

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOSOFÍA



**LA DESESTETIZACIÓN DE LA IMAGEN DE LA
VIOLENCIA.**

**Análisis desde el Arte Contextual en Guatemala, El Salvador
y Honduras.**

TESIS DOCTORAL

Rodnie Gabriel Galeano

DIRIGIDA POR:

Prof. Dr. D. Ricardo Marín Viadel

Granada 2020

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Rodnie Gabriel Galeano Rosa
ISBN: 978-84-1306-687-5
URI: <http://hdl.handle.net/10481/64582>

AGRADECIMIENTOS

La presentación de la tesis doctoral es la cúspide de un largo y arduo proceso, sin duda, es el mejor premio para una ocupación que ha demandado numerosas horas de trabajo. Para muchos de nosotros la preparación de la tesis ha generado momentos de satisfacción y goce y, a la vez, espacios de duda e incertidumbre. Estas sensaciones antitéticas no dejan de producir estrés y algún tipo de impacto negativo, sin embargo, cualquier insatisfacción o malestar generado se reduce ante el deleite de escrudiñar y encontrar.

En mi caso, cada paso en la construcción del proyecto ha planteado una dialéctica entre la felicidad y el sufrimiento. Por cierto, el sufrimiento experimentado debe de interpretarse como un estado anímico que ha generado las condiciones de posibilidad para abrir y comprender el mundo.

Para algunos, seguramente el proceso haya sido menos azaroso. En mi caso, el sufrimiento deviene de una apropiación inadecuada de conceptos y categorías; aunque un dominio perfecto de conceptos no asegura un conocimiento efectivo, pues como lo manifestó Adorno, estos no agotan lo concebido, siempre hay aspectos que no se aprehenden, que se nos escapan, razón por la cual, «el pensamiento tiene que apuntar más allá de su objeto porque nunca llega a alcanzarlo» (Adorno,2001:127).

Y, por otra parte, nada de lo que espreciado llega de golpe, se requiere de un ‘descenso a los ínferos’ para obtenerlo y, en efecto, ninguna verdad se presenta como regalo de los dioses, sino como un largo y tortuoso camino, como un enfrentamiento titánico con lo instituido y aceptado. En la filosofía, cuando esta se vive como una búsqueda de todo lo extraño y problemático, desde la insatisfacción la soledad, se reconoce que «todo logro, todo avance en el conocimiento se sigue del coraje, de la dureza con uno mismo, de la limpieza con uno mismo» (Nietzsche,2017:29).

Para muchos doctorandos, el embrión o la idea originaria viene a manifestarse con cierta anterioridad. Pero en mi caso, la idea llegó de golpe, como algo inesperado y poco pensado. En ese espacio de poca claridad intervienen los directores y los tutores para contribuir y clarificar los primeros bosquejos de la idea originaria y, por tanto, su labor resulta ser imprescindible durante el proceso de investigación. En tal sentido, estoy sumamente agradecido por el acompañamiento realizado por el Profesor Dr. Ricardo Marín Viadel, quien a partir de sus amplios conocimientos en materia de investigación de

las artes ha contribuido de forma sustanciosa en este pequeño proyecto y, desde luego, las recomendaciones, orientaciones y valoraciones críticas del Profesor Dr. Leopoldo La Rubia de Prado que, a mi juicio, permitieron consolidar muchas ideas dispersas e inconsistencias teóricas y actualizar mis conocimientos sobre estética y filosofía del arte, por lo que, mi agradecimiento es total.

Por otra parte, deseo agradecer de forma profunda el acompañamiento de mi familia, de manera especial a Josie Días, mi pareja, y a su madre Wendy Días, pilares vitales que contribuyeron por medio de su cuidado y cariño a hacer de mi estancia algo sumamente placentero y, por supuesto, como no he de estar agradecido con mi madre Gladis Rosa, quien a partir de su innegable esfuerzo, cariño, sacrificio y pruebas de amor pudo otorgarme la oportunidad de formarme en un país como el mío, Honduras, donde las desigualdades son tan amplias y profundas que un buen porcentaje de jóvenes quedan excluidos del sistema educativo y, por tanto, de toda posibilidad de inserción y movilidad social.

De igual manera, deseo expresar mi profundo agradecimiento a los profesores que imparten los cursos del Máster en filosofía y cultura moderna de la Universidad de Sevilla, pues fueron un bastión importante en mi formación filosófica, no sólo por acrecentarla, sino también por incentivarla en la búsqueda y la exploración de nuevos sistemas filosóficos. Pero en especial, deseo agradecer a las profesoras María Jesús Godoy e Inmaculada Murcia del Departamento de Estética e Historia de la Filosofía de la Universidad de Sevilla. A la primera, por haber contribuido a clarificar muchos aspectos del primer capítulo de esta tesis y, la segunda, por haberme mostrado autores y teorías estéticas que contribuyeron a expandir mi horizonte y sensibilidad.

Deseo agradecer al Profesor Gerard Vilar, sobre todo, por haberme brindado la posibilidad de indagar en su trabajo reflexivo, y por haber proporcionado de forma amena y amable parte de su extensa bibliografía.

Para finalizar, deseo reiterar mi profundo agradecimiento a las autoridades de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras quienes por medio del Programa de Financiamiento de movilidades y Becas Internacionales respaldaron financieramente el proyecto de investigación. De verdad que, sin su respaldo, la concreción material de este proyecto hubiese sido imposible.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN	7
SUMMARY	8
INTRODUCCIÓN. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA Y ORGANIZACIÓN GENERAL DE LA TESIS. 9	
PLANTEAMIENTO, PREGUNTAS DE INDAGACIÓN Y OBJETIVOS.....	31

PARTE PRIMERA. ESTETIZACIÓN Y ESTÉTICAS POLÍTICAS

I.HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA ESTETIZACIÓN	36
I.1. ‘DESARTIZACIÓN’ Y NEUTRALIZACIÓN	50
I.2. EL CONCEPTO DE ESTÉTICA NEGATIVA	55
I.3. LA SOCIEDAD ESPECTACULAR	60
I.4. LA PÉRDIDA DE LA ILUSIÓN	63
I.5. LA ESTETIZACIÓN COMO PROCESO.....	67
I.6. LA ESTETIZACIÓN DEL MUNDO	72
I.7. LA SITUACIÓN DEL ARTE EN EL CONTEXTO DE LA ESTETIZACIÓN.....	78
I.8. ALTERNATIVAS DE SUPERACIÓN ANTE LA EXCESIVA ESTETIZACIÓN.....	87
I.9. DESESTETIZACIÓN O DESMATERIALIZACIÓN DE LO ESTÉTICO	90
I.10. POLÍTICAS DE LA ESTÉTICA Y ESTÉTICAS POLÍTICAS	94
I.11. LA REPOLITIZACIÓN DEL ARTE	103

PARTE SEGUNDA. CONTEMPORANEIDAD E IMAGEN VIOLENTA

II.1. APROXIMACIONES AL ARTE CONTEMPORÁNEO CENTROAMERICANO	107
II.2 LA ANESTÉTICA DE LA ÉPOCA DE CONFLICTO	115
II.3. DEL CONFLICTO A LA APERTURA.....	126
II.4. LA GENERACIÓN DEL NUEVO SIGLO.....	133
II.5. LOS DESACUERDOS EN LOS MODOS DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA	138
II.6. LA COMPRESIÓN DE LO CONTEMPORÁNEO	143
II.7. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS	157
II.8. LA EXPERIENCIA COLABORATIVA EN GUATEMALA, NICARAGUA Y EL SALVADOR	168
II.9. ARTE CONTEXTUAL EN CENTROAMÉRICA	172
II.10. PLATAFORMAS PARA EL ARTE CONTEXTUAL	189
II.11. ARTE E IMAGEN VIOLENTA	196
II.12. VIOLENCIA E HISTORIA EN CENTROAMÉRICA	204

**PARTE TERCERA. INTERPRETANDO IMÁGENES. ANÁLISIS DE UN ARTE
CONTEXTUAL**

III.1. HACIA UNA METODOLOGÍA DE ANÁLISIS PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN MEDIOS URBANOS	219
III. 2. LA TEORÍA CRÍTICA DE DANTO.....	221
III.3. LA OBRA DE ARTE COMO SIGNIFICADOS ENCARNADOS	225
III.4. LA BELLEZA COMO PROPIEDAD SEMÁNTICA.....	226
III.5. METODOLOGÍA VISUAL CRÍTICA	230
III.6. SEMIOLOGÍA O SEMIÓTICA	234
III.7. SEMIOLOGÍA O SEMIÓTICA SOCIAL.....	239
III.8. ELEMENTOS METODOLÓGICOS DE LA CRÍTICA DE ARTE EN AMÉRICA LATINA	244
III.9. LA CRÍTICA DE ARTE DURANTE LA DÉCADA DE LOS 60 Y 70.....	247
III.10. LA DÉCADA DE LOS OCHENTA Y LA EMERGENCIA DE LA NUEVA CRÍTICA	272
III.11. EL GIRO PARADIGMÁTICO	276
III.12. EL ANÁLISIS DEL ARTE LATINOAMERICANO DESDE EL MODELO ‘CONSTELAR’ ...	282
III.13. ESPECIFICIDADES REGIONALES: NUEVAS CARTOGRAFÍAS DE LO CONTEMPORÁNEO	283
III.14. LA CRÍTICA CULTURAL DE NELLY RICHARD	287
III.15. EL ARTE CONCEPTUAL O ‘CONCEPTUALISMO’ LATINOAMERICANO.....	289
III.16. LA NUEVA CRÍTICA LATINOAMERICANA	291
III.17. PERSPECTIVAS ANTROPOLÓGICAS Y SOCIOLÓGICAS EN EL ANÁLISIS DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA: NÉSTOR GARCÍA CANCLINI.....	293
III.18. CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN DE LA MUESTRA	301

PARTE CUARTA. DESESTETIZANDO LA IMAGEN DE LA VIOLENCIA

IV. 1. ANÍBAL LÓPEZ Y REGINA GALINDO: INTERPRETACIONES MULTIVERSALES SOBRE LA HISTORIA Y LA VIOLENCIA	304
IV.2. EL SALVADOR. VIOLENCIA Y MEMORIA	333
IV.3. HONDURAS. ACTIVISMO, MEMORIA Y CRÍTICA POLÍTICA	355

PARTE QUINTA. CONCLUSIONES

V.1. CONCLUSIONES	373
BIBLIOGRAFÍA	382

RESUMEN

La tesis titulada *La desestetización de la imagen de la violencia. Análisis desde el arte contextual en Guatemala, El Salvador y Honduras*, analiza los dispositivos empleados por los artistas contextuales para descomponer y desmaterializar los valores estéticos tradicionales de la imagen violenta. Se parte de la hipótesis de que la naturaleza procesal, colaborativa, participativa y en claro desapego de la belleza como valor definitorio de la obra de arte es un mecanismo fundamental del arte contextual para contener los procesos de estetización que todo lo neutralizan.

Asimismo, se explica la estetización como fenómeno sociológico y sus efectos en la pérdida de la fuerza crítica y la neutralización que experimentan las obras de arte ante su reducción a objeto de decoración y de consumo masivo en la actual etapa de estetización. Pero no sólo se reflexiona sobre la pérdida de la capacidad crítica y transformadora del arte ante su reducción a bella mercancía, sino que se avanza a proponer algunos mecanismos para la superación de la estetización. Así, se comparan las propuestas filosóficas de Theodor Adorno, Jean Baudrillard, Wolfgang Iser y Gerard Vilar, principalmente.

Por otra parte, se expone la gestación del arte contemporáneo en Centroamérica y, concretamente, el surgimiento de la creación en medio urbano en situación de participación y colaboración. Asimismo, se hace un análisis de la presencia de la imagen violenta en el arte contemporáneo centroamericano y se intenta generar una cartografía de obras a partir de la exploración del arte moderno y contemporáneo de la región.

La tesis explica las metodologías visuales empleadas para realizar el análisis de las obras seleccionadas y, en ese sentido, se indaga en la teoría de la obra de arte como significados encarnados y en la teoría institucional del arte de Arthur C. Danto. También se recurre a la metodología visual crítica de Gillian Rose y otras propuestas de semiótica social. A partir del reconocimiento de la especificidad regional del arte centroamericano se explora la propuesta metodológica de Marta Traba y Juan Acha, así como los modelos de análisis propuestos por la generación de críticos que emergió en la década de los ochenta del siglo XX. Finalmente, se explican los dispositivos y las técnicas empleadas por los artistas contextuales para desestetizar la imagen violenta en el arte contemporáneo centroamericano.

SUMMARY

The dissertation is titled 'The de-aestheticization of the image of violence. The analysis of the contextual art in Guatemala, El Salvador and Honduras' studies the instruments used by contextual artists to break down and dissolve the traditional aesthetic values of the violent image. The analysis is based on the hypothesis that the procedural, collaborative and participative nature as well as the clear disregard of beauty as a defining value of the work of art is a fundamental mechanism of the contextual art to hold back the processes of aestheticization that neutralizes it.

Additionally, this dissertation defines the aestheticization as a sociological phenomenon and studies its effects on the loss of critical power and the neutralization experienced by the works of art through their reduction to a decorative object and mass consumerism in the current stage of aestheticization. However, not only does it consider the loss of the art's capacity to be critical and transformative by its reduction to a mere product of beauty, in continuance it also proposes some mechanisms to overcome the process of aestheticization. Therefore, some philosophical propositions are compared, mainly of Theodor Adorno, Jean Baudrillard, Wolfgang Iser and Gerard Vilar.

Furthermore, the birth of contemporary art in Central America is set forth and, more specifically, the rise of collaborative art. Also, the study analyses the presence of the violent image in contemporary art in Central America and an intent has been made to create a cartography of works of art through the exploration of modern and contemporary art of the region. The dissertation explains the visual methodology employed to execute the analysis of the chosen works of art and, in this sense, the theory of the work of art as the embodiment of meaning and the institutional theory of art of Arthur C. Danto. The critical visual methodology of Gillian Rose is also drawn on as on other proposals of social semiotics. By recognizing the regional specificity, the methodological proposal of Marta Traba and Juan Acha are explored, as well as the analytical models brought forward by the generation of critics that emerged in the eighties of the twentieth century. Finally, this study describes the mechanisms and techniques used by contextual artists to de-aestheticize the violent image in the Central American contemporary art.

INTRODUCCIÓN. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA Y ORGANIZACIÓN GENERAL DE LA TESIS.

Este texto está organizado en cuatro bloques temáticos. La Parte primera, que lleva como título ‘Estetización y estéticas políticas’, aborda la estetización como fenómeno y profundiza en los efectos de la estetización en las obras de arte, especialmente en la neutralización, depotencialización, degradación y disolución que experimentan las obras en el mundo contemporáneo.

La estetización es un fenómeno político-sociológico y su alcance no se reduce al mundo del arte, sino que ha logrado transfigurar aspectos profundos y estructurales de la realidad como la categoría de verdad y el conocimiento científico como actividad rectora de la modernidad.

Esta primera parte de la tesis presenta el estado de la cuestión y los fundamentos teóricos que permitan una comprensión adecuada de la estetización de las sociedades postcapitalistas actuales, es decir, del momento en que «el capitalismo artístico multiplica los estilos, las tendencias, los espectáculos, los lugares del arte: lanza sin cesar nuevas modas en todos los sectores y crea a gran escala sueños, imágenes emociones: artistiza el dominio de la vida cotidiana» (Lipovetsky y Serroy,2013:20-21).

Además, sólo en la exploración e indagación de las teorías desplegadas desde la filosofía se pueden encontrar las alternativas de superación de la estetización como fenómeno que degrada las obras de arte.

Los tres propósitos de esta primera parte son: explicar la estetización como fenómeno y sus efectos en las obras de arte, y plantear algunas de las soluciones para su superación; hacer hincapié sobre las propuestas de Gerard Vilar (2017) sobre la desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales para atender contra los efectos esteticistas promovidos por las instituciones artísticas y de Jacques Rancière (2005)¹ para contrarrestar los debates alrededor de lo postmoderno y concebir la estética en su relación con la política y la ética; y señalar algunas propuestas o vías de solución para la superación de la estetización y, concretamente, apuntar hacia aquellas obras que se propusieron dotar de valores al individuo, contribuir a la libertad y cambiar el mundo en pos de un interés general y superior por lo sublime (Schiller, 1990).

¹ Véase: RANCIÈRE, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona

También, interesó definir el concepto de estetización, pues como categoría filosófica ha sido empleado para conceptualizar la autoalienación y las matrices culturales actuales, pero también para explicar las transformaciones de los espacios habituales, el embellecimiento de la vida cotidiana y la configuración de un *homo aestheticus*. Dicho de otro modo: explicar la invasión y el triunfo de la estética en la época del capitalismo artístico. En nuestros días, «Resulta difícil y hasta imposible escapar de este imperio de la estética. Hasta la visión moral de los comportamientos parece estar ahí «para verse bien», y la moral se vuelve una estética y una cosmética de los comportamientos. Es necesario que el mundo rebose belleza y, de repente, rebosa efectivamente de belleza. Este mundo, hoy, es exageradamente bello» (Michaud,2007:10).

Walter Benjamin fue el primero en advertir sobre el peligro de la estetización y la degradación del arte aurático ante las nuevas técnicas de reproductibilidad de la imagen. La frase «*fiat ars, pereat mundus*» condensa de la mejor manera la compleja relación existente entre el arte autónomo y la llamada estetización de la política. Con la expresión «estetización de la política», Benjamin señaló las consecuencias de concebir un arte absolutamente autónomo y, por tanto, condicionó hasta cierto punto cualquier discusión sobre la relación entre estética y política. Sin embargo, fue uno de los primeros en proponer una alternativa: a «la estetización de la política que propugna el fascismo, el comunismo responde con la politización del arte» (Benjamin, 2018:60).

Posteriormente a Benjamin, la estetización fue interpretada como «Industria Cultural», es decir, como un subsistema organizado a partir de la administración y control de la vida humana por medio de la presencia masiva de los medios de comunicación.²

A esta forma de organización del universo de la vida cotidiana, el teórico del situacionismo Guy Debord (1967) la conceptualizó como «sociedad del espectáculo», la cual concibió como el engaño de un mundo visual producto de las técnicas de reproductibilidad masiva de imágenes, pero también como la constitución de una visión de mundo que se ha hecho efectiva y que se ha traducido en una visión del mundo objetivada.

En la actualidad, la estetización como fenómeno ha logrado un enorme despliegue y una extensión hasta abarcar las campañas de publicidad, la escenificación masiva del

² La categoría de Industria Cultural fue desarrollada por los filósofos frankfurtianos Theodor Adorno y Max Horkheimer en su libro *Dialéctica de la ilustración* (1944).

deporte y de la música, «hasta la mezcla evidente de la política y la religión con instancias festivas» (Bubner,1989: 149).

Para Wolfgang Welsh, los procesos de estetización se extienden desde los estilos individuales, los diseños urbanos, la economía hasta llegar a la teoría. La realidad está siendo revestida estéticamente y, en ese sentido, cada vez más la realidad en su conjunto es una construcción estética. Este pensador alemán, concibe la estetización como estrategia económica y una nueva matriz cultural, íntimamente relacionada a los cambios en los procesos de producción y al desarrollo de nuevas tecnologías.

La estetización de hoy no es en absoluto una cuestión de bellos espíritus, de estrategias económicas superficiales, o de la musa posmoderna de la diversión, sino que es el resultado de los cambios que ha provocado la tecnología en los procesos de producción (Welsh,1996:4).

La revisión de la teoría permitió comprender el despliegue histórico de la categoría de estetización, la cual ha sido empleada para explicar el estado de shock y de distracción que generó en el espectador las nuevas tecnologías de reproductibilidad de la imagen.

En la actualidad, la estetización es un proceso planificado como estrategia económica y una nueva matriz cultural, íntimamente relacionada con los cambios en los procesos de producción y el desarrollo de nuevas tecnologías. Su extensión no se reduce al mundo del arte, la publicidad el diseño y la moda, sino como diría Baudrillard (1997:49): «la estetización del mundo es total». Los procesos de estetización se han desplegado en diversos momentos de la historia, y tienen su punto cúspide en la hipermodernidad.

Para los propósitos de esta primera parte de la tesis, interesó reflexionar sobre los cambios y transformaciones que ha provocado en el arte el actual proceso de estetización, sobre todo para enfatizar la pérdida de la ilusión y su fatal desenlace. Una de las vías de la muerte del arte, tal y como lo demostró Vattimo,³ se debe a su carga estética, es decir, a su estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas o, simplemente, a su reducción a imagen banal como también pensó Baudrillard.

Donald Kuspit (2006), entre otros, sostiene que el arte ha llegado a su término por el desgaste de su carga estética, es decir, por la pérdida de su utilidad humana. El ‘postarte’, categoría que emplea Kuspit para referirse al arte posmoderno, ya no fomenta la autonomía personal y la libertad crítica, situación que se alcanza cuando las obras de arte se hacen claramente comerciales. A diferencia de las propuestas artísticas emanadas

³ Véase: VATTIMO, Gianni (2015): *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

desde los movimientos de vanguardia, en el ‘postarte’ se crean imágenes sin relevancia estética, es decir, sin finalidad trascendental. Los ‘postartistas’ al haber incorporado al mundo del arte la lógica mercantilista del mundo moderno les interesa la facturación rápida y la comercialización de la creación humana y del propio artista. El postarte es un arte banal, un arte que se diluye en lo cotidiano, no es ni kitsch ni arte auténtico, sino un arte intermedio que confiere barniz estético a la realidad cotidiana mientras simula analizarla. El ‘postarte’ evidencia la vaciedad de todo lo que trata, podría mostrar verdades profundas, no obstante, se orienta hacia el entretenimiento.

Para Walter Benjamin, una de las vías de superación de la estetización era la politización del arte. Muchos fenómenos en el arte contemporáneo siguen evidenciando la relación del arte con la política. Por esa razón, se hace uso del planteamiento estético de Jacques Rancière (2011), porque para él, la estética y el arte no son realidades antagónicas; al contrario, se encuentran profundamente relacionadas como componentes esenciales del *sensorium*. Para Rancière, la estética es un régimen vinculado a lo real, a lo social y, por tanto, a lo político y lo ético. Desde la relación entre la ética y la política se deja a un lado el tan pregonado «todo vale» en el arte.⁴

Las tesis de Rancière se emplean aquí para contrarrestar los debates alrededor de lo postmoderno, ante todo, el giro ético que conduce a la apolitización de la política, en un contexto en el que el pensamiento crítico se diluye en el escenario de la modernidad y la posmodernidad. Cabe resaltar que, Rancière realiza una defensa de la estética y la política como formas dependientes del reparto de lo sensible.

Ahora bien, la defensa de la estética no se reduce a la recuperación de lo político de lo estético, sino a elaborar el sentido mismo del concepto, como una teoría del arte en general o, una teoría del arte que remita a la sensibilidad, sino como un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes, es decir, como un modo de articulación de maneras de hacer.

Dicha defensa no considera los basamentos o presupuestos paradigmáticos desarrollados en la modernidad, por el contrario, se separa de la idea de la obra de arte autónoma y al servicio de la revolución estética. De otra parte, logra superar el conflicto entre la pureza del arte y la política, afirmando que dicho conflicto se manifiesta en el

⁴ A partir del planteamiento de Arthur C. Danto (1964) cualquier cosa puede ser considerada como obra de arte, pues para él, una vez que el arte llegó a su fin, los artistas no se rigen por ningún relato legitimador o imperativo histórico y, por tanto, cualquier cosa puede ser arte. De modo que, para Danto, el fin del arte coincide con la difuminación absoluta de las fronteras entre arte y vida.

seno mismo de la pureza y en su contradicción subyace el epicentro de la experiencia y la educación estética.

El proyecto de Rancière surge en una situación en que al pensamiento estético se le culpa de haber propiciado el ‘todo vale’ en el arte, justo en el momento que el arte ‘post-utópico’ reproduce en sus formas la vida cotidiana y emplea estrategias de espectacularidad, que es también el contexto en el que se cuestionan críticamente las pretensiones modernas de transformación de las formas del arte por medio de una revolución social y estética.

En este intento de redefinir la estética, Rancière logra captar que ésta no sólo pertenece al régimen de las formas sensibles, sino también al orden social y, por tanto, político; es decir, que la estética, en tanto disciplina filosófica, establece un puente entre las formas sensibles, las del arte y las de la vida humana y logra encontrar su mayor expresión en las esferas de lo político y lo social.

Por esa razón, para Rancière, la estética es el régimen de identificación de las cosas artísticas, lo que llamaría «régimen estético del arte». En ese sentido, la estética no es una disciplina filosófica en sí, sino más bien un régimen de identificación específico del arte. Por consiguiente, el pensamiento estético de Rancière, en un sentido amplio, se propone comprender los procesos artísticos en una sociedad en la que lo político roza el régimen estético.

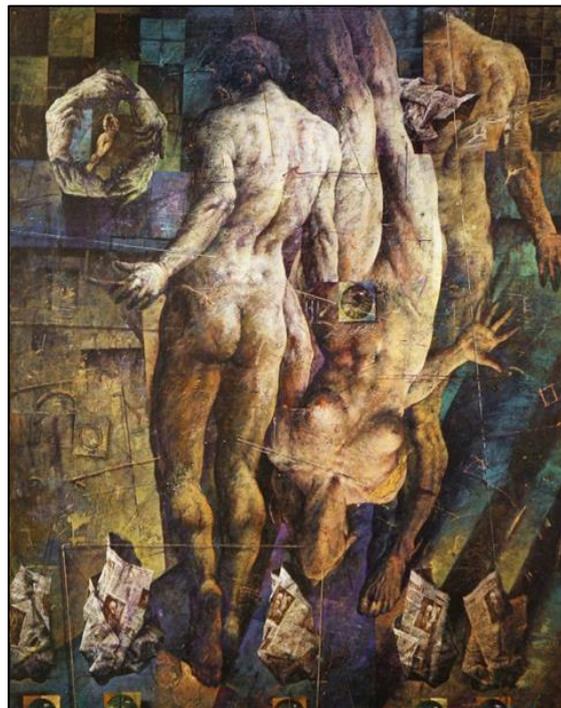
La Parte segunda, titulada ‘Contemporaneidad e imagen violenta’ explica la constitución y el desarrollo del arte contemporáneo centroamericano a partir de una serie de acontecimientos políticos, sociales, económicos y culturales propiciados por el cese del conflicto armado en la década de los noventa del siglo XX. En tal sentido, el arte contemporáneo en Centroamérica surge en el momento de reorganización política, redefinición nacional y regional, pero, sobre todo, de transición democrática y pacificación social.

El arte contemporáneo centroamericano surge concretamente a raíz de las transformaciones experimentadas en la región a partir de los acuerdos de paz y los cambios promovidos por la globalización. Pero también, su constitución responde a reacomodos internos, y específicamente, al agotamiento de las estéticas modernas y la adhesión de los artistas a visiones posthistóricas del arte.

En la aparición del arte contemporáneo en Centroamérica se distinguen dos momentos, por un lado, el proceso abierto por la generación de los noventa que se caracterizó por concebir el arte bajo la idea de proyecto y propiciar una ruptura con el modelo de representación figurativa y del arte de contenido social de los artistas de la década de los ochenta y, otro momento, producto de las modificaciones y alteraciones introducidas por la generación del nuevo siglo al emprender estrategias de creación en medios urbanos en situación de participación y colaboración.

Los artistas de los noventa al abandonar el compromiso militante que caracterizó a la generación de la época de conflicto, dirigieron sus narrativas hacia problemáticas multiversales, sin condicionantes históricos o manifiestos que determinaran el libre ejercicio de la creación, pero, paradójicamente con su práctica apolitizada generaron las condiciones de posibilidad para la banalización y la precarización estética del arte.

LARA HIDALGO, Armando (1998): «Tan cerca y tan lejos», acrílico sobre lienzo, Premio *I Bienal de Pintura del Istmo Centroamericano*, colección Fundación Paiz. Disponible en: <https://163.178.170.42/handle/123456789/2477>



La generación del siglo XXI se caracterizó por distanciarse de los medios de representación tradicionales e introducir dispositivos de creación por medio de la colaboración y la participación. Razón por la cual, se explica el proceso de constitución del arte contextual y de las diferentes estrategias empleadas por los artistas para superar la precariedad institucional mediante la generación de plataformas colaborativas.

En la década de los noventa del siglo XX, el arte centroamericano experimentó un desplazamiento desde una prolongada tradición pictórica afincada bajo un modelo mimético de representación hacia prácticas artísticas basadas en contextos. Este

desplazamiento fue posible por las transformaciones experimentadas en la cultura y, específicamente, en el mundo del arte, pero también por una disposición de los artistas que habían logrado encarnar de la mejor manera posible una visión posthistórica del arte y una actitud crítica y desafiante frente a la crisis de las estéticas modernas. Este salto implicó la pérdida de la radicalidad política del arte de la época de conflicto.

La pluralidad y heterogeneidad de sensibilidades del arte de los noventa dejó de garantizar la promesa de transformación que prevaleció durante la época de conflicto, lo que no necesariamente implicó, la ausencia de un arte crítico. Asimismo, el arte posthistórico impuso una lógica artística que hace política con el propósito de despolitizar el mundo del arte, lo que a mi juicio contribuyó a la asimilación de las formas de la vida estetizada.

En este momento, gran parte del arte centroamericano se edifica sobredimensionando las cualidades estéticas tradicionales para satisfacer los gustos y preferencias de las instituciones artísticas hegemónicas y de los grandes coleccionistas. Empero, en el momento que el arte centroamericano no era influenciado tan directamente por las estéticas dominantes, poseía ciertos mecanismos que le permitían resistir a los efectos de la estetización.

La condición de Centroamérica de zona o área cerrada, tal y como lo pensó Marta Traba, le favoreció para mantener cierta inmunidad frente la creciente pérdida de identidad del arte latinoamericano y su degradación a objetos de consumo masivo (pseudo-artesianas indigenizadas y kitsch).

En el caso específico del arte centroamericano hay ciertos aspectos que son relevantes para situar la estetización como proceso histórico, pues no siempre la belleza como propiedad o valor fue tan significativa en el arte de la región. Durante la época de conflicto, es decir, en el periodo en que Centroamérica se encontraba atravesada por guerras y conflictos políticos y sociales, el arte fue empleado como voz de denuncia o como medio de expresión y comunicación al servicio de las transformaciones sociales, razón por la que, lo estético no poseía una relevancia significativa, es más, se encontraba supeditado a los imperativos socio-programáticos de los artistas.

Sin embargo, en el momento de apertura del arte centroamericano, una vez disueltos los imperativos que rigieron la actividad artística durante la época de conflicto y, en un contexto de pacificación y de acelerada globalización, la estetización empieza a expandirse con absoluta facilidad. Pudo haber contribuido, la creciente despolitización de

los artistas y, evidentemente, la aplicación de los nuevos paradigmas estéticos que demandaban un arte posthistórico, es decir, un tipo de arte que no se rige por ningún metarrelato moderno y acepta cualquier cosa como arte. Ahora bien, la pérdida no es total, siempre hay obras que se resisten a las fuerzas del mercado que todo lo neutralizan, evitando que el arte termine siendo devorado por su creciente mercantilización o disuelto en los ambientes estetizados.

Ahora bien, el mundo del arte en Centroamérica se encuentra atiborrado de propuestas banalizadas, trivializadas y orientadas a satisfacer las directrices mercantilistas de las instituciones artísticas. Desde el momento en que el arte se abrió al mercado, se encuentran de forma profusa una diversidad de obras cuya única orientación es decorar los recintos residenciales, comerciales o financieros. Este tipo de propuestas se encuentran desartizadas, poco o nada contribuyen a la trascendencia, por el contrario, es un arte orientado al entretenimiento, fácilmente digerible y destinado para ser consumido de forma masiva.



HERRERO, Federico (2008): Street Mural, 1400 18th Street, 18th and Missouri Street, Potrero Hill, San Francisco, Estados Unidos, fotografía disponible en:

<http://centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2008/08/federico-herrero-street-mural-at-wattis.html>

HERRERO, Federico (2011): Art Parcours, Basel, Switzerland, fotografía disponible en:

<https://www.galerialuisastrina.com.br/en/artists/federicoherrero/>

HERRERO, Federico (2016): Volumen, pintura mural, Ciudad de Puerto Limón, Costa Rica, Fotografía disponible en: <http://www.bienalcentroamericana.com/2016/08/04/herrero-federico/>

La estetización del arte centroamericano es relativamente reciente, algo que comienza con el actual proceso de globalización, ya que durante la época de conflicto el arte se encontraba estéticamente impermeabilizado por su politización. En esa coyuntura, el imperativo del momento histórico demandaba un arte de denuncia ante el horror provocado por la tortura y la guerra.

La mayoría de críticos de la región (Carlos Lanza, Rosina Cazali, Virginia Pérez Rattón) coinciden que este momento fue poco fértil para el arte centroamericano. Desde su criterio, más que obras se produjeron textos que narraban y denunciaban de forma cruda la hostilidad y la violencia contrainsurgente. Esta tesis de la crítica centroamericana no sólo deviene de un morfologismo estético, sino que impone una normatividad que en última instancia resulta ser perjudicial. A propósito, Theodor Adorno (2004:462-463) sostenía lo siguiente:

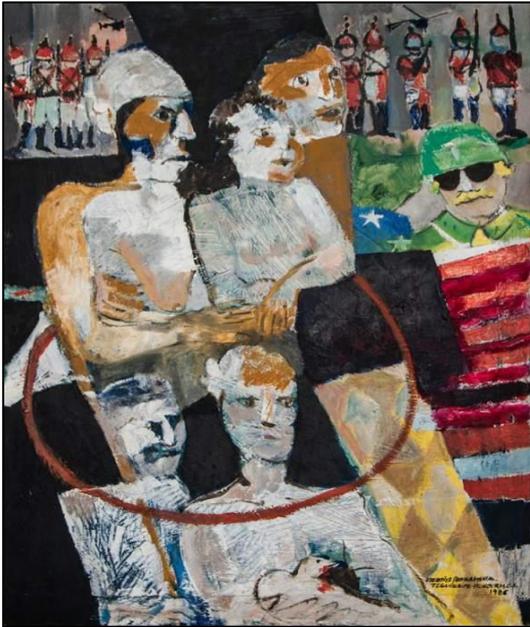
Quien no experimenta en el arte nada más que lo material y lo convierte en estética es banal, pero quien percibe el arte sólo como arte y hace de esto una prerrogativa le hace perder su contenido. Pues el contenido no puede ser sólo arte, si éste no ha de volverse indiferente como una tautología.

Más allá de la visión esteticista de los críticos de arte de la región, las propuestas que se tejieron durante la guerra fría en Centroamérica denunciaron el horror, cuestionaron la tortura, la indiferencia y la violencia de los regímenes militares y, lo hicieron, rechazando las formas estéticas. ¿Acaso puede el dolor ser expresado por medio de la belleza? Si hubiese sido de otra manera, el potencial crítico que deberían de contener esas representaciones, o bien, se neutralizaba o se convertían en su contrario y, los individuos, lejos de horrorizarse antes tales representaciones, su indiferencia podía incrementarse. Paradójicamente, «cuando las representaciones del mal son aceptadas como meros objetos estéticos de manera acrítica, el mal también comienza a ser aceptado» (Tafalla,2003:264).

Precisamente por esa razón, Theodor Adorno manifestaba que el arte auténtico no puede ser bello porque ante el grado que ha alcanzado el horror en el mundo nada que no sea expresión y memoria del sufrimiento puede ser legítimo. «Y eso se traduce en que la variedad de las emociones estéticas disponibles si el arte quiere mantenerse en la autenticidad ha quedado reducido a las emociones negativas» (Vilar,2018:24).

Desde mi perspectiva, una de las enormes contribuciones de la producción artística de los años ochenta en Centroamérica fue, por un lado, haber denunciado el mal y, por

otro, haber dejado claro que lo estético no siempre juega un papel relevante y, que, en algunos casos, no desempeña ningún papel. Por consiguiente, para ese momento, las cualidades estéticas tradicionales vinculadas a las formas del arte tenían poca relevancia y, en ese sentido, la orientación del arte no pasaba por la satisfacción del gusto, sino más bien en reforzar las cualidades expresivas y narrativas del discurso artístico para denunciar la violencia totalitarista de los regímenes militares.



AYESTAS, Ezequiel (1986): «Ahuas Taras Souvenir», acrílico sobre tela, 1.00 m x 1.20 m, colección privada, fotografía disponible en: Evaristo Rojas (ed.), *Ezequiel*, Tegucigalpa, Litografía López.

Resulta notorio el distanciamiento de los artistas de ese momento con un arte complaciente, es decir, sus propuestas no buscaban agradar o simplemente acuerparse con el sistema de valores establecidos, por ello, la necesidad de desactivar o desmaterializar las cualidades estéticas tradicionales. Precisamente, este desinterés por lo estético y la preeminencia de lo político-ideológico aseguró un distanciamiento de la estetización. No obstante, la situación cambia al expandirse el mundo del arte en el contexto centroamericano, es decir, en el momento que se crea la institucionalidad del arte contemporáneo y los procesos artísticos son considerados desde una perspectiva tanto regional como global.

La apertura del arte centroamericano generó las condiciones de posibilidad para la estetización, a raíz del interés por las corrientes mayoritarias del arte. Los artistas empezaron a orientar sus discursos a partir de las necesidades estéticas del sistema artístico internacional. Sin embargo, la estetización del arte no sólo responde a aspectos económicos, sino también a una política y a una ideología que permea las dinámicas del

arte contemporáneo. El desinterés por el arte crítico, el poco fomento por la autonomía personal, así como la pérdida de la radicalidad política que caracterizó a las vanguardias, son algunas de las coordenadas del arte contemporáneo que se desprenden de una política de mercado diseñada por las instituciones artísticas.

La estetización del arte centroamericano se concretizó a partir de la disolución de la época de los manifiestos, justo en el momento que el arte ingresa a una nueva era y que los artistas encarnan el ‘todo vale’ en el arte. A partir de este momento -siguiendo a Danto (1999)- el arte se libera de los imperativos y los fines que ejercía la historia y, por tanto, los artistas no sólo tienen total licencia para considerar cualquier cosa como obra de arte, sino que cualquiera puede ser artista.

De acuerdo con Danto, en estos tiempos posthistóricos, el arte no sólo logró disolver los criterios últimos, sino también las manifestaciones artísticas subsiguientes, las ideologías y las posiciones normativas para legitimar la actitud de los artistas. De manera que, el momento posthistórico ha permitido a los artistas disponer de una libertad hasta estos momentos desconocida, liberándose históricamente de los límites de todo lo que implique estilo, material, método o referencia. De esa manera, Danto contribuyó a disolver el compromiso político en el arte y, sobre todo, a erradicar las aspiraciones políticas de las vanguardias de transformar la realidad y hacer del mundo un mejor lugar.

El arte contemporáneo centroamericano es el producto más refinado de los cambios y de las transformaciones políticas experimentadas durante el reacomodo del capitalismo en la década de los noventa del siglo pasado en la región. A diferencia de las vanguardias europeas que fueron movimientos cuyo desarrollo se encontraba supeditado a sus consecuencias estéticas, y su acabamiento se manifestaba una vez que su programa estético había logrado ser asimilado y aceptado, es decir, cuando su programa ya no podía seguir trascendiendo los imperativos de la conciencia histórica; contrariamente, el arte contemporáneo en Centroamérica surge abruptamente en un contexto donde los metarrelatos del mundo moderno habían sucumbido por una visión de la historia sin fines e imperativos. Este momento de apertura del arte contemporáneo es análogo a la pérdida de la radicalidad política del arte centroamericano y, con ello, la asimilación de la estetización y sus efectos devastadores.

De otra parte, una de las aportaciones de esta parte segunda de la tesis es agrupar las investigaciones de mayor relevancia que se han realizado sobre arte contemporáneo centroamericano, de manera que, se incorporan las reflexiones de críticos, ‘curadores’ y

comisarios de exposiciones e intelectuales que sirven como soporte para la configuración de un marco analítico que permite comprender las coordenadas estéticas de las prácticas artísticas contemporáneas en Centroamérica. La crítica de arte es una actividad fundamental para la gestación y desarrollo del arte, de hecho, sin sus traducciones de experiencias sensitivas e intelectuales fruto del dialogo entre el crítico y la obra, el mundo del arte sería incompleto.

Otra dimensión del tema es la violencia. La violencia tiene una amplia presencia en el arte centroamericano. En un contexto en el que la violencia ha permeado todas las capas sociales y se ha colado en cada una de las etapas de conformación histórica, las estrategias, herramientas y recursos empleados por los artistas son respuestas automáticas al dolor y la tragedia. Por lo tanto, ha sido necesario reflexionar sobre la influencia de la violencia en la conformación de los imaginarios simbólicos y alerta sobre el peligro de su excesiva proliferación en las representaciones artísticas. La globalización no sólo aceleró la estetización del arte, sino que agudizó las formas de violencia criminal en los espacios urbanos. Estas nuevas violencias (violencia narcotizada y la violencia generada por las maras y pandillas: extorsión, secuestros, sicariato) han sido ampliamente representadas en la práctica artística contemporánea. El arte de Centroamérica siempre hizo alusión a una compleja red de violencias. En este momento, abundan y proliferan de forma excesiva imágenes sobre la violencia, y en muchos casos, estas representaciones se encuentran tan bien logradas que su contemplación se vuelve satisfactoriamente estética.

Lamentablemente, muchas de estas representaciones se realizan desde una agenda que contribuye al espectáculo y a la excitación de la percepción mediante la representación directa de la violencia como los noticieros televisados, situación que despolitiza la imagen, pero que también aporta muy poco para su comprensión crítica. Paradójicamente, estas imágenes apenas tienen efecto sobre el espectador, a quien privan de su libertad de respuesta.

Ahora bien, la excesiva proliferación de la imagen violenta no es responsabilidad única de los artistas, por el contrario, es uno de los objetos preferidos de los medios de comunicación de masas que han logrado situarla a nuestro alcance y convertirla en referente cotidiano de nuestra existencia. En ese sentido, los medios de comunicación de masas mediante la profusión de la imagen violenta han contribuido con la pérdida de su efecto y, con ello, producido un enorme desgaste. Para un ciudadano centroamericano es absolutamente normal ser espectador de masacres, asesinatos, femicidios, homicidios,

parricidios; de hecho, son parte de la agenda cotidiana de los medios de comunicación de masas. Susan Sontag afirmó que ser espectador de calamidades es una experiencia intrínsecamente moderna, pues los medios de comunicación inundan y destacan la violencia en cada espacio de la vida cotidiana. «... ‘Sí hay sangre, va en cabeza’ reza la vetusta directriz de la prensa sensacionalista y de los programas de noticias que emiten titulares las veinticuatro horas...» (2003:27).

El arte mediante su función crítica puede desactivar los mecanismos que contribuyen con el adormecimiento del dolor y la aceptación de la violencia como fenómeno cotidiano, pero también por medio de sus prácticas divergentes puede favorecer a la liberación y emancipación de los espectadores. Pero está claro que, esta tarea no puede ser emprendida desde un arte de la contemplación que reduce la experiencia artística a la aprehensión de los valores estéticos para la obtención de placer hedonista; se requiere de un arte de la implicación que denigre lo estético, es más, que renuncie a los imperativos dominantes del mercado y jerarquice las actividades colaborativas para trascender las trampas de la negación y el interés propio. Argumentaré que el género artístico que podría ser uno de los más apropiados para llevar a cabo esta tarea es la creación en medios urbanos, en situación de participación, pues este tipo de práctica artística alcanza proyectos desmaterializados que se configuran a partir del rechazo de la hegemonía del mercado y, por otra parte, mantiene un compromiso político para continuar la tarea de las vanguardias de hacer del arte una actividad trascendental y esencial en nuestras vidas.

En Centroamérica tiene una enorme importancia reflexionar sobre la violencia, no sólo para tomar conciencia de la pérdida de vidas humanas sino también para comprender el funcionamiento de las estructuras en las que la violencia se genera y que hemos aceptado como dadas. Por tanto, pensar la violencia desde la perspectiva de la racionalidad desplegada por los artistas resulta significativo, ya que se pueden encontrar en la actividad artística aspectos que permitan soltarse, rebelarse y encontrar una racionalidad abierta a los sentidos.

La Parte tercera de la tesis titulada ‘Interpretando imágenes. Análisis de un arte contextual’, desarrolla un marco interpretativo que permita analizar las representaciones visuales que han sido producidas desde el arte contextual por artistas de Guatemala, El Salvador y Honduras.

Para desarrollar el análisis de las propuestas artísticas que se relacionan con la realidad social desde una lógica de la implicación, -que considera la obra de arte

directamente conectada a un sujeto que pertenece a un contexto e historia específica-, he seleccionado cuatro enfoques complementarios, ya que, puede resultar extremadamente complejo abordar un arte socialmente implicado desde una única perspectiva metodológica. Opté por las metodologías visuales críticas, como la sociología del arte y la semiótica social, pero también por teorías provenientes de la filosofía del arte. Además, debido, a la especificidad regional de las obras, he recurrido a los modelos que devienen de la crítica latinoamericana de arte, pues, como lograron demostrar críticos como Marta Traba, Juan Acha, Nelly Richard, Gerardo Mosquera y Luis Camnitzer, entre otros, la valoración del arte latinoamericano depende en gran medida de teorías, conceptos y valoraciones críticas que logren expresar sus especificidades regionales e identificar su relación orgánica con el contexto: cualquier arte que se involucra directamente con el público y los procesos sociales, demanda una postura metodológica que en principio debe de ser de carácter sociológico.

Dentro del corpus de teorías que he seleccionado, retomo la propuesta de análisis de Arthur C. Danto. La decisión de seleccionar algunos elementos de la teoría crítica de Danto se debe a tres razones: la primera, por considerar las obras de arte más allá de lo estético, es decir, restarle importancia a la belleza como valor primordial y otorgarle mayor relevancia a los aspectos semánticos; la segunda, por introducir una teoría que permite explicar cómo ciertos objetos o acciones que poseen modelos análogos en la vida cotidiana pueden adquirir el estatuto de obra de arte; y en tercer lugar, por generar una estética que no se asocia al placer y al gusto hedonista.

Estos elementos de la filosofía y la crítica de arte de Danto resultan importantes para interpretar el arte contextual, pues en principio son obras que rechazan la pureza plástica, por lo que es inútil rastrear en este tipo de creación las nociones tradicionales de belleza; sin embargo, el hecho de que las obras contextuales rechacen la belleza como valor primordial no implica que no sean obras de arte y, por tanto, para explicar su naturaleza artística hace falta una teoría como la que propone Danto. Pero la filosofía del arte de Danto, por sí sola, puede quedarse corta ante un arte socialmente implicado. De manera que, para incrementar las posibilidades interpretativas de las obras se abordó el marco metodológico diseñado por Gillian Rose (2019) en su libro *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*.

Debido a la especificidad regional de las obras se seleccionaron algunos modelos provenientes de la crítica de arte latinoamericana. En tal sentido, se indaga la perspectiva

crítica de Marta Traba y Juan Acha y, por supuesto, se exploran los modelos desarrollados durante la década de los ochenta y noventa por Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez, Nelly Richard, Luis Camnitzer y Néstor García Canclini.

En el caso concreto de Marta Traba (1973), interesó revelar su modelo de análisis del arte latinoamericano a partir de una cartografía que organiza la región en una zona abierta y otra cerrada. Marta Traba, había logrado identificar que Centroamérica y el Caribe permanecían como zonas cerradas, pues en ellas predominaban las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente habitado por grupos indígenas, negros, y sus correspondientes mezclas. Mientras que, países como Argentina, Brasil, Uruguay, Chile, México y Venezuela había que ubicarles en una zona abierta, por cierto, caracterizada por su afán civilizatorio y progresismo, así como su capacidad de absorber y recibir al extranjero. Sin embargo, esta apertura a los modelos foráneos permitía el sometimiento y subordinación a la estética del deterioro, solapada en el deseo de asimilarse como iguales (Traba,1973). De manera que, el arte de las zonas abiertas, al recibir el impacto directo de las estéticas dominantes y de las corrientes en boga, logró experimentar con relativa facilidad una creciente despersonalización.

Frente a esta realidad, Marta Traba propuso una cultura de la resistencia, postura que deviene de la actitud de muchos artistas latinoamericanos frente a la imposición de una estética y de determinadas corrientes artísticas. Para Traba, la resistencia se manifiesta en el momento en que la cultura coaccionada y dominada se vale de su dominación para crear formas de comprensión sobre su historia. De hecho, para Traba, este era el mayor potencial de la resistencia: revelar las dinámicas ocultas de la sociedad para superar el velo de la apariencia y conocer sus aspectos ocultos.

Por otra parte, indagué en la aproximación sociológica del arte que realizó Juan Acha (1984), puesto que el modelo permite, por un lado, considerar la relación de los procesos sociales con las obras de arte y, por otro, concebir los productos artísticos desde la totalidad de la cultura y, con ello, evitar la pobreza estética que conllevan los análisis parciales y simplificadores.

Desde el modelo de Acha, las obras no se analizan como conjuntos particulares, sino como expresiones de una totalidad que se conoce como cultura. Por esa razón, Acha incorporó las expresiones populares y las artesanías a su análisis, puesto que, el «arte culto» sólo constituye una pequeña parte de la cultura artística. El trabajo reflexivo de Acha, destacó por plantear nuevas teorías e hipótesis que permiten no sólo conocer la

realidad socio-histórica del arte, sino también estructurar un pensamiento visual autónomo que puede contribuir con la transformación del arte y la cultura Latinoamericana.

Durante la década de los ochenta y noventa del siglo XX surge una nueva generación de críticos con el propósito de superar el basamento conceptual de la crítica de arte anterior. Semejante proyecto de renovación obedecía a dos hechos concretos: un *boom* del arte latinoamericano producto del creciente interés de las corrientes mayoritarias del arte por los aspectos multiculturales y periféricos, y de otro, un giro paradigmático que obedecía a una creciente despolitización producto de los reacomodos en un contexto de creciente globalización y, por otra parte, a la proliferación del postmodernismo como corriente desarticuladora del pensamiento moderno. En este contexto emerge una nueva generación de críticos con el proyecto de insertar el arte latinoamericano en las corrientes globales del arte contemporáneo y para cumplir con ese propósito era necesario dejar atrás la neurosis sobre la identidad y las aspiraciones revolucionarias que caracterizaron a la «crítica militante». Así lo expresó Gerardo Mosquera (1997), quien justificó el giro de paradigma al señalar que los nuevos modelos permitieron una reevaluación general de las formas de producción, circulación y análisis del arte latinoamericano. No obstante, a pesar del distanciamiento de la crítica anterior, los modelos de análisis de la nueva crítica mantuvieron ciertos principios en común, por ejemplo, la noción de contexto, entendido no como una unidad que confiere sentido, sino como un lugar discursivo, epistémico y de constante perturbación.

El interés de la nueva generación de críticos era desmontar los mapas de poder político y cultural que ya estaban trazados, y, para ello, lo latinoamericano, lo marginal, lo periférico dejó de designar territorialidades, para comenzar a designar funciones. Para la nueva generación de críticos el nuevo modelo ofreció una alternativa contra la idea de lo latinoamericano como un arte subordinado y permitió pensar el arte latinoamericano en una nueva relación dialógica de intercambio.

Los nuevos modelos de la crítica latinoamericana lograron neutralizar de la mejor manera las aspiraciones vanguardistas de la generación anterior y, con ello, enterrar su deseo por transformar la realidad del arte latinoamericano por medio de «una resistencia activa, política y simbólica a la vez, contra el poder y la arrogancia creciente del capitalismo monopolístico» (Sekula,2004: 62).

Por su parte, Néstor García Canclini (2001) orientó su análisis a la comprensión de la relación arte y sociedad y, para ello, situó la actividad artística en el horizonte de la producción simbólica. En Canclini, se manifiesta con claridad una imperiosa necesidad por construir una sociología del arte, que surge, a raíz de la imposibilidad de las corrientes sociológicas de comprender aspectos relacionados con la dimensión cualitativa del arte o, simplemente, los concernientes con la dimensión estética. Para Canclini la mayoría de análisis estéticos son reduccionistas porque no conciben las relaciones de las obras con la sociedad y, por ello, una sociología del arte debe de tener en cuenta como objeto de estudio el proceso de circulación social en el que los significados de las obras se forman y transforman. La propuesta de Canclini se encaminó a la formulación de una sociología del arte que superara las inconsistencias del funcionalismo, el positivismo, las tendencias economicistas del marxismo y, desde luego, las corrientes del idealismo estético. Esta sociología del arte desemboca en una teoría del poder simbólico y, por esa razón, no aborda los hechos artísticos como cosas o representaciones de cosas. Claro está, para lograr sus objetivos necesita instrumentos para pensar desde el arte las estructuras, los acontecimientos, las determinaciones y las transformaciones para tratar con lo posible.

De modo que, para lograr una comprensión de la obra de arte desde un sentido sociológico, por un lado, es necesario vislumbrar las relaciones entre los componentes del campo artístico y, por otro, conocer la inserción de este campo en el conjunto de la producción simbólica en la totalidad social. Por consiguiente, para interpretar los cambios en las obras se debe de considerar la transformación de las relaciones sociales entre los miembros del campo artístico.

En la Parte cuarta, titulada ‘Desestetizando la imagen de la violencia’, se exponen los mecanismos y los dispositivos artísticos empleados por los artistas contextuales en la desintegración o desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales de las imágenes de la violencia, es decir, el capítulo describe y explica las estrategias y las técnicas empleadas en las performances y en las creaciones en medio urbano, en situación de participación y colaboración de los artistas de Guatemala, El Salvador y Honduras con el propósito de desestetizar la imagen violenta. De igual manera, se hace un análisis detallado de cada una de las obras seleccionadas y se establecen las coordenadas temáticas y las tipologías de la violencia referenciada en los textos visuales de los artistas contextuales.

Para organizar coherentemente el texto, decidí iniciar la explicación de las obras de los artistas desde una cartografía por país. De manera que, el análisis de las obras seleccionadas se inicia con la obra de Aníbal López y, posteriormente, se abordan algunos de las performances de Regina José Galindo. Luego, se analizan las obras de Verónica Vides, Alexia Miranda, Mauricio Kabistan, Ernesto Bautista y Víctor Rodríguez de El Salvador. Finalmente, la obra realizada desde la performance y la creación en medio urbano en situación de participación de los artistas hondureños Fernando Cortés, Cesar Manzanares, Jorge Oqueli, Leonardo González, Nora Buchanan y Paul Ramírez Jonas.

La exploración analítica de la obra de estos artistas permitió conocer los ejes temáticos, los procedimientos técnicos, los materiales empleados y las preocupaciones conceptuales de la práctica artística de carácter contextual en la región norte de Centroamérica. Este procedimiento analítico favoreció comprender que los temas referenciados en las obras del arte participativo en la región son de naturaleza múltiple, pero que siempre están entrecruzados por una red de violencias, siendo la más palpable la violencia política, concretamente la que emerge desde el Estado como coerción de las garantías y derechos fundamentales de la ciudadanía. Desde esta orientación se enmarca la obra *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) y *Mientras ellos sigan libres* (2007) de Regina José Galindo, *30 de junio* (2000) de Aníbal López, *Free Down* (2014), *Teorema de la desubicación* (2013) y *All you can refeel* (2014) de Víctor Rodríguez, *No necesitamos más papel* (2012) de la salvadoreña Alexia Miranda y *Exhumación* (2011) de Jorge Oqueli.

Otro componente temático tratado con cierta regularidad en la práctica colaborativa y participativa en Centroamérica es la reflexión crítica sobre la precariedad, la pobreza y las desigualdades existentes en cada uno de los países de la región. Las condiciones de extrema pobreza devienen de las características del modelo capitalista de producción, del lugar que ocupan las economías nacionales en el gran mercado mundial, así como del saqueo y la expoliación de los recursos naturales y financieros por parte de las naciones imperialistas, pero también de administraciones corruptas que han saqueado de forma continua y permanente el erario público. Desde una reflexión sobre la precariedad y la pobreza existente se encuentra la obra *La cena* (2012) de Fernando Cortés y *Arma de defensa personal* (2005) de Aníbal López.

La artista guatemalteca Regina José Galindo construye sus performances alrededor de la violencia perpetrada contra la mujer. Regina Galindo emplea su cuerpo para

construir imágenes abyectas, sin enaltecer las cualidades estéticas tradicionales. La violencia referenciada por Regina se ejecuta tanto en el espacio privado como en el público y, desafortunadamente, muchas veces tolerada y legitimada en el espacio centroamericano. En esta línea temática ubicamos sus performances *Himenoplastia* (2004), *Perra* (2004), (279) *Golpes* (2005) y *Trayectoria* (2008).

La violencia cotidiana muy vinculada a las nuevas formas del crimen organizado como los asaltos, las extorsiones, la agudización de los crímenes violentos, las emigraciones internas producto de la exponenciación de la violencia son los ejes temáticos de las obras *El préstamo* (2000) de Aníbal López, *Ejercicio #4* de Mauricio Kabistan, *Necrófago* (2010) de Fernando Cortés y *Regreso a la seis* (2014) de la hondureña Nora Buchanan.

La violencia soportada por los emigrantes, las condiciones adversas que determinan la diáspora, así como los sueños de transformación son los puntos tratados por Ernesto Bautista en *New Promises* (2012). Las condiciones laborales precarias, la violencia ejercida por la sociedad administrada contra la migración ilegal y la explotación laboral son los tópicos referenciados en la obra *Trabajo barato* (2006) de Verónica Vides.

La desarticulación de los Estados nacionales y de la idea de futuro, el saqueo de lo público, lo endeble de la institucionalidad democrática, los actos de corrupción que permanecen impunes, las promesas fallidas y el anhelo de una sociedad distinta son las líneas que articularon las performances *Aguacayo* (2009-2010), *La barrida* (2010) de Verónica Vides, *Acción para descontaminar el río Choluteca* (2003) de Leonardo González y *Dictar y recordar* (2010) de Paul Ramírez Jonas.

Las obras o las prácticas contextuales señaladas con anterioridad se articulan a partir de un sinnúmero de reflexiones críticas sobre la violencia, pero algunas de ellas canalizan preocupaciones de una estética de la memoria. Obras como *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), *Mientras ellos sigan libres* (2007), *30 de junio* (2000) y *Exhumación* (2011), no sólo funcionan como una práctica de denuncia contra la crueldad y el terror de la realidad sociohistórica de la región, sino también como actos simbólicos que rescatan la memoria de las víctimas. Se trata de gestos simbólicos mediante el cual el dolor ligado al recuerdo personal se socializa, y la imagen de las víctimas se convierten en actos de acusación. Pero no sólo eso, algunos de los símbolos empleados en las obras de estos artistas son el sustituto mnemónico de un individuo desaparecido y, por tanto, deben de

pasar a configurar parte de la memoria colectiva y contribuir a la formación de una nueva identidad nacional.

La obra de estos artistas saca a la luz lo que en la historia real quedó pendiente de resolución. Esta condición de las obras de arte es la que las convierte en historiografía inconsciente, en anamnesis de lo derrotado, reprimido, quizá posible.

La utopía del arte, lo que aún no existe, está teñida de negro, es a través de toda su mediación recuerdo, el recuerdo de lo posible frente lo real que lo reprimió, algo así como la rehabilitación imaginaria de la catástrofe de la historia, libertad que no ha caído en manos de la necesidad y que no se sabe si llegará a ser (Adorno,2004:183-184).

La primera generación de artistas contextuales son víctimas directas e indirectas de la violencia ejercida durante la época de conflicto en Centroamérica, y la generación más reciente, son víctimas de la pobreza y las desigualdades provocadas por el sistema capitalista, así como de la amplia red de violencia criminal y narcotizada que entrecruza el contexto del Triángulo Norte de Centroamérica.

El contacto directo con la realidad violenta ha posibilitado poemas visuales que elevan su voz crítica contra el sistema capitalista -fuente generadora de toda violencia-. En ese sentido, la *performance*, la acción *in situ* y la creación en el medio urbano se presentan como las formas artísticas más apropiadas para resistir y generar un conjunto de reacciones entre los espectadores para articular una fuerza social crítica que pueda revertir el orden social existente.

Las imágenes de la violencia no deberían de ser construidas a través de la exaltación de los valores estéticos tradicionales, pues las formas estetizadas tienden a neutralizar y anular el contenido crítico de las imágenes. Las vanguardias artísticas del siglo XX y algunos artistas contemporáneos han construido sus narrativas visuales en claro desapego de la belleza, es decir, han producido sus obras por medio del rechazo de la belleza como valor definitorio de las obras de arte.

Esta actitud es muy bien asumida por los artistas contextuales en Guatemala, El Salvador y Honduras. Este procedimiento no deviene de una reproducción mecánica del oficio del artista, sino de un compromiso con el arte y la realidad. Los artistas contextuales reconocen que la compleja realidad sociohistórica de cada uno de los países del istmo centroamericano no puede ser presentada a través de medios de representación convencionales y, por supuesto, desde las exigencias estéticas tradicionales.

Para Theodor Adorno (2004), todo arte comprometido ha de renunciar a toda pretensión de representación estética o de explicación interpretativa y buscar el lugar de la re-presentación, de la presencialización de las experiencias de sufrimiento y, por lo tanto, ha de encontrar formas a través de las cuales ni se banalice ni se transfigure el sufrimiento. En definitiva, ha de destruir su propia soberanía y sentido y, al mismo tiempo, dar testimonio.

El proceso de desmaterialización o de descomposición de las cualidades estéticas tradicionales, a lo que Gerard Vilar (2017) denomina desestetización, se lleva a cabo en la forma. Los artistas contextuales en Centroamérica rompen con las orientaciones estéticas del mercado y de las instituciones artísticas, para ello, emplean el arte público, el arte de participación y la performance, construyen sus narrativas para presentarse como memoria del sufrimiento, índice esperanzado de superación y como promesa de felicidad.

Asimismo, se valen de una variedad de procedimientos que logran romper con la tradición estética del siglo XVII y XVIII. Emplean su cuerpo como soporte y lo someten al dolor por una serie de procedimientos que están en correspondencia con sus necesidades expresivas. Se aprovechan del aquí y de la ahora, lanzan carbón en medio de una manifestación de poder y civismo de las fuerzas armadas, utilizan el poder simbólico de ciertas estructuras para denunciar la tragedia y el horror que experimentaron las víctimas. Se someten a violaciones y emplean sangre humana como elemento simbólico de sus producciones visuales, recolectan cenizas humanas y las empaquetan, producen alimentos con sangre de humanos, se acercan al público para entrevistarlos y recolectar vivencias, sueños y memorias. Las imágenes producidas por estos artistas son el resultado de un acto individual o colectivo de simbolización de lo real y están por tanto inscritas en mundos icónicos determinados.

El efecto de las imágenes producidas por los artistas contextuales de Guatemala, El Salvador y Honduras es inicialmente de carácter corporal. Interpelan de manera directa y movilizan los sentidos, los afectos y las emociones. Pero el poder de estas imágenes proviene de su dimensión corporal, de su capacidad de provocar estados anímicos y de su impacto sensorial. En ellas se condensan emociones, percepciones y experiencias, sentido y significación.

Son varias las operaciones empleadas por los artistas contextuales del Triángulo Norte de Centroamérica para desestetizar la imagen violenta. Pero los procedimientos y los mecanismos desestetizadores empleados en las creaciones visuales de los artistas

contextuales no necesariamente protege a las obras de la neutralización y depotencialización por el mercado del arte y la industria cultural, puesto que ambas instituciones tienen la fuerza suficiente como para reducir la fuerza crítica de cualquier obra de arte. Ese es el precio que debe pagar el arte auténtico por su existencia. Bajo el sistema capitalista todas las obras pueden ser reducidas a bienes de consumo y de entretenimiento masivo.

PLANTEAMIENTO, PREGUNTAS DE INDAGACIÓN Y OBJETIVOS.

La investigación se realizó sobre el reconocimiento de tres dimensiones problemáticas:

(a) en primer lugar, la estetización como fenómeno sociológico que afecta distintas dimensiones de lo real;

(b) en segundo lugar, la estetización del arte como resultado de esa estetización más profunda y general del conjunto de las dinámicas sociales;

(c) y, por último, la estetización de las imágenes de la violencia en el campo del arte contemporáneo, y en especial del arte contemporáneo centroamericano.

Con relación a la primera dimensión, se reconoce que la estetización como fenómeno sociológico afecta a la moda, los recintos urbanísticos, los comercios, la producción de mercancías, los espectáculos deportivos, la política y diversas prácticas culturales. Ahora bien, la estetización no es un proceso homogéneo que afecte de la misma manera cada una de las dimensiones anteriores. Wolfgang Welsh (1996), logró distinguir varios tipos de estetización. Por un lado, la que enmarca fenómenos globales como el embellecimiento estético de la realidad, el hedonismo como nueva matriz cultural y la estetización como estrategia económica y, por otro, una estetización más incisiva y profunda cuyas incidencias afecta a aspectos estructurales de la realidad como la ciencia y la tecnología, incluyendo, la propia categoría de verdad.

Son tan amplios y profundos los procesos de estetización que, Rüdiger Bubner (1989), para hacer referencia al despliegue que ha experimentado la esfera estética hasta el punto de convertirse en un principio directriz de la realidad, -acuñó- la categoría de estetización del mundo de la vida.

Son varias las reflexiones que explican los efectos de la estetización en los aspectos tanto superficiales como estructurales del mundo, se distinguen con claridad, los aportes de Walter Benjamin (1936), Theodor Adorno (1944), Guy Debord (1969), Jean Baudrillard (2006), Wolfgang Welsh (1996) y Gilles Lipovetsky (2013), solo para citar algunas de ellas.

Con relación a la segunda dimensión, la estetización del arte, se reconoce que la extensión y el dominio de la estetización ha sustituido la experiencia estética y, por tanto, ha hecho del arte algo superfluo. Cabe destacar que, pensadores como Baudrillard (2006), Welsh (1996) y Michaud (2007) sostienen que la estetización está cavando la fosa del

arte, pues en ambientes estetizados se han generado otros espacios de experiencia estética en el que el arte se ha vuelto perfume o adorno. Estos pensadores han afirmado que la fuerza de la estetización conduce al arte a su fatal desenlace. Gianni Vattimo (2015) sostiene que una de las vías de la muerte del arte se debe a su carga estética, es decir, a su estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas. Pero, ¿cómo una obra de arte llega a ser estetizada, esto es, neutralizada por los mecanismos de la estetización? Pues, por varias razones, pero la principal, tiene que ver con la sobredimensión de las cualidades estéticas tradicionales de las obras frente a sus otras dimensiones normativo-cognitivas.

En el actual contexto de estetización las instituciones artísticas prefieren obras con un alto grado de esteticidad, es decir, obras en el que el valor predominante sea el estético, razón por la cual, se resta importancia a otros valores. Las obras deben tener, como los medios de comunicación de masas, un efecto inmediato, y deben ser capaces de ocasionar placer y goce en los espectadores y espectadoras, que deben convertirse en potenciales clientes.

Debido a la pérdida de su radicalidad política ante su reducción a objeto de decoración; muchas obras de arte de carácter político se propusieron cambiar el mundo y, sin embargo, terminaron siendo neutralizadas y depotencializadas una vez que fueron adquiridas como bellas mercancías. En este proceso, su contenido subversivo y su aspiración de hacer del mundo un mejor lugar, terminó siendo neutralizado una vez que decoraban los inmuebles de sus compradores.

La tercera dimensión del problema, la estetización de las imágenes de la violencia en el campo del arte contemporáneo, se produce al trastocar la función cultural del arte, destinándolo a una función meramente decorativa y de entretenimiento. En el actual contexto de estetización la obra de arte perdió su función de culto, anteriormente vinculada con el mito y la magia. En el presente, su principal orientación pasa estar a la disposición de la satisfacción hedonista de los espectadores. Piénsese, por ejemplo, en las grandes producciones cinematográficas de consumo masivo. Además, debido a su profusión y consumo excesivo, en la actualidad hay una superabundancia de obras. Tanta abundancia de obras reduce su intensidad e impacto.

La situación del arte en el actual contexto de estetización ha conducido a visiones apocalípticas y escatológicas, sobre todo, las que describen la «llegada del arte a su estadio final, a un acabamiento de duración indefinida que habría traído consigo que en

el presente tenemos otra cosa distinta a lo que era el Arte, algo que tiene que ver con la moda, la publicidad y el entretenimiento» (Vilar,2005:11).

Frente esta situación es absolutamente pertinente preguntarse: ¿aún es posible un arte que pueda superar la fuerza de la estetización que todo lo neutraliza?

La tercera dimensión problemática que propongo, reconoce que la estetización como proceso no sólo afecta a las obras de arte, sino a la totalidad de las imágenes. Hago hincapié sobre la imagen de la violencia por la amplia presencia de este tipo de imágenes en el arte centroamericano.

El punto de partida de la reflexión sobre la representación artística de la violencia es la discusión sobre la relación entre arte y moralidad. Sobre todo, cuando la violencia representada es una violencia real, no ficticia. Por esa razón, resulta absolutamente cuestionable el papel y el lugar de un arte que embellece esa violencia.

Frente a esta situación es absolutamente valido preguntarse sí: ¿el arte contemporáneo, y en particular las representaciones y reflexiones sobre la violencia en el arte contemporáneo, tienen algún efecto, papel o presencia en la reflexión ética?

Muchas obras de arte contemporáneo que reflexionan sobre el dolor y la barbarie, están tan bien logradas, tan bien ejecutadas, son tan hermosas y conmovedoras que se les otorga premios y, por supuesto, logran ser adquiridas por su alto grado de esteticidad por los coleccionistas de arte. Estas obras contribuyen mucho «al espectáculo, a la excitación de la retina, al voyerismo, al terror, la envidia y la nostalgia; y, en cambio, sólo un poco a la comprensión crítica del mundo social» (Sekula, 2004: 41).

La función principal de estas obras debería ser alertar, denunciar, cuestionar, reflexionar, aunque sea muy parcialmente, y, sin embargo, se transforman en imágenes embellecidas en las que el valor estético no solo se encuentra sobredimensionado frente a los valores cognitivos y normativos, sino que domina sobre ellos debilitándolos hasta el punto de neutralizarlos y anularlos.

De esta manera, las obras estetizadas o las imágenes embellecidas convierten el mal en algo atractivo que se deja admirar, apreciar y disfrutar de manera estética. Y, no obstante, su contemplación y goce suspende la posibilidad de todo juicio y reflexión moral. Pero, ¿cómo asegurar una conexión entre la ética y la estética a pesar del dominio de los mecanismos de la estetización que todo lo neutralizan? ¿cómo lograr un arte

éticamente efectivo en el que la fuerza la imagen no quede convertida en mero objeto de contemplación y consumo?

De acuerdo con Gerard Vilar (2017), para anular los efectos de la estetización es necesario desestetizar las imágenes, es decir, desmaterializar, descomponer o desintegrar las cualidades estéticas tradicionales. De modo que, la desestetización es un proceso generalizado que busca el estado de *shock* sobre los espectadores. La desestetización no es algo nuevo, algunas corrientes vanguardistas se adentraron en el ámbito de otras experiencias relacionadas con el *displacer* y la repugnancia o el asco.

Por consiguiente, para poder llegar a una respuesta coherente a los interrogantes formulados se han planteado los siguientes objetivos:

Objetivo General:

Interpretar y explicar el proceso de desestetización de la imagen de la violencia por medio del arte contextual en Guatemala, El Salvador y Honduras, especialmente en los campos de la *performance*, las intervenciones en el espacio público y las prácticas artísticas comunitarias, participativas y de resistencia.

Objetivos específicos:

(a) Enunciar los modos, propuestas y relatos empleados por los artistas contextuales en la desestetización de la imagen de la violencia en Guatemala, El Salvador y Honduras.

(b) Determinar las circunstancias y los procesos sociales que dan lugar a la estetización de la imagen de la violencia en Guatemala, El Salvador y Honduras.

(c) Categorizar las formas de violencia más recurrentes (y también las más silenciadas) en las narrativas de la obra de los artistas contextuales en Guatemala, El Salvador y Honduras.

(d) Señalar y explicar los procesos de desestetización de la imagen de la violencia empleados por los artistas contextuales en Guatemala, El Salvador y Honduras.

PARTE PRIMERA. ESTETIZACIÓN Y ESTÉTICAS POLÍTICAS

I. HACIA UNA DEFINICIÓN DE LA ESTETIZACIÓN

La neutralización, ‘desartización’, evaporización y degradación de la obra de arte son fenómenos intrínsecamente ligados a los procesos de transformación experimentados por el modo de producción capitalista. No así la estetización que, por cierto, se ha manifestado en diversos estadios o momentos de la historia, tal y como señalan Lipovetsky y Jean Serroy (2013) en su texto *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico*.

Para comprender la estetización como proceso y, sobre todo, su papel neutralizador y depotencializador en las obras de arte, es necesario remontarse a los inicios del siglo XX, justo en el momento que empiezan a manifestarse importantes cambios en la noción de obra arte. Dichas transformaciones en lo artístico fueron promovidas por el desarrollo de las nuevas tecnologías, pues no sólo introdujeron nuevos procedimientos y técnicas para la reproductibilidad de la imagen, sino que lograron modificar el propio ser de la obra de arte y, con ello, los modos de receptividad estética. En ese sentido, Paul Valéry, sostenía que «el pasmoso crecimiento de nuestros medios, la flexibilidad y precisión que éstos alcanzan y las ideas y costumbres que introducen, nos garantizan cambios próximos y muy hondos en la antigua industria de lo Bello» (1999:131).

Paul Valéry fue uno de los primeros pensadores en visualizar las alteraciones y las consecuencias posteriores del desarrollo de la técnica en el campo del arte.

Tal como el agua, el gas o la corriente eléctrica vienen de lejos a nuestras casas para atender nuestras necesidades con un esfuerzo casi nulo, así nos alimentaremos de imágenes visuales o auditivas que nazcan y se desvanezcan al menor gesto, casi un signo. Así como estamos acostumbrados, si ya no sometidos, a recibir energía en casa bajo diversas especies, encontraremos muy simple obtener o recibir también esas variaciones u oscilaciones rapidísimas de las que nuestros órganos sensoriales que las recogen e integran hacen todo lo que sabemos (Valéry, 1999:131).

Será Walter Benjamin (1939) en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,⁵ quien lograría explicar el trastrocamiento de las funciones del arte por la presencia de las reproducciones masivas. Ahora bien, para Benjamin, lo ocurrido en lo artístico era una expresión de los cambios a nivel de la superestructura,

⁵ Existen cuatro versiones de esta obra. La primera data de 1935, la segunda se redactó en 1936 y fue publicada posteriormente a la muerte de Benjamin en 1955. En 1936, el autor escribió, con la ayuda de Pierre Klossowski, una versión en francés. La cuarta y última versión es de 1939 y es la que se emplea en este trabajo.

producto de las transformaciones en las condiciones de producción, las cuales acabaron incidiendo en cada uno de los ámbitos de la cultura. En ese sentido, indicaría que

...en torno al año 1900, la reproducción técnica alcanzó un nivel en el que podía, no ya sólo aplicarse a todas las obras de arte del pasado, modificando profundamente su impacto, sino también conquistar por sí misma un lugar entre las prácticas artísticas (Benjamin, 2018:13).

En su ensayo, Benjamin identificó que las nuevas técnicas de reproducción mecánica habían provocado cambios profundos en la naturaleza y receptividad de la obra de arte al alterar de forma profunda lo auténtico, lo irrepetible, es decir, lo 'aurático'. Dichas transgresiones, no sólo habían afectado a la propia esencia de la obra, aquello que era único e irrepetible, sino también a su dimensión histórica, la unicidad de su existencia, es decir, a su aquí y ahora.

En la época de la reproductibilidad se fracturó el 'aura' de la obra de arte, además, al anular el original y al sustituirlo por una presencia masiva, se provocó una violenta convulsión en el mensaje transmitido y, por tanto, una irrupción de la tradición. La obra de arte, aquella que durante mucho tiempo fue única e irrepetible, se integraba en una realidad constituida a lo largo de la historia, viva y muy cambiante, es decir, en una tradición, que también se veía trastocada.

Para Walter Benjamin, el modo en que quedó integrada la obra de arte en la tradición fue por medio del culto, de modo que, las primeras obras nacieron al servicio del rito, primero mágico, posteriormente religioso. Por esa razón, el valor del arte 'auténtico' se fundamentaba en ese acto litúrgico que concedía su primer y originario valor de uso.

Pero en la época de la reproductibilidad mecánica, la obra queda desprovista de ese valor de culto, pues, por vez primera en la historia, la obra de arte se despega del ritual; es más, la obra de arte se convierte en la reproducción de una obra pensada para ser reproducida. Por consiguiente, la alteración de lo cultural por medio de la reproductibilidad mecánica dejó a un lado el criterio de autenticidad y, sobre todo, al suprimir su relevancia modificó sus funciones primigenias: «En lugar de basarse en el ritual, pasa a tener otro fundamento: la política» (Benjamin, 2018: 2).

Estos cambios violentos en la estructura de lo artístico se encuentran íntimamente ligados a los movimientos de masas, cuyo agente más poderoso es el cine. En la medida en que las prácticas artísticas se emanciparon del ritual, su visibilidad y potencialidad aumentaron, lo que provocó una preponderancia del valor expositivo y nuevas funciones para la obra.

Al respecto, Albrecht Wellmer (1993:113) se pronunció de la siguiente manera:

Al desligarse el arte de los sistemas de finalidades religiosas, del culto, se torna autónomo; simultáneamente, los contenidos religiosos despojados de su poder se trasladan a la obra de arte como «aura» —en expresión de Benjamín—.

Con la reproductibilidad mecánica, la obra logró emanciparse de su fundamento cultural y, por tanto, perdió para siempre su semblante de autonomía. Tal es el caso de la fotografía, en el que los valores de exhibición lograron desplazar el valor cultural.

Así, las nuevas técnicas de reproductibilidad no sólo consiguieron modificar el ser de las obras, sino también su funcionalidad, pues durante mucho tiempo su función social se encontraba vinculada a las prácticas mágicas o religiosas. Sin embargo, en la época de la reproductibilidad, esa función de culto fue trastocada y sustituida por una funcionalidad expositiva. En este proceso, también se alteraron los modos de receptividad estética, puesto que la posibilidad de reproducción de las nuevas tecnologías modificó la actitud de la masa ante el arte. Al sacar el objeto de su halo, al destruir su aura por la serialización, se suprimió el ser de la obra y se modificó la percepción de los receptores, pasando de la experiencia estética única e irrepetible a la experiencia seriada. Por tanto, «la adecuación de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un proceso de enorme alcance, que afecta tanto al pensamiento como a la percepción» (Benjamin, 2018:19-20).

Debido a la distracción que puede proporcionar el arte en la época de su reproductibilidad mecánica, sin saberlo, los seres humanos se acomodaron con facilidad a nuevas costumbres:

La recepción por distracción, que se va extendiendo a todos los ámbitos artísticos y que manifiesta los síntomas de un cambio profundo en la percepción, tiene en el cine el mejor instrumento para ir asentándose como costumbre. Con su efecto de shock, el cine fomenta la recepción distraída (Benjamin, 2018: 55)

Por consiguiente, Benjamin logró identificar que la reproductibilidad mecánica de la obra de arte había disuelto su valor cultural por los valores de exhibición. Este profundo cambio modificó el ser de las obras de arte, pues había logrado transformar su autenticidad, su originalidad por medio de la secularización de la técnica. En ese sentido, vaticinó la destrucción del aura de las obras de arte en correspondencia con una nueva fase histórico-social en la que se transforma el modo de percepción sensorial.

Precisamente por esa razón, «algunos fenómenos en el desarrollo de los nuevos modos de percepción inducidos por las nuevas tecnologías llevaban a la anestesiación de las capacidades perceptivas del receptor» (Vilar, 2017: 95).

Las nuevas funciones del arte y sus alteraciones por las técnicas de reproductibilidad provocaron la satisfacción artística de una percepción sensorial modificada por la técnica, cuyo desenlace fue la estetización de la política. En esta nueva situación, el arte por el arte alcanza su perfección, de modo que, la sociedad se encuentra lo suficientemente alienada de sí misma como para vivir de manera satisfactoriamente estética su propia autodestrucción.

Hay que hacer notar que Walter Benjamin fue quien por vez primera introdujo la categoría de estetización para referirse al estado de autoenajenación provocado por las alteraciones en los modos de percepción y receptividad estética. Dicho de otro modo, Benjamin fue uno de los primeros en reflexionar y advertir la utilidad política que tienen las obras de arte en las nuevas condiciones de producción y reproductibilidad.

La estetización a la que hace referencia Benjamin, no es más que la exaltación de las cualidades estetizantes y del placer ocasionado por el cine y otros medios de propaganda para ocultar y disimular los objetivos programáticos del nazismo, esto es, de los planes de ingeniería racista y de colonización para la reconfiguración del imperio alemán bajo el modelo de producción capitalista. En ese sentido, la estetización de las prácticas políticas y su ritualización, tenía como objetivo cautivar la mirada y provocar una experiencia estética en el individuo que anulara su capacidad de juicio moral. Por esa razón, la táctica implementada se dirigía a sepultar el horror del Holocausto por medio de la estetización de la política, es decir, inyectar una dosis de anestesia para embellecer la brutalidad y la irracionalidad de un momento específico de la modernidad. Para entonces, «en Alemania, sobre las películas más alegres y ligeras de la democracia se cernía ya la paz sepulcral de la dictadura» (Horkheimer y Adorno, 1998:171).

El aspecto central de la teoría de Benjamin es apuntar que el fascismo no puede ser comprendido sin los sucesos generados por la época de la reproducción mecánica. De ese modo, bajo las nuevas condiciones de producción, el fascismo intentó organizar a la sociedad permitiéndole expresar sin alterar la propiedad privada.

Por otra parte, la estetización de la política trae a su máximo nivel la autonomía de la obra de arte y, por eso, la realiza de forma acabada. La obra que tiene independencia propia, que es completa y «plenamente autosuficiente, evade las preguntas éticas y

políticas desatadas por la glorificación de un acontecimiento bélico que genera el exterminio de seres humanos» (Paredes, 2009: 93).

En la medida que el único criterio de valoración es estético y todo parámetro extraestético es excluido, incluso la vida humana es sacrificada en aras del mérito artístico. Esta idea de un arte autónomo, sin ataduras morales, se encuentra ya en el romanticismo. El propio Schiller (1990: 29) expresaba que:

...la finalidad moral de una obra de arte, o de una acción, contribuye en tan poco grado a su belleza, que ha de ser, antes bien, disimulada en extremo, y ha de aparentar que surge de la naturaleza del objeto de manera completamente libre y espontánea para que ésta, la belleza, no se eche a perder por su causa.

Ahora bien, la intención de Schiller no es la de contribuir con la anestetización o la alienación política; muy al contrario, su preocupación es que la sensibilidad humana recupere un valor propio, independiente, en cierta medida de la razón. Pero el arte en la modernidad deviene autónomo en el campo de la reflexión estética, porque aquello que dio origen a esa reflexión fue la pérdida de la función o valor del arte en el contexto de la Ilustración.

Así, el primer paso hacia la configuración de la autonomía del arte fue la pérdida de su relación con lo sacralizado o, bien, con lo institucional. Por tanto, para Schiller que vive los inicios de la modernidad, el arte se define a partir de su autonomía y como lugar de la libertad; el arte es ese reino donde no imperan leyes de la vida práctica y en donde la enajenación del hombre respecto a la humanidad queda temporalmente suspendida.

De forma semejante, Charles Baudelaire, el gran poeta y crítico de arte del romanticismo, abogó por un arte puro, capaz de retener la magia y el mundo interior del artista, en contraposición a un arte filosófico y moralizador. En Baudelaire, el arte no puede, «sin envilecerse como tal, ponerse al servicio de una moral o de una teoría filosófica [...] La apreciación de lo bello no puede quedar sometida a normas o criterios académicos, siempre parciales y relativos, ni a moldes limitados de un determinado sistema o a los procedimientos de una escuela» (Gómez, 2005:5).

Pero tampoco, como Baudelaire lo afirma en el ensayo de la *Escuela pagana* (1852),⁶ el arte puede estar a plena disposición del hedonismo o un esteticismo puramente formal.

⁶ BAUDELAIRE Charles (1984): «Escuela pagana», en Carlos Pujol (ed.), *Escritos sobre Literatura*, Barcelona, Bruguera.

En la política estetizada de la época de las nuevas tecnologías, el criterio fundamental de la creación artística es la culminación de la propia obra de acuerdo con su valor estético. Por otra parte, se experimenta una transferencia de los elementos estéticos al ámbito de la política, el cual tiene lugar en tanto se asume la obra como absolutamente autónoma e independiente de cualquier consideración extraestética.

Por consiguiente, es el arte por el arte, la autorreferencialidad estética, lo que conduce inevitablemente a una estetización de la política. Dicho de otro modo, la obra de arte autotélica, es decir, la obra que por sí misma justifica sus propios fines, es la génesis de una política estetizada y, por ello, en un contexto de estetización excesiva, el criterio de mayor relevancia en la creación artística es la extinción de la propia obra según su valor estético.

Pese a sus advertencias, Walter Benjamin atribuía un valor emancipador y revolucionario a las nuevas formas de arte pos-aurático. Por ello sostenía que el cine produce receptores críticos, sujetos con conciencia preparados para la revolución. Con ello, Benjamin elogia el potencial cognitivo y en consecuencia político de la experiencia cultural tecnológicamente mediada (el cine es privilegiado de modo particular). Sin embargo, la visión optimista se invierte al final de su ensayo:

'Fiat ars, pereat mundi', dice el fascismo, esperando de la guerra, como confiesa Marinetti, la satisfacción artística de una percepción sensorial modificada por la técnica (Benjamin, 2018: 60).

Ahora bien, tanto la alienación como la estetización de la política como elementos de manipulación ideológica de la modernidad sobreviven al propio fascismo y, por tanto, también sobrevive el placer de observar la propia destrucción de la sociedad en términos estéticos.

La respuesta del comunismo ante la estetización excesiva y el fascismo como su consecuencia lógica, es la politización del arte. Pero, ¿qué implica realmente esta propuesta? Probablemente, Benjamin plantea algo que va más allá de la cultura como instrumento de propaganda, como señala Susan Buck-Morss (1993:57):

Él demanda del arte una tarea de mayor complejidad esto es, deshacer la alienación del sensorio corporal, restaurar el poder instintivo de los sentidos corporales humanos para el bien de la autopreservación de la humanidad, y hacerlo, no intentando evitar las nuevas tecnologías, sino mediante ellas.

Ahora bien, el problema que plantea la conclusión del texto de Benjamin es que, a mitad de ese pensamiento -política estetizada, arte politizado-, cambian las coordenadas en que los términos (política-arte-estética) se despliegan y, por tanto, su significado. Así, el arte politizado con la radicalidad que él sugiere, dejaría ser arte. Además, la estética se transformaría y sería un antídoto al fascismo, pues se despliega como propuesta política.

En su planteamiento, Walter Benjamin promueve un tipo de arte que conduce a la crítica y a la reflexión y, en efecto, ese es el:

verdadero significado de la consigna de «politizar la estética», ya que Benjamin jamás se comprometió con una estética normativa que regulara las particularidades de la obra de arte. Benjamin le asigna así una función utópica al arte, una tarea que, si bien él no lo plantea en estos términos, consistiría en contribuir a un mejoramiento de la sociedad (Andrade Mercedes,2009:79).

Sin embargo, uno de los aspectos trascendentales del ensayo de Benjamin fue el haber caracterizado una nueva etapa histórica, es decir, un momento del desarrollo de la técnica que potenció la configuración histórica de nuevas formas de control y dominio por medio de la experiencia estetizante. Precisamente por esa razón:

Benjamin urgía al «artista avanzado» a intervenir, como trabajador revolucionario, en los medios de producción artística, a cambiar la «técnica» de los medios de comunicación tradicionales, a transformar el «aparato» de la cultura burguesa. No bastaba con una «tendencia» correcta; eso era asumir un lugar «junto al proletariado». Y «¿qué clase de lugar es ese?», preguntaba Benjamin en líneas que aún pican: «El de un benefactor, el de un mecenas ideológico: un lugar imposible (Foster,2001:175).

En su reflexión sobre la situación de la estética y de la obra de arte en la época de su reproductibilidad, «no actuaba como alguien que produce u obtiene verdad pensando; sino que, al citarla por medio del pensamiento, actuaba como un supremo instrumento de conocimiento en el que está dejaba su sedimento» (Adorno, 1995:12).

La perspectiva crítica abierta por Benjamin será un pilar fundamental para las reflexiones posteriores de Theodor Adorno y Max Horkheimer. De hecho, ya en el año 1936⁷, en una de sus correspondencias, Adorno decía no sorprenderle que tuvieran una base común:

Después de que el libro sobre el Barroco llevara a cabo la separación de la alegoría del símbolo (en la nueva terminología aurático) y Dirección única, la de la obra de Arte de la documentación

⁷ Véase: carta Sobre *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, escrita el 18 de marzo de 1936 y publicada en ADORNO, Theodor (1995): *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra.

mágica. Es una hermosa confirmación -espero que no suene inmodesto si digo: para ambos- que hace dos años, en un artículo publicado en el volumen conmemorativo sobre Schönberg, y que usted no conoce, yo hiciera formulaciones sobre tecnología y dialéctica y sobre la relación modificada con la técnica que comunican plenamente con las suyas (Adorno, 1995:139).

Son tantas las similitudes que, el propio Gerard Vilar se expresa de la siguiente forma: «el pensamiento de Adorno y de Benjamin debe entenderse como un todo bifronte, como un rostro jánico que nos habla de lo mismo y de lo otro con acentos y énfasis diferentes, pero que al cabo se iluminan mutuamente hasta hacerse recíprocamente imprescindibles» (Vilar, 2017:44).

Así pues, tanto Benjamin, como Adorno -y Horkheimer-, primeros representantes de la Escuela de Frankfurt, intentan, ya sea desde una mirada más optimista como la de Walter Benjamín, o desde una mirada más pesimista como la de Theodor Adorno, entender el presente histórico que atravesaba Europa y los Estados Unidos desde la ideología de la Ilustración, cuya filosofía del progreso había culminado en catástrofe y tragedia con el ascenso del fascismo.

La idea de la historia universal como progreso continuo y la imposibilidad de caídas en estadios inferiores, plateada por Kant durante la época ilustrada, fue quebrantada tras el ascenso del fascismo como hecho histórico singular que no puede ser considerado una manifestación terrible de una barbarie persistente; al contrario, fue un acontecimiento estrechamente vinculado a la modernidad, pues como expresó Zygmunt Bauman, la racionalidad instrumental y la cultura burocrática de la modernidad fue el único contexto en el que se pudo concebir, desarrollar el fascismo y la idea del Holocausto, ya que la cultura burocrática «incita a considerar la sociedad como un conjunto a administrar, como una colección de problemas varios a resolver, como naturaleza que hay que controlar, dominar, mejorar o remodelar, como legítimo objeto de ingeniería social» (2006: 39).

La filosofía ilustrada consideró el devenir humano como un progreso constante y permanente ante el desarrollo de la técnica y la disolución de la conciencia mítica y del pensamiento metafísico. Sin embargo, el desarrollo de sus promesas dio paso a la sociedad del dominio, de modo que la tecnología y la tendencia social, siempre entrelazadas, convergen en la dominación total contemporánea de la humanidad. Por lo tanto, la Ilustración fue tan destructiva como le reprocharon sus enemigos:

Ella se encuentra a sí misma sólo si rechaza el último compromiso con estos enemigos y se atreve a abolir el falso absoluto, el principio de ciego dominio. El espíritu de esta teoría intransigente podría reorientar el del inexorable progreso mismo hacia su fin [La burguesía

ilustrada] al multiplicar la violencia por la mediación del mercado, la economía burguesa ha multiplicado también sus bienes y sus fuerzas de tal manera, que para su administración ya no necesitan sólo de reyes, sino tampoco de los burgueses: necesita de todos. Todos aprenden, a través del poder de las cosas, a desatenderse del poder (Horkheimer y Adorno, 1998:94).

Con anterioridad al estudio realizado por Horkheimer y Adorno, Benjamin había logrado advertir que los nuevos modos de reproductibilidad mecánica conducían a la autoalienación total y, por ello, la sociedad era capaz de vivir su propia destrucción de modo estético. Sin embargo, durante la expansión del régimen de terror del fascismo, Benjamin se vio llevado al suicidio y por eso no pudo presenciar el desenlace de las nuevas relaciones configuradas a partir de la edificación de la nueva Industria Cultural.

Sí pudo constatar, en cambio, la constitución de una nueva época a partir del desarrollo de las nuevas técnicas de reproductibilidad de la imagen que condicionaban la percepción de las masas, de modo que podían ser manipuladas, anestesiadas, deshumanizadas y movilizadas por los intereses del fascismo y del gran capital. En ese sentido, el arte en la época de la Industria Cultural «se convierte de nuevo en mundo, en duplicación ideológica, en dócil reproducción» (Horkheimer y Adorno, 1998: 33).

Adorno y Horkheimer, por su parte, lograron vaticinar que las grandes innovaciones tecnológicas propiciadas por la ciencia moderna arrastraban una expansiva decadencia de la cultura teórica, es decir, un empobrecimiento de la razón, por lo que la degradación no se producía sólo a nivel del arte, sino de la cultura como forma de expresión del espíritu: «Con la transformación del mundo en industria, la perspectiva de lo universal, la realización social del pensamiento, está de tal modo abierta, que por su causa el pensamiento es negado incluso por los dominadores como pura ideología» (1998: 90).

Para explicar la configuración de un nuevo sistema de dominación global, Horkheimer y Adorno acuñaron la categoría de ‘Industria Cultural’ con la que referirse a las transformaciones culturales y del propio sistema capitalista en la época de posguerra. En su *Dialéctica de la Ilustración* (1944) y, específicamente en el capítulo titulado *La Industria Cultural: ilustración como engaño de masas*, explican la constitución de un sistema organizado por las leyes del capital, que es manipulado y dominado por el espectáculo de la Industria Cultural.

Como parte de los resultados de su estudio, lograron vislumbrar la estetización hipermoderna ampliamente desarrollada por la Industria Cultural y trasladada a todos los productos de consumo y que «podrá mañana triunfar abiertamente, como realización

sarcástica del sueño wagneriano de la «obra de arte total.» (Horkheimer y Adorno, 1998:169).

Pero ¿qué es la Industria Cultural? Para Adorno y Horkheimer, es un sistema organizado por los grandes medios de comunicación de masas: cine, radio y revistas. Estos se encuentran armonizados entre sí y su unión logra constituir un sistema de dominación de carácter coercitivo orientado a la alienación social. A grandes rasgos, esta definición de la Industria Cultural prevalecerá en reflexiones posteriores de Adorno:

En todos sus sectores [la Industria Cultural] fábrica de una manera más o menos planificada unos productos que están pensados para ser consumidos por las masas y que en buena medida determinan este consumo. Los diversos sectores tienen la misma estructura, o al menos encajan unos con otros. Conforman un sistema que no tiene hiatos. Esto sucede gracias a los medios actuales de la técnica y a la concentración de la economía y la administración. (Adorno,2008: 295).

Así, la Industria Cultural es un sistema constituido por las nuevas formas del capitalismo global, dinamizado por sus propias leyes y caracterizado por haber conducido la transposición del arte a la esfera del consumo y, con ello, estetizado la producción de mercancías.

En el texto *Resumen sobre la Industria Cultural* Adorno sostiene que la expresión fue empleada por vez primera en el libro *Dialéctica de la Ilustración* que había sido publicado junto a Horkheimer en el año de 1947 en Ámsterdam y, señalaba que, en sus borradores hablaban de «cultura de masas», pero que sustituyeron esa expresión para evitar la interpretación que trata de una cultura que ‘asciende’ espontáneamente desde las masas. Ahora bien, la Industria Cultural es algo completamente diferente, pues reúne cosas conocidas otorgándoles nuevas cualidades.

El desarrollo de la Industria Cultural posibilitó una degradación o neutralización del arte. «El arte alto pierde su seriedad al especular con el efecto; el arte bajo pierde, al ser domesticado por la civilización, la fuerza de oposición que tuvo mientras el control no social no era total» (Adorno, 2008:295).

De acuerdo con Adorno lo fundamental de la Industria Cultural no son ni las masas ni las técnicas de comunicación, sino el espíritu que se les inculca, es decir, la voz de su amo; por esa razón la Industria Cultural abusa de la consideración de las masas para consolidar y reforzar la mentalidad a la que se presupone dada e inmutable y, por consiguiente, para Adorno las masas no son la medida de la Industria Cultural, sino su

ideología, razón por la que, la Industria Cultural no podría existir sino se adapta con facilidad a las masas.

Para Adorno existe una ontología de la Industria Cultural, armazón de categorías que pueden ser estudiadas desde la novela comercial de la Inglaterra de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. La palabra industria no puede ser tomada de manera literal, pues se refiere a la estandarización de la cosa misma. «La Industria Cultural es industrial más en el sentido de la asimilación a formas industriales de organización» (Adorno,2008:297).

