

## Un repositorio latinoamericano en la Colección MACBA

Ivo Mesquita

Este texto registra, a modo de selección curatorial, una mirada más selectiva y organizadora sobre el significativo conjunto de trabajos de artistas latinoamericanos –cerca de sesenta de diferentes generaciones– incluido en la extensa Colección MACBA. Se centra en las obras en colecciones, descartando los fondos de libros de artista y documentos, que se comentan al final del texto. Se trata de un ejercicio de cartografía que busca identificar y articular algunos núcleos temáticos o históricos, establecer una genealogía o linaje entre las diversas producciones reunidas, y apuntar posibilidades de lectura e interpretación en relación con los parámetros conceptuales y con la propia historia de la institución y la formación de la colección. Del mismo modo que el museo de arte contemporáneo no puede entenderse como algo completo y acabado, como una narrativa homogénea, así este conjunto de trabajos de artistas latinoamericanos o relacionados con América Latina representa una especie de repositorio de obras, con perspectivas originales, imaginarios singulares, experiencias de identidad y alteridad: algo pertinente al espíritu, al tiempo y a las especificidades que habitan y ponen en movimiento el MACBA.

Como en todos los museos públicos y estatales, la formación de este fondo latinoamericano refleja, inicialmente, el eclecticismo de las políticas públicas hacia el arte y la cultura antes del surgimiento del museo como institución responsable en la materia. Así el núcleo inicial está constituido por artistas cuyos trabajos se encontraban en los fondos procedentes del Consorcio MACBA, un legado formado aleatoriamente a partir de adquisiciones hechas por el gobierno catalán, el Ayuntamiento de Barcelona, la Fundación MACBA, y de donaciones a organismos públicos. Los trabajos y sus respectivos autores representan algo singular respecto a los parámetros conceptuales e históricos que guían la Colección MACBA. Algunas figuras descolantes, aunque modestamente representadas, como Wifredo Lam (1902-1982) y Fernando Botero (1932), se alinean junto a artistas de generaciones más recientes como Roser Bru (1923), Luis Muller Fontana (1923), Luis Chacón (1927-2009), Alfredo Cès Lara (1946), Adolfo Estrada

(1943), Alberto Reyna (1942) y Patricio Vélez (1945), pintores y escultores con obras de los años setenta. Pero es difícil entender y valorar las obras –particularmente las de este segundo grupo, que sería más afín al periodo histórico representado por los fondos del MACBA– sin una contextualización de esas producciones, toda vez que no han tenido o no tienen circulación fuera de sus lugares de origen. Excepto por los artistas españoles, es notable una transnacionalidad en la producción de los artistas coleccionados por el museo.

Tal vez la sorpresa de encontrar entre este grupo al pintor de género Dario Mecatti (1909-1976), italiano emigrado a Brasil, ofrezca alguna explicación de los procesos de incorporación de estas obras al patrimonio público. Tras graduarse en Florencia en la década de 1930, Mecatti vivió como artista viajero entre el Norte de África, Portugal y España, especializándose en escenas urbanas (*Paris*, 1932, en la Colección) y fantasías orientalistas, como paisajes de desiertos, mercados, jeques y odaliscas, en una visión idealista y anacrónica del imaginario y la cultura mediterránea. Se trasladó a Brasil en 1940, donde formó a muchos artistas y tuvo éxito y reconocimiento entre coleccionistas tradicionales de bellas artes. Su biografía registra una exposición en Barcelona entre 1952 y 1953, año en que hizo donación del cuadro a la ciudad.

El trabajo más significativo de este fondo proveniente del gobierno catalán es la instalación *El día que me quieras* (1990), de Alfredo Jaar (1956), primer proyecto especialmente desarrollado por el artista para una exposición en España. Se trata de una obra importante y original en su carrera, con estrategias potentes de fascinación por las imágenes, que involucra al espectador para revelar y registrar, de forma directa e incisiva, un momento específico en la relación del carácter latinoamericano con la «madre patria»: la contraposición especular de Franco y Pinochet. Es uno de los pocos trabajos de la colección latinoamericana del MACBA en abordar una cuestión referida a las relaciones históricas, afectivas y culturales entre España y América Latina.

