

Como citar:

Villalobos, Á., & Lozano, R. (2015). Miradas revertidas. Performance y distorsiones desde América Latina. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 66-76.

MIRADAS REVERTIDAS. PERFORMANCE Y DISTORSIONES DESDE AMÉRICA LATINA.*¹

REVERSED PERSPECTIVES: PERFORMANCE AND DISTORTIONS FROM LATIN AMERICA

Álvaro Villalobos**
Rián Lozano***

** Doctor en Estudios Latinoamericanos.
Profesor en la División de Diseño y Edificación de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán UNAM.
Naucalpan de Juárez, México.
E-mail: alvaro.villalobos.herrera@gmail.com

*** Doctora en Filosofía (Área de Estética y Teoría de las Artes).
Investigadora del Programa Universitario de Estudios de Género-Coordinación de Humanidades de la UNAM. Ciudad de México, México.
E-mail: rian.pueg@gmail.com

RESUMEN

Inscrito en los estudios de la cultura visual, una perspectiva crítica que mira *en escorzo* y esquiva los imperativos coloniales, misóginos y racistas de las “grandes” disciplinas: aquellas que, a través de sus mecanismos de generación y distribución de conocimiento, han forjado relatos y cuerpos *legítimos*, dejando fuera todo aquello que no encuadra en parámetros tradicionales de observación, proporcionados por los saberes que, desde la antigüedad, constituyeron la hegemonía del pensamiento artístico occidental. A través de la obra de los artistas chilenos, Elías Adasme y *Las Yeguas del Apocalipsis*: Pedro Lemebel y Francisco Casas, analizamos la posibilidad de generar miradas distorsionadas basadas en la producción de relatos de resistencia y construcción de memoria.

PALABRAS CLAVE

Performance, contravisualidad, estudios culturales, cultura visual.

ABSTRACT

Enrolled in visual culture studies, this article is a critical perspective that looks in foreshortened and avoids the colonial, racist and misogynist imperatives of the “big” disciplines, those that, through their mechanisms of generation and distribution of knowledge, have forged stories and legitimate bodies leaving out anything that does not fit into traditional parameters of observation, provided by the knowledge that, since ancient times, formed the hegemony of the Western artistic thought. Through the work of Chilean artists, Elijah Adasme and *The Mares of Apocalypse*: Lemebel Pedro and Francisco Casas, the possibility of generating distorted perspectives based on the production of resistance and construction of memory stories.

KEY WORDS

Performance, countervisuality, cultural studies, visual culture.

* Recibido: 10 de junio de 2015, aprobado: 20 de agosto de 2015.

¹ Este artículo, ahora con algunos ajustes editoriales, y con nuevos agregados y supresiones realizados por los autores, fue publicado en Internet (http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT32/GT32_LozanoRVillalobosA.pdf) como una ponencia de: “uno de los resultados del proyecto de Investigación: Evaluación en la Profesionalización de las Artes Visuales, vigente de abril 2012 a mayo de 2013, inscrito con Clave 3165/2012. SIEA-UAEMéx. De la misma manera, corresponde al Proyecto de Investigación Individual: El papel de las prácticas culturales en el desarrollo de las pedagogías de contacto, vigente de junio de 2011 a mayo de 2014. Inscrito en la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México”.

DISIDENCIAS VISUALES

Este trabajo plantea algunas preguntas localizadas en el ámbito específico del pensamiento latinoamericano, especialmente con relación al arte contemporáneo y las culturas en que está inmerso. ¿Existe una “mirada” latinoamericana?, ¿unos ojos latinoamericanos?, ¿cómo mirar de otra manera?, ¿del revés? ¿Cuáles son las conexiones entre mirada, perspectiva y conocimiento? Una mirada bizca, invertida o subvertida ¿podrá generar epistemologías torcidas o desviadas?

Mediante este planteamiento, queremos pensar sobre la conformación de un tipo muy específico de ojo. Entendemos que toda visión, toda mirada, implica una posición y un posicionamiento: dos conceptos íntimamente unidos a la noción de perspectiva. Se entiende la noción de perspectiva como la manera específica de representar, de forma bidimensional, una realidad visible en principio tridimensionalmente y, en extenso, de manera polidimensional. También, la perspectiva puede ser definida como una cualidad para dibujar la profundidad de un suceso visto desde la distancia del observador o desde el conjunto de circunstancias y situaciones que rodean al espectador e influyen en su percepción.

