

Una cartografía del cuerpo: formas e ideas en la obra de Daniel García

A cartography of the body: Forms and ideas in the work of Daniel García



Manuel Alejandro Quaranta

Universidad Nacional de Rosario
Rosario, Argentina
manuelquaranta79@gmail.com

Recibido: 28/02/2021 - Aceptado con modificaciones: 04/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/ce9ux5qqk>

Resumen

En el marco de mis investigaciones en torno a las artes visuales y su relación con otras *disciplinas*, me interesa abordar la obra del artista argentino Daniel García dado que su producción, conformada principalmente por pinturas y dibujos, con el correr del tiempo ha ido sumando otros formatos o dispositivos que exceden su campo de acción original. En este sentido, la producción de García admite el calificativo de *heterogénea*, no solo por la materialidad o los soportes utilizados, sino también teniendo presente la variedad de problemáticas que incorpora en sus trabajos.

Lo que propongo en este artículo es un recorrido por la obra de García, atento a indagar en aquellas cuestiones que poco a poco se fueron desplegando dentro de su proyecto artístico: cuerpo, representación y memoria.

Palabras claves

Cuerpo, Memoria,
Exploración, Pintura,
Representación.

Artilugio, número 7, 2021 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



Abstract

As part of my research into the visual arts and their relationship with other *disciplines*, I'm interested in approaching the work of the Argentinean artist Daniel García, given that his production, made up mainly of paintings and drawings, has over time incorporated other formats or devices that go beyond his original field of action. In this sense, his work admits the qualification of *heterogeneous*, thinking not only in terms of the materiality or the media used, but also considering the variety of issues he includes in his work.

What I propose in this article is a review of García's work, with a focus on those problems that gradually developed within his artistic project: body, representation and memory.

Key words

*Body, Memory, Exploration,
Painting, Representation.*

No importa a qué actividad se entregue uno, el cuerpo sigue siendo el soporte de la intuición, de la memoria, del saber, del trabajo, y sobre todo, de la invención.

Michel Serres (2011)

La negativa a aceptar como preceptiva literaria la que postulan quienes han convertido en destino su propio fracaso en lograr equivalencias, se funda en la convicción de que el delirio realista de duplicar el mundo mantiene una estrecha relación con el deseo de someterse a un orden claro y transparente donde quedaría suprimida la ambigüedad.

Revista Literal
(en Carrera, 2019)

CUERPO EN EL ESTADO NACIENTE¹

La obra de Daniel García (1958) se compone fundamentalmente de pinturas y dibujos, aunque con el transcurrir de los años ha ido incorporando otros formatos o dispositivos como libros, discos, videos y fotografías, de modo que su producción admitiría el calificativo de *hete-*

1 Los títulos de cada uno de los párrafos pertenecen a *Variaciones sobre el cuerpo*, libro en el que Michel Serres (2011) opone a la concepción del cuerpo sostenida por la tradición filosófica occidental (hasta el siglo XIX) una idea provocadora introducida ya desde la dedicatoria: "A mis profesores de gimnasia, a mis entrenadores, a mis guías de alta montaña, que me enseñaron a pensar". Para quienes estén interesados en la cuestión del cuerpo recomendamos su lectura junto a otro libro clave acerca del tema, *Antropología del cuerpo y modernidad*, de David Le Breton (1990).

rogénea, pensando no solo en la materialidad o los soportes utilizados, sino también respecto de la variedad de problemáticas contenidas en sus trabajos: el cuerpo como territorio a explorar, la relación entre las palabras y las cosas, la memoria y el olvido.

Lo que proponemos en este recorrido es una indagación sobre la obra de García que se detenga en los aspectos mencionados, procurando establecer (de la misma manera que lo hace García) relaciones con la filosofía, el cine y la literatura.

METAMORFOSIS

Desde sus inicios en 1981, Daniel García² comenzó a construir una obra que, vista retrospectivamente, puede identificarse como un conjunto heteróclito de piezas que desbordan cualquier definición; aunque también podría asumirse la heterogeneidad de su trabajo en cuanto a la diversidad de intereses que van de la pintura a la música, de la fotografía al video, de la literatura a la filosofía, y que no resultan meros coqueteos con otras disciplinas, ya que han redundado en producciones concretas y de enorme valor. Por estas operaciones, el *corpus* del artista nacido en Rosario alcanzaría la pomposa designación de *obra de arte total*, aunque intuimos que a él se-

2 Un dato biográfico del artista quizás refuerce la noción de *metamorfosis*. Antes de su inserción en el campo del arte, Daniel García se recibió de Técnico Químico en la Universidad Nacional de Rosario. Cabe aclarar, a pesar de la aparente incompatibilidad, que el afán experimental de García con los materiales pictóricos seguramente le debe mucho a ese contacto juvenil con la ciencia.

mejante calificación lo incomodaría plenamente, no tanto por una muestra de humildad sino debido a la distancia que la designación generaría con el público. Nada menos estimulante para un espectador indeciso o en busca de una nueva experiencia que recibir la ampulosa advertencia de que se está por enfrentar una obra de arte total.

FLEXIBILIDAD TRASCENDENTAL

Además de pintar, dibujar y curar sus muestras, Daniel García se encarga de reflexionar en diversos escritos sobre su propia práctica; son textos de sala, textos curatoriales, textos incluidos en catálogos que nos sirven de fuente para adentrarnos en su propuesta artística. En una primera aproximación nos valemos de un escrito del 2008, presentado en la exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (MACRO), titulado sugestivamente *Heteróclito*. Allí García (2015) cita en sendos epígrafes³ a Andy Warhol y Arthur C. Danto:

How can you say any style is better than another? You ought to be able to be an Abstract Expressionist next week, or a Pop artist, or a realist, without feeling that you have given up something. [¿Cómo puedes decir que un estilo es mejor que otro? Deberías poder ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que has renunciado a algo].