En este primer segmento de la Colección, hay también dos artistas históricos latinoamericanos, Joaquín Torres-García (1874-1949) y Lucio Fontana (1899-1968), que forman parte del mismo grupo de modernistas en el que figuran Lam, Botero y unos guaches de Xul Solar (1887-1963) en depósito en el museo. El primero con un precioso grupo de cinco pequeñas esculturas de madera, hechas entre 1924 y 1935, que aparte del valor plástico e histórico que representan en la obra del artista, pueden ser piezas inteligentes y poderosas cuando un comisariado las articula con otros trabajos de artistas representados en la Colección. El segundo, con una magnífica pintura, obra ejemplar del autor, *Concetto spaziale* (1957), aporta una significativa contribución al primer núcleo histórico de la Colección, la abstracción matérica.

Otros tres artistas suceden a esta primera generación de latinoamericanos, figuras históricas del arte contemporáneo y con una gran influencia sobre las generaciones

que vinieron después: Gego (1912-1994), León Ferrari (1920-2013) y Hélio Oiticica (1937-1980). Procedentes de diferentes fondos del museo, los tres están representados por trabajos importantes y totalmente articulados con algunas de las cuestiones que conforman unos núcleos destacados de la Colección, como las vanguardias de los años sesenta-setenta, arte y política, crítica institucional, proceso.

El Depósito de la Fundación Gego, en el MACBA desde 2006, contiene cerca de sesenta trabajos –esculturas, objetos, dibujos, collages y proyectos– producidos entre 1967 y 1991 y que describen, de modo puntual y conciso, la trayectoria de la artista y los desarrollos de su proyecto artístico: la problematización o deconstrucción, con una inteligencia sensible y delicada determinación, del repertorio de referencias conceptuales y formales legado por la tradición constructivo-concreta, uno de los fundamentos de la contemporaneidad en países como Argentina, Brasil y Venezuela. León Ferrari, por su parte, ironiza sobre la racionalidad de la vida moderna, su sistema de signos y representaciones, o la funcionalidad, con unos dibujos y grabados heliográficos de los años 1980-1982. Al mismo tiempo está representado también como importante artista y militante, crítico contundente del *statu quo* y de la Iglesia, introduciendo en la Colección unos poderosos componentes políticos e históricos: *Nosotros no sabíamos* (1976), *Nunca más* (1995) y *L'Osservatore Romano*, (2001). De un modo directo estos trabajos se articulan con la instalación de Alfredo Jaar, ya comentada, y consolidan una cuestión histórica y cultural que concierne al museo y a su contexto. Y cerrando este segmento, la instalación de Hélio Oiticica (con la colaboración de Neville d'Almeida), *CC3-Maileryn. Quasi Cinema (Block-Experiment in Cosmococa-Program in Progress)* (1973), desplaza la mirada del discurso de la macropolítica hacia la experiencia de la micropolítica, con un espacio de múltiples llamamientos sensoriales a la interacción con el público, una de las muchas estrategias de lo que hoy se considera parte de la estética relacional.

El conjunto que proviene de la Colección Brondesbury Holdings Ltd., en el MACBA desde 2005, también adquiere ya perfiles históricos. Se trata de un grupo de 25 artistas con trabajos producidos entre la mitad de los años ochenta y el 2000, justamente el periodo en que se consolida el arte latinoamericano como categoría en el circuito artístico globalizado, ya sea desde el punto de vista del mercado y del coleccionismo o desde el punto de vista de su institucionalización a través de la participación en exposiciones (bienales, ferias) y adquisiciones por museos internacionales. Es una colección cerrada –con poco más de cien piezas– y claramente escogida por un (buen) gusto particular, apasionado y selectivo. Los trabajos revelan, más de veinte años después, la frescura y energía de aquel momento en que sus autores llegaban al circuito internacional donde buscaban inscribir sus producciones. Ellos, igual que muchos artistas de esta generación en diferentes latitudes, ampliaban el territorio de las prácticas artísticas y del debate contemporáneo acerca de la visualidad, activando cuestiones de representación

e identidad, lenguaje y alteridad, *high and low culture*, crítica institucional, producción de subjetividad, política, historia y memoria. Característica notable de la Colección es la calidad de los trabajos, muchas veces más de dos o tres por artista, lo que posibilita una percepción de los procesos y transformaciones de esas producciones en un periodo determinado, así como de la inteligencia y la densidad de algunos de los temas y cuestiones en debate en aquel momento.

