

Diana López: Volver a mirar

La serie de obras de Diana López reunidas bajo el título “El ojo de...”, es un conjunto de fotografías hechas entre 1995 y 1996 en Caracas y Nueva York en colaboración con un grupo de cuatro niños. Esta serie tiene tres instancias en las que he estado involucrado: el momento inicial de su aparición, hace un cuarto de siglo, cuando la artista produjo las fotos y las expuso en una nuestra individual en la Sala Mendoza de Caracas en 1996; el segundo momento, la aparición del libro de artista publicado en 2021; y, este tercer momento, la exposición de una serie de obras de la serie en la galería Carmen Araujo Arte.¹ Estas notas representan entonces mi tercer encuentro formal con esta serie de obras, cada uno de los cuáles ha tenido una repercusión diferente en mi visión y en cómo abordarlas pensando en su recepción pública.

En cada uno de esos tres momentos he acompañado a López desde mi práctica curatorial. Como el tono de las imágenes es personal, íntimo, casi confesional, prefiero modular mi aproximación a estas obras de la misma manera, pensando en cómo las imágenes reflejan una “nostalgia de un mundo menos conectado, donde lo privado aún nos pertenecía”, según lo describe la propia López en la introducción del libro.² En lo que sigue, hago un recuento en primera persona de las ideas que estas fotografías me han ido suscitando a lo largo de estos años.

Primer episodio: Hace un cuarto de siglo

El primer encuentro fue el que me generó más inquietudes y expectativas, pero al mismo tiempo fue el que definí menos cabalmente por la falta de perspectiva ante un proyecto inédito, que de mi parte se materializó en un texto para el catálogo de la exposición en la Sala Mendoza. En ese entonces preferí concentrarme principalmente en un aspecto, haciendo una lectura de la estructura y formato escogidos por la artista para la presentación de las fotografías, y en estrategias artísticas similares a la suya que también recurren a la delegación y la colaboración. De hecho, el título de mi texto de aquel entonces, “Como explicar imágenes a una liebre muerta”, es el título de un performance del artista alemán Joseph Beuys, quien durante su carrera impulsó tanto el cuestionamiento de la autoría (“todos somos artistas” fue su leitmotiv más propagado), le dio estatus de arte a los procesos de aprendizaje e insistió sistemáticamente en la colaboración, todos elementos que también participan con menor o mayor intensidad de la práctica artística de López en general y están especialmente presentes en esta serie de fotografías “El ojo de...”.

A diferencia de Beuys, López no muestra una urgencia por mitificarse y ser percibida como una figura de culto autorizada a legitimar fantasías reformistas tanto en el contexto político como el del arte, de manera que su proyecto no se planteaba como un gesto reivindicativo. Aunque las diferencias entre López y Beuys sean marcadas y hasta radicales, que en el performance de Beuys se evidencie “la idea de convertir la explicación del arte en un ritual cargado de símbolos y sentidos no siempre descifrables”³, me parecía y me sigue pareciendo una referencia muy pertinente para el manejo de interpretaciones con respecto a la carencia de maestría fotográfica de los niños involucrados en el proceso. Esta es para

¹ Hay otras instancias públicas con la cual no estuve directamente involucrado, como la que corresponde al momento en el que se mostró la serie “El ojo de Franklyn” como parte de la exposición colectiva *In the Ruins of the Twentieth Century: The 20th Annual International Studio Artist Exhibition*, MoMA PS1, May 3–31, 1996, Long Island, New York.

² Diana López, *El ojo de...* en “El ojo de...”, Caracas, 2021, s. n.

³ Jesús Fuenmayor, “Como explicar imágenes a una liebre muerta”, en Diana López, “El ojo de...”, Caracas, 2021, s. n.

mi una de las claves mayores de estas obras, porque es en el contraste entre impericia y protocolos de presentación formal del arte, lo que genera las tensiones y la extrañeza que transmiten estas imágenes.⁴