For Most artists (...), it is important that they be stylistically identifiable, as if their style is

their brand. To change styles too often inevitably would have been read as a lack of conviction [Para la mayoría de los artistas (...), es importante que sean estilísticamente identificables, como si su estilo fuera su marca. Cambiar de estilo con demasiada frecuencia se interpretaría inevitablemente como una falta de convicción] (p.15).

Creemos que ambos fragmentos condensan, sin agotar, el proyecto de García de permanecer en un movimiento continuo, en cambio constante, intrépido o temerario, una especie de discípulo anacrónico de Heráclito que repitiera (y en el repetir traicionara) las palabras del maestro: no se puede hacer dos veces la misma obra. Ni siquiera una.

VOLVER COLMADO

El “cuerpo de la obra” es el texto principal de un libro, aquel que está rodeado de textos marginales: dedicatorias, epígrafes, aclaraciones, prólogos, agradecimientos. Así se genera una jerarquía inevitable entre lo sustancial y lo accesorio, para usar dos términos caros a la filosofía antigua. En la obra de García tenemos la fuerte impresión de que esa distinción entre lo principal y lo subsidiario se suspende, en virtud de que (como veremos) las piezas producidas están en constante revisión y reubicación.

Por otro lado, la expresión *cuerpo de la obra* refiere a la obra que se hace cuerpo, que se hace un cuerpo, a la obra que ocupa un espacio, que tiene una determinada extensión. Espacios

3 Ambos citados en inglés en el original. La traducción es nuestra.

y extensiones con los que García experimenta sin cesar. A modo de ejemplo: en 2002 pinta un acrílico sobre lienzo de 47 x 36 cm titulado *Bandido*; cinco años después repite el motivo y los materiales, pero en una dimensión notablemente superior, 200 x 150; en el 2008, ahora s/t, una figura similar a la del bandido en acrílico sobre papel de 30 x 22; y finalmente en el 2015 vuelve al acrílico sobre lienzo, en un tamaño próximo al original, 60 x 32, que aparece en la

portada⁴ de un libro del artista, editado por Iván Rosado, cuyo título es *Bandido*.

ASTRONOMÍA

En el 2012 Daniel García realiza en el Museo del Diario La Capital de Rosario la exhibición *Ad astra per aspera*⁵, título que altera la frase original de Séneca, “per aspera ad astra”. En esta oportunidad, el texto curatorial lo escribió Fernando Farina, quien comienza explicitando el *modus operandi* del artista:

Daniel García realiza su propia enciclopedia. Desde hace años, visita y revisita la historia, recupera hechos, imágenes, desmenuza textos buscando significados y razones, analiza el sentido, reúne relatos, a la vez que registra sus vivencias.

Como un investigador, haciendo una operación hermenéutica, no puede evitar reconocer aquellas cosas que lo contaminan todo. Preguntarse por los símbolos, tratar de descubrir cuáles son los poderes ocultos, y de desentrañarlos. Acaso de eso se trata –simplemente– su operación: de reunir imágenes y pintarlas. De apoderarse de ellas retratándolas (García, 2015, p. 29).

Precisamente, como un investigador o un cartógrafo, García traza, dibuja, pinta una serie



Imagen 1: García, D. (2007). *Bandido* [acrílico sobre lienzo 200 x 150 cm]. Rosario, Argentina.

4 Justamente la muestra *Heteróclito* reúne obras de Daniel García creadas para ilustrar las tapas de los libros de la editorial Beatriz Viterbo de Rosario [“En el origen de estos trabajos –escribe el artista– está pues, la letra” (2015, p. 15)]. El gesto es demostrativo de ciertos procedimientos recurrentes en su práctica. García modifica el contexto exhibitivo, independiza las pinturas de los textos ilustrados, las agrupa y expone en conjunto: surgirá entonces un nuevo sentido.

5 Ignoramos si la referencia es intencional, pero *Ad astra per aspera* fue el lema utilizado por el Grupo de Cazadores 5 de la Fuerza Aérea Argentina que participó en la Guerra de Malvinas exactamente treinta años antes de la muestra.