El conjunto de pinturas, un grupo escueto de trabajos, es sumamente representativo de los procesos de la pintura en el periodo. Por un lado testimonia el final del citacionismo (apropiación de imágenes y estilos de la historia del arte) que marcaba la pintura de los años ochenta, como en *Odessa* y *L'Enfance du Christ*, ambas de 1988, de Guillermo Kuitca (1961), o la serie *Golgotha* (2000) de Pablo Vargas Lugo (1968), junto con el surgimiento de imaginarios personales, de narrativas de identidad, memorias como *Acupuntar Almal* (1990) y *Forget me not* (1991), de Julio Galán (1958-2006), o *Barbara (Com as mãos nos bolsos)* (1993), de José Leonilson (1957-1993), o asimismo *Sin título (Last of Sperm)* (1995), también de Kuitca. Por otro lado, informa sobre los diversos procesos que ensancharon la noción de pintura, sus referentes, las formas de su práctica, la extensión de su debate. Son notables las obras *The Liar and the Copy of the Liar (E. Ribera)* (1994) y *Sin título* (1996), de Francis Alÿs (1959); las fotografías de Gabriel Orozco (1962), particularmente *Atomist: Offside 1996* (1996); el simulacro de pintura *Fleur de Lys* (1991), de Meyer Vaisman (1960), así como la alucinada iconografía pop de *Tipe-Estación II* (1994) e *Immigrant's Daughter* (1997), de Manuel Ocampo (1965), quien a pesar de ser filipino de origen no deja de ser latino en el lenguaje, en el imaginario, en la tradición cultural en la que se inscribe.

También es muy expresivo el conjunto de esculturas y objetos reunidos en esta colección, pese a denotar cierta domesticidad en las dimensiones, dado que algunos de sus autores destacaron por la ambición y monumentalidad de sus proyectos. Son trabajos que desarrollan cuestiones de este campo en los años ochenta: incorporan procesos de naturaleza conceptual, procedimientos industriales, el ready made, la serialidad y el diseño, mientras que otros recurren a formas y materiales orgánicos, procedimientos artesanales, el azar, los indicios de subjetividad y las apelaciones a los sentidos. Por un lado, Waltercio Caldas (1946), José Damasceno (1968) e Iran do Espírito Santo (1963); por otro, Tunga (1952), Valeska Soares (1957), Ernesto Neto (1964) y Rivane Neuenschwander (1968). Destacan en este conjunto los trabajos de Cildo Meireles (1948), *Inmensa* (1982), una ironía constructivista; de Ana Mendieta (1948-1985) las formas telúricas y femeninas en cinco fotos de la serie *Sandwomen* (1983); de Doris Salcedo (1958) la violencia y memoria en tres piezas de la serie *Atrabiliarios* (1993); la poética económica y melancólica de una hilera de lámparas de Félix González-Torres (1957-1996) en *Sin título (Last Light)* (1993), así como de Jac Leirner (1961) la crítica

amable al circuito globalizado de las artes en *Museums* (1989); y José Antonio Hernández-Díez (1964) y su estética provocativa, imaginario adolescente y *pop callejero* en *San Guinefort* (1991) y cinco piezas de la serie *Vehículos perfectos* (1993).