La técnica de la Industria Cultural que, por cierto, es una técnica de difusión y de reproducción mecánica, es exterior a su cosa. La Industria Cultural tiene su respaldo ideológico en la coherencia plena de sus técnicas en los productos y, en ese sentido, vive parasitariamente de la técnica extra-artística de la producción de bienes materiales.

Cabe resaltar que, las técnicas de la Industria Cultural permitieron la estandarización y producción en serie, lo que alteró el valor aurático de las obras de arte, es decir, su condición como objeto único y auténtico.

Pero la transgresión de lo aurático podría haber sido considerada un valor; de hecho, Benjamin visualizó con cierto optimismo esas alteraciones, puesto que el arte sería mucho más accesible a las masas. Pero Adorno mantenía una idea diferente: para él, los productos de la Industria Cultural «estaban al servicio de la dominación ideológica y de la alienación, eran instrumentos de la liquidación del individuo en la sociedad administrada y, por consiguiente, había que rechazarlos radicalmente como formas degeneradas del arte o, como más tarde las tildará, «desartizadas» (Vilar, 2010: 145).

La Industria Cultural alcanzó a desarrollarse bajo el evidente logro de los efectos técnicos sobre la obra de arte, en especial, cuando la técnica cinematográfica permitió reducir la tensión entre la imagen del mundo y la realidad fenoménica, sobre todo porque ofrece un paraíso en contraposición a la realidad cosificada y agobiante de la que se desea escapar. Precisamente por esa razón, Adorno rechazó tácitamente el cine como un medio para la liberación de la conciencia del individuo, negándole la condición de ser arte, al igual que el jazz y las demás propuestas populares.

De esa manera, los productos de la Industria Cultural se constituían como simples extensiones de la realidad enajenada del obrero, el cual lograba transferir lo mecánico y lo autómatas de su existencia al campo del ocio. Por eso, la Industria Cultural absolutizó

la imitación, redujo el mundo a mero estilo y, con ello, traicionó uno de los pilares del arte moderno, pues los aspectos de rebeldía y anarquía promulgados por las vanguardias quedaban neutralizados ante la necesidad de ser incorporados como productos de consumo:

La vieja afinidad entre el contemplador y lo contemplado es puesta patas arriba. Como el comportamiento típico hoy hace de la obra de arte un mero hecho, también se despacha como mercancía el momento mimético, que es incompatible con toda esencia cósmica. El consumidor puede proyectar como mejor le parezca sus emociones, sus restos de mimetismo, a lo que ponen delante. Hasta la fase de administración total, el sujeto que contemplaba, escuchaba o leía una obra tenía que olvidarse de sí mismo, volverse indiferente, borrarse en ella. La identificación que él llevaba a cabo era (desde el punto de vista del ideal) no que la obra de arte se equiparara a él, sino que él se equiparara a la obra de arte (Adorno, 2004: 30).

Pero no sólo la neutralización o depotencialización del arte fueron las transformaciones emprendidas por la Industria Cultural; sus implicaciones se orientaron a la anestezización del individuo, al control de sus preferencias y falsificación del mundo.

Las crisis existenciales por la mecanización de la vida y el desencanto contra la cruenta explotación del sistema fueron superadas por la manipulación de productos capaces de propiciar diversión y placer estético; piénsese en revistas, cómics, series de televisión, novelas, cine de entretenimiento, conciertos, espectáculos, programas de radio y televisión, redes sociales y programas de farándula, entre otros.

Cuanto más consistentes se vuelven los mecanismos de sustitución de la realidad por medio de los productos de la Industria Cultural, mucho más fácil resulta modelar las necesidades de los consumidores, «producirlas, dirigirlas, disciplinarlas, suprimir incluso la diversión: para el progreso cultural no existe aquí límite alguno» (Horkheimer y Adorno, 1998: 189).

Uno de los principios del sistema es difundir la idea de que todas las necesidades de los individuos pueden ser satisfechas por la Industria Cultural, pero, de otra parte, organizar con antelación esas necesidades para generar nuevas, incluso sobre las satisfechas, su intencionalidad, es modelar comportamientos para aparecer como un eterno consumidor: como objeto de la Industria Cultural.

Para lograr sus propósitos, la Industria Cultural logró emplear la ciencia y la tecnología bajo el imperativo de la eficacia, es decir, como técnica dirigida a la manipulación. Los mecanismos de operación de la Industria Cultural subyugan al cliente, distraído y manipulado. El triunfo de la publicidad en la Industria Cultural no es más que

la asimilación forzada de los consumidores a las mercancías culturales. En ese sentido, la Industria Cultural condujo perversamente al hombre como ser genérico. Ha logrado hacer del individuo un ejemplar fácilmente sustituible, es decir, un tipo de propiedad que se consume con el uso.

El sistema mundo que Horkheimer y Adorno tildaron de Industria Cultural se presenta como una verdad irrefutable de lo existente. Los medios de comunicación se esfuerzan por introducir sus propios juicios como los únicos argumentos existentes o, peor aún, por instalarlos como parte de los imaginarios sociales.

Para ello, logra moverse con habilidad extraordinaria entre la falsa noticia y la verdad manifiesta, enfatizando sus propios criterios y encubriendo la realidad para impedir el conocimiento y asegurar su continuidad omnipresente.

La Industria Cultural desgarrar el pensamiento crítico y rechaza las objeciones contra ella misma como las dirigidas contra el mundo que ella misma duplica y falsifica intencionadamente. La unidad de la Industria Cultural evidencia lo que ocurre en la política: un encubrimiento de los procesos esenciales para clasificar, organizar y manipular a los ciudadanos.

En síntesis, para Horkheimer y Adorno, la Industria Cultural es un sistema organizado por el desarrollo de las leyes del capitalismo y se caracteriza por haber estetizado el proceso de producción de mercancías y haber organizado el mundo bajo los tentáculos de la industria del entretenimiento. Cabe suponer que la conciencia de los consumidores, replicaba Adorno, está escindida ante la diversión obligatoria que la industria les prescribe: «la gente no sólo cree cualquier patraña que le proporcione placer, sino que acepta incluso los engaños que conoce; cierran los ojos y aceptan con una especie de autodesprecio lo que les sucede» (Adorno,2008: 299).

La Industria Cultural no sólo debe de entenderse como una nueva dinámica de producción del capitalismo global, sino también como un sistema organizado para controlar las preferencias de los consumidores en una sociedad de consumo ampliamente dinamizada mediante el control de los medios de propaganda que contribuyen con la alienación total y, con ello, el propio sostenimiento del sistema. «Mediante la ideología de la Industria Cultural, la adaptación sustituye a la consciencia: el orden que brote de ella nunca será confrontado ni con lo que él dice ser ni con los intereses reales de las personas» (Adorno,2008:300).

La Industria Cultural es un pequeño peldaño del modo de producción capitalista, un subsistema que forma parte del sistema mayor: aquel que consiste en la organización social determinada por la racionalidad del dominio. Razón por la cual, no presenta indicaciones para la vida feliz ni un arte nuevo de la responsabilidad moral, sino instrucciones para obedecer a algo que esconde unos intereses muy potentes.

El efecto global de la Industria Cultural es el de una anti-Ilustración, en ella, la Ilustración, es decir, el dominio técnico progresivo de la naturaleza se convierte en un engaño masivo, en medio para para sujetar la consciencia. La Industria Cultural impide, -señalaba Adorno-, la formación de individuos autónomos que juzguen y valoren conscientemente. Dichos individuos serían el presupuesto de una sociedad democrática.

Si injustamente las masas son difamadas desde arriba como masas, es la Industria Cultural quien las convierte en masas y a continuación las desprecia e impide su emancipación, para la que los seres humanos están tan maduros como las fuerzas productivas de la época se lo permiten (Adorno, 2008: 302).

Frente a esta racionalidad imperante que aspira a la construcción de un sistema totalitario en el que la identidad somete a los diferente y reprime lo plural, Adorno desarrolla un programa de racionalidad negativa, bajo la convicción de que la libertad individual, como la libertad de acción y de pensamiento, sólo pueden ser una realidad en una sociedad libre, porque la libertad del individuo presupone la libertad de la sociedad: «No hay emancipación posible sin la emancipación de la sociedad» (Adorno,2001:174).

La sociedad libre es pensada como esperanza, como una utopía, sin embargo, se ignora si existirá, y en cualquier caso no está en nuestras manos crearla; ni siquiera imaginar en qué consistirá. Adorno hace referencia a la libertad de conocimiento que se desarrolla mediante la actitud crítica, su fuerza radica en la negatividad, en decir no a la identidad que la sociedad impone y a no adaptarse a ella. «El conocimiento permite adquirir conciencia de lo que le está sucediendo al individuo, y a desarrollar una mirada crítica con la cual tomar distancia y resistir. El conocimiento es, así, la fuente de la única libertad todavía posible, que la acción, en cambio no puede aportar (Tafalla, 2003: 98).

I.1. 'DESARTIZACIÓN' Y NEUTRALIZACIÓN

La Industria Cultural logró degradar el arte a mercancía destinada a la decoración y el entretenimiento. Asimismo, desgarró las aspiraciones revolucionarias subyacentes a las vanguardias. Para nombrar este proceso de degradación del arte auténtico, Adorno acuñó la categoría de «'desartización'» o «desartifización». Dicha categoría alude al proceso dialéctico por el que el arte pierde sus cualidades y rasgos tradicionales para convertirse en producto de la Industria Cultural.

En varias de sus reflexiones, Adorno explica la manera en que la Industria Cultural creó un arte derivado, orientado hacia el entretenimiento, fácilmente digerible y destinado a contribuir a la alienación total. Los medios de comunicación de masas, el cine, la televisión y la radio empobrecieron los materiales estéticos neutralizando los valores artísticos, políticos e ideológicos del arte de ruptura, sobre todo, de aquellas expresiones que buscaban rebelarse en expresión desenfrenada contra el poder instituido.

Por esa razón, Theodor Adorno pensaba que la obra de arte era una «víctima de las fuerzas ideológicas que dominan la sociedad administrada y, en última instancia, como mera mercancía y, por consiguiente, como un producto cosificado que deja de ser un modo esencial de pensar el mundo (Vilar, 2010: 14).

Para Adorno, la Industria Cultural creó un arte para el entretenimiento y, por ello, orientó su producción hacia la satisfacción del público; bajo un ritmo excesivo de producción y reproducción mecánica, forjó espíritus dóciles fácilmente manipulables. Los productos de la Industria Cultural suprimen a los sujetos libres y los sustituye por ciudadanos obedientes y amantes del espectáculo y del placer hedonista, especialmente porque la distancia que el arte auténtico demanda al individuo que se relaciona con el arte autónomo queda suprimida en los productos de la Industria Cultural.

En la época de la Industria Cultural el arte se volvió accesible y se convirtió en bien de consumo popular. Contrariamente, el arte en la modernidad se planteó como reino de la necesidad en oposición de las necesidades materiales; sin embargo, el precio de lo anterior fue la exclusión de las clases inferiores, pues el arte permaneció durante mucho tiempo como actividad exclusiva de las minorías privilegiadas.

En el espacio de la Industria Cultural, se logró estrechar elementos anteriormente irreconciliables de la cultura, a saber: arte y diversión, los mismos que fueron expandidos mediante su subordinación a la Industria Cultural. La actual fusión de cultura y entretenimiento no se realiza sólo como deformación de la cultura, sino también como

espiritualización forzada de la diversión. Frente a estas condiciones, el arte reniega de su propia autonomía y se coloca con satisfacción entre los bienes de consumo.

El arte en la época de la Industria Cultural se impone por medio del mercado y, por ello, permanece esencialmente relacionado a las premisas de la economía capitalista. Paradójicamente, el arte auténtico, aquel que niega el carácter de mercancía por el simple hecho de seguir su propia ley, ha sido siempre, también, mercancía. Pero en la medida en que la pretensión de utilización y explotación del arte se va haciendo total, empieza a delinearse un desplazamiento en la estructura económica interna de las mercancías culturales.

Por esa razón, el arte actual es una mercancía preparada, registrada, absorbida por la producción industrial, adquirible y consumible mediante su uso y, desde la óptica fatalista y trágica de Adorno, hace tiempo que desapareció la última garantía contra la degradación del arte a nivel de bienes o productos culturales.

Para Adorno, la Industria Cultural consiguió sustituir al arte auténtico por la planificación, la administración, la inserción del producto en el mercado y, por ello, el arte perdió su valor de uso, su ser y se redujo a mercancía para la decoración. A diferencia del arte auténtico, los productos destinados para el entretenimiento no ofrecen ninguna resistencia y no discrepan de la lógica convencional del mundo. Por eso, traicionaron la historia y la memoria colectiva, convirtiéndose en instrumentos ideológicos para mantener el orden establecido.

En el momento en el que el arte se convierte en una práctica cultural de otro tipo, se desartiza, es decir, deja de ser utopía y, en lugar de ser un espacio para cambiar el mundo, para combatir las desigualdades y luchar por la libertad, se convierte en un producto al servicio de la dominación y la cancelación de los sujetos libres por la vía de su mercantilización y estetización.

Adorno acuñó el término de ‘desartización’ o desartifización para referirse a los cambios y transformaciones que estaba experimentando la música de su tiempo: «En su *Teoría Estética* (1970), utilizará más sistemáticamente la categoría de “desartización” (*Entkunstung*) en el desarrollo de una compleja teoría normativa del arte. Para empezar, para ser auténticamente arte las obras deben apuntar más allá de sí mismas, a la utopía o a una trascendencia» (Vilar, 2010: 78).

Uno de los aspectos centrales de la ‘desartización’ es definir los límites del arte auténtico y de los productos derivados de la Industria Cultural. El arte que no busque la trascendencia no puede ser conceptualizado como tal, puesto que no alcanza a ser arte. Por otro lado, el arte digerible busca únicamente el placer y el goce, en lugar de atender a los requerimientos de una comprensión mínima y de respeto de la obra.

Los lectores de Hispanoamérica y de habla no inglesa no conocen la categoría de “desartización” por la decisión problemática de la traducción. Se trata de una categoría ambivalente y dialéctica, con connotaciones positivas o negativas según como se use. Adorno la empleó de manera unívoca para referirse a la pérdida de las cualidades artísticas tradicionales de la obra de arte por la cosificación, mercantilización y fetichismo ideológico, empleándola como un indicador para mostrar los peligros de una posible muerte del arte. Pero la emplea también para referirse a las personas embaucadas por los medios de comunicación de masas, es decir, la Industria Cultural, que no logran por eso percibir la falsedad del sistema y, mucho menos, la degradación del arte; de ahí que se fomente la ‘desartifización’, es decir, se impide a las obras ser lo que realmente son y se altera y se reduce su distancia con el consumidor.

Existen otras categorías como desestetización o desmaterialización, que tienen que ver con esta dimensión lógica y que en varias ocasiones se han utilizado para engrosar la idea de ‘desartización’ como una pérdida lamentable y rechazable.

La ‘desartización’ puede entenderse por su fenómeno contrario, a saber: la ‘artización’. La ‘artización’ implica pensar el arte como objeto o práctica no apreciada como arte con anterioridad. Numerosos objetos, prácticas y productos técnicos, nuevos y viejos, han experimentado esta transfiguración. La ‘artización’ ha sido un movimiento masivo gracias al cual el arte se ha expandido.

Tanto en su *Teoría estética* (1970), como en *Dialéctica de la Ilustración* (1947), elaborada junto a Max Horkheimer, Adorno introduce la categoría de arte auténtico y arte digerible o inferior; el primero, es antitético, autónomo, crítico, invita a suprimir los modos mecánicos de percibir el mundo, así como la utopía y la trascendencia, la liberación del individuo y el cuestionamiento permanente de lo existente; el segundo es un producto derivado, orientado al entretenimiento y a la reproducción mecánica y banalizada del mundo; una mercancía que liquida al individuo y sus pretensiones de libertad, manipula su conciencia y se convierte en instrumento ideológico del sistema capitalista.

Por tanto, el arte auténtico es negación del capitalismo y el que no lo es, es mercancía fetichizada, ‘desartizada’, producida por la Industria Cultural para ejercer dominio sobre los individuos que se creen libres, pero que en realidad no lo son. El arte inferior, hoy administrado, integrado y remodelado por la Industria Cultural, nunca obedeció a la idea de arte puro; al contrario, siempre fue introducido como fracaso de la cultura y como éxito, en cambio, de la industria del entretenimiento.

Adorno se opuso radicalmente al hedonismo estético, porque expulsa toda negatividad del arte y pierde la fuerza mediante la cual supera la existencia y de la que se separa simplemente siendo. Pero en cuanto al comportamiento de la obra de arte, Adorno mantiene la negatividad de la realidad y toma posición ante ella. Por esa razón, «la experiencia artística es autónoma sólo donde rechaza al gusto centrado en el disfrute [...] La emancipación del arte respecto de los productos de la cocina o de la pornografía es irrevocable» (Adorno, 2004:24).

Desde la visión pesimista de Adorno, el sujeto que obtiene placer estético de las obras de arte es banal. Para él, se disfruta de las obras de arte en la medida que no se entiende de arte. Ello se debe a la función del arte en una sociedad en la que la producción artística ya no tiene lugar y está trastornada en sus reacciones frente al arte; éste a su vez se divide entre patrimonio cultural cosificado y ganancia de placer que el cliente obtiene y que, por lo general, poco tiene que ver con el objeto. Por esa razón, se debe eliminar el concepto de disfrute artístico en tanto que elemento constitutivo del arte.

Sin embargo, existe un tipo de obra que se propuso cambiar el mundo y desbordarlo, pero que acaban recicladas «como arte fetichizado, esto es, como mercancía, como imagen estetizada, coleccionable y museable, depotenciada en el mejor de los casos de buena parte o incluso toda su fuerza crítica y subversiva» (Vilar, 2010:167).

A este mecanismo de depotencialización, fetichización y estetización de obras de arte subversivas y críticas, Adorno lo llamó neutralización. Es el caso de aquellas propuestas artísticas de carácter político que se incorporan de la mejor manera en el mercado del arte, logran ser vendidas y compradas como mercancías, terminan como parte de las colecciones de grandes inversores o se exhiben en los museos para complacer, divagar y estetizar a los turistas.

De la misma manera que Adorno señaló que el arte auténtico podía acabar siendo reducido a arte fetichizado, es decir, a mercancía neutralizada, Gerard Vilar, en su ensayo *La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo* (2012), acuña la categoría

de «reestetización», que hace referencia al «muy frecuente fenómeno por el que imágenes y obras artísticas que fueron, han sido o son creadas con otras finalidades y supuestos se convierten en presas de procesos de estetización y acaban siendo poseídas por el carácter de estetizadas» (Vilar, 2012: 15).

Los fenómenos de mercantilización, cosificación, banalización, trivialización y las distintas variedades de la despotenciación hacen que hoy en día, paradójicamente, «sea muy difícil hacer arte político, crítico y subversivo sin que sea engullido inmediatamente por los mecanismos de las instituciones que gestionan la exhibición y la subvención, el mercado y el espectáculo» (Vilar, 2010: 169-170).

Sin lugar a duda, la neutralización del arte deriva de la autonomía estética, pues una vez que las obras son ‘desartizadas’ –aisladas de todo lo demás-, resultan irremediabilmente perjudicadas en su contenido de verdad.

Muchos artistas han intentado generar propuestas de resistencias a los mecanismos de neutralización del sistema. De hecho, el mismo «Adorno planteaba, con ánimo pesimista, un horizonte de resistencia permanente en el triunfo definitivo de la cosificación, un horizonte en el que la memoria debe de jugar un papel fundamental» (Vilar, 2010: 18).

Para Adorno, el arte, en la medida en que responde a una necesidad social, se ha convertido en un negocio que seguirá en marcha mientras sea rentable y su perfectibilidad haga olvidar que ha muerto: «Algunos géneros artísticos y algunos sectores del ejercicio artístico florecientes, como la ópera tradicional, han quedado anulados sin que esto se note en la cultura oficial; sin embargo, para las dificultades de aproximarse al ideal de perfección su insuficiencia práctica; su ocaso real está cerca» (Adorno, 2004: 32).

Considerando que «el arte desmiente a la producción en su propio beneficio, opta por una praxis liberada del hechizo del trabajo» (Adorno, 2004: 24), el arte puede conducir a un tipo de práctica por la que alcanzar la libertad y la trascendencia, es decir, un tipo de praxis mejor que la adquirida en la sociedad del dominio mediante la crítica de sus instrumentos de racionalidad.

I.2. EL CONCEPTO DE ESTÉTICA NEGATIVA

Theodor W. Adorno se opuso radicalmente a las posiciones estéticas que demandan del arte placer y goce, pues de acuerdo con él, este tipo de estéticas hacen que el arte pierda su pretensión de verdad. Además, el arte que incita al placer es falso e indecente porque participa del mismo sistema responsable de la anulación y cosificación del sujeto. Por esas razones, Adorno abogó por un arte que genere displacer, disgusto, rechazo, caos en el orden, es decir, un arte negativo, en clara oposición a las teorías tradicionales de la experiencia estética que siempre han enfatizado aspectos tales como el placer producido y la capacidad de transportar principios éticos, religiosos y políticos.

Sin embargo, para Adorno las estéticas de este tipo parecen comprometidas «con una generalidad que conduce a la inadecuación a las obras de arte y, complementariamente, a valores de eternidad perecederos» (Adorno, 2004:442).

Pero, ¿qué indica una estética de la negatividad? Para Christoph Menke (1997), la tesis fundamental de la estética de la negatividad consiste en evidenciar la diferencia entre lo estético y lo no estético, es decir, la negatividad. De acuerdo con Menke (1997), esta concepción de la negatividad permite a Adorno, por un lado, aprehender las obras en su relación negativa con todo lo que no es arte y, por otro, comprenderlas en su autonomía.

De acuerdo con Menke (1997), la teoría estética de Adorno postula dos concepciones de la negatividad que, no pueden ser integradas en su proyecto de autonomía estética. La primera consiste en referir la negatividad estética a la función crítica que ejerce el arte con relación a la realidad exterior no estética y, la segunda, fundamenta la negatividad estética en el hecho de que el arte es el lugar donde se opera una intensificación de la experiencia cotidiana.

A la primera de estas concepciones, Menke (1997) la denomina ‘crítica’ y, a la segunda, ‘purista’. Ambas, en su oposición proyectan imágenes complementarias de la diferencia estética, pues comprender el arte como negación crítica de la sociedad es admitir que la diferencia estética puede superarse, ya que el arte afirma potencialidades, capacidades, ideas que no están actualmente realizadas en la sociedad, pero que siempre tienen la posibilidad de ser extraídas de la realidad del arte y concretarse en el plano social.

En tal sentido, la negatividad estética y la negatividad crítica se confunden en la perspectiva de una identidad posible de lo no idéntico del arte y la sociedad. Empero,

desde la concepción purista de la negatividad la experiencia intensificada que promete el arte no puede preservarse en su pureza más que por la diferencia respecto a la realidad social.

En aras de explicar el sentido de la negatividad, Gerard Vilar en su artículo *Arte y negatividad: relejendo a Adorno (2018)*, argumenta que para el filósofo frankfurtiano nada es negativo o positivo en un sentido absoluto, puesto que, su visión dialéctica e histórica le permitió reconocer las mutaciones que la percepción de cualquier obra de arte puede experimentar en el curso del tiempo. Por consiguiente, lo que puede ser o un objeto o un efecto negativo en un determinado momento puede ser experimentado como positivo en otro momento posterior.⁸

Por otra parte, Vilar (2018) manifiesta que Theodor Adorno en sus reflexiones estéticas integra al menos cinco conceptos diferentes vinculados al de negatividad y vinculados entre sí, a saber: autonomía, anarquía, ascetismo, hermetismo y resistencia.

Para Adorno, una obra de arte autónoma es lo contrario de la realidad, es ilusión, es apariencia, es decir, una cosa que niega el mundo de las cosas. Dicho de otra manera, «el arte es la contradicción a la realidad empírica que se mueve hacia la negación determinada de la organización existente del mundo» (Adorno, 2004:457).

Sin embargo, en la sociedad capitalista el arte es negativo frente a la sociedad y el mundo real a causa de la naturaleza oposicional de su autonomía. De otro modo no se trata de arte, sino de arte ‘des-artizado’, es decir, un producto de la industria cultural. En cambio, el arte auténtico no se encuentra subordinado a ningún tipo de normativa. En ese sentido, el arte se niega a cualquier definición.

La negatividad del concepto de arte concierne a éste en su contenido. La propia naturaleza del arte, no la impotencia de los pensamientos sobre él, prohíbe definirlo; su principio interior, el principio utópico, se rebela contra el principio de dominio de la naturaleza de la definición. El arte no puede seguir siendo lo que fue (Adorno, 2008:395).

El auténtico arte autónomo no está sujeto a ninguna norma y debe de explorar libremente su material resistiendo a toda subsunción bajo los principios que rigen la sociedad administrada. «Al fin y al cabo, el arte es un ser social hasta cuando repudia al máximo a la sociedad, y no es comprendido sino se comprende ese carácter social» (Adorno, 2004:463).

⁸ Véase: VILAR, Gerard (2018): «Arte y negatividad: relejendo a Adorno», *Artcultura* (20), 36, pp.16-25.

El carácter negativo del arte también es analizado por Adorno por medio del concepto de orden, en la medida que las formas de arte no autónomo -como los productos derivados de la industria cultural- son un elemento en la conservación de la salud del orden dominante, las obras de arte autónomas aparecen como desorden, como una alteración de lo armónico del sujeto cultural. Al traer este desorden sistémico o, por decirlo, como de resistencia, las obras de arte autónomo representan el fuego vivo de un orden diferente, una utopía y, por consiguiente, poseen fuerza crítica:

El arte no es sólo el lugarteniente de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino también la crítica de la praxis en tanto que dominio de la autoconservación brutal en medio y en nombre de lo existente. El arte desmiente a la producción en su propio beneficio; opta por una praxis liberada del hechizo de trabajo. 'Promesse de bonheur' no significa simplemente que hasta ahora la praxis ha impedido la felicidad: la felicidad estaría por encima de la praxis. El abismo entre la praxis y la dicha lo mide la fuerza de la negatividad en la obra de arte (Adorno, 2004:24).

Para Adorno, toda obra es negativa en el sentido de que habla del lenguaje del sufrimiento, lo cual quiere decir que se trata del dolor y que sus efectos no son placenteros; en tal sentido, el arte adquiere su negatividad por medio de la renuncia del placer y la diversión para hablar de sufrimiento y producir displacer.

Para Cristoph Menke, la crítica de Adorno se dirige así contra una concepción del gozo estético que reduce el arte a pura diversión. «Esta crítica de Adorno no rechaza el placer como algo que deriva de una visión estructuralmente errónea de la experiencia estética, al postular su distancia constitutiva frente al objeto, sino porque se encuentra asimilada a una forma de placer que pertenece, según él, a la industria cultural» (1997:30).

De esa manera, Adorno alude a una carencia característica de las teorías del placer estético que, por una parte, toman en consideración y subrayan la especificidad de la experiencia estética con relación a todo juicio moral acerca del contenido de la representación artística y, por otra parte, identifican el placer estético con el ocio definido por las normas sociales. «Es esto lo que, de modo ejemplar muestra su crítica de la industria cultural: denuncia la diversión prescrita», en tanto que «transposición del arte a la esfera del consumo» reduciendo el placer estético a simple placer sensible. De modo que para Adorno:

La estética tiene que renunciar al concepto de gusto, en el cual la pretensión de arte a la verdad se dispone a acabar miserablemente. Se echa la culpa a la estética anterior: debido a que toma como punto de partida el juicio subjetivo del gusto, hace que el arte pierda de antemano su

pretensión de verdad. Hegel, que tomó esta pretensión en serio y distinguió el arte del juego agradable o útil, era por eso enemigo del gusto, sin que fuera capaz de quebrar en las partes materiales de la estética la contingencia del gusto (2004:455).

Un cuarto sentido diferente de la negatividad es el que se refiere a la negación de las formas tradicionales y regulares de comunicación, pues las obras absolutamente negativas van unos pasos más allá en su negación de la comunicación hacia el hermetismo radical. El arte había sido normalmente una forma de comunicar algo sobre algo a alguien. Las obras de arte absolutamente negativas niegan radicalmente esa premisa. En este sentido, son las obras herméticas las preferidas por Adorno, pues «experimentar el arte desde fuera destruye su continuo, igual que los popurrís lo destruyen intencionadamente» (Adorno, 2004:333).

Finalmente, un quinto significado de la negatividad resume los cuatro precedentes. El arte auténtico tiene la «fuerza de resistencia social». El arte autónomo es negativo porque se resiste a la integración, a la subordinación, a las formas dominantes de consumo y comunicación.

El carácter doble del arte como algo que se separa de la realidad empírica y, por tanto, del nexo efectual social y que empero forma parte de la realidad empírica y de los nexos efectuales sociales sale inmediatamente a la luz en los fenómenos estéticos. Éstos son las dos cosas, estéticos y faits sociaux. Necesitan una consideración doble, que no se puede reducir a una, como tampoco la autonomía estética y el arte a lo social (Adorno, 2004:332-333).

Por la razón anterior, los fenómenos estéticos y los hechos sociales necesitan una consideración doble que, por cierto, no se puede reducir a una, como tampoco la autonomía estética y el arte a lo social. Esa mediación recíproca no se hace sin dependencias y antagonismos que se manifiestan de modo diferente en cada contexto.

En efecto, la condición heterónoma que fue puesta en cuestión por el arte moderno al impugnar su anterior dependencia «normativa de valores míticos, metafísicos, religiosos o políticos, toma nueva forma en su dependencia de la lógica mercantil de la industria cultural o en su fuga hacia la insignificancia» (Golvano, 2015:32).

Lo anterior tiene que ver con su concepción normativa del arte auténtico como crítica social. A pesar del hecho que el arte es un producto de la sociedad – un fait social, como le gustaba decir – el arte es negativo frente a la sociedad porque niega la sociedad empírica, la denuncia y critica desde un punto de vista normativo e inmanente en lo que Adorno denomina dialéctica negativa.

Por eso, para Adorno y en virtud del potencial subversivo que encierran «las obras de arte son negativas a priori» (Adorno 2004: 181) y, por eso, «hay que comprenderlas también poniéndolas en relación inversa con la realidad sometedora a la que pertenecen y de la que brotan, contraponiéndolas a ella» (Godoy, 2019:116).

Por lo tanto, el arte auténtico es negativo por las siguientes razones:

Por estar en relación crítica con una realidad social dada, por su fuerza de resistencia frente a lo dado y establecido; por estar relacionado antitéticamente con la realidad empírica a través de su autonomía, esto es, como esfera independiente de validez *sui generis* no reductible a lo moralmente bueno o lo socialmente útil; por su carácter anárquico, en el sentido de trascender a cualquier normatividad estética; es negativo en el sentido de que es hermético y rechaza la comunicación; y, finalmente, en el sentido ascético de la renuncia al placer y la diversión para hablar de sufrimiento y producir displacer.

Las experiencias negativas son ciertamente turbadoras y desordenadoras, pero también nos permiten pensar, reflexionar sobre un sinnúmero de circunstancias. Normalmente no conducen a un conocimiento real sino a un proceso de reflexión abierto.

Como lo expresa Gerard Vilar (2018), la reflexión estética, ese pensar mucho sin conclusión, no es por tanto una consecuencia puramente negativa de la experiencia estética; es un movimiento de nuestra comprensión. Un movimiento relacionado con lo que Adorno llamó hermetismo, carácter enigmático y resistencia.

I.3. LA SOCIEDAD ESPECTACULAR

Posteriormente al análisis agudo de la situación de la cultura durante la época de posguerra, Guy Debord, teórico francés y líder de la Internacional Situacionista, en los meses anteriores a las protestas de mayo de 1968 elaboró un análisis profundo, agudo y mordaz de la sociedad contemporánea. Dichas reflexiones se condensaron en *La sociedad del espectáculo* (1967), obra decisiva en el corpus teórico de la crítica a la sociedad de consumo, o al periodo histórico que había logrado gestarse a partir de las transformaciones experimentadas en el proceso de producción industrial de mercancías y a la configuración de una cultura global de masas, controlada, dominada y estetizada por la espectacularidad. Si bien, para Iván Pinto, «la sociedad del espectáculo nunca fue un libro de teoría, sino un pequeño manual de batalla para salir a la calle a fines de los 60» (2005:1).

En *La sociedad del espectáculo* Debord analiza los cambios y transformaciones experimentadas a nivel de la producción y el consumo, dinamizadas en la medida que el capitalismo logró reunificarse y presentarse como bloque hegemónico en la organización del mercado mundial. Guy Debord, heredero del programa anti-esteticista de las vanguardias artísticas, reflexionó en el contexto de posguerra sobre el florecimiento y el hiperconsumo en la industria del ocio, fenómeno estrictamente vinculado a la economía de la abundancia y a una expansión de los medios de comunicación audiovisual. Su tesis se orienta a explicar la alienación de los trabajadores, que ya no se vincula –por cierto– de forma estricta al proceso de producción de mercancías, sino que se expande al conjunto de los espacios de vida.

Para G. Debord el desarrollo de la industria audiovisual y la transferencia de lo artístico al proceso de producción de mercancías logró transformar económicamente el mundo y, por tanto, transformar la percepción: «La especialización de las imágenes del mundo puede reconocerse, realizada en el mundo de la imagen autónoma, en donde el mentiroso se engaña a sí mismo» (Debord, 2002: 37).

La sociedad del espectáculo se presenta como la sociedad misma y como instrumento de unificación, pero, a su vez, como falsa conciencia. Por esa razón, no debe entenderse únicamente como un engaño de un mundo visual, creado por las técnicas de reproductibilidad de imágenes, sino más bien como una visión de mundo objetivada. Por tanto, el espectáculo no debe interpretarse como totalidad de las imágenes, sino como una

relación social mediatizada por las imágenes, como resultado y proyecto del modo de producción existente. Así pues, el espectáculo se constituye como el modelo dominante de la vida social y, desde luego, como afirmación de una realidad ya constituida en los procesos de producción y consumo.

Ahora bien, el concepto de espectáculo permite explicar una gran variedad de fenómenos, su diversidad son las apariencias del mundo de la apariencia socialmente organizada que debe ser reconocida como verdad general. O en términos del propio Debord: «el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia» (Debord,2002: 40).

Sin embargo, el espectáculo no es otra cosa que el desarrollo de una nueva fase o etapa del modo de producción existente y se constituye como un ornamento indispensable de los objetos y de la vida misma, espacio donde logra exponer la racionalidad del sistema y su predominio en los procesos económicos. El sistema constituido por la sociedad espectacular somete a los seres humanos en la medida que la economía los ha sometido totalmente. No es otra cosa que el reflejo de la producción material y la objetivación de los productores.

El espectáculo se inicia con la pérdida de unidad del mundo y la expansión del espectáculo moderno como expresión de dicha pérdida. En el espectáculo, una parte del mundo se representa ante el mundo, apareciendo como algo superior al mundo. El espectáculo constituye la producción concreta de la alienación en la sociedad, la expansión económica es la expansión de esta producción industrial concreta.

Lo que crece con la economía que se autoalimenta no puede ser otra cosa que la alienación que se encontraba justamente en su forma original. El espectáculo es el capital en un nivel de acumulación que se ha convertido en imagen y, por esa razón, el mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes que existen por encima de él y que se manifiestan como lo sensible por excelencia.

El espectáculo es el momento en el cual la mercancía alcanza la ocupación total de la vida social y, por tanto:

El espectáculo no es [...] un mero añadido del mundo, como podría serlo una propaganda difundida por los medios de comunicación. El espectáculo se apodera, para sus propios fines, de la entera actividad social. Desde el urbanismo hasta los partidarios políticos de todas las tendencias, desde el arte hasta las ciencias, desde la vida cotidiana hasta las pasiones y los deseos humanos, por doquier se encuentra la sustitución de la realidad por su imagen. Y en este

proceso la imagen acaba haciéndose real, siendo causa de un comportamiento real, y la realidad acaba convirtiéndose en imagen (Jappe, 1998: 21).

Las reflexiones de Debord quieren explicar la configuración de una realidad artificial por medio de la imagen, pero también revelar el dominio del capitalismo por medio de la estetización y el condicionamiento de la percepción, así como la extensión de la alienación a la totalidad de la vida. A una conclusión similar llegó Jean Baudrillard en *Cultura y Simulacro (1979)*, pues el simulacro es un fenómeno que entrecruza las dimensiones de la vida social y se caracteriza por el surgimiento de lo hiperreal, la simulación y la confusión entre signo y sentido.

Para Baudrillard (1979), la hiperrealidad es un fenómeno definitorio del tiempo analizado, emerge no del disimulo, sino de la simulación y, por tanto, conduce a la anulación del objeto por su reflejo. Lo hiperreal es la síntesis de modelos combinatorios en el hiperespacio, que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las posiciones binarias. En este espacio, la era de la simulación se abre con la liquidación de todos los referentes, o peor aún, con la resurrección artificial en los sistemas de signos.

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias (Baudrillard, 1979:7).

I.4. LA PÉRDIDA DE LA ILUSIÓN

Los aportes de Horkheimer y Adorno (1944), así como las de Debord (1967), fueron significativos para comprender las transformaciones culturales producto del triunfo de la racionalidad técnica. Sus contribuciones no sólo permiten entender la degradación del arte auténtico y la constitución de un arte ligero para el entretenimiento, sino también la configuración de una cultura de masas global -espacio inagotable para la recepción de las mercancías culturales- y, desde luego, la conformación de nuevas formas de dominación por medio de la alienación estetizante.

Las consecuencias reflexivas de Adorno a nivel de la estética serán retomadas por Jean Baudrillard, aunque desde una visión diferente y un sistema categorial distinto.

La degradación del arte auténtico por la constitución de un arte (ligero, gaseoso, líquido) para la satisfacción de las masas en el contexto de la industria cultural o del capitalismo artístico, es una de las problemáticas de mayor calado en los límites de la teoría estética de la época del hiperconsumo. En ese sentido, Jean Baudrillard continuó desarrollando la idea planteada por Adorno sobre la degradación del arte por medio de la industria del entretenimiento. Ambos reflexionaron sobre la pérdida de lo auténtico ante un arte de la simulación y de la reproducción mecánica y banalizada del mundo por medio de la hipertécnica y de la alta tecnología.

El contexto en el que Baudrillard formuló su teoría estética es similar al de Adorno, pues el capitalismo de su momento había logrado dinamizar y estetizar los procesos de producción de mercancías, hacer la transposición del arte al proceso de producción y crear una enorme industria del espectáculo por medio de la creación y estructuración de los medios de comunicación de masas. Por esa razón, la situación del arte ante la pérdida de la ilusión y de su condición de metalenguaje de la banalidad le lleva a plantear lo siguiente: «es como si el arte, a semejanza de la historia, fabricara sus propios cestos de basura» (Baudrillard, 2006: 12).

En *El complot del arte: la ilusión y desilusión estética* (2006) Baudrillard reflexionó sobre el estado del arte en el contexto de publicidad masiva y de consumo, en el que, pese a la proliferación de pantallas —o precisamente por ellas—, las imágenes producidas son banales y carecen de sentido. La hipertécnica y la alta tecnología lograron reproducir de la mejor manera el mundo, sin embargo, la perfección de la imagen no ha recobrado el poder del arte de crear ilusión. En un mundo estetizado, el arte extravió su trascendencia

y «el deseo de ilusión, a cambio de elevar todas las cosas a la banalidad estética, y se ha vuelto transestético» (Baudrillard, 2006: 51).

En ese marco, Baudrillard hace una crítica mordaz al comportamiento de la industria cinematográfica, porque en la medida que el cine progresaba técnicamente y avanzaba en la reproducción de la realidad, la ilusión se iba retirando: «El cine actual ya no conoce ni la alusión ni la ilusión: lo conecta todo de un modo hipertécnico, hipereficaz, hipervisible» (Baudrillard, 2006:14).

La reproducción del mundo por medio de la virtualización del cine es realista, mimética, hologramática, que pone fin al juego de la ilusión mediante la perfección de la reproducción, de la reedición virtual de lo real. Se ha extraviado el encanto formal espiritual de la seducción, del engaño de la experiencia sensorial por medio del arte. Desafortunadamente, nos hemos sumergido «en la ilusión contraria, ilusión desencantada de la profusión, ilusión moderna de pantallas e imágenes que proliferan» (Baudrillard,2006:17).

La degradación de lo artístico y la sustitución de lo real por medio de la simulación del mundo, no es exclusiva del cine, es algo expansivo y se replica con absoluta perfección en la pintura, pues ésta se ha vuelto completamente indiferente a sí misma como medio de expresión artística, como ilusión más poderosa que lo real: «Ya no cree en su propia ilusión y cae en la simulación de sí misma y en lo grotesco» (Baudrillard, 2006: 20).

Desde la época de Benjamin, la pintura tenía un problema debido a la reproductibilidad técnica de la imagen, pues no estaba en situación de ofrecer objeto a una recepción simultánea y colectiva. Así pues, para Benjamín, «la pintura como todo arte aurático, pertenece de algún modo al pasado, continuará existiendo, sin duda, pero el efecto que ella produce es retrógrado o reaccionario» (Vilar, 2010: 149).

En contraposición al arte de la simulación, el arte auténtico debe ser radicalmente diferente, de la misma manera que el mundo pasó a serlo una vez desvanecidos los elementos esenciales. No obstante, el arte en la actualidad es el metalenguaje de la banalidad. Ahora sólo muestra rastros del campo indiferenciado, banalizado, desintensificado, de la vida cotidiana, de una banalidad de las imágenes que ha ingresado en las costumbres.

Walter Benjamin era de la idea que había un aura de la obra original, pues hay un tipo de simulación auténtica. Sin embargo, Baudrillard habla de un aura del simulacro, dado que hay un tipo de simulación inauténtica.

Para Baudrillard (2006), la simulación en el arte estalló en los años sesenta, específicamente cuando de golpe el objeto-mercancía quedó irónicamente sacralizado. Para evidenciarlo, trae a colación la pintura de las latas de sopa Campbell's de Andy Warhol, señalando que mediante lo cultural de la mercancía se suscitaba el genio de la simulación. Posteriormente, en la década de los ochenta, la publicidad llegó a ilustrar una nueva fase de la mercancía y, otra vez, llegó al arte para estetizarlo, cayendo una vez más en la estetización cínica y sentimental que tanto cuestionaba Baudelaire.

En el horizonte de la simulación, no solamente ha desaparecido el mundo real, sino que su propia existencia ha perdido sentido. Para Baudrillard, es imprescindible que cada imagen reste algo a la realidad del mundo, es preciso que en cada imagen algo se pierda. De lo contrario, nos situamos en el fin de la representación, en el fin de la estética y de la imagen misma ante la virtualidad superficial de las imágenes.

Para poder comprender el papel de la imagen en la virtualización del mundo, Baudrillard acuña la categoría de simulación, que no es sino «la generación por modelos de algo real, sin origen ni realidad: lo hiperreal» (Baudrillard, 1979:5).

En ese sentido, la realidad es producida a partir de pequeñas monadas, de matrices y de modelos de encargo y, a partir de su constitución, puede ser reproducida un sinnúmero de veces. Así pues, la época de la simulación se manifiesta con el aniquilamiento de todos los referentes, o incluso peor, con la resurrección artificial de la cultura y todas sus formas simbólicas: «No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo» (Baudrillard, 1979:7).

De la misma manera que Horkheimer y Adorno, Baudrillard sostuvo la tesis de que la simulación cuestiona la diferencia entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario, puesto que las imágenes del mundo de la simulación enmascaran y desnaturalizan la realidad profunda y no tienen nada que ver con ningún tipo de realidad; al revés, son su propio simulacro.

En la sociedad de consumo, todas las cosas desean manifestarse: los objetos técnicos, industriales, mediáticos y los artefactos de toda índole desean significar, ser percibidos, descodificados y fotografiados. En una palabra: reclaman a voces su existencia.

Sin embargo, el objeto artístico se encuentra rebasado por la técnica y despojado de su secreto, de toda ilusión, despojado de originalidad por haber derivado en copias, despojado de todo sentido y valor. Estos objetos, más allá de lo estético, transestéticos, objetos-fetichismo, carentes de significación, de ilusión, sin aura, sin valor, son el espejo de la desilusión del mundo.

Para Baudrillard (2006), los artistas en la actualidad creen producir obras de arte y en realidad hacen cosas bastante diferentes: objetos fetichizados para ser empleados de forma decorativa temporalmente. Dichos objetos han sido despojados de significación; por tanto, lo que se reconoce como arte es testimonio de un vacío insuperable.

En la sociedad de consumo, el arte perdió su autonomía y se encuentra condenado a ser mercancía decorativa. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que el arte se dirige a su desaparición total. Para solventar la crisis profunda y latente del arte, Baudrillard propone recobrar la ilusión perdida, si todavía queda alguna posibilidad de una ilusión estética, o una vía para una ilusión «anestésica». Para liberar al arte, es necesario encontrar o revelar los elementos que lo encadenan, el hilo que engendra las obras artísticas y las enlaza.

De hecho, hay dos formas de escapar a la trampa de la representación: mediante su deconstrucción interminable e ingresar en la matriz de distribución de las formas. Precisamente por ello, los artistas deben ser verdaderos ilusionistas y, sobre todo, reconocer que lejos de la crítica intelectual del mundo, lejos de la estética, el arte es una forma sutil de engañar a la vida, porque el arte lejos de ser versión expresiva del mundo y, por consiguiente, su visión fiel y exacta, es un tipo de actividad que hilvana trampas para no mostrar lo evidente.

I.5. LA ESTETIZACIÓN COMO PROCESO

Hasta ahora hemos explicado el desarrollo del concepto de estetización desde Benjamin hasta Baudrillard, pasando por los primeros representantes de la Escuela de Frankfurt. Pero en los años ochenta y noventa del siglo XX hubo un boom de la estetización. Para explicarlo, acudiremos ahora al filósofo alemán Wolfgang Iser.

En su ensayo *Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects* [Procesos de estetización: Fenómenos, distinciones y perspectivas] (1996), define Iser la estetización como un proceso en el cual se encubre la realidad con elementos estéticos. En el espacio urbano, la estetización significa el avance de lo bello y lo hiperestético. Por esa razón, el mundo material se encuentra cada vez más dotado de belleza.

La extensión de la estetización va desde el diseño individual, el diseño urbano y la economía. Hasta la teoría y progresivamente elementos de la realidad están siendo revestidos estéticamente; de hecho, Iser piensa que la realidad en su conjunto se está convirtiendo en una construcción estética. La estetización es más palpable en las zonas urbanas, donde la mayoría de las cosas se han sometido a transformaciones estetizantes en los últimos tiempos: los circuitos comerciales han sido diseñados para ser elegantes y animados. Esta tendencia ha afectado desde hace mucho tiempo a las ciudades y su periferia.

En esta estetización volátil, domina el valor estético más superficial: deseo, diversión, goce sin consecuencias. Sin embargo, los procesos de estetización no siguen el mismo patrón y el tipo de esmalte estético aplicado a la realidad puede ser diferente.

Así, en el campo de lo urbanístico significa el avance de lo bello, en publicidad y en el comportamiento individual significa la configuración de escenarios seductores y nuevos estilos de vida; con respecto a la determinación tecnológica del mundo objetivo y la mediación de la realidad social a través de los medios de comunicación, lo estético significa virtualización y, tal como señalaba Baudrillard, «la virtualidad tiende a la ilusión perfecta» (2006: 16).

Para Iser (1996), el encubrimiento estetizante no solo se mantiene en la aparente superficialidad de los fenómenos, no se reduce al embellecimiento de los recintos urbanísticos, sino que se encuentra profundamente arraigado a las estructuras internas de la realidad. Por ello, hoy en día esta tendencia va mucho más allá de lo aparente y

superficial, es decir, de la envoltura estética de los objetos cotidianos, del diseño de objetos y los ambientes cargados de experiencia estetizante.

En ese sentido, la extensión de la estetización no solo cubre los elementos superficiales, sino que alcanza niveles más profundos porque los procesos estéticos arrojan las sustancias dadas, pero también determinan su estructura interna: afectan lo fenoménico y, a la vez, su núcleo interno. La estética ya no pertenece solamente al mundo de la intelectualidad, sino a los procesos de producción y a las relaciones sociales.

Asimismo, Welsh (1996) reconoce que los procesos de estetización no solo han afectado a la realidad objetiva y subjetiva, también han logrado modificar procesos cognitivos, pues la conciencia cognoscente no reconoce fundamentos primigenios o últimos de la realidad, sino que su constitución se asume de manera estética, situación que hasta ahora solo se conocía en el campo del arte. En sus detalles, la estetización puede manifestarse de diversas formas, pero holísticamente, el resultado es una condición general de estetización.

En ese sentido, Welsh (1996) reconoce cuatro dimensiones de los procesos de estetización. Por un lado, la estetización de la superficie cotidiana; por otro, la estetización tecnológica; y, además, la estetización de las prácticas de vida y de la orientación moral y la estetización epistemológica.

En la estetización de la vida cotidiana, las estrategias creativas y los elementos artísticos son motores fundamentales para el encubrimiento de las cosas con barniz estético. Sin embargo, únicamente los elementos más superficiales del arte han sido trasladados y colocados de forma escalonada. Por tanto, una gran cantidad de aspectos de la realidad caigan en la belleza, mientras lo sublime desciende al ridículo.

En la época de la estetización, el ocio y la experiencia estetizante son actividades culturales en expansión por la excesiva cantidad de festivales y la diversión que pregona las industrias culturales; sin duda, esta excesiva estetización se ha convertido en una de las más grandes estrategias de negocio de nuestro tiempo. Como parte de las estrategias de las grandes transnacionales en la industria cultural, se emplea la estetización de la vida cotidiana con propósitos estrictamente económicos; en esa dirección, la envoltura estetizante ha permitido que lo invendible pueda ser vendido y que incluso multiplique sus posibilidades de demanda.

En un mundo excesivamente estetizado, las modas estéticas y los productos tecnológicos son efímeros, con ellos viene incorporada la necesidad de reemplazo, incluso antes de que la obsolescencia deje los artículos inservibles. Por tanto, en la sociedad de consumo, el aura estética es la adquisición primaria del consumidor.

Todo ello resalta aquella aspiración moderna de construir una realidad más hermosa que agrade a los sentidos y penetre en los nobles sentimientos por la forma. Pero la estetización de hoy en día es todo lo contrario: a medida que los atributos artísticos tradicionales se trasladan a la realidad, la vida cotidiana se está encubriendo de atributos estéticos superficiales y con ello se ocultan los procesos esenciales. El hedonismo se ha constituido como una nueva matriz cultural y la estética se ha convertido, no solo en un valor orientador, sino en la principal clave de la sociedad.

«La estetización de hoy en día, no es únicamente una cosa de bellos espíritus, o de la musa posmoderna de la diversión, o de estrategias económicas superficiales, sino que es el resultado de los cambios tecnológicos y las transformaciones en los procesos de producción» (Welsh, 1996: 15).

La estetización de las prácticas de vida y de la orientación moral ha logrado transformar e introducir cambios profundos en los individuos, se puede decir que «hasta la visión moral de los comportamientos parece estar ahí «para verse bien», y la moral se vuelve estética y una cosmética de los comportamientos» (Michaud, 2007:10).

Asimismo, ha logrado configurar un *homo aestheticus*: sensible, hedonista, refinado y, sobre todo, de gusto discernidor. Este nuevo hombre es libre de ilusiones fundamentalistas y disfruta de todas las oportunidades de la vida.

Como consecuencia de ello, los elementos estéticos no sólo están encubriendo los elementos estructurales de la realidad, tanto en su dimensión objetiva y subjetiva, sino que han llegado a afectar las estructuras básicas del mundo material en el campo de las nuevas tecnologías, de la realidad social como resultado de su mediación a través de los medios de comunicación y de la realidad subjetiva como resultado de la superación de los estándares morales.

Esta constatación del modo diferente de construcción de la realidad va seguida de la distinción entre una estetización «superficial» (oberflächen) y una profunda (Tiefen): la primera englobaría fenómenos globales como el embellecimiento o engalanamiento estético de la realidad, el hedonismo como nueva matriz de la cultura y la estetización como estrategia económica; el segundo incluiría las transformaciones en el proceso productivo conducidas por

la nuevas tecnologías y la constitución de la realidad por los medios de comunicación (Cabot, 2000:227).

En ese sentido, la estetización se proyecta en dos niveles; el primero pragmático, dirigido a la denotación del diseño estético como recubrimiento del mundo; el segundo ontológico, dirigido a la denotación de lo estético como apariencia opuesta a los procesos esenciales, virtualidad opuesta a la realidad, ficción opuesta a los hechos.

En los procesos de estetización, se distingue un tipo más incisivo, incluso de mayor alcance, a saber: la estetización de las categorías de conocimiento y realidad, incluida la categoría de verdad ordenada por la ciencia como autoridad rectora de la modernidad.

La conciencia del carácter estético del conocimiento se está afirmando hoy en el campo de la academia. Esta conciencia estética ha penetrado en el conocimiento científico desde hace algún tiempo. Nietzsche (1873) demostró que las representaciones de la realidad no solo contienen elementos estéticos fundamentales, sino que son de naturaleza totalmente estética. De acuerdo con esta visión, la realidad es una construcción generada por medio de formas de intuición, proyecciones, imágenes. Por esa razón, el conocimiento es una actividad fundamentalmente metafórica.⁹

«El conocimiento se representa en una perspectiva estética. Como artistas o constructores de considerable virtuosismo, creamos formas de orientación que deben estar constituidas de manera tan elástica como la realidad misma» (Welsh, 1996:14).

Si en el pasado se pensaba que la estética se refería solo a realidades secundarias y complementarias, hoy se reconoce que la estética pertenece al conocimiento y la realidad directamente en un nivel fundamental. Para Welsh (1996), esta estetización epistemológica es el legado de la modernidad.

Dentro de este escenario global Welsh analiza repetidamente lo que llama «estetización epistemológica» en los últimos doscientos años, que se inicia con el establecimiento de la estética como disciplina epistemológica basal, interpretando así a Kant, pasa por la configuración nietzscheana del carácter estético-ficcional del conocimiento y termina en el siglo XX con la estetización epistemológica que puede rastrearse en la teoría de la ciencia, la hermenéutica, la nueva filosofía analítica y la historia de la ciencia (Cabot, 2000:228).

⁹ Véase: NIETZSCHE, Friedrich (1873 [1996]): Sobre verdad y mentira en sentido extramoral, Madrid, Tecnos.

También para Welsh, la verdad, en la modernidad, se ha revelado como una categoría estética; en ese sentido, los defensores de la verdad no son capaces de vencer la estetización.

Esta expansión en la estetización epistemológica se debe a su espacio significativo, especialmente porque es la más importante de todas las estatizaciones porque funciona como motor generador para los procesos de estetización y la verdad misma se ha forjado en la modernidad como categoría estética.

En síntesis, la estetización superficial es el embellecimiento de la vida, de los aspectos estructurales y la animación de la experiencia; se ha constituido como una estrategia económica importante y como una nueva matriz cultural que explota el hedonismo; sin embargo, hay una estetización mucho más profunda que ha logrado modificar aspectos vinculados a los procesos de producción y a las nuevas tecnologías, que ha alterado la realidad a través de los medios de comunicación de masas y la conformación de un *homo aestheticus*.

I.6. LA ESTETIZACIÓN DEL MUNDO

Pero ¿cuándo inicia realmente este proceso de estetización? ¿Tiene su origen en las medidas implementadas por los nazis, quienes por medio de las propiedades estetizantes del cine y el arte buscaban difundir su propaganda y organizar a las masas en función de sus objetivos políticos? ¿O es algo que se remonta a los orígenes mismos de la sociedad capitalista? Para dar una respuesta satisfactoria a estos interrogantes, nos valdremos de las tesis de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en *La estetización del mundo: vivir en la época del capitalismo artístico* (2013).

En ese texto, los autores reflexionan sobre los diferentes procesos de estetización del mundo, profundizando en la fase transestética, lo que se conoce como capitalismo artístico. Los procesos de estetización del mundo son el resultado del devenir histórico y aparecen en distintos momentos o procesos. Se remontarían, según ambos teóricos, a las sociedades primitivas, aunque su momento culminante se daría en la hipermodernidad. Lipovetsky y Serroy explican así su evolución histórica: primero estaría la estetización ritual, que es aquella que aparece en las sociedades primitivas y se caracteriza por una configuración donde lo estético no se diferencia de la organización religiosa y ritual, por lo que no muestra intenciones autónomas.

De hecho, «las artes vigentes en las sociedades llamadas primitivas no fueron creadas con una intención estética ni con vistas a un consumo puramente estético desinteresado y gratuito, sino con fines principalmente rituales» (Lipovetsky y Serroy, 2013: 12).

En la estetización aristocrática, situada temporalmente entre finales del medioevo y el siglo XVIII, lo estético comienza a adquirir un sentido propio por la secularización y se dinamiza, no por la lógica económica, sino por razones sociales que responden al poder, a la teatralización y a las lógicas de expansión imperialista: «Este momento secular es contemporáneo de la vida cortesana, de la aparición de la moda y de sus juegos de elegancia, de los tratados de «buenas maneras», pero también de una arquitectura que es la imagen misma del refinamiento y de la gracia, de un urbanismo de inspiración estética» (Lipovetsky y Serroy, 2013: 13).

La estetización moderna del mundo se remonta a los siglos XVIII y XIX, coincide con la expansión de la sociedad de consumo y con el desarrollo de un arte cada vez más rico y extenso. En este momento, el arte se impone con un elevado nivel de autonomía

que posee sus vehículos de selección y de consagración, sus leyes, sus valores y sus propios principios de legitimidad.

«Conforme se independiza el campo artístico, los artistas reivindican con fuerza una libertad creadora para componer obras que no tienen que rendir cuentas más que a ellas mismas y que ya no se pliegan a las exigencias de «afuera» (Lipovetsky y Serroy, 2013: 15).

El proceso de estetización en la era moderna siguió dos grandes derroteros: por un lado, la estetización radical de un arte puro, del arte por el arte y, por otro, un arte revolucionario, un arte útil y liberador que pretendía hacerse sentir en los menores detalles de la vida y se orientó al bienestar de la mayoría. Por último, la fase transestética, caracterizada por las lógicas de comercialización e individuación extremas, así como por el triunfo del capitalismo artístico donde «los fenómenos estéticos no reflejan ya pequeños mundos periféricos y marginales: están integrados en los universos de producción, comercialización y comunicación de los bienes materiales» (Lipovetsky y Serroy, 2013: 20).

Esta última fase de la estetización hipermoderna es el resultado del desarrollo del capitalismo tras la incorporación de los modos del arte, esa simbiosis entre lo artístico y el modelo de producción capitalista en su fase de producción masiva y de extensiones globales es lo que ha dado paso al capitalismo artístico.

Este momento del capitalismo se remonta a finales del siglo XIX, pero su amplitud y extensión en la actualidad, se debe, en gran medida, al hecho de haber trasladado las estrategias creativas y elementos de naturaleza artística a los procesos de producción de mercancías. Así, la lógica empresarial lucrativa ha empalmado de la mejor manera con la sensibilidad y el imaginario propio de lo artístico.

En ese sentido, el capitalismo artístico integra la seducción y la emoción en los bienes destinados al consumo comercial, la difusión de la dimensión empresarial de las industrias culturales y creativas; también, la novel superficie económica de los grupos que gestionan producciones de componentes estéticos y el sistema que desestabiliza antiguas jerarquías artísticas y culturales, a la vez que superpone las esferas artísticas, económicas y financieras.

La hibridación estética del diseño y su difusión en las industrias de consumo, la ampliación en los cambios de estilo, la moda industrial, la expansión de los espacios de

producción artística, el aumento de precio de las obras de arte y el crecimiento exponencial de su consumo, tan solo evidencian el incremento del dominio estético en la hipermodernidad:

Las lógicas productivas del sistema han cambiado en el curso de su historia secular. Ya no estamos en la época que la producción industrial y la producción cultural remitían a universos separados, radicalmente irreconciliables; estamos en el momento en que los sistemas de producción, distribución y consumo están impregnados, penetrados, remodelados por operaciones de naturaleza fundamentalmente estética (Lipovetsky y Serroy, 2013:9).

De acuerdo con Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, la hipermodernidad es el momento histórico que posibilita la hibridación artística; la combinación de géneros y la actividad artística es gestionada como una industria a gran escala susceptible de ser llevada a mercados transnacionales.

La heterogeneidad artística y la gestión del arte como elemento de expansión de la gran industria ha provocado la saturación de los mercados artísticos y, desde luego, la acumulación de grandes capitales por parte de las empresas multinacionales; asimismo, permite el financiamiento de actividades estetizantes y su ineludible mercadeo. Produce también la multiplicación de los empleos vinculados al campo de lo artístico y, por ello, el arte se convierte en profesión por la necesidad del hiperconsumo.

El esfuerzo de Lipovetsky y Serroy se centra en señalar los cambios del capitalismo en su fase transestética, que no es una revalorización del capitalismo reconocido por Weber; atrás quedó el espíritu del capitalismo que postulaba un comportamiento racional fundamentado en creencias y prácticas religiosas. Muy al contrario, el nuevo espíritu del capitalismo en su fase transestética incorpora el goce material, la diversión, el ocio y el hedonismo. Estos principios normativos son los que el capitalismo transestético ha divulgado bajo el ideal de autorrealización.

En la década de los ochenta del siglo XX, se experimentó una sorprendente transformación en los valores de la sociedad actual, pues se modificaron de manera radical los modos de socialización e individualización. Estas transformaciones implicaron una ruptura con el transcurso histórico iniciado en los siglos XVII y XVIII. De acuerdo con Lipovetsky (1986), ese fue el espacio de la primera revolución individualista.

Sin embargo, en los últimos años del siglo XX se produce una segunda revolución, a la que Lipovetsky llamó proceso de personalización. Esta ruptura «implicó un cambio de organización social, de costumbres y hábitos, donde los valores individuales tienden más

hacia la introspección, la preocupación por el *self* y la producción de placer» (Támes, 2007:47).

El capitalismo artístico o transestético se ha desarrollado a partir de cuatro fases. La primera abarca desde los comienzos del capitalismo de consumo hasta la primera guerra mundial y en ella se dibujan las más importantes estructuras del capitalismo estético: las tiendas como espacios de compra se revisten de belleza para crear un ambiente dionisiaco, otorgando una enorme relevancia a la fachada, sobre todo, los espacios de exhibición, que sitúan los artículos en una atmósfera teatral, logrando así un espectáculo que intensifica su atracción visual.

Los objetos destinados para su consumo se cubren de un aura etérea, principal signo de la fetichización de las cosas. En la moda, ocurre algo similar: surgen los desfiles, el proceso de producción de la ropa no se separa de la espectacularización, el diseñador de moda goza de reconocimiento.

En esta primera fase, se distinguen con claridad los binomios industria y arte, serie y creación, cantidad y calidad: la fisonomía estética del capitalismo es apenas secundaria, todavía permanece encerrada en límites estrechos de la vida económica y social; en cierta medida, su carácter permanece restringido.

La segunda fase va desde los años cincuenta a los ochenta del siglo XX. En ella, la producción artística adquiere fuerza económica y social: los diseñadores interceden aceleradamente en la elaboración del producto, su apariencia pasa a tener un estilo teatral y el cine ha logrado hacer de la realidad un simulacro.

En dicha fase, la producción está destinada al derroche, la obsolescencia planificada ya no está dirigida a los sectores hegemónicos, sino a la sociedad en su conjunto. Así se constituye el capitalismo artístico extenso.

La tercera fase de estetización se inició en los años ochenta del siglo XX, impulsado por la Tercera Revolución Industrial y de la mano del boom de la informática, la producción computarizada y la robótica. Esta tercera fase surge con la crisis del modelo fordista de producción, pues no concuerda con las demandas y necesidades de los consumidores equipados con las nuevas formas de comunicación y comercialización de los productos.

La cuarta fase o movimiento de estetización, categorizado como capitalismo artístico o transestético, se caracteriza por una lógica de comercialización e individuación extrema.

Esta cuarta fase, conocida también como capitalismo artístico o transestético «se caracteriza por el peso creciente de los mercados de la sensibilidad y del proceso diseñador, por un trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales, de integración generalizada del arte, del look y de la sensibilidad afectiva en el universo afectivo» (Lipovetsky y Serroy, 2013: 9).

La fabricación y la diversificación de productos bajo el régimen del consumidor es la carta de presentación de un capitalismo de hiperconsumo, que sabe muy bien cómo renovar de forma permanentemente la oferta y expandir la diversidad, también aumentar la diferenciación marginal de los productos.

En este momento, el diseño administra las necesidades de un mercado global donde las identidades nacionales no desaparecen, sino más bien incorporan las razones que agrandan la capacidad de decisión del consumidor y, por eso, lo limitado se vuelve sobrio, el sistema de estrellato se extiende al diseño y a la arquitectura y la oferta coincide con la individuación imperante: «El estilo, la belleza, la movilidad de los gustos y las sensibilidades se imponen cada día como imperativos estratégicos de las marcas: lo que define al capitalismo de hiperconsumo es un modo de producción estético» (Lipovetsky y Serroy, 2013: 9).

En síntesis, el capitalismo artístico ha transformado el mundo de las imágenes, estetizado la diversión y la vida cotidiana. Para ello, invierte en cantidades excesivas en arte, dando paso a una sociedad del hiperespectáculo y del entretenimiento sin límites.

La sociedad transestética comienza con el nacimiento y triunfo de la televisión y se consolida con la difusión de las pantallas inteligentes. Al mismo tiempo, coincide con un consumo desregulado y descoordinado de los contenidos televisivos, así como con la transposición de las esferas culturales y artísticas del entretenimiento.

Los espectadores se consideran actores y los individuos se piensan en términos de imagen, de ahí la necesidad de autoexposición en las redes sociales o ante las cámaras. De acuerdo con Bauman y Donskins (2015),¹⁰ vivimos en la sociedad de la autoexposición como prueba de la existencia social fácilmente accesible; por eso, millones de usuarios de Facebook compiten para revelar y poner a disposición pública los aspectos más íntimos e inaccesibles de su identidad.

¹⁰ Véase: BAUMAN, Zygmunt y DONSKINS, Leónidas (2015): *Ceguera moral*, Barcelona, Paidós.

Todo es atrapado por el hiperespectáculo: las bienales y festivales de cine, los eventos deportivos -la super bowl, los mundiales de futbol, las olimpiadas y los gran slams-, el cine y los videoclips, todo es conducido hacia ese remolino caracterizado por lo colosal y la exuberancia, el choque visual, donde lo propiamente kitsch deja de ser objetual y se orienta a la experiencia entretenida.

El capitalismo transestético desborda lo propio del entretenimiento y el espectáculo, dando forma al entorno y a los espacios comunes, lo que se traduce en el recubrimiento de barniz estético de las ciudades: las zonas comerciales se revalorizan y se reconstruyen los accesos a las ciudades y los cascos urbanos, que invaden la propia zona de la periferia. El modelo estético-espectacular excede los límites de los centros comerciales: la ciudad en sí misma se convierte en un lugar de compras.

Todo ello ha dado lugar a un florecimiento en los recintos urbanísticos de instalaciones y espacios lúdicos de entretenimiento gratuito. El capitalismo artístico se propaga bajo ideales hedonistas y, por ello, las masas gozan de un acceso individualista y democrático: ha nacido el *homo aestheticus* de la era del hiperconsumo. Se ha producido, en suma, la democratización del consumismo.

Esto está muy lejos de la tan mentada tesis de la pauperización de lo bello. En lugar de ello, estamos ante la democratización de las aspiraciones y las experiencias estéticas. Así, la tríada masas, democratización y consumismo expresan de la sociedad transestética actual.

Pero no se trata de permanecer en un análisis fenoménico de las manifestaciones estéticas de este nuevo capitalismo, sino de reparar más bien en ese ideal de vida, esa ética, que subyace al capitalismo transestético.

Sin duda, el capitalismo transestético y el individualismo han convertido la ética-estética en el ideal de vida dominante.

I.7. LA SITUACIÓN DEL ARTE EN EL CONTEXTO DE LA ESTETIZACIÓN

Para Walter Benjamin (1936), debido a la reproductibilidad mecánica, producto del desarrollo de la técnica, la obra de arte perdió su unicidad, es decir, lo aurático, aquella cualidad integral que la diferenciaba y la hacía única. Por otro lado, las técnicas de reproducción de la imagen alteraron los modos de receptividad estética porque ciertos fenómenos en el desarrollo de los nuevos modos de percepción inducidos por la reproductibilidad de la imagen aparejaban la anestetización de las capacidades perceptivas del receptor. Pese a las nuevas funciones del arte en la época de la reproductibilidad, Benjamin mantuvo una actitud optimista, puesto que el arte, mediante su difusión masiva, podía ser empleado con fines políticos y, con ello, contribuir a la tarea de emancipación de la clase obrera.

Horkheimer y Adorno (1947) pensaron lo contrario, pues el sistema capitalista por medio de la Industria Cultural empobreció los materiales estéticos y neutralizó el arte de ruptura, sobre todo, de aquellas obras que buscaban rebelarse contra el poder instituido. Pero la Industria Cultural también degradó las expresiones artísticas auténticas, autónomas y antitéticas, a simples mercancías, destinándoles una función decorativa y de mero entretenimiento. Precisamente por eso, los productos de la industria cultural se convertían en fetiche y en cosas que dejaban de ser un modo esencial de pensar el mundo.

Para Jean Baudrillard (2006), la era de la hipertécnica y de los simulacros ha exterminado la ilusión en el arte y, por ello, proclama la desilusión estética. La pérdida de la ilusión ante la simulación banal tiende a suprimir la realidad y borrar su representación referencial y significativa. Por consiguiente, «el simulacro de Baudrillard ya no constituye el resultado de la imitación de la realidad, sino lo contrario: su nueva interpretación manifiesta el fin de la imitación y la aniquilación de cualquier referencia» (Santches, 2008:200).

Con la simulación total, el arte y la estética se convierten en transestética, sobre todo, cuando pierden su finalidad y especificidad. La estetización y la maquinaria cultural contemporánea se han apropiado de los conceptos de valor artístico y estético. Por eso, tiene sentido hablar del final del arte, pues el arte de nuestro tiempo se ha vuelto transestético.

Ahora bien, cuando se plantea la muerte del arte, tal y como la pensó Gianni Vattimo, se hace desde un marco de una efectiva realización pervertida del espíritu absoluto

hegeliano, o en el marco de una metafísica que ha llegado a su fin, tal y como lo planteó en este caso Heidegger y se anunciaba en la obra de Nietzsche. Así pues, «la muerte del arte es una de esas expresiones que designan o, mejor dicho, constituyen la época del fin de la metafísica tal como lo profetiza Hegel, la vive Nietzsche y la registra Heidegger» (Vattimo, 2015: 50).

En ese sentido, la muerte del arte no sólo es el ocaso que puede esperarse de la reintegración revolucionaria de la existencia, sino el hecho de vivir en la sociedad de la cultura de masas donde se puede hablar de una estetización general de la vida en tanto que los medios de difusión que distribuyen la información, la cultura y el entretenimiento han adquirido en la vida de cada individuo un peso infinitamente mayor que en cualquier otra época del pasado. Por eso, la muerte del arte significa «en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas» (Vattimo, 2015:53).

Arthur C. Danto es uno de los filósofos que alcanzó cierta notoriedad por haber planteado la muerte del arte. Sin embargo, su planteamiento no se encuentra en relación con lo propuesto por Vattimo o Baudrillard. Al contrario, Danto, con la expresión muerte del arte, no se refiere a su desenlace fatal por la vía de la estetización, sino más bien, a la caducidad de una época del arte o, más bien, a la culminación del relato mimético de representación que predominó desde el *Quattrocento* y culminó en la década de los ochenta del siglo XX.

Por eso, Danto subraya que su expresión no debe interpretarse como la caducidad del arte, sino como el comienzo de un arte post-histórico, es decir, un arte que no se encuentra sujeto a relatos legitimadores. Para Danto -en una de sus principales tesis-, el arte posthistórico no puede sujetarse a una única narración del sentido del arte y su unicidad.

El «todo vale» en el arte ha sido uno de los signos principales de los últimos años, una afirmación de relativismo radical, en tanto todo está permitido y cualquier cosa vale como obra de arte: «Es más, no sólo cualquier cosa puede ser una obra de arte y todo vale y todo está permitido, sino que además, como dijera Joseph Beuys, jeder Mensch ist ein Künstler, todos somos artistas» (Vilar, 2005a: 196).

Donald Kuspit, de manera similar a Danto, sostiene que el arte ha llegado a su término, pero con la diferencia de que su final se debe a la pérdida de su carga estética y, no, a su asimilación a la filosofía del arte. A diferencia de Danto, Kuspit cree que el arte

de vanguardia ha sido sustituido por el «post-arte», categoría sugerida por Alan Kaprow pero desarrollada por el crítico norteamericano para identificar la situación del arte contemporáneo o postmoderno con respecto a lo banal, lo efímero, lo trivial y, ante todo, a la pérdida de su idealismo y su vinculación con el espectáculo.

Para Kuspit, el fin del arte significa la pérdida de su utilidad humana, no necesariamente su inexistencia: el postarte ya no fomenta la autonomía personal y la libertad crítica y, desde luego, no fortalece el ego contra el superego social. Ello se da cuando las obras de arte se hacen terminantemente comerciales, «-cuando la identidad de las mercancías sobrepasa y subsume la identidad estética, por no decir valor espiritual-, se convierten en artefactos cotidianos, con lo cual invierten la «ósmosis estética» que Duchamp consideraba la esencia del acto creativo» (Kuspit, 2006: 21).

Ahora bien, ¿qué características tiene el arte postartístico? Es un tipo de arte en el que se gestionan las imágenes sin relevancia estética, es decir, sin finalidad trascendental, especialmente porque los postartistas reflejan la orientación mercantilizadora del mundo moderno, abiertamente incorporada por el mundo del arte. Por otra parte, el postarte es un arte banal, un arte que se diluye en lo cotidiano, no es ni kitsch ni arte auténtico, sino un arte intermedio que confiere barniz estético a la realidad cotidiana mientras simula analizarla. Aunque afirma además ser crítico con lo cotidiano, la verdad es que resulta sumamente complaciente con él.

Es un arte en el que la diferencia entre imaginación creativa y realidad banal que utiliza como material se ha desconfigurado, de modo que la reproducción mecánica de esa realidad o material bruto es confundida con un triunfo de la creatividad y la imaginación: «El postarte muestra la vaciedad de todo lo que trata, lo cual puede desenmascararlo, pero también lo hace tan entretenido como todo lo demás en la sociedad postmoderna» (Kuspit, 2006: 82).

En ese sentido, el arte se ha convertido en un enorme parque de atracciones en la postmodernidad que mercantiliza experiencias de ocio. Por esa razón, al postarte no le interesa conocer los valores humanos del arte, le basta conocer su valor de mercado; de ahí el eslogan postmoderno de turismo cultural para todos.

Para Donald Kuspit, el arte banalizado se convierte en espectáculo sin ofrecer una comprensión de sí mismo y se ha transformado en una forma de entretenimiento popular menor. Sin duda, el arte ha perdido su idealismo y, con ello, su empatía:

En pocas palabras, en estos días postmodernos el arte parece haberse convertido en una deprimente manera de pasar el tiempo y no de llegar más allá del tiempo [...] El arte ya no es la vía a la salvación que era para él, sino que más bien confirma que la vida está condenada porque carece de significado, que es en último término la razón por la que el arte carece de significado, pues no puede hacer nada por rescatar la vida de sí misma. El postarte de hoy en día nos seduce a la muerte, no a la vida (2006: 131).

En contraposición al arte post-artístico, el arte de vanguardia dista de estar alienado socialmente. Al contrario, constituye una diferencia crítica, espiritual y humana, pues ofrece de una forma quizás incompleta o insatisfactoria una especie de trascendencia de la vida diaria, a veces transformándola, a veces renunciando a ella. Por eso, en el arte de vanguardia hay anhelo existencial, trascendencia espiritual. Por otra parte, el arte de vanguardia añade la creencia de que la creatividad es la única forma de hacerse humano o, al decir de Kuspit, «-plena y desesperadamente humano- en el inhumano mundo moderno» (2006: 136).

Sin embargo, el arte en su forma de postarte se mantiene espiritualmente alienado, pues mistifica la deshumanización de lo cotidiano y la experiencia espiritual. El postarte rápidamente se convierte en emblema de la moda, de la individualidad aislada: «El efímero signo de una individualidad efímera, es más, de una individualidad que sólo existe en la medida en que se identifica con el postarte actualmente de moda» (Kuspit, 2006:137).

Pese a la crítica certera de la pérdida de trascendencia, autenticidad y relevancia estética del arte en el contexto de la postmodernidad, Kuspit coincide con Richard Huelsenbeck (1990), ya que, para él, el arte naturalmente no ha muerto, pero necesita un esfuerzo de clarificación de sus principios en una época que se está entregando a la autodestrucción con entusiasmo aterrador.

Quizás por eso Kuspit concluye en *El final del arte (2006)*:

Hoy en día siguen haciéndose obras maestras, duraderas más allá del callejón sin salida del arte en el postarte del entretenimiento. Lo antiestético, lo antiimaginativo, lo antiinconsciente parecen haber destruido la posibilidad de hacer una obra maestra estética, pero sigue habiendo artistas que creen en el refinamiento imaginativo del material bruto social y físico, bajo los auspicios del inconsciente, en arte estéticamente trascendente (2006: 143).

Kuspit (2006) sostiene que el propósito del arte es trascender la fealdad mediante la revelación de su inmanencia por medio de la belleza. Sin embargo, esta trascendencia se extravió cuando el arte se convirtió en postarte. Pero los Nuevos Viejos Maestros

restauran, de acuerdo con el autor, la profundidad de significado del arte. Por tanto, «el arte de los Nuevos Viejos Maestros produce una nueva sensación de que el arte tiene un propósito -de la fe en la posibilidad de crear una nueva armonía estética a partir de la tragedia de la vida sin falsificar ésta- y una nueva sensación de la interhumanidad del arte» (2006: 155).

En la línea escatológica del arte y, coincidiendo con Kuspit, se encuentra Robert C. Morgan. En su libro *El fin del mundo del arte y otros ensayos* (1998), habla sobre la creciente mercantilización del arte, que empieza a ser notoria desde mediados de los años ochenta del siglo XX, esto es, que todo lo que acaece en la base del arte se ha transformado en puro marketing y publicidad institucionalizada. Para Morgan (1998), el arte se ha transfigurado en algo irrelevante, excepto para las cenas, las fiestas y las discotecas.¹¹

En ese sentido, es inconcebible en el mundo del arte alguna forma crítica interna sin la intervención de la publicidad y las estrategias de mercado. Por esa razón, frente el dominio de la publicidad y de la lógica empresarial, el arte de hoy es visto a través de la «mortaja» del mercado. Con esta expresión, Morgan sugiere un tipo de religiosidad, un tipo de piedad en la estructura del mercado, «una aquiescencia a la venta de indulgencias y bulas que está incómodamente cercano a aquello en lo que se ha transformado el mundo del arte» (Vilar,2005:200).

La visión de Morgan establece una distinción fundamental, por un lado, el arte como hecho creativo y expresión cultural y, de otro, el género mediado por el márketing y publicidad institucionalizados que existe en relación con el primero y es lo que se denomina mundo del arte. Pero el mundo del arte se ha convertido en una fuerza económica, de modo que se encuentra sometido al mismo totalitarismo que cualquier sector empresarial.

Muchos artistas, coleccionistas, marchantes, curadores-comisarios-conservadores y críticos de arte son conscientes de la progresiva y significativa relevancia de la publicidad para colocarse en el mercado y mantenerse en él. Por consiguiente, los espectáculos hiperreales del mundo del arte son como medios de difusión masiva: ofrecen la ilusión de que hay algo relevante para el espectador y, aunque la información está diseñada para seducir, ésta no logra satisfacer a la ciudadanía que aspira a emanciparse o, simplemente,

¹¹ Véase: MORGAN, Robert (1998): *El fin del mundo del arte: y otros ensayos*, Buenos Aires, Eudeba.

a una lectura crítica del mundo. Desafortunadamente, en el arte de hoy, no hay historia, ni tampoco memoria.

Morgan, coincidiendo con Kuspit, no es del todo pesimista porque sigue creyendo en el arte y los artistas, sobre todo, los que se oponen de forma radical al espectáculo comercial de la impuesta fusión económica entre el arte, la moda y la publicidad. Para Morgan, el mundo del arte, como entidad abstracta, puede ser transformada mediante los esfuerzos de los artistas, pues tienen la capacidad de producir obras significativas y contribuir con ello a la realización de nuestras vidas culturales. Pero, para ello, es necesario un público educado, un público con la suficiente paciencia como para vérselas con el arte mediante la inteligencia y el sentimiento.

Llegados a este punto, ¿cuál sería la condición del arte en el actual proceso de estetización? Nos valdremos de Yves Michaud (2007) para explicarlo. A ojos de Michaud, la nuestra es la época del triunfo de la estética, de su devoción y su idolatría, porque el mundo de hoy es exageradamente bello y resulta imposible escapar de la autoridad de la estética. Sin embargo, en un mundo excesivamente estetizado, paradójicamente se produce, difunde y se consume menos obras de arte. Esta desaparición del arte conduce a un mundo de belleza difusa, profusa, como gaseosa.

Es de reconocer -advierte Michaud- que se han generado otros espacios de experiencia estética en un mundo en el que el arte se ha vuelto perfume o adorno. Por tanto, la experiencia estética tiende a diluirse en la experiencia estetizada en general: «Es como si a más belleza menos obras de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas o vapor y cubriera todas las cosas como si fuese vaho. El arte se volatilizó en éter estético» (Michaud, 2007: 10-11).

Ello se debe a varios procesos. El primero es una corriente que logró suprimir la obra como objeto y, con ello, la estética como actividad aprehensiva de experiencias estéticas llegó a su fin. En la actual etapa de estetización, las obras han sido remplazadas en el campo de la producción artística por procedimientos y dispositivos que funcionan como obras y son capaces de producir experiencias artísticas mediante la pureza del efecto estético. Las campañas publicitarias han incorporado además a sus estrategias de producción las dimensiones estéticas del arte y, por tal razón, las imágenes que circulan a través de la televisión, el cine e internet están tan bien realizadas que logran seducir y expandir el goce estético.

Lo mismo ocurre con la teatralización de las tiendas y los *shoppings centers*, sus salas de exhibición reproducen de la mejor manera los mecanismos empleados para la exhibición de obras en los museos y galerías. La distribución, la luz, los colores logran crear la escenificación para resaltar las cualidades estéticas de los productos. Por si fuera poco, la experiencia turística por sí misma es estética: el turista anda en busca de sensaciones estetizantes y persigue estas experiencias por placer: «El turismo satisface el hedonismo. Lo satisface de la manera más trivial: mar, sol y sexo son los atractivos más inmediatos» (Michaud, 2007: 155).

El segundo proceso, de acuerdo con Michaud, se limita al mundo del arte y es diferente del primero. Las obras no desaparecen por evaporación sino, al contrario, por exceso y hasta superabundancia: al multiplicarse, al volverse accesibles al consumo bajo formas apenas diferentes en los diversos espacios del arte convertidos en medios de comunicación de masas: «Hay tanta profusión y tanta abundancia de obras, tanta superabundancia de riquezas que ya carecen de intensidad» (2007: 13).

Una muestra de ello es la Feria Internacional de Arte Contemporáneo (ARCO), organizada por IFEMA y celebrada generalmente durante el mes de febrero en Madrid, consistente en enormes espacios y largos recorridos para observar la sobreproducción de objetos de cientos de artistas representados por galerías que buscan ofertar sus obras a compradores y coleccionistas de arte contemporáneo.

En este enorme recinto, cualquier gesto o acción es aprovechada para convertir la experiencia estética en estrategia publicitaria o de promoción para el artista y la galería que lo representa; incluso de aquellas propuestas que pudieron ser creadas para rebelarse en expresión crítica contra la opresión y la injusticia del sistema, pero que acaban siendo despotencializadas, neutralizadas y degradadas a objetos de decoración por efecto del coleccionismo.

Un ejemplo claro es la obra *Presos políticos en la España contemporánea (2018)* del español Santiago Sierra, censurada y retirada del recinto ferial por aludir al problema de los políticos privados de libertad en el marco del proceso independentista de Cataluña. Sin embargo, los reclamos ante la censura y la pérdida de libertad y expresión por parte del artista y algunos sectores terminaron diluyéndose al ser aprovechados como táctica de mercadeo por su galerista. Finalmente, la obra fue adquirida por un empresario de la comunicación por el precio de 80.000 euros.

De esa manera, su voz de denuncia y su crítica fueron neutralizadas al terminar como objeto de decoración de su comprador. Ante fenómenos de esta naturaleza, Donald Kuspit plantea: «el arte ha sido sutilmente envenenado por la apropiación social, es decir, por el hincapié que se hace en su valor comercial y su tratamiento como entretenimiento de alto nivel, lo cual lo convierte en una especie de capital social» (2006: 15).



SIERRA, Santiago (febrero de 2018): «Presos políticos en la España contemporánea», fotografías, ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo. Madrid, España. Documentación fotográfica disponible en: https://www.santiago-sierra.com/exhibicion030_1_1024.php

La superabundancia de este tipo de obras suprime, para Michaud, por completo la intensidad de la experiencia estética. En la época actual, la experiencia estética se ha convertido en producto cultural accesible y calculado, evidenciado por la racionalización y la estandarización de las experiencias estéticas y el culto del arte. Estas transformaciones han sido propiciadas por los grandes cambios de la época: el del tiempo libre, el turismo y los progresos de la democratización cultural y la mediación cultural:

El conjunto de aquellos procesos, tanto de los internos del mundo del arte como el que actúa en el ámbito de la cultura industrial, engendra este sentimiento poderoso e insidioso según el cual la belleza está en todas partes, debe de estar en todas partes, mientras que el arte ya no está en ninguna (Michaud, 2007:14).

La reflexión de Michaud lleva a aceptar que en la actualidad el mundo es bello, a excepción de los museos y centros de arte, porque en estos lugares se cultiva otra cosa del mismo linaje, «y, de hecho, lo mismo: la experiencia estética, pero en su abstracción quintaesenciada, lo que quedó del arte cuando se volvió humo o gas» (Michaud, 2007: 15).

El triunfo de la estética se expresa en la posibilidad de que cualquier cosa se vuelva arte: todas las cosas del mundo pueden volverse arte a condición de seguir procedimientos artísticos y, por ello, todo puede ser percibido artísticamente y el arte puede desfilarse libremente fuera de los espacios artísticos convencionales. Uno de los rasgos característicos de este momento histórico es que «cualquiera puede convertirse en un «artista serio», puesto que ya no hay criterios serios para determinar la seriedad en arte» (Kuspit, 2006:17).

En el capitalismo transestético, todos los consumidores son artistas y están inmersos en el arte. Es extraordinario observar cómo todo el mundo se volvió totalmente bello. Eso ni más ni menos es el triunfo de la estética. En síntesis, Yves Michaud describió de la mejor manera un nuevo estado del arte en el que la estética reemplazó al arte, en el que la experiencia del arte tomó el testigo en los objetos y las obras, en el que los procedimientos y las posturas reemplazaron las propiedades, en el que las transacciones y relaciones son lo esencial. En ese sentido, la experiencia estética se disolvió en la experiencia estetizada en general.

En la realidad estetizada, todo, absolutamente todo, puede convertirse en arte: en esta situación, el arte es pura y sencillamente nada o una estafa y, aun cuando lo sea, le queda desempeñar su función de adorno distintivo. Para Michaud, «el arte ya no es la manifestación del espíritu, sino algo como el ornamento o el adorno específico de la época. Por esa razón, se alberga en una experiencia que ya no es la de los objetos cubiertos de un aura, como lo manifestaba Benjamin, sino más bien de un aura que no se relaciona con nada» (2007: 168).

Para Gerard Vilar (2005), el diagnóstico de Michaud se sustenta en la creencia de que el mundo del arte se expande a toda la cultura y, aunque, el diagnóstico se fija en fenómenos ciertos, no deja de ser unilateral. Afirmar que el mundo del arte ya no existe es una hipérbole que pueda tener varias virtudes heurísticas para evidenciar los grandes cambios que se están produciendo en el mundo del arte desde los años ochenta del siglo XX, pero no puede ser considerada como una descripción del estado de cosas.

I.8. ALTERNATIVAS DE SUPERACIÓN ANTE LA EXCESIVA ESTETIZACIÓN

Para Walter Benjamin, la obra de arte en la época de la reproductibilidad mecánica perdió su aura y función cultural. Es más, no sólo perdió su ser único, sino también su función mágica, mística, religiosa y metafísica. Por otro lado, la obra de arte abiertamente declarada autónoma, fue empleada con fines estrictamente políticos e ideológicos por el fascismo; así, de su función liberadora y generadora de conciencia crítica, pasó a ser medio de anestetización y alienación social. Frente a esta situación, Benjamin propone la politización del arte para contrarrestar los efectos neutralizadores y de manipulación mediática del arte post-aurático. Contrapone así, al esteticismo de la política que el fascismo propugna, la politización del arte, esto es, una estética intrínsecamente política que, definiéndose como antítesis de la estetización de esta última, ilumina los caminos del arte y lo libera.

Para Adorno, el arte fue des-artizado por las fuerzas del mercado y, hace algún tiempo, desapareció la última garantía contra la degradación del arte a nivel de bienes o productos culturales. Sin embargo, como alternativa propone una estética de la negatividad o un arte «negativo» con el propósito de resistir y poner en evidencia la miseria e insuficiencias de la sociedad. Así, el arte negativo se opone a su degradación en cuanto se encuentra en relación crítica con la realidad social, pero también por su fuerza de resistencia frente a lo establecido; su negatividad le permite mantener una relación antitética con la realidad fenoménica por medio de su autonomía.

Por otra parte, la negatividad le proporciona un carácter anárquico y de esa manera le es posible trascender cualquier normativa estética. Por tanto, únicamente el arte auténtico puede trascender a la degradación del capitalismo por su negatividad y capacidad hermética, esto, por rechazar la comunicación, pero, también por su ascetismo, es decir, por su renuncia al placer y la diversión para hablar del sufrimiento y producir displacer.

Por otro lado, para Adorno el arte auténtico no puede renunciar a su carácter político, lo que no significa que su finalidad sea la de propagar consignas o programas políticos, sino que su existencia:

En un mundo donde todo está sometido a la funcionalidad y sirve al sistema representa un elemento afuncional, algo que no se somete al dominio imperante, algo que nos habla de otro

mundo posible. Y ahí, paradójicamente, encuentra su función —en no tener función (Vilar, 2017: 60).

Para Michaud (2007), no hay nada que hacer y cualquier tentativa conduce a la evaporización del arte. De acuerdo con esta concepción, el arte llegó a su fin porque desbordó sus límites, estalló hasta invadir y cubrir todo de éter estético; el arte se encuentra en todas partes y en ninguna, se evaporizó para convertirse en nuestra propia atmósfera, en ese sentido, el mundo es el mundo del arte. Sin embargo, el mundo del arte desaparece por la evaporización de su propia substancia.

Baudrillard (2006) llega a la misma conclusión, pues el arte para él, en la era de los simulacros, se disolvió en la transestética de la banalidad; es más, la estética como teoría de la belleza perdió su propio fin y especificidad. Ahora bien, en esta situación de disolución, el propio Baudrillard invita a realizar una serie de interrogantes: ¿es aún posible una ilusión estética? ¿Habría lugar para la percepción estética, lugar para una fuerza efectiva de la ilusión, para una estrategia verdadera de las formas y las apariencias?

Desafortunadamente, Baudrillard no responde a estas interrogantes, pues, de acuerdo con él, no tienen una solución, tan sólo son parte de una situación que no puede ser resuelta de forma absoluta. Esta situación anunciaría, ni más ni menos, la desaparición del arte y la llegada de la etapa transestética, es decir, la desilusión total.

Para Donald Kuspit (2006), el arte ha llegado a su fin porque perdió su carga estética, potenciando lo banal, lo escatológico y lo intelectual, sobre lo creativo, lo enigmático y lo sagrado. Para referirse a la pérdida de la experiencia estética que proporciona el objeto físico en sí mismo y que proviene del inconsciente, valorando la visión interior, emplea la categoría de «postarte», pero, también, para nombrar lo que se considera arte, pero no lo es, es postarte; es decir, la devaluación del arte moderno y la degeneración del arte postmoderno por sus intereses ideológicos y mercantilistas. Sin embargo, Kuspit, señala el camino a seguir para recuperar el valor despreciado por la vacuidad postmoderna, tarea que sólo puede ser constituida con lo que él llama «Nuevos Viejos Maestros».

Por su parte, Welsh reclama de la actividad artística, en el actual contexto de estetización, un nuevo posicionamiento, dado que el abuso de la belleza y la incorporación de elementos artísticos a la vida cotidiana conducen a la muerte inevitable del arte:

Paradójicamente, la estetización completa de lo cotidiano convierte al arte en algo superfluo. En un entorno superembellecido, el arte deja de ser necesario. Llega incluso a ser imposible

distinguir qué es arte propiamente dicho, pues todo es artístico. La estetización está cavando la fosa del arte (Welsh, 2005: 100).

Para evitar el fatal desenlace, propone dotarlo de una posición transhumana para encontrar en el arte, a partir de su peculiar superación de lo humano, el lugar para el principio de una nueva interpretación de valores, de la relación del hombre con el mundo.

Todo ello es reflexión crítica sobre la excesiva estetización, pues cuando todo ocasiona placer y goce, la experiencia estética se diluye en el entorno estetizado. El progresivo embellecimiento y la excitación no colaboran en nada: la estimulación permanente conduce a la indiferencia. Desde esta perspectiva, la estetización acaba llevando al anestesiamiento y, en este estado, no se es capaz de apreciar ni percibir la belleza que lo ha invadido todo.

I.9. DESESTETIZACIÓN O DESMATERIALIZACIÓN DE LO ESTÉTICO

Gerard Vilar es uno de los autores de habla hispana que más ha profundizado en el problema de la estetización y sus efectos devastadores en la obra de arte. Son varios los trabajos en los que problematiza e intenta proponer, no sólo caminos de resistencia, sino también soluciones relacionadas con la política a los efectos neutralizadores y depotencializadores del arte crítico.

Para Vilar, la mayoría de las soluciones propuestas son «apocalípticas» o escatológicas, sobre todo, las que describen hiperbólicamente la «llegada del arte a su estadio final, a un acabamiento de duración indefinida que habría traído consigo que en el presente tenemos otra cosa distinta a lo que era el Arte, algo que tiene que ver con la moda, la publicidad y el entretenimiento» (2005:11).

En cambio, «otros sostienen que el arte sigue existiendo, pero que se encuentra absolutamente sometido al imperio del capitalismo, que ante todo ve en él la mercancía, un medio para el circo mediático y el espectáculo, perfectamente estetizado y neutralizado normativamente» (Vilar, 2005a:11).

Sin embargo, Vilar (2005a), afirma no ser tan pesimista y continúa creyendo que el arte sigue ahí en medio de la contaminación, el ruido y la furia, y en medio de otros intereses espurios. Por esa razón, propone una reflexión muy concentrada para ventilar otras estrategias y que el arte pueda salir victoriosamente de su atolladero.

De las soluciones propuestas por Vilar, se puede distinguir tres de ellas; la primera, tiene que ver con la desestetización o desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales para liberar el arte de su función hedonista y, con ello, evitar que los espectadores condicionen su percepción hacia el placer y el goce estético. Esta primera estrategia, se dirige a los artistas, museógrafos y curadores, pues, son ellos quienes intervienen de manera directa en el proceso de elaboración o producción de la obra de arte.

La segunda, se dirige a los espectadores, para que estos, implementen la anestésica como técnica de la estética para valorar la realidad y las obras con placer desinteresado, aun cuando esa realidad sea la preparación para que la sociedad no cuestione la violencia, la destrucción, el asesinato y la muerte. Esta segunda estrategia, Vilar la retoma de Welsh, pues, éste, la empleaba para referirse a las formas del arte contemporáneo en las que la dimensión estética tiene escasa importancia.

La tercera se relaciona con atender los procesos de democratización implicados, que permiten una transformación en los modos de interpretación de lo que es el mundo del arte y, con ello, un cambio de metáfora, la república en lugar del puro mercado o de la atmósfera gaseosa.

Con relación a la primera estrategia, Vilar la despliega en el actual contexto de estetización que, en el caso de las obras de arte, actúa como mecanismo de neutralización, por el que el sistema capitalista depotencia el arte y lo acaba convirtiendo en mercancía, en objeto del deseo de los ricos coleccionistas y de las instituciones artísticas en todas las sociedades democráticas. A lo largo de este trabajo, se ha tratado de explicar que la estetización como fenómeno no se reduce al campo del mundo del arte, sino que es un proceso de carácter histórico, cultural e institucional, haciéndose notable en el contexto de la televisión, pues se repite con mayor regularidad.