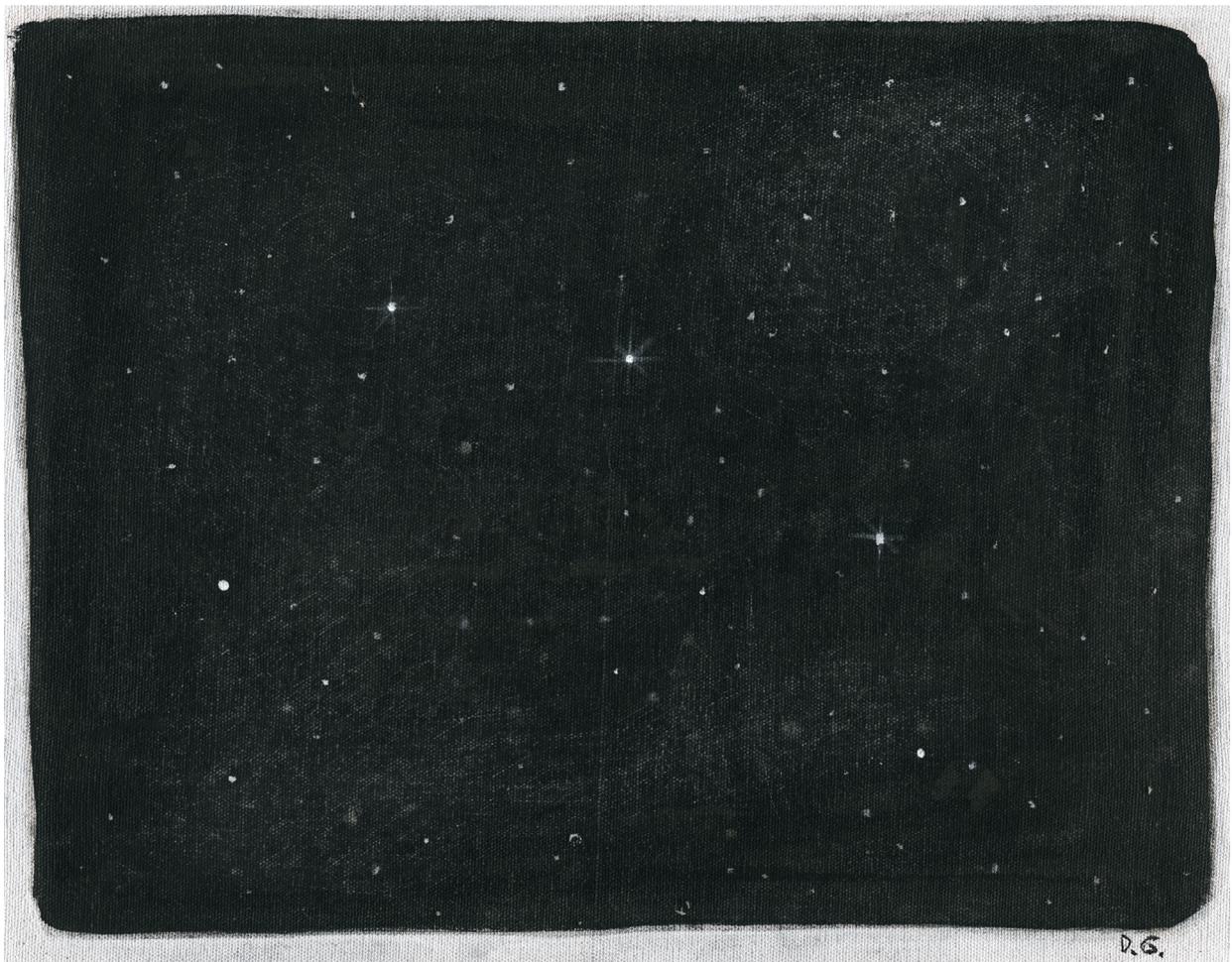


Imagen 2: García, D. (2011). *Ad astra per aspera VII* [acrílico sobre lienzo, 30,5 x 39,7 cm]. Rosario, Argentina.

de mapas estelares y gravitatorios –más o menos abstractos, más o menos realistas– en los que se advierten los “efectos del lijado y el despintado de la tela”⁶ y en donde todo parece entrar en una dialéctica interminable de construcción-destrucción. Son imágenes presentes de un pasado (de diversos pasados) que aún no termina de pasar, que sigue pasando frente a nosotros⁷, como si

6 García propone el ejercicio de leer de modo literal lo que pide ser leído metafóricamente.

7 En un texto bellísimo escrito por la poeta Gilda Di Crosta leemos: “*Ad astra per aspera* es el pasado que no cesa nunca de configurarse como imagen presente donde también se insinúa el futuro. Una pluralidad de tiempos en el resplandor de la imagen, en el tratamiento de la tela, en la visibilidad de las estrellas: estremecimiento ante la paradójica percepción estelar, ante su presencia imaginaria” (García, 2015, p. 35).

García pretendiera avivar, mantener viva la chispa de una esperanza; la esperanza inherente, en este caso, al historiador obsesivo que descubre, junto al *Ángel* de Walter Benjamin (2018), lo siguiente: “Tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando éste venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (p. 310).

Por último⁸, se destaca en la muestra la presencia de una Venus recostada, herida de muerte, con su vientre abierto, sangrante;

8 En la muestra se podía ver un video digital titulado *Stardust*, descrito por García (2020a) en su *blog* como “puro ruido filmico, que evoca la creación y destrucción de estrellas, su banda sonora está compuesta por emisiones electromagnéticas estelares” (párr. 1).

imagen femenina fijada en un origen que se busca y jamás se encuentra⁹.

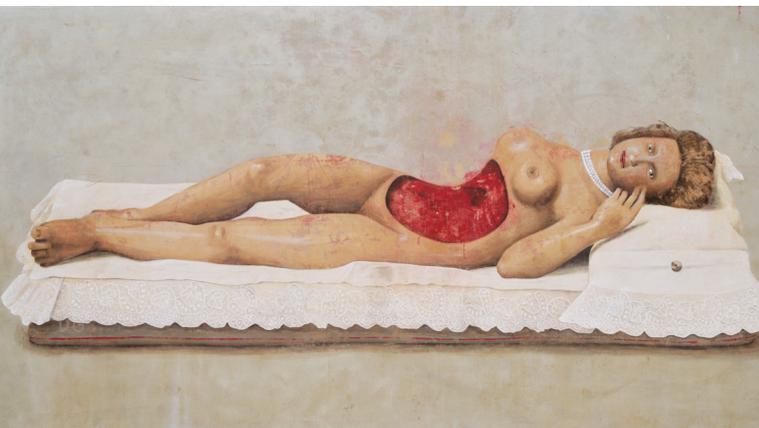


Imagen 3: García, D. (2012). *Venus* [acrílico sobre lienzo, 236 x 128 cm]. Rosario, Argentina.