Además de otras obras de la propia artista el texto aludía a la en ese entonces reciente e inescapable referencia a “Cámara Lúcida”, una propuesta de 1994 también de tono reivindicativo de Alfredo Jaar, en la que el artista le entregó cámaras a los habitantes de Catia (barriada favelizada de clase obrera caraqueña) para que realizaran un “autorretrato” de la comunidad. Uno de los cabos sueltos es lo que a mi me parece una investigación pendiente sobre quienes han sido los artistas que ha compartido autoría de obras con niños, todo un universo de exploración con su propia lógica y condicionantes éticos. Un ejemplo sería la obra que ahora forma parte del imaginario clásico del conceptualismo, 2- Stage Transfer Drawing. (Advancing to a Future State). 1971 (Boise, Idaho. Erik to Dennis Oppenheim) - 2- Stage Transfer Drawing. (Returning to a Past State). 1971 (Boise, Idaho Dennis to Erik Oppenheim.) de Dennis Oppenheim, así como propuestas puntuales de dos artistas asociados a la Estética Relacional (ver mis comentarios más abajo), Philippe Parreno y Thomas Hirschhorn, que también se involucraron en proyectos con niños. El de Parreno fue No More Reality (1991), una marcha de protesta realizada por infantes en la que estos portaban pancartas con este eslogan del título de la obra. La de Hirschhorn, titulada The Bijlmer- Spinoza Festival, fue presentada en Ámsterdam en 2009 y consistía en un Taller teatral infantil en el que los niños de la comunidad local utilizaban el escenario construido por el artista para ensayar recreaciones de obras clásicas de arte corporal de la década de 1970 que culminaban en performances sabatinos. Tim Rollins & The Kids of Survival tenía un formato colaborativo, aunque no eran niños sino un grupo de adolescentes con los que el artista trabajaba. En Venezuela el artista que ha trabajado de forma más inteligente la colaboración con niños aparte de López es el austríaco Alfred Wenemoser. Entre sus obras se encuentra el entierro hasta el cuello de su hijo Anton en los jardines del Cubo Negro, Caracas, en 1996, recreando una acción que su padre había realizado a inicios de los 80 como antesala a un festival de performance ahora mítico.⁵

Segundo episodio: El libro de artista

Este segundo episodio se corresponde con el libro de artista cuidadosamente impreso en los Talleres de Editorial Ex Libris, publicado el año pasado y presentado en el Center for Book Arts de Nueva York. Con unas características muy particulares, la carátula del libro es una obra ensimisma, un retrato-autorretrato hecho a medias con una fotografía que hizo Lucy de la artista y una intervención con patrones para papeles marmoleados como los que se usaban en las carátulas y guardas de libros antiguos. Esta carátula, que sirve de soporte para los textos, es también el “envoltorio” que funciona a manera de portafolio para mantener juntas las cuatro secciones en sobres separados protegidas en su interior. En cada sobre, las fotos correspondientes a uno de los niños autores, impecablemente impresas sobre páginas sueltas acompañadas de sus respectivos títulos. Es un “objeto” que hace lo contrario de lo

⁴ La carencia de destreza técnica y la ausencia de maestría medial, invertidas como virtud y conocida en el argot del arte como de-skilling (algo así como “des-virtuosismo” en español) no solo es uno de los programas más acariciados por las artes de vanguardia del siglo XX sino uno de los intereses reiterativos en la trayectoria de López. En el caso de “El ojo de...”, las carencias se hacen evidente en como en “las fotografías en las que se aprecian los errores inconfundibles de aficionados aún en vísperas de adquirir las mínimas destrezas técnicas, delatando sus impericias en abundantes fotos fuera de foco, con iluminación deficiente o encuadres desencajados.”, Ídem.

⁵ La bibliografía sobre el tema no es muy extensa, salvo alguna excepción como el libro *Magic Moments: Collaboration Between Artists and Young People* (editor Anna Harding, publicado por Black Dog, 2005). Al festival de performance al que me refiero es *Acciones frente a la Plaza* organizado en Caracas en 1981 con los auspicios de Fundarte.

que se supone hace un libro y en vez de amalgamar, juntar o mantener unida una idea o una información para crear sensación de conjunto, la estructura contribuye a la dispersión y promueve una desarticulación de las miradas. La manera ideal de verlo sería desplegando sus páginas en una amplia superficie (un poco a la manera del *Museum without Walls* de Malraux) donde pueda tener cabida la ruptura total con el formato de libro convencional, una ruptura que para mí viene a ocupar el lugar de las tensiones entre la impericia manifiesta en las fotografías y el uso de protocolos museográficos estándares, cada imagen rodeada de generosos espacios en blanco, como si el libro quisiera ser también dispositivo de exposición.

Mi participación en el libro, como ya dije, fue con una revisión del texto que había escrito hace 25 años para la exposición que en aquel entonces llevaba por título *Esto no es un martillo*. Este segundo encuentro fue una oportunidad para revisar lo dicho en el primero y hacer una relectura de las estrategias de colaboración, pero esta vez sin dejar a un lado la iconografía construida por los autores amateurs. Cuando López me comentó de su plan de hacer un libro con esta serie de fotografías en colaboración con varios niños, me llevó a recordar un momento en la producción artística contemporánea donde la colaboración y la interacción habían tomado un cierto protagonismo en las prácticas contemporáneas de vanguardia, a las que el curador francés Nicholas Bourriaud capitalizó a finales de la década de los noventa en su libro *“Estéticas relacionales”*. Una de las características de las obras asociadas a la estética relacional (ER), según se extiende en su explicación Claire Bishop, es que “a menudo es difícil identificar quién ha creado una obra de arte «relacional» en particular, ya que tiende a hacer uso de formas culturales existentes, incluidas otras obras de arte, y las mezcla a la manera de un DJ o un programador.”⁶ Uno de los paradigmas de la ER es la colaboración como una forma de desdibujar “la impronta del estatus autoral individual”, es decir, el foco está no en los logros artísticos sino en la calidad de las relaciones que se generan y en la autoría compartida.

