desea interrumpir el lenguaje estético oficial ligado a la modernidad que aspira al desarrollo. Dicha estética, en el caso específico de Brasil, se observa en varias de las obras de la exposición que, a su vez, son bastante famosas en el arte latinoamericano. *Incorpo a revolta (P15, Capa 11)* (1964-1979), de **Hélio Oiticica**, es un ejemplo, pero también su serigrafía de 1968, *Seja Marginal, seja heroi (Be an Outlaw, Be a Hero)*. En ella, este connotado artista del movimiento neo-concretista de Río de Janeiro, en el cual también participaron Lygia Clark, Lygia Pape y Gullar, invierte la retórica canónica asociada a lo victorioso mediante una imagen simple pero punzante, donde sobre un fondo rojo un hombre en el suelo -un cuerpo disidente- se convierte junto con el artista en un “héroe”.

Otras interrupciones, o puestas en duda respecto al modernismo de aquellos años, es decir, a su fase “desarrollista” celebratoria del progreso en las puertas del neoliberalismo, se observan desde obras que se apropian de canales de información, o de sistemas de propaganda, en el contexto de censura que instauraban las dictaduras. Famosos ejemplos son *Insertions into Ideological Circuits: Coca-Cola Project* (1970) de **Cildo Meireles**; *Tucumán Arde* (1968), el registro de fotográfico de **Norberto Puzolo**; y, aunque menos directamente en este caso, *Imperialismo es un tigre de papel* (1972), de **Antonio Caro**.



Finalmente -obviamente por la extensión de esta reseña me estoy refiriendo solo a un pequeño número de obras de esta excelente exposición, y solo a un pequeño porcentaje de temas y contextos históricos y ni siquiera en profundidad- había una sala dedicada a Perú. Aquello significa un especial énfasis en la vanguardia peruana y su noción de “cultura popular” en conexión con la estética del subdesarrollo, que es desde donde se pensó la muestra. Sharon Lerner se refirió a las obras allí reunidas citando, por ejemplo, la influencia del pensamiento de **Juan Acha** respecto a lo local. Lo local en tanto a América Latina, por un lado, pero además agregaríamos la singularidad del caso peruano, que como bien se ve en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social, la relación entre dictadura e ideología es menos evidente que en los países participantes de la Operación Cóndor. Si hubo una víctima frecuente en Perú durante estos años fue, en efecto, el cuerpo campesino e indígena. Pero la cultura indígena, desde la vanguardia, fue al mismo tiempo reivindicada. En este sentido, central para esta sala es la famosa fotografía de Sarita Colonia, instalada en uno de los muros. Realizada en 1980, se trata de una intervención por el colectivo **E.P.S. Huayco** a lo alto de una colina, donde a través de latas de leche trazaron, y colorearon, el rostro: la memoria de Sarita Colonia con un halo y rosas a su alrededor. Sarita Colonia es una santa no proclamada por la iglesia, pero aun así una santa: un emblema que revierte el mito que jerarquiza en lo más bajo al robo y la prostitución.

No me queda sino agradecer esfuerzos curatoriales e investigativos como este que, no solo en sus contextos exhibitivos -que obviamente se relacionan con el privilegio de vivir o de poder visitar ciertas ciudades en tiempos específicos-, sino además mediante su catálogo bilingüe -que podrá ser revisado por el mundo hispanohablante además del anglosajón- revisan tan minuciosamente un conjunto de

obras que en plena Guerra Fría cuestionaron, desde diversas estrategias visuales, las relaciones de poder y la utopía desarrollista heredera, y reproductora, de la modernidad.

[1] Gunder Frank, Andre. "The Development of Underdevelopment," *Monthly Review* 18, no. 4 (septiembre 1966): 17–31.

[2] Jones, Amelia. "“Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation". *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, (Winter, 1997), pp. 11-18.

[3] Ver Mignolo, Walter, Francisco Carballo y Luis Alfonso Herrera Robles. *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. Barcelona: CIDOB; Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2015.

IMAGEN DESTACADA: Thomaz Farkas, Populares sobre cobertura do palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília, 1960, impresión digital con pigmentos minerales en papel 100% algodón, 24 x 36 cm. Cortesía: Instituto Moreira Salles © Thomaz Farkas/ Instituto Moreira Salles Collections