Y es que mirar significa, antes que nada, hacerlo desde un cuerpo, un lugar y un tiempo determinado: una perspectiva. A estas marcas que influyen las maneras de ver desde lugares específicos las llamaremos *marcas geo-gráficas*. Pero además, toda mirada, toda perspectiva, implica también un posicionamiento, una

localización en términos de la relación que existe entre dicha posición y las estructuras de poder. A estas marcas las consideramos *ideológicas*.

A través de la obra de tres artistas chilenos, *Las Yeguas del Apocalipsis* (Pedro Lemebel y Francisco Casas), y por otro lado Elías Adasme, presentamos posibilidades para generar miradas *distorsionadas*. Conscientes de que la producción de obras en un lenguaje determinado como el de la performance, genera un tipo de conocimiento derivado de la producción misma, nos interesa de manera especial, revisar el trabajo que algunas de sus piezas realizan en la conformación de relatos de resistencia y construcción de memoria colectiva. Una perspectiva crítica, enfrentada a la historia oficial y oficialista, al *pensamiento recto*², y a las perspectivas de análisis imparciales.

Según apunta Gavin Butt (2005), la crítica (toda actividad crítica y, por consiguiente, la “perspectiva crítica”) para ser crítica debe responder a una operación paradójica. Pero en este caso, la paradoja no es tanto una contradicción lógica sino, más bien, la suma de los significados de estos dos componentes semánticos de origen griego: *para* (más allá de) y *doxa* (opinión, pensamiento, conocimiento adquirido).

Para operar críticamente deberíamos, entonces, encontrar un modo de maniobrar que nos permitiera liberarnos de los protocolos adscritos a las formas

² Tomamos aquí la idea de la existencia de un “pensamiento recto” (*straight mind*) desarrollada en los años ochenta por Monique Wittig y fundamentada sobre la necesidad ontológica de constituir un otro-diferente a todos los niveles, y caracterizada por su tendencia a crear de forma inmediata “leyes generales”. Véase: Wittig (2001, pp. 70-72).

de pensamiento institucionalizado, de carácter oficial que, por ser muchas veces repetidas en estamentos de carácter legal o de institución, quedan entendidas como verdad al menos por la fuerza de la costumbre.

Esto implica que toda perspectiva crítica, relacionada como veremos con miradas distorsionadas, será una posición comprometida, una oposición, una actitud *insumisa/disidente* respecto a las representaciones regladas por la tradición normativa.

¿Desde qué lugar más allá, o quizá “más acá” de la *doxa* puede el pensamiento crítico situarse para hablar y mirar? Esta contribución trata de presentar la alternativa generada por ciertas prácticas artísticas, como el caso de estas performances que vamos a denominar críticas, localizadas en ese lugar desde donde se genera un tipo de conocimiento que interpela a algunas de las urgencias políticas contemporáneas de este continente.

Desde América Latina nos preguntamos sobre los sujetos situados y sitiados por sus marcas (ideológicas, políticas, de género, raciales, sexuales y de clase), por la memoria fallida y por la recuperada, por el poder de hablar y el acto de callar, por la ausencia y la presencia, por los *cuerpos que importan* y por aquellos que no “cuentan” tanto.

Frente a otro tipo de discursos inaccesibles para la gran mayoría, nos interesa analizar las posibilidades ofrecidas por las prácticas culturales y artísticas en la conformación de un terreno epistémico

alternativo, ocupado y generado desde estos cuerpos y miradas distorsionadas.

Estas cuestiones, centradas en las preguntas que buscan analizar las relaciones establecidas entre la visualidad, lo visible, lo visto, y las estructuras de poder, se han convertido en el terreno de actuación de los estudios de la cultura visual: una (relativamente) nueva disciplina académica o, si atendemos a la descripción de algunos de sus más conocidos teóricos y “practicantes”, una disciplina indisciplinada.

Los estudios de cultura visual aparecen como tal a principios de los años noventa, en el contexto de la academia anglosajona, recogiendo todavía el impulso de los llamados *studies*. La propuesta retoma teóricamente el carácter interdisciplinario, el compromiso político y el ejercicio autocrítico de las derivas de la teoría crítica, para analizar el gran poder que actualmente ejercen la visión y el “mundo visual” tanto en la conformación de sentido, como en el establecimiento y repetición de valores estéticos, de estereotipos de género y de relaciones de poder (Rogoff, 2002).