Cabría entonces la pregunta: ¿Cómo se percibe la autoría de los niños involucrados en estas obras? En este segundo encuentro con la serie me interesaba en particular interpretar lo que cada uno de ellos había hecho. Como digo en la versión revisada de mi texto publicada en el libro, hay dos caminos a seguir en la interpretación de las obras: podemos cuestionarnos acerca de su valor artístico y expositivo o, por el contrario, podemos fijar la atención en lo que pasa en ellas. Al seguir este segundo camino, nos encontramos con el protagonismo de Franklyn Osorio, Wen-You Cai, Lucy Poe y Gala Delmont, los niños que participaron en el proyecto y, como digo en mi texto revisado, “atendiendo a las experiencias reflejadas en las imágenes, nos vamos a encontrar con un maravilloso despertar de la curiosidad a través de la exploración del entorno visual que hacen estos infantes guiados de la mano de López. Allí encontraremos imágenes conmovedoras de seres haciéndose preguntas fundamentales sobre la existencia y sus vivencias. Son imágenes que interrogan las diferencias entre lo verdadero y lo falso, entre ficción y realidad, en una incansable indagación del distanciamiento entre sujetos, imágenes del afecto y las emociones, donde persisten en aflorar manifestaciones excesivas o reprimidas del ego, reflejando los miedos, alegrías, tristezas y agitaciones que nos traen tanto la soledad como la convivencia. En fin, un pequeño compendio de la condición humana.”

Uno de los temas que quedó pendiente por atender más exhaustivamente en esa revisión es dilucidar cuál era el tipo de relación de la autora con los niños: ¿qué rol se lo podría asignar? ¿era una guía? ¿tutora o maestra? ¿amiga? ¿qué tipo de autoridad prevalecía? ¿la del adulto sobre el niño? ¿la del profesor sobre el alumno? ¿la del artista apropiacionista? o, ¿por el contrario, se rompían las jerarquías y esquemas preestablecidos? De acuerdo con López, luego de entregarles las cámaras, les propuso a los

⁶ Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, October 110, Fall 2004, © 2004 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, p. 55

niños mirar “su entorno, lo bello y lo feo, lo grande y lo pequeño”⁷, es decir, que tenían libertad para ir construyendo su propia mirada con la cámara: desde la indagación en la invisibilidad de Franklyn, a la mirada distante del extranjero de Wen-You, pasando por la necesidad de verificar la estabilidad de su entorno que parece preocupar a Lucy hasta llegar a la travesía por el mundo material de Gala, todos se movieron con tanta libertad como la cámara y los protocolos familiares se los permitían, sin olvidar la presencia de la artista-guía, que a veces estaba con ellos y a veces no. Era, por lo que se puede intuir, un proceso bastante orgánico y fluido que establecía un tipo de relación difícilmente encasillable en una sola dirección.

Que no podamos precisar el rol de López, me parece muy revelador. Fue para los niños una experiencia de aprendizaje, atravesada por las consabidas lógicas subalternas, pero también una experiencia emancipadora, como lo muestran muchas de las fotos realizadas sin ningún tipo orientación y sin otra necesidad que la del impulso espontáneo del momento.

Tercer episodio: El Remake

Este mi tercer encuentro con “El ojo de...” añade otras aristas, la principal de las cuales es para mi la emancipación de la fotografía, es decir, voltear la lógica de la crítica institucional en beneficio de la obra en lugar del ataque al sistema del arte. Antes de explicar con más precisión a que me refiero con esta nueva percepción de estas fotografías, quiero hablar del proceso de selección de las obras en exposición que compartí con la artista.

El proceso comenzó con cada uno pensando por su lado cómo hacer la exposición. Teníamos el plano de la galería y una selección de fotos repartidas por temas en lugar de autores, como se habían presentado en la exposición inicial y en el libro. López había creado varios temas que ella veía reiterados en las imágenes: Selfies (o autorretratos), Cuerpos Fragmentados, Reflejos, Lugares y un par de temas más que luego se descartaron. Luego de unos días comparamos los borradores de montaje y eran bastante parecidos: uno, hacía énfasis en las fotos y el otro en la forma de organizarlas, pero ambos respetaban el nuevo ordenamiento por temas en lugar de autores, que es una manera de decir que la distancia crítica adquirida desde el momento en el que los niños hicieron las fotos al presente (este transcurso de un cuarto de siglo), da una libertad para jugar con las imágenes que al inicio era difícil de ejercitar por las intrincadas sutilezas de la redoblada alerta ética que se guarda cuando se trata de trabajar con niños. Y es también, claro está, otra forma de decir que una aproximación más aparentemente pura y aséptica, más higiénicamente respetuosa del proceso, no es necesariamente ni la única ni la opción más universalmente válida.