En el campo de los noticieros y la publicidad, las imágenes tienen como principal función transmitir determinada información, pero se transforman en imágenes embellecidas en las que el valor estético no sólo posee mayor jerarquía frente a los valores cognitivos y normativos, sino que los domina y los debilita hasta el punto de neutralizarlos y anularlos.

La fotografía documental es un claro ejemplo de este fenómeno, sobre todo, las imágenes que documentan la barbarie, la pobreza o situaciones de extrema violencia y que logran ser tan perfectas, incluso tan bellas y sublimes, que hasta reciben premios por sus enormes cualidades estéticas. *El World Press Photo* es quizá el mejor ejemplo de ello. Lo mismo ocurre con muchos proyectos artísticos de corte contemporáneo con pretensiones de ser arte político, crítico, resistente y subversivo.

Así pues, la primera estrategia se emplea en un contexto donde prevalece el dominio de los intereses del mercado en el mundo del arte y de sus preferencias por obras altamente estéticas para agradar y generar placer hedonista a los ricos coleccionistas. Por ello, desestetizar implica desvalorizar las cualidades estéticas tradicionales en favor de otras cualidades consideradas en el pasado como no estéticas, antiestéticas o de mal gusto.

Estas otras cualidades se pueden entender como sucesivas exploraciones de modos de resistir a la mercantilización y a la neutralización del poder crítico del arte, así como búsqueda de un arte que no se pueda convertir en mercancía, que no pueda ser exhibido en los museos. Por consiguiente, desestetizar implica romper con la belleza promulgada y ampliamente difundida por el capitalismo artístico y, desde luego, superar la experiencia

estética hedonista. En ese sentido, se emplea la categoría para referirse a aquellas propuestas realizadas en espacios donde no hay un control del museo o de la galería y se edifican con el propósito de participar de cambios a nivel de los imaginarios simbólicos o de la vida en su totalidad.

Quiere decirse que la desestetización anima a poner en marcha procesos contrarios a la estetización, a desvalorizar las cualidades estéticas tradicionales promulgadas por las instituciones artísticas y recuperar la capacidad crítica del discurso artístico al margen de su orientación mercantilista y legitimadora de marcas. Invita además a superar el empobrecimiento y decadencia de la experiencia estética.

Con relación a la segunda propuesta, plantea una valoración desinteresada de la realidad y de los fenómenos artísticos, puesto que la anestésica persigue liberar la percepción de determinadas formas de arte o sí se quiere de cierta experiencia estética que desborda los márgenes que estos campos tenían en el pasado y que, hoy, se extiende al conjunto de la vida cotidiana, cultural y social, en lo que se conoce como estetización o procesos de estetización generalizada.

A propósito de la tercera propuesta, Vilar defiende una analogía o metáfora para comprender las nuevas condiciones en las que se desarrolla el mundo del arte en el nuevo siglo. Se trata de la vieja metáfora de la república, ya utilizada hace siglos para caracterizar el mundo del arte y la literatura. Por cierto, dicha metáfora resulta fallida, pues, en el mundo del arte, más que una república ha sido una sociedad civil sometida a diferentes regímenes políticos: el antiguo régimen en la era pre-burguesa, dictaduras a lo largo del siglo XX y sólo en breves períodos ha conocido regímenes democráticos. La república es un régimen en el que la sociedad política se manifiesta como una sociedad de individuos libres, en igualdad de condiciones y libres de relaciones de dominación.

Sin embargo, para Vilar, hoy en día, la democratización del arte es un hecho consumado y puede evidenciarse a partir de la multiplicación de las escuelas de arte y centros de formación artística, que ha hecho posible la formación de conglomerados de artistas. Pero también por la excesiva presencia del arte, porque el cine, la televisión y las nuevas tecnologías han logrado extender la cultura visual, hasta cierto punto, más allá de la cultura escrita. De igual manera, los valores artísticos y las cualidades estéticas se han incorporado a la vida cotidiana por medio del diseño y la moda.

En el caso específico del sistema del arte, cabe la posibilidad de hacer valer las múltiples expresiones de lo artístico, donde cada modo particular de expresión artística o

estética tenga el mismo valor y el mismo peso; por tanto, debemos acostumbrarnos no sólo al pluralismo en el arte, sino también al pluralismo de la crítica y, con ello, aceptar la pluralidad de criterios de las distintas prácticas críticas y asumir el inevitable grado de relativismo que implica el pluralismo del mundo del arte actual.

Para superar la profunda estatización, hace falta democracia, no basta con adoptar mecanismos de resistencia si en última instancia el mercado termina subsumiendo bajo sus tentáculos las obras que fueron creadas de forma subversiva; en suma, si termina reduciéndolas a objetos de decoración de poderosos coleccionistas. Por esa razón, se ha señalado el papel relevante de la crítica de arte en la fundamentación significativa de las obras para distinguir entre lo bueno y lo malo, lo sustancial y lo adjetivo.

A ojos de Gerard Vilar, aún es posible lograr una conexión entre la ética y la estética en el arte contemporáneo, a pesar del dominio de los mecanismos de anestesia y estetización que todo lo neutralizan. Aún es posible realizar un arte éticamente efectivo en el que la fuerza de la imagen violenta no quede reducida a objeto de contemplación y consumo.

I.10. POLÍTICAS DE LA ESTÉTICA Y ESTÉTICAS POLÍTICAS

Las soluciones o alternativas para superar los efectos de la estetización, es decir, las propuestas para contener la neutralización, desartifización o la pérdida de la trascendencia e ilusión del arte, podrían ser agrupadas en tres categorías básicas:

(a) las que aseveran que el arte perdió su trascendencia por su desartización y evaporización en los ambientes estetizados (Adorno, Michaud);

(b) las que mantienen que los artistas, por medio de su práctica desestetizante, creadora de ilusión o de trascendencia dialéctica de la fealdad, pueden crear un arte auténtico, alejado de la banalización y la mercantilización del sistema del arte (Kuspit, Baudrillard, Vilar);

(c) y la que trasciende la idea de la muerte del arte y la estética y reconoce también la tensión de las políticas que amenazan el régimen estético del arte y propone la separación de estas lógicas opuestas para la comprensión de las tensiones paradójicas que pesan sobre el proyecto del arte crítico. Es la que reconoce asimismo la propuesta del arte crítico para concienciar acerca de los mecanismos de dominación a fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo.

En esta última, se encuentra la propuesta de Jacques Rancière, sumamente atractiva en tanto recupera la política de lo estético. Dado que ciertas estéticas y teorías actuales del arte han intentado desvincular estas dos dimensiones del *sensorium*, uno de los grandes propósitos de Rancière es «reconstituir la lógica de la relación «estética» entre arte y política» (2011: 31).

Rancière no se sitúa en las corrientes posmodernistas o analíticas que diluyen el pensamiento crítico para reclamar el final del arte y de la estética, pero tampoco se pliega a las corrientes que reclaman el absolutismo filosófico y la revolución estética como medios para la emancipación y la transformación social. Sin embargo, cuestiona de manera profunda la apolitización del arte y proclama que «en el escenario lineal de la modernidad y de la posmodernidad, al igual que en el de la oposición académica entre el arte por el arte y el arte comprometido, se debe de reconocer la tensión originaria y persistente de dos grandes políticas de la estética» (2011: 58).

Para describir algunos de los elementos teóricos de su propuesta, es importante considerar que, para él, el arte y la política como formas en continua relación intervienen en la configuración del reparto de lo sensible, es decir, en la «distribución y redistribución

de los lugares y las identidades de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra» (2011: 34).

Así pues, el arte, como una forma de división de lo sensible e interdependiente de la política, no puede ser concebido como un arte autónomo y las transformaciones ocurridas en sus estructuras no pueden ser consideradas como algo ajeno al régimen estético de las artes.

Ahora bien, ¿cómo se conjuga el pensamiento de Rancière con las relaciones entre política y estética? En *El reparto de lo sensible. Estética y política (2009)*, expone la manera de hacerlo sin apelar al desencanto postmoderno. Al contrario, realiza una lectura crítica de éste por haber generado un relativismo estético donde lo político se caracteriza por lo apolítico de la política. Propone por eso tomar del revés los razonamientos antiestéticos contemporáneos a fin de comprender lo que significa la estética. En su interés de comprender la estética, restablece la legitimidad del debate entre lo moderno y posmoderno, sólo para evidenciar la forma en el que el pensamiento crítico se ha diluido en la visión nihilista y fatalista de la posmodernidad. Es importante tener en cuenta que su proyecto de restablecimiento de la estética se da en el contexto en que la modernidad se convirtió en un destino fatal y, por tanto, su modelo teleológico se demostró insostenible.

Tampoco quiere resaltar la vocación vanguardista del arte o el impulso de una modernidad que vinculaba las conquistas de la novedad artística a las de la emancipación, al no creer «que las relaciones de modernidad y vanguardia hayan sido suficientemente esclarecedoras para pensar las nuevas formas de arte del último siglo, ni las relaciones de la estética con lo político» (Rancière, 2009:20).

Por otro lado, para él las artes no aportan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más de lo que ellas puedan aportarles; en suma, lo que apartar es «lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse...» (Rancière,2009: 19).

Ahora bien, una de las preocupaciones de Rancière no sólo es recuperar lo político de lo estético, sino elaborar el sentido mismo de la palabra estética, no como teoría general del arte o teoría del arte que describa sus efectos sobre la sensibilidad, sino como régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes, es decir, como un modo de articulación de maneras de hacer y modos de pensar de sus relaciones.

La tarea de reposicionar la estética se da en el marco de las acusaciones sobre el «todo vale del arte», en el momento en que el arte post-utópico reproduce en sus formas la vida cotidiana y emplea estrategias espectaculares, pero también en el contexto en que se cuestiona críticamente las pretensiones modernas de transformación de las formas del arte por medio de una revolución social y estética. Sin embargo, el propósito de Rancière no es sólo defender la estética:

Sino contribuir a aclarar lo que esta palabra quiere decir, como régimen del funcionamiento del arte y como matriz de los discursos, como forma de identificación propia del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible (Rancière, 2011:25).

En este intento de redefinir la estética, entiende que ésta no sólo pertenece al régimen de las formas sensibles, sino también al orden social y por tanto político, es decir, que la estética, en tanto disciplina filosófica, establece un puente entre las formas sensibles, el arte y la vida humana, y logra encontrar su mayor expresión en las esferas de lo político y lo social: «la palabra estética no remite ni a una teoría de la sensibilidad, ni del gusto ni del placer de los aficionados del arte. Remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de los objetos» (Rancière, 2009: 24).

Por eso, para Rancière, la estética es el régimen de identificación de las cosas artísticas, el que define como «régimen estético del arte». En ese sentido, la estética no es una disciplina filosófica en sí, sino más bien un régimen de identificación específico del arte. Por otra parte, la estética no es el pensamiento de la «sensibilidad»: es el pensamiento del *sensorium* paradójico que permite definir las cosas del arte. Se preocupa así por definir las articulaciones de este régimen estético de las artes, es decir, las posibilidades que estas determinan y sus modos de transformación.

Este régimen específico del arte está compuesto por un conjunto de normas que hacen posible la visibilidad de lo que no puede ser representado y su recepción, así como la tensión que de ella se desprende al situarse en lo social mediante lo político. Para Rancière, la estética está íntimamente relacionada con la realidad y, por consiguiente, con la esfera de lo político y lo ético: «la estética, en tanto régimen de identificación del arte, conlleva una política o una metapolítica» (2011: 25).

La estética no sólo es una parte específica del mundo del arte, sino que forma parte del conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad y que afectan al *sensorium*. Por tanto, la estética no está desligada del mundo real, ni de la sociedad, ni de las reglas que la rigen.

El pensamiento estético de Rancière, en sentido amplio, coloca una serie de elementos que ayudan a comprender los procesos artísticos en una determinada sociedad donde lo político toca de una manera u otra el régimen estético. Así pues, es importante reconocer que la estética sigue vigente, pero comprendida dentro de la realidad social y política.

El arte forma parte del entramado de la realidad, pero la estética mira antes la realidad que los problemas del arte. Pero, de manera específica, la relación entre estética y política es la relación entre la estética de la política y la «política de la estética», es decir, la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración.

Ahora bien, esta estética no admite, por un lado, ser concebida como una forma perversa de la política y, por otro, considerar la acción política del pueblo como obra de arte. Puede ser entendida, dice Rancière, como un sistema de formas a priori que determina lo que se da en el sentir. De esa manera, la estética designará dos cosas: un régimen general de visibilidad y de inteligibilidad del arte, y un modo de discurso interpretativo que pertenece en sí a las formas de dicho régimen. Por otro lado, Rancière establece tres grandes regímenes de identificación del arte: en primer lugar, el régimen ético de las imágenes; en segundo, el régimen poético o representativo de las artes y, por último, el régimen estético de las artes.

En el primero, el arte no se encuentra identificado como tal, sino que es subsumido por la pregunta acerca de los orígenes de las imágenes, su contenido de verdad y su destino, es decir, los usos a los cuales sirven y los efectos que inducen: «En este régimen se trata de saber en qué medida las imágenes concierne al *ethos*, la manera de ser de los individuos y de colectividades. Y esta cuestión impide al «arte» individualizarse como tal» (2009:21).

Del régimen ético de las imágenes se separa el régimen poético o representativo de las artes. Este último identifica el arte o, más bien, las artes. Rancière se refiere a este régimen como poético o representativo en tanto se rige por la noción de representación o por el paradigma mimético que organiza los modos de hacer, de ver y de juzgar. Además, este régimen identifica las artes de lo que la época clásica llamó «bellas artes» y se opone al régimen estético de las artes.

El régimen estético de las artes se encuentra en oposición al régimen poético o representativo y es el responsable en designar el confuso apelativo de modernidad, pues

en él se identifica el arte con lo singular y se desliga la práctica artística de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, de los géneros y de las artes. Lo realiza, dicho sea de paso, despedazando el paradigma mimético que distinguía las maneras de hacer arte.

Este régimen fue el que afianzó la singularidad del arte y destruyó todo criterio de singularidad. Fue también el que fundó la autonomía del arte y la identidad de sus formas. El régimen estético de las artes no comenzó con decisiones de ruptura artística, sino con decisiones de reinterpretación de lo que hace o de quién hace el arte. Asimismo, la propiedad de ser arte dentro del régimen estético del arte no está ya dada por criterios de perfección técnica sino por la asignación a una cierta forma de aprehensión sensible.

En *El malestar en la estética* (2011), en el capítulo «La estética como política», Rancière expresa que en el presente post-utópico del arte se pueden distinguir dos grandes concepciones: por un lado, la que pretende aislar la radicalidad de la creación de las utopías estéticas con los grandes proyectos totalitarios o en la estetización mercantil de la vida. Por otro, la que opone radicalidad artística y utopía estética.

En el mismo texto, Rancière reafirma su idea del arte como actividad política. Lo hace, no tanto por sus contenidos o los mensajes que expresa sobre el orden del mundo, o por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, las contradicciones y las identidades de los grupos sociales, sino por la distancia con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. Por tanto, para Rancière, lo propio del arte es operar un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma como el arte tiene que ver con la política.

El autor formula también una teoría para distinguir lo artístico bajo un régimen de identificación, es decir, «una relación específica entre prácticas, formas de visibilidad y modos de inteligibilidad que permiten identificar sus productos como pertenecientes al arte o a un arte» (2011: 39).

El arte se encuentra determinado por ciertas políticas, sobre todo, al establecer sus objetos en un *sensorium* diferente del de dominación. El régimen estético del arte instaaura la relación entre las formas de identificación del arte y las formas de comunidad política de una manera que recusa toda oposición entre un arte autónomo y un arte heterónimo, un arte por el arte y un arte al servicio de la política.

El filósofo francés se separa de la idea propuesta en la modernidad sobre la autonomía estética, porque ésta no es autonomía del hacer, es la autonomía de una forma de experiencia sensible y este tipo de experiencia es la que aparece como el germen de una nueva humanidad, de nuevas formas colectivas e individuales de vida.

De esta manera, Rancière supera el conflicto ente el arte puro, es decir, el que deviene autónomo sin contacto y sin relación con las formas del mundo -piénsese por ejemplo en el suprematismo, el neoplasticismo o el propio minimalismo- y su politización, pues para él no existe conflicto entre la pureza del arte y esta política.

Pero existe conflicto en el epicentro de la pureza, específicamente, en la concepción de esta materialidad del arte que supone otra configuración de lo común. Si no existe contradicción entre el arte por el arte y el arte político es tal vez porque la contradicción está alojada más profundamente, en el corazón mismo de la experiencia y la educación «estéticas».

El concepto de politización para Rancière es clave, ya que permite entender las relaciones entre el arte puro, aquel que hace énfasis sobre aspectos estrictamente formales, y el arte político. Para la comprensión de dicha relación es necesario alejarse de la influencia de la experiencia y de la educación estética, concretamente del arte que está al servicio de la emancipación social y la transformación estética. Pero de un modo más específico, la politización deberá considerarse una política que es propia y se opone a sus propias formas, es decir, a aquellas que construyen la inventiva de los sujetos políticos. Para Rancière, esta forma de política propia es una metapolítica.

La política del arte dentro del régimen estético del arte, o su metapolítica, se encuentra legitimada por esta paradoja fundadora, pues en este régimen el arte es arte en la medida en que es también no arte, o algo muy distinto al arte. Por eso, no es necesario imaginar ningún fin patético de la modernidad o una explosión radiante de la posmodernidad, que pondría fin a la gran aventura modernista de la autonomía del arte y la emancipación a través del arte. No existe ruptura posmoderna, existe una contradicción originaria que actúa de manera incesante.

Rancière no sólo se opone a los planteamientos fatalistas de la posmodernidad, sino también a las promesas de emancipación y transformación estética de la modernidad: el cumplimiento de dichas promesas implica necesariamente la supresión del arte como realidad aislada, es decir, su transformación en forma de vida. Por eso, cuestiona la dicotomía del proyecto de la revolución estética donde el arte se convierte en una forma

de la vida, suprimiendo su diferencia como arte. Cuestiona también la figura resistente de la obra donde la promesa política se encuentra preservada negativamente por la separación entre la forma artística y las otras formas de la vida, o por la contradicción interna en esta forma.

La revolución estética se propuso transformar el estado de suspensión estética de las relaciones de dominación en principio generador de un mundo sin dominación, sin considerar que esta proposición opone una revolución a otra revolución. La metapolítica estética sólo puede llevar a cabo la promesa de verdad viva que encuentra en la suspensión estética, al precio de anular esta suspensión, de transformar la forma en forma de vida. Mientras tanto, en la política de la forma resistente, la forma afirma ahí su politicidad separándose de toda forma de intervención sobre y en el mundo. Quiere decirse que, para Rancière, el arte no ha de convertirse en una forma de vida; al revés, en él se encuentra la vida que ha tomado forma.

Rancière se muestra crítico con la tradición política de vanguardia, por considerar la obra autosuficiente de todo proyecto político particular y por rechazar su participación como objeto de decoración del mundo. El proyecto político de esta tradición vanguardista puede resumirse en una consigna: salvar la autonomía del arte y su potencial emancipador. De lo que se trata, es de salvarlo de una doble amenaza: la transformación en acto metapolítico o la asimilación a las formas de la vida estetizada.

Desde esta visión, el potencial político de la obra está ligado a su separación radical de las formas de la mercancía estetizada y del mundo administrado. Pero este potencial, no sólo se basa en el principio de autonomía de la obra, tampoco en la radicalidad de la autoafirmación artística. La pureza que esta soledad permite es la pureza de la contradicción interna, de la disonancia por la cual la obra da testimonio de un mundo no reconciliado. Por tanto:

La autonomía de la experiencia estética que funda la idea del Arte como realidad autónoma va acompañada de la supresión de todo criterio pragmático que separe el dominio del arte y el del no-arte, la soledad de la obra y las formas de la vida colectiva. No existe ruptura posmoderna. Pero existe una dialéctica de la obra «apolíticamente política». Y existe un límite donde su proyecto mismo se anula. Es de este límite de la obra autónoma/heterónoma, política por su distancia misma respecto de toda voluntad política, del cual da testimonio la estética lyotardiana de lo sublime (Rancière, 2011:55).

Los aspectos heterogéneos de la obra ya no garantizan la promesa de emancipación, al contrario, invalidan toda promesa de esa naturaleza al evidenciar una dependencia del

espíritu respecto del otro que lo habita. Por tanto, la metapolítica de la forma resistente tiende a oscilar entre ambas posiciones. Por un lado, asimila resistencia a la lucha por preservar la diferencia material del arte respecto de todo, lo que compromete con el comercio de las exposiciones de masas y de los productos culturales que los convierten en industria rentable, integración del arte de los grupos sociales que le son extraños, integración del arte al interior de una cultura. Por otro lado, esta política de la forma resistente llega a anularse, no en la metapolítica de la revolución del mundo sensible, sino en la identificación del trabajo del arte con la tarea ética del testimonio, en donde la política y la ética se encuentran anulados de forma conjunta:

Esta disolución ética de la heterogeneidad estética va de la mano de toda una corriente contemporánea de pensamiento que disuelve la disensualidad política en una archi-política de la excepción y reduce toda forma de dominación de emancipación a la globalidad de una catástrofe ontológica de la cual sólo un dios puede salvamos (Rancière, 2011:57).

En los escenarios dualistas de la modernidad y la posmodernidad, igual que en el de la oposición académica entre el arte por el arte y el arte comprometido, se debe de reconocer la tensión originaria y persistente de dos grandes políticas de la estética. Por un lado, la política del devenir vida del arte y, por otro, la política de la forma resistente. La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de vida. Le atribuye al arte la finalidad de construir nuevas formas de la vida común y, por consiguiente, de autosuprimirse como realidad separada. La segunda encierra la promesa política de la experiencia estética en la separación misma del arte, en la resistencia de su forma a toda transformación en forma de vida.

Para Rancière, esta tensión no proviene de los compromisos desafortunados del arte con la política. Estas dos «políticas» se encuentran, en efecto, implicadas en las formas mismas según las cuales se identifica el arte como objeto de una experiencia específica. Por esa razón, no es posible inferir un final del arte por parte de la «estética», porque no existe arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifique como tal. Todo arte supone una determinada división de lo sensible que lo liga a una determinada forma de política, por lo que la estética es esa división.

La tensión de las dos políticas amenaza el régimen estético del arte. Sin embargo, es esa tensión la que lo hace funcionar. Separar estas lógicas opuestas y el límite en el que ambas se suprimen, es lo que lleva a pensar que de ninguna manera se puede declarar el fin de la estética, como otros declaran el fin de la política, de la historia o de las utopías.

Sin embargo, pensar estas lógicas opuestas permite comprender las tensiones paradójicas que pesan sobre el proyecto de un arte crítico, colocando en la forma de la obra la explicación de la dominación o la confrontación entre lo que el mundo es y lo que podría ser.

Por tanto, «la estética tiene su política o más bien su tensión entre dos políticas opuestas: entre la lógica del arte que deviene vida al precio de suprimirse como arte y la lógica del arte que hace política bajo la condición expresa de no hacerla en absoluto» (Rancière, 2011:60).

I.11. LA REPOLITIZACIÓN DEL ARTE

Jacques Rancière, en el capítulo «Las paradojas del arte político» de su *libro El espectador emancipado (2008)*, manifiesta la voluntad de repolitizar el arte por medio de estrategias y prácticas muy diversas. Ello se debe a que el arte tiene un poder subversivo y posee la capacidad de responder a las nuevas formas de dominación económica, estatal e ideológica; capacidad que queda evidenciada a partir de una diversidad de gestos o prácticas artísticas. Estas prácticas divergentes evidencian que el arte es político, ya que muestran los estigmas de dominación, ponen en ridículo los iconos reinantes o incluso salen de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social.

Por otra parte, el arte tiene la capacidad de trasladar la indignación al mostrar cosas irritantes, que movilizan por el hecho de constituirse fuera del taller del artista o del museo que transforma a los espectadores en opositores al sistema dominante al negarse por sí misma como elemento de ese sistema.

De acuerdo con el autor, la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste, antes que nada, en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes. La política del arte está constituida a partir del entrelazamiento de tres lógicas: la de las formas de la experiencia estética, la del trabajo ficcional y la de las estrategias metapolíticas.

Este entrelazamiento implica también un trenzado singular y contradictorio entre las tres formas de eficacia que han intentado definir la lógica representativa que pretende producir efectos por la suspensión de los fines representativos y la lógica ética que pretende que las formas del arte y las de la política se identifiquen directamente las unas con las otras. La tradición del arte crítico quiso articular en un mismo cuerpo estas tres lógicas.

Pero, fundamentalmente, la propuesta de Rancière sobre el arte crítico es generar conciencia sobre los mecanismos de dominación bajo el propósito de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo.

Sin embargo, el arte crítico que invita a ver las contradicciones del sistema capitalista detrás de los objetos corre el peligro de inscribirse en el mundo «donde la transformación

de las cosas en signos se ve redoblada por el exceso mismo de los signos interpretativos que hace que se desvanezca toda resistencia de las cosas» (Rancière, 2011: 60).

Pero el problema del arte crítico no es tener que negociar entre política y el arte, sino negociar la relación entre las dos lógicas estéticas que existen independientemente de él. En ese sentido, para el filósofo francés:

El arte crítico debe negociar entre la tensión que impulsa el arte hacia y la "vida" aquella que, a la inversa, separa la sensorialidad estética de las otras formas de la experiencia. Debe extraer de las zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas las conexiones que provoquen la inteligibilidad de la política. Y debe extraer de la soledad de la obra el sentido de heterogeneidad sensible que alimenta las energías políticas del rechazo. Esta negociación entre las formas del arte y las del no-arte permite crear combinaciones de elementos capaces de expresarse doblemente: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad (2011:60-61).

Rancière reflexiona también sobre la relación entre el pensamiento de la emancipación intelectual y las cuestiones relativas al espectador. Para evidenciar esta relación habrá que reconstruir la red de presupuestos que sitúan la cuestión del espectador en el epicentro de la discusión sobre las relaciones entre arte y política. No obstante, define la emancipación como el comienzo del cuestionamiento entre la «oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y la sujeción» (Rancière, 2010: 19).

Esta idea de emancipación se opone a aquella en la que se ha apoyado la política del teatro y su reforma, es decir, la emancipación como reapropiación de una relación consigo misma, perdida en un proceso de separación.

Ahora bien, el poder común a los espectadores no mora en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad, sino que es el poder que tiene cada uno de traducir a su manera aquello que percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones. Según Rancière, en el poder de asociar y disociar reside la emancipación del espectador, de cada uno de nosotros como espectadores. Por consiguiente, «una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores» (2010: 28).

Sin embargo, a partir de los procesos de estetización, depotencializadores y neutralizadores de las obras críticas que entrecruzan el sistema del arte y, a pesar de contar

con una serie de intentos para la superación de sus efectos devastadores, aún es posible formular estos interrogantes: ¿Cómo se articula la reconexión entre creatividad y resistencia, entre lo estético y lo político?, ¿Qué lenguajes, imágenes y procesos se pueden explorar para abordar la esfera de la estética como elemento del *sensorium*?, ¿Cuáles son y cómo se desarrollan las políticas estéticas capaces de orientar un arte crítico con el que emancipar a los espectadores?, ¿Cómo articular un arte crítico que permita impulsar acciones de transformación radical?

Estos interrogantes exigen acciones tanto en el plano de la investigación y como en el de la acción política; de ahí que sea necesario hablar del potencial de un arte repolitizado, transgresor y de resistencia que cuestione las propias alternativas y tenga la capacidad de transformar el régimen estético de las artes y reconfigurar el reparto de lo sensible. Por tanto, la política juega un papel imperativo, porque el arte politizado, en la búsqueda de efectividad de sus prácticas y nuevas lógicas de lo político, trata de intervenir o alterar la realidad.

**PARTE SEGUNDA. CONTEMPORANEIDAD E IMAGEN VIOLENTA EN EL ARTE
CENTROAMERICANO.**

II.1. APROXIMACIONES AL ARTE CONTEMPORÁNEO CENTROAMERICANO

En el circuito de las artes visuales en Centroamérica, el concepto de arte contemporáneo empezó a emplearse a partir de la exposición *-Mesótica II: Centroamérica/ Re-Generación-* organizada en el año de 1996 por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) y comisariada por Virginia Pérez Rattón y Rolando Castellón. Esta exposición «se planteó como el inicio de una investigación, una reflexión necesaria sobre la actualidad artística de una región sometida a recientes y fuertes cambios en todo sentido» (Rattón, 2013:6).

Con anterioridad, se empleaba el concepto de arte moderno para explicar los procesos de ruptura en las artes visuales de Centroamérica, pues está designaba lo nuevo, lo universal, lo autónomo, así como la idea de un arte radical, crítico y político. Cabe resaltar que, para la década de los setenta y ochenta del siglo XX, no existía una idea clara acerca del arte contemporáneo, si consideramos esta denominación para referirnos a lo post-histórico o lo post-artístico.

En el caso específico de Honduras, el arte contemporáneo pudo haber comenzado a finales de la década de los noventa con un proceso de amplias transformaciones en la práctica artística y que tiene como sus principales elementos característicos la negación de la tradición pictórica anterior y la aparición del arte contextual.

Este periodo, se caracterizó por la experimentación y la introducción de los medios digitales en las narrativas visuales, pero también, por el alejamiento de la imagen icónica figurativa y su sustitución por una compleja red de estrategias de creación más próximas al arte contextual.

La generación de los noventa inició el proceso de ruptura con las formas tradicionales afianzadas por el arte moderno, tanto, de las expresiones de inicio de siglo XX, así como de los estilos desarrollados por la práctica vanguardista del Taller de la Merced. En ese sentido:

El arte de los noventa transformó las concepciones de lo artístico que imperaban hasta ese momento; visiones arraigadas en los fundamentos del arte clásico y en la estética de las primeras vanguardias. La generación de los noventa transgredió y desarrolló, en buena medida, la práctica experimental; no obstante, y a pesar de su incursión en la experimentación, se visualizó un tipo de arte bajo los principios de la estética moderna (Galeano, 2017: s.p.)

En la década de los noventa del siglo XX se produjeron una serie de transformaciones en el contexto centroamericano, no sólo en lo artístico, sino también en lo político, social y económico. Los acuerdos de paz, firmados en Esquipulas, Guatemala en 1994, permitieron la consolidación de procesos democráticos que se sintetizaron en elecciones libres, dejando atrás décadas de dictadura militar, las tácticas de choque para frenar procesos revolucionarios como la guerra de baja intensidad y la doctrina de seguridad nacional.

El nuevo orden generado, posibilitó la incursión de nuevas fuerzas en el terreno político electoral que – décadas más tarde- sus principales cuadros controlarían el aparato estatal y sectores importantes de la producción.¹² Pero también, la nueva situación política viabilizó un ataque cruento y sistemático contra las grandes conquistas de la clase trabajadora por la consumación de políticas neoliberales y el desmantelamiento del Estado paternalista.

Esta nueva situación en el contexto de Centroamérica se desarrolló paralelamente a los grandes cambios y transformaciones globales. La caída del muro de Berlín desencadenó un proceso de reconversión capitalista de los países del este de Europa, lo que facilitó la consolidación de la hegemonía del capitalismo a nivel mundial y, con ello, la imposición de un proceso de amplias transformaciones en lo social, político, económico y cultural.

La caída del muro de Berlín significó en efecto el fin de la bipolaridad y de la supremacía de los vectores políticos y militares como elementos ordenadores de la vida internacional, pero supuso igualmente la profundización y ampliación de otras tendencias de índole económica, tecnológica y comunicacional que, desde tiempo atrás, habían comenzado a constituirse y sobre las cuales se ha empezado a establecer la matriz de la nueva configuración planetaria (Fazio Vengoa, 1997: 52).

En el caso de América Latina, los procesos de cambio institucional experimentados estaban lejos de ser fenómenos aislados, por el contrario, se inscriben en un contexto de transformación con alcances globales. Por consiguiente, el contexto generalizado de transformación institucional a finales del siglo XX, por una parte, marcó el inicio de la caída de regímenes autoritarios, proceso que fue acompañado por un generalizado retiro de gobiernos militares en el cono sur y Centroamérica, especialmente en los últimos años de la década de los ochenta. Este periodo se caracterizó por la profundización de políticas

¹² Se hace referencia al Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) y al Frente Sandinista para Liberación Nacional (FMLN).

económicas neoliberales bajo un contexto de globalización acelerada, cuyas repercusiones afectaron de forma notable a amplios sectores de la sociedad. Sin embargo:

El establecimiento de políticas neoliberales durante los años ochenta y noventa ayudó a delinear un espacio complejo de producción y distribución artística, cuya localización dejó de coincidir con los límites del Estado-nación, e involucró el tránsito fluido a través de diversos centros internacionales, de artistas, exposiciones, curadores, coleccionistas e inversiones privadas (Piñero, 2019: 78).

De manera que, la apertura de los mercados, el flujo de intercambios y el cambio de referentes político-ideológicos fue en alguna medida positivo para los artistas de la región, puesto que el cerco político-ideológico de la guerra fría no permitió que los artistas gestionaran nuevas dinámicas en el terreno del arte, ni que exploraran temáticas multiversales. Pero paradójicamente, las transformaciones desencadenadas por el nuevo orden global posibilitaron la apolitización del arte, es decir, la pérdida de su radicalidad, así como su ‘precariedad ontológica’ de acuerdo con Gerard Vilar, esta «precarización tiene que ver con la desaparición de la especificidad de las cualidades de las obras de arte que se confunden con los objetos y las acciones del mundo real, especialmente de la vida cotidiana» (2015:2).

El retorno a la democracia en la región centroamericana favoreció que el arte experimentara un giro de 180 grados en las dinámicas culturales y en las producciones visuales que se materializan en:

Una constante actualización de sus referentes lingüísticos y conceptuales, y en el que llama poderosamente la atención el rápido desplazamiento de una tradición eminentemente pictórica a la porosidad postmoderna, en un proceso de actualización que quema etapas que conecta definitivamente a Centroamérica con la contemporaneidad (Noceda,2010: 35).

Las alteraciones experimentadas por el arte centroamericano en la década de los noventa no sólo fueron el resultado de un conjunto de transformaciones a nivel de lo social, político y económico, sino que los cambios en sus estructuras también responden al agotamiento de las estéticas modernas y de sus relatos legitimadores. Ya, en la década de los ochenta del siglo anterior, el filósofo y crítico de arte estadounidense Arthur C. Danto¹³ había logrado identificar el final del paradigma mimético y, con ello, el fin de una época en el arte. Para Danto (1984) su expresión no debe de interpretarse como la

¹³ Véase: DANTO, Arthur (1984): «The end of art», *The death of art*, (2), pp. 5-35.

caducidad del arte, sino como el comienzo del arte post-histórico, es decir, un arte que no se encuentra sujeto a relatos legitimadores.¹⁴

De acuerdo con Danto (1999), a partir del momento en que el arte ha llegado a su fin, se alcanzó una situación en la que carece de sentido discutir sobre qué arte es verdadero y qué no y, por tanto, en la era posthistórica los artistas son libres para habitar el libre espacio de la creación. «Lo que ahora define al arte es su condición de haberse realizado a sí mismo. Ésta es la concepción de Danto del posmodernismo, una concepción utópica y celebratoria» (Parselis, 2009:109).

Más allá de las numerosas adhesiones y de los también numerosos detractores, que desató la teoría de Danto, no se puede dudar de su relevancia y tampoco desconocer el lugar que ocupa en la configuración actual del mundo del arte, pero también es cierto que, las consecuencias de sus postulados han dado paso a un arte de la ‘precariedad ontológica y epistémica’.

En el caso concreto de la región centroamericana, pasaron algunos años para que los planteamientos de Arthur C. Danto empezaran a manifestarse en el mundo del arte. La proyección y difusión de cualquier teoría era muy difícil debido a las circunstancias socioculturales generadas por el conflicto armado. En ese sentido, los años ochenta fueron un escenario poco fértil para la exploración y la experimentación producto de la influencia de teorías y modelos estéticos, razón por la cual, el modelo mimético de representación no mostró indicios de su agotamiento o desenlace, por el contrario, fue empleado con mayor intensidad. Los artistas, fieles a sus propósitos políticos utilizaron el realismo social como dispositivo de emancipación y de crítica social y, en esa dirección, le otorgaron una enorme relevancia a las obras que denunciaban o daban testimonio de las contradicciones sociales, el partidismo y la posición ideológica de izquierda.

De manera que, el arte de los ochenta era realista, de contenido social, y su enorme grado de iconicidad se debe a la necesidad de transmitir con facilidad sus contenidos programáticos. El imperativo político que en Centroamérica orientaba a los artistas preocupados por lo social durante los crudos años de dictaduras, y a partir del surgimiento de las guerrillas y del triunfo de la revolución nicaragüense, era el compromiso del arte con la realidad, orientado por un programa político de izquierda.

¹⁴ Véase: DANTO, Arthur (1998): «The end of art: a philosophical defense», *History and theory*, 37(4), pp. 127-143.

De acuerdo con Carlos Lanza, crítico de arte hondureño:

En la época de los ochentas las respuestas políticas de los artistas fueron más orgánicas, eran artistas que en su mayoría estaban organizados en las diferentes expresiones políticas de la izquierda hondureña. Muchos de ellos tenían como referente político ideológico al marxismo y asumían su participación política de manera clasista, es decir como pertenecientes o solidarios con una clase social: la de los obreros y campesinos [...] Paradójicamente, este alto grado de compromiso político contrasta con un bajo nivel de desarrollo estético (Lanza y Caballero, 2007: 38).

Para Rosina Cazali, crítica y comisaria de exposiciones de Guatemala, los artistas de la década de los ochenta «estaban impregnados de activismo político, narrativas izquierdistas, etc. Se basaban en estructuras verticales donde prevalecía una forma de pensar, un objetivo principal sellado bajo la forma tradicional de manifiestos» (Valdés, 2015, s.p.).

Desde la visión del realismo socialista desplegaron su primera producción los artistas hondureños Dagoberto Posadas, Delmer Mejía, Rony Castillo, Óscar Mendoza, Ernesto Argueta, Rafael Cáceres, Nelson Salgado. En El Salvador, Roberto Huezo y Mauricio Mejía, mientras que en Guatemala Rodolfo Galeotti Torres y Juan Antonio Franco. Pero ninguno de ellos alcanzó una propuesta sólida y, tampoco, consiguió dar un cuerpo sociopolítico de manera semejante a como lo consiguió el muralismo mexicano de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera a principios del siglo XX.

A pesar de la enorme influencia del realismo social, debido a la compenetración ideológica y militante de los círculos intelectuales y artísticos con los procesos de transformación social, existen casos interesantes de artistas que bifurcaron sus preocupaciones bajo orientaciones y poéticas de ruptura: Carlos Mérida, Dagoberto Vásquez, Roberto Ossaye, Elmar Rojas de Guatemala, Arturo Luna, Ricardo Aguilar, Ezequiel Padilla, Aníbal Cruz, Felipe Buchard de Honduras, Armando Morales de Nicaragua y, finalmente, Benjamín Cañas, Roberto Galicia, César Menéndez en El Salvador.

Estos artistas, al margen de la influencia de ciertos condicionantes sociológicos, políticos y culturales, construyeron un discurso polisémico, antitético con la realidad social y con preocupaciones multiversales, es decir, sus obras no se correlacionan directamente con la precariedad, la pobreza o la lucha por la emancipación social, por el contrario, abren paso al libre juego de la imaginación. Este tipo de propuestas, aparentemente contradictorias, no pueden ser explicadas desde la visión Lukácsiana o

Hauseriana del arte, por cierto, formas o modelos de pensamiento empleados con regularidad para explicar los procesos artísticos en América Latina.



MORALES, Armando (1978): «Dos bañistas», pastel y carboncillo en papel, 78.1 x 59.1 cm. Fotografía de Mary-Anne Martin | Fine Art. Disponible en: <https://mamfa.com/artists/morales-armando/dos-banistas>

MORALES, Armando (1979): Tres bañistas, Six-color lithograph, 61.2 × 79.7 cm, colección Blanton Museum of Art. Disponible en: <https://www.artsy.net/artwork/armando-morales-tres-banistas-three-bathers>

Para Lukács, la obra de arte debe de reflejar fiel y objetivamente la realidad:

La tendencia de la obra de arte habla por boca de la conexión objetiva del mundo plasmado en la obra de arte; es el lenguaje de ésta, y así —transmitido por el reflejo artístico de la realidad— es el lenguaje de la realidad misma, y no la opinión subjetiva del autor, la cual, como comentario subjetivo y como conclusión subjetiva, se pone de manifiesto clara y francamente (1966:29).

Arnold Hauser (1951) argumentaba algo parecido, pues el desarrollo y el florecimiento del arte y la literatura se debe a una combinación de premisas sociales y económicas y, por esa razón, tanto el arte como la literatura no pueden ser estudiados sino en relación con los demás aspectos de la sociedad en la que vive y se desarrolla el artista: religión, economía, política.¹⁵

Décadas después, olvidados los férreos principios marxistas, para Baudrillard «el arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo: es su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico» (2006:18-19).

¹⁵ Véase: HAUSER, Arnold (1993): *Historial social de la literatura y el arte (Vol.III)*, Barcelona, Venus industrias gráficas.

En el caso centroamericano ambas tendencias convivieron en el pensamiento artístico de finales del siglo XX.

En América Latina las formas de comprensión de lo artístico se desplegaron desde la teoría del materialismo histórico. «Hasta la década del 80, los críticos de arte latinoamericanos creyeron en el arte como una dimensión directamente representativa de la cultura; confiaron en que podía y debía traducir plásticamente la realidad social y política de su creador» (Serviddio, 2012: 71).

Néstor García Canclini, antropólogo y crítico cultural argentino, en su libro *Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano (1975)*,¹⁶ reflexionó sobre la posición teórica del arte que lo explica todo a partir de la lucha de clases que, en el caso de América Latina, fue enriquecida con semiótica y elementos sociológicos para explicar las obras y los procesos artísticos. Para Canclini (1975), este tipo de crítica no permitió la comprensión de los procesos internos del arte y, por otra parte, desembocó en una visión normativa del arte.

Frente a estas insuficiencias, en su artículo *¿Qué significa socializar la crítica de arte? (1977)*¹⁷ propone una transformación de la crítica desde dos aspectos: en cuanto al objeto artístico y en cuanto a los criterios de valoración. Desde esa perspectiva, el objeto de la crítica deberá articularse «a partir del juicio sobre las relaciones y transformaciones entre los artistas, las obras, los intermediarios y el público, y la forma en que se articulan para configurar el gusto» (Serviddio, 2012:67).

Asimismo, Canclini propuso superar la «crítica impresionista» y, por ello, demandaba el conocimiento de las condiciones sociales que determinan la producción del arte; pero también exigió socializar la crítica para contribuir con el público y de esa manera reconocer sus condicionantes. Respecto a los criterios de valoración, para Canclini (1977), el crítico debe de apreciar no tanto la originalidad sino la capacidad de un artista por generar una corriente popular de creatividad. Por esa razón, una crítica del proceso artístico tenía que incluir el análisis del tipo de praxis que la obra efectuaba, el modo en que transformaba o convalidaba las relaciones sociales.

¹⁶ Véase: CANCLINI, Néstor (1975): «Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano», *Casa de las Américas*, pp. 15, 89.

¹⁷ Véase: CANCLINI, Néstor (1977): «¿Qué significa socializar la crítica de arte?», *Artes Visuales*, (13), pp. 3-6.

En los años setenta del siglo XX empieza a requerirse una teoría del arte que comprenda el arte latinoamericano a partir de su especificidad regional, pues hacía falta un pensamiento capaz de abordar las obras con toda la autonomía conceptual, «porque para destacar su valor no se posee de hecho más parámetros que los proporcionados por los países centrales, al parecer los únicos autorizados para teorizar al respecto» (Colombres, 2004: 9).

Frente a la ausencia de un pensamiento propio, el teórico y crítico de arte Juan Acha (1919-1995), dirigió su proyecto a la fundamentación de un pensamiento visual independiente, es decir, a la instrumentación de un método a partir de una aproximación sociológica para considerar la producción, la distribución y el consumo del arte en Latinoamérica. Para la estructuración de su método, Acha había logrado identificar que el principal problema de las artes visuales de América Latina es la ausencia de un pensamiento visual autónomo que las nutra y las renueve.

El modelo teórico de Acha se dirige al fenómeno visual de las formas y los colores sin rehuir a la dimensión de lo político, no sobredimensionándolo, sino colocándolo en el mismo peldaño que los otros modos de pensamiento. La demanda de Juan Acha de construir una teoría del arte latinoamericano para considerar ciertas especificidades regionales no deja de tener sentido, pues uno de los rasgos característicos del arte latinoamericano «es su relación orgánica con el contexto. Mientras la estética euroamericana pone el acento en los lenguajes artísticos, la latinoamericana se carga de contenidos extra-artísticos muy vinculados a las experiencias del artista con su realidad» (Prieto, 1994:12).

La experiencia vital del artista latinoamericano no es idílica, tampoco sublime, es horrorosa y desgarradora, se encuentra llena de golpes que «abren zanjas oscuras en el rostro más fiero y el lomo más fuerte».¹⁸ Por esa razón, la crítica de arte y escritora argentino-colombiana Marta Traba, sostiene que:

El artista latinoamericano reviste condiciones muy peculiares, que inciden naturalmente sobre su obra. La realidad cotidiana lo golpea con tal fuerza que le impide aislarse dentro de los problemas de la cultura; potencial o activamente, con sentido negativo o positivo, esta realidad despierta en él una militancia, una ideología o, en el menor de los casos, un sentimiento anticonformista (Traba, 1972a:51).

¹⁸ Véase: VALLEJO, César (2007): *Los heraldos negros*, Lima, Páginas del Perú.

II.2 LA ANESTÉTICA DE LA ÉPOCA DE CONFLICTO

Durante las dos últimas décadas del siglo XX, el arte latinoamericano experimentó profundas transformaciones y, aún, cuando prevalecía el criterio de que era imposible hablar de un arte latinoamericano propiamente dicho, se acrecentaba de forma vertiginosa el interés por la producción artística de América Latina. Cabe resaltar que, dicho interés por el arte latinoamericano se vio potencializado por la agresividad del mercado, pues para ese momento las galerías obtuvieron un protagonismo indiscutible frente al retraimiento de las instituciones públicas.

Durante ese período, en el mundo del arte circuló mucho dinero y los galeristas se dieron la tarea de buscar nuevos artistas para insertarlos en un mercado floreciente. De manera que, junto a los artistas consagrados del arte contemporáneo latinoamericano, comenzaron a surgir artistas de las nuevas generaciones en las nóminas de galeristas de larga trayectoria, al tiempo que surgían otras instituciones comerciales interesadas en concentrarse exclusivamente en el arte Latinoamericano.

El arte de la región centroamericana, pequeña fracción de la América Latina, no corría con la misma suerte. Las instituciones del mundo del arte eran casi inexistentes, y los artistas no gozaban de las condiciones de libertad para crear un arte sin ataduras, sino que luchaban contra la represión que ejercían los gobiernos por medio de las fuerzas militares.

Durante la época del conflicto armado, el arte se empleó como instrumento de combate contra las violaciones a los derechos humanos. Para ese momento el arte se empleó como instrumento de denuncia contra el terror y, por ello, es un tipo de producción que renunció a la belleza promulgada por las estéticas tradicionales para contrarrestar la opresión y la barbarie ejercida por las dictaduras militares. Susan Sontag, en su libro *Ante el dolor de los demás* (2003), señaló que encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel y, de hecho, si la fotografía que ofrece testimonio de lo calamitoso y reprensible es «estética» suele ser muy criticada. Los artistas de la época de conflicto sabían muy bien que el arte que se despliega como crítica de la represión y de la violencia no puede ser estético, aun cuando la belleza se manifieste como elemento decisivo de las obras.

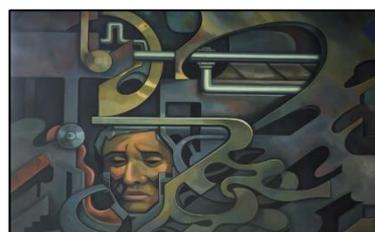
Críticos de arte como Marta Traba cuestionaron de forma profunda la producción desarrollada por los artistas durante la época de conflicto, pues para ella, las obras de ese momento fueron reducidas a mensajes indiferenciados. Aunque, Traba era consciente que

no sólo las condiciones desfavorables de la época eran las responsables de haber determinado un arte con poca relevancia estética, sino que:

La espesa dependencia que paraliza todos los países centroamericanos (inclusive Costa Rica, pese a su glorificada bonhomía pequeñoburguesa y su carencia de ejército); la cruel historia pasada y presente de las «banana republics»; sus inútiles intentos de liberación; el tratamiento despiadado y despectivo dado al pueblo por el imperio y los atroces cacicazgos de tantos "señores presidentes"; configuran un escenario ferozmente terrestre, un largo, estrecho, "valle de las hamacas" donde deben expresarse los artistas centroamericanos (1973:116).

Por esa razón, Marta Traba se preguntaba hasta qué punto el arte centroamericano está contaminado por la injusticia y la desdicha; y, hasta qué punto resulta hijo de la conciencia y de la cólera o, simplemente, «del repudio o la desesperación, sin que esto nada tenga que ver con una conciencia ni explícita ni implícita que impele a meterse en el callejón sin salida de un arte político, realista o simplemente comprometido» (1973:117).

Marta Traba concluyó que el arte centroamericano se derivaba de los fundamentos estéticos del muralismo mexicano, y el problema de este tipo producción artística fue forzar el curso de creación, supeditar la estética a estructuras políticas y meter «el arte, por la fuerza, en formaleas ideológicas. Los artistas plásticos fracasaron por este empeño de administrar políticamente la invención libre del artista» (1965:2).



CANALES, Álvaro (1975-1979): Detalles del mural «Evolución de la sociedad», acrílico, Auditorio Juan Lindo, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Tegucigalpa, Honduras. Fotografías Daniela Lozano. Disponibles en:

<https://www.elheraldo.hn/entretenimiento/1300947-468/%C3%A1lvaro-canales-entre-los-espejos-del-arte-y-la-ideolog%C3%ADa?mainImg=1>

De acuerdo con Damián Bayón (1984), la valoración de Marta Traba hacia el muralismo mexicano había sido injusta por ser demasiado parcial y arbitraria.¹⁹ En ese sentido, se pueden advertir enormes prejuicios y sesgos por parte de Traba hacia el realismo social. Pero como diría Adorno (2001:78): «el conocimiento se da antes bien en un entramado de prejuicios, intuiciones, invenciones, autocorrecciones, anticipaciones y exageraciones; en suma, en la experiencia intensa y fundada, más en modo alguno transparente en todas sus direcciones».

Las adversas condiciones sociales, marcadas y acentuadas por desigualdades monstruosas y una miseria sin esperanzas, conducen a Marta Traba a introducir la categoría de «área cerrada» para referirse a la región centroamericana y el caribe. Espacio donde predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente, el imperio de la raza india, la negra, y sus correspondientes mezclas. De acuerdo con Marta Traba (1973), el peso de la tradición de la región es lo que ha permitido que el arte permanezca incólume frente a la influencia foránea.

La situación de marginalidad y aislamiento de Centroamérica favoreció a los artistas para ejercer resistencia desde el acto de creación sin el riesgo de sufrir la neutralización que experimentan las obras de arte en contextos de apertura comercial. Sin embargo, pese a la actitud de rebeldía contra el sistema, muchas obras producidas durante la época de conflicto no lograron encarnar metafóricamente el contexto sociopolítico y, por tanto, sus modelizaciones fueron burdas, es decir, literales y con poco afán creativo. Pero la producción artística de este momento proclama desde el arte actos de resistencia, es decir, no sólo lograron aislar las pretensiones expansivas del mercado del arte, sino también frenar el control autoritario de las instituciones culturales en los procesos de producción artística.

Por otra parte, eran obras que se configuraron a partir de una identidad que rechazaba las imposiciones culturales colonialistas y, pese a que, críticos como Marta Traba hayan sostenido que las artes plásticas continentales suscriben «un panorama típicamente colonial» (1973:11)- estas obras se revelaron en expresión desenfrenada contra todo lo que pretendía subsumir y aniquilar las identidades propias.

Las condiciones de Centroamérica durante la época del conflicto armado no favorecieron la libertad creadora. Para ese momento, fueron restringidas un sinnúmero de

¹⁹ Véase: BAYÓN, Damián (1984): «El espléndido no conformismo de Marta Traba», *Sin Nombre: Revista Trimestral Literaria*, pp. 89-96.

libertades y garantías individuales, y se ejercía una cruenta represión contra los opositores del sistema. Por esa razón, no era nada extraño que las narrativas más empleadas fueran el militarismo y la denuncia contra las torturas aplicadas a los dirigentes de la oposición.

Marta Traba manifestó que «el arte [...] es una modalidad de la actividad real creadora del hombre; que de ningún modo mira una supuesta realidad externa a él y la copia en un acto reflejo, sino que construye tal realidad con su capacidad creadora» (1973:11).

Al margen de las valoraciones críticas contra el arte de la época de conflicto, fue progresivo haber desatendido o haber concedido poco valor a la belleza, pues para ese momento, el imperativo histórico demandaba un arte que abogará por la libertad y proclamará un cese a la violación continua de derechos, y no así, un arte que incentivará el placer y el goce estético

Con anterioridad, se señaló la desestimación de este tipo de propuestas por no ser bellas en el sentido tradicional, es decir, por carecer de valores estéticos que estimulen el goce y el hedonismo. Pero también, se les concede poco valor por privilegiar aspectos relacionados con el contenido y no con la forma. En el artículo *El viejo dilema entre la forma y el contenido en el arte* (2019), Carlos Lanza, crítico de arte hondureño, manifiesta que los artistas durante la época de conflicto, urgidos por el momento histórico optaron:

Privilegiar el contenido por encima de las cuestiones formales [...] En nuestro mundo artístico solo tenían cabida las obras que recogieran el conflicto social, político e ideológico, los temas derivados de esas realidades eran expresados de la manera más obvia, el principio que ordenaba era «concientizar al pueblo» y, para ello, los contenidos políticos-ideológicos tenían que tener una relevancia de primer orden sobre los asuntos formales y estéticos. Entre más cruda era la iconografía de la obra, más podía entenderse, de esa manera, la obra cumplía la función social que a priori se le había asignado (Lanza, 2019: 24-25).

La postura crítica de Carlos Lanza evidencia cierta preferencia por el formalismo, quizás, por esa razón no considere que en algunas obras lo formal y lo estético no poseen una relevancia significativa. Al menos así lo demostró lo que Arthur C. Danto denominó Vanguardia Intratable. Movimientos artísticos de vanguardia como Dadá y el Surrealismo, contribuyeron a mostrar que la belleza no era algo consustancial al arte, independientemente de que esta estuviera presente.

Fue a partir de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX que la belleza como valor asociado a los aspectos estructurales de las obras no resulta ser un elemento definitorio de las obras de arte. La preeminencia de la belleza como elemento

definitorio en lo artístico no resulta ser ajena a la tradición de la crítica de arte en Centroamérica, pues es algo que se remonta a las estéticas del siglo XVII y XVIII.

Los artistas de la época de conflicto, motivados y guiados por los programas de los movimientos de vanguardia dieron la espalda a la belleza y otorgaron mayor preeminencia a los aspectos semánticos, pues lo más significativo era resistir, es decir, hacerle frente al terrorismo de Estado. De modo que, estos artistas supeditaron las formas que despiertan interés estético a la palabra, es decir, a los aspectos discursivos y narrativos.



CRUZ, Aníbal (1988): «Donna», óleo y crayón sobre tela, 102 x 87 cm, fotografía Carlos Bonilla. Imagen disponible en Ramón Caballero y Walter Suazo (ed.), *Aníbal Cruz (2011)*, Tegucigalpa, Secretaria de Cultura Artes y Deportes.

ROJAS, Elmar (1972): Título desconocido. Disponible en: <https://www.relato.gt/blogs/elmar-rene-rojas>

Las dictaduras militares en Centroamérica no sólo atentaban contra la libertad y los derechos fundamentales, sino también arremetían contra el arte y la cultura. Ciertas obras ejercieron un papel de resistencia contra la opresión, la violencia y la ideología del sistema. Para ese momento era «un crimen en el continente sostener que hay una naturaleza creadora, o que los escritores ejercen profesionalmente la actividad crítica» (Traba, 2009: 140).

Los artistas de la época del conflicto armado habían logrado identificar que «la lucha contra la mentira beneficia al horror desnudo» (Adorno, 2008:17).

La resistencia emprendida por los artistas de la época de conflicto pasaba por distintos niveles; por un lado, la resistencia al criterio de gusto, por eso, su negativa por complacer la percepción mediante la sobreexposición de la belleza. Esta negativa se expresa por medio de las palabras de Ezequiel Padilla Ayestas:

[Los] aspectos crudos [...] resulta difícil trasladarlos al lienzo de una manera bonita o "bonitilla". Yo los traslado o los denuncio, o doy testimonio tal y como los miro; he allí mis cuadros. La realidad hondureña no está en el brillo ni en el reflejo de las vitrinas, sino en la niñez abandonada, los resistoleros, los narcotraficantes, los comerciantes sin escrúpulos, la violencia. El crecimiento desordenado de la ciudad, la inmigración rural, las crisis, las fronteras, el transporte colectivo, la pérdida la nacionalidad, los "amerindios", el robo, los ladrones, las telenovelas, etc., es la propuesta de mi pintura (Paredes, 1989: 17).

En ese sentido, un aspecto relevante de los artistas fue considerar las obras en su conexión con la moral y la política, pues el arte para esta generación era un medio de combate para salvar a la humanidad de la furiosa locura de aquellos tiempos y, de otra parte, esta generación de artistas emprendió una resistencia contra la imposición de modelos de creación y de legitimación artística, pues sabían muy bien que «ser colonia artística es una desgracia» (Traba:1973: 12).



AYESTAS, Ezequiel (1989): «Cotidiano y trascendente II», acrílico sobre lienzo, medidas desconocidas, colección Centro de Arte y Cultura-UNAH, fotografía disponible en:

<https://www.tercermundo.hn/2018/07/02/la-trascendencia-de-la-pintura-en-el-terreno-del-arte-contemporaneo-hondureno-la-obra-de-pilar-lecinena-y-ezequiel-padilla-primera-parte/>

AYESTAS, Ezequiel (1983): «Los músicos», acrílico sobre lienzo, medidas desconocidas, colección Centro de Arte y Cultura-UNAH, fotografía cortesía Walter Suazo.

Desde finales del siglo XIX, los Estados Unidos tenían una amplia presencia en América Latina. Los cambios experimentados en la política y en la economía durante la década de los sesenta y setenta del siglo pasado contribuyeron a fortalecer su hegemonía en diversos modos de la cultura. Esta situación, reinstaló la discusión sobre la autenticidad del arte latinoamericano. Marta Traba fue una de las precursoras del debate. Para entonces, había logrado identificar que en América Latina aún no se había logrado superar el estadio colonial de las formas artísticas y, por esa razón, ella pensaba que las artes plásticas continentales recapitulaban el coloniaje.

De acuerdo con Traba (1973), el problema radicaba en que los artistas de América Latina no emplean formas de creación propias, sino que los modelos y los paradigmas visuales utilizados en los procesos de creación artística se desprenden de un modelo cultural impuesto de forma hegemónica por los Estados Unidos. Frente a esta problemática, la preocupación de Marta Traba «radicó en la homogeneidad visual entre las propuestas plásticas, y en lo que veía como pérdida de independencia creativa de los artistas latinoamericanos, síntoma general de lo que pasaba en la cultura» (Serviddio, 2012:193).

Contrariamente a lo que se piensa, no son los artistas norteamericanos o sus críticos, ni siquiera sus galeristas o museos quienes establecen la relación de dominio y subyugación, «sino los manipuladores de la cultura que necesitan elementos dóciles y corrientes epigonales para que nada interfiera en el plan general de absorción del artista como disidente» (Traba,1973:15).

La crítica de arte en América Latina hace caso omiso a esta problemática y, a pesar, de la tentativa de Mariátegui²⁰ y de Juan Acha de definir una estética emergente desde las condiciones peculiares de América Latina, no hay otras tentativas de formular una interpretación del arte dentro del contexto continental. Por esa razón, para Marta Traba: «la crítica sigue maniobrando penosamente entre la catalogación, la descripción de obras, la monografía enumerativa o el aplauso incondicional y servil a los fenómenos producidos en el extranjero» (1972:24).

En esa dirección, Marta Traba reconocía la necesidad de vencer el modelo de dominación cultural impuesto, sin embargo, para ella, la única manera de hacerlo era por

²⁰ José Carlos Mariátegui (1894-1930) fue un escritor y político marxista nacido en el Perú. Para Michael Löwy (2014), Mariátegui fue el pensador marxista más vigoroso y original de América Latina.

medio de un cambio de estructuras, es decir, mediante «la transformación radical de la sociedad capitalista en sociedad socialista, de matiz múltiple» (Traba, 2009:137).

Marta Traba, como muchos intelectuales de su época, reconoció el problema de la injerencia colonial y, por ello, apuntó hacia la autonomía y a la afirmación de una identidad latinoamericana. Para Agustín Martínez, «la dependencia representaba, al mismo tiempo, el principal obstáculo en la búsqueda de la identidad artística y cultural del continente» (2002:113).

Sin embargo, «conseguir mediante la autonomía y la liquidación de la dependencia, una identidad, significaba y significa para el trabajo artístico y literario un delicado problema de utilización de fuentes culturales y de fuentes de lenguaje» (Traba, 2009:137).

Por otra parte, era necesario que el artista latinoamericano aprendiera a articular la realidad desde un lenguaje acorde a su tiempo y que no lo separara de su situación particular, de las emergencias de esa situación y de sus compromisos con el contexto. Para poder articular tales exigencias se requiere de un proyecto, al menos así lo demandaba Marta Traba, puesto que todo buen artista es consciente de que la realidad no adquiere existencia sino es por medio de un proyecto, y que la obra es tanto más valiosa cuanto más general es ese proyecto.

De acuerdo con Marta Traba (1973), en el proceso de consolidación de las artes en América Latina, la crítica debe de desempeñar un papel fundamental, pues es el momento del proceso artístico general en el cual la significación de las operaciones estéticas particulares se transforma en marcas de un proyecto de resistencia y afirmación cultural dotado de fines extra estéticos.

Desafortunadamente la crítica no cumplió esta función en todas las fases de su proceso formativo, y tampoco con independencia de las condiciones sociales y culturales del continente. Por lo que, la crítica de arte se encontraba en cierta correspondencia con el nivel del desarrollo social y cultural de las sociedades latinoamericanas. En esas condiciones, la crítica se manifestó como conciencia artística de individualidades creadoras, formadas en solitario y bajo la sombra del arte moderno a través de la observación y apropiación de la producción europea. En ese aspecto, Marta Traba puntualiza:

Los artistas que con cierto talento natural y una decidida vocación van permitiendo lentamente el acceso al arte moderno, sino a genios sueltos, inesperados, que alcanzaron a ver perfectamente en qué consistía el cambio radical del arte moderno y que, sin ninguna esperanza

ni posibilidad de ser rodeados en sus respectivas épocas, quedaron excéntricos cuando no marginados. Tal genialidad tiene, también, sus grados; va desde la genialidad iluminada del venezolano Armando Reverón hasta el simple genio original del uruguayo Figari (Traba, 1973a:26).

La crítica al no cumplir su papel contribuyó a la desestimación de la obra de arte como trabajo específico, lo que generó una enorme confusión que condujo a una disyuntiva sin sentido. Razón por la cual, muchos artistas abandonaron el poder real de la escritura o de la creación artística para entrar en la acción revolucionaria o producir mensajes operativos, donde no se verifica la mediación del arte, sino que simplemente se transportan mensajes políticos, revolucionarios, populares «tan impositivos y alienantes como los mensajes operativos de la industria cultural, y regeneran pseudo-obras de arte remitidas a la indefendible mediocridad y los horrores sin atenuantes del realismo socialista soviético» (Traba, 2009:140).

Para evitar las disyuntivas y encontrar nuevos lineamientos, los artistas latinoamericanos se dividieron en dos grandes bloques, por un lado, se encontraban los que respondieron la llamada de la modernidad e ingresaron a las modas y a las estéticas del deterioro y, por otro, quienes rechazaron esta tendencia.

La situación de intelectuales como Marta Traba en la década de los setenta del siglo XX resulta ser sorprendente, sobre todo en un contexto que demandaba la vinculación militante de la intelectualidad con los movimientos de la izquierda latinoamericana, pero ciertos acontecimientos concretos como el fracaso de las utopías políticas, económicas y culturales le obligaron a replantear su tesis y adaptarla a la nueva situación.

Pese a esto, Marta Traba se declaró siempre como socialista, aun cuando tomó ambos modelos como totalitarismos que aniquilan la libertad creativa: «los artistas que corresponden a la cultura de la resistencia se separan de uno y otro peligro» (Traba,2009:141).

De la inestabilidad política de América Latina, por cierto, sacudida por las dictaduras militares, así como de los desordenados y discontinuos procesos modernizadores y de los múltiples cambios que golpeaban el mundo del arte, surgió una nueva forma de pensar la resistencia. Cabe resaltar que, Traba optó por esta vía. De la misma manera que Adorno, Marta Traba mostró interés por un modelo de pensamiento que fuera respetuoso con lo individual, plural y diferente y, desde luego, que haga uso de la mínima libertad negativa para resistir, denunciar y protestar ante un estado de permanente injusticia.

Marta Traba formuló el concepto de resistencia a partir de un conglomerado de ideas que combinaban la perspectiva sociológica, antropológica y filosófica en función de un enfoque cultural. Para Fabiana Serviddio (2012:202): «fue una elaboración compleja de carácter estético, político, antropológico y ético mediante la cual buscó, antes que nada, definir cuáles eran las distintas funciones que el artista estaba llamado a cumplir en la sociedad latinoamericana, que se debatía entre el modelo capitalista y el socialista».

De ahí la propuesta de Marta Traba de un lenguaje de crítica cultural constituida a partir de:

Las perspectivas, definiciones, conceptualizaciones [...] atravesadas por una mirada en donde confluyen otras disciplinas de apoyo, como la semiología -Barthes, Mukarovsky- la antropología -Levi Strauss, Darcy Ribeyro-, la historia de las ideas, así como en general la ciencia social de los sesenta, cuyo auge en la década tiene que ver con las propuestas de la teoría de la dependencia. Toda esta formación organiza su perspectiva, pluraliza un lenguaje de crítica de arte que maneja a la perfección los materiales teóricos de Bourdieu, la Escuela de Frankfurt, de Pierre Francastel, su maestro en París, así como Restany y los críticos del momento (Pizarro,2002:26-27).

De acuerdo con Marta Traba (1973), las propuestas artísticas que devienen de la cultura de la resistencia no son ajenas a la política. Ella creía que el arte debe de estimular el conocimiento y la crítica y, por ello, no debe de transformarse en entretenimiento.

Las inconsistencias del arte contemporáneo devienen de su grado de apolitización, es decir, por la pérdida de los compromisos y su renuncia de los imperativos. Fue la pérdida de la radicalidad política la que permitió y posibilitó la estetización del arte en Centroamérica, es decir, su degradación a objeto de consumo y entretenimiento. Por esa razón, el arte para poder combatir los mecanismos neutralizadores de la industria cultural no puede obviar su relación con la política ni sus propósitos de trascendencia.

Traba fue una intelectual de izquierda, abiertamente marxista, pero sus temores hacia la política eran totalmente comprensibles, pues el estalinismo no demostró ser algo muy distinto a las dictaduras fascistas.

En ese sentido, Traba no sólo reconsideró la función del artista resistente, ya que su papel en la sociedad, sea de tipo socialista o capitalista no puede ser otro que el resistir en soledad a las imposiciones autoritarias. Los acontecimientos políticos de la década de los setenta condujeron a Marta Traba a alertar sobre la fructífera relación entre artista y política que, por cierto, sino se tiene el cuidado debido «se convierte en una alianza compulsiva, que elimina tanto la libertad de análisis como la libertad de crítica, sin las

cuales la creatividad pasa a ser un acto de servicio donde no aporta su contribución imaginativa y transformadora» (Traba, 2009:140).

La nueva función del artista debe de ir acompañada de una nueva estrategia operativa de resistencia, es decir, a una nueva concepción de las áreas y a un nuevo ideal social. Muchos artistas de la época de conflicto no lograron asimilar los nuevos ideales sociales y, por esa razón, no sólo se doblegaron con facilidad ante los cambios de paradigma, sino que no lograron trascender desde formas propias el dominio cultural.

Marta Traba tenía toda la razón cuando afirmó que gran parte de la producción artística centroamericana durante la época de conflicto se adscribió a las coordenadas estéticas del realismo socialista, pero estas obras no dejaron de cumplir una función de resistencia y, en ese sentido, uno de los aspectos más progresivos de los artistas de este momento fue haber superado la función estética tradicional del arte y el haber planteado un arte político.

Existe un enorme prejuicio al momento de valorar la producción artística de la época de conflicto, las valoraciones suelen ser negativas, y en gran medida, las obras son catalogadas como parte de la irracionalidad imperante ante la excitación política del momento histórico. El sectarismo no deviene de la ingenuidad, ocultamente conlleva la posición de las instituciones artísticas que censuran toda expresión que no puede ser incorporada y consumida como producto cultural.

Estas obras al ser disonantes con las ideas tradicionales de la belleza y al expresar una política de clase que pregona la transformación radical de la sociedad no dejan de ocasionar enfado y desacuerdo. Es de reconocer que, gran parte de la creación artística de la época de conflicto buscó con verdadera energía y espíritu exploratorio, pues «sentían sobre sí el estigma de la dependencia y necesitaban salir de él por la vía del descubrimiento y rescate de hechos inéditos donde se reconocieran modos peculiares de existencia» (Traba, 2009:139).

II.3. DEL CONFLICTO A LA APERTURA

Durante varias décadas, el arte centroamericano estuvo al margen de certámenes, bienales y exposiciones internacionales, fundamentalmente por el poco conocimiento sobre los artistas y sus obras debido al aislamiento de la región. Las transformaciones en el mundo del arte, así como los reajustes en lo político y los vertiginosos cambios promovidos por la globalización, fueron elementos facilitadores para la visualización de Centroamérica, oculta y marginada durante mucho tiempo de la crítica y de la historiografía del arte latinoamericano.

Prueba del ocultamiento del arte centroamericano, se evidencia en el estudio realizado por el historiador y crítico de arte argentino Damián Bayón titulado: *Artistas contemporáneos de América Latina (1981)*. A pesar del esfuerzo del autor por colocar a pintores, escultores, dibujantes, grabadores de todos los países de Latinoamérica y de cualquiera de las tendencias dominantes, tan sólo se menciona de forma dispersa a los guatemaltecos Carlos Mérida (1891-1984) y Rodolfo Abularach (1933), al nicaragüense Armando Morales (1927-2011) y al costarricense Francisco Zúñiga (1912-1988).

En el texto *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980 (1994)*, un grupo de pensadores se esfuerzan por dar respuesta a los debates teóricos de la época, así como el de explicar el boom del arte Latinoamericano y los hechos externos vinculados a este fenómeno, pero también se encuentran interesados en ofrecer un panorama del arte latinoamericano de los años ochenta del siglo XX.

Así, las reflexiones de Jorge Glusberg, Aracy Amaral, Carolina Ponce de León, Gerardo Mosquera, Milan Ivelic y Gaspar Galaz, Luis Carlos Emerich, Ticio Escobar y Mariana Fiarella permiten comprender el panorama de las artes plásticas de Argentina, Brasil, Colombia, el Caribe y Cuba, Chile, México, Paraguay y Venezuela. Empero, en este corpus de reflexiones no se aborda ningún proceso artístico desarrollado en Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua o Costa Rica y, mucho menos, se habla sobre el aporte de algunos artistas centroamericanos, para ese entonces, al emergente arte Latinoamericano.

En el libro *Arte Centroamericano: una aproximación (1994)*, Bélgica Rodríguez historiadora y académica venezolana, manifestó que:

En general el arte en Centroamérica presenta unos puntos y un espacio con conflictos. Los puntos son el desconocimiento que de él se tiene. Los conflictos son un mayor grado de

subdesarrollo en relación al resto de América Latina, el aislamiento de esta área y del mundo, y por último unas profundas limitaciones económicas y culturales (Rodríguez, 1994:12).

Otra prueba del aislamiento, fue la escasa y reducida participación de los artistas en las bienales y certámenes internacionales. En la quinta edición de la Bienal de la Habana, fue la primera vez en la que asistió «una numerosa representación costarricense, sólo asistieron aislados invitados de otros países: Luis González Palma (Guatemala, 1957), que mantenía excelentes relaciones con La Habana y Ezequiel Padilla (Honduras, 1944)» (Noceda, 2010: 35).

De igual manera, el comisario y crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, en el año de 1994 organizó la exposición Ante América, sugerida como discurso de integración y una nueva cara del arte de América Latina frente al mundo. En esa exposición no se incluyeron artistas centroamericanos. Cuando se consultó sobre el motivo de la omisión, Mosquera respondió que «se debe sencillamente a que no conoce la escena artística centroamericana, ni a productores que directa o indirectamente reflexionaran sobre esa idea de región» (Valdés,2013:231).

Marta Traba (1994) logró puntualizar algunas de las razones por las cuales el arte centroamericano permaneció aislado. Por un lado, caracterizó una inmovilidad de las artes plásticas en las dos primeras décadas del siglo XX, así como la persistencia de los artistas en los géneros y temas ya superados en otros países y la imposibilidad del público de transgredir los modelos figurativos realistas. Y, de otro, la sucesión de dictaduras militares y golpes de Estado que tuvieron a Centroamérica en las condiciones más desfavorables, propiciando un arte de denuncia. «Los movimientos de liberación nacional, por lo general pluriclasistas, y los cortos períodos legales desarrollistas no dieron el espacio posible para la producción de formas artísticas de importancia» (Traba, 1994: 48-49).

Para la crítica de arte cubana, Dennise Rondón, la exclusión de Centroamérica no sólo obstaculizó cualquier intento «por llegar a ese territorio desde una perspectiva investigativa, sino que también reveló la inexistencia de fuentes que ordenaran consciente y metodológicamente una historia de la plástica de la región» (Rondon,2011:226).

La relación con otros contextos producto de la apertura cultural implicó cambios en los imaginarios del arte, en las estrategias empleadas en la construcción del discurso, en la selección de las temáticas y en la sustitución de las formas tradicionales del arte por estrategias de creación propias de las post-vanguardias.

Estos cambios provocaron la instalación de muchos artistas -hasta antes poco conocidos- en las corrientes principales del arte contemporáneo: Luis González Palma, Moisés Barrios, Darío Escobar, Regina José Galindo, Aníbal López (Guatemala), Luis Paredes, Walterio Iraheta (El Salvador), Priscila Monge, Sila Chanto, Joaquín Rodríguez del Paso (Costa Rica), Patricia Belli, Raúl Quintanilla (Nicaragua).



ESCOBAR, Darío (2015): «En otro orden», 9 esculturas de materiales diversos, Ciudad de Guatemala. Fotografía disponible en: <http://www.esquisses.net/2015/06/dario-escobar-el-otro-orden-de-lo-minimo/>

ESCOBAR, Darío (2016): Sin título, madera, uretano, grip tape, acero y chapado de oro, dimensiones variables. Disponible en: <http://www.darioescobar.com/>

La inserción de los artistas de la región al sistema del arte contemporáneo fue el resultado de una combinación de factores, pero resultó significativo la existencia del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), pues, su gestión se encaminó a pensar el «museo como un espacio de reflexión sobre la contemporaneidad y para las múltiples manifestaciones artísticas que bajo esa denominación pueden ser albergadas» (Mejía Rodríguez, 2014:188).

Por otra parte:

Esta institución asumió un papel fundamental en la revitalización y renovación del escenario artístico [...] centroamericano, promoviendo el paradigma de «arte contemporáneo», otorgando centralidad al rol curatorial, renovando los lenguajes artísticos, elaborando nuevos discursos legitimadores y estableciendo novedosas modalidades museográficas (Villena, Fiengo, 2013:2).

El museo empezó a cumplir un papel de promoción y de divulgación de la práctica artística contemporánea de la región centroamericana, un ejemplo concreto de lo anterior, fue el proyecto Mesótica, primer ciclo exposiciones del museo conformado por tres proyectos anuales cuyo propósito era cuestionar la situación del arte local respecto a la escena artística internacional. Debido a las gestiones realizadas por el museo, el proyecto

logró ser exhibido más allá de la región en ciudades como Madrid, Roma, París, Turín y Apeldoorn. Esta fue la repercusión que alcanzó esta muestra itinerante de artistas contemporáneos centroamericanos.

En el año de 1994, bajo la gestión de la comisaria de arte costarricense Virginia Pérez Raton, fue fundado el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), el único museo en Centroamérica que gestiona, difunde y promueve las prácticas artísticas contemporáneas. Dicho de otro modo, el MADC fue la primera institución estatal responsable de impulsar y contribuir con la difusión del arte contemporáneo, pero también «fue la primera institución [...] en toda la región que absorbió con plena conciencia la figura del curador y le proporcionó el lugar que necesitaba para desarrollar sus tareas» (Cazali,2010:26).



MEJÍA, Xenia (1996): «Detalle Memorias», instalación con comales y tortillas impresas, Mesótica, (MADC), San José de Costa Rica. Fotografía disponible en: Caballero, Ramón (2011): Emergencias y revisiones en Adán Vallecillo (ed.) *La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras 2000-2010*, San Salvador, Albacrome.

MEJÍA, Xenia (1996): Detalle Memorias. Fotografía disponible en:

<https://centrarte.tumblr.com/post/18667301327/xenia-mej%C3%ADa-honduras-pintura-neoexpresionista/embed>

Antes de la existencia del MADC, existieron algunos esfuerzos importantes para la creación de espacios de promoción e investigación del arte contemporáneo. A finales de los años ochenta, en la ciudad de Antigua Guatemala, se fundó la Galería Imaginaria. El proyecto surgió bajo la iniciativa de un grupo de jóvenes artistas para experimentar con

los nuevos modos de producción del arte, en un contexto de restricciones civiles y democráticas.

La Galería Imaginaria fue gestionada por Luis González Palma y Moisés Barrios, a los que posteriormente se sumaron César Barrios, Daniel Chauche, Sofía González, Erwin Guillermo, Pablo Swezey e Isabel Ruiz. Rosina Cazali, contribuyó con el colectivo desde el comisariado de arte.

Los Imaginarios, como fueron llamados informalmente, encontraron un espacio para experimentar y acercarse a modelos nuevos e innovadores de producción artística y gestión cultural, incluida la curaduría. Sobre todo, era un espacio para unir esfuerzos, compartir información e ideas, y prosperar en un contexto que era particularmente hostil a las prácticas artísticas contemporáneas y la libertad de expresión (Valdés, 2015: s.p.).

Fundación Colloquia fue otro espacio para la experimentación de la actividad artística contemporánea en Guatemala. Inscrita como organización no gubernamental, desplegó dispositivos de discusión crítica, talleres para la producción y formación con la participación de artistas internacionales; asimismo, apoyó toda propuesta vinculada con el contexto sociocultural de Guatemala. Fue fundada por medio de la gestión de Rosina Cazali y Luis González Palma, dos ex miembros del grupo ‘Imaginaria’.

De acuerdo con Luisa Fuentes Guaza (2013), las experiencias artísticas generadas por Colloquia son un eslabón importante junto a Galería Imaginaria, La Curandería y Octubre Azul en el desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas en Guatemala.

Los antecedentes de centros e instituciones que promovieran la actividad artística de vanguardia en El Salvador, se remontan a la década de los setenta del siglo pasado con la Galería El Laberinto, plataforma de experimentación fundada en el año de 1977 por Janine Janowski, «pieza clave en el proceso de internacionalización y profesionalización de la escena contemporánea salvadoreña, por su apoyo a la creación local y centroamericana» (Guaza, 2015: s.p.).

La galería el Laberinto, fue un espacio para la exploración del arte independiente, en un contexto de restricciones civiles y de violación continua de los derechos humanos. A su vez, la galería contribuyó con la difusión de obra de artistas salvadoreños y guatemaltecos, a menudo contextualizados dentro del conflicto. Al ser un espacio para la exploración se les daba mayor prioridad a expresiones innovadoras en El Salvador, a saber: «exposiciones de instalación, teatro y otras manifestaciones, que, efectivamente, animaban mucho la escena» (Molina,2002:118).

En el caso de Honduras, se organizó en el año de 1995 Mujeres Unidas en las Artes (MUA), asociación sin fines de lucro que contribuye, desde ese momento, al desarrollo de las artes por medio de la educación, promoción y difusión del arte contemporáneo. El proyecto desde sus inicios ha sido:

Coordinado por el artista Bayardo Blandino y América Mejía, con una orientación específica de género a nivel regional. Este espacio permitió a un contexto aislado y complejo abordar las artes desde otra perspectiva y ofrecer apoyo, junto con la galería Portales,²¹ a los artistas más jóvenes, incluso para sus participaciones a nivel internacional (Ratton, 2010:11).

El proyecto de mayor relevancia de Mujeres Unidas en las Artes, en términos de impacto regional, fue MUA/ INSTALA Arte centroamericano y del Caribe (1999). El evento reunió a una serie de críticos, curadores, gestores y artistas de Centroamérica y Cuba para desarrollar debates y una serie de eventos en la ciudad de Tegucigalpa en un contexto post- huracán Mitch.²² La propuesta curatorial estuvo a cargo de Rosina Cazali de Guatemala, Marta Eugenia Valle de El Salvador, América Mejía de Honduras, Patricia Belli de Nicaragua, Virginia Pérez Ratton de Costa Rica y Mónica Kupfer de Panamá. En el contexto del proyecto, se generaron una variedad de muestras que lograron impactar a la generación de jóvenes creadores que, años más tarde, impulsarían plataformas de creación artística en medios urbanos.

Mujeres Unidas en las Artes (MUA), desde su comienzo, contribuyó con el desarrollo de proyectos artísticos contemporáneos de artistas hondureños y de la región centroamericana y, por otra parte, condicionó y gestionó la única sala para la exhibición de obras de corte contemporáneo. Asimismo, fueron los promotores, junto al Banco Promerica, de las cinco ediciones de la Bienal de Artes Visuales de Honduras.

La década de los noventa del siglo pasado fue un espacio de florecimiento en las artes visuales de la región, marcado por una renovación en las narrativas y en la exploración de nuevos medios. Pero hay un momento en específico dentro de ese espacio de ruptura que resulta sumamente relevante, al menos, para la historia del arte hondureño y, se

²¹ Galería Portales fue un espacio privado para la comercialización y la promoción de la actividad artística en Honduras, funcionó como galería y espacio cultural hasta los primeros años del nuevo siglo. Su fundadora, Bonnie de García, ha sido un eslabón importante para la gestación de la práctica contemporánea en el país.

²² Durante los últimos días del mes de octubre y los primeros días del mes de noviembre de 1998, Honduras fue abatida por el huracán Mitch. De acuerdo con (Unicef), el paso del fenómeno por Honduras registró un saldo trágico de aproximadamente 7.000 muertos, 12.272 heridos, 8.000 desaparecidos y 1.500.000 damnificados, 100.000 personas sin atención médica, 28 hospitales dañados y 123 centros de salud inutilizados. En infraestructura, se identificaron un total de 35.000 viviendas destruidas, 50.000 afectadas.

encuentra relacionado con el proyecto *Memoria Fragmentada desde el Centro de América* (1997) de los artistas hondureños Bayardo Blandino y Santos Arzú Quioto. El proyecto fue exhibido en la galería Marianita Zepeda del Instituto Hondureño de Cultura Interamericana (IHCI), en la ciudad de Comayagüela en junio de 1997 y, posteriormente presentado, en el Museo de Arte Moderno de República Dominicana en el marco de la III Bienal de Pintura del Caribe y Centroamérica en julio de ese mismo año.



BLANDINO, Bayardo (1997): «Iconos de resistencia», galería Marianita Zepeda, IHCI, Comayagüela, Honduras.

QUIOTO ARZÚ, Santos (1997): «Ofrenda y sacrificio», Memoria fragmentada desde el Centro de América, galería Marianita Zepeda, IHCI, Comayagüela, Honduras, fotografía disponible en: <https://www.facebook.com/SantosArzu/photos/a.311640631657/10150421395666658/?type=3&theater>

Este conjunto de instalaciones, compuesto por pinturas de gran formato, marcó un punto de ruptura en la historia del arte hondureño, no sólo por emplear el espacio como elemento discursivo o utilizar materiales de naturaleza no pictórica (resinas sintéticas, ladrillos, carbón), algo escasamente utilizado en la tradición pictórica anterior, sino también, por articular coherentemente una nueva narrativa, en el que los aspectos de denuncia política quedaban anulados ante la necesidad de resaltar la memoria individual en la Centroamérica contemporánea. El deseo por organizar los discursos artísticos desde otras preocupaciones temáticas evidenciaba una superación de los ideales básicos de la modernidad en el arte hondureño, pues la propuesta de Blandino y de Quioto se alejaba de la pretensión universalizadora y redentora de los grandes relatos de la modernidad. Por todo lo anterior, *Memoria fragmentada desde el Centro de América* (1997) fue un proyecto significativo, emblemático y trascendente para la historia del arte hondureño, por un lado, por tener un impacto considerable en los modos de concebir lo bello y lo sublime y, por otro, por haber provocado cambios en los modos de receptividad estética, lo que implicaba, un distanciamiento de la tradición más inmediata y una nueva actitud para la comprensión del arte.

II.4. LA GENERACIÓN DEL NUEVO SIGLO

Al arribar el nuevo siglo, los artistas emergentes contaban con una infraestructura cultural que les permitió desplegar sus propuestas en un contexto mucho más favorable. Para ese momento, se introdujo la figura del comisario o curador [del inglés curator] en el proceso de producción y creación artística, además se contaba con algunos recintos diseñados para la difusión y gestión de los procesos artísticos y, por otra parte, empezó a emerger un grupo de profesionales con formación en la crítica de arte. Asimismo, el desarrollo de nuevas tecnologías y el contacto simultáneo con otros creadores fueron factores que potencializaron las nuevas estrategias de creación visual. Dicho de otro modo, el surgimiento de museos, galerías, recintos de exposición, así como las transformaciones tecnológicas y la relativa estabilidad política favorecieron para que los artistas emergentes experimentaran desde otros medios.

La generación del nuevo siglo se distinguió por diseñar estrategias creativas en medio urbano, en situación de intervención y participación, pero también por formarse en diversas áreas de las ciencias y emprender procesos de investigación desde las artes. Para Néstor García Canclini (2010), las prácticas artísticas de nuestro tiempo son desarrolladas por artistas que han decidido salir de los museos para insertarse en las redes sociales, ya no se presentan sólo como artistas, sino también como investigadores y pensadores que desafían los consensos filosóficos y antropológicos sobre diferentes problemáticas sociales. Muchos actores de otros campos y disciplinas se comprometen con el mundo del arte por medio de la curaduría o de la intervención artística en espacios públicos. De manera que, «las artes se reconfiguran en una interdependencia con esos procesos sociales, como parte de una geopolítica cultural globalizada» (Canclini, 2010:41).

En esa misma dirección, Hal Foster (2001) sostiene que en las últimas décadas del siglo XX se ha experimentado en el arte un «giro etnográfico» y, por ello, el artista contemporáneo puede desplegarse como etnógrafo. En él, «el objeto de la contestación sigue siendo en gran medida la institución burgués-capitalista del arte [...], sus definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad. Pero el tema de la asociación ha cambiado: es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha» (Foster, 2001:177).

Una prueba del conocimiento investigativo de los artistas del nuevo siglo fue el proyecto *ZIP (504)* del colectivo de arte hondureño Arteria (2000-2001). Dicho proyecto

fue diseñado a partir de la recolección de una serie de datos en las zonas de producción industrial de Honduras. Las fábricas que ahí se concentran se las conoce como ‘maquilas’, es decir, el sistema económico y de producción que consiste en el ensamblaje manual o unitario de piezas en talleres industriales ubicados en países de mano de obra barata.

Para estructurar el proyecto, los artistas tuvieron que diseñar instrumentos de recolección de datos desde técnicas cualitativas de investigación social y, en ese sentido, la etnografía y la observación participante fueron de suma utilidad. Cabe señalar que, la información recabada en el proceso de investigación fue empleada como insumo en el proceso de producción de la obra.

ZIP (504) fue un proyecto multidisciplinario que consistió en el diseño, fabricación y distribución de 2.500 camisetas de pequeño formato, las cuales estaban intervenidas en sus etiquetas con un poema. La acción se complementó con la repartición de hojas volantes en medio urbano, espacio en el que se anunciaba su llegada como producto industrial y, el cual, podía ser obtenido de manera gratuita. La obra reflexionaba sobre el impacto de las nuevas formas de explotación laboral y la comercialización de las mercancías en un mundo global.



ARTERIA (2001): «Detalle Zip 504», acción realizada en medio urbano (Honduras y Ecuador). Fotografía disponible:

<https://www.tercermundo.hn/2018/07/14/la-huella-de-los-colectivos-en-el-arte-contemporaneo-hondureno/>

Para los miembros del colectivo Arteria el objetivo de esta obra era replantear desde una posición crítica las implicaciones éticas y políticas de la explotación y alienación de los obreros, así como la movilidad de las mercancías y su consumo.

Las motivaciones para la selección de estas estrategias de circulación en la escena del arte, por un lado, pasaba por la necesidad de diferenciarse de la generación anterior y evidenciar una actitud transgresora para modificar y alterar las percepciones de lo artístico y, por otro, desechar los soportes convencionales de exhibición y conducir el proceso de creación artística por medio de la participación y la colaboración. Para lograr dichos objetivos, el arte contextual y la *performance* se mostraban como las mejores herramientas, porque no se requería del museo-galería para emprender procesos de creación, bastaba tomarse la calle, el espacio público y empezar a establecer relaciones artísticas con las transeúntes.

Muchos artistas, desde principios del siglo XX, deciden concebir unas realizaciones plásticas no para los espacios de exposición habituales sino, de repente, [...] para otros lugares: la calle y, de manera más amplia, el espacio urbano, pero también la empresa, los medios de comunicación, Internet... Este reposicionamiento de la creación, que compete a la excentricación, es de esencia estética (Ardenne, 2006:53).

Bajo esta dinámica creativa se encuentra la *performance El Pandillero (2003)* realizado por César Manzares en el marco del proyecto *20 Pesos: La necesidad tiene cara de perro (2003)*, proyecto organizado por el colectivo de artistas contemporáneos La Cuartería (2002-2004). La *performance* de Manzares consistió en recorrer los pasillos del edificio F1 y F2 de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH). Para realizar el recorrido, el artista se vistió, rapó y simuló los tatuajes de un pandillero de la Mara Salvatrucha. Ante el temor de los transeúntes y de los propios alumnos, el artista ingresó y participó de forma activa en una clase de introducción a la filosofía; posteriormente, se dirigió a la biblioteca donde minutos antes de concluir su acción exclamó de forma enérgica: «a cada uno le aterriza en gran manera su propio delito y el horror que lleva consigo».

De acuerdo con el artista Adán Vallecillo:

César Manzares se propuso confrontar los prejuicios y la xenofobia con que el Estado y los medios de comunicación disuadían a la población e infundían el miedo, el rechazo y la marginación. Lo más irónico de la reacción de la gente en la universidad es que su estado de anonadamiento les impedía observar que ninguno de los tatuajes temporales en el cuerpo del artista tenía que ver con alguna de las maras; al contrario, los tatuajes usados por Manzares para el performance de El Pandillero eran representaciones de personajes inofensivos de tiras cómicas e íconos populares (2011:198).

Estas obras evidencian ciertos desplazamientos en lo artístico. De obras concebidas como objetos en sus soportes convencionales: pintura y escultura se produce un

desplazamiento a obras producidas en contextos. Pero no sólo eso, sino que los artistas empiezan a incursionar en algunos géneros que hasta el nuevo siglo habían permanecido como actividades colaterales o ajenas a los procesos artísticos. Me refiero concretamente a la fotografía y el video-arte.

La fotografía ha sido un medio poco explorado, a no ser por la obra de Luis González Palma (Guatemala), Victoria Cabezas, Cynthia Soto (Costa Rica), así como parte de la producción del salvadoreño Walterio Iraheta. En gran medida, la fotografía ha sido utilizada como un recurso complementario para documentar o registrar fotográficamente acciones performativas o prácticas colaborativas.



PALMA GONZÁLEZ, Luis (1991): «La fidelidad del dolor», fotografía más técnica mixta, 100 x 100 cm. Fotografía disponible en: <https://gonzalezpalma.com/portfolio-item/obras-1989-2012/>

PALMA GONZÁLEZ, Luis (1998): «Anatomie de la melancolie», técnica mixta / fotografía y técnica mixta, 100 x 100 cm. Disponible en: <https://gonzalezpalma.com/portfolio-item/obras-1989-2012/>

Algo muy similar ocurre con el video-arte. Algunos artistas despliegan su propuesta con solvencia plena desde los soportes digitales: Hugo Ochoa, Gabriel Vallecillo, Allan Mairena de Honduras, Jonathan Harker, Donna Conlon, Brooke Alfaro, María Raquel Cochez (Panamá), Lucia Madriz, Carlos Fernández, Stephanie Willians (Costa Rica), Alejandro de la Guerra (Nicaragua), Sandra Monterroso y Mario Santizo de Guatemala.

En los primeros años del nuevo siglo, la videocreación fue potencializada por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) por medio del concurso Inquieta Imagen.

En 2002, el Museo [...] convocó el Primer Concurso Centroamericano de Videocreación «Inquieta Imagen» que, tenía como antecedente inmediato, tres exposiciones en torno al diseño, al arte y la tecnología: (DIS.arT.Tec) y la exposición «Contaminados (Ex) Tensiones de lo audiovisual ». El proyecto nació con la intención de ampliar el foco de conocimiento sobre la producción de arte digital y videocreación en Centroamérica y estimular sus procesos de experimentación con nuevos medios (Resenterra, 2017:4).

Los resultados fueron sumamente favorables, después de ocho ediciones y 15 años de gestión organizativa de Inquieta Imagen las nuevas tecnologías se convirtieron en lenguajes habituales y técnicas por aprender por parte de los artistas.

El conjunto de transformaciones experimentadas en la práctica artística contemporánea en el nuevo siglo fue un fenómeno de carácter regional y se caracterizó por ser un espacio en el que emergen procesos de exploración y de búsqueda desde el arte contextual y, en alguna medida, el arte digital. Situación que planteó una ruptura artística y nuevos posicionamientos en lo político, pero paradójicamente, muchas de las obras realizadas en este período evidenciaron de forma poderosa el empobrecimiento de los materiales estéticos.

II.5. LOS DESACUERDOS EN LOS MODOS DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

Este tipo de propuestas y, en general, las obras realizadas desde los códigos del arte contemporáneo no gozaron de una buena receptividad en el espacio centroamericano y, en algunos casos, fueron profundamente cuestionadas por los más fieles defensores de la tradición. Lamentablemente, los cuestionamientos y las valoraciones críticas sobre el arte contemporáneo se encuentran de forma dispersa y, en muchos casos, se diluyeron con relativa facilidad por no haber sido publicadas. Los cuestionamientos ante las nuevas formas de lo artístico, a pesar de no ser abundantes, logran manifestar los profundos desacuerdos con las estrategias empleadas por los artistas del nuevo siglo. De las críticas realizadas destaca el problema de originalidad de las obras, así como el problema de la estrechez y sectarismo del arte contemporáneo y, por supuesto, el problema de los indiscernibles.

Este problema plantea la dificultad que surge cuando se intenta diferenciar entre dos objetos que son perceptivamente iguales, pero que son valorados de manera diferente. De uno de los objetos afirmamos que es una obra de arte, pero del otro, pese a ser idéntico, es decir, estructuralmente igual al primero, no se le concede el estatuto de obra de arte, sino un objeto de uso cotidiano. La relevancia de este problema es indudable no sólo por poner en entredicho cualquier definición de arte, sino la posibilidad misma de construir una definición.

En la primera línea se inscribe, la crítica realizada por Leticia de Oyuela en el marco de la *I Bienal de Artes Visuales de Honduras (2006)*. En el texto titulado *La creatividad (2006)*, señaló a Nerlin Fuentes, artista seleccionado para conformar la edición nacional y centroamericana de la bienal, de copione, es decir, aquellos creadores que anulan su propia forma de ser, generalmente por pereza.²³ En algunas líneas del artículo es más sutil y plantea que la escultura *Doble rojo (2006)* del artista, es una evocación directa de una escultura del artista norteamericano John McCracken.²⁴ Pero más allá de la polémica, interesa resaltar la situación problemática de los artistas emergentes, dado que sus propuestas siempre eran identificadas como obras derivadas o copiadas de otras ya reconocidas en el panorama internacional.

²³ Véase: OYUELA, Leticia (22 de julio de 2006): La creatividad, *El Herald*, pp. 16.

²⁴ Para mayor información sobre el tema véase: GALEANO, Gabriel (2010): *Reflexiones sobre arte y filosofía: una exploración desde la filosofía*, Tegucigalpa, Litografía López.