Es decir, los estudios de cultura visual analizan críticamente el papel que las representaciones y la visualidad han tenido, a lo largo de la historia, en la construcción y modelaje de cuerpos y subjetividades, así como en la legitimación de las relaciones binarias y desiguales de poder establecidas entre el sujeto y el objeto de la representación (en la práctica y la hermenéutica tradicional del arte): hombre-mujer, norte-sur, blanco-negro, occidente-oriental, etc.

Al igual que ocurriera en los orígenes alemanes de la teoría crítica, los estudios de cultura visual se levantaron contra ese prejuicio evolutivo modernista que considera la temporalidad de la historia occidental (léase “primermundista”) como la sucesión exclusiva (unívoca) de hechos legítimos y relevantes.

Frente a este perverso mecanismo, que ha logrado presentar como central y universal lo que en realidad es solo una de las posibles perspectivas, los estudios de cultura visual, apoyados en las teorías postcoloniales y feministas, han reclamado la constitución de un nuevo tipo de análisis policéntrico, dialógico y relacional, que ponga de manifiesto las relaciones de reciprocidad existentes entre las diferentes culturas visuales (en plural).

Un nuevo ámbito de trabajo desde donde romper con el “buen ojo” y “el buen gusto”, al que están acostumbradas la historia del arte y las teorías estéticas clásicas en sus relaciones tradicionales, para posicionarse en un lugar desde donde luchar contra la esencialidad de significados y sentidos, y apostar por la posibilidad de sentir y significar, presentar y representar las ideas y los conceptos de otra manera.

Los estudios de la cultura visual hoy en día forman parte de muchos departamentos de universidades latinoamericanas. Pensadoras influyentes para el mundo de la teoría artística como Nelly Richard, conocida entre otras cosas porque su pensamiento se puede localizar ágilmente en las fronteras de la crítica y la historia del arte, la crítica literaria y las teorías feministas, han dedicado páginas

a pensar en las ventajas y problemáticas de la cultura visual como espacio de trabajo en el contexto latinoamericano. Un ejemplo de ello lo constituyen las reflexiones sobre el potencial del arte en la época de la dictadura y la posdictadura chilena (Richard, 2007).

Asimismo, historiadores de arte como Nicholas Mirzoeff (2002, 2011), investigador de la cultura mediática y la comunicación y uno de los pioneros de la utilización del término cultura visual, se han referido a la práctica que tiene que ver con los modos de mirar y las maneras del ver como una experiencia localizada en el punto de vista que involucra los sentidos y percepciones del público receptor, alejándose de este modo del lugar de los creadores.

En una reciente entrevista realizada por Inés Dussel (2009), sobre la descripción del fenómeno reciente y creciente de los estudios visuales, Mirzoeff aclaró que es pertinente tomar en cuenta el punto de vista de donde parten las reflexiones sobre el arte. Hasta el momento en que aparecieron los estudios visuales como una disidencia disciplinaria, la estética y la historia del arte eran consideradas los únicos lugares capacitados desde donde poder hablar sobre las relaciones entre las obras de arte y los artistas. En la creación artística puede contemplarse el creador como un observador en la medida que pueda tomar distancia y defina sus producciones objetivamente, de forma neutral, distante e imparcial, es decir con un carácter autocrítico.

Llama la atención que Mirzoeff señale que la mayor cantidad de réplicas y

repercusiones críticas a la publicación de su libro *Introducción a la cultura visual*, se produjeron en revistas de estudios latinoamericanos, sobre todo las que reclamaron el reconocimiento del inicio de una fase determinante de nuevas maneras de mirar el mundo que comenzó con el encuentro de dos continentes en 1542 y el proceso de colonización.

Historiadores cercanos al llamado giro decolonial argumentan que la conquista supuso el nacimiento de la cultura visual moderna a partir del encuentro entre culturas desconocidas hasta entonces, el encuentro de maneras diferentes de ver el mundo, a pesar de que acabaran imponiéndose aquellos modos basados en la cultura gráfica alfabética sobre otras formas visuales de interpretación del mundo, sintetizados en imágenes, como fueron los modos de representación gráfica de las culturas precolombinas. Este fenómeno delata la presencia de una suerte de culturas de la “contravisualidad” (Mirzoeff, 2011), derivadas de fenómenos más complejos que los de transculturación e imposiciones como la aculturación y otros legados poscoloniales.

