

Cuarenta libros y otras lecturas América Latina en la Colección Sánchez-Ubiría

Una colección vale tanto como las historias que sea capaz de desplegar con sus objetos. Esas historias están siempre ahí, entre los objetos, a la espera. Son relatos hipotéticos, parciales, que cobran forma al experimentar con ellos sin la aspiración de conseguir una versión totalizadora. *Cuarenta libros y otras lecturas* es una de esas narraciones posibles que suscitan nuevas perspectivas al confrontar una colección consigo misma. Aunque habría que hacer una precisión en este punto: si acordamos que coleccionar significa reunir un conjunto de objetos del mismo tipo, la Colección Sánchez-Ubiría –que se distingue por combinar producción material de tribus africanas y de artistas contemporáneos occidentales– no podría considerarse sino una colección de colecciones; lo contrario equivaldría a borrar las particularidades de cada una a fuerza de proyectar ideas eurocéntricas sobre piezas que nada tienen que ver con ellas. El subtítulo asume el abordaje de un reto similar: el de buscar *América Latina en la Colección Sánchez-Ubiría* sin que ésta se haya propuesto nunca ser una colección de arte contemporáneo de/en/desde Latinoamérica.

Este proyecto quiere volver a pensar algunas premisas de la Colección desde una de sus partes menos conocidas: la tensión entre la presencia del libro como elemento configurador del impulso coleccionista y las estrategias de los artistas de América Latina para subvertir un formato muy connotado históricamente. La acumulación de libros como objetos de culto precede a las obras, las anuncia y les ofrece un determinado marco de interpretación; podría decirse que la Colección comienza siendo en primer lugar una colección de libros. Pero las obras a su vez redefinen los términos de la relación, completando los desarrollos apuntados por aquéllos o frustrando sus expectativas; señalando, en suma, lo que es coleccionable y lo que no –lo que es susceptible de posesión y lo que no–. De ahí que nociones tan relevantes como cuerpo, raza o identidad aparezcan de manera explícita en los textos de las novelas canónicas pero sólo insinuadas en su contraparte visual. La multiplicidad de tipologías y la transversalidad de los posicionamientos revisan la escritura de la Historia –mayúscula y singular– para especular sobre la potencialidad de su reescritura en plural, descentrándola y replanteándola desde otro lugar: siempre conviene darle una vuelta a los monumentos –véase *L'Encyclopédie*– que pretenden albergar un conocimiento universal.

En palabras de Cuauhtémoc Medina, se trata de operar con una memoria que se niega a ser historia; esto es, que desconfía de la supuesta objetividad, que se resiste a quedar fijada como verdad, que cuestiona la representación misma. Muchas de las obras muestran ante todo su propio reverso, poniendo sobre la mesa lo artificioso de cualquier construcción discursiva: también la historiografía es un género literario, uno sostenido en gran medida por consensos y exclusiones. A partir de casos marginales, optan por el disenso como táctica dialógica con la intención de configurar un mensaje complejo, conflictivo y tal vez contradictorio. Los mundos narrativos que abren, así como las imágenes a ellos aparejadas, retoman con frecuencia la herencia cultural europea –mitologías, iconografías, soluciones formales– para debatir con ella y problematizarla, cuando no para rechazarla e inventar genealogías alternativas; paradigmas otros con tiempos y espacios específicos –siguiendo a Walter Mignolo– que han sido escamoteados por las instituciones hegemónicas hasta hace muy poco.

Mucho antes de que Laura Bohannon escribiera su “Shakespeare in the Bush”, Oswald de Andrade había ya remedado la pregunta por el ser a través de su manifiesto antropófago: “tupi, or not tupi, that is the question”. Este canibalismo intercontextual adopta modos muy diversos: un *Saturno* de Goya revisitado con basura, un edificio de Niemeyer pintado con contaminación ambiental, un fotolibro de Hilla y Bernd Becher intervenido para tapar el patrimonio industrial alemán, un mapamundi resumido a sus longitudes y latitudes. Hay un gesto compartido de iconoclastia, de irreverencia hacia el criterio de autoridad del nombre firmado, de la originalidad o del argumento cientificista, que se emparenta con la relectura situada del *Hamlet*: producir sentido desde la diferencia implica hacer visibles las condiciones materiales de esa producción, lo cual pasa por subrayar el propio lugar de enunciación; como advierte Silvia Rivera Cusicanqui, la aproximación modifica aquello que se estudia y no es lo mismo practicar una antropología de la imagen –desde fuera, mediante observación participante– que

una sociología de la imagen –desde dentro, tomando distancia respecto a lo familiar–. Es por esto que las obras no se entregan fácilmente a la contemplación, sino que exigen un esfuerzo a veces perceptivo, a veces de traducción cultural, que despoja la mirada del espectador de su neutralidad y lo coloca entre la espada y la pared: entre la espada de Damocles de la violencia o de la muerte en giro constante sobre su cabeza, y la pared del desastre natural inminente que sepulta el tiempo de la modernidad –convertido en metonimia por la figura del automóvil–. Crimen y castigo del antropoceno.

A pesar del arma de doble filo que suponen las apropiaciones críticas del Norte por el Sur, pues paradójicamente retroalimentan la unidireccionalidad del eje centro-periferia, caminar con el diablo –tal cual lo analiza Gerardo Mosquera– bien podría servir por una parte para actuar contra el reduccionismo de las interpretaciones en clave identitaria, y por otra para habilitar un tercer espacio de posibilidad: el de un lenguaje internacional que afronte los desafíos globales de la contemporaneidad desde la diversidad constitutiva de lo local, en un proceso por el cual lo que se ha clasificado como “arte latinoamericano” deje de serlo; abandonar las visiones estereotipadas de América Latina, exotizantes y coloridas, para concentrarse por el contrario en ejemplos de otros modos de hacer que se comprueben pertinentes en el nuevo orden mundial. Y uno de esos ejemplos podría ser la iniciativa editorial de Eloísa Cartonera que activa la biblioteca de La Nave Sánchez-Ubiría como espacio expositivo: una cooperativa autogestionada que surge como respuesta a la crisis financiera, que controla todas las fases del proceso –desde la compra de los cartones reciclados para las cubiertas hasta la distribución final–, que colabora con autores del entorno próximo, que esquiva las lógicas neoliberales de la propiedad intelectual y que termina ofreciendo unos libros que son mucho más que libros.