La Colección cuenta además con una de las primeras instalaciones de Francis Alÿs, *Canción para Lupita* (1998), y con trabajos de Roberto Obregón (1940), Miguel Ángel Ríos (1953), José Alejandro Restrepo (1959) y Rosângela Rennó (1962). A pesar de toda su calidad e importancia es una colección datada, pues los artistas, excepto aquellos que han muerto prematuramente, todavía están activos, con carreras consolidadas, y algunas de esas producciones han tenido desarrollos notables y sus autores se han convertido en referencias de la contemporaneidad. El conjunto merecería continuidad, actualización, tal como se hizo con la adquisición de la escultura/instalación *Entrevendo* (1970/1994 [2013]) de Cildo Meireles en 2013, una obra importante del artista y hoy uno de los puntos fuertes de la Colección del museo.

A partir de los años noventa la Colección MACBA, y el museo como un todo, se consolida como una institución internacional, cosmopolita, que representa una amplia geografía de la producción artística moderna y contemporánea y que afirma en la escala de la colección de casi seis mil obras el carácter transnacional implícito en la categoría de «arte contemporáneo». Este es ahora el resultado de un acelerado proceso de globalización del circuito de las artes visuales, con incremento del número de muestras tipo bienales, de ferias de arte, de programas de residencias para artistas, así como del uso del arte para la promoción de la inclusión y la cooperación internacional, que impulsa una economía vigorosa, creciente en inversiones y buenos dividendos, materiales y simbólicos.

De ahí que un número significativo de artistas se hayan convertido en viajeros compulsivos debido a las demandas de producción y circulación del trabajo. El artista viajero del siglo xx, representado principalmente por emigrantes, refugiados y perseguidos políticos, que tanto contribuyeron a la difusión de principios y modelos como el modernismo occidental, ha sido sustituido por un profesional altamente cualificado y adaptable frente a los nuevos modos de producción. Más allá de su identidad cultural, el pasaporte para entrar en la globalización, hoy implementan una práctica que comprende colaboradores de toda clase, transita por la interdisciplinaridad, busca la interacción del individuo y el colectivo. Vienen consolidando estrategias, procesos y procedimientos que se reproducen y ajustan dentro de un concepto generoso del *site-specific*, promoviendo los nuevos formatos y la economía de la internacionalización de las artes visuales, ampliando el territorio y sus prácticas, problematizando cuestiones que van de la poética y de la experiencia del lenguaje al ejercicio de la micropolítica para la transformación de la macropolítica.

Las obras adquiridas desde comienzos del 2000 reflejan esa nueva condición de la producción artística. Destacan, por un lado, los trabajos incorporados a partir de

exposiciones realizadas por el museo, cuando fueron viables económicamente proyectos específicos como la videoinstalación *Voracidad Máxima* (2003), de Dias & Riedweg (1964 y 1955, respectivamente), sobre inmigrantes, trabajo y prostitución en Barcelona, o *Sin título (Dos marcs #2)* (2010) y *Marcahuasi* (2009-2010), de Armando Andrade Tudela (1975), partes de una reflexión de carácter semántico sobre lenguaje, representación y percepción.

Por otro, la constitución de archivos a partir de investigaciones historiográficas, socio-antropológicas, recuperación de memorias y tradiciones, narrativas diversas, verdaderas, ficcionales o ambas, es una estrategia contemporánea impulsada por el MACBA, no solamente mediante la adquisición de fondos para su Biblioteca y Archivo, sino también mediante la incorporación de obras que toman el archivo para ir más allá del registro y documentación, como materia incluso de trabajo y objeto de reflexión. Son los casos de *El mundo explicado, São Paulo, Barcelona, 2008-2009 (I)* (2008-2009), de Erick Beltrán (1974), una enciclopedia microhistórica que contiene diferentes descripciones hechas a partir de entrevistas en lugares y condiciones específicos; de *Recuerdo de las Navidades* (2006), de Iñaki Bonillas (1981), una extensa indagación sobre los recuerdos familiares y la construcción del sentido de las imágenes; o de *Time divisa (fragmento)* (2005-2010), de José Antonio Vega Macotela (1980), registro de un largo proceso de trabajo de carácter performativo que incluye intercambios entre el artista y un grupo social homogéneo específico.