Los argumentos de Leticia de Oyuela correspondían a las ideas estéticas desarrolladas en la modernidad artística, pero no eran capaces de explicar el desarrollo de las nuevas tecnologías y los cambios en los modos de concebir lo estético y lo artístico que se producían en esos momentos. De acuerdo con Walter Benjamin (1936), las nuevas tecnologías lograron transgredir el aura de la obra, es decir, su autenticidad, unicidad y su ser. Benjamin, era de la idea que la reproductibilidad mecánica de la obra suprimió las formas tradicionales de percepción estética por haber redireccionado su receptividad hacia el entretenimiento.

Por tanto, el arte en la época de su reproductibilidad perdió su univocidad y autenticidad y, por ello, resulta inapropiado seguir sosteniendo la idea de que la obra de arte es un objeto único e irrepetible. Para Roland Barthes, el arte en la postmodernidad ha dejado de reclamar la autoría, no solo por ser este concepto un personaje típico de la modernidad, sino porque un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento. Aunque existe un lugar donde se recoge toda esa multiplicidad y ese lugar no es el autor sino el lector.

El planteamiento crítico de Leticia de Oyuela se dirigía a cuestionar los procesos artísticos que mantenían relaciones estrechas o cercanas con referentes del arte centroamericano o de la historia universal del arte. No era casual, no se había logrado asimilar las nuevas dinámicas del arte contemporáneo y, aún, prevalecían de forma muy arraigada los preceptos del arte tradicional, fundamentalmente, los relacionados con la autoría y la autenticidad de la obra.

La crítica de Leticia de Oyuela no era ajena al contexto artístico de Honduras. El artículo *Una discusión inconclusa sobre el referente (1999)*,²⁵ publicado por diario 'El Heraldo' del Profesor Luis E. Cruz, de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA) fue una respuesta a una situación polémica entre el Profesor Ernesto Argueta y uno de sus estudiantes, acusado de haber plagiado una de las obras del artista salvadoreño Walterio Iraheta.

En el artículo, *Algunas consideraciones sobre mi trabajo plástico (1999)*,²⁶ el estudiante acusado, construyó una serie de argumentos con el propósito de demostrar las

²⁵ Véase: CRUZ, Luis (12 de junio de 1999): Una discusión inconclusa sobre el referente, *El Heraldo*, pp,11B.

²⁶ Véase: GALEANO, Gabriel (12 de junio de 1999): Algunas consideraciones sobre mi trabajo plástico, *El Heraldo*, pp,10B.

valoraciones apresuradas y los errores de apreciación del profesor Argueta. Estas diferencias, hasta cierto punto sanas y edificantes para el desarrollo de la academia, no fueron asumidas de la mejor manera. Las reacciones no se hicieron esperar y como parte de las renuencias conservadoras, la revista *Viceversas* de diario 'El Heraldo', espacio donde se publicó la polémica, fue censurado y clausurado. Por otro lado, se inició un proceso administrativo para sancionar al estudiante por haber irrespetado la autoridad del docente, lo que desencadenó un proceso de lucha al interior de la Escuela Nacional de Bellas Artes que concluyó con la destitución del director de la institución.

Pero más allá de las reacciones y los cambios producidos por esta polémica, el hecho más relevante en términos artísticos de esta situación fue el nacimiento de *Manicomio*, colectivo de artistas conformado por Byron Mejía, Fernando Cortés, Dina Lagos y Leonardo González, en ese momento, estudiantes de segundo curso de Bachillerato de Artes Plásticas.

En la segunda línea crítica se puede ubicar algunas valoraciones de Roger Silva, pintor hondureño y colaborador de diario 'La Tribuna'. Comentarle fue la columna que Silva gestionó semanalmente desde agosto de 2008 hasta octubre de 2013 y, funcionó, como un espacio para la promoción de eventos culturales. Por sus comentarios, lecturas y percepciones del arte, incluso su propia propuesta pictórica, se infiere su preferencia por el arte clásico y las prácticas artísticas tradicionales, por ello, para él:

El arte contemporáneo que había comenzado con una gran ofensiva publicitaria y de gran presupuesto se esfumó [...] El arte contemporáneo en Honduras es del interés de muy pocos, y [...] se debió de haber diseñado una estrategia para lograr que más gente se interesara por éste, pues los mismos de siempre en las expos y conversatorios y ni los ricos cultos mucho menos los pobres se interesan en él (Silva, 2009a:30).

Con el mismo desinterés comentó el proyecto *Ciudad Imaginada (2009)*, exhibición fotográfica que se realizó en el Centro Cultural de España en Tegucigalpa (CCET), comisariada por el artista salvadoreño Walterio Iraheta. De acuerdo con Roger Silva, la exhibición ocasionó varios comentarios, puesto que participaron «algunos de los «enfant terrible» del arte contemporáneo en Tegucigalpa y otros no tan «enfant» ni tan «terrible». (Silva, 2009b:30).

Pese a todo, las intenciones de Roger Silva se encaminaron a la promoción y a la divulgación de la actividad cultural, en un país, donde hay poca o escasa participación del Estado en el desarrollo de la actividad artística.

Los desacuerdos conservadores y mal intencionados ante las prácticas artísticas contemporáneas no fueron exclusivas del contexto hondureño, sino algo que se manifestó en el resto de los países de la región. En ese sentido, Rosina Cazali (2002) manifiesta que en Guatemala los de pensamiento conservador menosprecian las manifestaciones artísticas recientes y su formato no convencional por considerar que son simples espectáculos u ocurrencias infantiles, formas de llamar la atención, un producto de la posguerra, de la crisis educativa y herederas del caos en general.²⁷

La artista guatemalteca Regina José Galindo relata que cuando empezó a hacer los primeros performances, los espectadores se escandalizaban por la naturaleza contextual de su trabajo.

La reacción era muy negativa, de burla, de escándalo, de negación, de vergüenza. Cuando la artista hace el *performance Lo voy a gritar al viento (2000)* «salió en las portadas de todos los periódicos, pero ninguna de las portadas decía que yo era una artista, por ejemplo, un periódico decía que yo era una mujer que se estaba intentando suicidar y que me había colgado del puente. Y los demás hacían todo tipo de conjeturas arbitrarias y burlescas» (Galindo, 2014b: 4'45'').

La crítica y curadora panameña Adrienne Samos, en su compendio de ensayos *Divorcio a la panameña. Saltos y rupturas en el arte de Panamá: 1990-2015 (2016)* relata una experiencia similar, ya que las reacciones de los sectores más conservadores fueron una constante en el proceso de asentamiento de las prácticas artísticas contemporáneas en Centroamérica. Adrienne describe los ataques recibidos por la artista panameña Iraida Icaza por parte de los sectores más conservadores una vez que recibió el premio de escultura por su obra *Caja Iluminada No.1* en el marco de la IV Bienal de Panamá (1998). Los desacuerdos provenían por los alcances formales de la obra, pues para el público receptor se encontraba muy lejos de ser una escultura.²⁸

De igual manera, expone la experiencia de la artista nicaragüense Patricia Belli una vez se le otorgó el gran premio en el contexto de la *II Bienal de Pintura Nicaragüense (1999)*. El premio otorgado por un jurado internacional ocasionó mucha indignación,

²⁷ Véase: CAZALI, Rosina (2002): «La venganza del águila descalza», *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, (31), pp. 74-83.

²⁸ Véase: SAMOS, Adrienne (2016): *Divorcio a la panameña. Saltos y rupturas en el arte de Panamá: 1990-2015*, San José, TEOR/ÉTica.

porque la propuesta de la artista no se sujetaba a lo que comúnmente se conoce como pintura, por lo que, los ataques contra ella y su propuesta fueron atroces.

En la medida que las prácticas artísticas contemporáneas se asentaban en Centroamérica, emergían sectores disidentes que se oponían a los nuevos planteamientos estéticos. Este tipo de disenso no es casual, hasta cierto punto es algo normal, ya que no era la primera vez que el oficialismo o los defensores de la tradición rechazaban un arte de ruptura, sobre todo, sí éste sometía a una crítica profunda los ideales de belleza o los modos de concebir lo artístico. Sin embargo, en un contexto como el centroamericano, donde las instituciones culturales evidencian un enorme retraso respecto a la gestión, recepción y divulgación del conocimiento artístico, la polémica siempre ha rodeado a los artistas emergentes.

II.6. LA COMPRESIÓN DE LO CONTEMPORÁNEO

En Centroamérica las reflexiones sobre el arte son relativamente recientes y, en la mayoría de los casos, los estudios se realizan desde paradigmas o modelos importados. Por esa razón, el crítico de arte peruano Juan Acha reclamaba un pensamiento visual autónomo para explicar las especificidades del arte latinoamericano. Los esfuerzos por comprender, sistematizar y explicar los procesos artísticos en Centroamérica se han realizado desde la crítica y la historia del arte, pero son escasas, por no decir inexistentes, las reflexiones desde la filosofía del arte y la estética.

La reflexión crítica del arte se ejerció desde el análisis de procesos artísticos locales, hasta hace muy poco se empezó a estudiar la región como conjunto. El arte en Centroamérica ha sido una expresión de las agendas identitarias nacionales oficiales y producción de imaginarios de identificación y, por ello, sólo se considera para el estudio aquellas expresiones que armonicen con el imaginario y la ideología del ser nacional. Desde esta versión reducida y parcializada de la región, en cada uno de los países destacaron críticos e historiadores del arte que colaboraron e impulsaron procesos artísticos importantes. Para el caso, la generación de los sesenta y setenta en Guatemala fue acompañada desde la labor crítica de Edith Recourat (1914-1974), algo muy parecido ocurrió en Honduras con Leticia de Oyuela (1935-2008),²⁹ Evaristo López (1941) y Longino Becerra (1932-2018),³⁰ quienes a partir de sus investigaciones contribuyeron a sistematizar historiográficamente el arte hondureño.

Los esfuerzos realizados de forma individual por intelectuales de Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica, proporcionaron claves importantes para la comprensión de la práctica artística de estos países, pero poco contribuyeron para forjar una visión en conjunto. Aunque, el problema de la homogeneidad del arte centroamericano no depende del enfoque crítico, sino de las propias dinámicas del arte que, por cierto, se bifurcan y despliegan en ramales asimétricos. La curadora y crítica de arte panameña Mónica Kupfer (1996), mantiene la idea de que no se puede hablar de arte centroamericano, sino más bien, de «historias paralelas y de individuos que, a menudo involucrados en los conflictos políticos, han desarrollado su obra de un modo distinto a

²⁹ Véase: OYUELA, Leticia (1995): *La batalla pictórica: síntesis de la pintura hondureña*, Tegucigalpa, Imprint.

³⁰ Véase: LÓPEZ, Evaristo., y BECERRA, Longino (1994): *Honduras: visión panorámica de su pintura*, Tegucigalpa, Baktun.

los artistas de otros países y, por tanto, deben ser reconocidos por sus aportaciones estéticas, formales y filosóficas al arte del siglo XX» (Kupfer, 1996:53).

El problema del arte centroamericano no es la heterogeneidad de sus propuestas y tendencias, sino su aislamiento, situación que impidió dar a conocer frente al mundo del arte sus aportes. Hasta finales de la década de los ochenta del siglo anterior, el artista de mayor reconocimiento internacional de Honduras era José Antonio Velásquez (1906-1983), pintor naif o primitivista que alcanzó notoriedad a partir de haber sido incluido en la primera Bienal de Arte Latinoamericano. Aunque, se reconoce el extraordinario aporte de José Antonio Velásquez no deja de llamar la atención que otros creadores hayan dejado de ser incluidos y ni siquiera reconocidos. Es evidente que la gestión cultural era inexistente, pero también se manifestó con contundencia la ausencia de una institucionalidad que ejerciera su papel de difusión y de puente en el mundo del arte. Se pueden seguir enumerando algunas de las razones que han incidido en el aislamiento del arte centroamericano, sin embargo, la crítica de arte Bélgica Rodríguez los enumera de la siguiente manera:

El escaso, precario o ningún apoyo del estado, un pobre mercado de arte, ausencia de coleccionistas privados profesionales, pocas galerías de arte o instituciones que invierten en el arte [...] carencia de museos desarrollados, pocas fundaciones privadas e instituciones oficiales que dediquen esfuerzos a proyectar el arte fuera de las fronteras locales (1994:12).

En la década de los noventa las condiciones se vuelven mucho más favorables, y las nuevas circunstancias del arte requerían ser explicadas. En esa dirección, un grupo de profesionales del campo de la curaduría y la crítica de arte empezaron a reflexionar y a realizar las primeras aproximaciones sobre la práctica artística contemporánea en Centro América.

En esa dirección, es valiosa la contribución de Bélgica Rodríguez (1941), su libro *Arte Centroamericano: una Aproximación (1994)*, se constituye como la primera sistematización crítica de la pintura y la escultura de la región.

Para emprender el análisis, Rodríguez selecciona a los artistas de vanguardia, es decir, los que lograron marcar tendencias en las artes visuales en el contexto local y regional. Por medio del análisis crítico de sus obras, conoce las coordenadas estéticas del arte centroamericano e identifica una serie de constantes: «una de ellas es la presencia de un espacio pictórico etéreo y luminiscente que produce atmósferas fantásticas; otra en la exploración en imágenes provenientes de la cultura precolombina, el horror al vacío y el

tratamiento del color» (1994:13). La aportación de Bélgica Rodríguez se constituye como uno de los primeros esfuerzos de aproximación del arte centroamericano.

Marta Traba en su libro *Arte de América Latina 1900-1980 (1994)*, seleccionó algunos artistas de Centroamérica, pero no realizó un análisis de la situación de las prácticas artísticas de la región, sino más bien, a estos artistas los ubicó como representantes de géneros o expresiones artísticas en el contexto de Latinoamérica.

Mónica E. Kupfer (1957), crítica de arte panameña también es pionera en la reflexión crítica de Centroamérica y, de la misma manera que Bélgica Rodríguez, realizó un aporte extraordinario. Su ensayo *América Central (1996)*, publicado como capítulo en el libro de Edward J. Sullivan *Arte Latinoamericano del siglo XX (1996)*, exterioriza las claves para la comprensión de los cambios y transformaciones producidas a lo largo del siglo XX en el campo de la pintura y de la escultura en Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica. A pesar de coincidir en algunos aspectos metodológicos con la propuesta de Bélgica Rodríguez, manifiesta una notable diferencia y, se puntualiza, en la inclusión de las artes visuales de Panamá, hasta antes excluidas de la historiografía y de la reflexión crítica del arte de la región.

Esta inclusión le permitió realizar algunas comparativas en las narrativas visuales, puesto que durante la década de los ochenta la pintura de los países afectados por los conflictos se desarrolló bajo los idearios del realismo social, mientras que la mayoría de los artistas panameños, salvo algunas significativas excepciones, «no representaron temas de orden político» (Kupfer,1996:78).

Virginia Pérez Rattón (1950-2010), fue una de las profesionales que más destacó en cuanto a la comprensión de las nuevas manifestaciones artísticas. Su labor no se redujo a emprender procesos de gestión para la creación de la institucionalidad artística contemporánea, sino también a ser una de las primeras centroamericanas que sistematizó la crítica y la curaduría de la región. Virginia Pérez Rattón comprendió de la mejor manera «que en América Latina no es suficiente con hacer arte. Es necesario también crear las condiciones para que el arte se inscriba adecuadamente en la trama social y, simultáneamente, en la escena internacional» (Herkenhoff, 2012:163).

Desde su comienzo como directora del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) y, posteriormente, de TEOR/ética, se preocupó por analizar los procesos artísticos contemporáneos para visibilizar la región y superar las limitaciones relativas a la difusión y proponer «una perspectiva crítica hacia la producción y el sistema central

del arte, como un nuevo acercamiento a lo propio [...] e inscribirse dentro de lenguajes y conceptos de nuestro tiempo» (Ratton, 2013:3).

A pesar de haber publicado una diversidad de artículos y ensayos en una diversidad de medios interesa hacer hincapié en dos de sus libros. El primero, *Travesía por un estrecho dudoso* (2012), compendio de artículos editados posteriormente a su deceso y publicado por TEOR/ética.³¹

En este primer compendio, se encuentra el ensayo *¿Qué región? Apuntando hacia un estrecho dudoso*, inicialmente presentado en el seminario *¿Qué Centroamérica? (2006)*, organizado por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC). En este ensayo, Virginia indaga las posibilidades de trabajo e investigación a futuro a partir de la experiencia de la práctica artística, curatorial y museológica, así como la perspectiva del mercado del arte a inicios de siglo. Su reflexión inicia con una caracterización de la actividad cultural y artística en la época de posguerra, asimismo señala los factores socio-culturales que favorecieron la apertura del arte centroamericano durante esa etapa, entre las que menciona, el surgimiento de galerías especializadas, certámenes, plataformas culturales como museos y espacios para la experimentación.

Este pequeño texto se constituye como una valiosa síntesis de los procesos iniciados desde la primera Bienal Centroamericana organizada en el año de 1971 hasta la práctica artística del nuevo siglo.

El segundo libro titulado *Del Estrecho Dudoso a un Caribe invisible: Apuntes sobre arte centroamericano* (2013), también es un compendio de ensayos. De este corpus de reflexiones, vale la pena considerar *MESÓTICA II: Centroamérica / Re-generación* (2013), ensayo escrito en 1996 en el marco de la exposición del mismo nombre. Este escrito surgió como una respuesta al curador de nacionalidad cubana Gerardo Mosquera que en el año de 1994 organizó la muestra ANTE AMERICA y, en ella, no seleccionó a artistas procedentes de Centroamérica, a pesar de que la propuesta curatorial se edificó a partir de un concepto amplio de lo latinoamericano. La intención de Virginia no era polemizar y tampoco cuestionar la decisión de Mosquera, sino más bien explicar las nuevas prácticas artísticas para visibilizar la región y proporcionar los elementos

³¹ TEOR/ética es un proyecto independiente dedicado al arte y al pensamiento en la ciudad de San José, Costa Rica. Actúa como una plataforma para la investigación y difusión de las prácticas artísticas contemporáneas, con énfasis en Centroamérica y el Caribe. A lo largo de dos décadas, se ha consolidado como uno de los proyectos culturales más dinámicos, propositivos y con un amplio reconocimiento en Latinoamérica por su papel en el desarrollo de la actividad artística en Centroamérica.

suficientes para superar el desinterés y la desinformación, considerando que existen condiciones propias que la determinan: «la ausencia de una fuerte estructura de mercado artístico coincide con la casi inexistencia de crítica o de conceptos curatoriales» (Ratton, 2013:3).

En su ensayo *Acciones y performance a partir de 1960: una decisión estética y política* (2013), delibera sobre las distintas experiencias de la *performance* y el arte participativo en la región centroamericana. Para ello, efectúa una revisión histórica desde las primeras expresiones en los años 60 del siglo XX hasta las prácticas artísticas del nuevo milenio. Algo muy similar ocurre con el texto crítico de la muestra *Todo Incluido, imágenes urbanas de Centroamérica* (2004), en las que explica el desplazamiento de las representaciones artísticas tradicionales de la realidad a la práctica de la *performance* en el espacio urbano.

En su trabajo *Entre íntimo y político: artistas centroamericanas* (2013), inicialmente publicado en el catálogo de la exposición *Global Feminisms* (2007), organizada por el Brooklyn Museum, hace mención del papel protagónico de la mujer en los procesos de transformación artística de la región centroamericana, tanto a nivel de la reflexión teórica, como desde la producción artística y su promoción. De igual manera, trata de rescatar algunas figuras femeninas importantes para el desarrollo del arte en Centro América, como Margot Fanjul (1931-1998), de Guatemala, Rosa Mena Valenzuela (1910-2004) de El Salvador, Emilia Prieto (1902-1986), Lola Fernández (1926) y Victoria Cabezas (1950) de Costa Rica.

Rosina Cazali (1960), junto a Virginia Pérez Ratton, es uno de los pilares fundamentales en el proceso de comprensión de las prácticas artísticas contemporáneas en Centroamérica. A lo largo de su gestión como comisaria ha elaborado y publicado una variedad de textos y artículos en importantes revistas, catálogos y compendios de eventos de reflexión teórica.

De sus textos sobresalen *La venganza del águila descalza: estrategias del arte contemporáneo en una de tantas periferias* (2002). Este ensayo, explica la naturaleza de las prácticas artísticas en el nuevo siglo y las relaciona con la precariedad del contexto, asimismo señala las estrategias empleadas por los artistas para la visualización de su trabajo en un contexto como el guatemalteco. En su ensayo *Ciudades, ciudades, ciudades: Actos de antropofagia en los espacios públicos* (2004), reflexiona sobre el empoderamiento de los artistas del espacio público por medio de acciones efímeras,

participativas y contextuales. También, explica como el trabajo artístico se ha convertido en una unidad compleja de información e interpretación de los entornos y, como estos, nutren a la sociedad de imágenes y productos simbólicos para sugerir e interpretar sentires comunes ante los sistemas que las administran.

En su ensayo *Diferir, perturbar, sobrevivir: arte acción en Centroamérica (2010)*, problematiza sobre las causas que impulsaron a los creadores guatemaltecos a reactivar el contexto urbano como medio de creación y, como este, se ha convertido en un espacio catalizador para diferir y sobrevivir a los traumas generados por los conflictos, el descontento de las democracias fallidas, la precariedad de las ciudades y los cambios de paradigmas.

Ser contemporáneos. Desde aquí (2013) es una pequeña narración que sintetiza los principales hechos históricos en el mundo del arte de Guatemala.

Tamara Díaz Bringas (1973), crítica y curadora de nacionalidad cubana, ha colaborado con la práctica artística centroamericana desde la curaduría y la reflexión crítica. Su amplia experiencia le permitió ser co-curadora de la *XXXI Bienal de Pontevedra Utropicos (2010)*, y de realizar junto a Virginia Pérez Ratton, la curaduría regional de Centroamérica y el Caribe para la VIII edición de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca (2004).

En el año de 2016, fue la curadora regional de la X edición de la Bienal de las Artes Visuales del Istmo Centroamericano. De sus reflexiones escritas interesa señalar *Arte en Centroamérica: la mirada crítica (2002)*. El ensayo se desarrolla a partir de propuestas específicas de autores visuales en la región, y subraya las posibles relaciones entre algunos de ellos. La intención de Tamara es sugerir «líneas que se distancien de las tradicionales clasificaciones por género, países, generaciones o temáticas al uso, para advertir otros desplazamientos y énfasis en el arte contemporáneo de la región» (2002:40).

Esta perspectiva metodológica le permitió referirse de manera más específica del arte centroamericano, pues éste puede ser localizado no en un discurso de líneas generalizadoras y unidireccionales, sino más bien en una extensa trama de procesos que se entrecruzan, bifurcan o encuentran.

En su trabajo *Nueve, no 18: otras maras (2008)* reflexiona sobre la producción de una serie de acciones colectivas y comunitarias, emprendidas por Artefacto, Arteria,

Cuartería, El Círculo y ADOBE. Las acciones de estos colectivos permiten pensar sobre la posibilidad de que la escena artística centroamericana se pueda convertir en espacio fluido de colaboración y complicidad.

Sin embargo, advierte «que los colectivos de hoy son menos estables o que buscan colaboraciones puntuales. También parecen menos interesados en estrategias de circulación que en dinámicas de producción colectiva» (Bringas, 2008:58).

El ensayo *Tácticas de intervención en la esfera pública (2010)* es una reflexión sobre algunas acciones colaborativas desarrolladas en Nicaragua, como el proyecto Artefacto dirigido por el artista Raúl Quintanilla y las acciones desarrolladas por Ernesto Salmerón en el contexto de su proyecto *Auras de guerra (1996-2006)*. Asimismo, el proyecto *Canal Central (2006)*, de Antoni Abad, el que funciona, de acuerdo con la autora, como un dispositivo de comunicación alternativa.

En el grupo de intelectuales que con sus reflexiones e investigaciones han contribuido al proceso de esclarecimiento de las prácticas artísticas contemporáneas en Centroamérica se encuentran Pablo Hernández, Luisa Fuentes Guaza, Kency Cornejo y Emiliano Valdés.

Pablo Hernández es un profesional de la filosofía que trabaja como profesor e investigador en la Universidad de Costa Rica (UCR). Realizó su tesis doctoral en la Universidad de Potsdam, Alemania, en el campo de la filosofía del arte con el estudio titulado *Imagen-palabra: Lugar, sujeción, mirada en las artes visuales centroamericanas*, posteriormente publicado como libro en el año de 2012.

En este texto, Hernández explica los vínculos promovidos por la práctica artística contemporánea entre la imagen y la palabra; dichos vínculos, de acuerdo con el autor, han sido convertidos en estrategia de creación por un grupo de artistas contemporáneos en la región centroamericana al enfrentar los problemas y temáticas relativas al lugar, la sujeción y la mirada.

En el contexto de posguerra, los artistas del istmo gestaron un tipo de producción que se caracterizó por la utilización de la palabra escrita como elemento estructural de sus obras. Este elemento predominante en la producción del arte centroamericano de fin de siglo, resulta vital para la comprensión de las diferentes dimensiones de las relaciones entre la cultura visual y la verbal en un espacio de inestabilidad económica, política, simbólica y cultural.

De acuerdo con Hernández (2012), las experimentaciones de los artistas contemporáneos centroamericanos entre la relación de imágenes y palabras evidencian la necesidad de alterar los registros simbólicos relativos al espacio, la sujeción, la violencia y la mirada, puesto que estos registros implican la lógica de instalación, interpelación, intercambio y fricción.

La investigación le permitió comprender el valor cultural de la producción artística contemporánea con las relaciones entre las imágenes y las palabras y, por otro lado, conocer el valor «de una determinada configuración del saber en la que se lleva a cabo una evaluación constante de la pretensión académica contemporánea de producir una ciencia de las imágenes, o una ciencia de lo visual, al lado de los jóvenes estudios culturales y estudios poscoloniales» (Hernández-Hernández, 2012: 20).

Luisa Fuentes Guaza (1979) es una investigadora independiente de nacionalidad española, se ha especializado en arte contemporáneo latinoamericano y en prácticas artísticas desde Centroamérica. Su contribución al arte contemporáneo centroamericano se sintetiza en su investigación *Lenguajes contemporáneos desde Centro América (2013)*, compendio de entrevistas y artículos de los principales actores del panorama artístico de Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá.

El estudio de Fuentes Guaza (2013), se orientó hacia la identificación de producciones en diálogo directo con el contexto, la identificación de lenguajes y prácticas que operan en un espacio de «trans-confort» y la identificación de lenguajes cuyos procesos están marcados por la deslocalización de los nodos de producción y, finalmente, a través de la identificación de prácticas que trabajan para la articulación de un territorio conceptual transfronterizo. Los resultados obtenidos le permitieron explicar la apertura hacia nuevas formas de interacción con los espacios urbanos de los artistas centroamericanos, pues a diferencia del espacio privado, el espacio público es un lugar que ofrece la posibilidad de realizar acciones de micro-política para experimentar con nuevos dispositivos democráticos.

La investigadora española logró identificar las prácticas artísticas contemporáneas que desactivan las utopías que han generado un programa discontinuo en el desarrollo político, social y cultural de Centroamérica. De igual manera, identificó que ciertos vínculos afectivos se convirtieron en un importante recurso para la articulación de comunidades artísticas-afectivas que modulan nuevos espacios. Finalmente, identificó la

orientación de las nuevas narrativas hacia la búsqueda de una identidad con el fin de construirse en el contexto de la globalización.

Luisa Fuentes Guaza también contribuyó a sistematizar la historia de la práctica experimental contemporánea en El Salvador. En su ensayo *San Salvador: primavera silenciosa (2015)* realiza una contextualización del proceso, por ello, señala los principales actores que posibilitaron la gestación del arte experimental desde los aportes de Janine Janowski con la galería Laberinto, las acciones emprendidas por artistas representativos como Mayra Barraza, Walterio Iraheta, Ronald Moran y Simón Vega, hasta llegar a las acciones de los diferentes colectivos para la potencialización de la práctica artística en el espacio urbano.

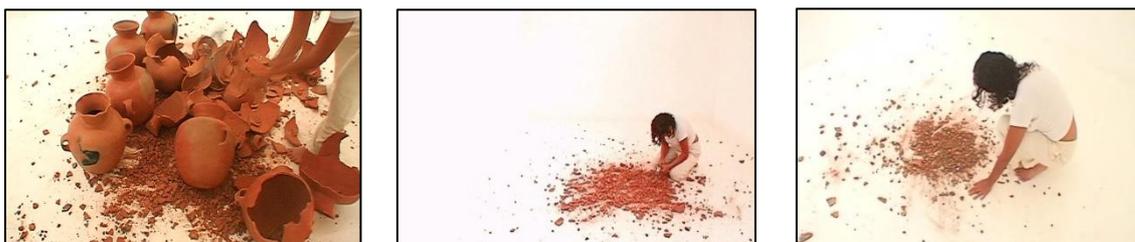
Kency Cornejo es una académica y crítica de arte nacida en los Estados Unidos. Ha realizado varias publicaciones sobre las relaciones de las prácticas artísticas contemporáneas con lo indígena, lo decolonial, migración y violencia en Centroamérica.

De sus publicaciones destaca: *Indigeneity and Decolonial Seeing in Contemporary Art of Guatemala (2013)*. En este artículo, reflexiona sobre los mecanismos empleados por los artistas de Guatemala para abordar aspectos de la política y la violencia en un sistema de colonialidad, la que define como herramienta ideológica y epistémica de dominación incrustada en los sistemas de poder provocados por la historia y la colonización.³²

Por otra parte, enumera los problemas tratados por los artistas vanguardistas en el pensamiento visual decolonial, y las críticas realizadas desde acciones artísticas a la colonialidad como sistema; asimismo, analiza las negociaciones de las prácticas artísticas contemporáneas con un legado colonial de represión indígena.

También, explica la desvinculación desde propuestas artísticas de las nociones eurocéntricas del cuerpo indígena. La obra de los artistas guatemaltecos Benvenuto Chavajay, Sandra Monterroso, Ángel Poyón, Fernando Poyón y Antonio Pichillá le sirven como fundamento visual para el desarrollo de sus tesis.

³² Véase: CORNEJO, Kency (2013): «Indigeneity and Decolonial Seeing», *FUSE Magazine Fall*, pp. 24-31.



MONTERROSO, Sandra (2006): «Mac, culpa», video performance, 6'25'', fotografías disponibles en: <https://www.ceciliabrunsonprojects.com/artists/110-sandra-monterroso/works/1286/>

De acuerdo con Monterroso, «la acción de destruir las ollas de barro cuestiona la barbarie de la cultura injusta en la vida cotidiana y en el trabajo, impuesta por la sociedad actual. Una mujer que se libera y toma autoconciencia a través del juego violento de destrucción».

En el artículo *No Text without context: Habacuc Guillermo Vargas's Exposition #1 (2014)*, problematiza con la acción *Exposición # 1 (2007)* del artista costarricense Guillermo Vargas Habacuc. Para Kency Cornejo, el artista con esta obra realizó:

Una observación astuta de la simplicidad y la hipocresía de la respuesta del espectador; una crítica del mundo del arte internacional, sus instituciones, y hambre y promoción de la sensación; un análisis de la manipulación de los medios y su capacidad para enterrar las cuestiones sociopolíticas en el espectáculo a escala local y global; y una visualización de las operaciones del espectáculo en sí. Al mismo tiempo, el significado y las implicaciones de la Exposición N# 1 van más allá de estas observaciones densas y entrelazadas para un verdadero estudio del racismo histórico existente entre Costa Rica, donde nació Habacuc, y Nicaragua, donde expuso esta obra (2014:54).

En el artículo *Migrantes que importan: Las complejidades de la migración en el arte performativo de Regina José Galindo (2015)*, publicado en el catálogo de la exposición *Bearing Witness (2015)*, explica algunas de las obras de Regina Galindo: *Curso de supervivencia (2007)*, *Móvil (2010)*, *Ablución (2007)*, *America's Family Prison (2008)* y *Raíces (2015)*.

Para Cornejo, Regina Galindo en cada una de estas propuestas aborda las consecuencias de las políticas antimigratorias y la adaptación de los emigrantes, así como enfrentar:

«A los espectadores con complejidades de la migración que a menudo pasan inadvertidas incluso en las propias comunidades que invitan a la artista a exponer y a realizar sus performances» (Cornejo,2015:35)

En el artículo *Counter Narratives: Central American Art on Migration and Criminality* (2017) contribuye a los debates de la criminalidad y decolonialidad en curso. Asimismo, trata de mostrar la manera en que los artistas exponen las consecuencias más amplias de la representación criminalizada de la deportación y cómo utilizan los gestos visuales y corporales para denunciar y contrarrestar la cultura visual transnacional de criminalización.

Asimismo, intenta demostrar la relación entre las nuevas manifestaciones de la violencia y la criminalidad con los conflictos armados de la región, y analiza ciertas obras para explicar desde las respectivas encarnaciones geopolíticas de los artistas los comentarios críticos sobre la criminalidad y las realidades subyacentes de la región.

Emiliano Valdés (1980) es un curador de nacionalidad guatemalteca. Ha publicado algunos textos sobre las prácticas artísticas contemporáneas en la región y Guatemala. De los textos publicados destaca *Centro América se escribe separado* (2013). En este ensayo problematiza sobre la aparente unidad del arte centroamericano, puesto que, para él, la idea de un arte centroamericano es una estrategia de mercado impulsada por los centros hegemónicos ante la necesidad de una plataforma de visibilidad para presentar la producción artística de la región como un cuerpo homogéneo, y la realidad es, que para el arte centroamericano la estrategia ha sido sumamente exitosa. Pero en realidad, los artistas de la región no se identifican como:

Centroamericanos, y hasta la fecha muy pocos han abordado la idea en su cuerpo de trabajo. Aun así, la mayoría han participado en iniciativas (exposiciones, simposios, encuentros) que se hacen eco de todo esto. ¿Por qué? Porque presentarse como centroamericano ha demostrado su utilidad (2013:235).

En el artículo *Imaginaria por Imaginaria* (2015) reflexiona sobre el papel protagónico del colectivo Imaginaria en la conformación de las narrativas contemporáneas en Guatemala, así como su aporte en la gestión, producción y promoción en el circuito internacional del arte contemporáneo.

En el artículo *Colectividad y revolución* (2014) explica la conformación de grupos, colectivos y espacios para la experimentación artística en Guatemala, desde Vertebra, Imaginaria, Colloquia, proyecto de arte independiente, hasta Casa Bizarra y Proyectos Ultravioleta.

Existen algunos esfuerzos importantes para la comprensión de procesos locales, en tal sentido, es importante señalar las colaboraciones de Adán Vallecillo, Carlos Lanza,

Ramón Caballero y, finalmente, los aportes del salvadoreño Rodolfo Molina (1959-2013).

La otra tradición: un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras 2000-2010 (2011) es un compendio de ensayos editados por el artista hondureño Adán Vallecillo. Este libro tiene el mérito de ser uno de los pocos registros críticos de la práctica artística contemporánea en Honduras; su contribución se puntualiza a partir de un corpus de reflexiones de Adán Vallecillo, Dennise Rondón, Karenia Cintra, Manuel Torres Funes y Ramón Caballero.

El sumario de ensayos de los críticos hondureños Carlos Alberto Lanza y Ramón Caballero, publicados en *Contrapunto de la forma: ensayos críticos sobre arte hondureño y centroamericano* (2007), también mantienen una enorme trascendencia. Las reflexiones críticas de Lanza y Caballero surgieron a partir del acompañamiento crítico y reflexivo de diferentes procesos artísticos, así como del intercambio afectivo con los creadores. Algunas de estas reflexiones, se remontan a los últimos años de la década de los noventa del siglo XX, momento de amplias y profundas transformaciones del arte hondureño y, los más recientes, forman parte de su experiencia reflexiva en los primeros años del nuevo siglo. Cabe destacar que, Carlos Lanza fue quien respaldó por medio de su labor crítica a la generación de los noventa, a su vez, Ramón Caballero realizó un acompañamiento importante en los procesos artísticos del nuevo siglo.

Rodolfo Molina (1959-2013) fue un artista, gestor y curador de nacionalidad salvadoreña, publicó una serie de artículos en revistas y catálogos de exposición, por sus valiosas contribuciones y aportes al desarrollo del arte y la cultura en El Salvador, se hace mención de su artículo *El paisaje natural como medio y lugar de la obra de arte* (2012), publicado en *Land Art El Salvador* (2013).

En este ensayo, relata la experiencia obtenida ante la realización de proyectos artísticos en la playa Ulata, ubicada en el departamento de Sonsonate en El Salvador, mismos que se ejecutaron a partir de las directrices estéticas del Land Art. Para Rodolfo Molina, la entrada del Land Art al país representó un impulso de cambio. «Al trabajar con materiales no tradicionales, con la naturaleza y con el paisaje, en proyectos artísticos al aire libre en realidad es una manera de cambiar la perspectiva con que se ha visto y se ha hecho el arte en El Salvador» (2012:22).

Para Molina (2012) este tipo de proyectos en el contexto artísticos de El Salvador son realizables, y debido al desarrollo histórico y sociocultural envuelven enormes

potenciales con beneficios directos e indirectos. De la producción teórica de Molina, también es importante referenciar *El Salvador: algunos apuntes y una entrevista (2002)*. En este artículo, se analiza la conformación de las prácticas artísticas contemporáneas en El Salvador a partir de la colaboración de algunos espacios culturales que funcionaron como galerías de arte. En tal sentido, Molina realizó una entrevista a profundidad a Janine Janowski, galerista fundadora de Laberinto y protagonista decisiva en la construcción de los procesos artísticos durante la década de los ochenta.

Este inventariado de investigaciones permite realizar un acercamiento a las prácticas artísticas contemporáneas en Centro América. Sus autores mantuvieron una preocupación en común: explicar la gestación y el desarrollo del arte contemporáneo centroamericano. En los artículos de Virginia Pérez Ratton se expone la necesidad de promocionar el emergente arte contemporáneo de la región centroamericano. De igual manera Virginia, desde su trabajo como curadora, abogó por la generación de espacios adecuados para la visualización de la práctica artística contemporánea y, por supuesto, en su inserción en marcos más amplios y de dimensiones globales. Rosina Cazali, problematiza sobre las características del arte contemporáneo guatemalteco y enumera las distintas relaciones tejidas con la realidad sociopolítica.

Tamara Díaz realiza una lectura de las obras y procesos más relevantes de la escena artística centroamericana para comprender la dinámica del arte contemporáneo.

Las lecturas de la mayoría de los autores referenciados evidencian la necesidad de construir una historia del arte contemporáneo centroamericano señalando algunas de sus constantes, como los vínculos entre la imagen y la palabra, la reapropiación del espacio público y los mecanismos activados por los artistas para facilitar la movilidad internacional y crear dispositivos de experimentación y exhibición.

La intención de este grupo de intelectuales fue comprender la relación entre las prácticas artísticas contemporáneas con una red de dimensiones sociales, como la política, violencia, colonialidad, emigración y, desde luego, con problemas vinculados a las identidades. Pese a los grandes esfuerzos, aún hace falta buscar un marco analítico para examinar el arte contemporáneo y comprender no sólo el mundo del arte, sino también los complejos procesos sociales en los que éste adquiere sentido.

Para finalizar, deseo señalar que la comprensión de la actividad artística en el istmo centroamericano se ha realizado desde la crítica de arte, quizás por eso, no exista una explicación que logre trascender e incorporar aspectos que únicamente pueden ser

tratados desde la filosofía. En tal sentido, las escuelas de filosofía de la región mantienen una enorme deuda respecto a la reflexión filosófica sobre arte y estética.

La poca y casi inexistente presencia de la filosofía en el campo de lo artístico deviene de la situación de precariedad y, desde luego, de la ausencia de una atmósfera de teoría estética. Hace falta iniciar un proceso que permita integrar una razón productora, inventiva e imaginativa: una razón poética.

II.7. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS COLABORATIVAS

En los primeros años del nuevo siglo XXI la actividad artística en Honduras experimentó un desplazamiento desde las prácticas artísticas basadas en objetos a las prácticas artísticas basadas en contextos. Dicho desplazamiento, implicó un distanciamiento de las propuestas desarrolladas por la generación de los noventa que, a pesar de las alteraciones en el aparato artístico, aún permanecían bajo los principios de la estética moderna. Al llegar el nuevo siglo, también, se experimentaron algunas modificaciones de los soportes en las narrativas visuales.

En esa dirección, empieza a tener una relevancia las propuestas desarrolladas desde el video arte y los medios digitales, por ello, el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) impulso los concursos de videoocreación Inquieta Imagen. El primer concurso tuvo lugar en el año de 2002 y, tenía como propósito, estimular la producción audiovisual y digital como géneros del arte contemporáneo.

Posteriormente, la rapidez de los avances tecnológicos permitió, en su 4ª edición (2005), replantearse el evento, ampliando el ámbito de las propuestas recibidas a los nuevos lenguajes, tales como arte digital, video-instalaciones, fotografía digital, video-juegos, obras interactivas, web, entre otros (MADC, 2011:5).

La videoocreación en la región centroamericana se bifurca en dos direcciones, por un lado, una producción documental y de participación, que registra las acciones realizadas en medios urbanos. En esta línea, se puede situar la documentación performativa de Regina José Galindo, Jorge de León (Guatemala), Alexia Miranda, Víctor Rodríguez, Rodolfo Walsh y Mauricio Kabistan (El Salvador), Ernesto Salmerón y Marcos Agudelo (Nicaragua).

La otra vertiente del videoarte desarrolla narrativas de índole diversa: los problemas identitarios generados por la globalización y sus desencantos, la crítica política y algunas problemáticas existenciales. En esta línea se ubica la producción de los hondureños Hugo Ochoa y Gabriel Vallecillo, la costarricense Lucia Madriz, los panameños Donna Colon, Jonathan Harker y Brooke Alfaro.

La producción contemporánea del nuevo siglo se caracteriza por haber considerado el texto artístico como un corpus de citas provenientes del mundo del arte o la cultura; así, muchos textos artísticos se construyeron bajo la influencia de la obra de artistas europeos residentes en México como Francis Alys y Santiago Sierra. De acuerdo con

Rosina Cazali la generación que inició «con el milenio, coincidió con el interés de Sierra por incidir en las fisuras de las lógicas del Estado a través de acciones que evidenciaran los juegos de poder del pensamiento institucional» (2012:29).

La influencia de Santiago Sierra y Francis Alys fue decisiva para la exploración de los artistas del nuevo siglo en medio urbano en situación participación, pero también fueron determinantes las condiciones institucionales del nuevo milenio. Cabe resaltar que, para el nuevo siglo la región ya contaba con una institucionalidad promotora y difusora de la práctica artística contemporánea: museos, galerías, bienales, certámenes y ferias de arte. Así como un incipiente mercado de arte contemporáneo y una red de profesionales impulsando desde sus reflexiones las acciones de los artistas.

El caso de Honduras es singular, para los primeros años del nuevo milenio no existía y, por desgracia aún no existe, un museo especializado para la práctica artística contemporánea, lo que impulsó, casi por obligación, la conformación de plataformas por parte de los artistas para viabilizar la actividad experimental en espacios no tradicionales para la exhibición. Para los primeros años del nuevo siglo se mantuvo el deseo por autoorganizarse y autogestionar los procesos artísticos al margen de las instituciones oficiales y del mercado, proliferando una gran cantidad de iniciativas pensadas como plataformas para difundir el arte. Se crearon grupos de presión al margen de las instituciones y sin fines de lucro, con reuniones:

periódicas y edición de manifiestos, que desarrollaron de una forma regular programaciones de arte caracterizadas por su espíritu innovador y experimental, y abiertas a todo tipo de creadores y públicos. Muchos de estos colectivos se organizaron [...] como asociaciones culturales con el fin de dar así una continuidad a su línea de actuación y adquirir mayor fuerza en la defensa de sus derechos (Blanco Ramírez, 2005:189).

Para la historiadora y crítica de arte Claire Bishop (2012), la década de los noventa fue un espacio relevante en la reemergencia del giro social en diversos lugares del mundo, ya que los colectivos de artistas habían sido un fenómeno primordialmente estadounidense y de orientación activista. Para el año de 1993, se comenzó a ver la formación de colectivos en Europa del Norte y América Latina.

Los colectivos organizados en Honduras en los primeros años del nuevo siglo no responden a una necesidad de autoorganizarse bajo un perfil ideológico o político, razón por la que, no elaboraron programas o manifiestos que establecieran los ejes estéticos y programáticos. La precariedad institucional es la que conduce a la autoorganización para

emprender procesos de autogestión y promoción de la práctica artística contemporánea. Uno de los problemas capitales que han tenido los artistas de corte contemporáneo se encuentran relacionados con la ausencia de espacios de exhibición, ya que los existentes no son apropiados para organizar muestras de arte experimental. De acuerdo con Carlos Lanza (2018: s.p.), «el arte contemporáneo, por la eclosión de sus propuestas, necesita de espacios más acordes con la naturaleza plástica de los nuevos lenguajes, que exigen, entre otras cosas, la intervención del espacio».

Pese a la ausencia de espacios propios para el arte contemporáneo, la primera década del nuevo siglo estuvo marcada por grandes producciones y el surgimiento de nuevas formas de expresión artística. Lo anterior, en gran medida, fue posible por la creación de colectivos de arte para la experimentación, autogestión, creación y autopromoción de la práctica artística emergente.

Las primeras experiencias de arte colaborativo en Honduras se desarrollaron en el marco de un proceso de rebeldía y de lucha contra los planes de formación académica de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Durante los meses de junio y julio de 1999 los recintos de la Escuela fueron tomados por los estudiantes como acto de protesta. Los estudiantes luchaban por la destitución del director de la institución y demandaban un proceso de reforma de los programas de formación curricular.

En ese contexto, se organizó el colectivo *Manicomio (1999)*. Un grupo de estudiantes que realizaron una serie de instalaciones en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en el marco de la Antología Nacional de las Artes Plásticas de Honduras (1999). El colectivo estuvo constituido por Byron Mejía, Dina Lagos, Fernando Cortés y Leonardo González. A pesar de tener un breve recorrido lograron ser un antecedente importante para la conformación de los colectivos ‘Arteria’ y posteriormente ‘La Cuartería’.

Arteria (2000-2002) organizó el trabajo de Adán Vallecillo, Leonardo González, Fernando Cortés, Byron Mejía, Ernesto Rodezno, Johana Montero y Alejandro Durón. Su constitución responde a las inquietudes experimentales de los artistas, quienes empezaron a desarrollar una propuesta de corte contemporáneo y sin referentes locales, dado que la plástica hondureña seguía desarrollándose desde medios convencionales. El proyecto se inició por la gestión de Mujeres Unidas en las Artes (MUA) y fue coordinado

por el artista nicaragüense Bayardo Blandino³³ para propiciar la experimentación con la materia, los objetos y realizar un dialogo autobiográfico con el entorno.

De acuerdo con Alejandro Durón (2000), artista integrante, decidieron darle el nombre de Artería por el doble significado de la palabra: «artería como un lugar donde se hace arte y arteria como una vía principal o un camino donde todos podemos transitar».³⁴

Arteria empezó a desplegar su producción desde inquietudes personales, sin embargo, en sus participaciones en certámenes y exhibiciones colectivas se hacía sentir la unidad curatorial del grupo. En la Antología Nacional de las Artes Plásticas de Honduras,³⁵ lograron obtener importantes reconocimientos: Leonardo González, que ganó el primer premio con la obra *Soledad Urbana* (2000), Byron Mejía una mención de honor con *Habito II* (2000) y Fernando Cortés con *Tanta fe, Tanto amor, Tanto afán* (2000) fue nominado para representar a Honduras en bienales internacionales.

Durante el tiempo que estos tres artistas funcionaron como colectivo realizaron importantes proyectos de exhibición en la región. Para el año de 2000, en la ciudad de Managua, Nicaragua, se organizó la muestra *Curva de Error* (2000) en el espacio de La Arterfactoria, bajo la colaboración del artista Raúl Quintanilla. Con relativa anterioridad habían logrado gestar en coordinación con Mujeres Unidas en las Artes (MUA) la exposición *Salida o silencio*, espacios emergentes para el arte contemporáneo, por cierto, la primera muestra que realizaron después de trabajar dentro del taller de producción artística. Posteriormente, organizaron la exposición ‘Máximo Común Múltiplo (MCM) entre Mínimo Común Múltiplo (MCD)’. Estas propuestas dieron cierre al taller y marcaron el inicio del proyecto Artería.

El logro más relevante del colectivo Arteria fue haber participado en la *VII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador* (2001), con una de las obras más

³³ Bayardo Blandino es un artista de nacionalidad nicaragüense con residencia permanente en Honduras. Se ha desempeñado como director artístico y curatorial, así mismo, es uno de los fundadores del Centro de Artes Visuales Contemporáneo CAVC/MUA de la Asociación Mujeres Unidas en las Artes (MUA), y Coordinador general de la Bienal de Honduras y miembro de la coordinación regional de la Bienal Centroamericana.

³⁴ Véase: WEBMASTER LA PRENSA (2000): «Grupo Artería en busca de su felicidad», La Prensa. Disponible en: <https://www.laprensa.com.ni/2000/12/08/suplemento/aqui-entre-nos/1718992-grupo-artera-en-busca-de-su-identidad>

³⁵ La Antología Nacional de las Artes Plásticas de Honduras fue un evento organizado por la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI). Su creación en 1990 se debió a la gestión del funcionario español, residente en Honduras para ese entonces, Augusto Serrano López. La intención de la Antología era conmemorar artistas importantes de la historia del arte hondureño, pero también contribuir con la visualización anual de lo mejor de la producción plástica del país. En el año de 1998 cambió su formato y se convirtió en un concurso anual. Su última edición fue en noviembre de 2007.

significativas del arte hondureño para el primer decenio del nuevo siglo, a saber: *Zip 504 (2001)*.

En los primeros meses del año de 2002, el colectivo Arteria organizó el proyecto de corte experimental *Katafixia*, servicio a domicilio. La muestra se realizó en el recinto habitacional del artista hondureño Adán Vallecillo, el cual, fue acondicionado para la exhibición. Durante el proceso de organización de la muestra, hubo una activa participación de los vecinos del barrio, no sólo en el acondicionamiento del espacio, sino también en el montaje y organización de las actividades culturales que se realizaron en el contexto de la exhibición. Lamentablemente, ese fue el último evento de Arteria, su desintegración daría espacio a La Cuartería.

La experiencia de ‘*Katafixia*’ fue singular en el contexto de la región centroamericana, junto a ‘*Artefactoria*’ podrían ser las primeras iniciativas de artistas de transformar viviendas particulares en laboratorios artísticos y centros de exhibición de arte contemporáneo. Lo interesante del proceso fue la integración de los vecinos con el proyecto, lo que favoreció la participación y la implicación en los distintos procesos de creación posteriores.

En el espacio del centro de experimentación artística solían reunirse o más bien concentrarse artistas, intermediarios y representantes de instituciones culturales, lo que posibilitó la adhesión del barrio al mundo cultural urbano y representar un fragmento dentro de la dinámica cultural-simbólica de la ciudad. Este vínculo de los artistas contextuales con la comunidad no es algo reciente. «Desde finales de los 60, artistas a través de todos los medios se involucraban continuamente en diálogos y en negociaciones creativas con otras personas: técnicos, fabricantes, curadores, organismos públicos, otros artistas, intelectuales, participantes, y así sucesivamente» (Bishop, 2012:23).

El proyecto desarrollado por los artistas de La Cuartería no logró sostenerse por razones de diversa naturaleza, pero sus iniciativas colaborativas constituyen una experiencia significativa para el arte del nuevo siglo.

El nombre del colectivo surge como una propuesta cargada de ironía frente a las condiciones de precariedad para la creación artística. Las cuarterías en América Latina son recintos habitacionales que, en la mayoría de los casos, se encuentran ocupadas por familias numerosas en situación de pobreza. En una cuartería se comparte el baño y el servicio sanitario con el resto de los inquilinos. La mayoría de estas son piezas habitacionales pequeñas, y generalmente se concentran en zonas urbanas marginadas.

Para diciembre de 2002, los artistas del colectivo gestaron la exposición *¡Cuidado pintura fresca!*, primera exhibición del colectivo. Para esa ocasión, los artistas se propusieron hacer pintura, no de la forma tradicional y desde sus funciones decorativas, sino de forma participativa y colaborativa. El mismo lugar de la exhibición pretendía romper con el papel estetizante del museo-galería, al mismo tiempo, compartir las actividades culturales con un público compuesto por colectivos marginados.

De acuerdo con Ramón Caballero, crítico de arte hondureño:

La idea de exponer ahí, lugar que ellos mismos han nombrado ahora como Centro de Experimentación Artística Katafixia, responde a la necesidad de utilizar espacios alternativos para la presentación de la obra de arte [y poner] a prueba un ejercicio expositivo que responda a las preocupaciones más auténticas de los creadores, sin las presiones morales y mercantiles que caracterizan al circuito ya señalado (Lanza y Caballero, 2007:191).

La Cuartería (2002-2004) fue un proyecto de corte experimental, de la misma manera que Manicomio y Arteria, sin embargo, sus alcances fueron mayores, no sólo por el tiempo en el que se mantuvo activo, sino también por los lugares conquistados en la institucionalidad del arte contemporáneo centroamericano.

El colectivo se organizó alrededor de Adán Vallecillo, César Manzanares, Gabriel Galeano y Leonardo González, y se sumaron a este proceso Fernando Cortés, Allan Mairena, Celeste Ponce, el poeta Salvador Madrid y Ramón Caballero desde el campo de la crítica y curaduría.

El año de 2003 fue profundamente activo para el colectivo, como parte de sus actividades creadoras desarrollaron una serie de proyectos desde la gestión y curaduría grupal, el primero de ellos, *Degenerarte o arte degenerado: una propuesta más allá del objeto*. La exhibición se realizó en el Centro de Experimentación Artística Katafixia, y el objetivo era desarrollar propuestas desde el arte objetual y el arte de participación. El segundo proyecto de ese año fue *20 Pesos: la necesidad tiene cara de perro*. El proyecto desarrolló una serie de acciones en el espacio público, que tenían que ser ejecutadas con presupuesto reducido. La intención del colectivo pasaba por cuestionar la situación de precariedad de los creadores en contextos de extrema pobreza y marginalidad social.

Por esa razón, se recurrió al refrán popular «la necesidad tiene cara de perro» como una manera de enfatizar que pese a las necesidades materiales de los artistas el afán creador suele ir más allá de lo primario y elemental. La directriz de crear obra con un presupuesto extremadamente reducido fue para demostrar que la conciencia creadora es

capaz de superar las condiciones de hostilidad y precariedad que genera la sociedad administrada.

De las obras desarrolladas en el marco de 20 pesos: la necesidad tiene cara de perro sobresale *El pandillero* (2003) de César Manzanares, y la acción colaborativa más potente de Leonardo González: *En tus manos encomiendo mi cuerpo* (2003). Esta obra fue seleccionada por Virginia Pérez Rattón y Tamara Díaz Bringas en el marco de *Iconofagia: curaduría regional de Centroamérica y el Caribe para la VIII edición de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca* (2004).

La acción fue desarrollada en los espacios de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH), y consistió en distribuir a los estudiantes preservativos intervenidos con la imagen del Sagrado Corazón de Jesús con la inscripción de la frase: «En tus manos encomiendo mi cuerpo».

La intención del artista pasaba por cuestionar los soportes ideológicos que funcionan como mecanismos de dominio y control en América Latina. El uso de preservativos donados e intervenidos con la iconografía católica es una forma de ironía con la ferviente religiosidad, pero también la de alertar que la prevención de enfermedades de transmisión sexual o embarazos no deseados no es un problema de fe, sino más bien, un asunto de salud pública y de educación sexual.



GONZÁLEZ, Leonardo (2003): «En tus manos encomiendo mi cuerpo» acción participativa en espacio urbano, Cuenca, Ecuador. Fotografía disponible en Rattón, Virginia y Díaz Bringas, Tamara (2003): *Iconofagia*, San José, Costa Rica, TEOR/ética.

A criterio de la curadora Virginia Pérez Ratton, «aquí no es el espíritu lo que se encomienda a Dios para la vida eterna, sino el cuerpo físico presente, vivo, para esta vida sobre la tierra, un cuerpo físico puesto en peligro por las mismas relaciones amorosas o físicas» (2004:12-13).

El proyecto 20 Pesos: la necesidad tiene cara de perro tuvo fuertes incidencias en el contexto artístico local. De acuerdo con Lester Rodríguez, artista hondureño:

20 pesos: la necesidad tiene cara de perro, es el proyecto más interesante realizado por este colectivo, fue un ciclo de acciones, performance e instalaciones realizadas en el espacio público de la UNAH; el proyecto tenía como propósito invitar a artistas a realizar obras con un presupuesto básico de 20 Lempiras, una cantidad ridícula si la comparamos con el costo de la vida ahora, pero en aquel momento, también era sinónimo de precariedad (Bautista,2018: s.p.).

A finales de 2003, La Cuartería participó en la V Bienal del Caribe en Santo Domingo, República Dominicana con el proyecto multidisciplinario *Des-concierto* (2003). Este proyecto multidisciplinario discursó alrededor de las masacres desatadas contra miembros de pandillas en algunos centros penitenciarios de Honduras, y la desaparición de estos jóvenes por grupos paramilitares en el gobierno de Ricardo Maduro (2002-2006).

La producción audiovisual estuvo a cargo de César Manzanares, las líricas de las canciones fueron escritas por el poeta hondureño Salvador Madrid. Algunos años más tarde, *Des-concierto* fue seleccionada para *Utrópicos: XXXI Bienal de Pontevedra Centroamérica y el Caribe* (2010).

Para el artista Adán Vallecillo el proyecto:

Comenzó como una investigación sobre las ejecuciones sumarias y las masacres de pandilleros en las cárceles hondureñas y en las calles de Tegucigalpa. A partir de testimonios de niños y jóvenes que presenciaron dichas ejecuciones, el poeta Salvador Madrid compuso la letra de las canciones que posteriormente serían musicalizadas e interpretadas en un concierto público. El papel de los artistas visuales César Manzanares y Gabriel Galeano consistió en ejecutar la dirección artística, diseñar la ambientación y el vestuario, así como crear una secuencia de imágenes que sería proyectada durante la realización de la performance (2010:168).

En el año de 2004, La Cuartería realizó dos proyectos importantes: *Cross Over: New art from Honduras* y su participación en el *Ist Landings*. En el primer proyecto, participaron Allan Mairena, César Manzanares, Celeste Ponce, Dina Lagos, Leonardo González y Paola Reyes en la *Image Gallery Factory*, bajo la co-curaduría de Joan Duran,

artista y comisario de nacionalidad española con residencia en la ciudad de Mérida, México.

Finalmente, La Cuartería cerró su ciclo de exhibiciones y trabajo colaborativo en el *1st Landings (2004)*, proyecto artístico regional curado por Joan Durán y exhibido en Conkal Arte contemporáneo, ex convento restaurado por el Estado de Yucatán, México. En esa ocasión se presentó la propuesta *Snoopyland (2004)* trabajo colaborativo entre Adán Vallecillo y Leonardo González.

Paralelamente a la Cuartería se integró el colectivo El Círculo y, formaron parte de esa experiencia, Allan Núñez, Darwin Andino, Darwin Rodríguez, Jairo Bardales y Lester Rodríguez; posteriormente fueron invitadas a algunos proyectos expositivos Alejandra Mejía, Celeste Ponce y Dina Lagos.

Este colectivo de jóvenes creadores comenzó como un grupo de reflexión sobre temas vinculados a la filosofía del arte, estética, historia y teoría del arte. Iniciaron su recorrido desde la Escuela Nacional de Bellas Artes bajo la asesoría del profesor y crítico de arte Carlos Alberto Lanza.

Durante este proceso organizaron algunas muestras a nivel local e internacional, siendo la muestra *In/fronteras (2002)* realizada en El Salvador y *Punto de partida (2002)* en la ciudad de Tegucigalpa, las de mayor relevancia. De la misma manera que Arteria y Cuartería, El Círculo desplegó mecanismos de creación desde el arte contextual, pero su acción más notable en términos artísticos fue *15 de septiembre (2003)*, ya que creó un punto de conexión crítica como estrategia participativa para abrir nuevas formas de protesta social.

El 15 de septiembre es un día festivo por la conmemoración de la independencia de Centroamérica de la corona española. En Honduras, al igual que el resto de países de la región, se festeja con desfiles y una serie de actos organizados por el Estado.

A partir de la constitución del Bloque Popular, organización social en el que confluían sindicatos, gremios, patronatos, federaciones obreras y populares, se empezó a convocar de forma paralela a las celebraciones del oficialismo a movilizaciones como acto de protesta a las políticas de reajuste estructural. De esa manera, el 15 de septiembre dejó de ser un acto de celebración conmemorativa, al menos para los obreros, y se convirtió en un espacio para la protesta y la lucha reivindicativa.

En ese marco se gestó el proyecto más relevante y, por cierto, de mayor polémica del colectivo. La acción consistió en lanzar bombas de arcilla líquida a una enorme bandera de los Estados Unidos colocada en los espacios de tránsito de los manifestantes. En la medida que se incorporaban más espectadores ésta se convirtió en una gran plataforma cubierta de lodo. Sin embargo, el descontento contra los Estados Unidos es tan grande que luego incendiaron y hasta vertieron orina en la bandera, lo que generó un enorme descontento por parte de la Embajada Americana que se canalizó en la pérdida del visado de los artistas participantes.

Las propuestas de arte público como *15 de septiembre (2003)* suscitan «la aprobación o la ira de los poderes públicos, que dejan hacer o prohíben según la relación de fuerzas del momento o que también recuperan este arte de insumisión» (Ardenne, 2006:56).

Para Luisa Fuentes Guaza, la acción se enmarcó «en un contexto sociopolítico caracterizado por una creciente tensión social: protestas contra las reformas educativas y la puesta en marcha de una Ley Antimaras (2002-05), la cual desató una terrible ola de violencia y represión» (2013:172).



EL CÍRCULO (2003): «15 de septiembre», acción en espacio público, Tegucigalpa, Honduras. Fotografía disponible en:

<https://www.tercermundo.hn/2018/07/14/la-huella-de-los-colectivos-en-el-arte-contemporaneo-hondureno/>

La actividad creadora de la última década del siglo pasado y la primera del nuevo siglo se caracterizó por seguir de forma fiel el planteamiento de Danto del «todo vale» en el arte, sin embargo, los colectivos y algunos artistas comenzaron nuevamente a reflexionar alrededor de la función del arte y su relación con la política y la sociedad. Los

artistas organizados alrededor de los colectivos plantearon propuestas alternativas a la suspensión, pasividad e individualismo imperantes y, de ese modo, hicieron de la actividad artística un dispositivo de expansión del pensamiento crítico y de subversión del discurso institucional, demostrando así que el arte aún podía cumplir un papel crítico.

En los primeros años del nuevo siglo incrementaron las producciones desde el arte colaborativo o de participación, como una variante de arte político dentro del territorio del arte público.

Cada uno de los colectivos incidió significativamente en el contexto artístico local, no sólo porque contribuyeron a ampliar la visión sobre la obra de arte, sino porque lograron modificar la relación tradicional cultivada por la experiencia estética moderna. De una receptividad pasiva y contemplativa se pasó a una receptividad participativa y colaborativa. La huella de los colectivos de arte fue profunda y muchas de las prácticas artísticas de la actualidad tienen su punto de origen en las acciones realizadas desde Manicomio, Arteria, Cuartería y El Círculo.

Existen experiencias mucho más recientes de trabajo artístico impulsado desde plataformas experimentales para el arte contemporáneo. Sin embargo, no lograron consolidarse y tener el impacto de las propuestas realizadas desde las plataformas de colaboración de inicios de siglo.

Para el crítico de arte hondureño Carlos Lanza,³⁶ los colectivos fueron un hito y no puede existir arte contemporáneo en Honduras sin hacer una mirada reflexiva y crítica alrededor de los colectivos que surgieron a partir de los años noventa y, concretamente, la dinámica del arte hondureño no puede ser asimilada sino es al calor de la actividad que generaron estos colectivos.

³⁶ Véase: TORRES, Elsy (19 de abril de 2015): Una mirada a la historia del arte contemporáneo, *El Heraldo*. Disponible en: <https://www.elheraldo.hn/vida/832509-466/una-mirada-a-la-historia-del-arte-contempor%C3%A1neo>

II.8. LA EXPERIENCIA COLABORATIVA EN GUATEMALA, NICARAGUA Y EL SALVADOR

Los artistas de Guatemala tienen una amplia experiencia en la conformación de colectivos para la gestión de la producción artística contemporánea. Sus experiencias se desplazan desde el grupo Imaginaria, Fundación Colloquia, Colectivo de Arte Urbano, Proyecto de Arte Independiente (PAI), Caja Lúdica, hasta los más recientes como La Torana, colectivo formado en el 2001 por Marlov Barrios, Erick Menchu, Norman Morales, Josué Romero y Plinio Villagrán y, desde luego, Proyectos Ultravioleta que funciona como una plataforma de experimentación multidisciplinar que investiga sobre prácticas artísticas contemporáneas.

Artistas como Edgar Calel, Hermelindo Mux, Fernando Poyón, Angel Poyón, Luis Cali, Josué Perén, Γ x Chumil, Sara Curruchich, Nicolas Telón, Edgar Sajcabun, Rony Otzoy, Negma Ixnoj y Esdras Cumez se organizan alrededor de 'Kamin', una plataforma experimental que investiga y desarrolla estrategias para integrar prácticas contemporáneas híbridas. La plataforma artística 'Kamin' se encuentra en Comalapa, Guatemala, y se concibió como espacio para establecer un dialogo con la cultura maya y ser «un dispositivo horizontal abierto a la discusión crítica plural, y el culto a las leyes de la naturaleza» (Guaza, 2013:270).

Los artistas de Nicaragua empezaron a organizar su trabajo de manera colaborativa desde la década de los ochenta del siglo pasado. La primera experiencia colaborativa se organizó alrededor de Ernesto Cuadra, Claudia Gordillo y Cache. Este colectivo llevo el nombre de Raimundo y todo el mundo y desplegó su accionar creativo a partir de la utilización de materiales efímeros: ramas, cajas y barro. De acuerdo con Raúl Quintanilla (2013), la obra producida por el colectivo junto a la de Rolando Castellón, son los antecedentes más importantes para el arte contemporáneo nicaragüense.³⁷

Posteriormente a Raimundo y todo el mundo, se organiza Artefacto, colectivo de artistas integrado por el trabajo colaborativo de Patricia Belli, David Ocón, Celeste González, Denis Núñez, Teresa Codina, Juan Bautista Juárez, Alicia Zamora y Raúl Quintanilla. El colectivo, además de desarrollar una serie de proyectos artísticos, logró

³⁷ GUAZA FUENTES, Luisa (2013): «GloBANANAlización era una forma de criticar el mundo que se te viene encima. Entrevista a Raúl Quintanilla», en Luisa Fuentes Guaza, *Lenguajes contemporáneos desde el Centro de América*, Salamanca, Kadmos.

gestionar Artefactoria, espacio de experimentación artística en un barrio popular de Managua, así como la revista Artefacto, aparato de difusión del pensamiento artístico.

Para la primera década del nuevo siglo, la artista Patricia Belli organizó una serie de proyectos de formación artística, entre los que destaca la Residencia Académica Para Artistas Centroamericanos Emergentes (RAPACES) y los Talleres de Arte Contemporáneo (TACÓN) cuya plataforma ha sido el Espacio Para Investigación y Reflexión Artística (ESPIRA).

Dicha iniciativa ha sido fundamental para la formación de artistas jóvenes en Centroamérica. Asimismo, TACÓN se ha constituido como un espacio para la experimentación y el desarrollo de las narrativas contemporáneas en Nicaragua y Centroamérica.

En El Salvador, los artistas Ernesto Bautista, Mauricio Kabistan, Mauricio Esquivel, Melissa Guevara y Víctor Rodríguez decidieron organizarse en torno de *The Fire Theory* (2009), una productora de arte contemporáneo que apoya desde la gestión de espacios y la curaduría el trabajo de los artistas participantes. Uno de los propósitos del colectivo es desarrollar aspectos relacionados con la teoría del arte para promover la discusión de los procesos afines al arte contemporáneo y su impacto con la dinámica social.

La estrategia implementada por *The Fire Theory* ha sido muy significativa y relevante para el desarrollo profesional de los integrantes de la plataforma, sobre todo, en un contexto donde el mundo del arte manifiesta muchas inconsistencias.

Los antecedentes de *The Fire Theory*, se encuentran en el colectivo artístico *ADOBE*, conformado en el año de 2000 por Ronald Moran, Walterio Iraheta, Verónica Vides, José David Herrera y Carmen Trigueros. En el año de 2002, posteriormente a *ADOBE*, se conformó *ETERO*, colectivo de artistas organizado alrededor de Antonio Romero, Danny Zavaleta, Boris Ciudad Real, Ludwig Lemus, Luis Cornejo, Eduardo Chang y Alex Cuchilla.

La FABRI-K (2007) es un colectivo de artistas integrado por Romeo Galdámez, Mayra Barraza, Baltasar Portillo, Amber Rose y Fredis Monge. Artificio (2008) se organizó a partir de la participación de Dalia Chávez, Ricardo Izaguirre, Mauricio Esquivel y Natalia Domínguez. Finalmente, el grupo *COLECTIVO* (2008), conformado por René Melgar, Jorge Merino, Elmer Flores, Evan López y Efraín Cruz.

Los colectivos de arte en Centroamérica han sido fundamentales como estrategia de resistencia ante la precariedad institucional. En el caso específico de Guatemala, El Salvador y Honduras, los colectivos o las plataformas para la promoción del arte contemporáneo han surgido como alternativa frente a los alcances reducidos de las instituciones dedicadas a la promoción y la divulgación del conocimiento artístico.

La constitución de colectivos en Centroamérica surge de la implicación espontánea de los artistas con su realidad local. Con regularidad, esta implicación tiene tintes reivindicativos y activistas que sirven como plataformas para la organización ciudadana. A criterio de Tamara Díaz Bringas (2008:59), «los colectivos también brindan la oportunidad de hacer proyectos que difícilmente se harían de manera individual».

En las últimas décadas han proliferado en el mundo del arte iniciativas asociadas a lo colectivo, que expresan significativas modificaciones en las formas de producción y circulación de las prácticas artísticas, modificando los procesos de creación que no se reducen al individuo, sino que se expanden de forma colectiva. Las prácticas artísticas gestionadas desde los colectivos «ponen en funcionamiento modos de investigación, de fabricación y de aplicación procedentes de diferentes campos y disciplinas extra-artísticos, como así también de modos de vida social» (Desjardins, 2012:25).

Al funcionar como estructuras de autogestión, los colectivos en Centroamérica han desplegado una diversidad de estrategias en el campo de la promoción y divulgación de procesos individuales y colectivos, pero también han logrado difundir líneas de acción y pensamiento por medio de revistas, conversatorios, debates y foros.

De otra parte, los colectivos de arte han desdoblado su accionar hacia la curaduría y la gestión, evidenciado que el artista de nuestro siglo debe de sumergirse en los otros terrenos del arte para educar, sensibilizar y lograr una comunicación efectiva, si no se corre el riesgo que su experiencia creadora quede diluida por los imperativos del mercado y la institucionalidad. Pero en el caso específico de Centroamérica, los colectivos de hoy son menos estables y su constitución se debe a búsquedas para colaboraciones puntuales, puesto que los artistas se encuentran más interesados en estrategias de circulación de su obra individual más que en dinámicas de producción colectiva.

Las propuestas de los artistas aglutinados en colectivos, o los que participan de acciones colaborativas tienden a ir en contra del capitalismo neoliberal, los valores que le atribuyen a sus propuestas se entienden formalmente como una forma de oposición al individualismo y al objeto mercancía, sin reconocer que otros aspectos de esta práctica

artística encajan a perfección con las formas recientes del capitalismo trans-estético y, lejos de oponerse al espectáculo se fusionan enteramente con él. Esta situación es una clara evidencia de que muchas propuestas participativas se sostienen sin relación con un proyecto político. Para Claire Bishop, hoy más que nunca necesitamos reconocer al arte como una actividad experimental que:

se sobrepone con el mundo, cuya negatividad puede prestar apoyo hacia un proyecto político (sin cargar con la responsabilidad única de inventarlo e implementarlo), y más radicalmente necesitamos respaldar la transformación progresiva de las instituciones existentes a través de la infiltración de ideas cuya osadía está relacionada a (y es en ocasiones mayor que) aquella de la imaginación artística (Bishop, 2012:445-446).

II.9. ARTE CONTEXTUAL EN CENTROAMÉRICA

Para Amalia Belén Mazuecos (2009) el arte contextual se constituye como una estrategia desarrollada por los artistas para contrarrestar las fuerzas del mercado.³⁸ Desde esa perspectiva, el arte realizado en medio urbano, en situación de participación e intervención es un intento por recobrar lo auténtico del arte y contrarrestar las exigencias hedonistas del mercado, ya que este tipo de práctica artística elige apoderarse de la realidad de manera circunstancial, se realiza en contextos reales y, fundamentalmente, al margen de las exigencias estéticas promovidas por el mercado del arte. Con regularidad, la obra producida por medio de la participación y la colaboración está dominada por juicios éticos sobre procesos de trabajo e intencionalidad y, por ello, «el arte y la estética son denigrados como meramente visuales, superfluos, académicos menos importantes que los resultados concretos» (Bishop, 2012:43).

Así pues, el arte colaborativo o contextual opera en contra de los imperativos dominantes del mercado, a su vez, diluye la autoría individual en actividades colaborativas que trascienden el interés propio. «En lugar de proveer con bienes al mercado, el arte participativo se concibe para canalizar el capital simbólico del arte hacia el cambio social constructivo» (Bishop,2012:28).

El arte de participación surge como alternativa de los museos y las galerías de arte que han adquirido un estatus político y logrado formar parte de los medios privilegiados para documentar e ilustrar la identidad y el amor a la cultura de un Estado.

En las actividades colaborativas y de participación los artistas no son productores individuales de objetos, sino que colaboradores y productores de situaciones. La propia obra de arte, con regularidad considerada como producto finito, portátil y mercantilizable es reposicionada como un proyecto continuo de largo plazo con un inicio y fines inciertos, mientras que los espectadores, previamente concebidos como observadores, ahora ocupan un lugar como productores o participantes.

En la época en que el arte se ha desartizado por las fuerzas del mercado y degradado por la sociedad del espectáculo, para muchos artistas y curadores, la participación adquiere una relevancia significativa como proyecto, porque rehumaniza a una sociedad anestesiada y fragmentada por la instrumentalización del modo de producción capitalista.

³⁸ Véase: MAZUECOS SÁNCHEZ, Amalia Belén (2008): Arte contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo, (Tesis doctoral), Universidad de Granada, Granada, España.

Debido al predominio del mercado sobre los procesos artísticos, muchos teóricos y artistas consideran que el arte ya no puede seguir orientándose en la producción de objetos, dado que estos se desartizan y neutralizan cuando se convierten en elementos de decoración de los ricos coleccionistas y, por ello, se propone un arte de acción que interactúe con la realidad para reparar los vínculos sociales. En cada situación histórica, el arte de participación adquiere una forma distinta porque busca negar y contrarrestar diferentes objetos artísticos y sociopolíticos.

El surgimiento del arte contextual no está del todo claro, podríamos remitirnos al manifiesto escrito por el artista Jan Swidzinski,³⁹ pero es una formulación aislada por ser algo relativo a una obra de su autoría. Para Claire Bishop (2012), la aparición del arte participativo es sintomática de ciertos choques culturales y tiende a ocurrir en momentos de transición y agitación política: en los años previos al fascismo italiano, en las secuelas de la Revolución Rusa de 1917, en la disidencia social expandida en 1968 y a sus repercusiones en la década de los setenta.

En nuestra propia época, su resurgimiento acompaña las consecuencias del colapso del comunismo, la ausencia aparente de una alternativa viable de izquierda, la emergencia del consenso post-político contemporáneo y la mercantilización casi total del arte.

Hasta los primeros años de la década de los noventa del siglo pasado, el arte contextual estuvo acotado al mundo del arte. Sin embargo, en nuestro tiempo se ha convertido en un género por derecho propio y, a pesar de que estas prácticas han tenido un perfil relativamente débil en el mundo comercial del arte, ocupan un espacio prominente en el sector público, específicamente en: comisiones públicas, bienales y exposiciones de temática pública.

Paul Ardenne define el arte contextual como el conjunto de formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional:

...arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (happenings en espacio público, “maniobras”), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (performances de calle, arte paisajístico en situación), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo (2006:10).

El arte contextual o arte de participación también podría definirse como arte de la acción, de la presencia y de la afirmación inmediata que se une a la realidad completa a

³⁹ En el año de 1976 el artista polaco Jan Swidzinski redactó y publicó el manifiesto titulado *El Arte como arte contextual*.

la que el artista se incorpora a su medida y deseo. Entre los espacios en que el artista se incorpora está la ciudad, puesto que la ciudad es el lugar de una actividad continua, rutinaria, actividad siempre intensa, frenética, espacio público por excelencia, lugar del intercambio y del encuentro.

El arte contextual apuesta por hacer valer el potencial crítico de las prácticas artísticas más enfocadas a la presentación que a la representación, a saber: prácticas propuestas en el modo de intervención, pretendiendo con esto, sosegar las tendencias ostentosas, manipuladoras y decorativas del arte tradicional.

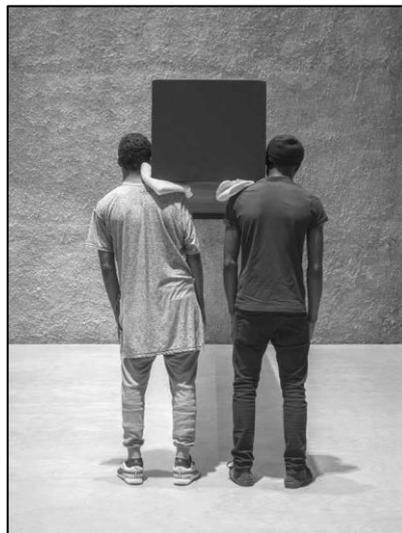
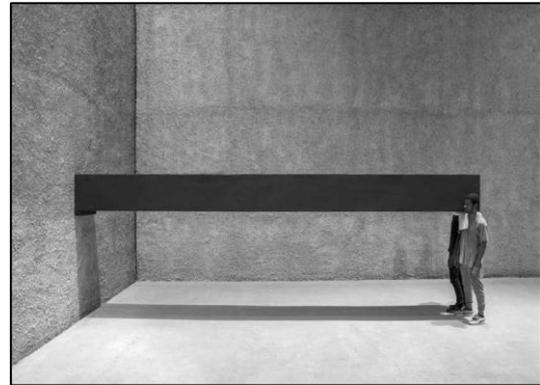
En la actualidad a este tipo de práctica artística se le conoce desde una variedad de nombres: arte socialmente comprometido, arte basado en la comunidad, comunidades experimentales, arte dialógico, arte litoral, arte intervencionista, arte participativo, arte colaborativo, arte contextual y, más recientemente, práctica social. Además, el arte contextual «como categoría artística abarca un amplio abanico de prácticas estéticas: escultura al aire libre, arte de cartel, proyecciones multimedia, movimientos de tierras, proyectos basados en la comunidad y mucho más» (Simó, 2012:95).

Paul Ardenne incorpora en la categoría de arte contextual a los happenings públicos, el Street Art Performance, *earthworks*, creaciones en red y Net-Arte, creaciones participativas o que son muestra de la estética relacional, foros políticos animados por los artistas, empresas económicas creadas en nombre del arte. Todas estas fórmulas «pueden, por varias razones, estar ubicadas en el apartado del arte contextual» (2006:13).

Claire Bishop en su libro *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de espectaduría* (2012), emplea la categoría de arte participativo para connotar «el involucramiento de varias personas (en oposición a la relación uno a uno de la interactividad) y evita las ambigüedades del compromiso social, que puede referirse a un amplio rango de obras, desde la pintura engagé a las acciones intervencionistas de los medios masivos» (Bishop, 2012:12).

Desde las primeras décadas del siglo XX, diversos creadores rechazaron las formas tradicionales de representación y se alejaron de los espacios institucionalizados para insertarse en los tejidos urbanos. A partir de ese momento, la situación del arte y el estado de la cultura pasó a ser una preocupación de primer nivel para los artistas; dicha preocupación provocó retomar como parte de sus objetivos programáticos una revitalización del mundo del arte, desde la galería al museo, del mercado hasta al concepto de arte. En esas circunstancias emergen prácticas y formas artísticas inéditas: arte de

intervención, de carácter activista, arte que invade el contexto urbano o el paisaje, estéticas participativas o activas. Tras el advenimiento de estas prácticas, el artista se convierte en un sujeto social implicado.



SIERRA, Santiago (2016): «Forma de 600 x 57 x 52 cm construida para ser sostenida en perpendicular a la pared», König Galerie, Berlín, Alemania. Imágenes disponibles en: https://www.santiago-sierra.com/201612_1024.php

El arte de intervención se caracteriza por propuestas elementales que contrastan con el paisaje urbano: happenings, procesiones, instalaciones efímeras, público implicado. Precisamente por eso, los proyectos en contexto se definen por la acción, la afirmación y la presencia, por ello, el arte contextual tiene que ver con la confrontación y no con la contemplación; el artista contextual pretende modificar la vida social, contribuir con su transformación, desenmascarando los convencionalismos y los aspectos inhibidos y, por tanto, el arte contextual modifica la relación tradicional entre arte y público. Pero también

«reconfigura el destino del arte, que sobrepasa así el campo de la mera contemplación y recalifica la noción de arte público» (Ardenne, 2006:45).



ALYS, Francis (2002): «Cuando la fe mueve montañas», acción colaborativa, Lima, Perú. Fotografías disponibles en: <https://francisalys.com/wp-content/uploads/2015/10/fmtns.jpg>

El arte contextual reconfigura las formas de crear y redefine los territorios del arte. Desde el punto de vista estético, las obras producidas desde la intervención contrastan con el paisaje urbano y se caracterizan por su transitoriedad y movilidad, puesto que pueden instalarse en cualquier sitio y, en algunos casos, volverse móvil. La movilidad de la obra implica una acción, es decir, desplazar o mover formas de contenido simbólico.

El arte contextual es de naturaleza procesual, más que obras acabadas se le propone al espectador unos acontecimientos, un experimentar con lo dado. La naturaleza procesual del arte contextual resulta contraria a la visión renacentista de una obra acabada y lista para su exhibición. En el arte contextual prevalece el principio de acontecimiento y experiencia y, por tanto, la obra no se presenta forzosamente como un objeto reconocible, estable, eterno, sino que es intervención efímera, trabajo en proceso y sometido al tiempo.

El arte contextual emergió en tres momentos en específico. El primero de ellos tiene que ver con la ruptura del futurismo italiano con los modos convencionales de

espectaduría, la inauguración de la *performance* como género artístico, dirigiéndose a una audiencia masiva para el arte, y el uso de gestos provocadores -tanto en el escenario como en la calle- con propósitos políticos.



ALYS, Francis (1997): «Sometimes Making Something Leads to Nothing», Ciudad de México, fotografías disponibles en: <https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

El segundo momento tiene que ver con el desarrollo de la cultura rusa tras la revolución socialista de 1917, con la formulación de dos modos distintos de *performances* teorizados e implementados por el Estado soviético, a saber: el teatro *Prolekt* y el espectáculo de masas. Las prácticas anteriores son cruciales para los ejercicios contemporáneos socialmente comprometidos. Un tercer momento se encuentra relacionado con el Dadá parisino, ya que desplazó su relación con las audiencias fuera de los cabarets hacia eventos participativos en la esfera pública.

De acuerdo con Claire Bishop (2012), el giro social en el arte contemporáneo puede contextualizarse por dos momentos históricos previos, por un lado, el surgimiento de las vanguardias artísticas a inicios de siglo y, por otro, el nacimiento de la llamada neovanguardia que aparece a finales de la década de los sesenta del siglo pasado. Estos dos sucesos fundamentales en la historia del arte se encuentran vinculados a los

movimientos sociales que proponían profundas transformaciones sociales y la agitación política.

El resurgimiento del arte participativo durante la década de los noventa del siglo XX tiene como principal detonante la caída del comunismo en 1988. «Trianguladas, estas tres fechas forman una narrativa del triunfo, la heroica resistencia final y el colapso de una visión colectivista de la sociedad» (Bishop, 2012:14).

En el caso de Centroamérica, el arte contextual, es decir, creaciones artísticas o intervenciones en el medio urbano, empiezan a manifestarse de manera más fluida y sistemática a finales de la década de los noventa del siglo XX. El surgimiento del arte contextual en la región coincide con un sinnúmero de transformaciones en lo político y lo artístico. Virginia Pérez Rattón señaló que no se puede establecer un momento en específico en la búsqueda de un arte contextual o la *performance*.

Las manifestaciones de esta índole, sobre todo en el espacio público, empezaron a configurarse como un nuevo lenguaje en la región alrededor de 1997, más o menos al mismo tiempo que el videoarte. Ello es sintomático de las nuevas condiciones en que emergieron las prácticas regionales después del final del conflicto que afectó al istmo durante décadas, hasta mediados de los años noventa (2013:7).

El arte contextual en Centroamérica se nutrió de los cambios promovidos por las transformaciones experimentadas por el capitalismo durante la década de los noventa del siglo XX, pero también fue el resultado de una dinámica propia del arte contemporáneo ante el agotamiento de las estéticas modernas y la incursión de los creadores a visiones posthistóricas del arte.

Estos desplazamientos en las visiones de lo artístico posibilitaron que los creadores discursaran desde problemáticas globales, con un mayor distanciamiento de la realidad tratada por el abandono del compromiso militante, y a la incursión por parte de los artistas a visiones postmodernistas del arte. Uno de los mayores logros de este momento fue el «desplazamiento en relación con las prácticas artísticas, que, en muchos casos, dejan de estar centradas en los objetos para pasar a estar insertas en los contextos» (Desjardins, 2012:26).

Para Paul Ardenne, «más que el desplazamiento de objetos de arte de un lugar a otro, constatamos el desplazamiento de los artistas mismos, que empieza a viajar más lejos y con más frecuencia» (2006:27).

En Centroamérica el surgimiento del arte contextual no se dio de forma homogénea, por el contrario, en cada uno de los países se experimentaron procesos independientes y discontinuos. Artistas de nacionalidad guatemalteca como Jorge de León, Aníbal López, Regina José Galindo, Jessica Lagunas, María Adela Díaz y Sandra Monterroso son los que con mayor dinamismo empezaron a realizar creaciones en el medio urbano en el contexto centroamericano.

Para Rosina Cazali (2010), las motivaciones de los artistas de Guatemala para reactivar el espacio urbano como medio de creación fueron las condiciones históricas heredadas por los casi cuarenta años de guerra civil, sumado a la compleja estructura social y económica donde aún prevalecen las estructuras coloniales de privilegios y exclusión. La guerra civil en Guatemala, las contradicciones sociales, la economía de dependencia y las profundas desigualdades eran parte de los problemas debatidos y uno de los tantos campos referenciales de los artistas. Ante el temor que las aproximaciones sobre la realidad guatemalteca se empobreciesen o se banalizaran, los artistas plantearon nuevos modos de intervención y de aproximación para plantear problemáticas relacionadas con las nuevas dinámicas sociales.

Los artistas de Guatemala se vieron impulsados por una larga trayectoria del arte latinoamericano que abordó el territorio urbano como lugar de confluencia política. De manera que, el arte urbano en Guatemala se constituyó como lugar de opinión, de resistencia ciudadana y de poder político desde el arte.

En los últimos años de la década de los noventa y los primeros del nuevo siglo empiezan a surgir una serie de proyectos independientes que empezaron a catapultar la creación en el medio urbano, en situación de participación y colaboración. En ese contexto empieza a visualizarse el trabajo desarrollado por el colectivo de Arte Urbano y el del Proyecto de arte Independiente (PAI).

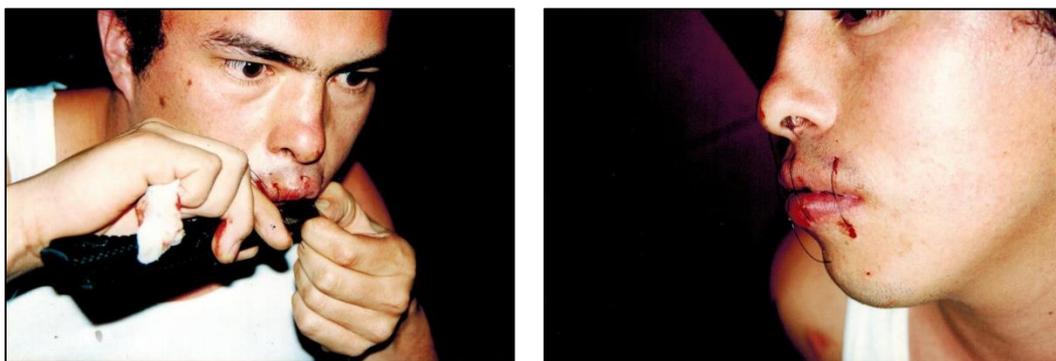
Recién iniciado el nuevo siglo, la curadora Rosina Cazali junto a los artistas José Osorio y Javier Payeras impulsaron El Festival Octubre Azul. Para octubre de ese año el festival «irrumpió de manera definitiva en la plaza pública, revelando el lugar que ocupaba el cuerpo en estos lugares artísticos -principalmente el de las mujeres y su desnudez- y como se asumía como espacio político» (Cazali, 2013:375).

Para Cazali (2013), el festival inició un arte que en principio se asumió como arte de la calle, pero más adelante se convirtió en un lugar de resignificación del espacio público. Para la realización del festival se tomó el centro histórico de la ciudad y se empleó una simbología contraria a la que tradicionalmente se utilizaba en los procesos de transformación social del siglo XX. Las banderas de color rojo, generalmente empleadas por las organizaciones de izquierda, fueron sustituidas por banderas azules para sugerir un giro en favor de una visión generacional y un espacio cultural propio.

Envuelto en cierto romanticismo, este festival, que intentaba escapar de la institucionalidad y de marcar un territorio independiente, es de las actividades que han cobrado sentido para el arte contemporáneo en momentos que no se consideraba como algo de prioridad nacional (Cazali, 2002:80).

De acuerdo con Cazali (2013), durante un mes el Centro Histórico fue tomado como escenario para realizar una serie acciones que lograron quedar registradas en el imaginario artístico y social de la época. Las obras de mayor notoriedad en el festival fueron realizadas por Jorge de León, María Adela Díaz y Regina José Galindo.

En la obra *El círculo* (2000), Jorge de León se cosió los labios haciendo referencia al círculo de silencio que nos hace sumisos al poder, cómplices de delitos y testigos de la impunidad que impera en Guatemala. Para el artista «es una pieza que aborda el silencio en el que vivimos sumidos».⁴⁰



DE LEÓN, Jorge (2000): «El círculo», *performance*, Festival octubre azul, Guatemala. Fotografías disponibles en: <https://www.jorgedeleon.net/obra-pintura-cicifo-1>

⁴⁰ Véase página web del artista: <https://www.jorgedeleon.net/obra-pintura-cicifo-1>

En la obra *Ambrosia* (2000), María Adela Díaz se encerró durante hora y media en una caja de vidrio transparente con 25.000 larvas de mosca, las cuales eclosionaban por el intenso calor generado por el encierro. La obra discursa sobre el acoso, la violencia de género y el feminicidio. En contextos donde sobresalen los casos de violencia machista, las mujeres son alimento, pero también objetivo para los agresores. Las moscas simbolizan a los acosadores que chocan contra la mujer, pero también representan el cuerpo en mal estado después de haber sido asesinado.

En el marco del Festival, Regina José Galindo realizó el *performance No perdemos nada con nacer* (2000). La acción consistió en introducirse completamente desnuda al interior de una bolsa de basura para hacerse tirar en el basurero municipal. Regina, por medio de su *performance* personifica a las víctimas de crímenes violentos, pero también los niños que son tirados por sus madres como un despojo humano.

En Guatemala, la creación artística en medios urbanos -explica Cazali- es un espacio de información de la interpretación de la crisis institucional y de la situación de la ciudad, al invadir plazas, avenidas u otros contextos, los artistas lograron representar el sepulcro de los valores nacionales y, en ese sentido, el arte de acción ha sido el plano más eficiente para diferir, perturbar, sobrevivir y conjugar todos los verbos asociados a los traumas generados por los conflictos, el descontento de las democracias fallidas, la precariedad de las ciudades y los cambios de paradigmas.

Para Virginia Pérez Rattón (2013), en Guatemala las acciones en los espacios públicos y la *performance* se convirtieron en una declaración política fundamental durante los primeros años de la posguerra, y funcionaron como dispositivos de motivación para que la ciudadanía volviera a ocupar el espacio público, espacio que había sido negado durante la ocupación militar. Asimismo, Virginia Pérez (2004) afirmó:

La performance, la acción artística y el arte en espacios públicos se empieza a dar inicialmente en Guatemala alrededor de 1999, con un claro matiz político y como reacción y estrategia frente a la inopia institucional, a la carencia de espacios expositivos adecuados, pero también como mecanismo de denuncia y ejercicio de memoria (Ratton,2013:9).

Durante los últimos años del siglo XX y los primeros del nuevo milenio, la *performance*, el arte público o de participación no tuvo paralelo en el resto de la región. Las principales exponentes fueron casi todas mujeres: Jessica Lagunas, María Díaz,

Regina Galindo y Sandra Monterroso. De esta maravillosa generación de artistas, Regina Galindo es quien logró un esplendoroso recorrido, siendo hasta el momento, una de las artistas de mayor reconocimiento internacional de Guatemala y Centroamérica.



GALINDO, Regina (2000): «No perdemos nada con nacer», II Festival del Centro Histórico, Basurero Municipal, Guatemala. Fotografía Belia de Vico. Disponible en: <http://www.reginajosegalindo.com/>

Para toda esta generación, una referencia imprescindible es la obra de Aníbal López. La obra de este artista mostró un interés por dilemas como el de la identidad en el marco de las polémicas y discusiones alrededor de lo indígena, luego, avanzó hacia una alteración de lo cotidiano para generar un cuestionamiento hacia el statu quo de lo político y lo económico, recreando, en sus acciones, la violencia que se incrementó a finales de los años noventa. De manera más reciente, artistas como Yasmin Hage, Proyectos Ultravioleta y los artistas organizados en 'Kamin' desarrollan sus propuestas desde medio urbano en situación de participación y colaboración.

Los antecedentes más próximos a la creación en medio urbano en El Salvador se remontan al año de 2004-2006, cuando el colectivo ADOBE realizó una serie de intervenciones en los espacios públicos. También, como antecedente de prácticas contextuales en medio urbano se puede ubicar el trabajo desarrollado desde Ruta 06: Intervenciones en la ciudad (2006). Este proyecto artístico fue gestionado por Mayra Barraza, Alexia Miranda, Eduardo Chang, Ronald Moran, Rosario Moore y Sandro Stivella.

De acuerdo con Virginia Pérez Ratton (2013), la presencia de la *performance* y de las acciones en medios urbanos en El Salvador fueron relativamente limitadas, sin embargo, se plantearon algunas iniciativas importantes que no pueden ser obviadas. En ese sentido, la labor realizada por Alexia Miranda es de vital relevancia. Alexia es una activista de la *performance* y una de las pocas artistas salvadoreñas que emplean el espacio público como un dispositivo de empoderamiento democrático.

Para Alexia Miranda el arte es una necesidad que le obliga vivir al límite de sus capacidades físicas, morales, estéticas y éticas; se cuestiona si el arte sirve para cambiar la vida de alguien o al menos transgredirla de alguna manera.

Gracias a una fructífera vivencia de la imagen con respecto a lo ético, podemos en fin vincularnos a otros, encontrarnos con ellos, urdir tramas de interacción valiosas, entrar en relación y formar comunidad. La imagen puede transformarse en puente para un “diálogo” fecundo, en puerta para la reflexión no sólo individual sino compartida, en una ventana colectiva hacia el crecimiento común en los valores y, así, para nuestro compromiso comunitario, y no ya sólo personal (Barranca Mairal,2017:157).

Alexia Miranda y Rodrigo Dada fundaron la plataforma cultural Catapulta, la cual: nació a partir de investigaciones como Espacio ordinario-Espacio extra ordinario para proponer un re-planteamiento del uso del espacio público del Centro Histórico de San Salvador.

La situación del arte contextual en El Salvador se beneficia al sumarse artistas y al ampliarse sus filas. Para el nuevo siglo se experimenta una eclosión de propuestas, por un lado, proyectos personales como *Playa, Río, Horizontes y Mandala II (2010)*. Estas intervenciones escultóricas fueron realizadas por Walterio Iraheta, y se construyeron a partir de la recolección de desechos reciclados y luego trasladados a Chalatenango, El Salvador y Huanacaste, Costa Rica.