Los siguientes ejemplos pretenden mostrar una puesta en escena de las herramientas propuestas por esta disciplina indisciplina de los estudios visuales, a través de dos obras críticas realizadas en Chile. Entendemos que estas propuestas artísticas ejemplifican maneras de mirar desde otros lugares y de otros modos.

El arte es un conjunto de expresiones basadas simbólicamente en la esencia propositiva de su creador ante una

realidad entendida individualmente y, a veces, también compartida de forma colectiva. Creador y receptor se unen en la propia obra, en el producto artístico que acaba configurado como punto intermedio donde se fija la mirada de ambos. Nos interesa analizar aquí un tipo de obras que, con el poder y la fuerza del concepto, logran subvertir los símbolos establecidos ocupando su lugar en el arte contemporáneo a través de la alteración de los sistemas de difusión y generando, la mayor de las veces, catalogaciones nuevas, estados críticos que hacen tambalear los significados populares de los símbolos y que ponen en tela de juicio el valor tradicional de los mismos.

LA CONQUISTA DE AMÉRICA

Las Yeguas del Apocalipsis: (Pedro Lemebel, Santiago de Chile 1952 y Pancho Casas, Santiago de Chile 1959)

Pensar los estudios visuales desde América Latina significa, entre otras cosas, configurar un área de trabajo para analizar cuestiones tan importantes para la historia y el pensamiento de la región como la relación que existe entre visualidad y poder, o el papel que las representaciones visuales tuvieron en la producción de ese “resto del mundo” (Pratt, 1992, p. 5), una herramienta capital en la colonización europea y su invención de América. Pero, a su vez, estos “estudios transculturales de la visualidad”³ serán la puerta de acceso a esas otras prácticas desviadas, expulsadas

³ Así denomina Joaquín Barrieros a este tipo de análisis, desarrollados en plena era de la globalización cultural, y que se encuentran inmersos en la crítica a las políticas de representación (2011, pp. 24-25).

del estudio tradicional de las imágenes y las representaciones, aun a pesar de ser parte consustancial de las mismas.

En este sentido, los estudios de cultura visual enmarcan teóricamente aquellos ejercicios que también han buscado presentar lo invisible, lo desaparecido por estos procesos de colonización visual y epistémica. ¿Cómo representar lo invisible, lo desaparecido?

El 12 de octubre de 1989, Pedro Lemebel y Francisco Casas extendían un mapa de América del Sur en una de las salas de la Comisión de Derechos Humanos de Chile. Cristales rotos esparcidos por el mapa conformaban la orografía. Lemebel y Casas, *Las Yeguas del Apocalipsis*, frente a frente, se pusieron los audífonos de los *walkmans* que llevaban amarrados a sus pechos.

La música no alcanzaba a ser oída por el público pero la danza de los dos *performers* rápidamente remitía al baile de la Cueca o, más bien, a la ya por entonces conocida Cueca Sola: una danza popular chilena, originalmente interpretada en pareja que, desde el comienzo de la dictadura, fue reapropiada, distorsionada y resignificada por un grupo de mujeres. Estas mujeres, “bailando solas”, denunciaron las desapariciones de sus compañeros, víctimas de las brutalidades producidas tras el golpe militar de Pinochet. El baile con el ausente, con el cuerpo sometido a una desaparición forzosa, se convirtió en denuncia, resistencia y memoria.

¿Cómo presentar los cuerpos desaparecidos por las dictaduras en América Latina?, ¿cómo hacer presente, aparecer, un desaparecido?

Lemebel y Casas, con el torso desnudo y pañuelo blanco en mano, también bailaron con los desaparecidos pero, en este caso, los cuerpos no presentes eran los invisibles desde siempre: aquellos vejados, asesinados y perseguidos en todo el continente por su condición sexual, aquellos que nunca aparecen en los recuentos oficiales, ni siquiera en las listas más macabras. De este modo, a las personas perseguidas por la dictadura se sumaba la sangre de cuerpos homosexuales en un momento muy significativo para la lucha contra la pandemia del VIH.

A través del baile y la palabra (*Las Yeguas* recitaban, en voz alta, los nombres de los compañeros desaparecidos: “Compañero Mario, alias La Rucia, caído en San Camilo, presente!”), este performance incorporaba (encarnaba) la desaparición, a la vez que nombraba a aquellos ya no son más cuerpo.