EL MISTERIO DE LA TRANSUSTANCIACIÓN

En 1996 Daniel García pintó *No abras tu boca al mal*. La pintura representa a un hombre de perfil con una máscara antigás similar a un barbijo, tan en boga en nuestros días. Justamente, el cambio de contexto (la irrupción de la pandemia) le otorgó a la obra una nueva significación que no dudaron en remarcar diversos

⁹ La película de ciencia ficción *Ad astra* (2019) cuenta la historia del astronauta Roy McBride, un hombre perseguido por el fantasma de su padre, mito viviente de la astronáutica, quien aparentemente murió en una misión a Neptuno buscando vida extraterrestre cuando Roy era un adolescente. Muchos años después, el protagonista, encarnado por Brad Pitt, debe viajar a ese planeta a causa de un desperfecto en una estación espacial. Allí descubre que su padre (Tommy Lee Jones) está vivo, aunque esa figura legendaria le ha dado paso a la de un hombre enajenado. Ese desfase entre lo que creía y lo que ve es lo que le permite a Roy "matar" a su idealizado padre y recobrar así la afectividad perdida. Bien vale la aclaración, el "asesinato" se produce recién en el final de la película, luego de que el padre, en una situación límite propia del género, le grite con desesperación a su hijo: "¡Suéltame!" (Gray, 2019).

medios de comunicación nacionales¹⁰ e internacionales. La imagen, por derivaciones *ajenas* a ella misma, se convertía en profética. Podemos apreciar entonces que el cambio de contexto modifica sustancialmente la percepción de la obra. A raíz de esto García (2020b) comenta:

Uno crea algo sobre lo cual el espectador pone parte de sí mismo y el significado se va generando entre ambos y esos significados son históricos, culturales, y están en potencia en la obra y es el espectador el que los desarrolla (15' 20").



Imagen 4: García, D. (1996). *No abras tu boca al mal* [acrílico sobre lienzo, 144 x 148 cm]. Rosario, Argentina.

Esta concepción remite a la célebre fórmula de Marcel Duchamp, "el espectador hace la obra", con la que el artista francés proclamaría la victoria de un espectador activo, atento, mar-

¹⁰ El diario *La Nación* tituló: "El artista argentino que pintó hace 25 años un retrato universal de la pandemia" (García, F., 2020).

cado por su horizonte histórico, social, político y afectivo que otorga un sentido provisorio pero no completa la obra, pues nada hay para completar; esta idea de incompletud *esencial* (o *esencial incompletud*) remite a su vez a la hermenéutica de Hans-George Gadamer, tradición con la cual García dialoga, en tanto y en cuanto, “toda lectura que intenta comprender no es más que un paso en un camino que nunca encuentra su fin. Quien quiera adentrarse en ese camino sabe que nunca llegará ‘al final’ de su texto; recibe su golpe”¹¹ (Peeters, 2013, p. 397).

EL CUERPO ESCRITO

En el libro *Un gato que camina solo*, publicado en 2015 por la editorial Iván Rosado, Daniel García emprende una investigación histórica en torno a la representación del gato y particularmente la del gato Félix¹², investigación que nos abstenemos de desplegar ya que consideramos que este no es el lugar indicado para efectuar una lectura minuciosa del texto. En todo caso,

11 Entre la hermenéutica y *Ad astra per aspera* se cuela Louis Auguste Blanqui (2002), activista político francés, cuyo pensamiento tuvo gran influencia en el siglo XIX, quien escribió *La eternidad por los astros* para reflexionar acerca del tiempo, el infinito, el universo y la experiencia política. El texto es de 1871, año particularmente agitado en Francia debido a la instauración de la comuna de París: “Sí, luego de haber sembrado cifras hasta despertar risas y sacudir hombros, permanecemos sin aliento en los primeros pasos en el camino de lo infinito. Es sin embargo tan claro como impenetrable, y se demuestra maravillosamente en dos palabras: el espacio repleto de cuerpos celestes, siempre, sin fin. Es terriblemente simple, aunque incomprensible” (p. 91).

12 Los vaivenes de esta figura emblemática, a la luz del proyecto artístico de García, nos incitan a leer en las letras de su nombre el de otro animal mítico, el ave Fénix.

nos contentamos con apuntar una hipótesis: el problema principal del libro son las palabras, pero las palabras en su calidad de “nombres propios”, nombres que se repiten, se cruzan, se multiplican, como si el autor padeciera la manía de nombrar, de dar nombres, que se profundiza con la presencia de las diversas lenguas y de los frecuentes rastreos etimológicos¹³. Preguntamos, ¿por qué semejante insistencia en los nombres (las palabras) en un libro sobre la historia de la representación? Quizás haya que ajustar la hipótesis: el libro trata sobre la correspondencia entre las palabras y las cosas, o tal vez mejor, sobre la relación entre las palabras y las imágenes:

Aldous Huxley, en un artículo sobre cine que publica en 1926, describe una escena de *Feline follies*, en la cual Félix y su novia transforman las notas musicales en una especie de patinetas, y señala que ‘para los dramaturgos de la pantalla, hacer estas cosas es un juego de niños’, lamentándose de que el escritor no tiene las mismas libertades con la palabra. Lo que el cine puede hacer mejor que la literatura o el drama hablado es ser fantástico (García, 2013, p. 63).

El poder de la imagen triunfaría frente a la anemia de la palabra; sin embargo, casi en el final del libro el autor comenta el frustrado intento de transposición de Félix del cine¹⁴, “su

13 Este procedimiento, que suele incorporar en sus escritos, quizás por el tono, nunca se confunde con un afán de erudición sino más bien subraya una preocupación fundamental por el origen.

14 En unas líneas improvisadas para la película *Ghost dance*, Jacques Derrida le dice a Pascale Ogier: “El cine es un arte de fantasmas [...] Es un arte que deja volver a los fantasmas” (“*Le cinéma est un art de la fantomachie [...] C’est un art de laisser revenir les fantômes*”, los subtítulos en inglés traducen: “*The cinema is the art of ghosts [...] It’s the art of allowing ghosts to come back*”) (McMullen, 1983).

medio natural”, a otro soporte visual; allí, en ese pasaje, según García, “algo –quizás fundamental– de su personalidad se perdía en las historietas” (p. 81). Este fragmento comienza con una *boutade* sobre el declive del cuerpo en la vejez, “como a muchos de nosotros”; expresión que confirma una sospecha, cuando García habla de las constantes variaciones en la representación de Félix está hablando de él, de su práctica, de su trayecto: “Las sucesivas transformaciones de Félix, de película en película, en la búsqueda de lograr un diseño más efectivo lo fueron alejando del mimetismo” (p. 52).