En el Salvador las plataformas colaborativas han desplegado un sinnúmero de proyectos que se apropiaron del espacio público para involucrar la participación de la ciudadanía: *ADAPTE (2014)*, *Alegría relacional (2011-2012)* y el *Festival Ecléctico de las Artes (2013)*. El primero es un programa de intervenciones públicas que se realiza cada dos años en la ciudad de San Salvador para promover la apropiación de espacios públicos para involucrar e interactuar con los espectadores. El segundo es un proyecto gestado en la ciudad de Alegría con el apoyo de Ernesto Calvo y los artistas Ronald Moran, Walterio Iraheta y Dalia Chévez.



IRAHETA, Walterio (2010): «Río», Villa del Pinar, San Ignacio, Chalatenango, El Salvador. Fotografía Walterio Iraheta, fotografía disponible en: <http://walterio3d.blogspot.com/>

El proyecto, se propuso activar un espacio de intercambio y acumulación de conocimiento por medio de las prácticas colaborativas para articular una nueva tipología cultural. El tercer proyecto *Festival Ecléctico de las Artes* se organizó a partir de acciones interdisciplinarias con el propósito de reactivar el espacio público como laboratorio de experimentación de prácticas contemporáneas y articular una plataforma de visibilización de lenguajes. Dentro del contexto de estos proyectos se han desplegado *Réquiem* (2014) importantes acciones. El colectivo *The Fire Theory* (2009) ha logrado diseñar dispositivos importantes para incentivar, promover y gestionar espacios para la creación contemporánea. A pesar de ser artistas jóvenes, han logrado sostener la plataforma con madurez profesional y desarrollar un sinnúmero de proyectos de carácter individual, entre los que destacan, *New Promises* (2012) y *Palabra* (2013) de Ernesto Bautista, *Ejercicios de desprendimiento* (2012) y de Mauricio Kabistan, *La inclinación* (2015) y *Work* (2015) de Víctor Rodríguez y *Huellas* (2014) de Mauricio Esquivel.

Como producciones colectivas cabe destacar *Declaración Negada* (2018). Este proyecto fue concebido como un ciclo de acciones realizadas en el Museo de Arte de El Salvador (MARTE). La primera acción consistió en agrupar un conjunto de funcionarios

con la autoridad de dar fe de los actos públicos (notarios), con el propósito de recibir declaraciones de activistas y organizaciones defensoras de derechos humanos. Las denuncias fueron autenticadas y presentadas en el contexto de la exposición.

El objetivo de la acción pasaba por evidenciar la situación de indefensión de sectores de la población que luchan contra la opresión y la explotación irracional de los recursos naturales, y que, en la mayoría de los casos, su situación permanece en un estado de suspensión por la negligencia del Estado.

La segunda acción se titula *La distancia entre la voz y el silencio* (2018). Para su ejecución cuatro personas fueron colgadas con arneses mirando hacia la pared hasta el límite de sus posibilidades, mientras a sus espaldas se registran y convalidan las denuncias interpuestas ante los notarios. Este tipo de obras cuestionan la actitud de indiferencia de la ciudadanía respecto a las problemáticas sociales.



THE FIRE THEORY (2018): «Declaración negada», acción Museo de Arte El Salvador. Fotografía Víctor Rodríguez. Fotografía disponible en: <https://terremoto.mx/article/introduccion-a-la-ignorancia/>



THE FIRE THEORY (2018): «La distancia entre la voz y el silencio», *performance* Museo de Arte El Salvador, fotografía The Fire Theory. Disponible en: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=1694295243988494&id=238746746210025

El arte de participación en Honduras ha sido desarrollado por los artistas que en algún momento estuvieron aglutinados en los colectivos artísticos. Pero existen algunas expresiones individuales como la de Jorge Oquelí, Jorge Restrepo (Colombia), Sinry Salamanca y Michael Allen.

De este grupo de creadores resalta Jorge Oquelí, quien logró edificar una serie de acciones en medios urbanos en el contexto de festivales, bienales y eventos organizados por los artistas como *Fuera de cubo* (2008) y *El Festival de Performance* (2016). De su producción, interesa hablar de Honduras (2008-2010). Este *performance* se realizó a partir de la excavación de un hueco de dos metros de largo, un metro de ancho y un metro y medio de profundidad en el jardín de la plaza central de Ciudad Universitaria. Luego, el hueco fue llenado con agua. Posteriormente, Oquelí procedió a entrar a la laguna y flotar en ella durante algunos minutos, con la cabeza hacia abajo, sumergida en el agua fangosa y su espalda hacia el cielo.

El artista se hundió en la profundidad, quedó silenciado y sin posibilidad de reconocer su entorno, con su acción metaforizó la voz de la desesperación y la angustia de los marginados, de los que permanecen sucios y en el abismo social de las honduras.



OQUELI, Jorge (2010): «Honduras», *performance*, III Bienal de las Artes Visuales de Honduras, Galería Nacional de Arte, Tegucigalpa. Fotografía Alejandra Mejía.

OQUELI, Jorge (2010): «Honduras», *performance*, *Fuera de cubo*, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Tegucigalpa, Honduras. Fotografía disponible en Adán Vallecillo (ed.) *La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras*, San Salvador, Albacrome.

Para Dennise Rondón:

Oquelí, con su propio hundimiento, busca desestabilizar un proceso de desmoronamiento digamos a nivel de gobernabilidad, que repercute en la calidad de vida de sus coterráneos [...] La Honduras de Jorge Oquelí apuesta por un discreto, pero conveniente sarcasmo y mordacidad que sirve de espejo a los laberintos socioculturales que conforman su entorno (2011:243-244).

La performance de Oqueli fue seleccionada para integrar la *III edición de la Bienal de las Artes Visuales de Honduras (2010)*. El espacio de intervención ya no fue la UNAH, sino la extinta Galería Nacional de Arte. *Alimento (2013)* y *Acto poético (Tótem) (2014)* son dos *performances* secuenciales, en ambos, el artista simula los actos ceremoniales aún practicados por algunos grupos indígenas de Honduras, para la curación y para afianzar los conceptos de vida después de la muerte o, simplemente, para obtener una vida de abundancia y sin precariedad. La ceremonia de Oqueli no se realizó con garífunas, lencas o tolupanes, sino más bien con espectadores comunes en un espacio urbano compuesto por una población mestiza, y en un contexto globalizado que tiende a suprimir las identidades locales. Con su propuesta, el artista desea mostrar esas otras relaciones con la naturaleza, con las cosas, con los alimentos, y, aunque sea por un breve instante, recuperar la vitalidad perdida en las relaciones práctico-utilitarias y el tedio cotidiano. El alimento no sólo es aquello que se ingiere para satisfacer las necesidades primarias del individuo, sino también el que edifica y fortalece espiritualmente.



OQUELI, Jorge (2013) «Alimento», Festival de Performance, Tegucigalpa, Honduras. Fotografías disponibles en <http://elpulso.hn/?p=2077>

En este caso, el artista hace referencia al alimento que edifica, construye y permite trascender lo cotidiano, y no necesariamente el alimento que se ingiere para satisfacer necesidades fisiológicas. Por esa razón, el artista se viste de blanco, camina descalzo y lleva consigo un caracol, símbolo del agua e instrumento musical para el pueblo garífuna; al mismo tiempo, conduce una carretilla de mano para connotar las fuerzas cósmicas, en su interior cargada de tierra negra, tierra de abono, sustancia universal, símbolo de fecundidad y regeneración.

Para el artista hondureño Miguel Romero, es muy fácil comparar la liturgia católica con la *performance* Alimento (2013):

El llamado a los feligreses (el caracol), la entrada del oficiante, el acto de transfiguración (pintar el pez, animal que es un notorio símbolo temprano de Cristo), el repartimiento de la hostia (el pintar las manos del público) y sobre todo la participación activa de los “feligreses”— claro que en este punto Oquelí se da muchas más libertades que cualquier sacerdote, abandonando al público la tarea de descifrar que hacer con el enorme pez que fuese el centro del ritual. Es decir, haciéndoles decidir qué hacer del “espacio mágico” que el ritual ha abierto (Romero, 2013: s.p.).

Alineación (2015) es una *performance* realizada en la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, específicamente en el pasillo que interconecta la plaza de las culturas, la biblioteca, los edificios F1 y F2 y la plaza central. Ese corredor, es una de las zonas de mayor tránsito en la Universidad, es un espacio en el que los estudiantes interactúan, conversan o toman sus alimentos.

En ese espacio de la UNAH, Oquelí desplegó una serie de retazos de tela de color blanco, en las cuales, varios estudiantes que participaron de la acción, lanzaron sus cuerpos sobre aquellas telas y permanecieron durante varios minutos observando a los transeúntes. Luego, el artista envolvió su cuerpo y ató sus manos, lo que logró simular una escena dantesca, en la cual, los cuerpos envueltos se encontraban distribuidos en perfecto orden, inertes, quietos y silenciados. Este tipo de imágenes violentas son muy habituales para los hondureños, porque muchas de las personas asesinadas y desmembradas son introducidas al interior de un costal o saco, o envueltos en sábanas y tirados en calles y avenidas de las principales ciudades de Honduras.

II.10. PLATAFORMAS PARA EL ARTE CONTEXTUAL

Fuera de Cubo (2008) fue un proyecto de arte público comisariado por Adán Vallecillo y desarrollado de forma paralela a la 8ª Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano (BAVIC) que, de acuerdo con su formato rotatorio, tuvo como sede el Museo de Identidad Nacional (MIN) en la ciudad de Tegucigalpa, Honduras. El objetivo del proyecto fue establecer un espacio simbólico para desarrollar la práctica de la *performance* y el arte público, y mostrarse como una alternativa independiente en contraposición de los circuitos oficiales de la Bienal.

Las acciones y *performances* se realizaron en el contexto de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH) y, contó, con la participación de Adán Vallecillo, César Manzanares, Celeste Ponce, Darwin Rodríguez, Dina Lagos, Fernando Cortés, Lester Rodríguez, Medardo Cardona y Sinry Salamanca.

Para esta ocasión, se distingue con notoriedad la *performance Memento mori (2008)* de César Manzanares: alusión lúdica a la muerte, juego e ironía contra la tradición de la tragedia y el dolor. Para la ejecución de su *performance*, Manzanares se desplazó con un cráneo convertido en depósito de agua con jabón para hacer pompas y compartirlas con los espectadores.



MANZANARES, César (2008-2014): «Memento Mori», *performance*, UNAH-Parque Central de Tegucigalpa, fotografías disponibles en Adán Vallecillo (ed.) La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras, San Salvador, Albacrome.

A partir del juego, el artista subvirtió la relación con la muerte, pues está dejó de ser trágica para convertirse en fiesta. Con su *performance*, Manzanares vislumbra el amor fati del superhombre nietzscheano. La propia expresión Memento Mori nos hace recordar que somos ser para la muerte.

Fernando Cortés desarrolló su *performance*-acción 38 grados (2008). Con esta obra, el artista logró demostrar, desde una diversidad de relatos los daños psicosociales generados por la violencia. Su propuesta fue una especie de termómetro para registrar las alteraciones a la normatividad. La *performance* se ejecutó a partir de la realización de una serie de entrevistas a estudiantes que circulaban por los predios universitarios, seleccionados al azar. Las preguntas de la entrevista, se orientaban a indagar sus experiencias como víctimas de la violencia. Los relatos fueron registrados y posteriormente reproducidas por un parlante colocado en un vehículo marca Volkswagen de color amarillo. De esa manera, muchas violencias interiorizadas y silenciadas pudieron salir a la luz y ser registradas por la memoria colectiva.

La obra despertó conmoción entre los guardias de seguridad privada de la Universidad que quizá se sintieron aludidos por los mensajes. El acto fue una muestra de libertad de expresión que literalmente se hizo en voz alta, sin mediaciones y con un mensaje claro y contundente (Funes, 2011:168).

Chaine (2008) fue la obra de Sinry Salamanca. Esta *performance* consistió en intervenir uno de los símbolos centrales de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, a saber: la escultura de José Trinidad Reyes. Este personaje histórico fue el fundador de la academia hondureña. En conmemoración de su labor, las autoridades universitarias colocaron una escultura de bronce en la plaza central de la Universidad. La escultura ocupa el centro de la plaza y su modelización realista, fue elaborada por el artista hondureño Mario Zamora, uno de los escultores de mayor relevancia en la historia del arte hondureño.

La acción consistió en eliminar la suciedad de la escultura, es decir, limpiar y pulir la figura de bronce. El propio nombre de la obra hace referencia a la expresión popular «chaine» que significa pulir, lustrar, limpiar. Para Salamanca, su acción tiene implicaciones políticas, puesto que para muchos sectores sociales era necesario depurar e impulsar una gestión mucho más eficiente y transparente de la Universidad que, para ese momento, se encontraba en un proceso de reforma que no lograba consolidarse. La

acción ocasionó algunas reacciones negativas, no tanto por parte de los altos funcionarios, sino más bien de los propios artistas. Para algunos escultores la acción profanó el legado de Zamora, pues el artista utilizó procedimientos de limpieza inadecuados, desde el punto de vista de la conservación de la pieza.



SALAMANCA, Sinry (2008): «Chaine», *performance*, UNAH, Tegucigalpa, Honduras, fotografías cortesía del artista.

Fuera de Cubo (2008) no logró consolidarse, probablemente por los intereses de exploración particular de los artistas participantes, pero sí aportó obras importantes para el desarrollo del arte contextual y del arte contemporáneo en Honduras.

El golpe de Estado perpetuado al gobierno de Manuel Zelaya Rosales en junio de 2009 desencadenó una serie de alteraciones de la dinámica social, el desarrollo económico y la actividad cultural en Honduras. A partir de ese suceso, la sociedad se polarizó entre los que simpatizaban con el golpe y los que se opusieron de forma contundente a las violaciones ejercidas por las elites políticas y el aparato represivo del Estado. El proceso de polarización en el espacio político hondureño provocó «un antagonismo en las representaciones sociales creadas sobre las relaciones y las acciones colectivas de los actores sociales en pugna, conllevando así a un reacomodo de las ideologías de éstos alrededor de la división bipolar derecha-izquierda» (Reyes, 2013, s.p.).

La lucha de la oposición por el restablecimiento democrático desencadenó un proceso de represión violenta y de amplias violaciones de los derechos humanos. Económicamente, el golpe implicó un enorme retroceso en la producción interna.

En el campo de la cultura, el golpe desencadenó un proceso involutivo cuyo punto cúspide fue la desaparición del Ministerio de Cultura Artes y Deportes y la desestabilización financiera de las organizaciones promotoras de la práctica artística contemporánea como Mujeres Unidas en las Artes (MUA). El golpe de Estado desencadenó un buen número de daños colaterales, siendo el sector cultura uno de los sectores más afectados.

En el contexto post-golpe, se organizó un amplio proceso de resistencia civil, que se visualizó a través de intensas jornadas de movilización y de enfrentamientos constantes con los organismos represivos del Estado, y la conformación de organismos de lucha y de resistencia popular que pretendían tener una incidencia significativa en el proceso de democratización de Honduras. En ese marco, surge Artistas en Resistencia (AenR), colectivo de artistas provenientes de la poesía y las artes visuales. Entre ellos destacan, Lester Rodríguez, Lucy Argueta, Medardo Cardona, Darvin Rodríguez, Jorge Oquellí, Sinry Salamanca, Fabricio Estrada, Mayra Oyuela y Samuel Trigueros, estos últimos, provienen del campo de la poesía.

Este colectivo de artistas además de tener una participación activa en la lucha política se constituyó como uno de los pocos intentos de promover un arte político, no necesariamente de la misma manera que se hizo en la década de los ochenta del siglo XX, sino más bien un arte político que surge de una profunda reflexión y no tanto de posiciones ideológicas. La vinculación con la política de estos artistas se concretizó bajo la claridad que «el artista podrá pertenecer a un partido político, pero lo que no puede ser es que su obra sea el ideario de su partido» (Canogar, 2014:30).

Son varios los proyectos organizados desde Artistas en Resistencia, como *Voces contra el golpe (2009)*, *Curtiembre (2009)* y *Tierras del nunca más (2009)*, sin embargo, interesa hacer mención de tres acciones, no necesariamente vinculadas al colectivo, pero si realizadas en el contexto del golpe de Estado: *El boulevard de los sueños rotos (2009)* y *Caligrafía (2009)*.

En la primera, Sinry Salamanca cubrió con un manto blanco los bustos de los distintos próceres latinoamericanos que se encuentran en la avenida Los próceres de Tegucigalpa. La acción se realizó en el contexto de una manifestación organizada por la Unión Cívica Democrática (UCD), organización que aglutinó a los sectores más conservadores que apoyaron y subvencionaron el golpe de Estado.

El gesto simbólico de cubrir los rostros de José María Morelos, Miguel Hidalgo, Simón Bolívar, Benito Juárez, Fulgencio Yegros, George Washington, José da Silva Xavier, José de San Martín, Bernardo O'Higgins, Francisco de Paula, José Martí, Justo Rufino Barrios, fue para ocultarles la violación a las libertades democráticas por medio de la fuerza militar. Estos personajes históricos contribuyeron a la constitución de los estados nacionales de América Latina. Al cubrirlos el artista les evitó contemplar la ilegalidad y la arbitrariedad de la dictadura.



SALAMANCA, Sinry (2009): «El bulevar de los sueños rotos», intervención en el medio urbano, Tegucigalpa, Honduras, fotografías cortesía del artista.

Caligrafía (2009) fue una acción realizada por Jorge Restrepo, artista de nacionalidad colombiana y residente en ese momento en Honduras. Para la realización de esta obra, el artista repartió a sus alumnos en la Universidad del Zamorano una serie de cuadernos caligráficos para que ejercitaran su escritura. Los modelos a reproducir caligráficamente eran las siguientes frases: 'Hubo un golpe', 'No más golpes', 'No debo hacer golpes'. El golpe de Estado significó un duro revés para el desarrollo social y cultural del país, un suceso que no debe de repetirse, por ello, el ejercicio repetitivo y automatizado de la caligrafía, como si de un castigo se tratara.

Posteriormente a la estabilización democrática del país, surgen algunas iniciativas interesantes como 'El Festival de Performance'. Este evento, sin proponérselo se

constituyó como una continuidad de Fuera de Cubo. El proyecto se logró sostenerse con notoriedad estética por la participación y colaboración de los artistas hondureños César Manzanares, Medardo Cardona y Miguel Romero.

En palabras de Medardo Cardona, el objetivo fundamental del festival es ampliar:

El debate de lo público, con el propósito de sacar al arte del cubo blanco, de las galerías y museos, para trastocar e incidir en el diario vivir de la ciudad, ofreciendo a la población la oportunidad de ver su entorno con ojos nuevos, a partir de los lenguajes e interacciones con los artistas, desde dinámicas y estéticas diversas, de forma integral e inclusiva con sus habitantes (M. Cardona, comunicación personal, 17 de agosto de 2018).

Para las ediciones más recientes, la participación de artistas se amplió y se extendió. En ese sentido, destacó la participación de Víctor Rodríguez, Ernesto Bautista (El Salvador) y Vanessa Hernández (Puerto Rico). A lo largo de sus ediciones, el ‘Festival de Performance’ se convirtió en un espacio relevante y significativo para el desarrollo del *performance* y del arte contextual en Honduras.

La creación artística en situación de participación en Centroamérica emerge por la conjugación de factores externos e internos al arte de comienzo de siglo: por un lado, complejos procesos sociales y culturales ampliamente dinamizados por la globalización y sus enormes contradicciones y, por otro, el agotamiento de las estéticas modernas y la incursión de los artistas a visiones posthistóricas del arte. Pero probablemente el propio espacio social fue un detonante significativo, ya la endeble infraestructura cultural y las múltiples privaciones del contexto exigieron a los artistas emplear medios, técnicas y estrategias que involucren el espacio público para enfatizar la participación activa de la comunidad.

En esa línea, Virginia Pérez Ratton pensaba que: «la misma carencia en infraestructura cultural -museos, galerías o espacios de exhibición adecuados- conduce a los artistas a buscar opciones en otro tipo de lugares. Estas alternativas se dan tanto en el formato del trabajo como en el espacio por utilizar, y de esta forma se inclinan hacia las intervenciones en el espacio abierto» (2013:8).

La creación en el medio urbano, en situación de participación y colaboración está concebida para atraer la atención pública hacia las luchas urbanas, las injusticias laborales, el sexismo, el racismo y los ataques al medioambiente.

Los artistas contextuales han manifestado la necesidad de establecer prácticas participativas en relaciones de reciprocidad con la población para «llevar a cabo ensayos

y acciones de micro-política que posibilitan la experimentación de nuevos dispositivos democráticos» (Guaza, 2013:15).

La relación del arte contextual con el activismo social se manifiesta en el papel multifacético del artista, cuya labor se encuentra orientada a fomentar la comunicación y el compromiso activo con la ciudadanía o los colectivos poblacionales con los que trabaja. La relación se exterioriza desde el desafío al orden político establecido por el carácter inclusivo de su práctica, y la implicación con un público activo, participante y coautor de la obra. Y, por supuesto, en la naturaleza transitoria de la obra.

Este tipo de expresiones artísticas reemplazan la autoría y la sustituyen por las actividades colaborativas, por esa razón, pueden ser consideradas como mecanismos de resistencia para contener y trascender los imperativos del mercado del arte. El arte contextual pregona un tipo de activismo político por rechazar el estatuto de mercancía de la obra de arte y por desarrollar estrategias para prevenir su sometimiento. De igual manera, el arte de participación compromete a los espectadores por medio de prácticas colaborativas capaces de establecer redes de trabajo, instaurar vínculos y complicidades y explorar nuevas formas operativas de incorporación de comunidades.

En el actual estado de estetización, el arte contemporáneo rechaza el compromiso político, el radicalismo y la noción de rebeldía. No obstante, para superar la neutralización que experimentan las obras se hace necesario llevar a cabo unas prácticas artísticas efectivas para reinventar y actualizar el territorio del activismo crítico e idear nuevos métodos de trabajo, nuevos modos de mediación y comunicación que sean parte de las inquietudes del contexto, y desde luego, que cuestionen y denuncien la naturaleza del espacio público y político.

Se desconoce si el arte contextual tendrá en el porvenir algún tipo de relevancia. Algunos signos auguran un futuro incierto. Algunas prácticas se caracterizan más a menudo por su repetición que por la implicación participativa. En los últimos años el contextual se ha visto superado «por una vuelta a proyectos artísticos individuales cuyo contenido se centra especialmente en subrayar el sufrimiento de las víctimas de la violencia» (Rosauero, 2017:61).

El arte participativo no es un medio político privilegiado, ni una solución *ready-made* para la sociedad del espectáculo, sino una democracia incierta y precaria en sí misma; tampoco está legitimado de antemano, sino que necesita ser ejecutado y probado continuamente en cada contexto específico.

II.11. ARTE E IMAGEN VIOLENTA

La región centroamericana se ha distinguido por ser un espacio donde confluye una amplia red de violencias, a la que los artistas aluden sistemáticamente por medio de sus narrativas tanto de manera directa como indirecta. Para Bélgica Rodríguez es tan grande la influencia de la violencia en el imaginario artístico centroamericano que ha logrado orillar a los artistas para construir imágenes «desgarradas, dolorosas, prácticamente sin rostro, que pierden su carácter individual para convertirse en símbolo colectivo de un dolor» (1994:13).

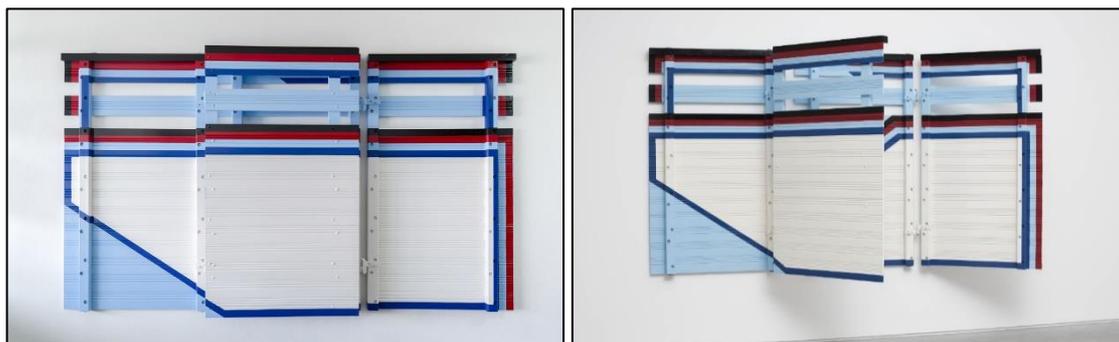
Los artistas visuales de Centro América han empleado una diversidad de estrategias de representación de la violencia que van desde los medios tradicionales como la pintura y la escultura, hasta las formas más actuales de creación artística como el video arte, la *performance* y el arte contextual.

El momento de mayor compenetración de los artistas con las problemáticas relacionadas con la violencia tuvo lugar durante la década de los setenta y ochenta del siglo pasado, probablemente, por verse fuertemente afectados por la represión política, pero «también por las interminables y sangrientas guerras civiles libradas durante treinta años por la guerrilla insurgente en Guatemala, el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional en El Salvador y los sandinistas, y más tarde la contra en Nicaragua» (Kupfer,1996:53).

De manera que, las narrativas visuales alrededor de la violencia podrían ser una respuesta al dolor y sufrimiento experimentado, así como un testimonio crítico y reflexivo al daño vivenciado. Por ello, las estrategias, medios, herramientas, y recursos empleados por los artistas «tanto en su materialidad tradicional pictórica, escultórica o fotográfica, como en su tendencia desmaterializadora, más neovanguardista o contemporánea) conforman en sí mismos modos de crítica y reflexión sobre el problema de la violencia y de su representación» (Rosauero, 2017:266).

La notoria influencia de la violencia en el arte centroamericano no ha impedido la incursión de algunos creadores en prácticas artísticas que privilegian aspectos formales, es decir, las que conciben el «arte como forma, en el que el término forma significa organismo, formación del carácter físico, que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias» (Eco, 1983:15).

En este ejercicio creativo pueden situarse las siguientes propuestas: *Doble rojo y Proyecciones de luz* (2006) del artista hondureño Nerlin Fuentes; *En el laberinto ultravioleta I* (2014) y *Muro mental* (2017) del salvadoreño Ronald Morán; *Escultura transparente No. 1* (2012) y *Construcción Geométrica* (2014) del guatemalteco Darío Escobar; *Nosotros los hombres* (1998) y *Templo de barro* (2010) del costarricense Rafael Ottón Solís.



ESCOBAR, Darío (2014): «Construcción Geométrica No. 5», madera, hierro y pintura, dimensiones variables, 6.25 x 1.22 x 1.79 mts, fotografía disponible en: <https://artishockrevista.com/2015/02/17/5-r-p-m/>

ESCOBAR, Darío (2015): «Construcción Geométrica No. 7», madera, hierro y pintura, dimensiones variables, 178 x 312 x 121 cm, fotografía disponible en: https://www.casatriangulo.com/media/pdf/darioescobar_preview_CT2016__1.pdf

Este tipo de práctica artística no ha sido explorada completamente, puesto que los esquemas de representación de los artistas de Centroamérica siempre se han encontrado en relación directa con el contexto sociopolítico, en un espacio altamente dependiente, con una cruel historia pasada y presente. En esta situación los artistas no pueden permitirse un arte de la pasividad o «concepciones tan exánimes o conformistas; porque si los artistas se apagan, ¿quién aclara el espejo tejido de tinieblas?» (Traba, 1972b:117).

La violencia ha sido uno de los temas más recurrentes en el arte centroamericano. Muchas veces las imágenes se han generado con cierta dureza y un alto grado de denotación y, en otras ocasiones, el abordaje es más sutil, mucho más metafórico. Pero al margen de los estilos en la narración, un buen número de creadores en las últimas décadas han abordado la violencia en Centroamérica como un fenómeno vinculado a la historia y a la política de la región. De acuerdo con Elena Rosauo (2017), esta violencia, en algunos momentos llega a entroncar en ciertas genealogías de denominación colonial, y tiene que

ver, en cualquier caso, con las enormes desigualdades económicas y sociales que aún rigen el continente.

En el presente inmediato, no sólo las imágenes artísticas se encuentran cargadas de horror y de lo abyecto, sino que en las últimas décadas hemos presenciado una exposición de imágenes sobre la violencia que no tiene referentes similares en la historia. Los medios de comunicación de masas han logrado situarla al orden del día y convertirla en un elemento más de la vida cotidiana. Para Gerard Vilar (2006:107), «uno de los rasgos más característicos de la cultura visual contemporánea es la presencia masiva y creciente de imágenes violentas en nuestra vida cotidiana».



FERNÁNDEZ ASTURIAS, José (2008): «Los ciudadanos», Escultura, estructura metálica y sangre humana, 176 x 76 x 199 cm. Museo para la Identidad Nacional, Honduras. Fotografía disponible en Bayardo Blandino (ed.) Biental de las Artes Visuales de Honduras «Diásporas del futuro», Tegucigalpa, Lithopress.

La saturación de imágenes violentas conlleva enormes peligros, no solo por el rol que desempeñan los medios de comunicación en la conformación de las representaciones ideológicas de la violencia, sino que:

el conocimiento directo y repetido del ejercicio de la violencia a través de los medios de comunicación de masas, produce [...] embotamiento y pérdida del efecto, pues el espectador se acostumbra a estas imágenes, que terminan por pasar desapercibidas o aceptarse como la manifestación de hechos más o menos esperados (Bozal, 2006:25).

De manera que, el adormecimiento de nuestra mirada ante tanta violencia y dolor, muy probablemente sea el fenómeno de mayor relevancia en el presente. De acuerdo con Gerard Vilar:

Nuestra retina está tan machacada por la visión diaria del horror que ya somos refractarios a cualquier efecto reflexivo o emotivo, nos hemos blindado como oncólogos y los forenses, de manera que muy raramente relajamos ese blindaje que nos protege de la continua agresión de las imágenes violentas con las que nos puedan bombardear en todo momento (2006:109).

Algo muy similar sostenía Susan Sontag (2003). Para ella, en espacios donde proliferan de forma profusa las imágenes violentas, las que más deberían de importar tienen un efecto cada vez menor. Y ante la eliminación del efecto, estamos perdiendo nuestra capacidad reactiva y volviéndonos más insensibles. Así, imágenes que antaño solían impresionar e instigar la indignación, paradójicamente, conducen a la pérdida de nuestra capacidad reactiva. Pero ¿cuál es la prueba de que el impacto de la imagen violenta se atenúa? y ¿de qué nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las imágenes de atrocidades? De acuerdo con Susan Sontag (2003), la cuestión gira en torno al principal medio de noticias, a saber: la televisión, pues el modo en que se emplea y con la frecuencia que se observa, agota la fuerza de una imagen. De manera que:

Las imágenes mostradas en la televisión son por definición imágenes de las cuales, tarde o temprano, nos hastiamos. Lo que parece insensibilidad tiene su origen en que la televisión está organizada para incitar y saciar una atención inestable por medio de un hartazgo de imágenes. Su superabundancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido (2003: 122-123).

Nadie en nuestros días puede negar el alcance de las imágenes de la violencia que circulan por los medios de comunicación de masas que, por cierto, sobrepasan de forma exponencial a la cobertura que tienen y pueden alcanzar las imágenes del arte, a pesar, de que la representación de las violencias es una práctica común con una larga tradición en el mundo del arte. De acuerdo con Valeriano Bozal (2006), la imagen de la violencia ha mantenido una fuerte presencia durante la historia del arte: violencia religiosa, política, mitológica y, por tanto, son abundantes las obras en las que la crueldad se justifica y legítima.

Sin embargo, durante el siglo XX las representaciones de la violencia adquirieron un carácter radicalmente diferente con relación a los siglos anteriores, no sólo porque el siglo XX fue un siglo de guerras y revoluciones, sino porque:

La violencia representada en los siglos anteriores era una violencia inventada o, al menos, interpretada. El dibujante que hacía su crónica creaba una imagen personal. Las mismas estampas de los Desastres, a pesar del goyesco Yo lo vi, son imágenes creadas por el artista.

Aunque puede haber invención en el ámbito de la fotografía, si existe, es de naturaleza muy diferente a la que encontramos en grabados e ilustraciones (Bozal, 2006:19).

Aunque, Susan Sontag afirmó que «a partir de la guerra de Vietnam hay una certidumbre casi absoluta de que ninguna de las fotografías más conocidas son un truco. Y ello es consustancial a la autoridad moral de esas imágenes» (2003:69).

Pero ¿a qué se debe la enorme circularidad de la imagen de la violencia en el contexto centroamericano? Cabe preguntarse: ¿el crecimiento exponencial de las imágenes violentas en los medios de comunicación corresponde al crecimiento de la violencia en los contextos urbanos de Centro América? o, ¿son la consecuencia de un fenómeno global mucho más profundo?

En principio, algunos teóricos de la imagen como Gottfried Boehm y Thomas Mitchell (2011) sostienen que desde la década de los noventa del siglo pasado la cultura experimentó un giro «iconónico» o «pictorial». El giro iconónico o pictorial hace referencia a la proliferación de imágenes en las últimas décadas, y a la atención resultante sobre las mismas. Para Mitchell (2011), este giro no es único en la historia, y desde luego no se restringe ni a la modernidad ni a nuestra cultura visual contemporánea, sino que está en continuidad con otra serie de giros pictoriales, como los que habrían tenido lugar con la invención de la perspectiva geométrica o con la aparición de la fotografía. Por consiguiente, este giro pictorial o iconónico responde a un cambio de paradigma, es decir, a la transformación en las formas de estudiar la cultura y, más concretamente, a la sustitución de los modelos retóricos por un nuevo repertorio de imágenes. Pero en el caso de la amplia presencia de la imagen violenta se reconoce que deviene de una política de mercado que ha hecho de la violencia, el dolor y la tragedia un negocio lucrativo.

¿A qué nos referimos cuando empleamos la categoría de imagen? Justo Villafañe (2006) define la imagen como un modelo de realidad, es decir, un tipo de representación que posee niveles distintos de modelización. Aunque reconoce que, la infinita variedad icónica hace imposible cualquier definición monosémica del concepto de imagen, pues dicho concepto comprende otros ámbitos que van más allá de los productos de la comunicación visual y del arte; implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma, la conducta.

Para Ana García Varas (2011:21), resulta difícil definir la imagen, aunque tal definición, «podría proporcionar un concepto que facilitaría ciertas aproximaciones a la

ciencia de la imagen, pero fácilmente, tal concepto esencialista, como muchos ponen de manifiesto [...] dejaría fuera parte de la riqueza del fenómeno imagen».

Para el teórico de la imagen William J. Thomas Mitchell (2011), las imágenes han de ser entendidas como una forma de lenguaje cuyo tronco genealógico lo constituyen las imágenes gráficas (pinturas, esculturas, diseños); imágenes ópticas (espejos, proyecciones); imágenes perceptivas (datos sensibles, especies, apariencias); imágenes mentales (sueños, recuerdos, ideas fantasmata); imágenes verbales (metáforas, descripciones).

De este tronco, Thomas Mitchell determina la pertenencia y el lugar de las imágenes. En tal sentido:

Las imágenes mentales [pertenecen] a la psicología y a la epistemología; las imágenes ópticas a la física; las imágenes gráficas, escultóricas o arquitectónicas a la historia del arte; las imágenes verbales a la crítica literaria; las imágenes perceptivas ocupan una región en cierto modo fronteriza en la que los fisiólogos, neurólogos, psicólogos, historiadores del arte y estudiosos de la óptica encuentran el mismo terreno que los filósofos y los críticos literarios (2011:94-95).

Por tanto, la imagen no es algo único, y los fenómenos que entendemos como imagen son enormemente variados. De manera que, la búsqueda de una definición que proporcione criterios suficientes y necesarios para distinguir qué es y qué no es una imagen, «...ha sido desplazada en los últimos años por el cuándo y el cómo: por la pregunta sobre los mecanismos y procesos de creación de sentido icónicos, por las fórmulas de funcionamiento concreto» (Varas, 2011:21).

Planteado el problema de la imagen, es necesario establecer diferencias entre las imágenes que se producen desde el arte y las imágenes que circulan de forma profusa en los medios de comunicación de masas. La profusión de la imagen violenta contribuye a la aceptación de la violencia como fenómeno cotidiano. No obstante, las imágenes artísticas pueden comunicar el recuerdo y la memoria de los acontecimientos violentos. De manera que, la imagen del arte emerge como un canal de comunicación que da cuenta de lo violento y, por consiguiente, adquiere un carácter comunicativo que se fundamenta en la veracidad y la inmediatez.

La imagen que deviene de las diferentes prácticas artísticas otorga al fenómeno de la violencia características que ayudan a comprenderlo de manera diversa; esto es, en un intento por deslegitimar la forma unívoca de entender la violencia que se ha instaurado poco a poco desde

los medios de comunicación, donde se invisibiliza este fenómeno al punto de la indiferencia y la indolencia (Giraldo, Estrada, Murcia y Sánchez, 2016:155).

La imagen que deviene del arte auténtico puede funcionar como medio de denuncia sobre la violencia. En tal sentido, la imagen violenta puede interpretarse como documento histórico que muestra desde el terreno del arte otra manera de acercarse a la comprensión de la realidad, es decir, como otra forma de expresar y narrar la memoria.



ROSA, Federico (2016): «Taxi Driver», óleo sobre tela, 150 x 30 cms, fotografía disponible en: <https://www.federicorosas.com/the-facts?pgid=k9ejf3xc-09de940d-391f-4bda-948e-67d29597b204>

ROSA, Federico (2015): «We go lost», óleo sobre lienzo, 120x150 cms, fotografía disponible en: <https://www.federicorosas.com/a-reminder?pgid=k9ejcq9n-e6d23a9c-d58f-461f-8258-c585fd062c84>

Cabe preguntarse si la amplia presencia de la imagen violenta en el arte centroamericano y, concretamente, sí las representaciones artísticas sobre la violencia en el arte contemporáneo tienen algún efecto positivo o, siquiera un tipo de presencia en la reflexión ética o política. La pregunta formulada con anterioridad es sumamente importante, porque para muchos ya no es posible encontrar una conexión entre la ética y la estética, sobre todo, cuando gran parte del arte de hoy «no son más que formas de neutralización estética, de estetización de la ética y la política que satisfacen las buenas conciencias, pero no cambian nada, ni las conciencias ni, menos aún, el mundo y la vida» (Vilar, 2006:111-112).

La estetización es un proceso que no sólo afecta a las obras de arte, sino a la totalidad de las imágenes. Con la expresión «imágenes estetizadas» se «designa el proceso según el cual la imagen que representa el ejercicio de la violencia elimina los aspectos negativos

que a la violencia le son propios, elimina su negatividad aunque mantenga la anécdota del motivo» (Bozal, 2006:30).

Las imágenes tienen como función transmitir información, aunque sea de manera retórica, pero cuando se transforman en imágenes estetizadas «el valor estético no solo se encuentra alzado frente a los valores cognitivos y normativos, sino que domina sobre ellos debilitándolos hasta el punto de neutralizarlos y anularlos» (Vilar, 2012:9).

Lo problemático de la imagen estetizada es que anula con facilidad nuestra capacidad de juicio y reflexión moral. Para Francisca Pérez Carreño, «el valor cognitivo o moral de la obra de arte no consiste en transmitir información que quizás ya sea conocida o valores que ya son admitidos, sino en mostrar a través de una experiencia cómo es para una persona ver, o vivir, o sufrir esos acontecimientos» (2006:242).

Frente a esta realidad es lícito preguntarse si aún es posible realizar un arte auténtico en el que la fuerza de la imagen no sea neutralizada por los efectos de la estetización. Para Gerard Vilar (2006), hay formas del arte activista y relacional contemporáneo que crean espacios de reflexión y discusión colectiva cuyos efectos éticos y políticos son bastante evidentes. El arte contextual es una estrategia creativa que permite a los artistas contrarrestar la estetización, pues este tipo de arte rechaza caer en la estetización demagógica del buen gusto y, por otra parte, la pulsión participativa del artista requiere compromisos puntuales, políticos o éticos. Muchas obras en el arte contemporáneo evidencian que aún es posible una conexión entre ética y estética en el arte y, por tanto, aún es posible un arte en el que la fuerza de la imagen no se reduzca a objeto de contemplación y consumo.

II.12. VIOLENCIA E HISTORIA EN CENTROAMÉRICA

Pensar la violencia desde las representaciones artísticas no es una tarea fácil, puesto que en Centroamérica no se cuenta con una extensa bibliografía en temas de cultura visual, pero también, porque «los problemas de la violencia siguen siendo muy oscuros» (Sorel, 1960:60).

La violencia es un tema que está en la agenda de muchas instituciones y organismos de desarrollo y, desde luego, de los propios artistas. La violencia como fenómeno tiene una atención especial y una cobertura importante en distintos sectores sociales y, por tanto, «hablar de la naturaleza y causas de la violencia en estos términos debe parecer presuntuoso cuando una gran cantidad de dinero de fundaciones va a parar a diversos proyectos de investigación en el campo de las ciencias sociales, cuando ya han aparecido una enorme cantidad de libros sobre el tema» (Arendt, 2018:77). Sin embargo, vale la pena intentarlo, pues siempre hay aspectos de la violencia que no son explicados y, en algunos casos, ni siquiera tratados.

En América Latina hay muchos trabajos de investigación sobre los distintos problemas sociales que aquejan a la región, pero en el caso concreto de la violencia, muchas de las investigaciones adolecen de falta de perspectiva porque reducen la realidad a aspectos cuantificables y documentalmente verificables en aras de alcanzar una pretendida objetividad. Este tipo de racionalidad reduce la distancia del pensamiento a la realidad y, tal como lo manifestaría Adorno, una distancia que ya no se tolera: «Al no pretender ser más que algo provisional, meras abreviaturas de lo fáctico que ellos subsumen, los tímidos pensamientos ven desvanecerse, junto con su autonomía respecto a la realidad, su fuerza para penetrarla» (Adorno, 2001:126).

Pero la incapacidad de la racionalidad argumentativa no se reduce a su distanciamiento respecto a la realidad, o su fuerza para comprenderla, sino a los modos en que la simplifica. Por esa razón, no es casualidad que la razón argumentativa no considere que muchas problemáticas pueden ser dilucidadas desde una racionalidad abierta a los sentidos y emociones humanas.

Frente a la imposibilidad de la razón analítica no resulta nada descabellado buscar respuestas al problema de la violencia desde las poéticas de los artistas, pues donde ha fracasado la razón lógico argumentativa, puede buscarse un saber de reconciliación para

descifrar y apuntar a la realización de la persona en su dimensión absoluta.⁴¹ El arte no es una actividad ajena a la verdad como lo ha querido demostrar la razón argumental o analítica, por el contrario, «el arte va hacia la verdad, no la es inmediatamente; por tanto, la verdad es su contenido. El arte es conocimiento mediante su relación con la verdad; el arte mismo la conoce cuando ella aparece en él. Pero ni el arte es discursivo en tanto que conocimiento ni su verdad es el reflejo de un objeto» (Adorno, 2004:373).

Las ciencias sociales en la región centroamericana han abordado el fenómeno de la violencia desde la razón analítica; sus resultados son importantes pero insuficientes. Los estudios analíticos reducen el fenómeno a la violencia criminal y, de forma específica, a los crímenes violentos. Esta simplificación del fenómeno permite ocultar otras dimensiones de la violencia, a saber: la violencia sistémica que de acuerdo con Slavoj Žižek es la causa fundamental de gran parte de las violencias.

Slavoj Žižek (2013) distingue tres tipos de violencia, una subjetiva y dos objetivas. Violencia «subjetiva», según Žižek, sería aquella directamente visible, practicada por un agente que se puede identificar al instante; violencia física directa, si se quiere. En las violencias «objetivas» se encuentra una violencia física directa. En este tipo de violencias se localiza una violencia «simbólica» encarnada en el lenguaje y sus formas, «en una estela que iría de Althusser (y los aparatos represivos) a Bourdieu» (Rosauero, 2017:33)- y una violencia «sistémica» inherente al sistema económico y político en que vivimos y sus sutiles formas de coerción, que imponen relaciones de dominación y explotación. Esta «violencia sistémica» es invisible y resulta de las «consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político» (Žižek 2013:10).

En la sociedad administrada las orientaciones para contener la violencia no pasan por eliminar las enormes desigualdades y contradicciones sociales, ya que implicaría atentar contra la propiedad privada y las formas de relación social existentes, elementos neurálgicos del modo de producción capitalista, asegurados y protegidos por una violencia fundante.⁴² En cambio, se incrementa el control totalitario y sus fuerzas represivas. Se ataca con fuerza a los sectores marginales, se atenta contra la democracia y las garantías individuales en aras de contener las nuevas criminalidades. No obstante,

⁴¹ Véase: ZAMBRANO, María (1996): *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.

⁴² Walter Benjamin en su libro *Para una crítica de la violencia (1921)* manifiesta que la violencia es un elemento fundante de las relaciones sociales de derecho y, por tanto, constitutivo de su historia.

las desigualdades se acrecientan, las brechas entre ricos y pobres aumentan y, por tanto, la injusticia se torna más evidente. Pero la sociedad administrada posee todos los medios para disuadir y oscurecer los procesos esenciales, tiene a su disposición los medios de comunicación de masas que le permiten asegurar y garantizar el orden y su hegemonía. Pero no solo los medios de comunicación de masas aseguran el orden que permite perpetuar en el poder a la moderna burguesía, sino también la ciencia moderna. A través de un largo proceso de racionalización la burguesía impuso el cálculo y la lógica discursiva. Para Horkheimer y Adorno (1998) este proceso quiso ser liberador, pero estuvo viciado desde el principio y se desarrolló históricamente como un proceso de alienación y de cosificación.



CHÉVEZ, Dalia (2007): «Falso-Franca», instalación, figuras de barro, bloques de cemento, circuito cerrado de seguridad 75x61x40cm, fotografía disponible en Paula Álvarez Pérez (ed.) Intersecciones. Repensar desde El Salvador las relaciones entre cultura y desarrollo, San Salvador Editorial AECID.

Las representaciones artísticas de la violencia son un canal para la memoria, una forma de comunicación que expresa aspectos significativos y relevantes de la historia. Y, a pesar del peligro de la estetización, el arte continúa siendo un canal para que el sufrimiento exprese su propia voz. La contribución de los artistas para la comprensión de los distintos periodos violentos se podría periodizar en Centroamérica desde las distintas expresiones y manifestaciones del arte. Algo similar realizó Álvaro Medina al asumir la curaduría del proyecto Arte y violencia en Colombia desde 1948. Esta exhibición,

presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá fue construida a partir de la relación entre la historia de la violencia política y las presentaciones y representaciones de ésta en los últimos cincuenta años.

Uno de los aportes más significativos de Medina en la exposición fue la premisa de dotar de una periodización a la relación histórica entre el arte y la violencia en el país. En torno a cada uno de los ejes cronológicos, las obras actuaron como fuentes primarias y articuladoras del relato curatorial (Ortegon, 2013:236).

La periodización de Álvaro Medina se establece a partir de tres periodos; el primero: Arte y violencia bipartidista; el segundo: la violencia revolucionaria y, el ultimo: violencia narcotizada. Estas tres formas de periodizar la historia de la violencia en Colombia a partir de sus representaciones y presentaciones artísticas es un aporte importante, porque intenta comprender los procesos históricos a partir de sus representaciones simbólicas. El modelo anterior podría ser empleado y aplicado en el contexto centroamericano, puesto que la historia -como lo apuntó Walter Benjamin- se descompone en imágenes, no en historias.⁴³

Para Hannah Arendt (2018) resulta imposible reflexionar sobre la historia y la política sin considerar el importantísimo papel que ha jugado la violencia en los asuntos humanos y, efectivamente, en el caso específico de Centroamérica, cada momento de su formación histórica ha llevado de la mano procesos violentos.

La violencia no es un hecho aislado, ni tampoco un producto exclusivo de la globalización y sus contradicciones, por el contrario, ha permanecido en los distintos procesos de conformación histórica de las sociedades centroamericanas y, desde luego, ha tenido una notable influencia en los artistas como agentes sociales.

El siglo XX fue extremadamente violento para la región centroamericana. Desde las primeras décadas y con el aliento de la crisis económica de los años treinta surgieron caudillos militares, muy similares por sus arbitrariedades y distinguidos por su dureza autoritaria, plegados a los intereses de sus oligarquías y de las transnacionales bananeras.⁴⁴ Este momento, caracterizado por una violencia bipartidista, coincide con la

⁴³ Véase BENJAMIN, Walter (2005): *Libro de los pasajes*, Madrid, Ediciones Akal.

⁴⁴ Desde las primeras décadas del siglo XX se produjo en Centroamérica un aumento de los regímenes dictatoriales y autoritarios, que tendieron a reforzar el dominio oligárquico. A fines de 1931 el coronel Maximiliano Hernández Martínez propició un golpe en El Salvador que acabó con el gobierno de Arturo Araujo y se mantuvo en el poder hasta 1944. En Honduras, Tiburcio Carías Andino, jefe del conservador Partido Nacional y presidente desde 1932, se mantuvo como dictador hasta 1948. En Guatemala la dictadura del general Jorge Ubico se extendió de 1931 a 1944, hasta que un golpe a cargo de oficiales jóvenes acabó con ella e implementó un régimen democrático.

gestación de la práctica artística moderna en la región centroamericana. En el caso específico de Honduras, la modernidad inició con Pablo Zelaya Sierra, artista formado en Costa Rica y España, quien bebió lo mejor de la tradición de las vanguardias artísticas modernas para desarrollar un lenguaje que pudiera dar cuenta sobre las necesidades espirituales de la época, pues, para él: «la obra artística es el reflejo o resonancia de la espiritualidad de una época, de un pueblo. El arte se apoya en la técnica, pero no es la técnica sola sino técnica más espíritu» (Zelaya, 1966:7).

A Zelaya Sierra le interesaba promover desde su propuesta una identidad desde el pasado indígena, la cual rechaza las intervenciones foráneas y acepta el principio de igualdad de las razas. Esta visión, ampliamente difundida entre la intelectualidad centroamericana, será transgredida por una serie de acontecimientos históricos en Honduras (procesos de guerra civil y dictaduras).

La guerra civil en Honduras de 1932 fue el acontecimiento histórico que impulsó a Pablo Zelaya Sierra a representar la crueldad y la barbarie humana por medio de imágenes violentas. Con anterioridad, Pablo Zelaya había incursionado por diferentes movimientos de vanguardia en su intento de configurar su propia narrativa:

«Desde que inicié mis estudios, tuve el angustioso problema de orientarme entre las distintas tendencias que, a mi espíritu ofrecía el gran movimiento del arte moderno» (Zelaya, 1966:6).

Para Pablo Zelaya era necesario conocer el movimiento transformador y, más aun, sentir las ideas del pensamiento moderno, razón por la cual, desarrolló su trabajo desde la academia, el impresionismo, cubismo y post-cubismo. Sin embargo, la mejor evidencia del giro en sus estrategias creativas fue la obra *Hermano contra hermano* (1932), que fue elaborada tan solo a unos meses de su deceso. La obra es una pintura al óleo de gran formato, en el espacio plástico se distinguen con claridad una serie de elementos figurativos. En el plano central se encuentra un soldado de la época, un hombre de piel morena y de facciones indígenas al que se le percibe enajenado por la ingesta de alcohol y el horror generado por el conflicto.

Como parte de sus trofeos de guerra, sostiene la cabeza desmembrada de uno de los cuerpos que se dispersa transversalmente por el espacio. Zelaya Sierra en este lienzo, no coloca los elementos con propósitos únicamente formales, es decir, bajo la idea de equilibrar el espacio o alcanzar armonía y ritmo, por el contrario, cada objeto tiene una carga simbólica importante. La obra representa la barbarie, la ignorancia, la crueldad de

la guerra y la destrucción de la nación. Precisamente por esa razón, Pablo Zelaya no enaltece las cualidades estéticas tradicionales, es decir, no recurre a elementos estetizantes que puedan desviar la mirada y, con ello, perder el sentido de su narración.



ZELAYA SIERRA, Pablo (1932): «Hermanos contra hermanos», óleo sobre lienzo, 107 cm x 96 cm, fotografía cortesía de Walter Suazo.

Pablo Zelaya conoció el cubismo cuando fue estudiante de la Real Academia de San Fernando en Madrid y, estuvo bajo la tutela del pintor español Daniel Vázquez Díaz. En el cuadro *Hermanos contra hermanos* el espacio se articula en múltiples planos, modelando las formas con grandes trazos de color, pero sin suprimir las cualidades icónicas de la imagen. Para Pablo Zelaya Sierra, -que se consideró un artista ecléctico que había incursionado por diferentes modos de representación-, la figuración era la opción artística que mejor se avenía a evidenciar la irracionalidad promovida por la guerra.

Posteriormente a la dictadura de Tiburcio Carías Andino,⁴⁵ Álvaro Canales, pintor hondureño, y Juan Antonio Franco, pintor guatemalteco, ambos formados por los representantes del muralismo mexicano, empezaron a profundizar en un arte de contenido social, ampliamente influenciado por los trazos expresionistas de Siqueiros y las narrativas de Rivera. Su intención era representar la explotación de los obreros y la tragedia humana producto de las contradicciones del sistema capitalista.



CANALES, Álvaro (1981): «Masacre del río Sumpul», acrílico sobre tela, colección Lilian Jiménez, Museo de la palabra y la imagen, El Salvador.

En esta misma dirección, se entrecruza el pintor de nacionalidad guatemalteca Roberto Ossaye. El artista, como muchos de su generación empalmó de la mejor manera las estéticas vanguardistas europeas con las necesidades de expresión de América Latina. De la misma manera que a Pablo Zelaya Sierra, le tocó vivir una cotidianidad marcada por la dictadura, por ello, en su obra se presenta el temor y el llanto engendrado por la represión, los asesinatos y la muerte que permanecen impunes. Su obra no es realista, pero tampoco abstracta, sus figuras se modelan desde pinceladas cargadas de color y de amplios contrastes cromáticos.

⁴⁵ Tiburcio Carías Andino (1876-1969) fue un General de división que ocupó el cargo de presidente de Honduras desde 1932 hasta 1949. El primer año de gobierno fue constitucional, pues, logró ser electo a través de elecciones generales, no obstante, se mantuvo en el poder durante los periodos posteriores por medio de una dictadura.



OSSAYE, Roberto (1951): «Muchacha y eclipse», óleo sobre tela, 64 cm x 89 cm, fotografía disponible en: <http://latinamericanmasters2012.blogspot.com/>

OSSAYE, Roberto: «El sermón», óleo sobre tela, 36” x 20”, fotografía disponible en: <https://www.invaluable.com/auction-lot/roberto-ossaye-1927-1954-the-sermon-287-c-edf14e1781#>

En el contexto de la aplicación de la Doctrina de Seguridad Nacional⁴⁶ surge el Taller de la Merced, en la ciudad de Tegucigalpa. La iniciativa de su creación la lleva el dramaturgo Rafael Murillo Selva (1934), quien dirigía para ese momento el Teatro Experimental Universitario La Merced (TEUM).

Los fundadores del Taller fueron Virgilio Guardiola y Luis Hernán Padilla, a mirada del artista hondureño Víctor López, Virgilio se convirtió en el líder del taller y del grupo que poco a poco se fue engrosando con la llegada de muchos aspirantes a artistas.

Virgilio tenía por ese entonces el don de gente que le ajustaba y le sobraba para mantener la atención sobre sí; su viaje a Europa acentúa y moldea el perfil del nuevo Virgilio y del líder [...]

⁴⁶ Francisco Leal Buitrago sostiene que la Doctrina de Seguridad Nacional proviene de un período de la vida política de América Latina que se inició en los años sesenta. En ese período los militares adoptaron una serie de principios orientadores del tratamiento que le dieron a los problemas sociales considerados subversivos. El origen y desarrollo de tales principios tuvo influencias y facetas múltiples, lo que provocó que la Doctrina no fuera explícita y se divagara sobre su identidad. Se convirtió en una especie de “razón social” o rótulo usado por variados sectores de la sociedad para identificar una amplia gama de acciones llevadas a cabo por los militares de la región. La Doctrina generalmente se equipará con cualquier clase de arbitrariedades o violaciones de los derechos humanos cometidas por organismos militares, sin que medie explicación alguna de por qué se colocan tales acciones castrenses como parte de una definición doctrinaria. Para mayor información véase: BUITRAGO, Francisco (1992): «Surgimiento, auge y crisis de la doctrina de seguridad nacional en América Latina y Colombia», *Anal. político*, (15), pp. 6-34.

Virgilio irradia energía en su propuesta artística y nos impacta con tanta fuerza que nosotros también empezamos a ser los nuevos rebeldes, los neófitos irreverentes, pero algo hay en esa descubierta actitud que de a poco va a producir todo un giro en la forma de ver el mundo y el arte en Honduras (López, 2011).

La actitud transgresora de Virgilio marcaría el ritmo de los artistas agrupados y quienes, sin proponérselo, tendrían el mérito de ser el primer movimiento de vanguardia en el ámbito del arte hondureño. Fueron muchos e importantes los artistas que integraron el taller, entre ellos: Aníbal Cruz (1944-1996), Dante Lazzaroni (1929-1995), Obed Valladares (1952-1994) Dino Fanconi (1950), Roni Castillo (1944), Luis H. Padilla (1947), Felipe Buchard (1946), Gustavo Armijo (1945), Virgilio Guardiola (1947), Dagoberto Posadas (1959), Mario Mejía (1946), Ludgardo Molina (1948-2016), César Rendón (1941), Víctor López (1946) y Ezequiel Padilla Ayestas (1944-2015).

Para la década de los ochenta del siglo pasado las respuestas de los artistas ante la hostilidad y la violencia desarrollada desde el Estado eran mucho más orgánicas y se dirigían a cuestionar el orden social imperante y, precisamente por ello, se renuncia a las formas de representación que enaltecen las cualidades estéticas tradicionales. Puesto que, se pretende dar testimonio de la crueldad vigente y, por tanto, las narrativas utilizadas no recurren a elementos de placer hedonista. Estos artistas sabían muy bien que:

La belleza que aún florece bajo el horror es puro sarcasmo y encierra fealdad. Pero aun así su efímera figura tiene su parte en la evitación del horror. Algo de esta paradoja hay en la base de todo arte, que hoy sale a la luz en la declaración de que el arte todavía existe. La idea arraigada de lo bello exige a la vez la afirmación y el rechazo de la felicidad (Adorno,2001:120).

Ezequiel Padilla Ayestas, uno de los artistas más relevantes de la década de los ochenta era de la idea de que los aspectos más contradictorios de la realidad social como la extrema pobreza y la violencia generada por el sistema capitalista, así como los aspectos crudos que conforman lo cotidiano, resultan «difícil trasladarlos al lienzo de una manera bonita o «bonitilla». Yo los traslado o los denuncio, o doy testimonio tal y como los miro; he allí mis cuadros» (Paredes, 1989:17).



AYESTAS, Ezequiel (1989): «Sin título», acrílico sobre tela, 78 x 98 cm, colección Banco Atlántida, fotografía disponible en: <https://museobancoatlantida.com/la-coleccion/pinatoteca/pintura/>

PADILLA, Luis Hernán (1975): «Sin título», óleo sobre tela, colección CAC-UNAH, fotografía disponible en: https://issuu.com/centrodearteyculturaunah/docs/revista_arte_y_cultura_vol_ii/26

Bajo las coordenadas estéticas del Taller de la Merced se puede colocar al artista salvadoreño Carlos Cañas, quien empleó la pintura y su capacidad crítica para denunciar la violencia ejercida desde el Estado a la población civil. *El Sumpul (1984)* es una de sus obras emblemáticas. Esta pintura muestra el horror experimentado por la sociedad salvadoreña ante la masacre de más de 300 personas por parte del ejército cuando trataban de huir a Honduras el 12 de junio de 1980.

La obra es una pintura al óleo, en el plano central se distinguen un grupo de figuras apiñadas, reclinadas, martirizadas, asesinadas. La tonalidad seleccionada, así como la disposición de la luz juega un papel importante en la intensificación del dolor y del drama humano. Su permanencia en la historia del arte no se debe a sus aportes estéticos, sino a su capacidad de denuncia y de registro para la memoria. Para aquel entonces, los objetivos programáticos de los artistas era realizar obras de temática o contenido político, es más, «sentían la urgencia de declarar sus motivaciones e ideas revolucionarias, e instaban a sus colegas a seguirlos» (Rosauero, 2017:60).

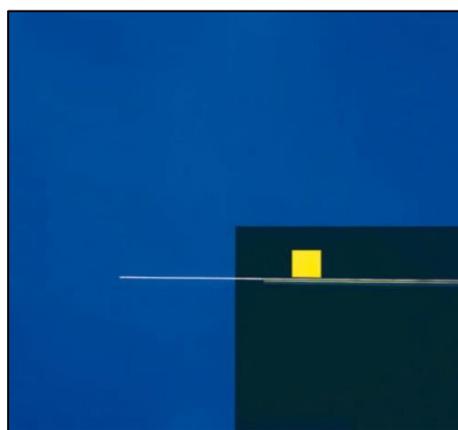
Durante una buena parte del siglo XX, el arte centroamericano se edificó desde la representación figurativa, son escasos los artistas que redujeron la iconicidad de la imagen o emplearon los códigos de la abstracción para desarrollar sus narrativas. En este espacio,

las obras producidas son de contenido social y, en la mayoría de los casos, son propuestas que denuncian la hostilidad del contexto y en su totalidad referencian la violencia política para denunciar y contribuir con procesos de renovación y de cambio.

Sin embargo, algunos artistas bifurcaron su producción hacía la abstracción y, por esa razón, es importante mencionarlos, ya que sus obras se distancian de la tradición figurativa y no mantienen una relación directa con el contexto y el ideario colectivo. Desde estas coordenadas ubicamos la obra de Manuel de la Cruz González (Costa Rica) y la del hondureño Ricardo Aguilar.

Las obras de ambos artistas son de naturaleza abstracta, la obra de González, se estructura desde el neoplasticismo y, quizás, por ello el interés en simplificar las formas hasta su presentación más genérica. La pintura de Ricardo Aguilar se diferencia por la atmosfera en la que gravitan las formas; por otra parte, Aguilar deseaba encontrar una igualdad exterior en las formas artísticas: la igualdad de una aspiración espiritual y metafísica.⁴⁷

Pese a estos hechos aislados, el arte centroamericano siempre ha mantenido una relación directa con el contexto socio-político y, por ello, la imagen violenta ha sido una constante. Ahora bien, al finalizar la década de los noventa del siglo pasado y en los primeros años del nuevo siglo, la violencia empezó a ser presentada desde otros medios y posibilidades discursivas.



AGUILAR, Ricardo (1949): «Carnaval», óleo sobre tela, 79x99 cm, colección Banco Atlántida, Fotografía disponible en: <https://museobancoatlantida.com/la-coleccion/pinatoteca/pintura/>

GONZÁLEZ, Manuel de la Cruz (1971): «Síntesis del ocaso», laca, 100 x 100 cm, fotografía María Alejandra Triana. Disponible en: <http://salawa2.blogspot.com/2009/12/sintesis-del-ocaso.html>

⁴⁷ Manuel de la Cruz González (1909-1986) fue un pintor de Costa Rica que incursionó en el abstraccionismo geométrico. Por la calidad de su propuesta, logró ser una de las figuras claves de la pintura costarricense. Ricardo Aguilar (1915-1951), uno de los pocos pintores de Honduras que ha incursionado en el abstraccionismo.

La violencia está intrínsecamente unida a la historia y, por tanto, también la compleja trama de la memoria, tanto en sus usos privados como en los públicos. La historia de Centroamérica, «a su vez, encierra múltiples duraciones y está hecha de discontinuidades, retornos, inercias y giros que se superponen, interpretan y envuelven» (Rosauero, 2017:46).

La relativa estabilidad política generada por los acuerdos de paz firmados en la ciudad de Esquipulas, Guatemala, en el año de 1994 y la consolidación de la institucionalidad democrática tras décadas de gobiernos militares, afianzaba la idea que las sociedades centroamericanas se dirigían a nuevos estadios de desarrollo y a un goce pleno de la democracia. Y, tal como lo expresaría Regina José Galindo, daba la impresión «de que todo iba a cambiar, un ambiente de cierta paz» (2015: 0':21'').

La globalización, en principio, podía ser considerada como un fenómeno que contribuyó a unificar la región, pues difundió en todo el mundo la economía de mercado, la ciencia, la técnica, la industria y las normas de la sociedad occidental. No obstante, ciertos acontecimientos demostraron que el progreso no llegaba y que aparecían fenómenos regresivos.

Lo significativo de abordar la historia de la región desde la representación de la imagen violenta es que se puede reconstruir el significado social que se le asigna a partir de los relatos visuales. En ese sentido, pensar la imagen violenta es una tarea necesaria, pues, la imagen se constituye en testimonio y memoria, así como modos de ver y comprender la violencia. Por otra parte, se puede pensar las imágenes como un acontecimiento visual, en tanto, narración del momento.

Al igual que los testimonios, ellas declaran silencios, titubeos que se evidencian en su configuración icónica. Simultáneamente, podemos entender la construcción del acontecimiento visual como espacio fenomenológico desde el cual se declara un enunciado, un estado, un espacio, un tiempo (Gualteros Olaya, 2014:92).

A criterio de Helena Chávez Mac Gregor, «la importancia de reflexionar sobre la violencia tiene que ver no sólo con tomar conciencia de pérdidas de vidas, de subjetividad y de futuro sino también con entender el funcionamiento de las estructuras en las que la violencia se genera y que hemos aceptado como dadas» (2012:8).

Theodor Adorno manifestó un principal interés por comprender la violencia, pues sólo conociendo sus causas no sólo identificamos los factores subjetivos implicados en ella, sino que podemos hacer algo para evitarla, por consiguiente, «debemos descubrir los mecanismos que vuelven a los hombres capaces de tales atrocidades, mostrárselos a ellos mismos y tratar de impedir que vuelvan a ser así, a la vez que se despierta una conciencia general respecto de tales mecanismos» (Adorno, 1973:82).

La excesiva proliferación de imágenes de la violencia puede conducir a su representación estetizada y, con ello, restar la gravedad del sufrimiento que hace de su representación algo placentero. En esa dirección, Roland Barthes (1957),⁴⁸ argumentó que las fotografías de la violencia se encontraban sobre-construidas, esto es, estetizadas y, por eso, no tienen ningún efecto sobre el espectador a quien privan de su libertad de respuesta.

Allan Sekula (2004), argumentó que la fotografía documental sobre la miseria, violencia o sufrimiento ha contribuido al espectáculo, a la excitación retiniana mediante la representación directa de la violencia que despolitiza las imágenes y fomenta muy poco la comprensión crítica del mundo. El potencial de crítica y libertad que deberían contener esas representaciones, o bien se neutraliza, o bien se invierte en su contrario. El individuo deja de horrorizarse ante tales representaciones, y cuando eso sucede, se incrementa su indiferencia ante el mal. Cuando las representaciones del mal son aceptadas como meros objetos estéticos de manera artística, el mal también comienza a ser aceptado. Al respecto, Theodor Adorno pensaba que el horror cuando se convierte en imagen, a pesar de toda la dureza:

Es como si se ofendiera a las víctimas. Se hace algo con ellas, obras de arte, lanzadas para ser devoradas por el mundo que ya les quitó la vida. Lo que se denomina dar forma artística al desnudo dolor físico de los que fueron abatidos a golpes con las culatas de los fusiles contiene, por poco que sea, al potencial de provocar placer. La moral, que pide al arte que no lo olvide ni un segundo, se precipita en el abismo de su contrario. Gracias al estético principio de estilización, y a la solemne oración del coro, el destino inconcebible se presenta como si hubiera tenido algún sentido; es transfigurado y se le sustrae parte del horror. Sólo con ello ya se comete una injusticia contra las víctimas, mientras que ningún arte que las eluda puede resistir ante la justicia. Incluso el sonido de la desesperación paga su tributo a la infame afirmación. [...] Cuando la literatura comprometida convierte el genocidio en propiedad cultural, resulta más sencillo continuar participando en la cultura que hizo posible el asesinato (2003:423-424).

⁴⁸ Véase: BARTHES, Roland (1957): Photo-chocs, en Roland Barthes (Ed.) *Mytologies*, París, Seuil.

Para que tal cosa no suceda, el artista puede echar mano de la desestetización, es decir, rechazar o desmaterializar las cualidades estéticas tradicionales y posibilitar un arte crítico que pueda contribuir con la transformación del mundo. Pero la tarea del artista no se reduce a combatir los procesos de estetización como una forma de degradación de lo artístico, sino que como diría Adorno: la obra de arte auténtica encarna la resistencia contra la presión sobre lo humano, es más, el arte auténtico está en representación de lo que podríamos ser.

No atontarse, no dejarse engañar, no colaborar: tales son los modos del comportamiento social que se decantan en la obra que se niega a jugar el juego falso del humanismo, del acuerdo social con la degradación del hombre. En tal sentido, construir obras de arte significa para al artista negarse al opio en el que se ha convertido el gran arte de los sentidos, por tanto, es necesario defenderse de la humillación que hace de las obras medios, y de los consumidores víctimas del tratamiento psicotécnico.

El artista portador de la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que por su trabajo, por su pasiva actividad, el artista se hace lugarteniente del sujeto social y total. Sometiéndose a la necesidad de la obra de arte, el artista elimina de esto todo lo que pudiera deberse pura y simplemente a la accidentalidad de su individuación (Adorno, 2003: 120-122).

**PARTE TERCERA. INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS PARA LA COMPRESIÓN DEL
ARTE CONTEXTUAL CENTROAMERICANO**

III.1. HACIA UNA METODOLOGÍA DE ANÁLISIS PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA EN MEDIOS URBANOS

Críticos, filósofos, sociólogos, antropólogos, historiadores y teóricos del arte han empleado diversas estrategias y metodologías para explicar e interpretar el arte contemporáneo: desde la experiencia fenomenológica, la teoría social del arte, la hermenéutica, la semiótica o semiología, el formalismo, el estructuralismo, el posestructuralismo, hasta los estudios visuales y culturales. Podemos seguir enumerando metodologías de análisis, pero la intención no pasa por mencionar o explicar cada uno de los modelos empleados para la interpretación y el análisis de obras de arte, sino encontrar la estrategia metodológica más apropiada para comprender obras creadas en medios urbanos, en situación de intervención y de participación en el contexto centroamericano contemporáneo.

Muchas de las metodologías empleadas por la crítica y los historiadores del arte se han diseñado para analizar imágenes plasmadas y organizadas alrededor de un soporte artístico, ya sea lienzo, fotografía, medios digitales, carteles, telas, madera u otros objetos de diversas propiedades, tamaños y características. La situación resulta ser diferente cuando se desea comprender obras efímeras, que se desarrollan in situ en zonas o territorios ajenos a las instituciones artísticas como museos o galerías de arte, es decir, propuestas artísticas que han sido ejecutadas en medios urbanos y que se constituyen a partir de la implicación y la participación de los espectadores.

En tal sentido, la iconología de Erwin Panofsky,⁴⁹ así como el modelo de análisis de la imagen visual de Ernst Gombrich o el formalismo de Clement Greenberg son estrategias metodológicas que resultan inapropiadas, desajustadas o demasiado desconectadas de los eventos, fenómenos y acontecimientos artísticos que se constituyen a partir de la participación, la acción y la implicación colectiva. Las obras producidas en medios urbanos al involucrar un sinnúmero de relaciones con la sociedad y la gente podrían requerir de «una lectura metodológica que es, al menos en parte, sociológica» (Bishop, 2012: 20).

El análisis de este tipo de propuestas artísticas podría ejercerse desde conceptos que provienen de las ciencias sociales. Es relevante considerar que el arte participativo o contextual no sólo es una actividad de carácter social, sino también una actividad

⁴⁹ Véase: PANOFSKY, Erwin (1998): *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Editorial.

simbólica y, por ello, las ciencias sociales positivas son menos útiles que las reflexiones abstractas de la filosofía política. El arte de participación demanda encontrar nuevas formas de analizar el arte, porque no se relaciona directamente con la visualidad sino con la implicación y la participación, aun cuando la forma permanezca como vehículo para comunicar los significados. La recomendación metodológica anterior no implica la renuncia de otras alternativas, ante todo, sí contribuyen a vislumbrar las posibilidades discursivas de las obras. Se reconoce la complejidad de abordar un arte socialmente orientado sin recurrir a una diversidad de disciplinas, pues no sólo es imposible pretender tener un método homogéneo, sino que como diría Roland Barthes: «la obra de arte es el único objeto que no da una indicación de que cada objeto necesita su propia ciencia». ⁵⁰

Frente a esta apertura epistemológica, en el análisis de las obras seleccionadas se emplearon algunas estrategias metodológicas que devienen de la crítica de arte, porque a diferencia de la estética y de la historia del arte, la crítica de arte puede desarrollar análisis filosóficos, emitir juicios de valor y llevar a cabo análisis históricos, además de valerse de la imaginación y de los descubrimientos del lenguaje. La amplitud metodológica no asegura por sí misma un trabajo analítico sorprendente y emocionante de las imágenes visuales. También interviene el placer, la emoción, la fascinación, el asombro, el miedo, la repulsión del espectador que contempla «las imágenes y luego escribe sobre ellas. Una interpretación con éxito depende de un compromiso apasionado» (Rose, 2019:35).

Como parte de las estrategias metodológicas he considerado, en un primer momento, emplear algunos de los criterios metodológicos desarrollados por Arthur C. Danto, pues fue uno de los filósofos y críticos de arte de nuestro momento histórico que mostró una enorme preocupación por comprender los cambios experimentados en la práctica artística contemporánea a partir de ciertos sucesos que lograron conmocionar la atmósfera del mundo del arte. Y a pesar de los desacuerdos que se puedan mostrar con las teorías de Danto, gran parte de la práctica artística contemporánea no puede ser interpretada o comprendida sino es haciendo uso de sus presupuestos teóricos. De igual manera, empleo algunas de las visiones de arte y algunos modelos de interpretación constituidos desde América Latina, puesto que, las obras a analizar poseen ciertas especificidades regionales que requieren una valoración desde un pensamiento visual específico.

⁵⁰ Véase: GUASH, Ana María (2007): *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual*, Murcia, CENDEAC, pp. 19-20.

III. 2. LA TEORÍA CRÍTICA DE DANTO

Durante la década de los sesenta del siglo anterior se produjeron ciertos fenómenos que revolucionaron el mundo del arte. Para aquel momento, Andy Warhol presentaba la *Brillo Box* en la *Stable Gallery*, suceso que, de acuerdo con Danto, evidenció el final del relato mimético como estrategia de representación. De acuerdo con Danto (1999), con esta obra se disolvió la época de los manifiestos y se ingresó a un período donde cualquier cosa puede ser considerada como obra arte.

La propuesta instalacional de Andy Warhol, compuesta por una serie de cajas de jabón, maravillaron a Danto, pues para él, con esta obra Warhol no sólo había logrado superar los paradigmas de representación tradicionales, sino que iniciaba una dinámica que iba más allá de la modernidad y, por tanto, era necesario elaborar una teoría filosófica que permitiera comprender la producción artística en los márgenes de la posthistoria.

Frente a los cambios experimentados en el mundo del arte por las obras de Warhol, Danto se propuso alcanzar una definición filosófica del arte a partir de las revoluciones experimentadas en el mundo del arte una vez que «se planteó la cuestión de cómo era posible considerar arte a unos objetos más allá de su condición de simples artefactos de la cultura comercial» (Guasch, 2003:227).

A partir de ese momento, Danto se preocupó constantemente por explicar las nuevas dinámicas del arte a partir de las transformaciones vislumbradas durante la década de los sesenta del siglo pasado, pues le apasionó el hecho de tener que dar una respuesta filosófica sobre la posibilidad que tiene cualquier objeto en la ‘atmosfera’ del arte de adquirir el estatuto de obra arte.

Ahora bien, por la propia naturaleza de las obras realizadas en un medio urbano, en situación de participación, la teoría de los indiscernibles de Danto pareciese que tiene poco o nada que aportar para nuestro análisis; sin embargo, resulta importante para diferenciar obras desplegadas en medios urbanos respecto a las acciones de protesta de carácter activista. Asimismo, la teoría de Danto de la obra de arte como metáfora o significados encarnados resulta ser imprescindible para interpretar los significados de cualquier texto o acción artística.

La *Brillo Box* de Warhol fue la obra que motivó a Danto a proponer una nueva definición del arte, el propio Danto se expresaba de esta manera: «los lectores de mi obra están familiarizados con lo mucho que significa para mí la obra de Andy Warhol, Caja de

Brillo, de 1964, desde el momento en el que la vi, cuando escribí mi primer ensayo de filosofía del arte, «The Art World» (Danto, 2005a:21).

La fascinación de Danto residía en el hecho de que la Caja de Brillo hizo urgente una definición de que no podía concernir simplemente a la obra de Warhol, sino que debía de tener aplicación universal. Dicha definición tenía que construirse sobre las ruinas del concepto de arte. Esta nueva definición filosófica del arte debía «formularse en los términos más generales posibles, para que todo aquello que alguna vez haya sido o pueda llegar a ser una obra de arte entre dentro de sus límites» (2005b:23).

Para Danto su definición filosófica del arte permitió justificar y comprender el carácter artístico de obras como la Brillo Box de Andy Warhol. Pero la comprensión de este tipo de obras sólo fue posible por el entorno de teoría, porque «ver algo como arte exige nada menos que esto, todo un entorno de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte. El arte pertenece a ese tipo de cosas cuya existencia depende de teorías» (2002:198).

Son extensas las reflexiones de Danto alrededor de la Brillo Box de Warhol, dado que estaba interesado en demostrar cómo este conjunto instalacional es una verdadera obra de arte, pero no así, las cajas que contenían detergente de la marca Brillo que se encontraban apiladas en los supermercados.

Mi pregunta inmediata fue, cuando vi por primera vez los paquetes de Warhol en 1964, en virtud de qué eran arte, cuando sus contrapartidas utilitarias -los contenedores en los que los productos eran transportados desde las fábricas a los supermercados- no tenían derecho alguno a proclamarse arte. El hecho de que las cajas de Warhol estuvieran en una galería fue considerado por algunos como una respuesta. Pero era, como mucho, una respuesta insatisfactoria, dado que claramente era una petición de principio (Danto, 2005a:22).

Para explicar el estatuto de obras de arte de las cajas de Brillo de Warhol, en contraposición a las mismas cajas colocadas en los supermercados, Danto formuló la teoría del mundo del arte, y la definió como un marco contextual que otorga sentido por medio de conocimientos teórico-lingüísticos. La teoría del mundo del arte le permitió discriminar lo verdaderamente artístico del resto de artefactos o cosas, pero también hacer el arte posible, pues para él: «es el papel de las teorías artísticas, en estos días al igual que siempre, hacer el mundo del arte, y el arte, posibles» (Danto, 2013:67).

De manera que, el mundo del arte es quien concede un estatuto ontológico y otorga significados a las obras de arte, y eso es posible, solo en la medida que existe «una

atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte» (Danto, 2013:65).

Por tanto, lo que hace la diferencia entre las cajas Brillo del supermercado y la obra producida por Warhol, consistente en una Caja de Brillo, es una cierta teoría del arte.

Es la teoría la que la hace ascender hasta el mundo del arte, y la que evita que colapse en el objeto real que ella es (en un sentido de es diferente a aquél de la identificación artística). Por supuesto, sin la teoría, es improbable que uno pueda verla como arte, y para poder verla como una parte del mundo del arte, uno debe haber dominado una buena porción de teoría artística, al igual que una considerable cantidad de historia de la pintura reciente (Danto,2013:67).

Arthur C. Danto, en su libro *El abuso de la belleza (2005)* refuerza la idea anterior, dado que, para él, lo que posibilita a una obra para que sea arte es una atmósfera histórica y teórica. En ese sentido, para aceptar ciertos objetos como la Brillo Box como obras de arte se necesita saber algo de historia y de teoría.

Danto, para justificar el carácter artístico de la *Brillo Box* parte de la premisa que ciertas obras no pueden ser catalogadas como arte en determinados períodos históricos, pues se requirió de una evolución del concepto de arte para considerar ciertos objetos como artísticos. Para el filósofo norteamericano, no se trata de cambiar la configuración de la historia del arte para que tales afirmaciones sean posibles, sino que se haya interiorizado dicha historia para hacer posible este tipo de afirmaciones.

Sólo basta reconocer que se creó una atmósfera teórica en que los límites entre arte y realidad se confundan con relativa facilidad. Por consiguiente, lo que finalmente hace de algo arte en la teoría de Danto, es su relación con un trasfondo de historia y teoría del arte, es decir, se hace necesario poseer ciertos conocimientos para darse cuenta de que algo es arte. De modo que, una interpretación que se derive de tal conocimiento «funciona como lo que Danto llama «teoría emancipadora»; ésta permite que un objeto material, que de otro modo sería un objeto fenoménico en un mundo de objetos del mismo orden, sea visto como una obra de arte» (Costello, 2005:237).

De acuerdo con Danto (2002), en esta atmósfera teórica cualquier cosa puede ser una obra de arte, ya que no existen condiciones últimas y necesarias. Pero del hecho que cualquier cosa pueda ser una obra de arte no debe deducirse que todas las obras logren alcanzar el estatuto de arte. De manera que, «cualquier objeto del mundo y cualquier combinación de objetos del mundo pueden ser homólogos materiales de obras de arte, sin

que ello presuponga que el número de obras de arte iguale el número de objetos y combinaciones de objetos del mundo» (2002:159).

El arte contextual no es ajeno a esta realidad, puesto que termina legitimándose en el mundo del arte, aun cuando en muchos casos las acciones se conciben, planifican y ejecutan al margen de las instituciones artísticas. Paradójicamente, las obras creadas en medios urbanos terminan adquiriendo el estatuto de obras de arte a partir de cierta teoría o, mediante, la legitimación y el reconocimiento del mundo del arte. En este aspecto, la teoría crítica de Danto es fundamental.

III.3. LA OBRA DE ARTE COMO SIGNIFICADOS ENCARNADOS

Además de la teoría institucional del arte, otro aspecto significativo de la teoría de Danto es su teoría de la obra de arte como ‘significado encarnado’. Dicha teoría es desarrollada en su libro *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* (2002). En este texto, Danto intenta demostrar como una obra encarna su significado, es decir, cómo las obras de arte son significados encarnados.

Para Danto (2002), si una obra no posee significado es puro formalismo. Lo formal es interno a la obra sólo si logra encarnar el significado y, por ello, el análisis de las obras de arte debe orientarse hacia la búsqueda de los significados que explican la forma. Dicho de otro modo, las obras de arte encarnan su significado en su estructura formal y, por tanto, sólo la interpretación permitirá determinar si la obra indagada es buena o no.

En tal sentido, la tarea del crítico debe de orientarse hacia la búsqueda de la mejor interpretación, por ello, el método de crítica que Danto practicó operaba como una ciencia, «en el sentido de que en la ciencia se infiere la mejor explicación a partir de una recogida de datos. Desde el punto de vista de esta interferencia, el método al que antes aludía puede estar equivocado, aunque siempre puede estar sujeto a revisión» (Guasch, 2012:95).

Arthur Danto propuso el modelo de significados encarnados para tratar de expresar el significado de una obra dada y el modo en que ese significado se encarna en el objeto material que la transporta. Los significados encarnados en el objeto son de carácter filosófico, y se relacionan internamente con los espectadores.

Cada obra de arte es un símbolo, tiene un significado. Toda obra de arte trata de algo y encarna un significado. Tiene un asunto o contenido (aboutness) y es un significado encarnado (embodied meaning). [Por tanto,] la crítica de arte consiste en descubrir sobre qué trata la obra (Vilar, 2005b:188).

De acuerdo con la propuesta de Danto (2002), para que algo sea una obra de arte debe de representar algo, es decir, debe poseer alguna propiedad semántica. Una segunda condición es poseer algunos de esos rasgos que Danto ha llamado pragmáticos. Aunque, el propio Danto asegure que no tiene la certeza plena respecto al papel que desempeñan las propiedades pragmáticas en el arte actual.

III.4. LA BELLEZA COMO PROPIEDAD SEMÁNTICA

Arthur C. Danto aportó a la teoría del arte contemporáneo la definición teórico-filosófica del arte, asimismo, desarrolló la teoría de la obra de arte como significados encarnados, lo que contribuyó a la fundamentación de una nueva visión de la crítica de arte y, desde luego, a una nueva visión de la estética. Arthur Danto fue de la idea de que la belleza en el arte actual no desempeña un papel significativo. La belleza dejó de ser una condición sine qua non para las obras de arte.

He decidido retomar este aspecto para desvirtuar algunas de las valoraciones realizadas en torno a las obras desplegadas en medios urbanos, en situación de participación, puesto que para algunos miembros del mundo del arte centroamericano no son obras de arte en el sentido tradicional porque carecen de cualidades estéticas y, por tanto, no logran despertar sensaciones de placer y de gusto. En ese sentido, es lícito retomar la posición de Danto en torno a la belleza para subrayar el escaso valor que tienen las propiedades estéticas tradicionales en el arte actual.

Para Danto (2005a), las consideraciones estéticas están incluidas en la definición de arte. Las obras de arte poseen muchísimas cualidades, y algunas de estas cualidades pueden ser estéticas. Pero para responder estéticamente a éstas, primero hay que saber que el objeto es una obra de arte. El principal argumento de Danto es que las obras de arte poseen tres elementos fundamentales implicados en el concepto de arte: estética, lenguaje y valoración.

De acuerdo a la concepción de Danto (2002), las propiedades pragmáticas desempeñan un escaso papel en el arte actual y, por esa razón, la valoración tiene un valor fundamental, no así la estética que «a duras penas toca el corazón del arte y, por cierto, no del gran arte, que tampoco es, a la postre, el arte que parece más bello» (Danto, 2002:250).

Para Danto la belleza no es algo sustancial al concepto de arte, por ello, no es nada extraño que sostuviera que una obra podía seguir siendo arte independientemente de sus valores estéticos. Su interés por el análisis filosófico del arte se acrecentó «justo cuando el arte acababa de quitarse de encima todo el pesado ropaje metafísico con que los expresionistas abstractos se habían querido arrebujar intelectualmente» (Danto,2005b:37).

El desinterés por la estética -Danto- lo aduce a la necesidad de proveer una definición filosófica del arte, algo que consideró con carácter de urgencia cuando empezaron a emerger obras que compartían las mismas propiedades con los objetos de uso cotidiano. Para Danto (2005a), en este caso en específico, la estética se mostraba incapaz de explicar por qué un objeto era una gran obra de arte y el otro no, siendo a todos los efectos prácticos indiscernibles entre sí. La estética parecía poco vinculada al devenir del arte en la última parte del siglo XX, porque «la belleza desapareció casi por completo de la realidad artística, como si el atractivo fuese, con sus groseras implicaciones comerciales, en cierto modo un estigma» (Danto, 2005b:43).

Pero la belleza sigue estando allí, pues es algo intrínseco al significado de la obra: «el significado de una obra de arte es un producto intelectual captado a través de la interpretación por alguien que no es el artista, y la belleza de la obra, si la hay, se entiende implicada por ese significado» (Danto,2005b:50).

La belleza es tan sólo una cualidad más entre un inmenso abanico de cualidades estéticas y, en ese sentido, la estética filosófica se encuentra en un callejón sin salida por haberse concentrado demasiado en la belleza. Sin embargo, Danto (2005a) afirma que la belleza es la única cualidad estética que también es un valor, como la verdad y la bondad; y no simplemente uno de los valores que nos permiten vivir si no uno de los valores que definen lo que significa una vida plenamente humana.

De acuerdo con Danto (2005a), en el terreno del arte contemporáneo la belleza no tiene un lugar preponderante y, su relegación, no sólo se debe al descubrimiento de que no tiene lugar en la definición de determinado arte, sino que hace algún tiempo la belleza, como rasgo imperativo de las obras de arte, llegó a su fin. Danto apoyó su fundamentación sobre la belleza en la valoración de Clement Greenberg. El crítico de arte norteamericano manifestó que todo arte profundamente original en sus inicios se percibe como feo, puesto que la más alta responsabilidad del artista es la de esconder la belleza. Y efectivamente, el gran logro de los movimientos de vanguardia, -además de eliminar el criterio de belleza de la definición del arte y demostrar que algo puede ser arte sin estar dotado de belleza-, fue subrayar que el arte ha desplegado tantas posibilidades estéticas que constituiría una distorsión pensar en él como si tuviera sólo una. Parte del legado de los movimientos de vanguardia «ha sido un recelo hacia la belleza, como mínimo en arte. Cuando la belleza no era directamente objeto de aborrecimiento, se daba al menos una actitud derivada: el arte, antes repulsivo que bello» (Danto, 2005a:126).

Desde que arrancaron los movimientos de vanguardia estaba claro que algo puede ser arte sin ser bello, ya que la belleza no constituye una parte esencial del arte, mientras que el contenido si es una condición necesaria para el arte, o al menos así lo mantuvo Arthur C. Danto.

Uno de los conceptos clave de la filosofía del arte en el siglo XX de Danto (2005a) fue sostener que algo puede ser un buen arte sin ser bello. Aunque el mérito, en realidad, se debe a los propios artistas que hicieron sus obras con la conciencia de que la belleza no forma parte ni de la esencia ni de la definición del arte. Lo cual no significa que la estética no forme parte ni de la esencia ni de la definición del arte.

La estética había acabado por identificarse de forma reduccionista con la belleza. Y como la belleza, especialmente en el siglo XVIII, vivió tan estrechamente ligada al concepto de gusto, impidió que pudiera apreciarse toda amplitud y diversidad del espectro de cualidades estéticas posibles.

La belleza desempeña un papel en el significado de la obra a la que pertenece, dado que el significado está internamente vinculado a sus cualidades estéticas. De manera que, la belleza del objeto es interna al significado de la obra. «Esto indica que la belleza es un contenido no conceptual de ciertas experiencias, que por supuesto pueden contribuir a una experiencia más amplia de una obra de arte, cuando es tomado como parte del significado de esta última» (Danto, 2005b:160).

La definición de obra de arte propuesta por Danto puede generar ciertos equívocos, ya que el pluralismo postmoderno puede aceptar el hecho de que cualquier cosa puede ser una obra de arte, sin embargo, eso no implica que cualquier cosa pueda ser arte. Una obra debe de encarnar o interiorizar unos significados. Para interpretar dichos significados se requiere de una buena dosis de teoría y de conocimiento de la historia del arte. La visión teórica de Danto nos permite comprender que las acciones artísticas desarrolladas en el medio urbano en situación de participación y colaboración adquieren el estatuto de obra de arte en la medida que encarnan unos significados y, que la belleza podría ser uno más de esos significados, pero no el más relevante, pues la belleza en este tipo de propuesta artística adquiere un papel secundario, lo que favorece poder escapar de la estetización, pero no necesariamente de la neutralización.

Además de la aportación filosófica de A. Danto, las fuentes metodológicas que más han interesado a los investigadores visuales provienen de campos diversos, tanto de la cultura visual como de las ciencias sociales, entre otras: los estudios de audiencia, análisis

de discurso, metodología visual crítica, semiótica o semiología, psicoanálisis, etnografía visual y tecno-antropología, entre otras.

El arte socialmente implicado como la creación en el medio urbano en situación de participación, no puede ser abordado desde un único enfoque metodológico, puesto que algunas dimensiones de la obra no serían cubiertas o alcanzadas. Y en tal sentido, aunque algunos aspectos de la teoría y filosofía del arte de Danto sean muy relevantes para interpretar el significado de muchas obras de arte contemporáneo, considero que su filosofía del arte por sí sola no es suficiente para el propósito de esta investigación.

La profesora de la Universidad de Oxford Gillian Rose, en su texto *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales (2019)*, explica una diversidad de enfoques metodológicos que pueden ser utilizados para la interpretación y valoración crítica de las imágenes. De entre la amplitud de propuestas presentada por Rose, haré hincapié en la metodología visual crítica y la semiótica social. La selección de estos dos enfoques metodológicos se debe a su contribución efectiva en la comprensión de obras participativas en el medio urbano.

III.5. METODOLOGÍA VISUAL CRÍTICA

De acuerdo con Gillian Rose (2019), la metodología visual crítica propone un marco para pensar los materiales visuales desde de cuatro lugares: el lugar de la producción; el lugar de la imagen propiamente dicha; los espacios de su circulación, y, por último, el lugar de la receptividad de la imagen. Cada uno de estos lugares tiene una modalidad tecnológica, una modalidad compositiva y, por último, una modalidad social.

La modalidad tecnológica se refiere a cualquier forma de aparato desde la pintura a la televisión e internet designado tanto para ser mirado como para aumentar la visión natural. La modalidad compositiva se refiere a las cualidades materiales de una imagen u objeto visual. Y, por último, la modalidad social se refiere al rango de instituciones, prácticas y relaciones económicas, sociales y políticas que rodean a una imagen y a través de los cuales es vista y utilizada.

El lugar de la producción indica la forma en que se producen las imágenes, es decir, las circunstancias de producción que influye en los efectos sociales que producen las imágenes. De acuerdo con Friedrich Kittler (1999),⁵¹ las tecnologías empleadas en la producción de una imagen determinan la forma, el significado y el efecto. Para Kittler (1999) «los efectos tecnológicos en la producción de la imagen visual necesitan ser considerados cuidadosamente, porque algunos pueden no ser tecnológicos en absoluto» (Rose, 2019:76).

La modalidad de producción de la imagen se encuentra relacionada a su función compositiva. Algunos investigadores plantean que son las condiciones en la producción de una imagen lo que gobierna la función compositiva. Sin embargo, para Gillian Rose, este argumento tal vez se hace más eficaz en relación con el género de imágenes en el que se incluye o ubica una imagen. El género es una forma de clasificar imágenes visuales dentro de ciertos grupos. Un género particular podrá compartir una serie específica de objetos significativos y manera de verlos.

Muchas imágenes juegan con más de un género, por supuesto, y un término útil aquí en relación con los nuevos medios es el de remediación, acuñado por Jay Bolter y Richard Grusin (1999) para describir la forma en que las tecnologías digitales estaban inspirándose en las

⁵¹ Véase: KITLER, Friedrich (1999): *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, CA, Stanford University Press.

convenciones genéricas de otros medios al mismo tiempo que creaban también sus propios géneros (Rose ,2019:77).

La tercera modalidad indica las dimensiones sociales de las imágenes. En la modalidad social de las imágenes se distinguen con claridad cuatro enfoques: en primer lugar, un enfoque de carácter economicista, en segundo lugar, un enfoque que prioriza las industrias concretas y su relación con el contexto político y económico y, en tercer lugar, un enfoque que enfatiza sobre las identidades sociales y/o políticas que se movilizan en su creación. En esta perspectiva se ubica el trabajo de Peter Hamilton.⁵²

Y, por último, el enfoque que presta mucha atención al individuo a menudo descrito como el autor. Este enfoque parte de la idea que el aspecto más importante para entender una imagen visual es lo que su creador pretende mostrar, es la noción que suele llamarse teoría del autor. «Muchos de los trabajos recientes sobre temas visuales están interesados en la intencionalidad del creador de la imagen» (Rose,2 019:82).

Desde una interpretación de carácter economicista se ubica David Harvey.⁵³ Para este autor es el proceso económico lo que da forma a las imágenes. No obstante, para analizar las imágenes desde esta posición se necesita comprender de forma sintética los procesos de la economía contemporánea. De acuerdo con Gillian Rose, el problema de este enfoque estriba en que prioriza la relevancia de los sistemas generales de producción para el significado de las imágenes y los investigadores:

algunas veces hacen uso de metodologías que prestan más bien poca atención a los detalles de las imágenes concretas. Harvey (1989), por ejemplo, ha sido acusado de hacer un mal trabajo de interpretación de las fotografías y películas [...] y de determinismo económico (Rose, 2019:79).

El segundo lugar donde se crean los significados es en la imagen misma. La modalidad más importante para los propios efectos de una imagen es su composición y, en ese sentido, hay una gama bastante amplia de formas mediante las cuales los teóricos de la cultura visual han conceptualizado el funcionamiento del lugar de la propia imagen.

Cada imagen tiene un número determinado de componentes formales, algunos de ellos tienen que ver con la tecnología utilizada para crear, reproducir o exponer una imagen, otros componentes dependerán de las prácticas sociales. Por ejemplo, surge de algunos rincones «una cierta duda sobre la crítica de la complicidad de la imagen con los

⁵² Véase HAMILTON, Peter (2006): *Visual Research Methods*, London, Sage.

⁵³ Véase: HARVEY, David (1989): *The condition of Postmodernity*, Oxford, Blackwell.

modos dominantes de ver la clase, la raza, el género, la sexualidad» (Mitchell,2005:74). Sin embargo, otras aproximaciones enfatizan la importancia de la experiencia visual de las imágenes.

Caroline Van Eck y Edward Winters (1995)⁵⁴ argumentan que la esencia de una experiencia visual está en sus cualidades sensoriales, esta naturaleza experiencial y sensorial crea un excedente más allá de lo cultural. Investigadores como Laura Marks y Mark Hansen destacan lo encarnado y lo experiencial como algo que está por encima de la representación, de ahí su insistencia en el poder de las propias imágenes y en la necesidad de intensificar la experiencia de las imágenes.