La conquista de América, y en general la obra de *Las Yeguas del Apocalipsis*, se unen a las voces críticas que, desde los ochenta, denunciaron las trampas de esa economía de la *mirada recta*⁴ que siempre estuvo situada en un espacio geográfico-discursivo muy definido: Europa y el mítico Occidente. La visibilidad axial del sistema panóptico, la “trampa de la visualidad” (Foucault, 2004, p. 204) empieza a ser desbordada por esas otras visibilidades laterales; por la aparición, en este caso, de los eliminados por el régimen dictatorial y que, además, también

⁴ Siguiendo las ideas del *straight mind* desarrolladas por Monique Wittig y actualizadas por Beatriz Preciado (2003, p. 19) en torno a la consideración de la existencia de un cuerpo *straight*, podemos pensar en la existencia de un ojo y una mirada recta, sin extravíos ni virajes, construida políticamente según las leyes de la belleza y del buen gusto.

fueron desaparecidos del discurso visual hegemónico. Lemebel y Casas, a través de esta puesta en escena que incorpora (da cuerpo) a los ausentes, complejizan la relación bidireccional establecida entre sujeto del performance y de la resistencia, y objeto de la memoria.

La pieza de estos artistas chilenos recordaba, a través de las heridas que los cristales rotos provocaban en la planta de su pies, la sangre derramada por las víctimas de la dictadura, así como el discurso patologizante que durante los ochenta y los noventa condenó a los infectados de VIH al más despiadado ostracismo social. Suponía una clara denuncia ante una sociedad que parecía no considerar humanos a estos cuerpos infectados y desaparecidos. Una reivindicación, en la sede chilena de la Comisión de los Derechos Humanos, en contra de la higienización de los espacios institucionales y a favor de tener en cuenta los cuerpos y vidas de estos *otros*. Del mismo modo, piezas como las realizadas por *Las Yeguas del Apocalipsis* nos ayudan a pensar también en la asunción acrítica que las disciplinas tradicionales han tenido sobre eso que algunos autores denominan la “colonialidad de la mirada” (Barriandos, 2011).

Nos interesa además destacar cómo a través de la cita desviada (el baile, el mapa, el *cuerpo a cuerpo*), a través de las repeticiones chuecas (distorsionadas), este tipo de actos performáticos visibilizan las historias de vida y hacen aparecer, en el escenario cultural, los cuerpos brutalmente eliminados, los desaparecidos del discurso visual hegemónico.

Al hablar de actividades o actos performáticos, tomamos el término empleado por Diana Taylor para abarcar la dimensión no exclusivamente discursiva del performance y de lo performativo:

A pesar de que tal vez ya sea demasiado tarde para recuperar el uso del término performativo dentro del terreno no discursivo del performance (es decir, para referir a acciones más que a efectos del discurso), deseo proponer que recurramos a una palabra del uso contemporáneo de performance en español, performático, para denotar la forma adjetivada del aspecto no discursivo del performance. (Taylor, 2011, p. 24)

PRODUCCIÓN DE UN ARTE CRÍTICO. A CHILE.

Elías Adasme (Illapel, Coquimbo, Chile 1955)

A través de una práctica situada en referentes locales, Elías Adasme es otro de los artistas que logra subvertir los valores y significados de los emblemas nacionales, utilizando símbolos e imágenes que promueven valores identitarios. Propone dirigir la mirada hacia un punto de vista diferente al que comúnmente se mira. Cotidianamente se entienden las propuestas artísticas por su concordancia con parámetros propuestos por la estética en el sentido de las concepciones clásicas de belleza. La belleza, entendida de esa manera, hace referencia a los cánones convencionales del buen gusto que enmarca un arte cautivador por su delicadeza y neutralidad, un arte

complaciente y, en el mejor de los casos, decorativo e inerte.

La obra de Adasme funge, en cambio, como un tipo de arte eminentemente político cuyo resultado apunta al conocimiento de los hechos políticos que logran, desde la subversión de la mirada, convertirse en hito.

A través de su obra, el artista se posiciona contra el injusto orden social de su país, contra los abusos represivos, las torturas, la marcada pobreza y contra las injusticias sociales derivadas de los regímenes totalitaristas que, lejos de ser privativos de Chile, unen macabramente la historia de la mayoría de países latinoamericanos.