DOLOR, OLVIDO

*Nachleben*¹⁵ es el título de una muestra ideada por Daniel García para el Centro Cultural Haroldo Conti¹⁶. Se trata de una antología de obras que abarca desde 1990 hasta 2012, acompañada por dos murales elaborados específicamente para el espacio.

15 Las posibles relaciones conceptuales, a partir de cierta homofonía, entre *Nachleben* y *Nacht und Nebel* (Noche y niebla), han sido precisadas en mi artículo “Variations on the body. Daniel Garcia’s explorations of form and ideas”, publicado en *Forum Artystyczne*, revista especializada en Arte Contemporáneo de la Universidad de Warmia, Polonia.

16 “El Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti se encuentra ubicado en el predio donde funcionó durante la última dictadura cívico-militar (1976-1983) uno de los Centros Clandestinos de Detención, Tortura y Exterminio más emblemático: la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), donde estuvieron secuestradas cerca de 5000 personas, de las cuales sobrevivieron alrededor de 200. Su nombre rinde homenaje al escritor argentino secuestrado y desaparecido desde 1976, Haroldo Conti, el novelista del río. Desde su inauguración en 2008, el Centro Cultural ha funcionado, siempre en forma gratuita, como un espacio de difusión y promoción de la cultura y los derechos humanos” (Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2012, párr. 2).

El término *Nachleben* remite a figuras centrales del pensamiento alemán tales como Walter Benjamin y Aby Warburg (a quienes se suma George Didi-Huberman desde Francia), y alude a la supervivencia de las imágenes, imágenes que nunca se han ido definitivamente y parecen regresar para indicarnos algo que de alguna manera sabemos, que el pasado nunca termina de pasar. Sin embargo, en la página oficial del artista, se aclara: “De todos modos el empleo de este término como título de mi muestra tiene un uso más metafórico que teórico” (García, 2020a, párr. 3); por lo que, en lugar de acudir a escritos de Benjamin o a la *Imagen superviviente* de Didi-Huberman, a los fines de profundizar en el concepto, nos dirigimos directamente a un diccionario alemán. *Nachleben*, en calidad de sustantivo, significa “la vida del difunto en la memoria de los sobrevivientes”¹⁷, o sea, de los que quedaron, de aquellos que no han muerto. La apelación al diccionario se vuelve extrañamente precisa cuando revisamos el texto de García (2020a) que concibe a “*Nachleben*, como fantasma¹⁸, algo que habiendo sufrido la muerte física se rehúsa a sufrir una muerte simbólica” (párr. 3). Y se rehúsa quizás porque ignora que ha muerto (o dicho de otra forma, porque ha llegado tarde a su propio entierro). Por eso in-

17 La definición en alemán, extraída del diccionario Duden (s. f.), indica: “*Leben eines Verstorbenen in der Erinnerung der Hinterbliebenen*”. La traducción aproximada es nuestra.

18 El lector que se sienta interpelado por la cuestión del fantasma encontrará en la extraordinaria película *A ghost story* (David Lowery, 2017) diversos elementos para profundizar en el tema. Además, si ese lector pertenece al campo del arte, en cualquiera de sus formas, no puede dejar de leer *Fantasma de la vanguardia* de Damián Tabarovsky (2018).

siste, reclama, protesta, quiere seguir viviendo en nosotros, entre nosotros, en nuestra memoria. Hablamos, en última instancia, de lo inoportuno, lo incómodo, lo inquietante. Aquello que se resiste a caer en el olvido.

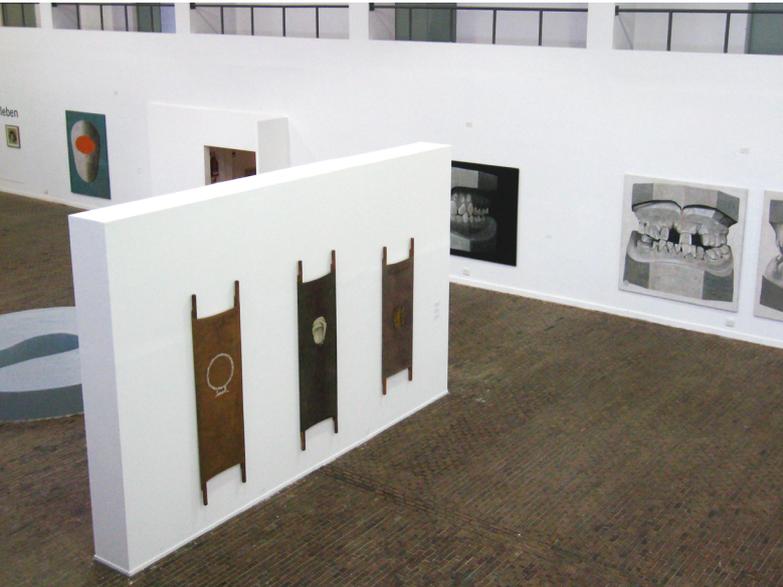


Imagen 5: García, D. (2012). *Nachleben*. Centro Cultural Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. Vista de la exhibición.

Entre las obras emblemáticas que el artista presentó en *Nachleben* descubrimos *Camillas*: piezas que García compuso a principio de los noventa, en las que además de una reflexión sobre la pintura¹⁹, el marco (lo que enmarca), el entorno y la forma, se filtra la noción de *cuerpo* en su doble vertiente –el cuerpo vivo, aunque herido, y el cuerpo sin vida, cadáver irremediable–, si bien la camilla vacía pone de manifiesto, tomando en cuenta especialmente el espacio del Conti, la ausencia de cuerpos, los cuerpos que no están, que han desaparecido, cuerpos que faltan pero que siguen latentes, a la espera.