Como se puede observar, hay una amplia gama de formas mediante las cuales los teóricos de la cultura visual han conceptualizado el funcionamiento del lugar de la propia imagen. Las imágenes no son estáticas, por el contrario, experimentan ciertos desplazamientos del lugar en el que son producidas a los lugares en los que ocurre su receptividad. Dicho desplazamiento afecta las cualidades composicionales de la imagen, y la circulación de una imagen puede verse influenciada en sus movimientos por todo tipo de consideraciones sociales, económicas y políticas. De modo que, las imágenes circulan, pero solo aterrizan en sitios concretos donde son percibidas por las personas, es decir, por sus audiencias.

Para John Fiske (1994),⁵⁵ la audiencia es el lugar más importante en el cual se crea el significado de una imagen, y con el termino audiencia se refiere al proceso mediante el cual una imagen visual realiza la renegociación de su significado o, incluso, su rechazo por parte de una audiencia concreta que percibe e interpreta a partir de determinadas circunstancias.

Una primera circunstancia sería la posibilidad de composición de la imagen, es decir, las cuestiones tecnológicas relacionadas con el tamaño, contraste y estabilidad de la imagen. Hay teorías que priman el lugar tecnológico en el cual se crea el significado de una imagen, lo cual, implica que la tecnología utilizada para crear y mostrar una imagen controlará la reacción de una audiencia. Así pues, hay cuestiones tecnológicas que tienen

⁵⁴ Véase: VAN ECK, Caroline y WINTERS, Edward (2005): «Introduction» en Caroline Van Eck y Edward Winters (eds), *Dealing with the Visual: Art History, Aesthetics and Visual Culture*, Aldershot, Ashgate. pp. 1-13.

⁵⁵ Véase: FISKE, John (1994): «Audienicing», en N. K. Denzin y Y.S. Lincoln (eds), *Handbook of Qualitative Methods*, London, Springer.

que ver con las características físicas de las imágenes que pueden determinar los modos de ver una imagen en contextos diversos.

La recepción también incluye otra serie de aspectos importantes relacionados con las diferentes formas de percibir una imagen en contextos diferentes y, en tal sentido, la recepción de una imagen es muy importante para su significado. De manera que, lo social parece ser la modalidad más importante para comprender la audiencia de las imágenes.

Las imágenes visuales siempre son experimentadas de forma concreta, por lo que diferentes prácticas sociales con regularidad se encuentran asociadas a diferentes tipos de imágenes en distintos espacios. El cine, la televisión en la sala de estar, y una pintura al óleo en una galería de arte moderno no invitan al receptor a percibirlos de un mismo modo. Para Gillian Rose (2019), este fenómeno se debe a que el cine, una telenovela y un cuadro expresionista sobre una tela no tienen el mismo proceso de composición ni tampoco dependen de las mismas tecnologías y, por consiguiente, no pueden experimentarse de la misma forma.

Esta cuestión sobre los espacios y las prácticas de exposición es especialmente importante para tener en cuenta, dada la creciente movilidad de las imágenes en la actualidad; las imágenes aparecen y reaparecen en toda suerte de lugares, y esos lugares, con sus particulares formas de ver, mediatizan los efectos visuales de esas imágenes (Rose,2019:92).

El segundo aspecto de la modalidad social relacionado con la audiencia de las imágenes concierne a las identidades sociales de los espectadores. Algunos autores han abordado la problemática relacionada a la diversidad interpretativa de las mismas imágenes visuales, es decir, han intentado responder a la pregunta de cómo audiencias distintas interpretan las mismas imágenes de modos muy diferentes. Estas diferencias han sido atribuidas a las distintas identidades sociales de los espectadores. En este aspecto Gillian Rose (1979) manifiesta que las imágenes pueden ser leídas de formas diferentes por audiencias distintas, es decir, por diferentes géneros y sexualidades y en situaciones históricas disímiles.

El otro aspecto de la modalidad social es la práctica social de observar. Este tipo de práctica no se reduce a solo mirar las imágenes, sino también crear otras versiones de ellas. Los asuntos relacionados a la audiencia de las imágenes son indagados o investigados por medio de métodos de investigación cualitativa, a saber: entrevistas, etnografías, análisis de contenido y de discurso.

III.6. SEMIOLOGÍA O SEMIÓTICA

De acuerdo a la naturaleza de las obras contextuales interesa analizar las imágenes desde el lugar de la producción y la receptividad. Pero si se hace un análisis de la documentación del registro de *performances* o acciones colaborativas en el espacio público también se podría emplear el análisis composicional o de la imagen misma. Pero en el caso concreto de nuestro estudio, interesa analizar las acciones in situ, es decir, las que se desarrollan en el medio urbano en situación de participación y colaboración y, por tanto, el lugar más indicado es el de la producción y la receptividad.

La semiótica o semiología se enfrenta directamente a la cuestión de cómo las imágenes crean significados y, al mismo tiempo, ofrece un corpus de herramientas analíticas para desarticular una imagen y esbozar cómo funciona en relación con otros sistemas de significación más amplios.

Para la semiología o semiótica la cultura humana se constituye a partir de un sistema de signos, cada uno representa algo distinto de sí mismo, y somos los seres humanos los que hacemos que esos signos adquieran sentido.

La comprensión semiológica del signo depende en parte del trabajo de Ferdinand de Saussure, y más concretamente de su *Curso de Lingüística General* (1945).⁵⁶ Saussure quiso desarrollar un conocimiento sistemático sobre el funcionamiento del lenguaje y, para ello, instituyó el signo como una unidad básica del lenguaje. De acuerdo con Saussure (1945), el signo consta de dos partes que sólo son distinguibles a nivel analítico, pero que en la práctica se encuentran integrados. La primera parte del signo es el significado. El significado es un concepto o un objeto. La segunda parte del signo es el significante. El significante es un sonido o una imagen que se asocia al significado. La cuestión que Saussure plantea con la distinción entre significado y significante es que no hay una relación necesaria entre un significante determinado y su significado. La distinción ente significante y significado es crucial para la semiología, porque esa relación entre definiciones (significados) y significantes no es inherente, sino que es más bien convencional y, por tanto, puede ser problematizada. La semiología ha desplegado un refinado vocabulario analítico para describir como crean sentido los signos.

⁵⁶ Véase: SAUSSURE, Ferdinand (1945): *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Editorial Losada.

Un análisis semiológico implica el despliegue de un grupo de conceptos que producen exposiciones detalladas de las formas concretas en que los significados de una imagen son producidos por medio de esa imagen.

La mayoría de estudios semióticos tienden a concentrarse en la propia imagen como el lugar más importante de su significado. Su enfoque en los signos significa que la semiología siempre presta una atención cuidadosa a la modalidad composicional de ese lugar. Pero, su preocupación por los efectos sociales del significado de una imagen evidencia que también se presta alguna atención a la modalidad social de ese lugar.

Los semióticos sociales destacan por encima de todo el lugar de la audiencia de una imagen, argumentando que la semiótica está sumamente interesada en la recepción y, por tanto, la semiótica social enfatiza la modalidad social de todos los lugares de creación de significado.

En las semióticas sociales el interés [se] desplazó desde el «signo» hacia la forma en que la gente usa los «recursos» semióticos para producir artefactos y eventos comunicativos y para interpretarlos -lo cual también es una forma de producción semiótica- en el contexto de situaciones y prácticas sociales específicas (Leeuwen, 2005: xi).

La semiología demanda una precisión terminológica que da cuenta de su precisión analítica. Para realizar un análisis semiológico se requiere de un amplio conocimiento de la imagen que se examinará. La primera etapa de un análisis semiológico es identificar los elementos fundamentales de una imagen, una vez que esos elementos han sido identificados como sus signos, se pueden investigar sus significados.

Otro problema significativo en el enfoque metodológico es que ningún semiólogo sigue un procedimiento de muestreo riguroso, tampoco manifiesta cómo se hace el análisis de contenido. Este desinterés por justificar la selección de imágenes para el análisis es compartido por los semiólogos sociales. Para Gillian Rose (2019), hay dos razones para ello, la primera es que los semióticos de cualquier tipo eligen sus imágenes sobre la base del interés conceptual de las mismas. En ese sentido, seleccionan las imágenes que les permita hacer buenas observaciones. La segunda razón es que todos los tipos de semiología están interesados en analizar los procesos de creación de significado que son socialmente representativos.

Frente a estas inconsistencias hay cierto debate alrededor de la utilidad del legado de Saussure para la semiología más allá de la comprensión fundamental de la estructura del signo. Algunos autores han argumentado que Saussure tenía una idea estática de cómo

funcionan los signos y, por ello, no se interesó ni en el cambio de los significados y tampoco en el cambio con el uso. En tal sentido, muchos semiólogos prefieren acudir a la obra de Charles Peirce, puesto que la tipología de los signos del autor norteamericano «es tan rica que nos habilita para pensar cómo funcionan los diferentes modos de significación, mientras que el modelo de Saussure sólo puede decirnos cuántos sistemas de signos arbitrarios operan» (Iversen, 1986:85).

La utilidad de la obra de Charles Peirce radica en haber planteado la existencia de tres tipos de signos: icono, índice y símbolo. Estos tres conceptos se diferencian por el modo en el que se concibe la relación que se establece entre el significante y el significado. En el signo icónico, el significante representa lo significado por el parecido que hay entre ambos. Este tipo de signo con frecuencia es muy importante en las imágenes visuales, especialmente en las fotografías. Los diagramas también son signos icónicos, ya que muestran las relaciones entre las partes de su objeto. En el signo indexical existe una relación inherente entre el significado y el significante. Lo inherente a veces es culturalmente específico y, en los signos simbólicos, tienen una relación convencional pero claramente arbitraria entre significado y significante.

Los signos funcionan en relación con otros signos y, por ello, es extremadamente útil distinguir entre otros dos tipos de signos: el paradigmático y el sintagmático. Los signos sintagmáticos en una imagen fija adquieren su significado de los signos que los rodean, o vienen antes o después de ellos en secuencia en la imagen en movimiento. Los signos sintagmáticos suelen ser muy importantes para las semiologías del cine. Los signos paradigmáticos adquieren su significado del contraste con todos los demás signos posibles.

Los signos se pueden distinguir dependiendo de su grado de fuerza simbólica. Los signos denotativos describen algo. Para Roland Barthes (1977),⁵⁷ los signos denotativos son muy difíciles de decodificar. Un término relacionado es el de diégesis, es decir, la suma de los significados denotativos de una imagen. El término a veces se utiliza en los estudios sobre cine para ofrecer una explicación relativamente sencilla de una película, antes de comenzar con un análisis más complejo. Algunos signos denotativos pueden ser fáciles de entender, pero a otros pueden tener muchos significados potenciales que pueden confundir al lector. Los signos también pueden ser connotativos, los cuales se dividen en dos tipos: metonímico y sinecdical. Cualquier signo puede funcionar de una o varias de

⁵⁷ Véase: BARTHES, Roland (1977): *Image- Music-Text*, Londres, Fontana.

estas formas. Por esa razón la semiología ofrece un vocabulario detallado para especificar la función de determinados signos.

De acuerdo con Gillian Rose (2019), ciertos tipos de signos, especialmente el indíxal, el simbólico y el connotativo, aluden a sistemas más amplios de significado. Estos sistemas más amplios se pueden describir de varias formas: códigos (Stuart Hall), sistemas de referencia (Williamson) y mitologías (Roland Barthes).

Cada uno de estos términos significa algo diferente, y cada uno tiene alguna consecuencia metodológica distinta. Un código es un grupo de formas convencionales de crear significados que son específicas de un determinado grupo de personas. Los códigos permiten al semiótico el acceso a las ideologías de carácter general. A nivel connotativo, nos referimos por medio de los códigos a las órdenes de la vida social, del poder económico y político y de la ideología, porque los códigos establecen relaciones de contrato para el signo con las ideologías.

Stuart Hall (1980) describe tales ideologías como meta-códigos o códigos dominantes. Williamson (1978) describe algo similar y lo denomina ‘sistemas de referencia’.

El uso de la noción de sistema de referencia de Williamson (1978) depende de un conocimiento más amplio de la cultura en general. William Leiss (2005)⁵⁸ cree que los sistemas de referencia de Williamson son demasiado amplios como para arrojar mucha luz, por lo que da a entender que el análisis de las imágenes podría basarse mejor en algunos tipos de estructuras de significados de nivel intermedio.

La noción de mitología de Roland Barthes es bastante diferente. El autor francés sostenía que el mito no se define por el objeto de su mensaje, sino por el modo en que se emite este mensaje. Barthes argumenta que la mitología se define por su forma y no por su contenido. De manera que, el mito para Barthes es un «sistema semiológico de segundo orden» (1973:123).

Los signos denotativos consisten en un significado y un significante, pero son bastante fáciles de entender y, por tanto, Barthes sugiere que este es el sistema semiológico de primer orden. El signo denotativo se convierte en simple significante en el segundo nivel de significado, o nivel mitológico de significado. Los sentidos de los

⁵⁸ Véase: LEISS, William, JHALY, S. y BOTTERILL, J. (2005): *Social Communication in Advertising: Consumption in the Mediated Marketplace*, London, Routledge.

signos son extremadamente complejos. Esta complejidad se debe a que sus significados son múltiples, es decir, son polisémicos.

En el análisis semiológico las imágenes adquieren sentido por medio de la transferencia de significados entre los signos. Para Williamson (1978) las imágenes no hacen esta transferencia por sí mismas, por el contrario, el origen de movimiento de significados no es la propia imagen, sino el espectador y, por lo tanto, el espectador es quien otorga sentido a la imagen y no la imagen por sí sola.

Sin un espectador que decodifique la imagen, ésta no tendría sentido, ya que «todos los signos dependen para su proceso significativo de la existencia de receptores específicos, concretos, y tienen para ellos y para su sistema de creencias, un significado» (Williamson, 1978:40).

Es en ese sentido que Bal y Bryson señalan que la semiología está especialmente interesada en la recepción de imágenes por parte de la audiencia y, por tanto:

el análisis semiótico del arte visual no plantea producir en primer lugar interpretaciones de las obras de arte, sino más bien investigar cómo las obras de arte son inteligibles para aquellos que las miran, el proceso mediante el cual los espectadores dan sentido a lo que ven (1991:184).

Para Williamson (1978) el espectador da sentido a una imagen haciendo conexiones entre los signos. Después el espectador se da sentido a sí mismo, o a sí mismo a través de la imagen. De manera que, esta autora sugiere una serie de formas mediante las cuales las imágenes precipitan al espectador dentro de los efectos de su significado.

III.7. SEMIOLOGÍA O SEMIÓTICA SOCIAL

El principal interés de la semiología social es conocer los modos en que los significados de los signos se crean socialmente. La teoría de la semiótica social se construye basándose en informes descriptivos de la gente creando sentido en entornos sociales. ¿Cómo hace hincapié la semiótica social en la interacción social en relación con los signos? La semiótica social se interesa por los signos, pero también con lo que se denomina recursos semióticos. Los recursos semióticos son:

significantes, acciones observables y objetos que han sido introducidos en el dominio de la comunicación social y que tienen un potencial semiótico teórico constituido por todos sus usos pasados y por todos sus potenciales usos y un potencial semiótico real constituido por aquellos usos pasados que son conocidos y considerados importantes por los usuarios de los recursos, y tales usos potenciales podrían ser descubiertos a partir de las necesidades e intereses específicos de los usuarios (Leeuwen, 2005:4).

Una parte significativa de la semiótica social es devota de la exploración teórica del potencial semiótico de determinados tipos de recursos semióticos, puesto que su interés principal es el potencial semiótico real de un recurso semiótico. Para Kress (2010), el potencial semiótico de significantes, acciones y objetos es extraído por la gente cuando nos comunicamos unos con otros.

Es decir, el potencial semiótico de los significantes, las acciones y los objetos es utilizado en los dos casos, cuando producimos significado -cuando creamos algo con la intención de comunicar algo- y también cuando recibimos significados -cuando interpretamos la creación de significado de otros (Rose,2019:231).

La semiótica social se centra en este proceso de comunicación por medio del análisis de ejemplos concretos de diseño del significado, cuando los seres humanos en situaciones determinadas crean un tipo de significado concreto en el contexto de actos comunicativos. Los semiólogos sociales suelen enfatizar el contexto social en el que tiene lugar el trabajo semiótico, es decir, ejemplos particulares de significados creados para hacer efectiva la comunicación. Para la semiótica social, el significado creado por una imagen será alterado no solo por cómo la percibe un lector, sino también por el contexto en el cual tiene lugar la mirada.

En segundo lugar, en la semiótica social el énfasis se pone en la amplia gama de modos mediante los cuales se crea el significado. El modo significa el medio del acto de comunicación. En el acto de la comunicación incluye más de un modo, por lo que la

semiología social destaca la multimodalidad del diseño semiótico y, por ello, a la semiótica social se le conoce como investigación multimodal.

En tercer lugar, la semiología social destaca que la producción de recursos semióticos específicos y la forma en que son interpretados se encuentran moldeados por los procesos sociales. Tanto la producción como la interpretación de los recursos semióticos son moldeados por una serie de convenciones que organizan los significados. De acuerdo con Van Leeuwen (2005) hay tres convenciones, a saber: discurso, género y estilo. Los discursos son marcos para crear significados, son plurales, poseen historias y se establecen de varias formas. El género es un grupo de textos que comparten ciertas características y siguen ciertas reglas. El estilo es una manera determinada de escribir, hablar y hacer.

Van Leeuwen (2005) realiza un desglose de cada uno de estos cuatro términos para ofrecer subcategorías de género, estilo y también para indagar cómo estos términos se mantienen relacionados mediante el ritmo, la composición, la información que los vincula y el dialogo, en textos concretos y sucesos comunicativos: dibujos animados, diagramas de revistas, logotipos, mapas conceptuales de escolares, obras maestras de la pintura y fotografías, vestidos y el embalaje de un recambio de impresora.

Kress (2010) analiza libros de texto escolares, señales de aparcamientos y sitios web, evidenciando la manera en que los métodos semiológicos pueden ser aplicados sobre una gama amplia de materiales, y también permite ver cómo la semiología social comparte la preocupación de las corrientes principales de la semiología al centrarse muy detenidamente sobre los componentes específicos de la creación de significado.

Las circunstancias en las cuales los recursos de la semiótica se utilizan son también configuradas por las prácticas establecidas. Para Van Leeuwen, «tales usos tienen lugar en un contexto social, y este contexto puede tener reglas o prácticas mejores que regulen cómo se pueden usar determinados recursos semióticos, o dejar relativamente libres a los usuarios en el uso que hagan de los recursos» (2005:4).

El uso de recursos semióticos está fuertemente determinado por los significados establecidos de esos recursos. Como plantea Kress, «los creadores de signos [...] viven en un mundo configurado por las historias del trabajo de sus sociedades; los resultados de este trabajo son accesibles a ellos bajo la forma de los recursos de su cultura» (2010:74).

Hodge y Kress (1988) enfatizan la estructura del trabajo de diseño semiótico describiendo lo que ellos llaman el sistema logonómico. Un sistema logonómico es un grupo de reglas que prescriben las condiciones de producción y recepción de significados que especifican quién puede iniciar (producir, comunicar) o conocer (recibir, entender) los significados sobre qué temas bajo qué circunstancias y con qué modalidades (cómo, cuándo, por qué). Los sistemas logonómicos prescriben conductas semióticas sociales en los lugares de producción y de la recepción. De manera que, se puede distinguir entre regímenes de producción y regímenes de recepción. Para Hodge y Kress un sistema logonómico es en sí mismo un:

grupo de mensajes, parte de un complejo ideológico, pero que sirve para hacerlo inequívoco en la práctica...Las reglas logonómicas son específicamente enseñadas y vigiladas por agentes sociales concretos (familiares, profesores, patrones) que reprimen a individuos concretos en situaciones determinadas mediante procesos que están en principio abiertos al estudio y el análisis...Los sistemas logonómicos no pueden ser invisibles u oscuros, porque entonces no funcionarían (1988:4).

Hasta el momento se ha hecho hincapié en el diseño de los recursos semióticos, es decir, en la forma en que están formados y estructurados. Pero es importante considerar que no debe darse por hecho que cualquier diseño semiótico necesariamente tendrá que ser exitoso. Bal y Bryson (1991) sugieren que probablemente siempre hay resistencias contra los regímenes escópicos dominantes que podrían «oscilar entre la parodia respetuosa y la desfiguración total, entre la inversión clandestina de las reglas existentes de observación y la invención de un grupo de reglas totalmente nuevo, entre las sutiles transgresiones de los buenos modales y la negación absoluta a jugar el juego» (1991:187).

Kress (2010) sugiere que la idea de que existe un sistema logonómico producido por poderosos actores, en contra del cual otros marginalizados protestarán, resulta ahora un modelo de creación de sentido social anticuado. Por esa razón Kress (2010:21) afirma que tanto el individualismo creciente y la retórica de la elección asociada al neoliberalismo como las posibilidades participativas de la web, han alterado significativamente las formas, procesos y posibilidades de comunicación en las dos o tres últimas décadas.

De igual manera, Kress (2010) señala que las estructuras e instituciones jerárquicas de comunicación son cada vez más participativas en sus procesos y, por lo tanto, más horizontales en su distribución del poder. Sin embargo, el desplazamiento cultural y el

tecnológico están permitiendo, especialmente a la gente joven, empezar a «actuar en su propio interés en la esfera de su «propia» cultura y en su propia producción cultural/semiótica. Los mejores ejemplos de esto son los «contenidos creados por los usuarios» y los nuevos géneros, formas y lugares de diseminación como los blogs, wikis, YouTube, MySpace» (Kress, 2010:21).

Para Kress (2010) esto significa que los ensayos sobre creación de significado deben centrarse en las instancias específicas del diseño, analizando utilizando las herramientas de la semiótica social y estar contenidos en informes muy concretos de relaciones sociales, prácticas e instituciones ya que son creados y recreados mediante actos ricos y complejos de comunicación multimodal.

A partir de lo anterior, se puede establecer que parte de los intereses de la semiótica social son las relaciones de poder y la diferencia social. Al principio manifesté algunas dudas en emplear la semiología como metodología para la interpretación de imágenes visuales provenientes de acciones contextuales, sin embargo, parece que este enfoque metodológico, en sus dos versiones, puede ser un modelo muy productivo de pensar el significado visual.

Mi convencimiento en la eficiencia metodológica de la semiología se debe a tres razones. La primera, los enfoques semiológicos demandan un análisis minucioso de las imágenes. La segunda por su dependencia de los estudios de caso y, la tercera, por su elaborada terminología analítica. Estas tres condiciones permiten informes precisos sobre cómo se crean los significados de las determinadas imágenes. Por lo tanto, la semiología cumple con todos los criterios para ser una metodología visual crítica, se toma en serio las imágenes, provee de una serie de herramientas para comprender exactamente el modo en que se estructura una imagen determinada y, por supuesto, tiene en cuenta las condiciones sociales y los efectos de las imágenes desde el punto de vista de cómo la misma imagen debe tener sus propios efectos y de cómo los sistemas logonómicos conforman su producción y su recepción.

Pero la semiología también tiene algunas desventajas metodológicas. En primer lugar, la preferencia por parte de la corriente principal de la semiología por las lecturas detalladas de las imágenes individuales plantea preguntas sobre la representatividad y la posibilidad de repetición de su análisis. En segundo lugar, la semiología ha tenido que afrontar con frecuencia su complicada terminología teórica. Algunos autores expresan su preocupación por que la semiología tiende a inventar terminología nueva, únicamente en

su propio beneficio. De acuerdo con Gillian Rose (2019) «muchas veces, estos términos son útiles; tienen determinados significados que están claramente definidos, y hacen referencia a procesos que no es fácil describir de otra manera» (2019:239-240). Pero otras veces los términos nuevos resultan ser confusos e innecesarios; por lo que esta forma de lenguaje aporta poco, oscurece y no permite una comunicación efectiva. La recomendación de Gillian Rose (2019) pasa por no utilizar este tipo lenguaje.

En tercer lugar, en muchos trabajos de la semiología prevalece la exploración empírica de la polisemia y los sistemas logonómicos.

Don Slater (1983) abordó la falta de interés por la polisemia de la semiología, al menos de su corriente principal. Al margen de los esfuerzos de los semiólogos sociales, la semiología no está interesada en las prácticas sociales, las instituciones y las relaciones dentro de las cuales se producen e interpretan las imágenes visuales. Para Gillien Rose (2019) la culpa de semejante desinterés la tiene la tradición estructuralista. Los semiólogos solo toman las imágenes de «las relaciones y las prácticas dentro de las cuales se forman y funcionan los discursos» (Slater,1983:258).

La crítica de Slater (1983) permite revelar las grandes inconsistencias de la semiología. De acuerdo con Rose (2019), la semiología social responde a la crítica de Slater saturando de conceptos la caja de herramientas semiológicas, pero en ningún momento se ha propuesto superar sus límites.

Las inconsistencias de los enfoques generales de la semiología, así como las debilidades de la semiótica social permite ver que ninguna metodología de análisis visual puede alcanzar la completitud requerida.

III.8. ELEMENTOS METODOLÓGICOS DE LA CRÍTICA DE ARTE EN AMÉRICA LATINA

Otro campo fértil de metodologías visuales es la crítica de arte. Los críticos de arte han empleado un sinnúmero de estrategias metodológicas en su labor de descodificación de significados y análisis de las formas artísticas. Son varias las metodologías de análisis propuestos por la crítica de arte: sociología del arte, análisis de contenido, teorías formalistas, estudios visuales y postcoloniales, para citar algunos. Pero, debido a las especificidades regionales del arte latinoamericano se ha considerado encontrar las fuentes metodológicas para nuestro análisis en el trabajo de Marta Traba y Juan Acha, puesto que son los dos más grandes referentes de la crítica latinoamericano de los años sesenta y setenta del siglo pasado.

Pero también es necesario tener en cuenta a la generación de críticos que emergió en la década los ochenta y noventa. Este grupo de críticos, entre los que destaca Nelly Richard, Gerardo Mosquera, Néstor García Canclini, Luis Camnitzer y Mari Carmen Ramírez, fueron los responsables de haber generado nuevas formas de comprender el arte desde América Latina. Por esa razón, he considerado hacer una evaluación de su trabajo para apropiarme de ciertos conceptos fundantes y de sus propuestas metodológicas con el propósito de aplicarlas en el análisis de las obras de los artistas contextuales de Centroamérica.

La valoración del arte latinoamericano y de los periodos por los que transita depende en gran medida de sus teorías, conceptos y valoraciones críticas que expresan sus especificidades y aquellas definiciones que demandan las contingencias del momento histórico. Además, el arte latinoamericano exige valoraciones que correspondan a su especificidad regional, puesto que, uno de sus rasgos sobresalientes es su relación orgánica con el contexto.

La necesidad de abordar la especificidad estética de América Latina, no es algo reciente, en su momento fue una de las tareas y exigencias de críticos de arte como Juan Acha:

Como estudiosos latinoamericanos [...] estamos forzados a detenernos en nuestras realidades nacionales, con el objeto de producir conocimiento de ellas. No por un nacionalismo xenófobo, sino por la inmediatez, factibilidad y el obligado sondeo de las estéticas de cada uno de nuestros países, cuya estrechez exige extensas aperturas (Acha, 1993:9).

En el capítulo segundo de esta tesis, señalé que el arte centroamericano se encontraba cargado de significados extrartísticos, por cierto, muy vinculados a la

experiencia de los artistas con la cruenta realidad social. Razón por la cual, no está de más recordar que, sin el afán de promover una visión sociológica del arte, cada región se corresponde en última instancia con las estructuras sobre las cuales se asienta. Marta Traba recomendaba aproximarse a las cuestiones artísticas desde una perspectiva más amplia que implicara el análisis del medio en el que habían sido concebidas.⁵⁹

En tal sentido, interesa observar los productos artísticos desde la perspectiva de la historia crítica de América Latina, pues de acuerdo a esta posición metodológica, los productos artísticos y modelos críticos obedecen a propósitos e intereses íntimamente relacionados a las condiciones de su aparición. «Es una modalidad de la historia que examina las obras particulares a la luz de una determinada concepción del arte y se interroga por los conceptos de arte que están en funcionamiento en las narrativas» (Piñero, 2019:13).

Desde la perspectiva de la historia de la crítica no se puede obviar el papel de Marta Traba. Esta intelectual se destacó por buscar relaciones claras de sentido entre el arte y su contexto cultural de producción, bajo la conciencia plena que, las artes plásticas en América Latina se encuentran «insertadas en un marco sociológico estricto y delineado de una manera rotunda, sin posibilidad ni de equívocos ni de interpretaciones ambiguas» (1972:7).

Para conocer con mayor profundidad algunos aspectos del arte centroamericano consideré imperativo indagar entre los principales referentes de la crítica latinoamericana. A pesar de no ser muy abundante existen algunos hallazgos conceptuales que permiten alcanzar una interpretación sólida de la realidad artística y de sus producciones simbólicas. Marta Traba y Juan Acha son referentes obligatorios porque su labor crítica contribuyó a fundamentar la producción artística en América Latina durante la década de los sesenta y setenta del siglo XX.

Ambos pensadores gestionaron un pensamiento crítico independiente del modelo imperante y universalista de análisis de las obras de arte, asimismo, fueron los primeros que plantearon la crisis del arte moderno frente a la nueva cultura visual de los medios de comunicación de masas y su configuración futura; por otra parte, fueron ellos quienes plantearon la posibilidad de que las artes visuales representaran a la cultura latinoamericana en el contexto general del arte contemporáneo y, desde luego, fueron

⁵⁹ Véase: TRABA, Marta (1969): «Las dos líneas extremas de la pintura colombiana: Botero y Ramírez Villamizar», *Eco Revista de la Cultura de Occidente (Bogotá)*, 112, Tomo XIX, pp. 354-386.

ellos quienes por vez primera reflexionaron en el contexto de América Latina sobre la desconexión que existe entre el arte culto y el arte popular.

Juan Acha reconocía que la formación estética y artística de América Latina dispone de múltiples modos, locales y foráneos, elitistas y populares de relacionarse sensitivamente con la realidad y de practicar las artes.

La contribución de Marta Traba se remite estrictamente al «arte culto» desatendiendo las producciones de la cultura popular. Además, en sus inicios no otorgaba ningún lugar a las nuevas expresiones artísticas, lo que Acha denominaba ‘no-objetualismos’, por considerar que el arte latinoamericano reproducía con excesiva facilidad modelos foráneos y, por esa razón, se diluía con demasiada facilidad en las corrientes artísticas en boga. Jorge Romero Brest no compartió de ninguna manera la posición de Traba con relación a las vanguardias posteriores al surrealismo, porque no sólo tenía un juicio despectivo al catalogarlas como payasadas, sino que les acusaba de haber preparado el vaciamiento de las obras de arte.

Juan Acha era más abierto y flexible a las prácticas artísticas contemporáneas, por ser «los enemigos radicales de los medios masivos y las manifestaciones artísticas más actuales, realistas y, por ende, las más progresistas» (Acha,1981b:57).

Algunas décadas han pasado desde que Marta Traba y Juan Acha irrumpieron con sus teorías en el mundo de la crítica de arte en América Latina, sin embargo, muchas de sus valoraciones y propuestas siguen teniendo plena vigencia. Pese a que en el contexto del arte latinoamericano haya cierta preferencia por las teorías postmodernistas, es decir, visiones que proclaman un arte en el linde de la historia y desprovisto de radicalidad política.

La despolitización que impera en la atmosfera del mundo del arte tiene consecuencias funestas para el desarrollo de la crítica de arte, no sólo porque logró profundizar el distanciamiento de la intelectualidad de posiciones clasistas e independientes, críticas y deliberativas, sino que desecha toda posición teórica que reivindique la necesidad histórica de transformación de las sociedades latinoamericanas. Pese a todo ello ciertos fenómenos políticos en el arte contemporáneo demuestran que la postura crítica de Marta Traba y Juan Acha siguen manteniendo relevancia y significatividad histórica.

III.9. LA CRÍTICA DE ARTE DURANTE LA DÉCADA DE LOS 60 Y 70

Marta Traba fue una crítica de arte vehemente, polémica, apasionada, culta, conoedora y profunda,⁶⁰ no perdía el tiempo -como diría Damián Bayón- en hacer humildes mea culpa, sino que valientemente arremetía con lo que se le atravesaba en el camino. Pese a las grandes diferencias y antagonismos que levantaban sus escritos, no se ha dejado de reconocer su preponderancia en el arte latinoamericano. Resulta muy difícil desestimar que fue la responsable de introducir y desplegar propuestas teóricas modernas en el análisis del arte latinoamericano.

Gran parte del trabajo de Marta Traba giró en torno a construir una metodología de análisis estético desde el compromiso político y, para ello, propuso un enfoque crítico que ponderara la diversidad cultural de la región latinoamericana.

Debido a su postura y compromiso político, Damián Bayón (1984) pensaba que Marta Traba fue una crítica militante, algo que no era ajeno entre los miembros de su generación, pues cuando se ha descubierto una verdad basada principalmente en la justicia social está claro que el crítico se lanzara a defender sus tesis, a ser cabeza de grupo y, por supuesto, antorcha de la revolución.⁶¹ La simpatía de Marta Traba por las teorías de corte marxista no limitó su accionar crítico contra aquellas expresiones que eran respaldadas por la izquierda internacional, ya que se opuso radicalmente al realismo socialista y a todo tipo de expresión que fuera controlada mediante injerencias burocráticas. Marta Traba rechazó sin medias tintas el control de las sociedades administradas.

En la propuesta teórica de Marta Traba podemos distinguir algunos puntos clave que permitieron renovar los lenguajes de la pintura y, en algunos casos, resistir a la embestida de la cultura industrial y a sus productos cosificadores. En ese marco, es importante subrayar su crítica a la despersonalización del arte, dado que, para ella, el arte latinoamericano carecía de identidad propia, y los artistas lejos de proponer formas artísticas propias se limitaban a reproducir como buenos discípulos los lenguajes que se proyectaban e imponían desde las sociedades industrializadas.

La sumisión del arte latinoamericano respecto a los metalenguajes de las vanguardias fue uno de los aspectos de mayor preocupación para Marta Traba, razón por la cual

⁶⁰ Véase: AMARAL, Aracely (1984): «Marta Traba: décadas vulnerables», *Arte en Colombia: Internacional*, 23, pp. 17-19.

⁶¹ Véase: BAYÓN, Damián (1984): «El espléndido no conformismo de Marta Traba», *Sin Nombre: Revista Trimestral Literaria*, pp. 89-96.

proyectó su análisis desde la situación de dependencia de las artes plásticas respecto a los movimientos artísticos que, de acuerdo con ella, eran impuestos, pero asimilados con absoluta facilidad por los artistas latinoamericanos. Para Traba, los artistas «han sido, son y serán discípulos mientras nuestros países en particular y el continente latinoamericano en bloque no tenga una fisonomía propia» (1965:2).

A partir del análisis de las relaciones de dependencia, Traba reconoció que «el arte latinoamericano no ha conseguido todavía desatender, ni siquiera distraerse, respecto a la lección que se le imparte desde afuera» (1973:1). La situación del arte debido a la propia situación política, económica y cultural de América Latina motivo a Marta Traba a conocer el grado de obediencia y sumisión de los artistas respecto a las formas estéticas dominantes. Para ello, era necesario conocer qué estaba ocurriendo en los Estados Unidos. Pero no sólo eso, también era imperativo comprender qué estaba recibiendo el arte latinoamericano de parte del arte norteamericano dominante para estimar en seguida si ese aporte era estimable o perjudicial.

La relación de dependencia y sometimiento del arte latinoamericano condujo a Marta Traba a vislumbrar las relaciones entre las vanguardias artísticas norteamericanas y la sociedad de consumo, y determinar que ambas fortalecían lo que ella categorizó como ‘tecnología ideológica’. De acuerdo con Marta Traba (1973), este tipo de ideología aliena por medio de una falsa libertad que logra sustituir la creatividad por la producción de formas prefabricadas, y remplazar la estética tradicional por lo que ella denominó estética del deterioro.

La estética del deterioro es el resultado de un proceso de alienación de los sujetos sociales, «quienes consumen ideológica y materialmente los productos del arte fascinados con la promesa del deleite entretejido en la diversión y liberación de nunca acabar, ya que, sin problema, estos productos son reemplazados como cualquier otra mercancía de la industria cultural» (Muñoz,2016:91).

La estética del deterioro de Marta Traba se encuentra ampliamente influenciada por la filosofía de Theodor Adorno, y designa la situación del arte respecto a su degradación a objeto de entretenimiento y de consumo masivo. No obstante, frente al pesimismo de Adorno, Marta Traba intentó superar la estética del deterioro mediante una categoría antagónica impulsada por la necesidad de conocer el mundo y valerse de todas sus partes para emprender el acto creativo. Esta categoría es la ‘cultura de la resistencia’, que tiene su origen en el análisis sobre la postura de algunos artistas de América Latina ante los

movimientos de vanguardia y las corrientes en boga, actitud que, para Traba, fue transgresora y revolucionaria.

Marta Traba tejió el concepto de resistencia a partir de ideas que combinaban la perspectiva sociológica, filosófica y antropológica en función de un enfoque cultural. Fue una elaboración «compleja de carácter estético, político, antropológico y ético mediante la cual buscó, antes que nada, definir cuáles eran las distintas funciones que el artista estaba llamado a cumplir en la sociedad latinoamericana, que se debatía entre el modelo capitalista y el socialista». (Serviddio, 2012:202).

Las reflexiones sobre los modos de colonización que se ejercían desde el arte llevo a los críticos y artistas a formularse la interrogante en torno a las posibilidades de un arte resistente. Para la época en que Traba debatió sobre el problema de las imposiciones estéticas, el crítico y artista uruguayo Luis Camnitzer, por medio de su artículo *Arte colonial contemporáneo (1969)*, manifestó que el arte es un instrumento en la imposición de formas culturales foráneas. Para Camnitzer (1969) la historia canónica del arte funciona así y, por ello, quien determina qué es lo universal también determina cómo se hace.⁶²

La resistencia se manifiesta en el momento en que la cultura coaccionada y dominada se vale de su dominación para crear formas de comprensión sobre su historia. Para Traba (1973) este era el mayor potencial de la resistencia: revelar las dinámicas ocultas de la sociedad para superar el velo de la apariencia para conocer sus realidades. De manera que, Traba no sólo proyectó la cultura de la resistencia como postura estética, sino como un modo de comprensión de la realidad.

Para los artistas una cultura de resistencia representa la fuerza y tenacidad para dotar de significados y aprovechar los medios de comunicación y expresión que estén a su disposición para decir algo que es parte de un código general. En este punto, Traba se posicionó sobre la capacidad que los artistas latinoamericanos tienen para crear un arte propio, y su capacidad de representar y expresar su realidad sin dejar de lado las especificidades y los valores regionales, al edificar y enriquecer una estructura de sentido.

La idea de una cultura de resistencia surge en una coyuntura que el arte latinoamericano experimentaba algunas dinámicas que contribuían con su despersonalización. Justo en el momento que el arte latinoamericano se había diluido en

⁶² CAMNITZER, Luis (1969): «Arte colonial contemporáneo», texto presentado en *Annual Congress of the Latin American Studies Association*, Washington DC, Estados Unidos, 1970.

las formas estéticas de las vanguardias y, con ello, modificando su identidad. Por esa razón, Marta Traba no creía en una conducta estética latinoamericana. Traba aducía la regresión o despersonalización del arte latinoamericano a tres razones concretas: la primera, a una reacción vertical al nacionalismo estético, la segunda, al traslado y la permanencia de los mejores artistas de Latinoamérica a Europa y los Estados Unidos y, la tercera, al creciente internacionalismo, bajo la desventaja de que los artistas no poseían ningún modelo de expresión propio de su país o su continente, en el cual se reconocieran formas particulares de lenguaje, sino modalidades híbridas e importadas.

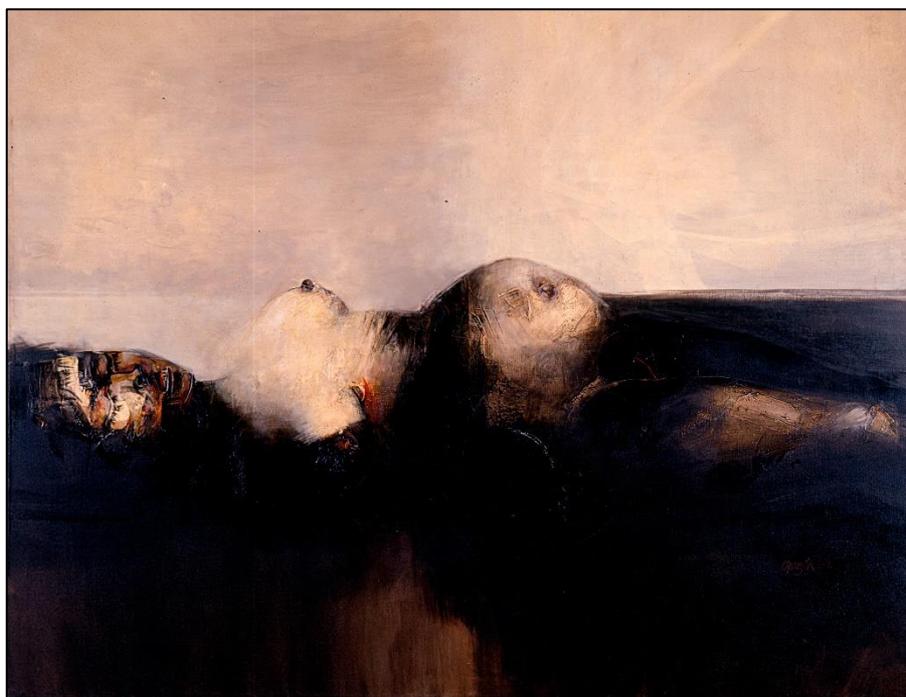
Para Marta Traba (1965) el aspecto más problemático de la despersonalización fue el hecho de que los artistas que se trasladaron a residir en Europa y los Estados Unidos terminaron diluyendo sus propuestas en las expresiones artísticas en boga y, en ese sentido, el arte en América Latina se había replegado como un acto vergonzoso. La mimetización progresiva y creciente -señalaba Traba- era tan desconcertante como peligrosa, pues obligaba al arte a revestir una personalidad, una idiosincrasia americana y, eso, a juicio de Traba, se constituía como uno de los más grandes actos de coerción.

La disolución mimética de la pintura latinoamericana quedaba demostrada en la actitud de la mayoría de los pintores de prestigio que no hacían más que comprobar la tesis de que los artistas de América Latina han sido y serán discípulos de los modelos y de las estéticas que provienen de Europa y de los Estados Unidos. La condición de enajenarse resultaba ser una postura inevitable. En momentos en que la estética parecía ser devorada por una histeria colectiva, no había más asidero -pensaba Traba- que las convicciones personales. Sin embargo, esto también resultaba muy difícil, porque:

La mayoría de los buenos pintores y escultores latinoamericanos actuales, decidieron convertirse en los enanos y bufones del Gran Apocalipsis. Pero no advirtieron un hecho tremendo que envuelve completamente estériles sus contorsiones: que América está en el limbo y no ve, ni oye, ni presiente, a los trompeteros y sus trompetas (Traba, 1965:2).

Para Marta Traba el arte latinoamericano carecía de identidad estética, los artistas mediante su práctica artística no lograban distinguirse con una estética propia, con excesiva facilidad mimética diluían sus discursos en los movimientos de vanguardia y las corrientes artísticas institucionalizadas en el mundo del arte. Pero este esquema desalentador no era total. Algunas reacciones individuales proponían algunas soluciones a los dilemas del arte latinoamericano, concretamente, al hecho de tratar de ser un arte

con identidad equivocada. Pero estas soluciones eran personales y no podían, no debían, tener ninguna ambición de generalidad.



OBREGÓN, Alejandro (1962): «Violencia», óleo sobre lienzo, 155,5 x 187,55 cm, fotografía disponible: https://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra_original.php?i=24

Esta posición crítica respecto a la despersonalización del arte, idea que en gran medida se asemeja a lo expuesto por Theodor Adorno en *Filosofía de la nueva música* (1949),⁶³ ocasionó profundos desacuerdos en las esferas culturales de América Latina y, como era de esperar, suscitó la respuesta directa de un grupo de intelectuales importantes, entre los que destacan Ludovico Silva, J.R. Guillent Pérez y Alejandro Otero, quienes por medio del suplemento literario del diario El Nacional sostuvieron con Marta Traba una discusión importante que se prolongó hasta agosto de 1965.

La intelectual argentino-colombiana se vio envuelta en diversas polémicas, su crítica mordaz generaba amarguras y daba vida a un sinnúmero de discrepancias y desacuerdos, sin embargo, su aporte en el campo de la crítica de arte en América Latina es invaluable.

⁶³ Theodor Adorno en su libro *Filosofía de la nueva música* (1949) pensó la despersonalización para referirse al fenómeno de regresión que experimentan las obras de arte en el contexto de la industria cultural. Y, paradójicamente, la misma condición de negatividad del arte le provocaba, como él mismo lo expresó, pensar en dicha regresión. Sin embargo, el concepto de despersonalización fue planteado por Marta Traba con diez años de diferencia respecto al planteamiento de Adorno.

Su figura alcanzó una enorme notoriedad y, a partir de la divulgación de sus ideas, el arte centroamericano, en gran medida desconocido por la crítica e historiografía del arte, logró nutrirse e incorporar su legado teórico.

Para el año de 1971 la crítico argentino-colombiana visitó la ciudad de San José de Costa Rica, espacio donde se celebró por vez primera *La Bienal de Pintura Centroamericana (1971)*. El evento artístico fue organizado por el consejo superior de universidades centroamericanas (CSUCA). En esa ocasión, Marta Traba colaboró como miembro del jurado evaluador y conferencista. Su comunicación titulada: *La pintura como medio de comunicación (1971)* giro en torno al lenguaje de la pintura. Para Marta Traba (1971) la pintura es un lenguaje que expresa significados metaforizados y, por ello, su interpretación o descodificación requiere de ciertos medios.

Las posiciones de Traba en torno a la pintura resultaron ser relevantes para el contexto centroamericano, puesto que expandieron algunas nociones que hasta el momento no habían sido asimiladas por los artistas centroamericanos que en su urgencia por combatir la represión y la violencia que ejercían los estados nacionales en el contexto de la guerra fría, emplearon algunas estrategias creativas unilaterales y reduccionistas.

Debido a la magnitud y relevancia de la conferencia, considero importante hacer mención de algunos puntos claves, pues a mi juicio, los elementos expuestos por Traba contribuyeron a impulsar una visión del arte que se alejaba de las directrices y principios estéticos del realismo social, pero también de la fuerza des-artizadora de la industria cultural. Pero, no sólo eso, sino que edificaron los principios metodológicos de la crítica de arte en Centroamérica. Y si bien es cierto que, Marta Traba planteó algunas directrices que podrían tener validez únicamente en el análisis de la pintura se puede obtener algunos principios generales que pueden permitir comprender las dinámicas actuales del arte contemporáneo en Centroamérica.

En la comunicación referenciada, Marta Traba reflexionó sobre la pintura como lenguaje, es decir, como un modo que comunica y expresa contenidos espirituales. Para Traba la pintura por su propia especificidad no puede comunicar lo que la literatura, la política, la ciencia o la religión, porque no usa esas otras lenguas, sino la suya propia. De ahí la afirmación abiertamente solipsista: la pintura comunica pintura. Lo que no significa que el lenguaje de la pintura esté desprovisto de significados, por el contrario, como todo lenguaje desea expresar algo por medio de las convenciones que utiliza y, por ello, la pintura se encuentra unida a la trasmisión de significados. La pintura no se limita a

«comunicar lo comunicable sino que, como toda lengua, está dotada del poder de comunicar lo no comunicable a través de su capacidad simbólica» (Traba, 1971:196).

Marta Traba asumió que la pintura es un lenguaje que mediante el soporte de sus convicciones lingüísticas es capaz de comunicar lo visible e invisible, lo aparente y lo oculto de la realidad que representa. El lenguaje de la pintura se dirige a un receptor que debe comprenderlo. Para comprender el lenguaje de la pintura es preciso disponer de un código de desciframiento. De manera que, la pintura como lenguaje implica la existencia de un enfoque metodológico que colabore a la decodificación simbólica, lo que Traba denominó código de desciframiento, es decir, cierto modo teórico que permita vislumbrar los significados encarnados de la obra.

Para Marta Traba (1971) la operación de lectura, decodificación o desciframiento no está exenta de problemas. De hecho, Marta Traba menciona específicamente dos. El primero se deriva de una concepción simplista del arte e implica explicar que la pintura es lenguaje y, que, por tanto, se comunica por medio de un código que debe de ser adecuadamente descifrado para que la lectura sea posible. El segundo y, no de menor dificultad, se añade al explicar que el desciframiento del código de la pintura es mucho más complejo que la descodificación de un código científico o puramente lingüístico, dado que el código de la pintura, de la misma manera que el de la poesía, puede prestarse a descodificaciones múltiples por la amplitud de sus significados.



CASTELLÓN, Rolando (1973): «sin título», cartón, té, acrílico sobre papel, 50x65cm, fotografía disponible en: <http://xuku-va.blogspot.com/2012/11/rolando-castellon.html>.

CASTELLÓN, Rolando (1970): «Ciudad vieja», carbón sobre cartón, fotografía disponible en: <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/istmica/article/view/13476/18781>

Por la amplitud y la riqueza interpretativa de la pintura Marta Traba rechazó la convicción generalizada y el pronóstico funesto sobre la muerte de la pintura. Sin embargo, aceptó la existencia de un problema real relacionado con el juego de las nuevas vanguardias con la sociedad industrializada que las apoya y las empuja para que actúen en el vacío y pierdan de vista su papel primordial.

Marta Traba realizó su labor crítica en un contexto donde ya era bastante notoria la neutralización y depotencialización del arte por el mercado y las instituciones artísticas, por eso, aseveraba que las obras que circulaban o se distribuían en los espacios del arte habían dejado de comunicar y habían sido reducidas a metalenguajes. Y, puesto que, el arte no lograba revertir tal situación, es decir, no alcanzaba proporcionar soluciones eficaces o modos de resistencia crítica, se consumía con absoluta voracidad todo lo ‘kitsch’ o, sea, la suma de productos que imitan al arte, pero que en realidad son otra cosa.

Marta Traba retomó de Clement Greenberg la categoría de *kitsch*⁶⁴ para hacer referencia a los productos conservadores que permean la cultura popular y que se rigen por la ley de la oferta y la demanda. El *kitsch* incorpora los productos de entretenimiento cuya función es satisfacer y complacer acríticamente. El *kitsch* para Marta Traba es una mentira, una mixtificación y un envilecimiento del público. Empero, «pese a la pobreza y prostitución de sus significados, y el saqueo que hace de los soportes lingüísticos del arte, sin llegar a formaciones creativas válidas, el kitsch desgraciadamente es un lenguaje» (Traba, 1971:200).

El triunfo de la cultura industrial y la distribución masiva del kitsch determinó la desaparición de la pintura como medio de comunicación e incidió en su transformación en metalenguaje incomprensible. América Latina por su condición de sumisión se encontraba condenada a recibir subproductos artísticos y, por ello, su producción artística oscilaba entre los metalenguajes y el kitsch. La actitud de resistencia de artistas como Tamayo, José Luis Cuevas, Matta en Chile, Amelia Peláez y Lam en Cuba, Szyszlo en Perú, Obregón y Botero en Colombia, Ricardo Martínez en México, Morales en Nicaragua, permitió -a juicio de Marta Traba- que la pintura latinoamericana siguiera existiendo.

⁶⁴ Clement Greenberg desarrolló la categoría de *kitsch* para reflexionar sobre el proceso que experimenta la cultura y los productos de entretenimiento posterior a la posguerra. Su reflexión fue publicada en *Vanguardia y kitsch* en el año de 1939.

Estos artistas evitaron temporalmente el peligro de que el arte latinoamericano fuera o una reivindicación o un entreguismo. No obstante, pese a la fuerza de sus propuestas, no habían logrado contener la avalancha de los metalenguajes.

A criterio de Marta Traba (1971) la única manera de que la pintura logrará restablecer su función de lenguaje y comunicar contenidos esclarecedores y críticos acorde con nuestro tiempo histórico, es volviendo a reconectar significantes y significados, de tal modo que se expresen cosas y lo que se diga sea nuevamente audible y comprensible. La pintura para lograr mantenerse debe de recuperar el lenguaje y dicha recuperación debe de hacerse a efectos de volver a comunicar para conocer y liberar.

No hay un programa político para realizar dicha recuperación, sino que cada artista recuperará el lenguaje de la pintura de acuerdo con sus capacidades creativas, pero puede estimularse una acción colectiva para favorecer ciertas actitudes sobre otras.

De lo expresado por Marta Traba se puede subrayar algunos aspectos relevantes que lograron aportar de forma sustancial al desarrollo de las artes plásticas y, fundamentalmente, de la crítica de arte en la región centroamericana. El primer aspecto, tiene que ver con la concepción de la pintura como una forma de lenguaje que expresa metafóricamente el mundo de la vida. Lo relevante de esta postura es diferir de la visión establecida por los imperativos de la estética del realismo social, por cierto, visión estética ampliamente difundida en el contexto de la guerra fría. Dicha postura estética demandaba del arte una función político social, por lo que los artistas debían de dirigir el acto de creación desde lo político e ideológico para contribuir con la emancipación del proletariado. Como era de esperar, Marta Traba se opuso radicalmente a esta visión reduccionista del arte y de la pintura.

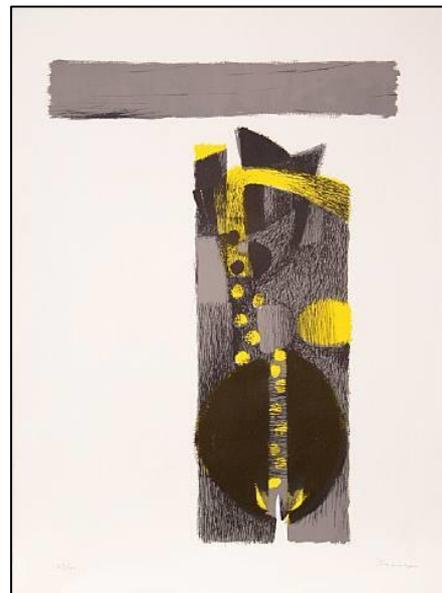
Otro aspecto a considerar en la intervención de Marta Traba fue el haber resaltado la necesidad de emplear modos de descodificación o desciframiento de los lenguajes artísticos, es decir, lo importante de su comunicación fue haber hecho hincapié sobre la necesidad de utilizar criterios metodológicos para revelar los significados internos de las obras en un contexto donde no se concebía la reflexión crítica del arte como una actividad íntimamente relacionada a los procesos artísticos y al mundo del arte.

Marta Traba no logró configurar una metodología de análisis crítico propia, pero su enfoque teórico y crítico se encontraba «aferrado a una tradición formalista y pictórica, ya bastante alejado de la crítica moderna (aún de la de Clement Greenberg) y, aún más, de la postmoderna» (González, 2000:7).

Marta Traba logró desarrollar un modelo que reflexionara críticamente sobre la especificidad de América Latina en clara oposición a los procesos de colonización cultural y en disposición a la formación de una identidad del arte latinoamericano pese a los peligros latentes.

Hay otros dos aspectos de la propuesta crítica y metodológica de Marta Traba que deseo señalar: La primera se encuentra relacionada con el acto de creación artística. Para Traba el acto de creación debe ser dirigido por medio de un proyecto: la gestión del conocimiento artístico deviene de un acto de intencionalidad y para nada se organiza desde lo espontáneo. De acuerdo con Traba (1971), uno de los más grandes problemas del arte centroamericano era la ausencia de intencionalidad. El problema de los artistas centroamericanos es que no dirigían sus obras:

A objetivo alguno y, por lo tanto, no procedían de ningún medio ni apuntaban a ningún receptor. Resultaban ejercitadas porque sí, respondiendo sólo la distracción personal de los artistas y a su mayor o menor capacidad de absolver a la pintura como un problema técnico. Las pinturas eran, por consiguiente, «objetos flotantes» (Traba,1971:15).



SZYSZLO, Fernando de (1978): «Visitante II-B», obra gráfica, colección privada, fotografía disponible en: <https://www.latinamericanart.com/es/obra-de-arte/visitante-ii-b/>

SZYSZLO, Fernando de (1970): «Sin título», obra gráfica, colección privada, fotografía disponible en: <https://www.latinamericanart.com/es/obra-de-arte/sin-titulo-102/>

Esta idea de organizar y sistematizar el proceso de creación por medio de una intención y objetivos claros tuvo enormes resultados durante la década de los noventa del

siglo XX. Para ese momento el proceso de producción, circulación y distribución empezó a ser conducido desde la noción de proyecto. Los artistas contemporáneos empezaron a edificar sus obras a partir de definir una temática, explorarla, investigarla e indagarla desde saberes particulares. Una vez alcanzada la claridad conceptual requerida se procedía al proceso de producción material y formal. Este proceso intelectualista y racionalizado del acto de creación puede ser cuestionado, pues tiende a liquidar pulsiones y fuerzas vitales. Pero en el caso de la experiencia de los artistas de la región contribuyó a sistematizar y orientar el proceso de creación.

La segunda tiene que ver con una reacción institucional a su oficio como crítica. En el año de 1971 Marta Traba fue uno de los miembros del jurado de la I Bienal Centroamericana de Pintura. El resto del equipo lo componían los artistas José Luis Cuevas, Fernando Szyszlo, Oswaldo Guayasamin y Armando Morales. Este jurado internacional le concedió el primer premio al artista guatemalteco Luis Díaz con la obra titulada *Guatebala* (1971).

La obra de Luis Díaz fue concebida como «un tríptico en metal remachado con tres formas losángicas secuenciales, sintético, y de estilo próximo a la señalética y a la secuencia del cómic» (Montero,2012:87). La propuesta se constituyó a partir de una armadura antigua acribillada de balas, fuerte alusión a la situación política que prevalecía por aquellos años en Guatemala y Centroamérica. La decisión de otorgar el premio a Luis Díaz por su *Guatebala* fue tomada con sorpresa por el público y los organizadores, ya que consideraban que el premio debía ser otorgado a los artistas costarricenses que se adscribían al abstraccionismo.

El descontento se incrementó cuando el jurado declaró desierto el premio correspondiente a Costa Rica. Marta Traba y el resto del jurado coincidía que los artistas costarricenses Lola Fernández, Rafael Fernández y Jorge Manuel Vargas presentaban un nivel técnico aceptable, pero empleaban de manera superficial los recursos ya empobrecidos por su uso excesivo.

La decisión del jurado no fue bien asimilada por el público y artistas de Costa Rica quienes creían que su producción artística era superior al resto de los países por estar alejados de los conflictos sociales y políticos que azotaban al resto de Centroamérica. Pero, la decisión negativa del jurado contribuyó para que el Estado impulsara la creación de museos, gestionara programas de formación artística y otorgara un mayor apoyo institucional a los artistas. En fin, la decisión contribuyó a impulsar una serie de

dispositivos institucionales para que Costa Rica se convirtiera en el epicentro del arte contemporáneo en Centroamérica.

Más allá de la polémica que suscitó la decisión del jurado, la enseñanza de Traba a los artistas centroamericanos fue lo más importante. De acuerdo con la visión del arte de Marta Traba no son los aspectos técnicos o formales de la obra la que le asegura su contribución social, sino su capacidad de resistencia frente a la embestida de los lenguajes de las vanguardias y la propuesta empobrecida de los productos emanados por los medios de comunicación de masas.

En los años posteriores a la Bienal Centroamericana Marta Traba logró redefinir y flexibilizar sus ideas sobre el arte, dejando de lado la predicción de estilos para enfatizar sobre los procedimientos artísticos. Había logrado recuperar positivamente el concepto de vanguardia que para América Latina lo construyó lo suficientemente amplio como para incluir e incorporar la diversidad de propuestas del arte latinoamericano. Esta apertura le permitió configurar una definición más flexible y creíble de la identidad cultural latinoamericana.

Marta Traba quedó fue de las primeras en aportar para la construcción de lo que hoy en día se conoce como campo artístico latinoamericano, también contribuyó a delinear las posibles herramientas para su estudio.

Por su parte, Juan Acha se aproximó al arte latinoamericano desde una visión sociológica, su acercamiento es relacional y no necesariamente estético; razón por la que consideró los procesos sociales intrínsecamente relacionados con las obras, a saber: producción, distribución y consumo del arte. Para Juan Acha era necesario «elaborar una socio-historia de nuestra realidad artística, que analice detenidamente sus tres transiciones histórico-políticas en que cambian radicalmente nuestros modos de producir, distribuir y consumir arte» (1984:22).

Su postura sociológica del arte le permitió analizar los productos artísticos desde la totalidad de la cultura estética. De manera que, Acha no pretendía analizar las obras como conjuntos particulares, sino como expresiones de una totalidad que se conoce como cultura. Por esa razón, Acha incorporó las expresiones populares y las artesanías a su análisis, puesto que, el «arte culto» sólo constituye una pequeña parte de la cultura artística.

Juan Acha emprendió su análisis bajo la consideración que el problema del arte latinoamericano era la pobre realidad estética en la que se había gestado. Por esa razón, se propuso impulsar la práctica artística en función de su desarrollo y mejoría. El arte forma parte de la cultura estética general y, como tal, debe de funcionar en sintonía con sus necesidades. Para Acha, la pobreza estética de América Latina deviene de los medios masivos de comunicación, por eso apostaba a los nuevos lenguajes como elementos que podían subvertir la manipulación estética de la industria cultural.

El crítico peruano se destacó por haber asumido la crítica de arte como un vehículo de nuevas teorías, y a la larga en un discurso relevante para comprobar ciertas hipótesis sobre el arte latinoamericano y su nueva coyuntura. La crítica de arte desde la postura de Acha está «obligada a escrutar la realidad artística y a producir teorías o conocimientos de la misma, mediante criterios realistas, conceptos renovadores, instrumental actualizado o como quieran denominarse los recursos críticos más eficaces que hoy nos ofrece la cultura occidental» (Acha, 1984:21).

Juan Acha fue un teórico comprometido, no produjo una crítica subvencionada y al servicio de las instituciones artísticas y, mucho menos, de los medios de comunicación. Su crítica, tampoco se desplegó con fines periodísticos, sino que era una crítica productora de teorías. De manera que Juan Acha logró formular soluciones a algunos problemas del arte latinoamericano, como la imperativa necesidad de construir modelos teóricos propios, la importancia de considerar y respetar la diversidad de las manifestaciones artísticas en América Latina, la trascendencia de transformar y actualizar la práctica artística para que tuviera una incidencia más concreta y específica en Latinoamérica.

Asimismo, hizo hincapié sobre la obligación de ayudar a los artistas a encontrar respuestas frente a la crisis evidente del arte moderno y, por otra parte, apeló a pensar el arte latinoamericano desde una perspectiva que considerara la pertenencia cultural de Latinoamérica a Occidente, claro está, desde un lugar diferenciado.

Una de las diferencias capitales de Juan Acha respecto a las valoraciones críticas de Marta Traba fue el estar abierto a las nuevas tendencias y a los nuevos enfoques artísticos. Para Gabriela Piñero, «la postura de Juan Acha [...] se aleja de Traba en su fuerte defensa del arte más experimental como los no-objetualismos y manifestaciones diversas vinculadas a la abstracción» (2019:72).

Para Acha las nuevas expresiones eran elementos críticos que podían subvertir la manipulación de la industria cultural. Al respecto, Marta Traba asimiló con menor

entusiasmo las corrientes artísticas más actuales, lo que en nuestros días se conoce como neovanguardismo. Esta actitud no deviene de posiciones conservadoras, sino de una postura crítica respecto a la imposición de modelos estéticos y a la pérdida de identidad del arte latinoamericano.

Juan Acha legitimó y defendió las corrientes vanguardistas, no como un promotor del arte actual, sino bajo el reconocimiento que las expresiones artísticas no-objetualistas abrigaban nuevas posibilidades estéticas y, a diferencia de las representaciones tradicionales, enriquecían y ampliaban los horizontes del arte.

Ya para el año de 1961 Juan Acha cuestionaba la vigencia de la pintura figurativa y reconocía las nuevas posibilidades estéticas que brindaba la abstracción. En su artículo *¿Esta aún vigente la pintura figurativa? (1961)* proporciona una serie de razones que asisten a la abstracción, ya que esta corriente vanguardista es definitivamente superior a la pintura figurativa. Para Acha, la pintura abstracta es una nueva posibilidad estética que postula la inmersión en mundos desligados, en lo posible, de lo racional y «para los cuales todos tenemos una facultad perceptiva innata» (1961:341).

La abstracción venía a ser la máxima aspiración de la pintura contemporánea, «reduciendo, así, al figurativismo a una imaginería, cuyo rasgo artístico sería similar al del dibujo» (Acha, 1961:341).

Acha expresaba que desde las coordenadas estéticas de la abstracción no se pretendía negar los valores del pasado, tan sólo poner en duda la validez de todo ideal figurativo en la nueva conciencia histórica de nuestro tiempo. Al comparar la vigencia histórica de algunos movimientos artísticos del pasado se encontrará que todas ellas son simples variaciones del naturalismo, mientras que el arte abstracto, rechaza la figura y hasta llega a renunciar a todo aquello que levemente la insinué. Con el concepto 'figura', Acha designa las imágenes de las apariencias visibles de las cosas.

La supresión de la figura modifica el concepto tradicional de la pintura, uno de los elementos que se consideraba inamovible. La representación de la realidad es abolida. La abstracción al reducir las formas y los colores no abstrae, sino que suprime. En apariencia, la supresión de la imagen se debe a un simple raciocinio purificador y esencializador, no obstante, la abstracción no puede considerarse un método.

En consonancia con Acha (1961), una de las causas de la abstracción podría ser las imágenes técnicas, es decir, las que provienen de los dispositivos de los medios de

comunicación de masas, pues han obligado a la pintura a buscar nuevos estilos y nuevos caminos. Desde esa perspectiva, las técnicas de reproductibilidad de la imagen (fotografía, cine y derivados) infieren a la pintura una pérdida de popularidad, pero generan las condiciones más apropiadas para que la abstracción salga a satisfacer una necesidad histórica cultural preexistente.

La abstracción perseguía una estética de orden diferente y, por esa razón, se diferenció de las representaciones figurativas. Su interiorización intencionada lo conducía al hecho artístico mismo, donde toda forma no significa, sino que se significa. Dicha intencionalidad es lo que le otorga sentido histórico, una ideología y una estética a la supresión de la imagen. Juan Acha se afincó en una visión moderna del arte, por eso para él, la supresión de toda referencia al mundo habitual y cotidiano, empírico e intelectual era sumamente decisivo para la pintura moderna.

Juan Acha (1961) al realizar un análisis comparativo de los lenguajes figurativos y abstractos consideró el arte abstracto como una fuerza precoz procurando proyectarse en el futuro. El sentido histórico tiene una enorme relevancia y, no precisamente, por un determinismo que concatena novedades, sino por la 'futuricidad' que implica todo posición vanguardista.

A medida que se profundizaba en la búsqueda de la subjetivación por parte de los movimientos de vanguardia, estos fueron alejándose cada vez más de la figura del naturalismo, hasta concluir que la búsqueda estaba limitada por la significación trivial propia de la figura. Es decir, por más que se desfiguraba la significación permanecía siempre trivial, porque a pesar de haberse eliminado los detalles naturalistas, siempre quedaba una figura. Por esa razón la subjetivación tenía que conducirse a sus últimas consecuencias, a saber: la abstracción.

Acha (1961) proporcionó un aspecto significativo que deberá de considerarse en el momento de analizar la pintura abstracta porque ésta arremete contra el aspecto decorativo y superficial de la pintura autolimitada a los elementos objetivos. Acha, a partir de esa orientación metodológica, imputa a la pintura abstracta el peligro del esteticismo: si la abstracción se limita desplegar formas estéticas, que incitan la persuasión exclusivamente a través de los sentidos, se corre el riesgo de omitir otros valores.

La simpatía por los movimientos de vanguardia de Juan Acha no se redujo a la pintura, sino que se extendió al conjunto de movimientos artísticos que abrían posibilidades de expansión estética para el arte. Durante la penúltima década del siglo

XX Acha reflexionaba sobre las posibilidades que se abrían por medio de la práctica artística no objetualista, es decir, los diseños, tendencias ambientalistas, los diversos intentos de fundir arte y vida cotidiana y los postmodernistas, así como las diferentes formas que se alejaban del objeto puro, portable y venal del arte. En este tipo de prácticas Juan Acha visualizaba potenciales y radicales enemigos de los medios de comunicación de masas.

En el momento que el arte empezó a ser un fin en sí mismo y se instauró como medio, al margen de preocupaciones políticas y contraculturales es cuando surgen los no-objetualismos. Desde la categoría de no-objetualismos, Acha hace referencia a las prácticas relacionales, performativas, video-artísticas, happenings y Land Art. Para poder interpretar este tipo de manifestaciones, Acha empleó la socio-historia. El crítico peruano estaba interesado en conocer no sólo el hecho artístico en sí, sino todas sus implicaciones sociales. Contrariamente a las teorías del arte que suprimen la relación obra-individuo-contexto socio-histórico, Juan Acha no admitió en ninguna circunstancia la existencia de objetos puramente artísticos, ni como relación ni como sustancia, pues para él, todo producto humano refleja la mente, la sensibilidad y la necesidad de subsistencia de su autor. Dicho de otro modo, no hay obras puras desconectadas del mundo y, por esa razón, las obras tienen que ser vistas desde aspectos socio-históricos.

La práctica artística no-objetual surge en un contexto donde el diseño había alcanzado una enorme influencia, y el trabajo manual en las artes visuales carecía de importancia por la sobrevaloración del trabajo intelectual o conceptual del artista. Ciertos artistas que recurren al no-objetualismo se ven animados por un panestetecismo un tanto nihilista que se propone disolver el arte con la vida cotidiana. Para Acha (1981a) estos artistas no piensan en la inserción del arte en la vida cotidiana, por el contrario, estos artistas afirman que el mundo se encuentra atiborrado de arte espontáneo y, que, por tanto, hemos de aprender a percibirlo y disfrutarlo. Por último, surgen artistas que adoptando actitudes impugnadoras, adquieren un espíritu postmodernista con el propósito de instituirse en corrientes anti-diseños.

Acha (1981a) sostiene la idea que para realizar un estudio actualizado, pertinente y eficaz del arte era necesario desarrollar el concepto de 'realidad artística'. Tal concepto debía de presuponer una visión socio-histórica del arte, que superara la limitación de la historiografía del arte circunscrita a la mera sucesión de obras o de artistas. El concepto de realidad artística tiene que abarcar el fenómeno sociocultural del arte, cuyos sistemas

de producción son las artesanías, las artes y los diseños. Asimismo, dicho concepto deberá de considerar cada sistema con su distribución y su consumo como prolongaciones vitales de su producción. Es decir, el crítico peruano no orientó su análisis únicamente al campo de la producción, sino que deseaba conocer la forma en que se distribuyen y consumen los productos artísticos. Dicho de otro modo, Acha no analiza el objeto artístico o la práctica no-objetualista de manera aislada, sino en relación con las instituciones que lo distribuyen y los consumidores que lo disfrutan.

Desde esta perspectiva, el concepto de realidad artística tiene que estar ligado a los demás lenguajes sociales, por cierto, matrices de nuevas manifestaciones artísticas y de los cambios sensitivos que caracterizan a las sociedades actuales.

En la formulación del concepto de realidad artística, Acha incorpora el trabajo de los historiadores, aun cuando su análisis de la realidad artística latinoamericana se haya gestado desde la perspectiva de la historia del arte occidental; y aun cuando los modelos historiográficos de occidente sean incapaces de conocer la totalidad del arte latinoamericano.

Acha creó y buscó instituir una socio-historia latinoamericana del arte como remplazo de la historia occidental. Un proyecto de semejante envergadura requería una redefinición del arte de acuerdo a los intereses colectivos y populares de América Latina.

Para Acha (1981a) la práctica artística no-objetual se presentaba como la actitud más progresista y más favorable a nuestra independencia artística. Pero ante el escaso consumo y difusión de sus propuestas, el no-objetualismo sólo puede acceder a unas minorías progresista muy reducidas. Los no-objetualismos son manifestaciones efímeras que responden a situaciones concretas y, por ello, se encuentran condenadas a desaparecer o transfigurarse.

Juan Acha también reflexionó sobre el video como una práctica no-objetual que comparte postulados con el arte conceptual, las *performances*, las instalaciones y otras prácticas artísticas que niegan o rechazan el objeto como producto final del proyecto artístico.

Para Juan Acha (1981b) el video-arte no sólo se opone a las representaciones tradicionales de las artes cultas, sino que arremete contra su pasado artístico por medio del constante cuestionamiento de las ideas fundamentales de arte. Los artistas del video como los no-objetuales identificaron muy bien la pérdida de eficacia artística frente los

cambios materiales y visuales. Como reacción a la pérdida de eficacia del arte, los video artistas se opusieron a la narración y a los acontecimientos icónico-verbales y audiovisuales que produce la tecnología apoyándose en la estética que domina los medios masivos. El video-arte opera como crítica, corrección e innovación en un contexto en el que la tecnología de la información y el esparcimiento satisface las necesidades artísticas.

En el contexto de producción excesiva y consumo masivo los video artistas se propusieron contrarrestar los efectos de la televisión, aun cuando no se tenga ningún tipo de posibilidad material de llegar a las mayorías, que son las consumidoras y receptoras de los productos de la industria cultural. Los video artistas no tienen acceso a la atmósfera iconográfica ya ocupada y reglamentada por el sistema.

Los video artistas se limitan a «presentar [...] proposiciones correctivas o innovadoras, cuya lectura y aceptación son inevitablemente minoritarias, aparte de contravenir hábitos mayoritarios» (Acha, 1981b:32). A los video artistas no les queda otra cosa más que asumir la marginalidad de la que es objeto todo sistema de producción cultural innovador y con un sentido crítico radical. Juan Acha visualizaba dos direcciones para los video artistas: la primera, tiene que ver con su incorporación a la industria cultural convirtiéndose en diseñador audiovisual y, la segunda, ir en contra de esta industria que oprime y restringe la libertad creativa.

En el primer caso, se podrá aplicar, sostenía Acha (1981b), los hallazgos progresistas del objetualismo y los no-objetualismos, siempre y cuando se acomoden a la capacidad del sistema político establecido. En cuanto a la segunda posibilidad, es decir, para ir en contra del sistema existen varias maneras; la primera, implica aferrarse a las artes cultas tradicionales para sacar a relucir sus ya selladas fuerzas humanistas.

Acha se refiere a las obras maestras del pasado y a las innovaciones objetualistas, como el cinetismo, que emplea procedimientos y productos tradicionales para denunciar con cierto aire de superioridad o con paternalismo los vicios de los medios masivos y todo lo que sea cultura popular. En relación a la segunda alternativa, los artistas pueden practicar las derivaciones de las artes tradicionales que arremeten contra el pasado artístico. La tercera, los artistas pueden ejercer oposición a la tradición artística culta, a los objetualismos progresistas y a los medios masivos, valiéndose para ello de los mismos medios que son impugnados.

Esta última manera de ir en contra de los medios masivos y de la tradición de las artes visuales es la practicada por el video-arte. De acuerdo con Juan Acha (1981b) el video-

arte no corrige los medios masivos, sino que corrige las actitudes del receptor y le ofrece recursos intelectuales y sensitivos para recibir con sentido crítico la información proveniente de los medios audiovisuales.

En ese sentido, los video artistas están obligados a corregir e innovar lo establecido, así como ir en contra de la representación e ilusionismos, narración y entretenimiento que tipifican a la televisión. «Con todo, el video debe también renovar, viéndose forzado a ir más allá de la TV para buscar nuevos modos de ver y entender el mundo» (Acha,1981b:34).

Para Juan Acha (1981b:34), muchos artistas del video han evidenciado por medio de sus trabajos que:

El video niega y contraviene la TV, mediante la creación de formas y colores y el desarrollo de sintaxis formales y cromáticas que renuevan los modos de percibir el espacio y tiempo; espacio y tiempo que intervienen en toda manifestación humana y cuya concepción y modos de sentirlos subyacen en las obras artísticas. Y esta renovación que por definición es no-objetualista, presupone subvertir los conceptos fundamentales de arte. Además de perceptuales, ideológicos, los efectos del video serán sistémicos si contribuye con nuevos modos y medios de producir imágenes.

Pero, ¿cuál es la posibilidad del video arte en influir en las artes visuales y en la subjetividad estética de las mayorías? Para Acha (1981b) el video-arte posee amplias posibilidades de dar a conocer artísticamente la necesidad de conjugar constantemente nuestros actos y obras en tiempo presente. Para Acha (1981b), si algo ha beneficiado al arte es poner énfasis en el aquí y el ahora, porque el pensamiento de la historia del arte todavía predominante nos ha obligado a desligar el arte de su tiempo de gestación.

Acha (1981b) creía que era un error concederle mayor artisticidad a una obra por tener una edad prolongada, es decir, por haber sido creada en épocas anteriores. Mientras no se les conceda un interés especial a las obras creadas en nuestra actualidad más próxima seguiremos sin entender el arte de nuestro tiempo. Uno de los problemas capitales del arte latinoamericano es otorgar, en nombre de una supuesta universalidad, una relevancia mayor a las obras del pasado y las que provienen del extranjero.

Frente al problema de identidad, producto de la pobreza estética del arte de América Latina, Acha se propuso una redefinición del arte que tenía que realizarse por los propios artistas y desde los intereses de Latinoamérica.

En su libro *Arte y Sociedad: Latinoamérica el producto artístico y su estructura* (1981) evalúa algunos enfoques metodológicos con el propósito de analizar y conceptualizar los productos materiales del arte, y así cuestionar y renovar las ideas fundamentales sobre el arte latinoamericano.

El primer enfoque indagado por Acha es el morfológico, el más antiguo, y que permite sopesar las formas cuya presencia es inevitable en todo producto cultural y en todo lenguaje, ya que no puede haber materialidad sin percepción y sin formas. La relevancia de este enfoque en arte es indiscutible, dado que entraña lo sensitivo-visual. Pero muchas obras de las artes visuales no sólo no son tangibles, a veces ni siquiera resultan ser visibles. Las obras de esta naturaleza han perdido la unidad material que tipificaba a sus géneros, y una parte de ellas, abandona las formas y las imágenes de la realidad aparental. El criterio morfológico no sólo es incapaz de comprender la naturaleza de este tipo de obras, sino que se degenera en morfologismo por clasificar los productos de las artes visuales por su formato, es decir, por su configuración anatómica y no por las formas contenidas ni por sus posibles significantes. El problema de este enfoque metodológico, recalca Acha, es reducir la obra a la mera identificación de formatos y estilos. Han contribuido a esta deformación metodológica el culto al objeto, el falso criterio de la obra única y la comercialización del arte. El morfologismo nos enseña a identificar «los productos del pasado y mayormente los de Europa, inventora de los conceptos fundamentales sobre arte que zozobran en el mundo actual» (Acha, 1981c:12).

Para Juan Acha tampoco el enfoque funcional es útil para valorar los productos artísticos de acuerdo a sus finalidades específicas y socioculturales. El problema del funcionalismo es que sólo concibe lo artístico, descuidando los otros componentes materiales de la obra de arte. Y lo más perjudicial es que es posible «caer en el vicio de ver exclusivamente arte en los objetos que denominamos obras de arte, por suponer que éstas contienen tan sólo elementos artísticos o cumplen únicamente una función artística» (1981c:12).

La intensidad de las obras vistas como objetos únicos y puros es superada con supremacía en sus efectos socioculturales por los productos de la cultura industrial debido a su brutal expansión. Para Juan Acha (1981c), el capitalismo en su actual etapa no sólo había logrado despertar nuevas necesidades de consumo, sino también satisfacer las necesidades estéticas de las masas, mientras las obras intensas, únicas y puras de las artes

tradicionales se limitaban a criticar dichas necesidades. La visión funcionalista del arte conlleva el tan discutido problema de si el arte debe ser limitado a la producción de objetos estrictamente artístico sin utilidad práctica, o si es posible considerar ambas funciones, la artística y la informativa.

Acha rechazó la posición funcionalista y morfológica del arte. Tal y como lo expresó, prefería un enfoque relacional por su utilidad. En correspondencia con Acha (1981c) la mayoría de los enfoques aíslan la obra de su realidad, haciendo caso omiso de los complejos relacionales en los que se encuentra inmersa. El enfoque relacional permite conocer las obras en toda su objetividad, conocer sus relaciones, tanto las internas como externas, pues el arte es uno de esos procesos o fenómenos socioculturales que como tal, consta de tres actividades básicas: producción, distribución y consumo.

En las reflexiones contenidas en su artículo *Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística (1984)* amplía algunas consideraciones sobre el enfoque relacional. Para el peruano este enfoque consiste en tomar los diferentes componentes de la realidad artística por procesos relacionales, puesto que cuando se estudia el arte se debe de considerar siempre la relación tripartita entre producción, distribución y consumo. Los modelos provenientes de Europa han mutilado la realidad artística al reducirla a la producción, a saber: el producto y el productor como sus únicos elementos importantes. La teoría crítica existente en América Latina resulta ser inapropiada, deficiente y tendenciosa, razón por la cual Acha consideró pertinente crear un enfoque que permitiera acercarse a la realidad artística de América Latina no de manera parcial, sino relacional.

El problema del arte latinoamericano no se reduce a que la crítica de arte carezca de un modelo de interpretación que permita comprender las manifestaciones artísticas desde su producción, distribución y consumo, sino que el problema es mucho más complejo, ya que las artes visuales carecen de un pensamiento visual autónomo que las nutra y las renueve. En ese sentido, para Acha, la autonomía es un paso obligado en los esfuerzos de independencia artística y autodeterminación estética.

Para Juan Acha cada obra se encuentra respaldada por un pensamiento, por una voluntad de grupo de querer ser y de cambiar el mundo, por una actitud de hombre pensante que analiza y elige, argumenta y justifica. No se puede tener una literatura latinoamericana propiamente dicha sin un pensamiento literario independiente, ni artes visuales sin un pensamiento plástico, de cuya autonomía depende su desarrollo estético. Y, evidentemente, sin arte independiente no puede haber una independencia cultural.

Acha (1984) reconoció la necesidad de un pensamiento visual independiente como algo primordial en las artes visuales, pues de acuerdo con él, el pensamiento visual latinoamericano aún no había logrado superar su fraternidad con la literatura. El pensamiento visual que Acha proponía se compromete con el momento histórico inmediato, además de generar un cuerpo de ideas capaz de vertebrar las diferentes prácticas artístico-visuales de su ámbito local. Al mismo tiempo, las hace cambiar de sentido y buscar nuevas posibilidades estéticas. Acha (1984) se refiere a una teoría que nazca de la praxis visual inmediata de la actualidad y que sin comprometerse con la tradición se centre en el fenómeno visual de las formas y los colores. Lugar de donde partirá a buscar conexiones con otras formas de pensamientos.

Este pensamiento visual autónomo e independiente no tiene como principio rehuir de la política o de la literatura, dado que el arte no existe sin recurrir a ideas externas. Pero el problema de un pensamiento visual con respecto a la política evidencia en la práctica dos problemas concretos: la politización del arte y la popularización del mismo. En el primero, salta el error de creer que la politización entraña la única o la mejor salida del arte de nuestros días. Por lo general, el arte politizado cae en el reaccionarismo estético, lo cual presupone la ausencia de un pensamiento plástico independiente y se traduce en mala calidad artística. De acuerdo con Acha (1984), el arte politizado al hipotecar sus fines estéticos con el único propósito de difundir ideas, ideales y sentimientos políticos pronto comprueba que lo hace o lo ha hecho sin consecuencias prácticas, ni para para la política ni para los lenguajes del arte. Razón por la que, hay una renuncia casi total de conciliar el arte con la política; conciliación que para Acha es muy posible.

La propuesta de Acha (1984) se dirige hacia la formulación de un pensamiento visual que opere como rector de las artes, los objetos y medios masivos que son ahora los protagonistas de nuestra visibilidad. Dicho pensamiento visual debe ser un producto tejido en América Latina. Ha de surgir de la misma realidad psicosocial, y es fundamental que vuelque toda su racionalidad en el análisis estético-sociológico de los lenguajes visuales que integran nuestro ámbito y sirven de vehículos a incontables represiones e imperialismos culturales.

En el libro *Las culturas estéticas de América Latina (reflexiones)* (1993) Juan Acha continúa ampliando la necesidad de edificar un pensamiento visual independiente, pero también demuestra la deficiencia de la estética occidental para comprender la totalidad de los fenómenos estéticos. En su afán por analizar las culturas estéticas de América

Latina, las pasadas y las presentes, tanto las hegemónicas como las populares -Acha- llegó a la conclusión que se requiere un pensamiento visual autónomo para asimilar los fenómenos estéticos. Pero para alcanzar una verdadera autonomía en el pensamiento visual, entre otras cosas, es necesario esquivar la estética academicista para no dejarse absorber por posturas aislacionistas y los academicismos estériles. Para Acha (1993), en la formulación del pensamiento visual autónomo se debe de ser pragmático y simplificador. «La complejidad y oscuridad de las cuestiones academicistas, no constituyen ninguna virtud -son suntuarios-, así como la simplificación por razones metodológicas, no es ningún desmerito; al contrario» (Acha,1993:12).

Por cultura estética latinoamericana Juan Acha comprendía la suma de todas las estéticas nacionales, pero también el intercambio de conocimientos, experiencias y proyectos entre los países de América Latina. Para conocer la cultura estética de América Latina es necesario eliminar los criterios distorsionadores de la concepción histórica y universal del arte, a saber: los eurocentrismos, los artocentrismos, los monoesteticismos y las bellas manías. Eliminar los eurocentrismos y los artocentrismos equivale a liberarse del uso excesivo de la belleza, reinterpretar la historia universal del arte y redefinir las actividades profesionales de historiar el pasado de las culturas estéticas de América Latina.

En cuanto a la liberación del papel excesivo de la belleza el crítico peruano proporcionó un hallazgo importante al señalar que ni las estéticas ni las artes se limitan a la belleza únicamente, pues ellas envuelven la fealdad, dramaticidad y demás categorías estéticas. Acha (1993) sostenía que la historia universal del arte tiene que ser reinterpretada desde nuestra posición como latinoamericanos y, en relación a la redefinición, se trata de actualizar los principios, medios y fines del arte, con el claro propósito de liberarlo de toda pretensión de considerar la realidad estética por una mera sucesión de objetos, cuyos estilos nacen, crecen y mueren sin vinculaciones entre sí.

En correspondencia con Acha (1993), el pensamiento que pretenda explicar la realidad estética de América Latina deberá considerar el arte en su dimensión temporal, es decir, que se atenga a las diferencias de tiempo y lugar, más que a las igualdades y constantes. Este principio es fundamental, y será retomado algunos años más tarde por los actores de la nueva crítica.

Para Acha (1993), el arte tiene que vincularse con la sociedad para poder explicar los procesos sociales y psíquicos que preceden a los productos artísticos. El proyecto de

creación de un pensamiento visual autónomo se trata de una renovación metodológica para interpretar toda clase de objetos, artesanales y artísticos, como los diseños que subsisten y fueron concebidos con fines estéticos, incluidas las herramientas y utensilios. En un contexto de múltiples cambios no sólo se requiere un pensamiento visual independiente, sino que las aceleradas transformaciones de la cultura y del mundo del arte plantearon nuevamente el problema de la existencia real o posible de un arte latinoamericano. En ese sentido, para Juan Acha lo urgente pasaba por cuestionar los modos de conceptualizar, concebir y cambiar el arte. Lo importante es la conceptualización sobre el arte, después el proceso de producción, la capacidad comunicativa y su curso social.

Para Acha (1993), la redefinición significaba abandonar algunos conceptos, adoptar, crear y modificar otros en torno a la idea de que la imagen artística contribuya a cambiar el mundo. Pero para alcanzar una redefinición eficaz es necesario considerar los medios masivos de comunicación para incorporarlos al análisis, y así poder alcanzar una ampliación del concepto de arte visual. Desde lo político el proyecto de Acha se proponía con una redefinición del arte latinoamericano «extirpar la mentalidad colonial y su connatural avidez de imitar superficialmente lo foráneo, porque lo malo no estriba en imitar ni importar, como sabemos, sino en el sentido colonial con que imitamos e importamos» (Acha, 2004:56).

La redefinición del arte debe estar sincronizada a los deseos y pretensiones de América Latina, y está obligada a moverse en una doble dimensión: la realidad y la invención; porque el arte tiene que ser testimonio de su realidad social y al mismo tiempo invención o re-invencción de ella. El deseo de redefinir el arte deviene de la aspiración de una redefinición del ser latinoamericano, su mente, sensibilidad e imaginación. Tal redefinición debe de extenderse al campo de la cultura y la ecología. La redefinición pasa por la renovación de las ideas de arte, pero también por transmutar los modos de ver, sentir y pensar. De acuerdo con Acha (1993), la redefinición del arte latinoamericano no es una tarea simple y deberá ser realizada por los artistas, puesto que los artistas son los únicos sujetos sociales capaces de crear imágenes que generen ideas latinoamericanistas.

La redefinición dista mucho de ser un simple consenso popular o una simple proposición artística. De hecho, constituye una relación mutua entre el arte y la sociedad que presupone mecanismos de rechazo y aceptación, descubrimiento e invención, educación y propaganda con sus intermediarios. Pero no es un halago de lo popular, por

el contrario, demanda la superación de toda beatería populista. Juan Acha (1993) recalcó que en ningún momento intentó proponer una redefinición acabada. La redefinición surgirá en la atmosfera del mundo del arte, con sus respectivas oposiciones dialécticas y sus consiguientes litigios.

Para Jorge Romero Brest (1978),⁶⁵ la crisis del arte latinoamericano no se resuelve constituyendo modelos conceptuales tal y como lo pensó Acha, sino comprendiendo la estructura social de los países latinoamericanos, y así descubrir las debilidades del sistema que se ha querido imponer. Romero Brest (1978) propone estudiar las manifestaciones estéticas a través de formas existenciales que constituyen el gusto de una comunidad y los gustos de sus componentes. De igual manera, considera importante examinar los diferentes focos culturales en Latinoamérica: indígenas, negros, mulatos, mestizos, además de los blancos y semi blancos para preparar una política a seguir. Asimismo, propuso que se encararan las cuestiones desde el punto de vista artesanal, vinculando el quehacer artístico con el desarrollo de la tecnología. Jorge Romero Brest no fue el único que se opuso al radicalismo de Traba y a las conceptualizaciones de Acha, también lo hizo Damián Bayón y otros intelectuales importantes. Pero al margen de las diferencias que pudieron haber suscitado sus visiones y posturas, no se puede desconocer que su trabajo otorgó respuestas a las formas de conceptualizar y narrar el arte producido en América Latina. Los planteamientos de Marta Traba y Juan Acha sobre la realidad artística latinoamericana fueron parte de las demandas de los círculos artísticos y culturales de América Latina que, en algunos casos, ya empezaban a ser expresadas desde los años cuarenta del siglo XX, tal y como lo evidencia el teórico y artista uruguayo Joaquín Torres García. El artista y crítico uruguayo había logrado identificar que el problema de la crítica de arte en América Latina era encontrar una teoría que «contemple, de un lado, algo general que pueda dar unidad a todo el arte del continente» (1944:88)

En el momento en que Juan Acha y Marta Traba construyeron sus teorías la mayoría de los críticos cuestionaban y debatían el lugar periférico que las narrativas de la historia del arte asignaban al arte latinoamericano. Esta problemática fue ampliamente debatida y discutida durante la década de los sesenta y setenta del siglo pasado. Este tipo de reflexión se encontraba bajo la base de un reclamo común por marcos interpretativos y producciones artísticas que remitían a las especificidades de América Latina.

⁶⁵ Véase: BREST ROMERO, Jorge (1978): «El artista latinoamericano y su identidad», *Plástica, Órgano Cultural de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan de Puerto Rico*, (2), pp. 26–30.

III.10. LA DÉCADA DE LOS OCHENTA Y LA EMERGENCIA DE LA NUEVA CRÍTICA

Durante la década de los ochenta la crítica de arte en América Latina experimentó ciertas alteraciones en su aparato, se introdujeron nuevos enfoques metodológicos a raíz de la pluralidad postmoderna y se produjo un resquebrajamiento de las ideas pilares de la crítica de los años sesenta y setenta. Estas modificaciones en el aparato crítico fueron propiciadas por ciertos cambios a nivel de la institucionalidad del arte que, por cierto, empezó a experimentar algunas alteraciones por el boom del arte latinoamericano.

El creciente interés por el arte de la región empezó a ser latente a partir de una política de acercamiento de los Estados Unidos con el resto de países de América. De acuerdo con Shifra M. Goldman (1994:89),⁶⁶ el interés por el arte latinoamericano se materializó en la década de los ochenta a partir de numerosas exposiciones de gran circulación, la atención otorgada por los críticos establecidos, la proliferación de exposiciones en las galerías y una actividad desarrollada por las casas de subasta. «La visibilización y proyección internacional del arte latinoamericano desde los años ochenta en adelante constituye un hecho notorio, tanto así, que figura en opinión de algunos escritos como una especie de «boom latinoamericano» ...» (Ise, 2011:32).

Frente a las condiciones favorables de receptividad del arte latinoamericano en el mercado y en los grandes museos durante la década de los ochenta empezó a emerger una nueva generación de críticos. El propósito de dicha generación era dotar de sentido a los procesos de producción artística, pero también impugnar las bases modernistas que servían de fundamento al arte latinoamericano. En esta nueva generación se ubican Mari Carmen Ramírez, Néstor García Canclini, Nelly Richard, Gerardo Mosquera, Ticio Escobar y Luis Camnitzer, entre otros.

La emergencia de la nueva crítica se encuentra relacionada al creciente interés de las producciones artísticas de América Latina desde diferentes espacios de exhibición y comercialización y, en ese sentido, sus reflexiones críticas son una prueba reveladora de la demanda por el reconocimiento de la especificidad del arte latinoamericano en espacios internos y en un contexto de dimensiones globales.

De acuerdo con Mari Carmen Ramírez (1996), el primer acercamiento e interés de los Estados Unidos por el arte latinoamericano se da en los años posteriores a la segunda

⁶⁶ Véase: GOLDMAN, Shifra (1994): El espíritu latinoamericano. La perspectiva desde Estados Unidos, en Dulcila Cañizares (ed.) *Visión del arte Latinoamericano durante la década de 1980*, Viceversa, pp. 89-95.

guerra mundial. Un segundo acercamiento se produce en el contexto de la revolución cubana y, un tercer momento, se lleva a cabo en la década de los ochenta del siglo pasado.

La crítica de arte que emergió en este contexto singular se diferenció y distanció de los planteamientos modulares de la crítica de las dos décadas anteriores, es decir, de los planteamientos enarbolados por Jorge Romero Brest, Juan Acha y Marta Traba. Para esta nueva generación de críticos permitió abandonar los argumentos totalizadores y las expectativas revolucionarias que identificaban la identidad artística de América Latina durante el periodo anterior y, por otra parte, el distanciamiento exigió argumentar un nuevo lugar para el arte de América Latina, concebido como continuidad y pertenencia a una contemporaneidad poscolonial, y no como oposición a los centros de poder.

De acuerdo con Gabriela Piñero (2019), el debate entre críticos, curadores e historiadores del arte sobre lo latinoamericano permitió delinear un mapa de posiciones diferenciadas que oscilaron entre un regionalismo artístico con rasgos y problemas singulares y la afirmación que América Latina como unidad artística no era más que un resabio de antiguas narrativas coloniales que organizaba el arte bajo las categorías de centro y periferia.

En este contexto de emergencia se puso en entredicho las construcciones narrativas de la identidad del arte latinoamericano. Autores como Néstor García Canclini y Gerardo Mosquera cuestionaron la excesiva problematización y el análisis limitado sobre el problema de la identidad del arte latinoamericano. García Canclini en su artículo *Redefiniciones: arte e identidad en la época de las culturas postnacionales (1994)* cuestiona la visión de identidad de la crítica anterior por concebir los procesos culturales y artísticos en relación a las identidades nacionales, aun cuando los movimientos de vanguardia de principio de siglo ya exhibían una composición multinacional. Él percibe una contradicción en la caracterización de los movimientos artísticos y las condiciones transnacionales en las que se produce y circula el arte latinoamericano de fin de siglo. Para comprender las nuevas condiciones en las que se producen las artes es necesario situarlas «en medio de la transnacionalización, desterritorialización e hibridación de las culturas. Es necesario, por tanto, examinar estos contextos para repensar las definiciones estéticas y las prácticas artísticas actuales» (Canclini, 1994:53).

De modo que, para Canclini el desafío pasaba por reconceptualizar la identidad cultural en el marco de la reorganización de los mercados y los consumos por la

circulación transnacional de las nuevas tecnologías de la imagen y por el predominio de las culturas electrónicas sobre las locales y artesanales.