Su obra es un ejercicio artístico, producto de la investigación basada en vivencias personales y está relacionada con lo que la crítica Nelly Richard denominó la “Escena Avanzada” de los años ochenta en Chile, en la que incluyó también a otros artistas como Eugenio Dittborn o Catalina Parra, entre muchos otros pertenecientes a una generación que le apostó a la reformulación de las relaciones entre arte y política, en el sentido de alejarse de pretensiones simplemente ilustrativas de los pensamientos de izquierda, aunque también del idealismo estético conceptualista que aleja el arte de los conocimientos populares.

Adasme cuenta además con una extensa producción gráfica, de instalaciones, artefactos y gran cantidad de collages producidos en su autoexilio en Puerto Rico, donde vive actualmente. La migración de Adasme a Puerto Rico coincide con lo que James Lull (2000)

describe como el fenómeno de des-territorialización con el que se identifican los grupos sociales que abandonan sus lugares de origen en busca de un futuro medianamente promisorio o con mayor seguridad económica.

A Chile es el nombre de una serie de acciones en vivo realizadas en Santiago entre 1979 y 1980, de las que surgieron las fotografías que Adasme exhibió meses después, pegadas en muros de calles y universidades. Las fotografías que identifican esta serie de acciones aparecen en documentos actuales, como el catálogo de la exposición: *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, España, cuya investigación se realizó con apoyo del colectivo latinoamericano: Red de Conceptualismos del Sur (2013), entre octubre de 2012 y marzo de 2013.

La primera imagen fotográfica exhibida recoge el cuerpo del artista, con el torso descubierto, colgado de los pies a una puerta en el interior de una habitación, al lado de un mapa de Chile que pendió también longitudinalmente. En la segunda, Adasme de nuevo aparece bocabajo, pero esta vez colgado del letrero de entrada a la estación del metro “Salvador” en la plaza Italia, localizada en el centro de Santiago. A esta le siguen otras dos imágenes en las que el Adasme aparece de pie y de espaldas, con el mapa de Chile superpuesto en el cuerpo desnudo. Santiago, la capital, puntualiza el año del artista.

Con el cuerpo en posición invertida el artista señala literalmente la gravedad

del sacrificio y la tortura a la que fueron sometidos aquellos que depositaron su vida en la esperanza de un cambio social que no llegó tan pronto y que, con el paso del tiempo, parece cada vez más lejano. Con el mapa sobre el cuerpo homologa las dos cartografías, la corporal y la topográfica. De este modo, la pieza funciona como metáfora del cuerpo geográfico, político y cultural ultrajado, torturado y muchas veces desaparecido.

Estas performances invitan a pensar que, a través del cuerpo, hay maneras posibles de mostrar las cartografías del dolor y del sufrimiento ante la tortura y la desesperanza.

Trabajos como *A Chile* expresan no solo la realidad de su juventud en este país, sino también realidades actuales de diferentes lugares de América Latina. Sobre este efecto también habló el artista uruguayo Clemente Padín (2003), aludiendo a la importancia de vincular estos tópicos en la obra de arte:

No solo porque ponen en juego aspectos materiales de la existencia, como la mejora de las condiciones de vida o la salvaguardia de la soberanía, sino porque confirma la debilidad de valores éticos como la justicia y la libertad, sobre los que es imposible no actuar con nuestro ser social.

La posición elegida por Adasme, pies arriba, cabeza hacia abajo, inspira una manera no tradicional de observar el entorno, un cambio de perspectiva, una mirada sincretista y subvertida que llega a comportar cambios epistemológicos,

como conocer al revés y pensar al revés. Mirar al revés de lo convencional, provoca un cambio de perspectiva y, por tanto, un nuevo posicionamiento ante los hechos. Estas piezas exigen del observador un tipo de compromiso que permita perfilar críticamente y con agudeza los asuntos políticos que nos atañen como sujetos sociales. Preguntarnos qué significa mirar al revés, boca abajo, desde América Latina, puede darnos pistas sobre las posibles estrategias para conformar una perspectiva crítica que nos ayude a trastocar este momento en el que el predominio de lo visual “determina nuestras formas de percibir el mundo e interactuar con él” (Richard, 2005, p. 101).