¹⁹ Nos interesa destacar que la reflexión sobre la pintura se da en el marco de la propia praxis. Parafraseando a Pascal Quignard (2014): pintar piensa. Pintar encuentra lo que aquel que pintó no podría pintar sin la obra pintada.

Dentro de la selección se exhibe la serie *Remordimientos* (2001–2008), pinturas realizadas en acrílico sobre lienzo donde se representan dentaduras o moldes de dentaduras de gran tamaño, con las encías muy marcadas, los dientes apretados, casi a punto de estallar, incluso algunas de ellas sin las piezas dentarias completas. Más allá de lo dramático de estas composiciones, el título de la serie (cada obra lleva un número) es determinante. Cuando indagamos su etimología nos encontramos con que el vocablo está formado por el prefijo *re-* (hacia atrás, de nuevo), *mordere* (morder o torturar), más el sufijo *-miento* (acción, resultado), lo que viene a significar “sentir culpa, arrepentimiento”; son bocas que se muerden la lengua, bocas incapaces de pronunciar o pronunciarse, bocas plenas de culpa, de ahí la terrible tensión que exhiben. Al mismo tiempo, y el detalle nos resulta insoslayable, el título está compuesto por la palabra *miento*.

La muestra se completa con dos dibujos en carbonilla sobre unos paneles de 350 x 550 realizados *in situ*, *Reconstrucción I y II*, que representan un rostro femenino y otro masculino (ambos jóvenes), semejantes a los identikits que sirven a la policía para rastrear (supuestos) criminales, y con cierto aire de familia a los rostros de los carteles que portan las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en las marchas y manifestaciones reclamando Memoria, Verdad y Justicia.

El plan de García para el Conti parece haber sido transformar el espacio cultural en un territorio poblado de fantasmas (apariciones, desa-

pariciones), donde las imágenes del pasado le susurran al espectador del presente que sobrevivir (ser supervivientes) también implica pagar un costo: la imposibilidad de olvidar.



Imagen 6: García, D. (2012). *Reconstrucción I* [grafito sobre panel de madera, 350 x 550 cm]. Centro Cultural Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina. Exhibición *Nachleben*.

LA MEMORIA DEL CUERPO, COMO LA DEL MUNDO Y DE LA VIDA

En noviembre del 2012 Daniel García inauguró en las instalaciones del Espacio Cultural Universitario de Rosario (ECU)²⁰ *Corpus*, en la que incluyó además de pinturas y dibujos, fotomontajes digitales y un video. En esta muestra la cuestión corporal aparece directamente en el título y se cruza con la serie de desnudos de gran tamaño²¹ *Nobody, somebody, anybody*, rótulo en

20 En el edificio funcionaba una sede del Banco Nación.

21 Algunos de los cuales el artista había presentado el año anterior en la exposición *Nocturno*, junto a piezas pertenecientes a la serie *Ad astra per aspera* en la

el que cualquier lector –maneeje o no la lengua inglesa– reconocerá repetido el sufijo *body*; repetición que no se produce en otros idiomas y que le permite al artista reforzar su trabajo con el cuerpo y la palabra, con el cuerpo de la palabra, con la palabra hecha cuerpo.

Las pinturas naturalistas exhiben desnudos de mujeres sobre una cama en posiciones indefinidas, entre lo erótico y lo violento, entre el goce y la sumisión, como si fuese indeterminable el sentido último de las obras, lo que genera verdadera incomodidad en quien observa. Por otra parte, los cuerpos están marcados, lacerados, marcas de los cuerpos que son marcas del proceso pictórico; proceso que García (s. f.) expone en referencia a *Remordimientos*, aunque su explicación resulte asimismo adecuada para describir *Nobody, somebody, anybody*:

Excoriaciones, raspaduras y manchas que conforman la textura de la pintura. Estas marcas son producto del proceso de la obra, que está constituido por tres etapas. La primera, de construcción de la imagen, hasta estar completamente finalizada es seguida por otra de despintado y borrado, destruyendo lo pintado anteriormente²² (párr. 1).

Ahora bien, ¿por qué falta *everybody*? Justamente, creemos que la pregunta contiene el germen de la respuesta; porque si uno analiza el universo García advertirá que siempre falta algo,

Galería Zavaleta Lab, Buenos Aires.

22 Continúa: "Finalmente, la imagen es reconstruida, pero muchos rastros del proceso quedan visibles, aludiendo a lo que es tema común a mis obras, la relación de la pintura con el tiempo y la memoria. La pintura como proceso, que no se detiene cuando la obra es exhibida, sino que continúa, con el deterioro producido por los años, con las restauraciones, con los cambios de luz, etc. Y también la pintura como registro, como impronta física de un momento" (párr. 1).



Imagen 7: García, D. (2012). *Nobody 2* [acrílico sobre lienzo, 150 x 200 cm]. Rosario, Argentina.

que siempre falta alguien, que nunca estamos todos, que la totalidad es imposible.

Con respecto a la inclusión de fotografías el artista escribe:

A diferencia de la pintura, que se impone como materia presente, como un cuerpo y que en esa imposición dice 'yo soy', la fotografía 'esto fue' [...] Tal vez sea un punto de vista personal, pero siempre he sentido, como dice Barthes, 'ese algo un tanto terrible que hay en toda fotografía el retorno de lo muerto' (García, 2015, p. 40).

La pintura afirma un presente y la fotografía un pasado, pero qué sucede con la imagen en general, en cuanto a la ausencia, a la ne-

gatividad, queremos decir, ¿puede una imagen representar una potencia, lo que aún no es?