Gerardo Mosquera en su artículo *From Latin American Art to Art from Latin America* (2003) manifestó que el debate sostenido por los críticos de los años sesenta y setenta se caracterizaba por una neurosis sobre la identidad, algo inevitable por la compleja historia de mestizaje cultural y étnico, la amplia presencia del colonialismo y de las relaciones antagónicas tanto con Europa como con los Estados Unidos. Mosquera (2003) se opuso con firmeza sobre el excesivo abordaje del arte y de la cultura desde lo latinoamericano como denominador común, pues rechazaba las nociones totalizadoras y reductoras y deseaba combatir la neurosis de identidad que ha padecido la cultura latinoamericana.⁶⁷

El crítico de arte y artista uruguayo Luis Camnitzer también participó de la discusión. En su artículo *La educación artística en Latinoamérica trasciende el problema de la identidad cultural* (1987) asevera que en América Latina no se posee una identidad propia o comunitaria. «Lo que quisiéramos reclamar como latinoamericanidad cristalina no existe. Lo que tenemos es un complejo tejido de influencias, imágenes e ideas a medio-digerir, fundidas en tejidos previos igualmente complejos...» (Camnitzer, 1987:33).

Las escuelas latinoamericanas han hecho caso omiso al problema de la identidad y han colaborado a nutrir el statu quo colonial y, por tanto, su papel se ha desarrollado a partir del adiestramiento de artistas individuales en el sentido tradicional, como parte de una política de los centros de poder. De acuerdo con Camnitzer (1987) cualquier cambio radical en el acercamiento institucional a la enseñanza del arte se considera peligroso, dado que se percibe como un reto al gusto, y el gusto, la percepción y la realidad están integrados. «El arte que se desvía de las directrices establecidas por el centro de poder, en especial el arte que trata de expresar o darle forma a la identidad que se le opone, es descartado esencialmente como «no artístico» (Camnitzer, 1987:29).

La nueva crítica se distanció y renunció por completo de los planteamientos modulares de la crítica anterior. Este distanciamiento no deviene de ciertas tensiones y de posturas antitéticas respecto al arte, sino más bien, de un posicionamiento político que pretende asegurar un lugar en el mercado global de producciones simbólicas y, para conseguirlo, había que neutralizar todo lo que estaba en clara oposición al sistema del arte.

⁶⁷ Véase: MOSQUERA, Gerardo (1996): El arte latinoamericano deja de serlo, en *ARCO Latino*, Madrid, pp. 7-10.

Gerardo Mosquera en su artículo *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America (1996)* explica el surgimiento de nuevos planteamientos críticos, diferentes a los anteriores que se caracterizaban por la preeminencia de una perspectiva sociopolítica, con fuerte influencia del marxismo y la teoría de la dependencia.

Mosquera (1996) se muestra orgulloso cuando afirma que su generación había logrado cerrar un ciclo y, por tanto, la crítica emergente no sólo correspondía a formas artísticas nuevas, sino que representaba la reacción tras el revés de un proyecto y su imaginario. Para Mosquera (1996), las nuevas narrativas de la generación emergente se diferenciaban de los enfoques sociales y políticos con énfasis en lo ideológico, de planteamiento anticolonial y antiimperialista de la generación predecesora. Las tensiones entre ambas generaciones no sólo devienen de un corte epistemológico o giro paradigmático, sino del abandono del imperativo histórico que orientó a la generación de intelectuales que lucharon contra la sociedad y cultura administrada.

Este giro en el compromiso político, actitud que caracterizó a los nuevos intelectuales, no desacredita los aportes teóricos y los logros de la nueva generación de críticos. Pero tampoco por pretender ser plurales y por no fundamentar sus narrativas en los grandes relatos de la modernidad se acercan al hecho artístico en mejores condiciones o, acceden de manera inmediata, a la estructura interna de los fenómenos artísticos. El discurso de la nueva generación de críticos no es algo que se encuentre definido o acabado, y no deja de ser otra perspectiva sobre el arte y lo contemporáneo.

III.11. EL GIRO PARADIGMÁTICO

La nueva generación de críticos emergió en un contexto favorable para el arte latinoamericano, pero también en un espacio donde el arte se había desprovisto de sus imperativos históricos. Algunos años pasaron para que la que la nueva generación de críticos, con la ayuda de las instituciones artísticas, incluyendo el mercado, lograran aislar y sepultar las pretensiones revolucionarias de los críticos y artistas y, al mismo tiempo, enaltecer un arte desde América Latina. Ya para la década de los ochenta el arte latinoamericano empezaba a ganar cierta notoriedad al interior de las corrientes mayoritarias del arte.

La apertura a las corrientes mayoritarias del arte producto del boom de los años ochenta trajo consigo la despolitización y el relativismo del postmodernismo. El radicalismo político y el afán de transformar la estructura artística y, por ende, la realidad latinoamericana dejó de ser una necesidad en el nuevo discurso de la crítica. Respecto a lo anterior, para Luis Camnitzer (1992) la visibilidad creciente del arte latinoamericano implicó su despolitización y, por tanto, la aparente apertura del mercado hegemónico lograda por el pluralismo no fue un hecho positivo. «A algunos de nosotros nos ofrece una entrada gratis. [...] Pero la entrada no es tan gratuita. Al mismo tiempo que da un ingreso selectivo sirve para envolver el paquete de la despolitización. Es una despolitización por medio del cambio contextual del trabajo» (Camnitzer, 1992:72-73).

A excepción de Luis Camnitzer que manifestó que su generación fue formada y educada intelectualmente durante la intervención de E.E.U.U en Guatemala «con la idea que el arte es un instrumento de combate» (Camnitzer, 2008:35), ningún otro crítico de esa generación ha manifestado con tanta claridad su compromiso con el arte y con la política. Tampoco se demanda una militancia férrea con los valores de la izquierda, pero sí se les reprocha el haber neutralizado la aspiración de cambio y transformación social que promulgó la generación de críticos e intelectuales durante la década de los sesenta y setenta.

La generación de los ochenta empezó a manifestar con mayor notoriedad su despolitización y su renuncia por la transformación de la realidad artística latinoamericana. Al respecto, Gabriela Piñero señala lo siguiente:

La nueva crítica que emergió a fines de los años ochenta e inicios de los años noventa se conceptualizó a partir de una doble ruptura que le permitió afirmarse desde la singularidad y

diferencia. Por un lado, este conjunto de críticos se desmarcó de los argumentos totalizadores y expectativas revolucionarias con que se había identificado la identidad latinoamericana durante los años sesenta y setenta. Por otro lado, se distinguió de las narrativas del «centro» que seguían significando el arte de América Latina como epigonal y derivativo (2019:10).

Durante el boom del arte latinoamericano las exigencias de la crítica y de los artistas pasó por la necesidad de ser asimilados en las corrientes mayoritarias del arte. Algo que, para los artistas de las culturas oprimidas no resulta nada fácil.

De acuerdo con Luis Camnitzer (1991), el tema del acceso a las corrientes mayoritarias [mainstream] es plantear el tema del éxito en arte, algo que suscita emociones encontradas entre artistas marginados que aspiran a ser reconocidos por los grandes museos y ser insertados en el gran mercado del arte.

La corriente mayoritaria no sólo se compone de instituciones vinculadas a la práctica artística, sino por un grupo reducido de naciones que mantienen una estructura de poder para promover una cultura hegemónica. Los artistas étnicos y nacionales que pertenecen a las culturas sometidas sólo pueden triunfar en el mercado si trabajan siguiendo un repertorio formal aceptable, tal y como lo hacen muchos artistas, y las expresiones étnicas y nacionales se restrinjan al contenido.

«Este etnicismo residual daba lugar a que el producto se percibiese como un tanto exótico, lo suficiente como para que el mercado retuviese, de forma satisfactoria, una imagen propia de amplitud y pluralismo» (Camnitzer, 1991:40).

Paradójicamente, con este sometimiento, el orgullo comunal fijaría su atención en el hecho de que el artista llegó a tener notoriedad en el mundo del arte, pero se deja de lado su aporte en la cultura. Muchos artistas son reconocidos por los altos precios de sus obras en el mercado más que por los posibles cambios de perspectiva que puedan haber aportado en sus respectivos países. Para Camnitzer (1991) lo anterior es un síntoma evidente de colonización. Razón por la que, Camnitzer demanda concentrar el esfuerzo crítico sobre el artista colonial, más que sobre el mercado.

El artista colonial -expresa Camnitzer- se muere por exhibir en un museo o en las galerías más prestigiosas, si se falla en el intento se considera un fracaso y si alguien lo logra, parece un soborno. Este ímpetu por encontrar un lugar en el centro de la cultura hegemónica es producto de la colonización, ya que: «el proceso de colonización lleva a la internalización del deseo de asimilarse. Cuando la colonización triunfa, la asimilación se torna en algo «natural» e inevitable» (1991:43).

Colonización, asimilación y afectación son peldaños de la misma escala que sólo se distinguen por su distancia de lo que se considera un peldaño superior. Los artistas como seres éticos no deben preocuparse por ingresar a las corrientes mayoritarias, sino más bien procurar el acceso de la cultura mayoritaria a los artistas. Si la cultura mayoritaria acoge o rechaza a los artistas es algo secundario. La importancia primordial pasa por permanecer en el oficio de crear cultura y conocer al detalle la cultura que se está forjando y, desde luego, para quién.

Camnitzer tiene una posición crítica respecto a las necesidades de los artistas latinoamericanos en la etapa de apertura de los centros hegemónicos. En otros escritos demanda de una politicidad que pueda afrontar las deformaciones que pueden experimentar las obras. Sin embargo, como él mismo lo expresa, sus planteamientos se dirigen a reordenar prioridades justo en el momento en que los cambios sociales y radicales ya no son parte del imaginario del arte latinoamericano.

Las presiones ejercidas por las corrientes mayoritarias del arte en un contexto de reacción democrática, por un lado, determinó que la nueva crítica abandonara el programa revolucionario adyacente en los movimientos de vanguardia y, por otro, incitó a la construcción de modelos teóricos ampliamente diferenciadores con respecto a los enfoques que proponían un arte en resistencia frente a la extensión global de la industria cultural y la pérdida de identidad por la imposición colonialista de formas y modelos estéticos.

Pero ¿cuál fue el instrumental teórico de la nueva crítica? ¿qué metodologías emplearon para comprender los nuevos fenómenos artísticos? ¿cuáles fueron los aportes que permitió a la nueva generación de críticos distinguirse de la generación anterior?

Gabriela A. Piñero en su libro *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina (2019)* señala que la generación de críticos de finales de la década de los ochenta y principio de los noventa, se distinguió por reactualizar las discusiones sobre la posible unidad del arte latinoamericano, su representación en espacios internacionales y el vínculo del arte con lo social, lo que exigió desplegar un aparato discursivo diferente al que había orientado la crítica de arte anterior. La nueva crítica acomodó su análisis en el modo en que las obras locales negocian entre estéticas y conflictos cada vez más globalizados (compartidos) y, por otro lado, orientó sus reflexiones a las estéticas tradicionales y las condiciones sociopolíticas locales.

La nueva crítica no debe de asumirse como una continuidad de la crítica desarrollada en los años sesenta y setenta, por el contrario, se erige desde la ruptura con sus principios fundamentales. Para Gabriela Piñero (2019) el distanciamiento de la nueva generación de críticos con los modelos desarrollados por la crítica anterior se debe a un corte de carácter epistémico. Aunque la nueva crítica se haya concebido «desde una fuerte dimensión de ruptura con el fin de enfatizar la originalidad de argumentos, las nuevas construcciones discursivas poseían continuidades con aquellos postulados teóricos de los cuales pretendían desmarcarse» (Piñero,2019:215).

La nueva generación de críticos desdobló un nuevo modelo fundamentado en los postulados de una geopolítica artística para evidenciar que las singularidades y potencialidades de las obras debían ser evaluadas en relación con sus localidades de producción. Y desde esta perspectiva, la noción de «contexto» adquirió un lugar fundamental, dado que fue una estrategia argumental que deslegitimó toda teoría artística de alcance universal y, a su vez, demandó nuevos marcos discursivos para las obras latinoamericanas. Para Gabriela Piñero (2019), el nuevo modelo no solo devolvió al arte latinoamericano toda la historicidad que las construcciones hegemónicas les habían arrebatado, sino también sepultó los marcos discursivos que concebían las obras desde teorías totalizadoras.

Por otra parte, la nueva generación se distinguió por su posición respecto a la función del arte en América Latina, pues para ellos, el arte no tenía que fundamentarse desde un latinoamericanismo emotivo y tampoco porque estar al servicio de proyectos de emancipación y transformación social. Para la nueva generación de críticos era más productivo y relevante para el arte latinoamericano alterar las narrativas de los centros hegemónicos y, de esa manera, lograr una inclusión democrática, antes de proponer independencia y autonomía desde un latinoamericanismo militante. Mosquera cuestionó la función que desempeñaba el arte y la labor crítica en las narrativas de la crítica anterior, pues antes de abonar para la circulación del arte latinoamericano en campos y contextos más amplios, actuaban de forma restrictiva y limitadora.

El proyecto de Mosquera se dirigió hacia la destrucción de los relatos que reclamaban una cultura de resistencia ante la imposición de estéticas hegemónicas y neutralizar las aspiraciones de edificar una nueva realidad latinoamericana. La firme oposición de Mosquera ante lo que él denominó latinoamericanismo militante, deviene de un modelo desplegado desde los centros hegemónicos y el mercado del arte, es decir, de una política

diseñada para las corrientes periféricas desde el centro hegemónico. El mercado y las instituciones del mundo del arte no asimilan de buena manera aquellas obras que se oponen en expresión desenfrenada contra el sistema y, en ese sentido, la crítica y la curaduría pueden servir de filtros de contención contra el arte crítico. Para Mariátegui (1925), la burguesía desea un arte que corteje y adule su gusto mediocre. Quiere, en todo caso, un arte consagrado por sus peritos y tasadores.⁶⁸

Pese a su tarea Mosquera intentó significar y conformar las artes de América Latina desde un horizonte distinto al de las singularidades contextuales, es decir, un horizonte otro a la conceptualización del arte como unidad dependiente de la historia político-económica del continente. Esta estrategia le permitió a Mosquera romper la estrechez y exclusión que la misma noción de arte latinoamericano propone. Desde esa perspectiva, el crítico cubano distanció los nuevos modelos críticos de la búsqueda de correspondencia entre estilo y postura política. En el nuevo periodo era necesario pensar el arte latinoamericano en un sentido más plural y, por consiguiente, «la noción de América Latina no solo reveló el inconveniente de querer integrar múltiples tiempos y raigambres culturales, sino que también movilizaba viejas y estáticas construcciones de sentido» (Piñero, 2019:109).

Las teorías de la postmodernidad, el postestructuralismo, los estudios culturales, el poscolonialismo y diversas teorías sociológicas de la globalización son los modelos teóricos que empleó Mosquera para llevar a cabo el desplazamiento discursivo en el arte latinoamericano.

El cambio de perspectiva en la crítica de arte no sólo se evidenció en el tratamiento de lo latinoamericano, sino también en el aparato conceptual. Algunas categorías desarrolladas durante la década de los sesenta y setenta como resistencia, socialización, anti-colonialismo y revolución, fueron reemplazadas por conceptos de articulación, negociación, hibridación, des-centramiento, márgenes y apropiación.

La nueva generación de críticos renunció por completo a concebir el arte latinoamericano como parte de una cultura de resistencia y en clara oposición a los sistemas hegemónicos. La nueva crítica logró formular estrategias políticas más complejas, no tanto como ataques de guerrilla, sino posicionamientos estratégicamente mejor articulados. Las estrategias de la nueva crítica pasaban por no cuestionar o plantear

⁶⁸ Véase: MARIÁTEGUI, José Carlos (1925): *El artista y la época*, Mundial, Lima, Perú.

algunos modos que permitieran salvaguardar el arte de su mercantilización, sino proponer un arte dócil y amable con el sistema. De manera que, la nueva crítica desplegó sus propuestas teóricas no para destruir el nuevo canon global del arte contemporáneo, sino para insertarse en él y, bajo ese propósito, la nueva crítica ensayó diversas alternativas de globalización del arte latinoamericano en un contexto en el que «los nuevos poderes transnacionales y formas del capitalismo financiero inauguradas con la globalización exigieron reformular las formas de resistencia global y las modalidades de un arte crítico» (Piñero, 2019:110).

Pese a la naturaleza conservadora de la nueva crítica es importante revisar los modelos de análisis propuestos por Mari Carmen Ramírez, Nelly Richard, Luis Camnitzer y Gerardo Mosquera, ya que otorgan claves significativas para la comprensión de la práctica artística contemporánea en América Latina.

Por cierto, esta generación de críticos ha sido significativa para el arte contemporáneo en Centroamérica y, por la cercanía de Mosquera con la región, resultó ser un actor fundamental en la comprensión crítica del arte emergente en un momento de múltiples cambios y transformaciones globales, en el que se hace necesario tener en cuenta las jerarquías dentro del campo internacional del arte y, especialmente, considerar los monopolios simbólicos y discursivos que dan orden a las diferencias culturales.



MONGE, Priscilla (1998): «Un día en la ciudad», *performance*, fotografía sobre dibond 104 x 126 cm, fotografía disponible en: <https://www.luisadelantadovlc.com/priscilla-monge/>

III.12. EL ANÁLISIS DEL ARTE LATINOAMERICANO DESDE EL MODELO ‘CONSTELAR’

El modelo de Mari Carmen Ramírez ofrece una alternativa crítica en la tarea de repensar las genealogías y potencialidades del arte de América Latina. Su propuesta es analizar la realidad del arte latinoamericano a partir de una serie de ‘constelaciones’, es decir, ciertos periodos en los que puede ser indagado o analizado el arte latinoamericano.

El modelo ‘constelar’ de Ramírez propone una relación dialógica no solo entre las vanguardias históricas y latinoamericanas, sino también entre las diferentes ‘constelaciones’. Esto, en clara oposición a la linealidad en la idea de arte latinoamericano como un arte subordinado. Ramírez rechazó la idea de un constructo bajo el cual la totalidad de las obras adquiere sentido. Su propuesta se orienta a comprender el arte a partir de experiencias en términos de puntos luminosos.

Estas experiencias no se piensan ilustrando cada una de las constelaciones en las que participan, sino dentro de una red de relaciones abiertas entre artistas y obras. Las distintas interpretaciones de las producciones artísticas emergen de las tensiones suscitadas al interior de esta red.

Para Gabriela Piñero (2019) el modelo constelar propuesto por Ramírez ha sido de gran utilidad, dado que sus constelaciones trascienden tanto las lecturas fragmentadas elaboradas a nivel nacional como la desintegración de los perímetros regionales. En tanto red móvil y fluctuante, la idea de constelaciones privilegia relaciones que tornaban obsoletas las organizaciones cronológicas, históricas o geográficas. De manera que, el modelo constelar de Ramírez permitió romper la aproximación nacionalista y el entendimiento tradicional del arte latinoamericano. La operación de inversión le otorgó la posibilidad de construir la unidad del arte de América Latina por medio de esa operación de inversión.

El modelo constelar le permitió a Ramírez argumentar que América Latina ya no es un lugar subordinado, receptor pasivo de creaciones occidentales, como tampoco es un lugar de absoluta independencia. El modelo de Ramírez permite concebir el arte latinoamericano en una nueva relación dialógica de intercambio, donde retroalimentación no implica la pérdida de singularidad.

III.13. ESPECIFICIDADES REGIONALES: NUEVAS CARTOGRAFÍAS DE LO CONTEMPORÁNEO

Gerardo Mosquera gestó su modelo crítico a partir de ciertos presupuestos de la teoría poscolonial y sus distintas reelaboraciones en el espacio de América Latina. El propósito de la producción teórica de Mosquera fue pensar y exhibir las producciones de la región en horizontes más amplios y de diversos sentidos, a fin de asignarles un nuevo espacio de poder dentro de lo que conocemos como mundo del arte.

En la crítica de Mosquera no se encuentra ningún tipo de cuestionamiento de los centros de poder del arte contemporáneo, por el contrario, su preocupación se orientó a contribuir a la construcción de un mundo del arte desde la multiplicidad de perspectivas. En lo personal, no considero que Mosquera desconozca que la producción latinoamericana se haya desarrollado a partir de imposiciones coloniales, pero debido a la irreversibilidad de la situación, la mejor alternativa, desde su perspectiva, es la reconstrucción del arte latinoamericano a partir de una multiplicidad de saberes y diversos haceres.

El trabajo curatorial y la reflexión crítica de Mosquera se dirigió a potencializar la especificidad de la práctica artística contemporánea en América Latina, en un momento en que el arte había sido liberado de imperativos ideológicos y doctrinas partidarias. Para Mosquera (1997) el arte latinoamericano fue concebido desde una tradición militante que impuso categorías que devinieron en caracterizaciones generales y en una promoción de anhelos totalizadores que terminaron plasmándose en estereotipos, a saber: la obsesión por la identidad, el afán por incorporar elementos identitarios tomados del folclore, el ambiente físico o la historia.⁶⁹

El «arte latinoamericano» con el cual discute Mosquera es aquél inscrito en «cierta tradición militante» que impuso categorías que, si bien sirvieron a los afanes sesentistas de resistencia frente a la penetración cultural del norte, devinieron en caracterizaciones generales con alto grado de reconocimiento (Piñero, 2015:21).

En contraposición al modelo de la tradición militante, Mosquera afirma que su generación se caracterizó por otorgar mayor fluidez y complejidad a los modos en que el arte latinoamericano se ha ocupado activamente de lo social. Para Mosquera (1997)

⁶⁹ Véase: MOSQUERA, Gerardo (1997): *Arte que va hacia afuera. Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, pp. 23-27.

resultó significativo un cambio en la forma en que los componentes culturales participan en discurso simbólico de la obra de arte.

Esta práctica implica una presencia de lo cultural, interiorizada en la manera misma de construir las obras y sus discursos, pero también una praxis del propio arte, que establece constantes identificables, construyendo la tipología cultural desde la manera de hacer arte, y no acentuando los factores culturales introyectados en este (Mosquera, 1997:23).

El contexto fue un aspecto central en el discurso de la tradición militante del arte, dado que es el modo particular y nuevo en que el contexto informa a la obra, pero lo que caracterizó a la nueva generación de críticos fue la forma en que el contexto participa en la obra, modelando desde al interior sus recursos visuales.

El contexto es un factor básico en los artistas que han establecido la nueva perspectiva, pero sus obras, más que nombrar, analizar, expresar o crear los contextos, se construyen desde ellos. Las identidades, así como los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más actuados que mostrados; es decir, constituyen identidades y contextos en acción, que participan en el metalenguaje artístico internacional y en la discusión de temas contemporáneos globales (Mosquera, 1997:24).

Uno de los rasgos característicos del arte de América Latina es su tensión con el contexto social, cultural, ambiental y religioso. Dicha relación del arte con los modos mencionados no se da de forma anecdótica. Nos encontramos con un tipo de arte informado de las prácticas y paradigmas contemporáneos, elaborado desde el diálogo interiorizado con sus propias tradiciones.

De acuerdo con Gabriela Piñero (2015), en la reconceptualización que emprendió Gerardo Mosquera, la noción de contexto adquirió un lugar privilegiado. «En tensión entre localidad de producción, sitio enunciativo y conjunto de experiencias vividas, el contexto es en este aparato crítico pensado de manera móvil e informando la obra desde dentro, no actuando en términos de superficie representada» (Piñero,2015:20).

Para analizar el arte latinoamericano Mosquera configuró una cartografía del arte que instaure cortes y diferencias a partir de la manera en que el contexto informa la obra. La cartografía genera segmentos a partir de los modos singulares de vinculación del arte y lo social. Hay un principio que rige la operatividad de la cartografía y es el hecho de que el arte latinoamericano, a diferencia de la práctica artística en Europa y los Estados Unidos, no pierde de vista la singularidad de su localización.

La sucesión –señalada por Mosquera– de las nociones de «arte europeo provinciano», al «arte derivativo», al «arte latinoamericano», al «arte en América Latina», al «arte desde

América Latina», revela la progresiva independencia de una práctica que se piensa ya no como el «Otro» nombrado y significado, sino como parte integrante y generadora de una «metacultura global» (Piñero,2015:20).

Para Gerardo Mosquera (1997) el grado y el modo en que el contexto estructura la obra establece a su vez diferencias entre las obras de diversas regiones.

El modo singular y nuevo en que el contexto forma la obra, modelando desde dentro sus recursos visuales, es lo que caracteriza la fluidez y complejidad de la nueva tradición crítica.

El contexto es un factor básico en los artistas que han establecido la nueva perspectiva, pero sus obras, más que nombrar, analizar, expresar o crear los contextos, se construyen desde ellos. Las identidades, así como los ambientes físicos, culturales y sociales son ahora más adecuados que mostrados, es decir, constituyen identidades y contextos en acción, que participan en el metalenguaje artístico internacional y en la discusión de temas contemporáneos globales (Mosquera, 1997:24).

En el espacio de la globalización cada vez más artistas de diversos contextos sitúan sus obras en un lenguaje artístico internacional y en la problematización de temas globales de actualidad.

El arte desde América Latina ha contribuido fuertemente a esta dinámica. Su neurosis identitaria es ahora menos seria, lo cual facilita una aproximación más enfocada a la creación artística. Contrario a los clichés del arte latinoamericano, los artistas contemporáneos tienden menos a representar elementos históricos, culturales y vernáculos, permitiendo así que sus entornos trabajen desde dentro de su propia poética. No es que hayan perdido interés en lo que sucede fuera del arte. Por el contrario: el arte desde América Latina sigue preocupado con su entorno. Pero el contexto tiende a aparecer menos como materia prima y más como un agente internalizado que construye el texto. La diferencia es, por tanto, construida cada vez más a través de modos específicos plurales de crear los textos artísticos dentro de un set de «códigos internacionales» (Mosquera, 2004: s.p.).

El pensamiento de Gerardo Mosquera se dirigió a pensar las estrategias y las formas de participación e inclusión del arte latinoamericano en los circuitos globales del arte. Aun cuando las estrategias de participación se rijan desde las reglas de juego de los centros de poder e impliquen la pérdida de la radicalidad política que caracterizó buena parte del arte latinoamericano durante la década de los setenta y ochenta del siglo pasado.

En el modelo crítico propuesto por Gerardo Mosquera «América Latina» dejó de designar una unidad de sentido, y se disgregó en múltiples emplazamientos que son actuados desde el interior de las obras. Asimismo, desde la identificación de la apertura

hacia el contexto, como elemento común del arte latinoamericano, comprendió el arte de la región a partir del modo en que las obras incorporan sus contextos respectivos.

En cuanto al arte producido desde las periferias Mosquera le atribuye la tarea de subvertir, alterar, pero en definitiva acomodarse a los discursos centrales.

III.14. LA CRÍTICA CULTURAL DE NELLY RICHARD

Nelly Richard, crítica y teórica cultural, en la coyuntura de expansión progresiva del arte latinoamericano buscó replantear las ideas de arte y de América Latina a fin de continuar detentando posicionamientos críticos. Contra lo que ella denominó ‘latinoamericanismo totalizador y estático’ propuso un uso de lo latinoamericano como lugar discursivo, epistémico y de constante perturbación. Richard desde su modelo crítico persigue desmontar los mapas de poder político y cultural ya trazados. Lo latinoamericano/periférico cuestiona una linealidad estática de las relaciones centro/periferia. En ese sentido, para Richard, lo latinoamericano, lo marginal, lo periférico no designan ya territorialidades, sino funciones.

Para la historiadora del arte Gabriela Piñero (2019:162):

la crítica cultural practicada por Richard constituye un aporte teórico singular, surgido del diálogo con una diversidad de teorías: la postmodernidad, la poscolonialidad, los estudios feministas y de género, los estudios culturales y visuales, y un conjunto de experiencias artísticas desarrolladas en Chile en el contexto post-dictatorial. Desde esta diversidad de disciplinas, Richard reevaluó las relaciones entre arte y política y el potencial crítico de lo artístico, a la vez revisó el lugar tradicionalmente asignado a las producciones locales en la historia del arte global.

La crítica cultural de Richard apuesta a una reformulación del saber académico que tenía como prioridad la reflexión sobre estas visualidades-otras que, a través de estrategias variadas, buscaban cuestionar la regulación del espacio y de los cuerpos bajo la dictadura.

La labor crítica de Nelly Richard se ha fundamentado en el propósito de devolver a las producciones artísticas y culturales de la región todo su potencial crítico y, para ello, consideró necesario propiciar una ruptura con el ‘latinoamericanismo esencialista’ que, de acuerdo con ella, condenaba a las obras de la región a ser copias o derivados de los modelos centrales.

Para Richard, esta ruptura solo es posible a través de la revisión y el replanteamiento de las relaciones centro/periferia y, una vez, se haya desmontado por completo el aparato de significación y valorización artístico cultural. Por tanto, «La ruptura crítica con este latinoamericanismo esencialista que satisface la demanda de «naturaleza» cifrada bajo convenciones de lo exótico, solo acontece habiendo reconceptualizado los vínculos entre centro y periferia, modelo y copia, identidad y diferencia» (Richard, 2007:102).

Desde la concepción de un latinoamericanismo estático y estereotipado Richard defendió y práctico una crítica latinoamericana capaz de operar formas de descentramiento epistémico. Para Richard el latinoamericanismo como modelo totalizante y lo latinoamericano como heterogeneidad de lo local deben ser entendidas a partir de «dos situaciones enunciativas atravesadas institucionalmente por una relación desigual de saber-poder» (Richard,1998:198).

La tensión entre latinoamericanismo «y lo latinoamericano es entonces la tensión entre un aparato descodificador metropolitano que regula los saberes a modo de totalización, y una localización, un conocimiento situado que cuestiona y perturba estas representaciones y expectativas del centro» (Piñero,2019:179).

Si el latinoamericanismo totalizador asigna a América Latina la modalidad del lugar en tanto le atribuye una posición única y estable, la crítica latinoamericana se define por su constante desacomodo de los indicadores de lugar. A través de la recuperación de aquellas experiencias locales capaces de alterar las imágenes univocas de lo latinoamericano/periférico, la crítica atenta contra la lógica del mapa que fija posiciones distintas y coexistentes de valor disímil.

Por tanto, para Richard la crítica desorganiza la distribución global de funciones e imágenes asignadas por los mapas de poder. La crítica opera bajo la lógica de recorrido, pues sus acciones espacializan y confunden los trazados hegemónicos. Pensar la capacidad crítica de la obra latinoamericana/periférica desde una lógica de oposición al poder, le exigió a Richard argumentar por una particular politicidad del arte.

Lo político-crítico es asunto de contextualidad y emplazamientos [...] Los horizontes de lo crítico y lo político dependen de la contingente trama de relacionidades en la que se ubica la obra para mover ciertas fronteras de restricción o control, presionar contra ciertos marcos de vigilancia, hacer estallar ciertos sistemas de prescripciones e imposiciones, descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado (Richard,2009).

III.15. EL ARTE CONCEPTUAL O ‘CONCEPTUALISMO’ LATINOAMERICANO

Desde los años sesenta Luis Camnitzer se ocupó a teorizar sobre la actualidad y permanencia de América Latina en cuanto a región artística con su propia unidad y genealogía. Esta conversión de Latinoamérica a categoría artística situó a Camnitzer en una tradición de reflexión que lo vinculaba a Marta Traba. Ahora bien, el principal aporte del artista uruguayo a la crítica de arte fue la ampliación geográfica y temporal del arte conceptual o ‘conceptualismo’ en América Latina y la institución de lo político como denominador común de las producciones conceptualistas. La institución de lo político hizo del conceptualismo un movimiento particular que le permitió erigirse como condición política del arte latinoamericano.

En la teoría crítica de Camnitzer la noción de «contexto» es relevante, pero no siempre funciona de manera homogénea a lo largo de sus reflexiones. En algunos momentos se entiende como condiciones materiales de existencia, en otras oportunidades el contexto refiere a historias personales del artista, e incluso, a la historia y trayectoria de la propia obra. De acuerdo con Gabriela Piñero (2019:186): «estas diversas formas de conceptualizar el «contexto» de una obra postulan maneras distintas de pensar el vínculo entre el arte y lo social».

La noción de «contexto» ocupó un lugar importante en la obra y en los escritos de Camnitzer. Para los años noventa realizó una distinción entre contexto de origen y contexto final. Para Camnitzer la obra participa de ambas localizaciones y, por esa razón, es necesaria su conceptualización. Una vez que fueron impugnados los criterios de valoración de procedencia modernista que postulaban lo universal de lo artístico, Camnitzer sostiene que el alcance de cada práctica artística solo puede ser evaluado en relación con su localización, es decir, con el particular escenario en el cual cada manifestación se propone intervenir. En ese sentido, para Camnitzer, la calidad artística no es objetiva sino contextual.

De otra parte, en la medida que el objeto de arte es concebido como un objeto múltiple y transdisciplinar, un objeto no tanto de contemplación como de acción, los criterios de valoración tradicional se vuelven obsoletos. Para Camnitzer (2008) el nuevo objeto de arte no se define por las maneras de estilo, sino con relación a la función. «A la periferia no le importan las cuestiones estilísticas y, por lo tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayan la comunicación» (Camnitzer,2008:14).

El desplazamiento conceptual involucrado en la defensa de un arte contextual se articula con el distanciamiento de una matriz narrativa unificada para la historia del arte y el establecimiento de nuevas genealogías de haceres que lograron cuestionar las narrativas hegemónicas. Luis Camnitzer en sus continuas reescrituras del arte conceptual bajo la nueva forma de conceptualismo, apuesta a la recuperación de historias locales en el intento de arremeter contra la validez de un único eje de experimentación: París-New York.

Para Camnitzer (1999:57) «la característica principal del conceptualismo en América Latina es el análisis de su relación con el contexto sociopolítico» El arte en América Latina no es la simple producción de objetos, sino el estímulo para el cambio cultural. La obra de arte es solo punto de encuentro, transmisora de un algo que reside dentro de sí y que al espectador le toca develar.

A diferencia de Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer entiende a América Latina como espacio de militancia y resistencia política y, por tanto, referente último de las obras. El espacio de producción-artista-obra forman una unidad sin solución de continuidad.

La política en la visión crítica de Camnitzer se constituye en problema fundante del hacer artístico latinoamericano. Entendida como compromiso con lo social, «la política es la razón por la cual el arte no solo trasciende las fronteras disciplinares, sino también se define con relación a una materialidad» (Piñero, 2019:202).

Los escritos de Camnitzer revelan que se trata de una politización entendida como recurso a la obra en tanto soporte de contrainformación y testimonio de historias locales. La política entendida primeramente como compromiso con lo social, la política en la obra es pensada bajo las ideas de contextualización y comunicación.

Pero Camnitzer (2009) no sólo aboga por un arte político, sino también un arte inseparable de la educación y constituye una metadisciplina a la crítica de un orden establecido, dirigida no a su pasiva reproducción.

El arte para Camnitzer no se reduce a producción de objetos, sino estímulo para el cambio cultural. En cuanto a la relación arte política Camnitzer propone la reincorporación del elemento político en la obra, pero sin caer en el panfleto y la descripción.

III.16. LA NUEVA CRÍTICA LATINOAMERICANA

La generación de críticos de los años ochenta y noventa del siglo pasado en su tarea de refundar el aparato crítico del arte latinoamericano, lograron definir un régimen de identificación que puso ciertas prácticas artísticas en relación con formas de visibilidad y modos de inteligibilidad específicos. Se trató de un modelo que permeó las labores de crítica, curadoría y producción de obra que permitió imponer ciertas especificidades a sus revisiones históricas y teóricas.

Los modelos desarrollados por esta nueva generación pueden ser considerados como nuevas formas de conceptualizar el arte latinoamericano y pensar las relaciones e intercambios con las corrientes centrales o mayoritarias del arte, ya no en abierta oposición como lo hizo la generación anterior, sino desde la continuidad y la apertura.

A pesar de ciertas convergencias estratégicas, cada uno de los miembros de la nueva generación desarrolló aparatos críticos disimiles, en ocasiones en abierto conflicto. Pero todos recurrieron a lo local latinoamericano/periférico como elemento crítico de un arte y unas narrativas que pretendían desestabilizar los sentidos construidos sobre las artes de la región. Esta idea de lo latinoamericano/periférico permitió desarrollar un modelo argumental desde una geopolítica que hizo de lo local latinoamericano el núcleo crítico de la producción artística. Desde este modelo se priorizaron las variables de la producción como la cultura y el contexto y, por ello, la crítica fue pensada como reflexión sobre las condiciones de producción de la obra.

El propósito fundamental de la nueva crítica se encaminó a comprender cómo el potencial de la obra debía ser evaluado en relación con su localidad, puesto que su aplicación no solo permitió territorializar la producción artística de la región, sino también identificar una particular modalidad de obra a un particular territorio. En cuanto a marco interpretativo, el nuevo modelo exigió mirar y ponderar las obras en relación con su adecuación a sus respectivos espacios de creación para postular la regulación de producción y apropiación artística.

Este nuevo procedimiento en la valoración crítica instauró una diferencia localizada con el propósito de visualizar las diferencias sensibles que las obras establecían en relación con sus momentos específicos de intervención. Las operaciones artísticas se establecieron en términos de una diferencia de identidad. Desde los postulados de este modelo las obras ya no producen diferencia, sino que identifican diferencia.

El nuevo modelo no solo intentaba esculpir un nuevo marco teórico a la luz de las teorías postmodernas, sino también sepultar las visiones modernistas que pretendían conocer los fenómenos artísticos de forma universalista y totalizante. Pero dicho desplazamiento no procedía de una simple superación de los paradigmas en el arte, sino de una orientación de los centros de poder en un contexto en que los artistas empezaban a ser seducidos por visiones pos-históricas del arte.

El desplazamiento de los paradigmas dio paso a un nuevo régimen político en el arte latinoamericano que se caracteriza por pregonar la apolitización del arte y por haber eliminado la aspiración de los movimientos de vanguardias de transformar la realidad artística y la sociedad latinoamericana.

Hay diferencias concretas entre los programas de la nueva crítica y la generación que encabezó Marta Traba, Juan Acha y Jorge Romero Brest. Mientras la crítica de los sesenta y setenta alertaba sobre los peligros que enfrentaba la identidad del arte latinoamericano por reproducir los modelos estéticos dominantes y, frente a esa realidad, consideraba la necesidad de reproducir una estética de la resistencia o, simplemente, anunciaba la degradación que pueden experimentar las obras en el contexto de la industria cultural y por ello demandaba un arte no-objetualista, crítico y en abierta oposición al sistema, la nueva generación de críticos generó las condiciones de posibilidad para que el arte latinoamericano ingresara a las corrientes centrales o mayoritarias del arte sin la radicalidad política que había caracterizado sus propuestas. ¿Pero en qué condiciones ingresó el arte latinoamericano a las corrientes centrales del arte? Muchos artistas tienen que pagar sus representaciones en los certámenes internacionales, y siempre se les relega a los espacios de menor interés. Los artistas latinoamericanos tienen menores oportunidades que los artistas que provienen de los centros hegemónicos de poder. Aunque algunos artistas y curadores como Gerardo Mosquera alcanzaron posiciones privilegiadas a partir de la reconversión del arte latinoamericano.

En la actualidad podemos hacer un balance de los resultados obtenidos, algunos dirán que el giro paradigmático fue provechoso en términos de consistencia estética, sin embargo, no es cierto que la disolución del paradigma anterior permitió la proyección e inserción de una buena parte de artistas a las corrientes centrales o mayoritarias del arte.

III.17. PERSPECTIVAS ANTROPOLÓGICAS Y SOCIOLÓGICAS EN EL ANÁLISIS DEL ARTE EN AMÉRICA LATINA: NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

Néstor García Canclini en su libro *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte* (1979) se esfuerza por resolver los conflictos que emergen en el momento que la sociología aborda los fenómenos artísticos. Los inconvenientes devienen de las imprecisiones conceptuales que generan los métodos sociológicos, concretamente, las dificultades forjadas por el marxismo mecanicista, el funcionalismo y el positivismo. Para Canclini (2001), tanto el marxismo como el positivismo se mostraban incapaces de revelar la complejidad de los procesos de creación artística. En el caso del marxismo, no lograba explicar algunos aspectos de la producción social de lo imaginario, específicamente, las conexiones entre lo colectivo y lo personal y la superestructura y, en el caso concreto del positivismo, no era lo suficientemente capaz de explicar los aspectos cualitativos de la creación artística.

Frente a la imposibilidad de la sociología de explicar satisfactoriamente la relación arte y sociedad, Canclini gestiona un nuevo aparato conceptual en el que la actividad artística se concibe como un elemento más de la producción simbólica. La tarea asumida por Canclini no es del todo novedosa, dado que, en el afán de conocer los nexos entre arte y sociedad, la filosofía, desde antiguo, ha diseñado una diversidad de modos para abordar los problemas de la significación y de lo simbólico que en algunos casos coinciden, pero no se superponen. Algunos de los modos diseñados por la filosofía y la sociología para comprender los problemas de significación y de lo simbólico son:

La filosofía de las formas simbólicas de Cassirer, la fenomenología husserliana, la hermenéutica de Ricoeur, la filosofía analítica inglesa, las investigaciones antropológicas sobre el mito, las psicoanalíticas sobre lo simbólico, la simbología del campo intelectual de Bourdieu (Canclini, 2001: 14).

La diferencia sustancial de la propuesta de Canclini respecto a otros modelos es el haber situado la actividad artística en el horizonte de la producción simbólica, pues de acuerdo con él, esta operación favorece al análisis de su estructura interna específica, pero también beneficia la investigación de las relaciones entre lo productivo y la singularidad de las representaciones y su dependencia respecto a la base material.

La propuesta sociológica de Canclini se orienta al estudio del proceso de circulación social en el que los significados de la obra se constituyen y transforman. Frente a esta

complejidad, el enfoque teórico sugerido no puede quedarse en sus propios márgenes, por esa razón Canclini incorpora los aportes de la semiótica, el interaccionismo simbólico y la sociología de la cultura.

De acuerdo con Canclini (2001), uno de los problemas cardinales de la sociología del arte es poseer poca claridad teórica, situación que aduce a algunas interpretaciones sociológicas de ciertos periodos o fenómenos que han sido acompañadas de ciertos errores teóricos y metodológicos. De forma específica, Canclini se refiere a los esfuerzos de Arnold Hauser, Pierre Francastel y Erwin Panofsky. Contribuye a la poca claridad la pluralidad de enfoques que dividen a la sociología: funcionalismo, estructuralismo, marxismo y, que, por cierto, sus diferencias se acentúan y multiplican en el momento que deciden abordar los objetos estéticos.

La sociología del arte no es una disciplina de creación reciente, en su recorrido, Canclini logra identificar cinco orientaciones en específico: la sociología del arte entendida como parte de una sociología del espíritu, el empirismo o funcionalismo, el interaccionismo simbólico, el estructuralismo, es decir, la posición epistémica que aborda la correlación de las estructuras artísticas con las estructuras sociales y, por último, la sociología marxista. La mayoría de estas corrientes han obstaculizado la correlación entre procesos artísticos y sociedad. «Ante todo, las posiciones idealistas y románticas que imaginan al arte un fenómeno espiritual, ajeno a las condiciones sociohistóricas, y reducen sus estudios a las obras, los estilos y los artistas» (Canclini, 2001:62).

Para García Canclini (2001) también el positivismo funciona como obstáculo en la interpretación sociológica del arte, dado que al dedicar toda su atención a los aspectos cuantificables descuida la dimensión cualitativa de los procesos artísticos y, por tanto, es incapaz de proporcionar interpretaciones globales de la función social del arte. Asimismo, contribuyen a la problemática los historiadores que interpretan las obras desde teorías que no alcanzan rigor científico, sobre todo, «al vincular el arte con entidades tan ambiguas como «el medio» «el mundo» o «el espíritu humano» no pueden precisar qué estructuras sociales, qué clases o fracciones de clases condicionaron las obras, menos aún cómo operó dicho condicionamiento» (Canclini, 2001:65).

Por tanto, para Canclini es necesario detenerse en la teoría sociológica de mayor consistencia, la que puede fundamentar mejor el análisis sociológico del arte, a saber: el materialismo histórico. Para sorpresa de muchos, Canclini en su primera etapa como investigador muestra una enorme simpatía por el marxismo, porque es la posición teórica

de mayor poder explicativo en la investigación social; sin embargo, pese a su simpatía no dejaba de cuestionar la tendencia economicista que predominaba en muchas corrientes marxistas al abordar lo estético. Paradójicamente, son las debilidades e inconsistencias metodológicas del marxismo las que impulsan a Canclini a desarrollar un modelo de mayor complejidad para el análisis del binomio arte y sociedad.

Para abordar las conexiones o relaciones que puedan tejerse entre el arte y la sociedad es necesario analizar la superestructura. En correspondencia con Canclini (2001) es el espacio donde se organizan materialmente los sistemas simbólicos y obtienen su representación ideológica. Este esquema analítico resulta importante para «formular algunas pautas teóricas para la sociología del arte y un modelo de articulación de sus componentes e instancias» (Canclini, 2001:89).

Para llegar a un análisis exhaustivo y riguroso de la superestructura Canclini recomienda distinguir ante todo el nivel de la estructura social general y el de la estructura particular de la producción artística. Por esa razón, deben de analizarse los macro-condicionamientos mediatos que el arte recibe del conjunto de la sociedad, pero también los micro-condicionamientos o condicionamientos inmediatos originados en la estructura interna del campo artístico.

La propuesta de Canclini (2001) se dirige a estudiar la superestructura de la sociedad bajo el entendido que la estructura ejerce una determinación que no puede ser analizada sincrónicamente, sino en el proceso histórico, es decir, a través de los cambios producidos por los agentes que integran el sistema. Para Canclini (2001), el mayor o menor alcance explicativo de una interpretación sociológica del arte dependerá del grado en que la obra permanece en sus condiciones de producción y recepción o sus respectivas modificaciones. Las obras que experimenten con un nuevo material o formas distintas de comunicación, requieren que junto al análisis sociológico se examine la estructura interna de su lenguaje.

En términos estrictamente metodológicos, la sociología del arte de Canclini demanda un análisis de la estructura general de la sociedad y su ubicación, así como un análisis del lugar asignado al arte en el conjunto de la estructura social.

La metodología de análisis sociológico propuesta por Canclini (2001) se estructura a partir de los siguientes procesos: a) La organización material, es decir, los medios de producción (recursos tecnológicos para la producción artística y las modificaciones ocurridas por la introducción de nuevos materiales); b) las relaciones sociales de

producción (entre artistas, intermediario y público) y las relaciones institucionales, comerciales, publicitarias de interacción dentro del propio país y con el arte extranjero; c) el proceso ideológico: elaboración en imágenes (en la obra artística propiamente dicha) de los condicionamientos socioeconómicos por parte de los artistas; y d) la elaboración ideológica realizada en otros textos por artistas, difusores y público (manifiestos, entrevistas, ensayos, críticas periodísticas, autobiografías, encuestas).

Los procesos mencionados con anterioridad deberán de correlacionarse con el análisis interno de la obra y, por supuesto, nunca podrán sustituirla. Por otra parte, Canclini considera que no se puede explicar una obra a partir de las manifestaciones vertidas por el artista en entrevistas o autobiografías; los comentarios hechos por el artista o por un crítico o el público pueden sugerir hipótesis, pero luego habrá que demostrarlas mediante el análisis inmanente de la obra.

Una vez realizado el análisis se podrá ordenar sociológicamente los movimientos y periodos de los procesos artísticos, incluyendo todos sus componentes: desde los artistas al público, según los medios y relaciones de producción, y de acuerdo a la función ideológica cumplida.

La propuesta metodológica de Canclini puede resultar extremadamente útil para investigar el proceso de comunicación estética, ya que logra explicar cómo se transforma el significado propio de la obra en su circulación social por la intervención de difusores o la recepción de públicos de clases diferentes. Esta propuesta, tal y como Canclini lo sostiene, no pretende agotar la complejidad del fenómeno estético a través de la explicación sociológica, pues dichos fenómenos son productos de estructuras que determinan y promueven las instituciones.

Para Canclini (2001) la especificidad del arte no puede ser pensada a partir de divagaciones metafísicas o desde las estéticas que imaginan el arte de manera inefable, irracional, apenas accesible a una intuición mística, sino que «lo estético debe de buscarse, más que en las propiedades de ciertos objetos (las obras de arte) o en las actitudes de ciertos hombres (los artistas), en el estudio de las relaciones sociales entre los hombres y los objetos» (Canclini, 2001:138-139)

La mayoría de análisis estéticos son reduccionistas porque no conciben las relaciones de las obras con la sociedad. Una sociología del arte debe de considerar como objeto de estudio el proceso de circulación social en el que los significados de las obras se forman y varían. Esta sociología del arte debe de desembocar en una teoría del poder simbólico

y, desde luego, no puede abordar los hechos artísticos como cosas o representaciones de cosas. Esta sociología para lograr sus objetivos necesita instrumentos para encontrar en el arte lo que ya está en la realidad y pensar las estructuras y los acontecimientos, las determinaciones y las transformaciones para tratar con lo posible.

De acuerdo con Canclini (2001), para lograr una comprensión sólida de la obra de arte desde un sentido sociológico es necesario vislumbrar las relaciones entre los componentes del campo artístico y conocer la inserción de este campo en el conjunto de la producción simbólica y de la producción simbólica en la totalidad social. Por consiguiente, para interpretar los cambios en las obras se debe de considerar la transformación de las relaciones sociales entre los miembros del campo artístico.

El arte que aborda sociológicamente la realidad no busca representar lo social, sino cuestionar los procedimientos con que habitualmente se le representa. En lugar de reproducir ingenuamente las relaciones sociales o reproducir más que lo real, es decir, las convenciones icónicas que nos acostumbran a verlo de cierta manera, se propone un tipo de práctica artística que reelabore críticamente lo real y sus códigos de representación.

Para el artista sociológico el problema no solo es saber qué representar o cómo representar, sino como provocar la reflexión sobre las condiciones mismas del ambiente social y sus mecanismos. Para provocar dicha reflexión, es necesario que la práctica artística se alimente de una teoría sociológica, y que el arte sea a la vez, un lugar en el que dicha teoría se experimente y se visualice.

Desde ese lugar, el artista debe de aprovechar el conocimiento sociológico para entender las relaciones sociales entre clases sociales, asimismo comprender cómo operan los condicionamientos económicos sobre la producción de lo imaginario, cómo están constituidos los códigos colectivos de percepción y sensibilidad y en qué medida pueden ser modificados.

La argumentación de Canclini ha demostrado la utilidad de la sociología en la exploración de los fenómenos estéticos como producto de las estructuras que los determinan y las instituciones que los promueven, pero la explicación sociológica -tal y como lo señala Canclini- no puede agotarlos. «Hay que pensar, por lo tanto, qué es el arte más allá de las relaciones sociales en que se inscribe. Se trata de un problema estético más que sociológico» (Canclini,2001:137).

Canclini en su libro *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (2010), realiza un análisis exhaustivo para comprender las nuevas prácticas artísticas en un contexto de cambios simbólicos globales. Para lograr su propósito, emplea algunas técnicas de la antropología, concretamente, el método etnográfico. Desde esta posición metodológica, Canclini puede vislumbrar los fuertes cambios en las condiciones de producción, circulación y recepción del arte que una parte de esas transformaciones de las prácticas artísticas ocurre al salir de las instituciones especializadas.

Para obtener la información requerida para su análisis, Canclini (2010) realizó un recorrido por los talleres y exposiciones de artistas, la visita de museos, galerías y bienales, así como la observación de lo que dicen los medios y los espectadores. El conjunto de observaciones recolectadas en los espacios del arte le mostró que las obras se hacen y se reproducen en condiciones variables, y que los artistas, los críticos y los curadores actúan dentro y fuera del mundo del arte. Por tanto, para entender los procesos artísticos es necesario observar los comportamientos de los artistas y escuchar como los representan.

Algo muy parecido demanda el crítico e historiador Benjamín Buchloh, pues para él, resulta extremadamente significativo estudiar, hablar y mantener contacto con los propios artistas. «Creo que no he aprendido más de nadie que de los artistas. Conocer, hablar y observar la obra de muchos artistas ha influido en mi método más que cualquier otra consideración» (Guasch, 2012:47).

De acuerdo con Hal Foster (2001), en los últimos años se ha producido un «giro etnográfico» en el estudio del arte y en la propia práctica de los artistas. Los críticos para comprender muchas propuestas diseñadas desde el arte contemporáneo emplean técnicas etnográficas. Para construir sus análisis observan cómo se organizan los artistas, con qué operaciones valoran y cómo diferencian sus actividades. Esta forma de operar de la crítica no es del todo reciente. Desde finales de la década de los ochenta del siglo pasado empezó a experimentarse un giro etnográfico en el campo de la producción y en la reflexividad del arte contemporáneo.

Para Foster, el giro etnográfico viene dado por una serie de condiciones. En primer lugar, la antropología es la ciencia de la alteridad y, en efecto, es junto al psicoanálisis, la *lingua franca* de la práctica artística y del discurso crítico; en segundo lugar, es la disciplina que toma la cultura como su objeto, campo de referencia y de dominio de la teoría postmoderna, aspecto que permite atraer a los estudios culturales y del nuevo

historicismo. En tercer lugar, la etnografía es considerada desde lo contextual, una característica compartida por los artistas y críticos con otros etnógrafos, muchos de los cuales, aspiran al trabajo de campo en la vida cotidiana. En cuarto lugar, a la antropología se le concibe desde lo interdisciplinario. Una de las ventajas muy bien asimiladas desde el arte y la crítica contemporánea. En quinto lugar, la reciente autocrítica de la antropología la hace atractiva, dado que promete una reflexividad del etnógrafo.

Para Hal Foster (2001), estos desarrollos configuran una secuencia de investigaciones, las constituyentes materiales del medio artístico, la de condiciones espaciales de percepción y finalmente de las bases corpóreas de esta percepción. Dichos deslizamientos evidenciaron que la institución artística pronto dejó de describirse únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo), pues también funciona como una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. De acuerdo con Foster (2001), el observador del arte no puede ser concebido únicamente en términos fenomenológicos, ya que es también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia económica, étnica o sexual.

A partir de los cambios o deslizamientos anteriores, el arte pasó al campo ampliado de la cultura y, por ende, la antropología es la disciplina más apropiada para su abordaje. Para Foster (2001), estos desarrollos constituyen también una serie de deslizamientos en la ubicación del arte, a saber: de la superficie del medio al espacio del museo, de los marcos institucionales a las redes discursivas y, por esa razón, «el mapeado en el arte reciente ha tendido hacia lo sociológico y lo antropológico, hasta el punto de que un mapeado etnográfico de una institución o una comunidad es una forma específica del arte específico para un sitio de hoy en día» (2001:189).

Para García Canclini (2010), la etnografía es relevante porque permite considerar el papel de los actores y de los extraños, es decir, de aquellos que no pertenecen al mundo del arte y que aparentemente no desempeñan una función específica en el campo de lo artístico, en una época en que la producción, la comunicación y la recepción del arte se dispersa en muchas zonas de la vida social. Es precisamente en este tiempo cuando los públicos comienzan a ser mirados como parte efectiva del proceso artístico. «Por esto, la emergencia de los espectadores ilumina la restructuración del campo y su reubicación en el conjunto social» (2010:214).

La sociología del arte puede brindar un instrumental fundamental para comprender las obras y su relación con el todo social. De igual manera, algunas técnicas de la

etnografía han sido relevantes para la comprensión de aspectos concernientes a los procesos de creación de obras, así como para entender la complejidad de su inserción y receptividad en los espacios institucionales (mundo del arte) y, desde luego, su receptividad y consumo más allá de lo institucional.

Las metodologías empleadas por los críticos de arte se encuentran interesadas en la comprensión de la dimensión social de la obra, no sólo de los procesos sociales que pueden intervenir en su producción, sino también de los cambios generados en las mentalidades e imaginarios a partir de su receptividad en el mundo del arte, y en los propios espectadores que pertenecen a una cultura global cuyo modelo de productividad y de comercialización de bienes interfiere en los gustos y preferencias estéticas.

Los paradigmas que únicamente conciben el binomio obra-espectador parecen quedarse cortos frente a los fuertes vínculos del arte de carácter etnográfico o contextual con la realidad social y, por ello, resulta imposible definir y conceptualizar la complejidad de dichas obras a partir de un método en específico, es decir, sin recurrir a diversas estrategias metodológicas. El propio García Canclini (2001) sostiene que su teoría sociológica no puede concebirse como una mónada, es decir, como una estructura hermética y cerrada, se puede percibir como algo abierto que se constituye a partir del dialogo multidisciplinario entre la sociología de la cultura, la etnografía y el interaccionismo simbólico. De manera que, la comprensión de las obras contextuales demanda de convergencias multidisciplinarias.

III.18. CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN DE LA MUESTRA

Una vez descritas las posiciones metodológicas que me permitieron realizar el análisis de las obras, se hace necesario señalar los mecanismos de selección de las unidades de análisis, es decir, apuntar o subrayar los criterios sobre los cuales se determinó la agrupación de un conjunto de obras contextuales que fueron el punto de partida para nuestro análisis. Algunos de los criterios empleados se desprenden de una línea temporal, un lugar, una orientación temática y un tipo de producción de obras.

El primer criterio que consideré para realizar la selección de las obras fue el geográfico, puesto que las obras incorporadas en la muestra necesariamente tenían que haber sido producidas en los territorios de Guatemala, El Salvador y Honduras, y haber alcanzado algún tipo de incidencia en el imaginario simbólico. La distribución por países está determinada por criterios cualitativos como el de sentido, receptividad y consistencia en el aparato discursivo de las obras.

El segundo criterio obedece a una línea de temporalidad y se desprende de la propia genealogía y desarrollo del arte contextual en Centroamérica. El arte de creación en el medio urbano en situación de participación y colaboración empieza a manifestarse en el contexto centroamericano a finales de la década de los noventa del siglo pasado, sin embargo, logra consolidarse en los primeros años del nuevo siglo. Por esa razón, he trazado una línea temporal que va desde el año 2000 hasta el año de 2012. La línea de tiempo seleccionada es lo suficientemente amplia como para abarcar obras y procesos relevantes en la práctica del arte contextual en Centroamérica.

Un tercer criterio deviene de la naturaleza contextual, participativa y colaborativa de las obras, las propuestas seleccionadas fueron ejecutadas en contextos urbanos, en su mayoría, desatendiendo los controles estilísticos de las instituciones artísticas (museos, galerías, bienales, ferias de arte). Este desapego de lo institucional, al menos ocurrió en su ejecución primaria y original, ya que algunas de las obras posteriormente a su aparición fueron incorporadas a las instituciones del mundo del arte.

El cuarto criterio de selección se desprende de las temáticas y narrativas empleadas por los artistas que, por la naturaleza y especificidad del estudio deben de aludir al fenómeno de la violencia.

Un quinto criterio deviene del lugar de la receptividad de las obras seleccionadas, interesa analizar procesos de creación artística que sean socialmente representativas o,

que hayan logrado tener algún tipo de impacto en la receptividad estética de los espectadores y de las personas implicadas.

Las obras seleccionadas tienen una especificidad local e histórica que obliga a analizarlas de formas individual, considerando sus contextos de producción y circulación. No obstante, toda obra va más allá de su contexto, como artefacto cultural, es a su vez expresión de un orden visual y de un imaginario que desborda la experiencia individual.

Un sexto criterio se relaciona con la capacidad argumentativa y evocadora de las obras seleccionadas. Las propuestas escogidas presentan una enorme capacidad para narrar críticamente ciertos hechos históricos que llenaron de violencia, horror y tragedia el universo centroamericano.

PARTE CUARTA. DESESTETIZANDO LA IMAGEN VIOLENTA

IV. 1. ANÍBAL LÓPEZ Y REGINA GALINDO: INTERPRETACIONES MULTIVERSALES SOBRE LA HISTORIA Y LA VIOLENCIA

Las representaciones artísticas de la violencia en la región centroamericana se han desplegado desde medios tradicionales como la pintura y la escultura hasta los géneros habituales de las prácticas artísticas contemporáneas: instalaciones, video-performances, etc. En algunos casos, la representación artística de la violencia ha sido tan bien lograda que es inevitable no experimentar sensaciones estéticas hedonistas. En Centroamérica, como en cualquier otra región, abunda el arte estetizado, un ejemplo claro es la obra del guatemalteco Darío Escobar, la del hondureño Armando Lara Hidalgo y parte de la producción del salvadoreño Walterio Iraheta.



IRAHETA, Walterio (2005): «Kryptonita I», Lynotronic acetate, 23 3/5 x 23 3/5 en 60 x 60 cm.

-(2005): «Kryptonita 2», Lynotronic acetate, 23 3/5 x 23 3/5 en 60 x 60 cm.

-(2005): «Kryptonita 3», Lynotronic acetate, 23 3/5 x 23 3/5 en 60 x 60 cm.

-(2005): «Kryptonita 4», Lynotronic acetate, 23 3/5 x 23 3/5 en 60 x 60 cm, fotografías disponibles en: <http://lareligiondeldibujo.blogspot.com/>

Se plantea que una imagen se encuentra estetizada cuando alzaprima las cualidades estéticas tradicionales frente a otras dimensiones (tales como la normativa o la cognitiva). Las fotografías exhibidas en el prestigioso concurso anual *World Press Photo* son un claro

ejemplo de la sobredimensión estética que pueden experimentar las imágenes que hacen alusión a la violencia. Las fotografías premiadas en el certamen son tan estéticas que los espectadores tienden a anular el contenido crítico o político de estas imágenes y, con ello, su capacidad de incentivar la reflexión moral.



ACAYAN, Ezran (2019): «La muerte de Michael Nadayo», Photo Contest, Spot News, Singles, 2nd Prize, World Press Photo. Disponible en: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2019/37720/1/Ezra-Acayan>

SCHEMIDT, Ronaldo (2018): «Venezuela Crisis», 2018 Photo Contest, World Press Photo of the Year. Disponible en: [https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28833/1/2018-Ronaldo-Schmidt-PoY-winner-\(1\)](https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2018/28833/1/2018-Ronaldo-Schmidt-PoY-winner-(1))

Para superar los mecanismos depotencializadores y neutralizadores de la estetización, Theodor Adorno proponía un arte que genere displacer, disgusto, rechazo, caos en el orden, es decir, un arte negativo, en clara oposición a las teorías tradicionales de la experiencia estética. Filósofos como Jean Baudrillard (2006) y Wolfgang Iser (2005) propusieron una anestésica como técnica de la estética para valorar la realidad y las obras con placer desinteresado. Los movimientos de vanguardia del siglo XX habían rechazado o más bien renunciado a la belleza como valor definitorio de las obras de arte.

La destrucción de la belleza como fundamento de la obra es la base común de las distintas corrientes vanguardistas y, por esa razón, la idea más intuitiva que nos produce la experiencia del arte vanguardista es la del culto a la fealdad, a lo repugnante. El Dadá como corriente artística demostró que la belleza tiene un escaso valor y, en algunos casos, no desempeña ninguna función. Al respecto Arthur C. Danto explicaba (2005a: 91):

El Dadá se resiste a que lo consideren bello: ésa es su gran trascendencia filosófica frente al discurso tranquilizador según el cual, con el paso del tiempo, lo que había sido rechazado como

arte por no ser bello acabaría cobrando carta de naturaleza como bello y sería reivindicado como arte. [...] el Dadá me parece el paradigma de lo que yo denomino Vanguardia Intratable, cuyos productos sólo por error pueden considerarse bellos. No es ése su objetivo, no aspiran a eso.

Con los cambios en el sistema del arte, la belleza ha disfrutado cada vez menos de la primacía que en la tradición estética heredada del siglo XVII y XVIII. Para Arthur C. Danto (2005a), durante la década de los sesenta, la belleza apenas era mencionada y dejó de ser el modulador definitorio que una vez fue.

Actualmente una parte considerable de artistas contemporáneos mantienen el legado de los movimientos de vanguardia. En las propuestas artísticas de estos artistas aún prevalece la aspiración por transformar el mundo, el radicalismo político que caracterizó a los movimientos de vanguardia y un total desprecio hacia la belleza.

En la creación en el medio urbano en situación de participación y colaboración la belleza no posee un papel relevante, lo que no significa que no se encuentre como un valor semántico más, es decir, como un elemento pragmático de la obra.

En una línea en claro desapego de la belleza se encuentra la obra del guatemalteco Aníbal López. La obra de este artista la podemos situar entre dos direcciones, por un lado, los proyectos desarrollados a finales de la década de los noventa y los primeros años del nuevo siglo que se articulan desde el paradigma mimético y, por otro, sus acciones más próximas a la *performance* y al arte contextual.

Aníbal López es uno de los artistas más relevantes de la generación que emerge en la década de los noventa del siglo pasado. De acuerdo con Sebastián Escalón (2014: s.p.), la propuesta artística de Aníbal López permitió a las artes visuales en Guatemala «el paso del arte moderno al arte conceptual, constituido generalmente de acciones, instalaciones y *performances*».

En su primera etapa, Aníbal desarrolló un trabajo desde géneros convencionales como la pintura, el dibujo y el collage. A partir de estos medios el artista plasma una serie de cabezas y torsos sin piel, como si de láminas anatómicas se tratara. Estos esquemas Aníbal los emplea para articular una narrativa que le permite cuestionar la xenofobia y las contradicciones generadas por posiciones ideológicas que defienden la superioridad de una raza. Al despojar a los humanos de su piel, los órganos, músculos y huesos, aparecen las estructuras comunes compartidas por todos los humanos, independientemente de sus cualidades fenotípicas. Con una serie de pinturas que tituló

Ladino Hardware (2000), el artista guatemalteco nos enseñó que detrás del velo de la apariencia se vislumbran aspectos que permanecen ocultos y que son comunes a todos los seres humanos.

De acuerdo con el escritor guatemalteco Leonel Juracán (2014),⁷⁰ esta serie fue construida a partir de la experiencia obtenida por el artista en el campo de la publicidad, espacio donde elaboró una serie de estampas para álbumes infantiles sobre temas como la vida natural y el cuerpo humano.

Las exploraciones temáticas de la primera etapa de Aníbal se realizan desde el problema de la identidad racial, elemento discursivo que se mantendrá en sus *performances*. *Un chol fotografiando a un Lacandón* (2006) es un claro ejemplo. En esta *performance*, el artista colocó a un indígena chiapaneco como pieza arqueológica en un museo de la Frontera Corozal. La acción in situ fue registrada fotográficamente por una persona perteneciente al grupo étnico chol. La acción iba acompañada de la siguiente información: «Lacandón, indio Maya-Quiché que habita la selva Lacandona dentro de la reserva Lacanjá en Chiapas, México».

Con esta *performance* el artista confronta la vulnerabilidad y el deterioro de la cultura de los grupos originarios en Mesoamérica. Aníbal reconocía de la mejor manera que las tradiciones, valores, cosmovisión y las prácticas culturales originarias habían experimentado profundas transformaciones por la creciente influencia de la globalización y sus contradicciones. Al respecto, Aníbal López pensaba: «El Lacandón ya no es de sangre [...] El ya vestía pantalón de lona, su camisa azulita o rayitas, pero ya no es el mismo Lacandón, pero se vestía de Lacandón para los turistas, y se dejaba tomar fotos» (2014: 5':10'').

Para la preparación de la obra Aníbal asumió el papel de un 'flâneur', visitó la comunidad, recorrió sus calles y observó su campo de interacción. Al conocer a Don Carmelo (Maya-Lacandón) le propuso un negocio que resultó ser una maravillosa oportunidad en un contexto de precariedad y pobreza extrema. Para colocarse su traje y dejarse fotografiar el artista le ofreció 1.000 pesos mexicanos.

Aníbal a través de su *performance* extrae a Don Carmelo de su mundo circundante y lo sitúa como elemento simbólico en la atmósfera del mundo del arte. Con esta operación logró transfigurar y alterar el ambiente cotidiano del indígena. Al situarlo en el plano

⁷⁰ Véase: ESCALÓN, Sebastián (2014): «El artista que contrató a un sicario», Plaza Pública. Disponible en: <https://www.plazapublica.com.gt/content/el-artista-que-contrato-un-sicario>

central del espacio museográfico Don Carmelo y su comunidad alcanzaron la notoriedad que la realidad social de su contexto no le concedía. La intención de Aníbal por medio de su *performance* es otorgar un espacio central a una minoría étnica que se encuentra en peligro por la influencia y la imposición cultural que provoca el capitalismo global.



LÓPEZ, Aníbal (2006): «Un chol fotografiando a un Lacandón», acción in situ, museo El Corozal, Chiapas, México. Disponible en:

<http://www.prometeogallery.com/en/artist/anbal-lpez-a-1-53167>

Aníbal logró identificar el papel subordinado que juegan las minorías étnicas en el mundo globalizado. Las minorías étnicas en el capitalismo global se encuentran insertos en «una red de dominación, que ejerce primeramente su nación y, luego, también la sociedad global. Esta opresión socioeconómica e ideológica de las minorías trae consigo consecuencias graves: asimilación y descohesión de las minorías, lo que significa el fin de estos grupos» (Mager Hois,2004:3).

Aníbal López deseaba subvertir el hundimiento y la desaparición del Maya-Lacandón, y por ello, creía que era necesario transformar, al menos en el plano simbólico, la invisibilidad social de esta cultura mesoamericana. La intención del artista con esta obra probablemente sea la de provocar una reacción entre los espectadores que les permita salir de la indiferencia y concebir desde la alteridad la situación del otro sometido y violentado.

La situación de las comunidades indígenas en Mesoamérica es precaria, viven en condición de extrema pobreza y sin posibilidad de participar inclusivamente en la vida

social. Para Ignacio Mena Cabezas (2008: s.p.), «ser chortí hoy en día en Honduras, como ser garífuna, lenca, pech, tolupán, tawahkas, misquito, sigue significando pertenecer a una identidad semiexcluida de los discursos económicos, sociales, culturales y políticos nacionales».

Esta situación de marginalidad y pobreza de las minorías étnicas son el resultado de la conformación histórica de la sociedad centroamericana. Las elites políticas en la región concibieron la sociedad sin la inclusión del indígena, el cual era representado como bárbaro, rebelde y vulnerable a la manipulación. La política de construcción social de las elites liberales centroamericanas giro en torno a la negación de la herencia indígena, y lejos de integrarlos, se les representó como comunidades políticas esencialmente blancas. La inclusión de estas comunidades se hizo a la fuerza, y en el marco de un proyecto de Estado-Nación que abogaba por su abandono y pérdida de su identidad cultural.

La serie *Ladino Hardware* (2002) y *Un chol fotografiando a un Lacandón* (2006) permiten pensar las circunstancias históricas que contribuyeron a conformar las identidades nacionales de América Latina y cuestionar las representaciones de lo indígena que prevalecen como parte de una herencia de la época de la reforma liberal.



LÓPEZ, Aníbal (2000): «Ladino Hardware (Hand)», lápiz de color y papel, 4 x 7 x ¼ pulgadas. Disponible en: <http://www.internationalboulevard.com/the-black-herald/>

LÓPEZ, Aníbal (2000): «De la serie Ladino Hardware». Disponible en: <https://artebrasileiros.com.br/arte/critica/a-1-53167-fator-de-contexto/>

El salto conceptual y formal que experimentó la obra de Aníbal López durante la primera década del nuevo siglo, por una parte, se debe a cierto agotamiento de las formas

de representación y expresión moderna y, por otra, al surgimiento de nuevos modos de pensar y presentar las nuevas dinámicas sociales.

Aníbal López había logrado identificar que las formas tradicionales de representación no eran del todo apropiadas para tratar temas de una enorme complejidad social, pues su trabajo «surge a partir de pensar en muchas situaciones que tienen más que ver con muestras, con situaciones actuales del país de Guatemala» (López, 2012: 4' 05'') y, de otra parte, Aníbal había empezado a creer que las formas convencionales de representación no eran suficientes como para problematizar con algunas circunstancias vitales. De manera que, para hablar con las personas había que hacer otras cosas y, en ese sentido, el lenguaje para pensar y manifestarse no lo podía haber alcanzado desde la pintura, sino que «tenía que asaltar una persona, tenía que tener carbón en la calle, tenía que hacer muchas cosas [...] y eso no se puede hacer en acrílico, ni óleo, ni acuarela...» (López, 2012: 1' 53'').

Aníbal López mediante su propuesta artística pretendía ir más allá de la experiencia estética tradicional. Para él era muy importante generar pensamiento y, desde su postura, el arte solamente alcanza valor cuando el espectador logra comprender y asimilar sus contenidos.

Aníbal fue un artista emblemático y sumamente importante en las artes visuales contemporáneas de Guatemala. Fue tan grande su incidencia que la artista de la *performance* Regina José Galindo no deja de reconocer su influencia. «Aníbal era un filósofo. Para mí, él fue un aprendizaje muy intenso porque me lo confrontaba todo. No fue mi maestro, pero es lo más cercano a un maestro que he tenido».⁷¹

Un aspecto importante en el desplazamiento que experimentó la obra de Aníbal López fue la influencia de artistas europeos como Santiago Sierra, Joseph Beuys, Piero Manzoni y René Magritte. «En México conocí a Santiago Sierra quien me dio unos «nortes» y todo, pero básicamente con Piero Manzoni es un artista que yo lo admiro mucho pues [...] ¡Eh...! como se llama este René Magritte que para mí es el primer conceptualista, cuando hizo *Ceci n'est pas une pipe*. ¡Eh...! y Joseph Beuys» (López, 2012: 0' 57'').

⁷¹ Véase: ESCALÓN, Sebastián: (2014): «El artista que contrató a un sicario», *Plaza Pública*. Disponible en: <https://www.plazapublica.com.gt/content/el-artista-que-contrato-un-sicario>

Para Sebastián Escalón, durante su estadía en México se acercó a movimientos artísticos muy dinámicos e hizo amistad con el artista español Santiago Sierra. Una vez que culminó su estadía en México, «volvió a Guatemala transformado [...] Ya no te perdonaba un análisis superficial de las obras. Era muy confrontativo, pero es que tenía las herramientas para serlo» (Escalon,2014: s.p.).

La obra de Aníbal López realizada a principios del nuevo siglo es la que más interesa desde el punto de vista del estudio, dado que discursa sobre la violencia y diversos aspectos de lo social. El propio artista concebía su trabajo como una crítica a la economía y sus implicaciones en lo social: «yo me he dado cuenta que trabajo sobre la economía, la economía formal e informal de todo tipo, de hecho, lo que llevo ahorita para Alemania, a Kassel, es un sicario, y él cobra, cobra por matar, cobra por viajar, cobra por lo que sea» (López, 2012: 6' 58'').

Aníbal con su trabajo vislumbró la hegemonía del *homo economicus* sobre la totalidad de la vida: «yo creo que realmente mi trabajo radica en como el ser humano se ha convertido en una tarjeta de plástico, un billete de un quetzal, hasta cien mil» (López, 2012: 7' 42''), sin embargo, su obra muestra otras amplitudes, concretamente el de la violencia cotidiana. En su Antología de la violencia en Guatemala (2012) Aníbal presenta muertos, ambulancias y buses atacados por sicarios.



LÓPEZ, Aníbal (2012): «Suicidio», escultura en terracota, 34 x 36 x 23 cm, Galería Prometeo, Milán, Italia. Disponible en: <http://www.prometeogallery.com/en/mostra/antologia-de-la-violencia-en-guatemala>

LÓPEZ, Aníbal (2012): «Accidente de tránsito», escultura en terracota, 45 x 20 x 23 cm, Galería Prometeo, Milán, Italia. Disponible en: <http://www.prometeogallery.com/en/mostra/antologia-de-la-violencia-en-guatemala>

A nivel estructural esta obra se despliega a partir de un cuerpo de esculturas que se asemejan:

A los souvenirs que se pueden encontrar en cualquier mercado de artesanías latinoamericanas, pero en lugar de mostrar una cotidianidad folclórica, nos enseñan la cotidianidad de la violencia en aquel país: accidentes de tráfico, suicidios, linchamientos, autobuses detenidos por el ejército, toneles de los que asoman restos humanos (Rosauero, 2017:163).

Una de las obras de mayor impacto y que más se ajusta a las coordenadas del estudio es *El préstamo (2000)*. La obra es una *performance* realizada en el medio urbano, en situación de participación y colaboración en la que el artista asaltó a una persona. La víctima fue un hombre de 45 años de edad, de escaso cabello y de clase media, sometida por medio de un arma y despojado de 874.35 Quetzales (moneda de Guatemala), el equivalente a unos cien dólares americanos. Con el dinero obtenido a través del robo, Aníbal sufragó los gastos de su exhibición en la galería Contexto de Guatemala.

En palabras del artista, el préstamo es una obra que se realizó a partir del asalto de un transeúnte para obtener dinero y sufragar los gastos de una muestra individual. En la información colocada en la galería Contexto, el artista declara que durante el asalto la víctima conoció el propósito de la acción realizada. De acuerdo con la información colocada en el registro de la *performance*, en el momento del atraco a la víctima se le dijo: «esto no es un asalto, es un préstamo y lo devolveré en lenguaje visual para sus hijos».

Para Aníbal López, pese a haber sometido a la víctima mediante una acción violenta, su acción se redimía por orientarse a un fin de mayor transcendencia como el de la creación artística. Aníbal manifiesta sin ninguna culpa que la obra fue patrocinada por el hombre asaltado, de hecho, de los fondos sustraídos se pagaron las invitaciones, el montaje y parte del vino repartido entre los espectadores.

No deja de llamar la atención el modo en que el artista gestionó el patrocinio, pues no fue a través de un acto de convencimiento a una institución o agente cultural, sino a través de la coacción e intimidación a un ciudadano común. La acción se realizó porque el artista «no tenía ni un quinto [...] y es complicado va, pero lo hicimos, lo hicimos porque tuve cómplices: el camarógrafo, yo y el arma que ni siquiera era mía y estaba descargada» (López, 2012: 4' 44'').

Esta *performance* deberá ser interpretada desde lo ético y lo moral y desde la perspectiva de sus aportes al campo de lo artístico. Desde lo moral, el artista cuestiona el

tan pregonado todo vale en el arte, ya que cualquier acción, aun cuando dañe la integridad moral o física de una persona, puede legitimarse en el mundo del arte. En cuanto al daño a la víctima mediante la *performance*, Aníbal López afirmaba:

«Todavía me siento culpable, pero había que hacerlo, porque trata sobre la ética y la moral, porque a un artista se le permite hacer todo» (2012: 5' 40'').

El cuestionamiento de Aníbal no se dirige únicamente a los artistas, sino también a los espectadores, pese a reconocer que la acción, por artística que pretendiera ser, había violentado no sólo códigos deontológicos, sino que también era constitutiva de delito. Sin embargo, como lo expresó el propio Aníbal López:

«Nadie jamás denunció nada, eso es lo peor, porque me hubieran denunciado, toda la gente que conoció se fue a tomar su vinito [...] y ese vinito que se tomaron es complicidad, entonces todos son cómplices, y aquí nadie se salva, y el artista menos» (2012: 5' 50'').

Para Aníbal López el propósito de la obra era cuestionar el todo vale en el arte, además de señalar críticamente que el artista debe de considerar ciertos límites. Desde la perspectiva moral de López el artista no tiene derecho a expresarlo todo, hay ciertos aspectos de la realidad que son incomunicables.



EL PRESTAMO

El día 29 de septiembre del 2000 realice una acción, la cual consistió en asaltar a una persona con apariencia de clase media. Se realizó de la siguiente manera: armado con una pistola salí a una calle de la zona 10, paré a un hombre como de unos 44 o 45 años, pelo castaño y escaso, un poco pasado de peso, le apunté a la cara diciéndole, esto no es un asalto, es un préstamo, y se lo devolveré en lenguaje visual para sus hijos. Dicha persona me entregó Q 874.35.

Esta obra está siendo patrocinada por el hombre que fue asaltado, con lo cual se ha financiado: las invitaciones, montaje y parte del brindis de esta muestra.

A-1 53167

Guatemala 21/10/508 D.O.

LÓPEZ, Aníbal (2000): «El préstamo», acción, texto impreso sobre papel Documento / registro. Video entrevista Emiliano Valdés. Disponible en:

<https://laboratoriospresentes.wordpress.com/2015/10/04/dialogos-con-anibal-lopez/#jp-carousel-444>

En *El préstamo* (2010) los espectadores fueron cómplices: «nadie dijo nada, nadie hizo nada». Por otra parte, Aníbal López con esta obra nos enseña que: «toda moral se

ha adecuado siempre al modelo de inmoral, y hasta hoy no ha hecho más que reproducirlo en todas sus fases» (Adorno, 2001:187).

Durante la exposición nadie fue capaz de reaccionar. Algunas de las exclamaciones de los espectadores durante la exhibición fueron: ‘¿Y ahora qué? ¿Aníbal nos va a secuestrar y a matar para hacer arte?’

De acuerdo con Sebastián Escalón (2014: s.p.), *El préstamo* fue una acción que logró transgredir los códigos formales de las artes visuales:

Un simple texto, sin fotos ni otro tipo de documentación, afirma que se realizó una acción. Si se hizo o no, nadie puede atestiguarlo. Y, sin embargo, la obra se clava en la mente del espectador, lo aísla dentro de sus propias dudas e interrogaciones. Surge en él, dice Rosina Cazali, el deseo involuntario y perverso como un fantasma, de que el asalto sí haya ocurrido.

El ingenio provocador y la vocación crítica de Aníbal López no concluye con *El préstamo* (2000). Ese mismo año produjo una de las acciones más significativas de su trayectoria artística: *30 de junio* (2000). Para la crítica de arte guatemalteca Rosina Cazali (2016), *30 de junio* es una de las obras de mayor trascendencia de Aníbal López. En el momento que fue producida, pasó a ser un acto descalificado como una ocurrencia de artista, sin embargo, «llegó el reconocimiento de la Bienal de Venecia para esta obra y la confusión fue rotunda» (Cazali, 2016: s.p.).

Para Theodor Adorno (2001:147), las grandes obras de arte han permanecido incomprendidas no por su distancia del núcleo de la experiencia humana, «sino por todo lo contrario, y la propia incompreensión podría reducirse fácilmente a una bien notoria comprensión: la vergüenza por la participación en la injusticia universal, que se intensificaría si se permite comprender».

Esta acción participativa consistió en esparcir diez sacos de carbón por la sexta avenida de la ciudad de Guatemala previo a un desfile conmemorativo del ejército. En Centroamérica es muy habitual que las fuerzas armadas desfilen para mostrar a la ciudadanía su capacidad combativa con dos claros propósitos: el primero, enaltecer y fomentar el chauvinismo y, el segundo, infundir temor para prevenir cualquier estallido social.

Para Aníbal López el carbón esparcido simbolizó las masacres y los abusos cometidos por la institución castrense durante el conflicto armado. Los militares durante la guerra civil en Guatemala «quemaron aldeas, quemaron personas. Todo está lleno de carbón, las

fosas comunes están llenas de carbón, porque quemaban a la gente, quemaban a las aldeas, quemaban a todo mundo» (López, 2013: 6' 32'').

Durante la *performance* el carbón esparcido alcanzó notoriedad visual, pero también las botas de los militares que al desplazarse de forma sincronizada caían con fuerza sobre los restos de carbón adherido en las irregularidades del asfalto de las calles. Las botas representan el poder totalitario, la fuerza militar que aplasta, oprime y tritura a las víctimas.

Previo al comienzo del desfile una cuadrilla del ayuntamiento barrió el carbón esparcido por el artista, sin embargo, no fue posible retirarlo todo. «No dejó de colarse entre las ranuras del pavimento, bajo las botas de los soldados y sus temibles escuadrones de kaibiles para quedar como trazo, acaso evidencia o imaginario, de aquellas ejecuciones en masa» (Cazali, 2016: s.p.).

La obra alude a la tierra arrasada, a las fosas con cuerpos quemados y las masacres operadas por las fuerzas militares. Las botas de los militares simbolizan el poder totalitario, las fuerzas asesinas que aplastan a las víctimas. Este entramado de recursos visuales cuestiona de forma profunda el militarismo, y al mismo tiempo, invoca la memoria de los mártires, es decir, las víctimas de la contrainsurgencia.

Aníbal mediante su propuesta escarba en las huellas del exterminio, para él, la problemática debe ser atendida con atención, pues le preocupa que se haya tomado tan escasa conciencia de esa exigencia. Esta escasa importancia evidencia que «lo monstruoso no ha penetrado lo bastante en los hombres, síntoma de que la posibilidad de repetición persiste en lo que atañe al estado de conciencia e inconsciencia de estos» (Adorno, 2001:80).

La limpieza llevada a cabo por el ayuntamiento lejos de disolver el potencial crítico de la obra contribuyó a otorgar otras posibilidades de significación. Y, por otra parte, el ayuntamiento con su acción destructora contribuyó a eliminar la posibilidad de que la huella de Aníbal perdiera capacidad de impacto, ya que antes de que el repetido encuentro con la imagen genere una familiaridad demasiado grande como para disminuir su efecto, la huella ya ha desaparecido; ha quedado eliminada por orden de las autoridades de la ciudad o bien por la fuerza destructora del tiempo.

Pero la transitoriedad de la huella material que dejó Aníbal López no significa una eliminación automática del recuerdo de ésta, por el contrario, después de desaparecer el carbón pisoteado:

se puede abrir un espacio imaginario más amplio en la mente de los ciudadanos en el que puede desarrollarse una memoria cargada de emoción y crítica, una memoria que recuerda la mirada silenciosa que un día se asomó por las calles de la ciudad, y con ellas las historias del pasado con las que estaba vinculada y aquellas con las que podría vincularse en el presente (Rabe, 2011:179).

En ciertos momentos el poder totalitario ha intentado ocultar o eliminar los crímenes más cruentos y atroces contra la humanidad. La limpieza y la clara intención de ocultar el genocidio cometido en los campos de concentración es un claro ejemplo de lo anterior. El retiro del carbón de las calles por parte de un escuadrón de limpieza del ayuntamiento puede ser comparada a nivel de lo simbólico con la acción emprendida por el nazismo.

Al respecto, Hannah Arendt reflexionaba con profunda claridad:

Cierto es que el dominio totalitario procuró formar aquellas bolsas de olvido en cuyo interior desaparecían todos los hechos, buenos y malos, pero del mismo modo que todos los intentos nazis de borrar toda huella de las matanzas -borrarlas mediante hornos crematorios, mediante fuego en pozos abiertos, mediante explosivos, lanzallamas y máquinas trituradoras de huesos-, llevados a cabo a partir de junio de 1942, estaban destinados a fracasar, también es cierto que vanos fueron todos sus intentos de hacer desaparecer en el «silencioso anonimato» a todos aquellos que se oponían al régimen. Las bolsas del olvido no existen. Ninguna obra humana es perfecta y, por otra parte, hay en el mundo demasiada gente para que el olvido sea posible. Siempre quedará un hombre vivo para contar la historia (2015: 339).

Aníbal López es uno de los tantos hombres vivos que relata la historia de la tragedia y del dolor del pueblo de Guatemala. Su forma de narrar la historia es por medio de la creación en el medio urbano. Su intención es la de instalar en la memoria colectiva las víctimas de la violencia generada por el militarismo y, al mismo tiempo, subrayar que el recuerdo del horror es y será siempre una necesidad imperativa. Pero no hay nada que permita garantizar la permanencia del recuerdo.

El recuerdo deja de ser recuerdo cuando intenta permanecer para siempre fiel a sí mismo. Por eso, la memoria que intenta mantenerlo vivo tiene que aceptar las imponderabilidades del futuro, los vaivenes de la vida que trabajan, mueven y transforman los recuerdos. Esta movilidad y mutabilidad no sólo es el precio que hay que pagar, sino el factor fundamental que hay que considerar si se quiere guardar el recuerdo

de los acontecimientos, a las personas y los lugares del pasado, sea el ámbito de la memoria individual o sea en el de la memoria colectiva (Rabe,2011: 191).

Aníbal no trata de acumular el recuerdo del pasado, sino de escenificar el retorno de lo vivido, es decir, intenta captar lo somático del trauma que se sustrae a la manifestación comunicativa del recuerdo. La capacidad de romper con el silencio de 30 de junio permite recordar que el arte es en sí mismo «el portavoz de la naturaleza oprimida». (Adorno, 2004: 324).

Los escenarios históricos con el paso del tiempo logran perder todo rastro de los genocidios cometidos. En el actual contexto de estetización y de anestetización permanente se omite el pasado doloroso y, por ende, los individuos pueden olvidar con relativa facilidad la tragedia de su historia. En esa dirección, la *performance* de Aníbal ha resultado ser tan significativa, pues logra relatar el efecto persistente de lo sufrido por los sobrevivientes.

Con 30 de junio Aníbal nos alerta que se podrá construir una memoria colectiva en la medida que demos paso a instancias creativas y, en ese sentido, la obra de arte es un canal para hacer visible la acción misma de recordar, sus dificultades, la búsqueda de la palabra, pero también el silencio.



LÓPEZ, Aníbal (2000): «30 de junio», performance, sexta avenida de Ciudad de Guatemala, Guatemala. Disponible en: <https://www.prensalibre.com/hemeroteca/el-artista-que-desafio-al-ejercito-en-su-dia/>

Algunos años más tarde Aníbal López realizó su *performance Arma de defensa personal* (2005). Esta *performance* en medio urbano se desarrolló en el parque central de Ciudad de Guatemala y se desplegó a partir de la contratación de un vendedor ambulante de medicina natural para que ofertara piedras argumentando que son un arma eficaz de defensa personal. Para Sebastián Escalón (2014), la obra se edificó a partir de las acciones de un charlatán del parque central que vendía piedras a los peatones, lo paradójico del asunto, es que la empresa se realizó con notable éxito.

Los vendedores ambulantes generalmente son personas de bajos recursos que ofertan una serie de mercancías de diversa naturaleza en los mercados, autobuses, plazas, avenidas, mercados y parques. Sus potenciales clientes son las personas que transitan en el espacio público y, para atraerlos, deben de desarrollar un sinnúmero de estrategias de mercadeo.

El vendedor de la *performance* de Aníbal López era uno más de esos embusteros que recorren las plazas públicas de las ciudades con cremas, pastillas y brebajes que proceden del mundo animal o vegetal y se ofrecen a los compradores por su un amplio poder de curación para la diabetes, el cáncer, la malaria, la mala suerte y el desamor; otras veces, incrementan el valor, la gallardía, la virilidad masculina y contribuyen al aumento de la potencia sexual, entre otras cosas.

El sano sentido común permitía distinguir la charlatanería del vendedor, pero las personas que le rodeaban para escuchar su retórica se sorprendían de su poder de convencimiento. Conocedor de las cualidades del vendedor, Aníbal se propuso contratarle para vender piedras a 1.00 Quetzal.

Con esta acción colaborativa, Aníbal realizó una interpretación:

de ciertos aspectos económicos y contractuales de la idiosincrasia guatemalteca, el artista evalúa la escala de valores de la sociedad, al tiempo que pone de manifiesto las complejas relaciones que predominan en un país marcado por las palpables ventajas de algunos grupos minoritarios respecto al grueso de la población (Valdés, 2011:3).

Pero también Aníbal planteó un profundo cuestionamiento a las enormes desigualdades sociales e invitó a reflexionar y a cuestionar el orden existente. La región centroamericana se compone de amplios conglomerados poblacionales que se encuentran viviendo en la precariedad y la extrema pobreza; bajo esas condiciones sociales, los individuos están obligados a desarrollar un sinnúmero de estrategias de subsistencia.

Ante el creciente desempleo la economía informal es una alternativa que permite a estos sectores generar ingresos para sufragar los gastos de vivienda, alimentación, educación, salud, e incluso ocio. De acuerdo con la OIT (2018),⁷² la economía informal emplea más del 60 por ciento de la población económicamente activa del mundo; gran parte de esta población se concentra en los países emergentes y países de desarrollo. La mayoría carece de protección social, de derechos laborales y de condiciones de trabajo decentes.

Pero la obra no se reduce al cuestionamiento de las contradicciones generadas por la estructura económica imperante (violencia sistémica), sino que plantea el problema de la inseguridad ciudadana. Aníbal con su obra logró evidenciar algunos de los grandes problemas de la sociedad contemporánea guatemalteca.

Estudios recientes evidencian que uno de los principales flagelos de la ciudadanía en el Triángulo Norte de Centroamérica es el problema de seguridad, por encima del desempleo y los problemas ambientales.⁷³ La seguridad se ha vuelto un negocio lucrativo y con un amplio mercado entre la pequeña, mediana y gran burguesía, pero los obreros y las mayorías marginadas carecen de los medios económicos para contratar servicios de seguridad vecinal o personal y, por tanto, estos sectores sociales son mucho más vulnerables a ser víctimas de la delincuencia generada por maras y pandillas.

Es lícito preguntarse si las piedras ofertadas como armas de defensa personal por el vendedor ambulante fueron adquiridas por los consumidores por las estrategias de mercadeo empleadas o las personas las compraron para sentirse más seguros. Para Pedro Trujillo Álvarez (2017:23) «es fácil pronosticar que un individuo que se siente inseguro modificará su comportamiento y buscará recobrar la sensación de seguridad que siente arrebatada».

Otra posibilidad del éxito puede estar relacionada con las cualidades estéticas de las piedras, pero por lo apreciado en el registro fotográfico de la acción, las piedras eran toscas, burdas e irregulares, más que objetos para la decoración eran piedras normalmente empleadas en la construcción de viviendas.

⁷² Véase: OIT (2018): «Economía informal». Disponible en: https://www.ilo.org/global/about-the-ilo/newsroom/news/WCMS_627202/lang--es/index.htm

⁷³ Véase: MAYDEU-OLIVARES, Sergio (2016): «La violencia, el talón de Aquiles de Centroamérica», *notes internationals*, (142), pp. 1-4.

La *performance* colaborativa y participativa de Aníbal López nos muestra el ingenio y la inventiva de los vendedores ambulantes, pero también proyecta las exigencias individuales, puesto que sobrevivir en condiciones de pobreza y precariedad demanda una creatividad especial, una inventiva y una picaresca. La obra también discursa sobre la violencia y el temor de enormes sectores poblacionales ante el incremento incesante de la delincuencia, los secuestros y la extorsión.



LÓPEZ, Aníbal (2005): «Arma de defensa personal», *performance*, parque central de Ciudad de Guatemala, Guatemala. Disponible en <http://abstractioninaction.com/artists/anibal-lopez/>, <https://aficionadaalarte.blogspot.com/2018/10/>

Regina José Galindo es una de las artistas más emblemáticas de Centroamérica. Nació en ciudad de Guatemala en el año de 1974. Su niñez y adolescencia se desarrolló en el contexto de la guerra civil. Esta experiencia dolorosa ha marcado a muchos artistas y, quizás, por haber estado rodeada de terror y violencia permanente su trabajo no incurre en discursos banales como sucede con muchos artistas de su generación.

Lejos de los efectos estetizantes del arte post-artístico, Regina recurre a lo abyecto, a los golpes que marcan el cuerpo y que son propiciados por la crueldad humana. Esta experiencia dolorosa la muestra de manera directa, sin medias tintas y sin recurrir a metáforas o a recursos estilísticos para embellecer lo real o exaltar lo sublime del horror.

Regina Galindo como buena parte de los artistas de su generación realiza sus intervenciones en el espacio público, empleando con gran frecuencia la desnudez como

lenguaje transgresor y violento. Para Sergio Villena Fiengo, el trabajo de Regina Galindo se caracteriza «por el tratamiento crítico del lado oscuro de la realidad posbélica de su país de origen, haciendo énfasis en la tensa relación que guardan el poder y la violencia con la memoria histórica y lo abyecto social» (2010: 53).

Su proceso creativo no se realiza desde una torre de babel, es decir, sin considerar una implicación con el mundo de la vida, sino desde formas de creación que incentivan y demandan la colaboración y la participación. Sobre los dispositivos que invitan a los espectadores implicarse y colaborar de forma participativa en la construcción de su obra, la artista señala: «generalmente, yo contrato a un voluntario, a terceros, a gente que participa en la acción, [les] involucro dentro del proceso y estas personas son las que, bajo una orden mía, ejecutan una acción» (Galindo, 2015: 4' 29'').

Desde finales de la década de los noventa Regina Galindo viene empleando su cuerpo como soporte para la creación de complejas narrativas. Desde su comienzo como artista se dedicó a realizar proyectos que implicaban un concienzudo trabajo con su propio cuerpo. «En su trabajo realiza diversos tipos de agresiones sobre sí misma, a veces sola, o con ayuda de colaboradores ocasionales» (Blanco, 2010:520).

Regina Galindo es una artista que no recurre a los medios de representación tradicionales para desarrollar sus relatos, ni tampoco a una estética de la complacencia para evidenciar y denunciar distintas prácticas de sometimiento en las sociedades contemporáneas, al contrario, la artista guatemalteca es directa, sus imágenes se clavan como dardos en la percepción, y son tan fuertes y abyectas que es imposible no desviar la mirada. La obra de Regina se adscribe a la visión de Theodor Adorno del arte, pues para el filósofo frankfurtiano «las legítimas obras de arte son hoy, sin excepción, socialmente indeseables» (2001: 214).