En mi borrador inicial para esta exposición, yo proponía presentar todas las imágenes de acuerdo con una estructura que se me antoja muy reveladora de los contenidos, de estos procesos tan llenos de tentativas e incertidumbres que son los niños experimentando a construir imágenes y, con ellas, sus mundos. La estructura que propuse era la de “la hoja de contacto fotográfica”, ese instrumento tan útil a la fotografía de época (recordemos que todas las fotos presentes fueron tomadas con cámaras analógicas), que permite hacer preselecciones de fotos antes de llevarlas a un formato más definitivo. Es así como las fotos se organizan por temas pero las subdivisiones son por autores, cada uno ocupando un lugar en la “hoja de contacto”, aunque sin identificarlos. Al comparar esta estructura de despliegue de las imágenes con la que proponía la artista, nos dimos cuenta de que aparecía la necesidad de utilizar otras formas de relectura y de reinterpretación de las imágenes. Así al final nos pareció significativo

⁷ López, *El ojo de...* en “El ojo de...”, Caracas, 2021, s.n.

incorporar la idea de la artista de ampliar las series de fotos agrupadas en el tema de Selfies a formatos mayores, casi pictóricos.

Igualmente, por la misma vía de asumir las libertades que da la distancia histórica y de ruptura con la higiene inicial, López propuso integrar una serie de collages realizados con las fotos de los niños, que son, según sus propias palabras, una forma de “cierre”,⁸ de clausura simbólica, de un proceso. Así aparecen otras narrativas que antes estaban ausentes en la presentación full frame, de encuadres impolutos, de la exposición inicial y del libro: la ironía en la superposición de la imagen de un Mickey Mouse riéndose de la estatua de Lincoln (fotos de Wen-You), la exacerbación de lo fragmentario (fotos de Lucy), una sensación de liviandad y de atmosfera gaseosa e intangible (Gala) o una conciencia de las jerarquías espaciales (Franklyn), son todas interpretaciones que antes me resultaban improbables y ahora aparecen como nuevas relecturas que estos collages hacen parecer evidentes. Quizás porque están mediadas por el reencuentro de la artista con los niños fotógrafos, a diferencia del libro, los collages se apartan tanto como es posible de lo que las imágenes fueron en su origen sin llegar el punto de hacerlas irreconocibles. Vistos junto a las otras obras en la exposición y a una copia del libro, tienen un aire de memorial, como los fotomontajes muralísticos que los productivistas rusos inventaron para elevar a estatus heroico los símbolos y actos cotidiano del pueblo empoderado.

Volviendo al comentario sobre la emancipación de la fotografía al inicio de este tercer segmento, y a manera de conclusión, a lo que me refiero es a una idea de Rancière reformulada en *El espectador emancipado*. Que Diana López no sea ni fotógrafa profesional ni educadora de carrera, sino artista, fue, en cierta medida, lo que me dispuso para verla como la “maestra ignorante” del ensayo de Rancière. “El maestro ignorante”, dice Rancière, “capaz de ayudarlo [a su alumno] a recorrer este camino, se llama así no porque no sepa nada, sino porque ha abdicado el «saber de la ignorancia» y disociado de tal suerte su maestría de su saber. No les enseña a sus alumnos su saber, les pide que se aventuren en la selva de las cosas y de los signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que han visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar. Lo que él ignora es la desigualdad de las inteligencias.”⁹ ¿No está acaso López diciendo que si existe en los niños la capacidad de construir estas imágenes que nos han acompañado infatigablemente durante toda una vida, no debería también estar en cualquier otro, en cualquiera de nosotros? ¿no hay entre líneas, un “todos somos fotógrafos”? ¿no hay una suerte de secreta alianza con los niños para que a partir de su propio proceso de emancipación fueran capaces de liberar también a la fotografía de sus pesados protocolos? ¿no es ahora la fotografía más libre que antes?

Jesús Fuenmayor
 Con motivo de la exposición “El Ojo de...”
 Carmen Araujo Arte
 Caracas 2022

⁸ Comentario de la artista en conversaciones recientes con el autor.

⁹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, editorial Manantial, Buenos Aires, Argentina, 2013, p. 18.