Para los fotomontajes *Parténope*, *Leucosia*, *Telxepia*, García rescata de internet *mugshots*, que son fotos tomadas por la policía en Estados Unidos cuando alguien es arrestado, y utiliza diferentes fragmentos de la imagen (boca, ojos, nariz, pómulos) para componer otros rostros y así el original se torna irreconocible; y no solo irreconocible sino que se pierde, se pierde el original y la fotografía con la que uno se enfrenta adquiere el carácter de algo inquietante, algo parecido a un engendro.



Imagen 8: García, D. (2012). *Telxepia* [fotomontaje digital, medidas variables]. Rosario, Argentina.

El mejor resumen de las búsquedas del artista en *Corpus*, lo brinda Gilda di Crosta (2015):

En este 'corpus', que va de la pintura al fotomontaje digital, a la música²³ y el video, como un artista nómada, Daniel García, al sesgo entre lo mítico y lo actual, ni arcaico ni posmoderno, se dirige al encuentro de ese imaginario en el que el presente es deudo de un fulgor que viene desde lejos (p. 44).

23 D. G. (firma sus discos igual que sus pinturas) ha hecho cuatro incursiones al campo de la música, *Bop seděli* (2012), *Samplazz* (2012), *IMPERIO* (2013), *Impresiones de África* (2015). Hemos notado que en cada uno de los álbumes se repite la compulsión del artista en cuanto a los nombres, especialmente por el empleo de algunas lenguas demasiado extranjeras para los cánones occidentales: Suajili, checo, letón, japonés, hausa, y al menos una referencia a *Finnegans Wake*, la novela ilimitada de James Joyce. Debemos puntualizar que si el trabajo musical de D. G. aparece solo en una nota al pie responde simplemente a nuestra incapacidad para realizar un análisis certero y no a la importancia que el artista pueda asignarle. Sí, a pesar de la incapacidad, nos gustaría dejar abierto un interrogante sobre la incursión D. G. en una clase de arte que, siguiendo al joven Nietzsche y a Schopenhauer, se define como no representativo y no plástico, ¿será ésta la única apuesta posible por representar lo irrepresentable? Concluimos la aventura con un breve fragmento de la novela *El último encuentro* del escritor húngaro Sándor Márai (2006) que puede revelar, desde la ficción, algunas de las problemáticas planteadas: "Konrád sí que palidecía cada vez que escuchaba música. Cualquier tipo de música, incluso la más popular, lo tocaba tan de cerca como si le estuvieran tocando el cuerpo de verdad. Palidecía, sus labios temblaban. La música le decía algo que los demás no podían comprender. Probablemente las melodías no le hablasen al intelecto. La disciplina que le había ayudado a obtener su lugar y su rango en el mundo, la disciplina que él mismo había elegido de manera voluntaria –como el creyente que escoge por sí solo la culpa y el castigo–, esa disciplina desaparecía en tales momentos, y su cuerpo tenso y crispado se relajaba" (p. 48).

FALSIFICACIÓN DEL ORIGEN

La penúltima muestra de Daniel García tuvo lugar en mayo del 2020 en la galería Estudio G de Rosario. Allí exhibió cuarenta y cuatro retratos de mujeres chinas dibujados con mano cubista en los que se pierde o se dificulta hallar un referente en la realidad, si bien los vestiditos de las retratadas fueron dibujados a la manera realista. La cuestión con esta muestra es que se vuelve una tarea difícil ponderarla sin tener pre-



Imagen 9: García, D. (2018). *Dama de Shanghai 5* [acrílico sobre lienzo, 210 x 152 cm]. Rosario, Argentina.

sente *Damas de Shanghai*²⁴, en la que también encontramos retratos monocromos de mujeres chinas, de pequeño tamaño, aunque en este caso dibujados con una estética naturalista.

El motivo de *Damas de Shanghai* (motivo que el artista recupera y transfigura en *Identidades*) proviene de unos almanaques llamados *yuefepai*, que en chino significa “afiche calendario”, en cuya superficie aparecían dibujadas mujeres glamorosas con las cuales García se inspiró. A los pequeños retratos de damas, se añaden pinturas de personajes femeninos de gran tamaño y muy coloridas.

²⁴ Se inauguró en el espacio OSDE de Rosario en 2018, y en 2019 se trasladó a la galería Gachi Prieto de Buenos Aires con un nuevo montaje y algunos cambios en las obras. Este simple desplazamiento (más allá de las modificaciones puntuales) convierte a la muestra *original* en otra muestra.

Podríamos concebir ambas muestras como un único ser bifronte, como si una muestra dependiera de la otra, o como si entre ellas se abriera un conflicto: la unidad frente a la fragmentación, el realismo frente al cubismo, el referente frente a lo indiferenciado; en este sentido ¿qué separa a las mujeres chinas de las *Damas de Shanghai*? ¿Qué las une? ¿Son versiones, perversiones, subversiones?

Un tema ineludible, señalado en el texto que el artista escribió para *Identidades*, es que en esta muestra surge algo del orden de la copia, del tomar prestado (tomar prestado de sí mismo), del falsificar, y García lo introduce abrigado por una tradición oriental que redime esas acciones bajo el supuesto de que el origen se encuentra irremediabilmente perdido. Una tradición, la del



Imagen 10: García, D. (2020). *Identidades* (detalle) [44 dibujos en acrílico sobre papel 20,7 x 14,5 cm cada uno]. Rosario, Argentina.

*shanzhai*²⁵, que se desentiende de la antítesis auténtico-falsificado, que no oculta sus procedimientos, y que, en detrimento de la identidad, reivindica el poder de la variación.