La inversión del cuerpo de Adasme distorsiona a su vez, de manera metafórica, la historia oficial y la comprensión de los problemas políticos, donde lo interesante es el señalamiento del artista a la lógica invertida con la que la historia oficial puede influir en la comprensión de situaciones políticas a favor del régimen imperante, cuando en la memoria de muchas personas de esa generación reposan diferentes visiones sobre los mismos hechos, que por supuesto no coinciden con las versiones de la historia oficial. Con estas obras, pareciera decir que todavía hay maneras posibles de mostrar las cartografías del dolor y el sufrimiento ante la tortura y la desesperanza, con el mismo cuerpo desnudo y marcado por la historia: el cuerpo detonador de todas las operaciones simbólicas del entendimiento humano.

Esta obra logra obtener un método directo para sentar un precedente artístico: aquel que sirve de puente

de comunicación entre las personas torturadas, marginadas, desaparecidas, y el ciudadano común. Esta es una de las funciones más evidentes del arte crítico y de su relación con el público: hacer que lleguen los mensajes recodificados por la fuerza de la obra que, en este caso, pretende una clara denuncia pública sobre problemas que nos conciernen a todos.

Es importante destacar que, en este caso, la obra artística no pretende únicamente la solidaridad ciudadana a través de una mayor sensibilización; al contrario, busca dirigir la mirada hacia un tipo de cohesión humana y solidaria, hacia la responsabilidad mutua entre ciudadanos y la concientización sobre la necesidad de mejorar las interrelaciones engendradas en espacios sociales compartidos.

DISTORSIONES LATINOAMERICANAS

Esta apuesta por analizar la creación de visualidades diferentes será, desde el punto de vista que hemos tratado de presentar en estas páginas y a través de las obras de estos tres artistas chilenos, el elemento clave para definir el trabajo de los Estudios Visuales desde América Latina. Una perspectiva de análisis crítico desde donde aprender a mirar de otra manera y desde donde aprender a descifrar las posibilidades epistemológicas generadas en el Sur y las periferias.

Como señala Christian León (2011) pensar los Estudios Visuales desde América Latina, exige pensar:

[...] la diversidad de historias y la heterogeneidad estructural que configuran la visualidad a nivel del sistema mundo-moderno [...] Es por esta razón que una de las primeras tareas de los Estudios Visuales latinoamericanos es generar las condiciones intelectuales para que su enunciación tenga lugar, para la apertura de la enunciación de la visualidad otra, para la visualización de una enunciación otra.

Un lugar desde el que enunciar y visualizar otras cosas, de otra manera.

REFERENCIAS

- Barriendos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35, 13-29.
- Butt, G. (Ed.). (2005). *After Criticism. New responses to art and performance*. Londres: Blackwell.
- Dussel, I. (2009). Entrevista a Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo. *Revista Propuesta Educativa*, 31, 69-79. Recuperado de <http://www.propuestaeducativa.flacso.org.ar/archivos/entrevistas/31.pdf>
- León, C. (2011). Cultura visual, tecnología de la imagen y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de la visualidad desde América Latina. Recuperado de <http://www.centroecuatorianodeartecontemporaneo.org/proyectos/investigacion/estudios-imagen-2/jornada-estudios/christian-leon/leon>
- Lull, J. (2000). *Media, Communication: A Global Approach*. New York: Columbia University Press.

Mirzoeff, N. (2002). The Subject of Visual Culture. En N. Mirzoeff. *The Visual Culture Reader*. London/New York: Routledge.

Mirzoeff, N. (2011). *The right to look. A counterhistory of visibility*. Durham: Duke University Press.

Padín, C. (2003). Otro mundo es posible, otro mundo es posible, Una crónica de nuestro tiempo a través del arte. Catálogo de la exposición: *Humanizarte*. Liga de Arte de San Juan, Puerto Rico.

Pratt, M.L. (1992). *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*. London: Routledge.

Preciado, B. (2003). Multitudes queer. Notes pour une politique des "anormaux". *Multitudes*, 12, 17-25.

Red de Conceptualismos del Sur. (2013). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años Ochenta en América Latina*. Catálogo de exposición. Madrid: MNCARS.

Richard, N. (2005). Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las mujeres. En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Richard, N. (2007). *Márgenes e instituciones, arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.

Rogoff, I. (2002) *Studying Visual Culture*. En N. Mirzoeff. *The Visual Culture Reader*. London/New York: Routledge.

Wittig, M. (2001). *La pensée straight*. Paris: Balland.