Ha de señalarse además el empeño del museo por recuperar trabajos históricos de artistas contemporáneos de diversas latitudes, como la escultura ya mencionada de Cildo Meireles o las instalaciones seminales de David Lamelas (1946) *Situación de tiempo* (1967) y *Film Script (La manipulación del mensaje)* (1972). Ambos artistas son parte constitutiva de la contemporaneidad enunciada por las colecciones y por los programas del museo.

Para finalizar es necesario destacar como parte integrante de este importante repositorio –fuente de investigación y conocimiento– sobre América Latina, la ya mencionada colección de libros de artista y la extensa colección de documentos, archivos personales, publicaciones, periódicos, catálogos y material gráfico reunida en el Archivo y Biblioteca del Centro de Estudios y Documentación MACBA. Merecería un texto aparte, en particular sobre los libros de artistas, habida cuenta de la cantidad de material en los dos depósitos, puesto que con sus fuentes y referencias, que cubren periodos y momentos específicos de la producción y del debate sobre la cultura visual en el continente, es más completo y representativo que las obras de la Colección. Cubren un espectro de autores y del marco temporal y conceptual del museo mayor que el representado por los casi 200 trabajos de la categoría «latinoamericanos», y ofrecen posibilidades de comprensión más concienzudas, históricas y reflexivas, a través del acceso a registros diversos del contexto y de los procesos que han producido esas obras.\*

Ejemplo de la calidad de estos fondos es el extenso conjunto de documentos y publicaciones reunido por los archivos del Centro de Arte y Comunicación-CAYC (Buenos Aires, 1970-1985), del artista Edgardo Antonio Vigo (activo en La Plata entre 1962-1997) y del Espaço NO (Porto Alegre, 1977-1982). En ellos se registra la intensa movilización cultural y política en un momento y región precisos, el centro del Cono Sur entre los años 1960-1980, y constituyen un conjunto magnífico en torno a cuestiones como lenguaje y comunicación, poesía visual, arte conceptual, nuevas tecnologías, y arte y política. A ellos se les suma el proyecto pionero y radical del archivo *Tucumán Arde*, del Grupo de artistas de vanguardia (Buenos Aires, 1966-1968), hoy un jalón en la historia del arte y la política y punto destacado de la Colección del museo. Es un hito fundacional, una referencia importante para artistas y colectivos empeñados en el proceso de hacer del arte una estrategia de acción y en dar al artista un papel protagonista en las transformaciones de la sociedad. Por encima de su significado histórico, la potencia siempre presente de todos esos documentos se revela en sus desarrollos, que generaron trabajos contemporáneos como *El mundo explicado, São Paulo, Barcelona, 2008-2009 (I)* (2008-2009), de Erick Beltrán, o *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (1996), de José Alejandro Restrepo, o incluso el *Proyecto Niágara* (1993), de Roberto Obregón, y las piezas de la serie *Inserções em circuitos ideológicos* (1970-1974), de Cildo Meireles. En conjunto, esas obras y documentos delimitan una narrativa consistente y afirman una inteligencia propia y original de esa producción en el circuito de la institución.

Esos fondos son una singularidad del patrimonio del museo y quizá por eso mismo deberían ser considerados una prioridad entre los programas y proyectos de este, dado que aún hay mucho por hacer, tanto desde el punto de vista de la historia y la documentación como desde el punto de vista de la producción artística y de la extensión de la colección. Se trata de dar continuidad al trabajo de recogida, investigación, documentación y complementación de los fondos existentes en el museo, ya que ellos registran los procesos de las prácticas artísticas contemporáneas, enlazando este relato latinoamericano con el gran relato del museo.

*Ivo Mesquita es investigador y comisario independiente. Vive y trabaja en São Paulo.*

\* En este sentido recomiendo la lectura del texto «Artwork or document? Latin American materials at the Study Centre of the Museum of Contemporary Art of Barcelona (MACBA)», de Mela Dávila Freire y Pamela Sepúlveda Arancibia (*Art Libraries Journal*, vol. 37, número 4, octubre de 2012, pp. 15-20). En él se cuenta la formación de este fondo latinoamericano, sus núcleos, su relación con la Colección. Por cierto, desde entonces los fondos no han hecho más que crecer.