ENVÍO: EL EMPUJE QUE HACE VOLAR

Daniel García, aunque suene paradójico, hace de la dispersión²⁶ un programa. Esa dispersión, creemos, tiene menos que ver con la disolución efectiva de un sentido que con la exploración incesante de nuevas formas, de nuevos temas, de nuevas técnicas, de nuevos soportes. Una exploración continua que desde 1981 ha cobrado (a pesar o como consecuencia de su carácter dis-

perso²⁷) cada vez mayor solidez y coherencia, y cuyo sostén *anímico* estaría dado por el intento siempre fallido de un retorno al origen (o sea, el intento siempre fallido de suturar la falta que nos constituye).

Para concluir (sin concluir), nada mejor que un retorno al principio. Citamos entonces el mismo texto con el que comenzamos estas páginas, en donde García (2015) establece un pilar básico de su proyecto:

No tengo certezas para ofrecer. Tal vez me interesa cuestionar una noción de identidad construida (a través de mecanismos de exclusión y recorte) sobre conceptos como originalidad y unicidad. Lo importante para mí es que estas pinturas no permiten la clausura, el cierre temático o formal de mi obra, hacen, más bien, que ella admita siempre nuevas incorporaciones (p. 16).

25 Concepto desarrollado por el filósofo Byung-Chul Han (2016) en el libro *Shanzhai* (Caja negra).

26 En *Estéticas de la dispersión*, Franco Ingrassia (2013) compila una serie de intervenciones que tuvieron lugar entre 2009 y 2010 en el Centro Cultural Parque de España de Rosario. En el prólogo, Ingrassia señala que las estéticas de la dispersión tienen como horizonte común "organizar la producción de regímenes de sensibilidad sobre un suelo dispersivo, constituyendo dispositivos afectados ellos mismos, en su articulación interna, por la dinámica de la dispersión" (p. 9), en un momento histórico en el que las sociedades *con* mercado han mutado hacia sociedades de mercado. Los planteos vertidos en la publicación editada por Beatriz Viterbo (con ilustración de tapa de Daniel García) son bien interesantes pero ubican la discusión en ejes que exceden las pretensiones y las posibilidades de este artículo. Por consiguiente, solo nos atenemos a subrayar un matiz en el diálogo con el libro de Ingrassia: hacer de la dispersión un programa no es equivalente a una estética de la dispersión. En todo caso, quedará una pregunta sin responder: ¿hay una política en Daniel García?

27 Idéntico carácter disperso que nos propusimos plasmar en este trabajo, motivo por el cual nos sentimos alejados de la idea de síntesis o conclusión. Al respecto, basta con repasar la noción de *cuerpo* anunciada en el título. Una noción que suena y resuena en estas páginas, pero que por supuesto excede la simple determinación fisiológica.

Cómo citar este artículo:

Quaranta, M. A. (2021). Una cartografía del cuerpo: formas e ideas en la obra de Daniel García. *Artilugio Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34557>

Referencias

- Benjamin, W. (2018). Tesis sobre el concepto de historia (1940). En W. Benjamin, *Iluminaciones* (pp. 307-318). Madrid: Taurus.
- Blanqui, A. (2002). *La eternidad por los astros*. Buenos Aires: Colihue.
- Carrera, A. (2019). *Anch'io sono pittore!* Buenos Aires: Mansalva.
- Centro Cultural Haroldo Conti (2012). *Institucional*. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Recuperado el 2021, 19 de junio de <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/institucional/institucional.php>
- Duden (s. f.). Nachleben. En Diccionario Duden de alemán. Recuperado el 2021, 20 de febrero de <https://www.duden.de/rechtschreibung/Nachleben>.
- García, D. (s. f.). *Visión del arte*. Bola de nieve [blog]. Recuperado el 2021, 19 de junio de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/20/garcia-daniel>.
- García, D. (2013). *Un gato que camina solo*. Rosario: Iván Rosado.
- García, D. (2015). *Bandido*. Rosario: Iván Rosado.
- García, D. (2020a). *Stardust; Nachleben*. Daniel García [blog]. Recuperado el 2021, 19 de junio de <https://daniel-garcia.blogspot.com/>.
- García, D. (2020b, 17 de junio). *Ciclo de Puerta Abiertas: Daniel García, artista visual* [video]. Goethe Plus Eventos Culturales [GoetheSchuleAR]. Recuperado el 2021, 19 de junio de <https://www.youtube.com/watch?v=bx2tyuBmwgY>.
- García, F. (2020, 11 de mayo). El artista argentino que pintó hace 25 años un retrato universal de la pandemia. *La Nación*. Recuperado el 2021, 19 de junio de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-artista-argentino-pinto-hace-25-anos-nid2363970/>.
- Ingrassia, F. (2013). *Estéticas de la dispersión*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Márai, S. (2006). *El último encuentro*. Barcelona: Salamandra.
- Peeters, B. (2013). *Derrida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Quignard, P. (2014). *Morir por pensar*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.

Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Filmografía

McMullen, K. (Dir.) (1983). *Ghost Dance* [largometraje]. Reino Unido: Ken Mccullen - LOOSEYARD LTD. Recuperada el 2021, 19 de junio de https://youtu.be/SwkjAuN-_k

Gray, J. (Dir.) (2019). *Ad astra* [largometraje]. Estados Unidos: 20th Century Fox, Plan B Entertainment, New Regency Productions.

Biografía

Manuel Alejandro Quaranta

AUTOR

Licenciado en Filosofía y Magister en Literatura Argentina; Profesor Titular en la carrera de Bellas Artes (U.N.R). En 2015 publicó su primera novela *La muerte de Manuel Quaranta*. Escribe análisis críticos sobre arte, literatura y cine en *Infobae Cultura*, *El Flasherito*, *Polvo y Ramona*; además de textos para exposiciones y catálogos. Ha realizado instalaciones y *performances*, tanto en muestras colectivas como individuales.



Manuel Alejandro Quaranta

CONTACTO:

manuelquaranta79@gmail.com