Para Regina Galindo el arte es universal o, al menos, debería de serlo. Confiesa que su interés principal es Guatemala, le interesa mostrar la cara oculta de sus procesos históricos y, en alguna medida, su trabajo es una confrontación de la «historia de los vencedores».

Walter Benjamin en su *Tesis de filosofía de la historia* (1940) explicó que los procesos históricos aparecen como un curso unitario dotado de coherencia y racionalidad desde el punto de vista de los vencedores, sin embargo, los vencidos no pueden verlo de esa manera, porque sus vicisitudes y sus luchas quedan violentamente suprimidas de la

memoria colectiva; los que gestan la historia son los vencedores que sólo conservan aquello que conviene a la imagen que se forjan de la historia para legitimar su poder.

Pero el interés de Regina por la historia local no la limita a abordar problemas que van más allá de su espacio circundante. Le interesa mostrar como el dolor es una de las condiciones humanas que no se restringe por fronteras o condiciones sociales y, en ese sentido, su trabajo funciona como un puente que permite hacer conexiones.

El trabajo creativo de Regina implica un enorme compromiso con los complejos procesos sociales y por supuesto con su historia. La ira y la rabia son emociones que se encuentran presentes en sus obras y a pesar de haber pasado dos décadas desde sus primeros *performances*, su propuesta artística continúa sosteniéndose con la misma fuerza.

Cuando empecé a hacer performance tenía esa energía de querer comerme el mundo. Ahora me siento mucho más moderada. No es que ya no tenga esa rabia o esa inconformidad con las cosas que me rodean, la sigo teniendo, me sigue acompañando el mismo filo, pero me siento mucho más responsable con el cuerpo porque ya tengo 40 años (Galindo, 2015: 9'05'').

Regina José Galindo inició su carrera artística como poeta, pero unos años más tarde empezó a incursionar en las artes visuales, campo en el que desde sus inicios empezó a sentirse cómoda. «Desde el primer momento nos lo tomamos con mucha seriedad, y aun estando ya encaminadas en el mundo creativo, en la escritura en mi caso; el lenguaje del arte contemporáneo me hizo sentir muy cómoda» (Guaza, 2013:289).

La obra de Regina emerge en un contexto de relativa tranquilidad social, ya para los primeros años de la década de los noventa se había firmado los acuerdos de paz y para finales de la década hay una sensación de que las cosas podrían cambiar. En ese momento Regina pasa «de la poesía escrita, a la poesía visual» (Galindo, 2015: 0' 28'').

Para Sergio Villena Fiengo, la propuesta artística de Regina Galindo emerge y se desarrolla en el marco de una renovación generacional del arte guatemalteco «que se produce en el contexto de la relativa apertura contracultural, en parte posibilitada por los Acuerdos de Paz (1996) firmados entre el gobierno y la insurgencia con el objetivo de poner fin a la prolongada guerra interna que asoló a ese país» (2010: 51).

Los acuerdos de paz no trajeron el bienestar esperado, la globalización y la economía neoliberal acrecentó la pobreza, las desigualdades y la violencia en Centroamérica. Para Regina Galindo (2014: 3' 11''):

La guerra de los 36 años terminó con unos falsos acuerdos de paz, y desde entonces hemos tenido que librar nuevas batallas. Los niños siguen muriendo de hambre y las mujeres siguen apareciendo en pedazos por las calles, la oligarquía sigue explotando y los militares siguen asesinando.

Regina es una artista autodidacta, no tuvo formación académica en el campo de las artes. Las academias de arte en Centroamérica lejos de ser espacios para la reflexión y el ejercicio crítico del arte son instituciones inquisidoras de la práctica artística contemporánea. Muchos artistas contemporáneos en la región provienen de distintos campos: la sociología, la antropología, la filosofía, la historia, pero muy pocos de las pobres y precarias escuelas de arte.

Regina Galindo (2015) señala que le debe parte de su formación a dos artistas fundamentales para la historia del arte reciente en Guatemala: Luis González Palma y Aníbal López.

Regina Galindo señala que tuvo la suerte de conocer durante los primeros años de su trabajo a estos artistas, los que contribuyeron a mostrarle el arte contemporáneo, pero quizás lo más importante, le permitieron ampliar su forma de pensar. El más importante en su formación fue Aníbal López, quien para ella «es el artista más serio, más radical que ha tenido el país» (Galindo, 2015: 1' 33'').

Las narrativas de los *performances* de Regina giran en torno a la violencia que experimenta la mujer y de aquellos colectivos que se encuentran relegados y marginalizados. Su trabajo se desarrolla a partir de un lenguaje que se podría definir como feminista y poscolonial. Para Julia Ramírez Blanco, «el trabajo de la artista guatemalteca [...] supone una denuncia reiterada de la violencia de género en América Latina» (2010: 519).

Para Regina Galindo sus acciones son intentos para mostrar lo real, es decir, actos que desean denunciar o cuestionar. Como creadora, Regina manifiesta mantener una actitud crítica y quizás por allí se filtra el término político. Sus *performances* podrían entenderse como «pequeños actos de resistencia» (Neira, 2008: s.p.).

El trabajo de Regina Galindo tiene una enorme carga expresiva, al momento de percibir sus *performances* no se puede dejar de experimentar algún tipo de sensación de repudio ante el maltrato y la violencia que experimenta la mujer (personificada por la artista). Sus acciones no son estéticas en el sentido tradicional, su trabajo provoca displacer y rechazo y, tiene que ser así, pues como lo hemos dicho en diversas ocasiones,

la tragedia, la violencia y el dolor no puede ser representada o presentada de manera estética.

La mujer se representa a partir del propio cuerpo de la artista, pero las problemáticas abordadas afectan a la totalidad de los seres que componen la sociedad. No se necesita ser una víctima directa de la violencia machista como para no experimentar indirectamente los ataques y los oprobios de la sociedad patriarcal y, de otra parte, cada individuo es una víctima del control totalitario y de la sociedad administrada. Regina Galindo recurre a la *performance* para denunciar la hostilidad y la violencia, no desde una perspectiva contemplativa, sino como persona que interioriza el sufrimiento ajeno y propio para revelarse contra un sistema que explota, oprime y violenta a la mujer. Por esa razón, en la obra de Regina:

Aparece la denuncia de la violencia de género, algo que será un tema central de todo su trabajo. Y surgirá también una concepción básica para comprender el conjunto de su obra, la idea de que el maltrato de un solo cuerpo refleja todos los demás, la contemplación del dolor individual como punta de iceberg de un enorme dolor colectivo. El cuerpo de Galindo de alguna manera con tiene todos los otros cuerpos de mujeres torturadas, algo explicitado mediante las noticias proyectadas sobre su piel (Blanco, 2010:520-521).

Sus *performances* pueden ser considerados como un medio para la auto-terapia: «cuando yo hago un trabajo y toco un tema en particular, es porque ese tema en particular me está afectando. Sino lo tocara, sino lo trabajara, quizás me afectaría de peor manera porque se quedaría haciendo ruido dentro de mí» (Galindo,2015:2'17'').

Regina Galindo reconoce muy bien que su condición de artista consagrada no la abstrae de una realidad violenta y, que, por tanto, no queda exenta de los peligros que conlleva vivir en una sociedad como la guatemalteca. Su obra *Plomo (clases para aprender a disparar todo tipo de armas)* (2006) hace referencia a esta situación. La artista recibió una subvención por parte de una institución promotora de las artes en los Estados Unidos y la empleó para contratar a un ex militar en la República Dominicana para que le adiestrara en el manejo de todo tipo de armas. La intención de Regina era convertirse en una auténtica máquina de matar. Durante cuatro meses la artista aprendió a disparar todo tipo de armas.

Las imposiciones de la sociedad patriarcal, el acoso y la violencia machista son las temáticas referenciadas en algunos de sus *performances*. Sus obras *Himenoplastia* (2004), *Perra* (2005) y *279 Golpes* (2005) abordan de forma directa y cruenta los temas señalados. En *Himenoplastia* (2004) la artista se somete a una cirugía plástica para

restaurar su himen. Este procedimiento quirúrgico tiene una duración entre 46 y 60 minutos y consiste en restaurar una membrana elástica en forma de anillo que se encuentra en la entrada de la vagina. La función fisiológica del himen no está del todo clara, pero su función en la sociedad patriarcal es garantizar la virginidad femenina. Cuando el himen se desgarró mediante la penetración, la membrana se rompe en forma de estrella y la mujer sangra por la ruptura. La reconstrucción consiste en restaurar la ruptura mediante una intervención quirúrgica. En esta *performance* la artista «se somete ella misma a una tortura inducida por el patriarcado, la intervención quirúrgica «para volver a ser virgen». Con todo detalle, la operación fue filmada tras llegar a un acuerdo con el médico» (Blanco, 2010:523).

En la sociedad patriarcal se exige de manera imperativa que la mujer llegue virgen al matrimonio, es decir, que previo a la noche de bodas no haya sido penetrada, de lo contrario, es rechazada y devuelta a sus padres por el conyugue. El escritor colombiano Gabriel García Márquez trata la problemática en su novela *Crónica de una muerte anunciada* (1981).

Con esta *performance* la artista vislumbra la hipocresía de la sociedad moderna. Resulta paradójico que el sexo se oferte sin mayores restricciones y los medios de comunicación de masas inundan el ambiente cotidiano de imágenes hipersexualizadas, sin embargo, a la mujer se le castiga si práctica de forma activa su sexualidad. En la sociedad de la superabundancia y de consumo excesivo el hombre no tiene restricciones, pero la mujer debe de cohibir sus impulsos y deseos sexuales. Tan grande son las asimetrías en el campo de la sexualidad que a la mujer que se le exige llegar virgen al matrimonio, mientras que el hombre es premiado socialmente si evidencia su masculinidad y virilidad sexual.



GALINDO, Regina (2004): «Himenoplastia», *performance*, Espacio Contexto, Guatemala, fotografía Belia de Vico. Disponible en: <http://www.reginajosegalindo.com/>

En su *performance Perra* (2005) la artista se desplazó a las instalaciones de la galería Prometeo (Milán-Italia) vestida completamente de negro. Tras ingresar al espacio se sentó en una silla de aluminio. Pasaron unos segundos y la artista desenvainó una cuchilla delgada, pequeña y sumamente filosa; descubre parte de su pierna izquierda y pasa la filosa cuchilla sobre su piel. La cuchilla lacera la piel y la sangre empieza a rellenar la palabra perra.

La operación no le demora más de quince minutos, sin embargo, el espectador desea que acabe pronto.

Luego de la primera letra, la mano le tiembla, se detiene unos segundos, toma aliento y prosigue. La cámara permite ver que también cómo tiemblan los músculos de la pierna herida. La cabeza gacha no deja ver el rostro de la artista, pero el dolor no solo se adivina, sino que se ha instalado en la retina y en la sensibilidad de quienes presenciamos la pieza, en vivo o en video (Neira, 2008: s.p.).

En palabras de Regina Galindo la *performance nació* como respuesta a una serie de femicidios ocurridos en Guatemala:

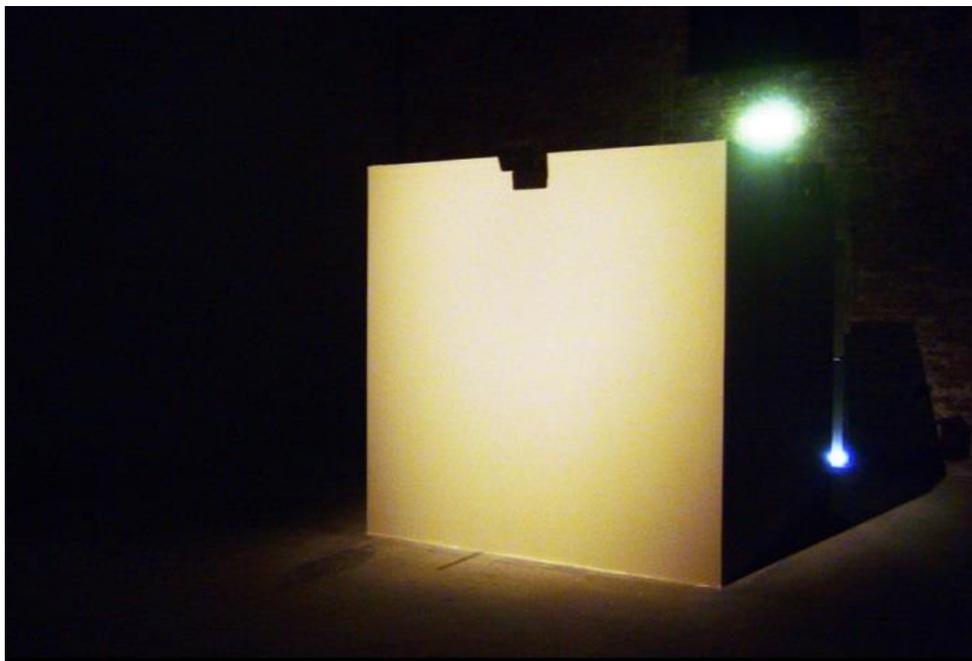
Durante varios meses aparecieron muchos cuerpos de mujeres, asesinadas, pero están tenían las características de que previamente a que fueran asesinadas las habían marcado con un cuchillo y les escribían mensajes como «maldita perra», «muerte a todas las perras», «todas las perras a la basura» (Galindo, 2014: 13' 21'').



GALINDO, Regina (2005): «Perra», *performance*, galería Prometeo, Milán, Italia. Disponible en: <http://www.reginajosegalindo.com/>

279 golpes (2005) es un *performance* sonoro, para su realización la artista se encierra en un cubículo sin que nadie pueda observarla. En ese espacio diminuto y sin ser observada se asesta un golpe por cada mujer que murió asesinada en Guatemala durante los meses de enero a junio de 2005. Para obtener mayor dramatismo entre los espectadores, la artista amplificó el sonido de los golpes asestados en su cuerpo. En Centroamérica son miles las mujeres que son víctimas de la violencia política, narcotizada y machista. En la mayoría de los casos, los crímenes violentos de estas mujeres permanecen en la impunidad por la ineficacia de las instituciones del Estado.

Por medio de una serie de recursos simbólicos la artista nos muestra la violencia oculta de las mujeres, aquella que se comete en sus ambientes cotidianos, en sus hogares, pero que permanece invisibilizada y, paradójicamente, tolerada. Regina rechaza estas formas de violencia porque participa de ellas «lo suficiente como para sentirla palpitar, por así decirlo, entre los propios dedos, más al propio tiempo presupone que de dicha participación se han extraído fuerzas para denunciarla. Tales fuerzas, que se presentan como fuerzas de resistencia individual» (Adorno, 2001:26).



GALINDO, Regina (2005): «(279) golpes», *performance* sonoro, 51 Bienal de Venecia, Venecia, Italia, fotografía Yasmin Hage. Disponible en: <http://www.reginajosegalindo.com/>

Trayectoria (2008) es una obra que también vislumbra la violencia privada y estatal que experimentan las mujeres. Para presentar esta dura realidad, un hombre arrastra a la

artista cogiéndola del cabello en una línea curva. Regina Galindo ha logrado articular por medio de sus *performances* un tipo de narrativa que da cuenta de la epidemia de la violencia contra la mujer y, que, lejos de mermarse sigue aumentando de manera totalmente impune e invisibilizada.

Las obras señaladas con anterioridad «explícitamente denuncian la maquinaria patriarcal, [pero] existen otras que reflexionan sobre temas diversos y no se centran tan enfáticamente en la violencia de género» (Escamilla, 2018:159).

Regina Galindo pese a tratar problemáticas relacionadas a la violencia contra la mujer no se considera una artista feminista, por el contrario, está en profundo desacuerdo con las etiquetas de todo tipo. Pero lo cierto es que Regina mantiene algunas direcciones temáticas que permiten categorizar su producción desde lo político. En esta línea ubicamos sus *performances* *¿Quién podrá borrar las huellas?* (2000) y *Mientras ellos sigan libres* (2007).

¿Quién puede borrar las huellas? (2003) es una de las *performances* más potentes de Regina Galindo y, al mismo tiempo, una poderosa manifestación política desde el arte. La obra se desarrolló en el Centro histórico de Guatemala en una coyuntura política que se caracterizó por el descontento de una buena parte de la población por la aprobación de la candidatura presidencial del dictador genocida Efraín Ríos Montt.

Ríos Montt fue un militar guatemalteco que fungió como dictador durante 17 de meses en los primeros años de la década de los ochenta. Durante su gobierno se implantó un régimen militar que violentó de forma profunda los derechos humanos en Guatemala. Durante el régimen de Efraín Ríos Montt se organizaron asesinatos en masa, decenas de miles de personas murieron asesinados y cientos de aldeas campesinas destruidas.

La aceptación de la candidatura de Ríos Montt violentaba la constitución, puesto que la actual constitución prohíbe a cualquier partícipe en un golpe de Estado aspirar al cargo de la presidencia de la República.

De acuerdo con Regina Galindo (2014: 8' 25'') su *performance* fue un acto de protesta «contra el dictador Ríos Montt que desde el año de 2003 intentó [...] postularse como candidato presidencial nuevamente. Ríos Montt fue de los presidentes del régimen militar más duros que ha tenido el país». Para Regina Galindo (2014), Ríos Montt no podía volver a ser candidato presidencial, y no podía porque había sido presidente de un

gobierno impuesto por medio de un golpe militar. Pero logró modificar las leyes, y cuando anunció que sería candidato Galindo hizo su *performance*.

Regina desde su protesta simbólica realizó un recorrido que «era básicamente de la Corte de Constitucionalidad que era el espacio donde estaba Ríos Montt en ese momento hacia el Palacio Nacional que era el espacio donde quería llegar» (Galindo,2014b: 2' 42'').

El *performance* se inició a las puertas del edificio de la Corte de Constitucionalidad y el Palacio Presidencial en ciudad de Guatemala. Al frente de la entrada principal del edificio de la Corte, la artista inició su recorrido con un vestido largo y de color negro, con los pies descalzos y con un recipiente de color blanco que contenía sangre humana. Al comenzar su marcha mojó sus pies en la sangre y caminó.

Al momento que la sangre se borraba de sus pies por quedar impresa en el suelo de su recorrido, la artista se detenía y volvía a sumergir sus pies en el recipiente. Durante su trayecto, el cual, se realizó bajo la vigilancia de la policía, algunos de los transeúntes no dejaban de sorprenderse y, otros, pasaron sin prestar ninguna atención al acto ceremonioso de la artista. Para Regina Galindo la *performance* se realizó en un día muy inquietante:

Todo el país estaba tomado por soldados y policías. Hubo muchos actos de violencia, inclusive un muerto. Pero la peculiaridad es que la policía y los militares me dejan hacer lo que yo hago. En ningún momento me detienen ni me preguntan. Y esa es la fuerza del arte (Galindo, 2014b: 9'12'').

Desde el acto ceremonial de la *performance*, Regina activo mecanismos simbólicos de protesta, pues no se enfrentaba a las instituciones a través de acciones violentas, sino por medio de la poética, es decir, por medio de un lenguaje simbólico que los miembros de la policía no logran decodificar. Por esa razón, los policías que resguardaban el lugar miraban al artista con cierta admiración y asombro y, quizás, como lo expresa Regina, «sentían algo de temor porque era sangre y olía sangre» (Galindo, 2014b: 9' 27'').

A partir de este tipo de propuestas el espectador logra reconocer que «toda obra es de arte es un delito a bajo precio» (Adorno,2001:110).

La *performance* *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) se realizó como un acto de protesta política desde lo simbólico. El arte de acción ha sido el mejor escenario para articular un cuerpo político, es decir, un tipo de corporalidad que se enfrenta al poder mediante una piel transformada en pantalla diseminador de interrogantes.

La obra mantiene una enorme carga de significados. Cada huella impresa representa a cada una de las personas asesinadas durante el régimen dictatorial de Efraín Ríos Montt. De acuerdo con Villena Fiengo, las huellas de la artista pueden «verse como una alfombra roja, sangrienta, por la que esa vergonzosa candidatura parecía estar transitando hacia una nueva titularidad del poder estatal» (2010:55).

La *performance* también puede interpretarse como un solemne ritual de duelo, una acción que hace referencia a las víctimas, a un proceso de barbarie de ruptura que hace imposible concebir la realidad con alguna luz de esperanza. Tal vez nos encontremos, como lo señaló Adorno (2008), en el último peldaño entre la cultura y la barbarie.

Regina para realizar su *performance* parte de la concepción de una vida dañada para buscar en la historia aquello que no fue contado y que luego se manifestó como una terrible avalancha. Con la *performance* *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) la artista nos recuerda que:

Aunque la memoria es una carga a veces pesada y dura de llevar, una exigencia repetida por las víctimas de catástrofes sociales y políticas es la de que no se olvide. El olvido representa en el imaginario de las víctimas una segunda injusticia que se suma a la ya sufrida y la sanciona. No en vano los perpetradores tienen en el olvido su mejor aliado y suelen trabajar con mayor o menos acierto para borrar las huellas del crimen (Zamora, 2011:88).



GALINDO, Regina (2003): «¿Quién puede borrar las huellas?», *performance*, Ciudad de Guatemala, Guatemala, video Damilo Montenegro. Disponible en: <http://www.reginajosegalindo.com/>

La *performance Mientras ellos sigan libres* (2007) se desarrolló desde la crítica política. En esta pieza la artista recrea su propia violación para escenificar las prácticas eugenésicas que aplicó el ejército de Guatemala durante la época de la guerra.

Para recrear las escenas dantescas, la artista embarazada de ocho meses se desnuda y se hace amarrar de pies y manos con cordones umbilicales a un catre. «Así, pone en escena los testimonios de algunas de las víctimas, según los cuales las mujeres indígenas eran sujetadas para ser violadas en múltiples ocasiones, con el fin de que abortaran y adquirieran alguna infección que les impidiera tener hijos en el futuro» (Villena Fiengo, 2015:186).

Lo que hacía el ejército guatemalteco para aquellos días se escapa a la comprensión. Las atrocidades parecen haber sido practicadas como medidas enajenadas de terror en una forma planificada y ciega. Algo muy similar ocurrió en los campos de concentración nazi, ya que «se torturaba sin placer, y acaso por tal motivo más allá de toda medida». (Adorno, 2001:102)

Regina Galindo describe el proceso de la obra de la siguiente forma:

Estoy amarrada en una posición que de acuerdo con testimonios de mujeres indígenas eran amarradas. Durante la guerra la estrategia era cuando llegaban a las comunidades separaban a las mujeres de los hombres. Separaban las embarazadas y las violaban entre 17 – 20 soldados para hacerlas abortar, pero principalmente para generar infecciones tan grandes que no pudieran generar vida en un futuro (Galindo, 2014a: 17' 27'').

La actitud del ejército guatemalteco fue muy similar a la de los nacionalsocialistas cuando torturaban, puesto que no «sólo aterrorizaban a la población interior y exterior, sino que a la vez se sentían tanto más seguros frente a todo desvelamiento cuanto más crecían en salvajismo las atrocidades» (Adorno,2001:107).

Con esta *performance* la artista evoca la memoria de las víctimas. Como una buena parte de artistas siente la necesidad de resistir ante lo indecible para no caer en la demencia, pero también reconoce que el recuerdo guardado como acontecimiento tiene fecha de caducidad, cuando los recuerdos se hacen manejables, cuando las personas creen estar completamente seguros de ellos, y cuando creen que se encuentran protegidos por el olvido, estos se encuentran expuestos a riesgos como todo lo viviente. Y, por tanto, Regina reconoce que no honrar a las víctimas significa traicionar su memoria e infligir un daño de lo pasado. «Cuando se despierta el recuerdo con incontrastable evidencia se

introduce en él un gesto involuntario, un tono de ausencia [...] que hace de la cercanía de ayer la extrañeza de hoy» (Adorno, 2001:167).

Referenciar por medio de una acción artística una muerte violenta no es un acto simple, pues permea profundidades de memoria y trauma que son áreas sensibles para el activismo. «No se trata de reabrir una herida. Reiterar el duelo y recordar la pérdida de un ser querido recupera y politiza las emociones. También presentar el dolor de la pérdida de un espacio privado y familiar en un espacio público, convierte la memoria en resistencia y denuncia» (Chávez y Difarnecio, 2014:37).



GALINDO, Regina (2007): «Mientras ellos siguen libres», *performance*, Edificio de Correos, Ciudad de Guatemala, fotografía David Pérez, disponible en: <http://www.reginajosegalindo.com/>

IV.2. EL SALVADOR. VIOLENCIA Y MEMORIA

La generación de artistas que empezó a crear obras desde los códigos del arte contemporáneo durante década de los noventa en El Salvador se mantuvo al margen de la crítica política y, probablemente por ello, los miembros de esta generación no exploraron la realidad sociohistórica de su país con la radicalidad y el temperamento crítico que caracterizó la *performance* y la creación en medio urbano de Aníbal López, Jorge de León y Regina José Galindo. Los proyectos de estos artistas fueron configurados a partir de la relación sujeto memoria, individuo-mundo globalizado e identidades híbridas. El discurso visual era producido desde la pintura, el diseño, el dibujo y el collage.

Esta generación de artistas, entre los que destacan, Walterio Iraheta, Ronald Moran y José Rodríguez, crearon un arte experimental con una amplia solvencia técnica y con un notable aprovechamiento de los recursos estilísticos. Las obras de estos artistas se caracterizan por destilar belleza, es decir, son obras que poseen una enorme carga estética. Sus propuestas son exquisitamente bellas, quizás por esa razón se diluyan con excesiva facilidad en el actual proceso de estetización. La obra de estos artistas es muy sólida en términos estructurales, pero complaciente y despolitizada.



RODRÍGUEZ, José (2019): «Sin título», acrílico, lápiz grafito y carbón comprimido sobre tela, 200 x 200 cm. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BzeuOteDDtA/?igshid=1xxrvuudvfe0h>

La diferencia más clara entre los miembros de la generación de los noventa en El Salvador la marcan Mayra Barraza, Verónica Vides y Simón Vega. Estos artistas desarrollaron sus propuestas desde el rechazo o del desapego de los valores estéticos tradicionales, pero sin desatender la consistencia, solidez y coherencia de los aspectos pragmáticos.

Mayra Barraza y Verónica Vides han configurado parte de su producción desde medios convencionales como la pintura y la escultura, pero también han desarrollado propuestas en el campo de la *performance* y del arte contextual. Simón Vega construye esculturas e instalaciones con residuos y materiales reciclados. En su proyecto *Tropical Space Proyectos (2011)* el artista elabora una serie de esculturas, objetos, dibujos, instalaciones y fotografías con una marcada alusión a los cohetes espaciales.

Desde este conjunto escultórico Vega problematiza sobre los efectos de la guerra fría en Centroamérica, pero también confronta las notables diferencias entre la producción científica y tecnológica de los países industrializados respecto a los países del tercer mundo.

El interés de Simón Vega con su propuesta escultórica es plantear temáticas relacionadas a la globalización, a las nuevas comunidades y a la visión de las sociedades contemporáneas sobre la utopía/distopía.

La inspiración formal de los proyectos escultóricos del artista salvadoreño proviene de las viviendas informales centroamericanas, de los mercados callejeros y los barrios marginales. La resolución formal de sus esculturas se hace desatendiendo los valores estéticos tradicionales para otorgarle mayor valor a la ironía y a los aspectos críticos.

El proyecto *Third World Space Station (2017)* fue planificado a partir de la construcción con materiales reciclados de una escultura de gran formato. Los materiales empleados en la elaboración de la escultura fueron obtenidos por el artista a través de una ardua labor de reciclaje.

El proceso de investigación, diseño y planificación de la escultura duró seis meses, pero la construcción de la pieza cuyas medidas son 4.572 x 1.219,2 cm tardó aproximadamente cuatro meses. En su construcción participaron diez obreros a tiempo completo y un equipo de cuarenta trabajadores y especialistas

El material de la escultura fue obtenido de depósitos de chatarra en el Valle de Coachella al este de la ciudad de Los Ángeles en los Estados Unidos. Las láminas

proviene de diversas áreas de construcción y algunos elementos de la decoración fueron importados desde El Salvador.



VEGA, Simón «Palm 3 World Station», escultura, 609,6 x 2.438,4 x 4.572 cm, fotografías disponibles en: <http://simon-vega.blogspot.com/2019/02/palm-3-world-station.html>

La artista salvadoreña Verónica Vides despliega su trabajo desde la escultura, la instalación, el video y la creación en medio urbano. Sus esculturas e instalaciones son producidas con hierro reciclado. La artista, empleando la soldadura eléctrica, modela las formas, las contrae, y obtiene una serie de estructuras que simulan la morfología de algunos insectos. De acuerdo con Virginia Pérez Rattón (s. f.: s. p.), el trabajo de Verónica Vides «es una trama que se construye y destruye entre trozos y puntadas de alambres

retorcidos que parecen cobrar vida, como si fueran seres orgánicos, bichos enormes que están a punto de moverse».⁷⁴

De su propuesta artística constituida desde lo contextual he seleccionado la obra *Trabajo barato* (2006). En esta obra la artista desarrolla un planteamiento desde el sometimiento y la exploración laboral que experimentan los trabajadores emigrantes en los Estados Unidos y en algunos países de Europa. Pero también, los trabajadores que se desplazan a las grandes ciudades de América Latina mediante migraciones territoriales internas.

La obra *Trabajo barato* (2006) de Verónica Vides se realizó en un baño. Para la artista los baños son el escenario perfecto para evidenciar la precariedad laboral del emigrante, pues son «los lugares donde les toca trabajar a muchos, limpiándolos por una muy baja remuneración económica. Se les paga poco y hacen el trabajo que casi nadie quiere hacer. Muchos no reciben salario, solamente las propinas de los usuarios» (Vides, s.f.s.p.).



VIDES, Verónica (2006): «Trabajo barato», intervención in situ con fotografías de trabajadores migrantes. Disponible en: <http://www.veronicavides.com/2006.html>

⁷⁴ Véase VIDES Verónica (2001-2012): «Hierros». Disponible en: <http://www.veronicavides.com/hierros.html>

Para la resolución formal de la obra la artista colocó en un cuarto de baño una serie de fotografías de emigrantes. Las imágenes se organizaron de forma horizontal y en la parte inferior contenían una serie de textos que contribuyeron a reforzar el sentido de la obra.

La artista empleó el baño como metáfora del mundo laboral. Al ser un espacio cerrado las fotografías de los obreros emigrantes se comprimían, se apretujaban y se asfixiaban. El trabajo en la sociedad capitalista es el espacio en que se genera la explotación del obrero y al mismo tiempo se le expropia de la riqueza socialmente producida. En un mundo donde prevalecen unas relaciones sociales y de producción capitalistas el trabajo no libera ni aumenta las posibilidades creativas, por el contrario, oprime, enajena, es tedioso y reiterativo. El baño simboliza la precariedad laboral del emigrante, la explotación desmedida de su fuerza de trabajo.

Verónica Vides con esta obra rompe con la distribución convencional del espacio público ya que el baño, mediante la intervención artística, pierde su arquitectura habitual para dejar de ser una zona para realizar necesidades fisiológicas y transformarse en espacio para la comunicación artística. Por medio de la intervención in situ la artista otorgó al usuario la posibilidad de experimentar una vivencia estética desde una práctica artística contemporánea.

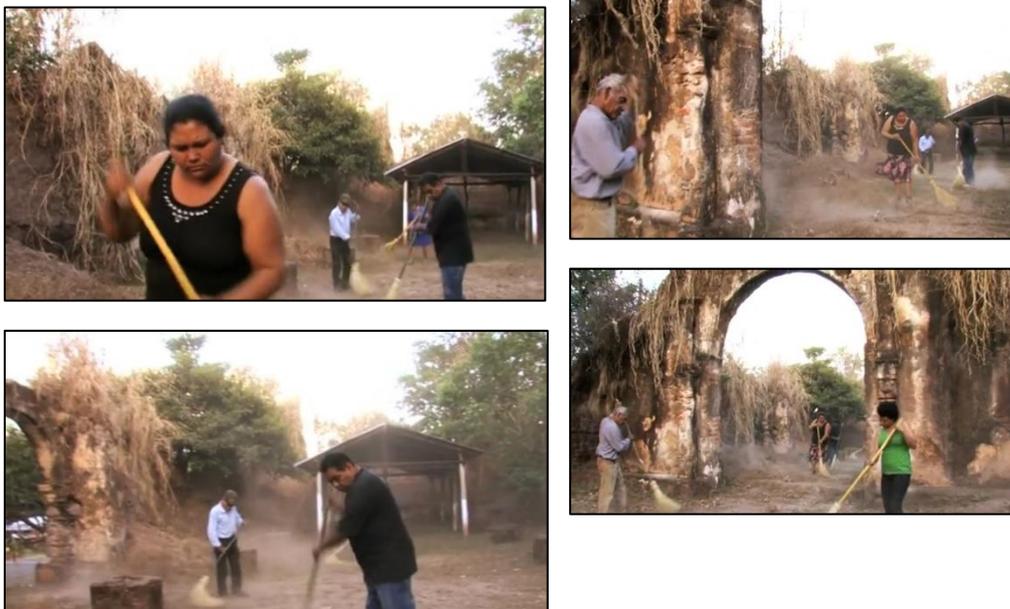
La barrida (2010) es otra de las obras participativo-colaborativas de Verónica Vides. Para realizar la acción la artista solicitó la colaboración de veinte excombatientes lisiados durante el proceso de guerra civil en El Salvador. La obra se llevó a cabo en las ruinas de la iglesia de Aguacayo, un pequeño pueblo que fue destruido durante la época del conflicto armado. En la *performance* el grupo de combatientes de forma sincronizada barren y limpian la suciedad de las ruinas del pueblo.

La arquitectura destruida es una metáfora de los proyectos fallidos, de la tragedia de la guerra, de los anhelos de país y sociedad socavados por los distintos gobiernos de turno. Para Verónica Vides el recuerdo que genera dolor y contribuye con una memoria de la tragedia debe ser desechado, limpiado y expulsado. En ese sentido, la obra funciona como un acto de catarsis colectivo, puesto que se barre lo sucio y se expulsa lo que genera malestar, inconformidad, en una palabra: las patologías que alteran la normatividad. Por medio de una acción artística la artista contribuyó terapéuticamente con el grupo de excombatientes y les otorgó la posibilidad de expulsar el sufrimiento, la tragedia y el dolor de la guerra.

La limpieza también implica borrar la desesperanza, la pérdida de confianza y el nihilismo colectivo. Para Verónica Vides, la guerra se justificó en el imaginario colectivo del pueblo salvadoreño por las enormes desigualdades económicas, las pocas oportunidades y las injusticias sociales y, por tanto, la guerra provocada a los sectores que detentan el poder prometía una limpieza y purificación del sistema existente para dar paso a uno más justo e igualitario. Sin embargo:

Esta guerra duró casi 20 años; provocó, aproximadamente 60 mil muertes, miles de personas lisiadas, miles de desaparecidos y desaparecidas y otras atrocidades propias de las guerras. Fue un caldo de cultivo, junto con la injusticia social, para la actual sociedad deshumanizada y violenta en la que vivimos (Vides, s.f.s.p).

Con su obra *Aguacayo (2009-2010)* Verónica Vides continuó empleando como eje discursivo la destrucción del territorio, la fragilidad del Estado nación, la pérdida de la esperanza y la inconsistencia del discurso político que emana del poder instituido. Para desarrollar su intervención la artista colocó el escudo de armas de El Salvador en el centro del pueblo. El escudo había sido producido de forma artesanal en la localidad en un material comestible dulce. Una vez que la artista colocó el escudo un perro callejero de color negro lo recogió y finalmente lo devoró.



VIDES, Verónica (2010): «La barrida», *performance*, aldea del Aguacayo, El Salvador. Disponible en: <http://www.veronicavides.com/2009-2010-la-barrida.html>

Con esta obra la artista, por un lado, cuestiona la fragilidad del Estado salvadoreño por su posición de nación expoliada y oprimida por las grandes potencias y, por otro, la destrucción del patrimonio colectivo a través de la corrupción y la explotación financiera de los grupos nacionales que detentan el poder. El perro es la destrucción, los desastres naturales o la política extractivista y de explotación generalizada de las grandes potencias. El escudo de dulce encarna a la nación colonizada. Las propiedades físicas del dulce contribuyen a potencializar la idea de fragilidad y delicadeza, puesto que la intención del artista es resaltar la inconsistencia y la debilidad de la institucionalidad. La preparación colectiva del dulce puede ser interpretada como el esfuerzo de un pueblo martirizado, violentado y lacerado por la guerra. El perro y las mordidas al dulce representa la embestida, la destrucción de los intereses colectivos, el saqueo desenfrenado de la patria.



VIDES, Verónica (2009-2010): «El Aguacayo», *performance*, aldea del Aguacayo, El Salvador. Disponible en: <http://www.veronicavides.com/2009-2010-aguacayo.html>

La *performance* de contenido político es un recurso sistemáticamente empleado por los artistas de El Salvador. La obra de Melissa Guevara y Víctor Rodríguez es una clara evidencia de lo anterior. Alexia Miranda con su obra *No necesitamos más papel* (2012) también incursiona en la esfera del arte activista y se inscribe en una amplia red de artistas que cuestionan por medio de sus acciones creativas la violencia generada desde el Estado.

Con la *performance No necesitamos más papel* (2012) la artista cuestiona de forma profunda la violación a los derechos humanos. Desde el discurso de Miranda resulta paradójico que los estados nacionales suscriban leyes de protección a los derechos individuales, pero al mismo tiempo los irrespeten y violenten de forma continua, asimismo, no se evidencia una verdadera voluntad de parte de los estados, al menos en la región, de hacerlos cumplir y garantizarlos.

En los países del Triángulo Norte Centroamericano las democracias son endeble, frágiles y fácilmente manipulables. Pero esta realidad política no anula la existencia de un enorme repertorio de leyes. Este corpus de tratados y leyes son tratados por las clases dominantes como adornos que estetizan las constituciones nacionales, pero no como aspectos modulares que el estado-nación debe de salvaguardar y garantizar. Alexia Miranda interpreta de forma adecuada su mundo circundante y, por ello, cuestiona la retórica de los gobiernos nacionales y de algunas instituciones respecto a la defensa de los derechos humanos.

La artista para realizar la *performance* colocó en el espacio de exhibición una columna de hojas de papel. Cada hoja ha sido desprendida de la declaración universal de los derechos humanos. En el curso de la *performance* la artista rompe las hojas colocadas de forma organizada, las lanza al aire y provoca un nuevo orden. Un orden que sólo puede ser concebido desde una razón integradora.

Durante el transcurso de la *performance* la artista empleó su cuerpo como soporte, es decir, prensó su piel con una serie de pinzas. Las pinzas podrían aludir a los ataques del poder totalitario y el daño provocado mediante la violencia de Estado. Este tipo de obras «visibilizan un trauma colectivo donde los familiares eligen no olvidar, reiterando, a través de la performatividad de sus acciones, el recuerdo de la situación de la violencia social» (Taylor, 2012:139).



MIRANDA, Alexia (2012): «No necesitamos más papel», *performance*, Concordia University, John Molson School of Business. Disponible en: <http://alexiamiranda.blogspot.com/2016/08/we-dont-need-more-paper-instituto.html>

En la época de posguerra los artistas salvadoreños trabajan de forma silenciosa en la construcción de modos de ejercer prácticas que trascienden la particularidad de la violencia como ente totalizador.

La productora de arte contemporáneo *The Fire Theory* es un proyecto organizado alrededor del trabajo colaborativo de Mauricio Kabistan, Víctor Rodríguez, Ernesto Bautista y Melisa Guevara. Los intereses del colectivo son «el activismo político, la investigación histórica y la producción de piezas vinculadas a la realidad social y política de El Salvador, sin dejar de lado una carga poética inmensa al tratarse de gestos, acciones u objetos sensibles y potentes» (Pinto, 2019: s.p.).

El proyecto ha funcionado como una plataforma que genera una red de apoyo mutuo para la conceptualización, producción y visualización de proyectos individuales y colectivos. De la producción individual de sus integrantes interesa reflexionar sobre *Ejercicio N° 4 (2013)* de Mauricio Kabistan, *New Promises (2012)* de Ernesto Bautista y *All you can refeel (2014)* de Víctor Rodríguez.

Mauricio Kabistan es un artista nicaragüense con residencia permanente en El Salvador. Es un ex miembro del colectivo 'Artificio' y en la actualidad uno de los miembros fundadores del colectivo *The Fire Theory*. En el año de 2015 representó de manera oficial a la república de El Salvador en la 56 edición de la Bienal de Venecia. En esa ocasión presentó la instalación sonora *Wan Keman Tanesi (2015)*. La obra se desarrolla a partir de la interpretación de una canción en lengua Náhuat Pipil. Desde esta propuesta el artista alertó sobre los peligros que conlleva la globalización en las identidades locales y en las tradiciones y las prácticas culturales de las minorías étnicas de la región centroamericana.

Kabistan ha desplegado su producción artística desde los no-objetualismos, es decir, desde el videoarte, la instalación, la creación en medio urbano y el arte sonoro. Algunas de sus obras se han constituido desde la fotografía y la escultura. El artista «trabaja con objetos y acciones que rescatan la memoria histórica del país y su propia memoria; y piezas de sonido que denuncian los horrores y dimensiones de la guerra» (Pinto, 2019: s.p.).

En la *performance Ejercicio N°4 (2013)* Kabistan vislumbra el problema de la inseguridad ciudadana y presenta los temores y las inseguridades colectivas, así como el daño psicosocial generado por la violencia.

La obra se desarrolló en la casa del artista en el momento que los miembros de su familia desmantelaban la vivienda en que residían. En países de estabilidad social y sin extrema violencia este tipo de acciones se realiza con propósitos estéticos o de restauración, pero en el relato de Kabistan el desmantelamiento deviene del abandono del hogar ante la inseguridad que provoca la violencia perpetuada por el crimen organizado en El Salvador.

La violencia en la región centroamericana es una realidad que atraviesa fronteras geográficas, económicas y culturales. Es también una causa de migración interna y externa. Las migraciones internas debido a la exponenciación de la violencia no tienen el mismo impacto que las migraciones de miles de centroamericanos cuyo destino es los Estados Unidos. Pero es un fenómeno en crecimiento en el Triángulo Norte de Centroamérica.

Kabistan a través de su *performance* relata la experiencia dolorosa de la huida, del abandono del lugar de origen debido al temor provocado por las maras y pandillas.⁷⁵ En el registro de la *performance* se puede observar a la familia del artista desmantelando el inmueble. El padre es el encargado de desinstalar las puertas externas e internas de la vivienda, así como de los balcones y el inodoro. En suma, el padre desinstala todo lo que pueda ser empleado en su nueva vivienda y, que, por supuesto tenga algún tipo de valor en el mercado.

La vivienda de la familia de Kabistan perdió su valor comercial por encontrarse ubicada en una zona de alto riesgo. Este tipo de viviendas no pueden ser alquiladas porque los nuevos inquilinos tienen que pagar el llamado ‘impuesto de guerra’. Tampoco pueden ser puestas a la venta en el mercado porque los bancos no otorgan créditos para su compra.

Los desplazamientos urbanos en Centroamérica durante mucho tiempo se produjeron cuando los ingresos de los agentes económicos lo permitían o cuando las condiciones materiales obligaban, es decir, cuando el núcleo familiar experimentaba un desplazamiento en su condición social o cuando la localidad de residencia dejaba de

⁷⁵ Las maras y pandillas en Centroamérica como parte de sus actividades delictivas extorsionan a la población con cantidades excesivas de dinero. La forma de operar se ejecuta por medio de llamadas telefónicas o visitas a las residencias o a los establecimientos comerciales. Para asegurar su vida y sus bienes, los dueños de viviendas, transporte y pequeños emprendimientos deben de pagar una cuota semanal (impuesto de guerra). Miles de personas han perdido la vida en el contexto de la región del Triángulo Norte de Centroamérica por no cancelar el impuesto de guerra. Frente a la imposibilidad de pagar los propietarios de bienes y de pequeños emprendimientos tienen que abandonarlos para huir de la zona y salvaguardar su vida. En los últimos años, la profundización de la violencia se ha vuelto una de las principales causas de la emigración en la región.

ofrecer lo necesario para reproducir la vida social, por ejemplo, cuando se producía un fenómeno natural que afectaba las condiciones de producción y las fuentes de empleo del lugar de origen. Pero en el caso de muchas familias centroamericanas el desplazamiento se produce como medida de precaución para evitar ser víctimas de extorsiones, secuestros o de cualquier tipo de actividad delictiva y, por supuesto, como una medida para salir de las condiciones de miseria y pobreza existentes.

Los movimientos de población en la región centroamericana fueron por lo menos durante la primera mitad del siglo pasado internos. La movilidad de grupos de población ocurrió en el interior de los países y en algunas regiones fronterizas mayoritariamente con carácter personal y entre ámbitos rurales. Este patrón ocurrió hasta mediados de los años sesenta, cuando la región empezó a experimentar cambios significativos.

La modificación sensible ocurrió cuando los países comenzaron a escenificar procesos de violenta confrontación política y enfrentamientos armados sus territorios. Muchos de los desplazamientos estuvieron directamente relacionados con los escenarios de combate y de prácticas represivas producto de cruentas estrategias contrainsurgentes. También se observaron movimientos asociados de manera indirecta con los enfrentamientos armados y cuya explicación —se puede afirmar— se vincula más bien con las características de un contexto de crisis generalizada (Castillo, 1999:185).



KABISTAN, Mauricio (2012): «Ejercicio N#4», performance-video, San Salvador, El Salvador. Disponible en: <https://vimeo.com/236677727>

En la actualidad los desplazamientos poblacionales se encuentran determinados por razones multifactoriales, pero diversos estudios identifican como causa directa el

crecimiento exponencial de la violencia, las constantes crisis políticas, el aumento de la pobreza y la falta de oportunidades.

Con anterioridad señalé la vinculación de los artistas latinoamericanos con su contexto sociohistórico, pues la obra de Mauricio Kabistan y artistas como Ernesto Bautista no se apartan de este elemento distintivo del arte latinoamericano. Ambos artistas indagan y reflexionan sobre ciertos fenómenos cuyos efectos tienen un terrible impacto en la dinámica social de El Salvador.

Ernesto Bautista es un artista salvadoreño e integrante de *The Fire Theory*. A través de su carrera como artista ha realizado una serie de exploraciones desde una diversidad de medios y géneros artísticos. Para Josseline Pinto (2019: s.p.), los proyectos de este artista salvadoreño manifiestan un vínculo muy directo entre poesía, imaginación y realidad.

Una realidad que a su vez es dura y atemorizante y que está cada vez más cerca de la desaparición. Sus obras han cambiado en forma y en medio, pero continúan partiendo desde la curiosidad de un poeta por explicar su mundo y la de un artista comprometido y entendido de la humanidad y la sensibilidad que son amenazadas en cada proceso y situación de la realidad de Centro América y el mundo.

Ernesto construye sus obras a partir de una exploración de temas vinculados a la memoria, la trascendencia, el poder y la identidad nacional. La memoria ha sido un tema recurrente en la producción visual del artista, su pieza *Estudio sobre la construcción de la memoria* (2012) es un ejemplo de ello. Desde esta instalación Ernesto Bautista nos demuestra la fragilidad de la vida, el paso del tiempo y el deterioro de la materia. Asimismo, exhorta el recuerdo, demanda su supervivencia y enlaza la pregunta por la memoria y sus medios expresivos con nuestro futuro, ya que el artista tiene presente que «el imperativo de lo inolvidable enseña que la memoria no se puede separar del futuro, que la memoria tiene que tener futuro, y que para eso tenemos que abrir, más allá de nuestra vida breve, la brecha de la memoria futura de los Otros Venideros» (Moreno, 2011:54-55).

La obra fue construida a partir de la saturación del espacio de exhibición con hojas secas. En cada una de las hojas el artista registró una serie de datos vinculados con el nacimiento y el deceso de las víctimas de la época de conflicto. Con esta acción el artista no sólo referencia la fragilidad de la vida y la vulnerabilidad de las víctimas, sino que exhorta la práctica de la memoria. Las hojas simbolizan la vida deteriorada y cesada por

manos asesinas, pero también el recuerdo de las víctimas, de su comienzo y deceso. Para el artista la aniquilación del recuerdo tendría una doble connotación: eliminar la memoria de las víctimas y eliminar la cultura de la memoria encarnada de todo modo singular del pueblo salvadoreño.

El espectador al pisar las hojas por medio de su tránsito no solo las deteriora, sino que omite la presencia de aquellos individuos que claman justicia. Cada pisada ocasiona un daño irreversible, pues no solo deteriora las propiedades estructurales de las hojas, sino que las dispersa y las disuelve hasta desaparecerlas. La pisada es la indiferencia y el olvido que suscitan los acontecimientos mediáticos.

Con esta obra Ernesto no busca únicamente la imagen, «sino al Otro. Y no lo busca por la imagen, que es un médium, sino por el pensamiento que la imagen está conminada a suscitar» (Moreno, 2011:52).



BAUTISTA, Ernesto: (2012): «Estudio sobre la construcción de la memoria», instalación Sala CAVC-MUA, Tegucigalpa, Honduras. Fotografía cortesía del artista.

Para Edith Medina (2014: s.p.) el trabajo de Bautista se integra como un relato en primera persona en la que el espectador crea el mundo que desea para sí, pero en la que no hay forma de perpetuarla más que asumiendo su carácter social y colectivo, se revela como una confrontación «a distintos tipos de realidades no solo de contexto, sino también realidades de intimidad que se transforman en hábitos, normas, costumbres y políticas,

pero atendiendo al anonimato de quien la observa; posibilitando que cada quien se lleve un poco de ese imaginario de lo real».

Las obras de naturaleza contextual de Ernesto Bautista y, concretamente la acción colaborativa *New promises* (2012) son una reflexión «sobre la relación entre el lenguaje y la diáspora» (Fuentes Guaza, 2015: s.p)

Esta *performance* colaborativa se estructura a partir de una intervención de un camión de transporte de mercancías que se desplaza entre los Estados Unidos, México y Centroamérica. El artista intervino el camión con una serie de textos impresos en vinilo adhesivo. El texto elaborado por el artista para este proyecto dice: «La luz de noche se detiene conmigo, Igual que el sol, aunque la muerte y Aunque sea una frontera prometo no detenerme».

El camión intervenido por el artista se desplaza por las carreteras como pancarta en movimiento, como promesa de esperanza en el camino en el que tantos migrantes se desplazan y dejan sus plegarias. «En cuanto a las funciones de la palabra, pareciera que fuera el contenedor el que dice las frases, como si fuera él la representación de aquellos que cruzan esas fronteras, y al mismo tiempo es únicamente el soporte de este mensaje en movimiento para ser visto desde el camino» (Pinto, 2019: s.p.).

Para Luisa Fuentes Guaza (2015), el artista con esta obra explora las perversiones del capitalismo a partir de la distribución del petróleo, y la semejanza con las estrategias de evangelización de las nuevas iglesias. Bautista enfatiza el uso del lenguaje como «combustible» que posibilita el cambio a través de la protesta, la unión y el debate crítico.

New Promises (2012) indaga y problematiza con los desplazamientos migratorios en el Triángulo Norte de Centroamérica. La obra es una crítica a la movilidad de la mercancía y las restricciones migratorias para los seres humanos, pero también es una apelación a la utopía, a la transformación de la realidad.

Los tratados comerciales de los países centroamericanos con los Estados Unidos y México contemplan la libre circulación de mercancías, pero las leyes migratorias cada vez son más restrictivas con la movilidad y la libre circulación de las personas.

La mercancía no conoce fronteras, la burguesía en su afán de ganancia no sólo ha saturado los mercados nacionales, sino que busca los lugares más recónditos con el propósito de expandir y conquistar nuevos mercados, pero al mismo tiempo restringe la movilidad de los trabajadores de los países expoliados. En Estados Unidos, México y

Centroamérica las compañías transnacionales desplazan sus productos con absoluta facilidad, es decir, sin restricciones migratorias. Esta política favorece a los intereses de las grandes empresas, pero paradójicamente la movilidad migratoria de los trabajadores se contiene de forma violenta por un conjunto de políticas que reprimen y criminalizan la emigración.

Los emigrantes no gozan de la misma suerte que las mercancías, para desplazarse hacia los Estados Unidos deben de hacerlo de forma clandestina, a la luz de la luna y sorteando todo tipo de peligros.

La migración indocumentada es una actividad de múltiples riesgos, los emigrantes enfrentan todo tipo de riesgos y sacrificios para cruzar la frontera, si es que consiguen alcanzarla. La situación de riesgo es una consecuencia del modo en que los emigrantes se insertan en los sistemas socioeconómicos y políticos de sus países de origen, de paso y destino.

Por su falta de recursos, es imposible que el migrante consiga visa para ir a los Estados Unidos, tome transportes seguros en vez del tren carguero o tenga lugares invulnerables donde hospedarse al cruzar la frontera internacional. Por ello, los migrantes están expuestos al ataque de grupos que sobreviven ilícitamente en la economía subterránea (Ruíz Marrujo, 2001:33).

La crisis generada por el desempleo y la extrema violencia en Centroamérica ha provocado que miles de migrantes se desplacen día tras día hacia los Estados Unidos en la búsqueda de empleo, salud, educación, seguridad alimentaria y protección a sus vidas, es decir, todos aquellos derechos sociales que han dejado de ser garantizados por el Estado en sus países de origen. El creciente flujo de centroamericanos solicitantes de asilo político, aunado a la política xenófoba de Donald Trump ha condicionado para que los Estados Unidos modifique la política de protección internacional para los solicitantes de asilo político.

Las amenazas de recortes de ayuda y el respaldo de los gobiernos lacayos permitió al gobierno de Donald Trump modificar las políticas migratorias para los emigrantes de la frontera sur de los Estados Unidos. Si un emigrante centroamericano o de cualquier otro país de América Latina solicita protección al gobierno de los Estados Unidos ya no se le recibirá y se le concede proyección en territorio norteamericano, sino que le envía a un tercer país mientras su solicitud se procesa.

México, Guatemala, El Salvador o Honduras son los países que son empleados como refugios temporales. Estos países poseen las tasas más altas de homicidios en América

Latina y el mundo y, por ende, no cumplen con los requisitos mínimos de seguridad para los solicitantes. Esta nueva política obliga a los solicitantes a retornar a sus lugares de origen.

Frentes a estas condiciones hostiles *New Promises* (2012) apertura la posibilidad de la utopía, dado que el artista vislumbra desde la razón poética un lugar donde no existen fronteras y se permite la libre la movilidad. En el proceso creativo de Bautista *New Promises* (2012) «dio inicio en el proceso del artista lo que él denomina proyectos literarios con aplicaciones visuales o literatura expandida» (Pinto, 2019: s.p.).



BAUTISTA, Ernesto (2012): «New Promises», acción colaborativa en las fronteras de Centroamérica y México, fotografías disponibles en: <http://www.esquisses.net/2019/04/ernesto-bautista-la-construccion-mental-del-discurso-poetico/>

Víctor Rodríguez es un artista contextual de El Salvador. De la misma manera que Ernesto Bautista, Mauricio Kabistan y Melissa Guevara es una miembro fundador de la productora de arte contemporáneo *The Fire Theory*. Su trabajo se construye a partir de los siguientes temas: cuestionamiento del poder, identidad y memoria, violencia y educación. El medio artístico que el artista emplea para desarrollar sus preocupaciones temáticas es la *performance* y el arte contextual. Víctor Rodríguez realiza acciones en el espacio público para rebelarse contra los sistemas de poder establecidos, apuntando

críticamente a lo obsoleto y opresor de los mismos. Sus *performances* cuestionan el poder instituido y funcionan como golpes de martillo que buscan derribar los sistemas ideológicos de la cultura administrada.

Bajo estas coordenadas e intereses conceptuales el artista creó su *performance Free Down* (2014). Esta *performance* se realizó en una plaza pública de San Salvador. Para la ejecución material de la propuesta Rodríguez dibujó y cubrió con maicillo un círculo. En el interior del círculo el artista posa de rodillas, como si se tratara de un acto penitenciario. Con esta obra Rodríguez cuestiona la cultura de la sanción y castigo que prevalece en el sistema educativo de El Salvador.



RODRÍGUEZ, Víctor (2014): «Free Down», performance, San Salvador, El Salvador, fotografías disponibles en: <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/san-salvador-primavera-silenciosa>, <http://diario1.com/arte-y-cultura/victor-hugo-el-artista-conceptual-que-se-comio-la-papeleta-de-votacion/>,

La educación como institución social cumple un papel coercitivo. Los agentes del sistema educativo al aplicar una sanción o castigo ante el incumplimiento de la norma contribuyen al sostenimiento del orden existente y, por tanto, refuerza la violencia que se ejerce desde el Estado en favor de las clases superiores. En contraposición al modelo educativo que favorece a las minorías privilegiadas, Paulo Freire en su *libro Pedagogía del oprimido* (1973) logró construir un modelo educativo que contribuyera con el fortalecimiento de la conciencia crítica y estuviera a favor de las clases oprimidas.

Paulo Freire logró identificar que los trabajadores en América Latina viven bajo la opresión de las clases privilegiadas quienes emplean el poder estatal para su sostenimiento como clase hegemónica y, por tanto, la pedagogía tradicional, apropiada por las clases superiores, debe de ser sustituida por una pedagogía para los oprimidos. Algo muy similar propone Rodríguez con su *performance*, pues ha logrado reconocer que el mundo de los oprimidos busca su liberación y lucha contra sus opresores. Pero la liberación para los oprimidos implicara un proceso muy doloroso.

Cuando el oprimido alcance su liberación, será un «Hombre nuevo», y lo deseable es que alcance a una sociedad de armonía en la justicia social, y en donde el bienestar de las gentes no esté basado en la dominación y explotación que hacen unos hombres sobre otros (López Ocampo López, 2012:63).

Bajo un planteamiento similar Rodríguez ya había realizado su propuesta artística *Teorema de la desubicación (2013)*. Desde esta *performance* el artista desarticula el sistema de enseñanza de El Salvador, para ello, emplea una silla escolar y la lanza con fuerza destructiva en el espacio donde realiza la acción. Para Rodríguez es necesario remover o destruir algo, pues las cosas cambian y ya no son como eran.

Tal cambio resultaría imposible sino fuésemos capaces de movernos mentalmente de donde nos hallamos físicamente, sino lográsemos imaginar que las cosas pueden ser diferentes de lo que en realidad son (Arendt, 2017:88).

La silla encarna simbólicamente la totalidad del sistema educativo, institución que legitima y defiende las desigualdades generadas por el sistema capitalista y contribuye en la reproducción de las formas ideológicas existentes que funcionan como pilares de la sociedad administrada. La propuesta del artista es la de destruir la institucionalidad que oprime y cosifica, puesto que la educación ha dejado de ser crítica y liberadora y, por tanto, es una institución a la que hay que resistir.

El gesto de destrucción de Rodríguez se concibe a partir de la contemplación de un nuevo modelo de sociedad. Por esa razón, el artista cuestiona de forma profunda la ausencia de la memoria en los planes educativos. Al realizar la acción en el lugar donde fueron masacrados por miembros del ejército los estudiantes de la Universidad Nacional de El Salvador el 30 de julio de 1975 el artista reconoce que una de las exigencias de todo sistema educativo es contribuir a que los asesinatos masivos o aquellos hechos violentos que atentaron contra la humanidad no se repitan.

Algo muy similar planteó el filósofo alemán Theodor Adorno (1973), pues para él, la exigencia de que sucesos dolorosos y horribles como Auschwitz no se repita es la primera de todas en la educación. Adorno cuestiona la poca atención que se le ha dedicado, síntoma de la posibilidad de repetición.

La reflexión sobre la manera de impedir la repetición de Auschwitz es enturbiada por el hecho de que hay que tomar conciencia de ese carácter desesperado, sino se quiere caer en la fraseología idealista. Sin embargo, es preciso intentarlo, sobre todo en vista de que la estructura básica de la sociedad, así como sus miembros, los protagonistas, hoy son los mismos que hace veinticinco años (1973: 83).



RODRÍGUEZ, Víctor (2013): «Teorema de la desubicación», *performance*, San Salvador, El Salvador, fotografía disponible en: <http://crackrodriguez.com/CrackRodriguez2016.pdf>

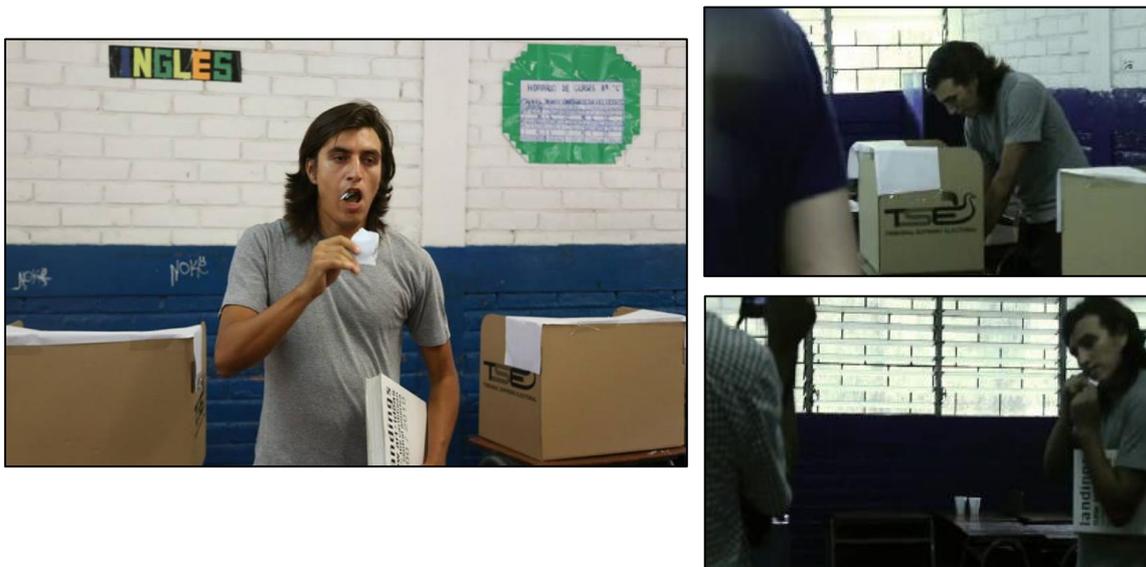
Pero Víctor Rodríguez no sólo debate y construye su propuesta artística desde problemáticas relacionadas a la educación y a la memoria, sino también desde asuntos vinculados con la institucionalidad democrática. Gran parte de la propuesta artística de Víctor Rodríguez tiene el carácter activista que caracteriza al arte político. En su *performance All you can refeel (2014)*, Rodríguez somete a un profundo cuestionamiento la cultura política de la sociedad de consumo, pero también manifiesta su nihilismo con el porvenir de la vida democrática de su país.

El artista exterioriza su descontento con las estructuras de poder y la forma en que se perpetúan. Para el artista los dueños de las grandes empresas se consolidan en el poder por medio de la manipulación mediática del electorado. En El Salvador como en el resto de los países de Centroamérica la propaganda política es diseminada de forma profusa hasta llegar a la saturación y, en ese sentido, la ciudadanía termina siendo condicionada por la repetición y el consumo desmedido de propaganda.

Pero si los mecanismos institucionales y los mensajes diseminados de forma profusa a través de los medios de comunicación de masas no son lo suficiente para convencer al electorado y, con ello, imponer su modelo de sociedad y de nación, se recurre a cualquier tipo de mecanismo, ya sea legal o ilegal.

La *performance* de Rodríguez es una crítica al hambre por el poder, a la insaciable necesidad de controlar el aparato estatal para favorecer a empresas nacionales y consorcios internacionales. Se puede afirmar que la obra es una crítica a la glotonería política y a los modos en que se reproduce el sometimiento por medio de un ejercicio político que a todas luces no es democrático.

A raíz de la *performance*, la cual se realizó en el marco de un proceso electoral en El Salvador y, concretamente, en el espacio donde el artista tenía que ejercer el sufragio, Víctor Rodríguez fue acusado por el Estado por el delito de fraude electoral.



RODRÍGUEZ, Víctor (2014): «All you can refeel», *performance*, San Salvador, El Salvador, fotografía disponible en: <http://crackrodriguez.com/allyoucanrefeel/>

El día de las elecciones presidenciales de 2014 Víctor Rodríguez como parte de su *performance* se comió la papeleta electoral frente a la Junta Receptora de Votos. Esta acción favorece a recordar uno de los pasajes del Zaratustra de Nietzsche. Específicamente cuando Zaratustra vislumbra la idea del eterno retorno. Zaratustra en uno de sus viajes se encuentra con un pastor que está siendo penetrado por su boca y garganta por una negra serpiente negra. Zaratustra al observar el agobio de aquel hombre le grita que la muerda con todas sus fuerzas. El pastor sigue las indicaciones, corta la cabeza del ofidio y la escupe lejos. A partir de ese momento el pastor sufre una transfiguración.

Ya no pastor, ya no hombre, - ¡un trasfigurado (Verwandelter), iluminado (Umleuchteter), que reía (lachte)! ¡Nunca antes en la tierra había reído hombre alguno como él rió! Oh hermanos míos, oí una risa (Lachen) que no era risa de hombre, -- y ahora me devora una sed, un anhelo que nunca se aplaca. Mi anhelo de esa risa me devora: ¡oh, como soporto el vivir aún! ¡Y cómo soportaría el morir ahora! (Nietzsche, 1995:228).

Para Eugene Fink (2019:146), la serpiente en la parábola de Nietzsche simboliza el pensamiento del eterno retorno que se desliza por la boca del hombre como algo asfixiante. «Si todo regresa, entonces, evidentemente toda progresión del hombre es inútil, y el escarpado camino hacia el superhombre es una necesidad absurda, pues entonces también retorna constantemente el hombre pequeño y miserable».

La papeleta en el relato visual de Rodríguez simboliza la institucionalidad fallida, la historia de un proyecto democrático inconcluso que a pesar de ser engullido por el artista seguirá retornando sin presentar síntomas de mejoría. El transcurso de los hechos históricos en El Salvador no conduce a una sociedad más justa y con mayores posibilidades de desarrollo social como lo ha planteado la izquierda centroamericana.

Pese a algunos pequeños cambios no se vislumbra un nuevo tipo de hombre o una sociedad diferente, por el contrario, los hechos contribuyen con el empequeñecimiento y con la profundización de la miseria y, en ese sentido, El Salvador como el resto de países de Centroamérica repite su ciclo de historia fallida.

El problema de estos países es que no gozan de democracias integrales y, por ende, no se comparte la riqueza, la cultura y el poder político. Cuando determinados grupos monopolizan alguno de estos recursos, no solo excluye a la gran mayoría, sino que también termina por apoderarse de los demás recursos.

Esta *performance* logra recoger muy bien la visión pesimista alrededor de lo político en El Salvador. Este escepticismo proviene del fracaso del proyecto político del (FMLN)

y del profundo deterioro de la institucionalidad por gestiones corruptas. Pero también del descredito de los grupos de derecha que por medio de sus planes de ajuste estructural han sumergido en la pobreza y la miseria a la población salvadoreña. En los años posteriores a la firma de los acuerdos de paz la sociedad salvadoreña experimentó cierta sensación de mejoría, es decir, muchos salvadoreños pensaron en un mayor desarrollo social y económico a partir de la consolidación de la democracia. Pero el paso del tiempo ha demostrado que la situación no ha mejorado y que en muchos aspectos se ha retrocedido. En la actualidad, la institucionalidad democrática empieza a ser resquebrajada a partir de la concentración de poder por parte del presidente Nayib Bukele.

Lo interesante de la acción de Víctor Rodríguez es plantear una problemática de tipo política desde un arte crítico y desestetizado.

IV.3. HONDURAS. ACTIVISMO, MEMORIA Y CRÍTICA POLÍTICA

Las obras creadas en medio urbano, en situación de participación y colaboración en Honduras no han alcanzado una circulación y receptividad notable en el mundo del arte. Esta dinámica no necesariamente es un problema, puesto que los artistas han creado con mayor libertad y al margen del control burocrático y mercantilista de las instituciones artísticas. Estas obras para alcanzar una mayor receptividad entre los espectadores, los artistas tienen que desplegar ciertas actividades paralelas, por ejemplo: foros, seminarios, talleres y mesas de discusión entre los artistas y sus colaboradores. En el mundo del arte de Honduras son pocas las oportunidades que tienen los espectadores de conocer los propósitos y las coordenadas estéticas de los artistas.

Pero los problemas del arte contextual en Honduras no se limitan a diseñar actividades educativas para expandir su receptividad en el mundo del arte. En la actualidad cada vez son menos los artistas que producen sus obras desde la creación en el medio urbano. Es muy probable que la escasa participación de los artistas se deba al surgimiento de una nueva dinámica en el arte contemporáneo hondureño o a la precariedad del contexto y la condición socioeconómica de los artistas les haya obligado a dejar de lado la práctica artística colaborativa y participativa para situarse en la pintura, ya que es el género preferido por los coleccionistas del país y, por ende, el que produce beneficios económicos para los artistas.

La práctica artística contemporánea en Honduras no goza de ningún tipo de subvención y, a pesar, de los esfuerzos individuales de los artistas cada vez son menos los creadores que luchan para generar narrativas desde los lenguajes del arte contemporáneo. Esta situación podría ser solventada si los artistas se organizaran y generaran plataformas de colaboración para la producción, circulación y difusión, es decir, si consideraran la experiencia de los colectivos de arte de los primeros años del nuevo siglo.

La experiencia asociativa no se encamina solo a la producción colaborativa entre los artistas, sino también en el incremento del capital social y material de los grupos, situación que favorece a la producción individual y la circulación y difusión de la práctica artística contemporánea.

Pero los artistas contemporáneos en Honduras prefieren crear sus obras desde el silencio y la soledad, sin la participación colaborativa, y deliberativa. Esta actitud ha sido

influenciada notoriamente por la precariedad y la escasez de recursos y, por supuesto, el neoliberalismo como ideología predominante que no sólo es individualista, elitista y autoritario, sino también el responsable del atraso de la cultura y de muchos comportamientos sociales.

Pese a estas enormes dificultades hay un grupo de creadores que han empleado el arte contemporáneo como acto de resistencia al sistema semicolonial -fuente de toda violencia-. En este conglomerado de artistas podemos ubicar a Adán Vallecillo, Alejandra Mejía, Alex Galo, Fernando Cortés, César Manzanares, Celsa Flores, Celeste Ponce, Darwin Andino, Darvin Rodríguez, Dina Lagos, Gabriel Vallecillo, Hugo Ochoa, Jorge Oqueli, Lester Rodríguez, Lía Vallejo, Leonardo González, Paul Ramírez Jonas, Santos Arzú Quioto, Sinry Salamanca, Xenia Mejía y Walter Suazo. De este extenso grupo de creadores he seleccionado a los artistas que realizan su obra desde el arte el contextual y, por supuesto, las obras que se orientan desde temas estrechamente vinculados con la violencia.

Me he centrado en siete obras de cinco artistas: *Necrófago* (2010) y *La cena* (2012) de Fernando Cortés; *El jardinero* (2012) de César Manzanares; *Exhumación* (2011) de Jorge Oqueli; *Acción para limpiar el río Choluteca* (2003) de Leonardo González; *Dictar y recordar* (2010) de Paul Ramírez Jonas y *Regreso a las seis* (2014) de Nora Buchanan.

Fernando Cortés es un miembro activo de la generación de artistas que emergió entre finales de la década de los noventa y principios del nuevo siglo, fue miembro de los colectivos Manicomio y Arteria y participó como artista invitado en algunos proyectos del colectivo La cuartería. Fernando Cortés construye sus poéticas a partir de la confrontación crítica e irónica con los espectadores. Él busca temas punzantes y, como el artista lo expresa con sus propias palabras: ‘directos, que toquen la piel’.

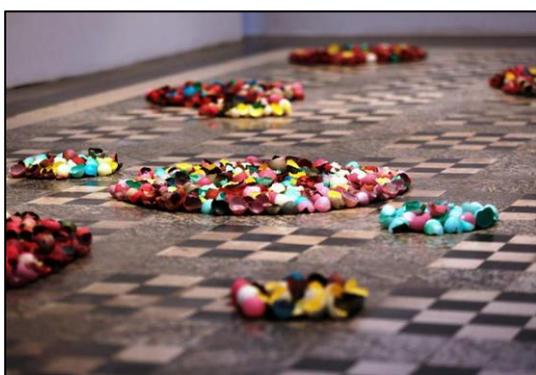
A lo largo de su trayectoria ha abordado problemáticas de carácter social, pero también algunos aspectos relacionados a su experiencia de vida. Gran parte de su propuesta se teje a partir de la utilización de materiales comestibles. De acuerdo con el artista, «cuando los espectadores prueban mis alimentos es cuando he tenido mayor reciprocidad [y, por tanto,] hay un juego más amplio» (Cortés, 2012, 1’ 52’’).

La intención de Fernando es provocar, ocasionar reacciones de desprecio en los espectadores, así lo evidencia muchos de sus proyectos. En su exhibición más reciente, titulada *Corazones hechos carne molida* (2019), el artista genera un debate con la violencia que ejerce el hombre sobre la naturaleza. La instalación *Aquí estuvo el*

antropomorfo (2019) es una de las piezas que conforman la muestra y se estructura a partir de una serie de círculos cuyo radio se satura de cascaras de huevos.

Las cascaras de huevos de gallinas apiladas en el interior del círculo se encuentran intervenidas con una amplitud de colores orgánicos. Los círculos metaforizan los desechos humanos, los restos materiales del consumo insaciable.

La narrativa se dirige a cuestionar la cultura de consumo que demanda ciclos acelerados de producción y que impacta de forma desastrosa en la vida de los hombres y en los ecosistemas.



CORTÉS, Fernando (2019): «Aquí estuvo antropomorfo», instalación, Museo de Identidad Nacional, Tegucigalpa, Honduras, fotografía Marvin Salgado. Disponible en: <https://www.elheraldo.hn/entretenimiento/1199065-468/el-salvajismo-humano-en-la-obra-de-fernando-cort%C3%A9s>

CORTÉS, Fernando (2019): «Quetzalcóatl», escultura en dulce, Museo de Identidad Nacional, Tegucigalpa, Honduras, fotografía Marvin Salgado. Disponible en: <https://www.elheraldo.hn/entretenimiento/1199065-468/el-salvajismo-humano-en-la-obra-de-fernando-cort%C3%A9s?mainImg=4>

El conjunto escultórico denominado Quetzalcóatl es una reflexión sobre el impacto ambiental y sociocultural de la producción acelerada. Las esculturas de serpientes han sido modeladas con materiales comestibles dulces y se encuentran en pequeños habitáculos construidos con mamparas de acrílicos. En la base de los habitáculos que funcionan como jaulas, el artista coloca maíz morado, uno de los principales alimentos de las culturas precolombinas. En el sistema mitológico de las culturas mesoamericanas Quetzalcóatl es el dios que enseñó a cultivar el maíz, quien dotó a la humanidad de la sabiduría suficiente para producir sus propios alimentos. Con esta obra, Fernando Cortés cuestiona los desplazamientos que experimentan ciertos alimentos a raíz de la producción industrial. El maíz morado ha sido desplazado por los alimentos procesados de forma industrial y cada vez son menos los campesinos que lo siembran artesanalmente, lo que produce una pérdida de identidad, biodiversidad y de simbolismo cultura.

De sus obras de naturaleza contextual interesa analizar *Necrófago* (2010) y *La cena* (2012). En la primera propuesta, Cortés aborda las ejecuciones de forma violenta de niños, niñas y jóvenes en Honduras. Para la realización de la obra, Cortés elaboró un grupo de galletas de jengibre que simulaban las formas de un cuerpo humano infantil. El artista empleó la morfología de Ginberbread (hombrecito galleta de jengibre) para reproducir masivamente las galletas. En el proceso de producción de la masa de las galletas el artista vertió sangre humana como uno de sus ingredientes compositivos. La sangre humana al mezclarse con otros ingredientes provocaba un olor peculiar en la sala de exhibición. Este procedimiento inusual en la fabricación de las galletas permitió a los espectadores enterarse que:

Cuando después de la muerte de las personas, después de la destrucción de las cosas, nada subsiste de un pasado antiguo, sólo el olor y el sabor -más débiles, pero más vivaces, más inmatrimales, más persistentes, más fieles- perduran durante mucho tiempo aún, como almas, recordando, aguardando, esperanzados, sobre la ruina de todo lo demás, portando sin flaquear sobre su gotita casi impalpable el inmenso edificio del recuerdo (Proust, 2008: I:52).

Como parte de la acción colaborativa los espectadores podían coger y comer las galletas y, efectivamente, así lo hicieron. Las galletas se encontraban apiñadas en una caja fúnebre, muy similar a las que proporciona el ayuntamiento de Tegucigalpa a las personas que viven en situación de pobreza extrema. La caja mortuoria fue elaborada de forma burda, sin atender ningún criterio estético, lo que intensificó la carga dramática de la obra.

La creación participativa de Cortés se realizó en un contexto de extrema violencia. Para esos años el país tuvo las tasas más altas de homicidio en el mundo. De acuerdo con el Observatorio de la Violencia (2011),⁷⁶ los grupos más afectados por el fenómeno de la violencia eran jóvenes.

Los espectadores al comer las galletas no solo degustaron la muerte, sino que anunciaron simbólicamente la indiferencia social que persiste alrededor de problemáticas relacionadas al asesinato de niños y adolescentes. Para Fernando Cortés, el espectador al invisibilizar los hechos violentos manifiesta la insensibilidad y la indiferencia que caracteriza a las sociedades de nuestro tiempo.

⁷⁶ Véase: Observatorio de la violencia UNAH-IUDPAS (2011): Boletín Nacional. Disponible en: <https://iudpas.unah.edu.hn/observatorio-de-la-violencia/boletines-del-observatorio-2/boletines-nacionales>



CORTÉS, Fernando (2010): «Necrófago», acción colaborativa, madera, galletas de jengibre, 140 x 70 x 150 cm, III Bienal de las Artes Visuales de Honduras, Galería Nacional de Arte, Tegucigalpa, Honduras, fotografías disponibles en: <https://issuu.com/bayardoblandino/docs/bavhcatalogo2010>

La cena (2012) es una *performance* realizada en la aldea de Cruz Alta, departamento de Lempira, occidente de Honduras. Esta región se caracteriza por tener los peores indicadores sociales del país. El artista regularmente visita las comunidades indígenas de esa zona y en uno de sus recorridos tuvo la oportunidad de conocer a una familia numerosa de campesinos de tradición lenca que no tenían la costumbre de sentarse juntos en la mesa para tomar sus alimentos. La jefa de hogar es Doña Amanda, una fabricante de artesanía lenca y madre soltera de ocho hijos. Las condiciones socioeconómicas de la familia son precarias, ni siquiera poseen un comedor y al momento de tomar sus alimentos lo hacen uno por uno. Doña Amanda es la última en tomar sus alimentos.

El domingo 12 de agosto de 2012 el artista organizó junto a la familia una cena en casa de doña Amanda. Fernando Cortés, cocinero y artista de profesión, preparó los alimentos y ofreció el siguiente menú: cerdo horneado con patatas y zanahoria silvestre, condimentado con hongos de la región (choras amarillas); pollo con loroco y mantequilla; ensalada de hojas comestibles de la zona, decorada con tomates silvestres y arroz con hierbas y achiote.

Una vez que el artista terminó la preparación de los alimentos, se sentó junto a la familia a degustar los alimentos.

Con la *performance La cena (2012)* Fernando Cortés transfiguró una acción de la vida cotidiana en obra de arte. El acto de comer en contextos de pobreza extrema se

convierte en un acto extraordinario. En la zona occidental de Honduras, área de tradición lenca, muchas familias viven en riesgo de exclusión social por las condiciones de pobreza en las que se encuentra inmersas.

Con su *performance* el artista hace una referencia crítica a las carencias que experimentan miles de familias en Honduras. La falta de alimentos es una realidad que deviene de la situación de marginalidad, pobreza y exclusión en el que permanecen los campesinos de tradición lenca en la zona occidental del país. En el momento en que se percibe el registro de la *performance* no se puede de dejar de experimentar cierto dolor, pues la realidad de estas familias es algo que permanece oculto e invisibilizado por el discurso oficial de las elites y los gobiernos.



CORTÉS, Fernando (2012): «La cena», *Performance*, aldea de Cruz Alta, Lempira, Honduras. Disponible en:
<https://issuu.com/bayardoblano/docs/bavih2012>



César Manzanares es un artista de la *performance* en Honduras. Aunque ha realizado su producción artística desde medios diversos como la escultura, la pintura y la instalación. Durante la década de los noventa realizó una serie de obras que fueron fundamentales en el desarrollo de la práctica artística contemporánea. Al comenzar el nuevo siglo empezó a organizar su trabajo desde la *performance* en medio urbano.

Su obra titulada *El jardinero* (2012) fue seleccionada para ser exhibida en la *Bienal de Artes Visuales de Honduras* (2012). *El jardinero* (2012) se inscribe en una línea de trabajo en la que el artista problematiza sobre la experiencia de la muerte. Para César Manzanares la muerte violenta en Honduras está al orden del día y, por tanto, se

experimenta su inminente presencia. Esta línea de trabajo perseguía dotar de sentido poético el drama, la tragedia y el dolor que se vive en Honduras.

Las *performances* de Manzanares no se construyen por medio de la cruenta representación de la violencia, sino por la resignificación de una serie de elementos simbólicos. La sangre, por ejemplo, se concibe desde su sentido arquetípico de portadora de vida. Los elementos materiales empleados en sus *performances* se orientan a la resignificación de la muerte misma, puesto que el artista pretende anular la tradición dolorosa del cristianismo para transfigurarla como fuente dadora de vida.

Con esta *performance* el artista emplea el acto de la siembra para contrarrestar la cultura de muerte y violencia que impera en el contexto hondureño. Para Manzanares, el jardinero al encarnarse como símbolo, siembra y asegura la vida y a través del cuidado contribuye con el bienestar comunitario. La obra de Manzanares permite proyectar el futuro con sentido optimista, aun cuando la hostilidad y la violencia del contexto no lo permita.



MANZANARES, César (2008-2011): «El jardinero», performance, UNAH- Parque central de Tegucigalpa, Honduras, fotografías disponibles en: Adán Vallecillo (ed.) La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo hondureño, San Salvador, Albacrome.

Jorge Oquelí ha producido su obra desde el arte-objeto, como la pintura y la escultura, y también la creación en el medio urbano. De su producción interesa su *performance Exhumación (2011)*. Esta *performance* fue realizada en las ruinas del antiguo presidio nacional en Tegucigalpa. El edificio fue destruido tras el paso del huracán Mitch en el año de 1998 y, a pesar, de ser un bien patrimonial, el ayuntamiento no lo ha restaurado, permitiendo su deterioro para poder derrumbarlo y construir una estación de autobuses.

Jorge Oquelí realizó su *performance* en un lugar que por su función social y simbólica favorecía a sus intenciones narrativas. En el gobierno dictatorial de Tiburcio Carías Andino (1932-1949) y durante el contexto de la guerra fría, las cárceles en Honduras fueron recintos de tortura. Los dirigentes estudiantiles, sindicales y campesinos que eran capturados por la dictadura eran torturados y posteriormente asesinados. Algunas de las personas asesinadas se les sepultaba en los recintos de las prisiones y cárceles.

Para realizar la *performance* Oquelí asumió el papel de un forense durante la exhumación de un cadáver. Antes de realizar la exhumación, el artista pintó sus manos de azul -alusión simbólica a la patria, al pueblo ultrajado y martirizado-. Al ingresar al presidio lo hizo descalzo y

con un copal entre sus manos. El copal es un elemento importante en la tradición médica y religiosa de Mesoamérica desde la época prehispánica, su función es similar al incienso empleado durante las liturgias de la iglesia católica.



OQUELÍ, Jorge (2011): «Exhumación», *Performance*. Antiguo centro penitenciario, Tegucigalpa, Honduras, fotografía disponible en: <https://vimeo.com/74354067>

Al llegar al lugar de la exhumación el artista purificó la zona para redimirla de culpa o quizás para liberar las energías retenidas. Las manos azules representan a la ciudadanía que perdió a sus familiares por medio del terrorismo de Estado y al pueblo que reclama la memoria de sus víctimas.

El artista delicadamente extrae de la tierra un cráneo humano, símbolo de las víctimas silenciadas, los desaparecidos, los presos políticos que fueron desmembrados, torturados y asesinados. Al momento de extraer el cráneo simula el reencuentro con la víctima, le transmite el afecto reprimido, los sentimientos silenciados.

Con esta operación simbólica Oquellí hace entender que el trabajo de la memoria se reproduce en la mente del espectador que es llamado a reaccionar, pensar y completar la obra en el sentido de convertir en procesos reflexivos los huecos que deja la historia. Este tipo de obras aluden a diversas formas de recordar y evidencian que la memoria colectiva recupera las emociones en contra de la amnesia social construida por la indiferencia de poderes estatales que penetran toda la ciudad.

Leonardo González es uno de los artistas más activos de la generación del nuevo siglo. Ha incursionado en una diversidad de prácticas artísticas: *performance*, arte colaborativo y participativo, videoarte, fotografía y pintura. Desde estos medios el artista ha tratado temas sobre la violencia, los problemas urbanos y sociodemográficos de las ciudades latinoamericanas, la memoria, la explotación obrera y la expropiación de los territorios por las transnacionales bananeras.

Su *performance Acción para limpiar el río Choluteca (2003)* plantea la problemática de la contaminación ambiental, de la destrucción del paisaje urbano, de la pérdida de la memoria y el descredito de las grandes utopías.

El río Choluteca es una de las fuentes hídricas más grandes de Honduras. En su recorrido atraviesa varios departamentos del país y desemboca en el océano Pacífico. Muchos poblados de la zona sur han organizado su vida productiva alrededor del agua que corre por el río.

A finales del siglo XIX y principios del XX el espacio del río que divide a Tegucigalpa y Comayagüela era empleado como sitio de recreación y para la interacción social entre las mujeres que utilizaban el agua del río para lavar la ropa y los enseres de la familia. Pero a medida que la ciudad se industrializaba y la población de ambas ciudades aumentaba, el caudal del río se utilizó para canalizar las aguas negras y verter

los desechos tóxicos de los centros de producción. Estas acciones provocaron un terrible daño al ecosistema del río, pues no sólo acabó con los peces y otras especies nativas del lugar, sino que se convirtió en un foco de contaminación que durante los meses de sequía esparce su olor putrefacto por Tegucigalpa y Comayagüela.

Leonardo González empleó el río Choluteca como uno de los símbolos distintivos de la ciudad y, por ello, se desplazó «a sus lindes a recrear una utopía, de lavar el espejo de incontables vergüenzas» (Vallecillo, 2011:208).

El estado de descomposición del río es muy similar a la putrefacción de la clase política, caracterizada por administrar de forma corrupta el erario público y por servir a los intereses del gran capital y el crimen organizado.

Para realizar la acción el artista utiliza detergente y lejía, es decir, los materiales de limpieza empleados con regularidad en el hogar. Una vez obtenida la solución a través de la mezcla de ambos elementos, el artista vertió el soluto sobre el caudal del río y provocó una pequeña corriente de detergente que recorrió algunos metros hasta disolverse en las aguas del río contaminado.



GONZÁLEZ, Leonardo (2003): «Acción para limpiar el río Choluteca», *performance*, río Choluteca, Tegucigalpa, fotografías disponibles en: Adán Vallecillo (ed.) *La otra tradición. Un encuentro con el arte contemporáneo hondureño*, San Salvador, Albacrome.

Leonardo González reconoce que la cantidad empleada en el proceso de descontaminación y limpieza era insuficiente como para revertir el daño provocado, sin embargo, era lo suficiente como para cuestionar:

el fracaso de una ciudad que se construye a la deriva, y lleva más allá de la individualidad, la necesidad latente de lo que todavía no es Honduras [La riqueza conceptual de obra abrió] el espacio de las preguntas, de la insatisfacción de la impotencia, de los deseos, de las respuestas y las esperanzas; es un espejo de tensiones y sortilegios de épocas coloniales y modernas que no terminan de cerrarse (Vallecillo, 2011:208-209).

En una época que se caracteriza por el descrédito político es de amplio conocimiento que cualquier acción política, por auténtica que parezca, es insuficiente como para alcanzar una transformación radical de la sociedad. Por otra parte, la obra cuestiona los grandes relatos de la modernidad y la visión escatológica de los procesos sociales.

Paul Ramírez Jonas es un artista hondureño que reside y vive en los Estados Unidos. Ha desarrollado su trabajo desde el arte-objeto, la instalación y la escultura en medios diversos. En el año de 2010 fue invitado por el proyecto *La mancha de tomate* para realizar una acción colaborativa en la ciudad de Tegucigalpa, Honduras.

En ese marco Paul Ramírez Jonas desarrolló su obra *Dictar y recordar (2010)*. Con esta propuesta, el artista se propuso construir un relato alternativo a la historia oficial y reflexionar «sobre la subjetividad y parcialidad de los mecanismos utilizados para articular los discursos históricos institucionales» (Fuentes Guaza, 2013:158).

Para la ejecución de su propuesta, el artista contrató a diez profesionales de la mecanografía, las cuales registraron por escrito las historias narradas por los espectadores. De forma alterna los espectadores narraban su visión de país y territorio.

Durante el transcurso del día se fueron acumulando una serie de relatos a partir de interpretaciones personales sobre la historia de Honduras. Para el artista, «esta fue una invitación para intentar lo imposible: escribir una historia completa de Honduras» (Jonas, sf.s.p.).⁷⁷

Paul Ramírez para construir su obra parte de un problema fenomenológico, el artista tiene la necesidad de conocer cuáles son las interpretaciones individuales de la historia del país, y cómo este relato se ha interiorizado en cada persona. Con *Dictar y recordar (2010)*, el artista problematiza la historia oficial, es decir, la historia difundida por los

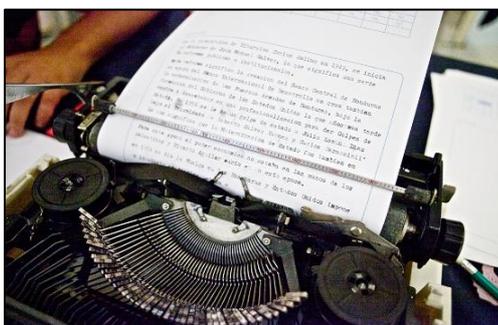
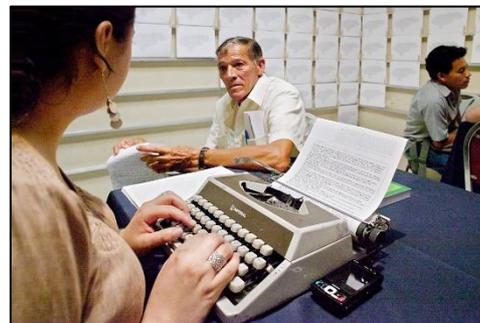
⁷⁷ Véase: Ramírez Jonas, Paul (2010): «Dictar y recordar». Disponible en: http://www.paulramirezjonas.com/selected/new_index.php#20&31_2010&sub202&02_Dictar%20y%20Recordar

sistemas ideológicos y que impone de forma violenta el imaginario simbólico de las fuerzas opresoras. Pero al mismo tiempo, el artista le otorga la participación a la ciudadanía que las elites privilegiadas le han arrebatado.

A través de esta obra el artista desea demostrar que no hay historias únicas ni tampoco un único relato. Existen interpretaciones diversas e historias multiversales. Ya a finales del siglo XIX Friedrich Nietzsche en su libro *Más allá del bien y del mal* (1886) había logrado identificar que no hay interpretaciones únicas de los fenómenos, sino perspectivas diversas.

Con su obra Ramírez Jonas logró construir un archivo alternativo de la historia oficial. Lo interesante es que los espectadores pueden acceder con libertad a esa información y expandir sus perspectivas sobre la historia de Honduras a partir de los microrrelatos narrados por el público participante.

La propuesta de Jonas no transmite una determinada interpretación de la historia, un mensaje directo y fácilmente reproducible, sino más bien suscita un recuerdo abierto, algo que conmueve, hace pensar, sentir, preguntar y buscar.



RAMÍREZ JONAS, Paul (2010): «Dictar y recordar», performance participativo, La mancha de tomate, Tegucigalpa, Honduras, fotografías disponibles en:

http://www.paulramirezjonas.com/selected/new_index.php#20&31_2010&sub202&02_Dictar%20y%20Recorda

Nora Buchanan es una artista que recientemente empezó a descollar en el arte contemporáneo hondureño. Su producción artística se ha configurado desde la pintura y el arte contextual. Desde este medio realizó su creación en medio urbano *Regreso a las seis* (2014). La obra hace referencia al problema de los crímenes violentos en Honduras, específicamente los relacionados a asesinatos, homicidios y feminicidios.

El nombre de la acción evoca la promesa incumplida, es decir, la hora de retorno prometida por parte de las personas que al haber sido víctimas de crímenes violentos nunca llegaron a cumplir. Las personas al salir de sus viviendas expresan un tiempo de retorno a sus familiares, pero al haber concluido su tiempo histórico esa promesa se diluye en el vacío.

Para elaborar su propuesta la artista edificó una serie de cruces construidas con madera de pino. Las cruces de Buchanan son toscas, no poseen ninguna cualidad estética, pero simulan muy bien los símbolos cristianos que se colocan en los cementerios populares, espacio donde generalmente se entierra a las víctimas de la violencia.

La violencia es un fenómeno que impacta de manera directa a personas concretas, pero que son invisibilizadas por la sociedad administrada cuando se les considera únicamente como datos estadísticos. Para romper con esta dinámica cuantificadora del mundo de la vida la artista coloca el nombre de las víctimas. Así, las víctimas asesinadas dejan de ser datos fríos para recobrar su estatuto de persona.



BUCHANAN, Nora (2014): «Regreso a la seis», creación en medio urbano, Tegucigalpa, Honduras, fotografías disponibles en: <https://presencia.unah.edu.hn/noticias/arte-y-denuncia-regreso-a-las-seis/>, <https://instabusters.net/hashtag-photos/regresoalas6>

Buchanan al exponer las cruces en el espacio público presenta una realidad por todos conocida, pero en muchos casos opacada y simulada por la distracción de los productos de la industria cultural.

Esto es precisamente lo que se ha vuelto extremadamente difícil en una cultura de la presencia totalizadora de los medios que reprime e invisibiliza los vacíos que marcan el horror no representable de los acontecimientos traumáticos, es decir, de aquellos vacíos que no pueden ser ocupados por el recuerdo, a los que el recuerdo «dis-locado» sólo puede remitir. Los acontecimientos mediáticos se comportan más bien como re-escenificaciones del acontecimiento traumático que lo sustituyen de modo perfecto y anulan toda referencia a lo no visibilizado ni visibilizable (Zamora, 2011: 92).

Nora Buchanan con su obra *Regreso a la seis (2014)* no sólo visualiza lo que se pretende ocultar por parte de la cultura industrial, sino también rescatar la memoria de las víctimas.

Los artistas contextuales en Centroamérica han empleado una diversidad de estrategias para desarrollar lenguajes que denuncian de forma crítica una red de violencias, pero también con sus poéticas evocan la memoria y el recuerdo de ciertos sucesos históricos que han logrado provocar daño y sufrimiento entre las víctimas. Las obras de estos artistas despliegan mecanismos de denuncia contra la opresión y los hechos violentos y, en algunos casos, permiten vislumbrar con cierta positividad el horizonte utópico. Estos artistas nos enseñan que para recordar hay que imaginar y la imaginación requiere de imágenes.

La violencia política, la violencia contra la mujer y las minorías sexuales, la violencia que ejerce el hombre y sus fuerzas productivas sobre la naturaleza, los crímenes de guerra, el genocidio, la violencia política, la violencia generada por las nuevas formas de criminalidad transnacional, la violencia ocasionada por el sistema capitalista en las dinámicas socioculturales, la violencia provocada por las instituciones educativas y los aparatos represivos del Estado, la migración, la violencia, la historia, la memoria y la vida dañada son algunos de los temas abordados por los artistas contextuales de la región centroamericana.

Los artistas contextuales frente a la represión política, la violación de los derechos humanos y las privaciones materiales más básicas, asaltan el espacio público para activar mecanismos de denuncia y de concientización ciudadana. Pero estas acciones sólo pueden ser ejercidas en un contexto que garantice el respeto de los derechos individuales. Aníbal

López declaró: «... bueno, ya se firmó la paz. Significa que si hacemos cosas en el espacio público ya no nos van a quebrar el culo. Probemos».⁷⁸

La *performance*, la creación en medio urbano en situación de intervención y colaboración y la acción in situ son los medios más apropiados, por un lado, para materializar narrativas que encarnan posicionamientos políticos de denuncia ante las violencias que han saturado de dolor y tragedia el contexto centroamericano y, por otro, para activar mecanismos de lucha para el sostenimiento del orden democrático.

Estos artistas construyen sus narrativas desde una economía de la precariedad, pues la intención es realizar obras de bajo presupuesto, pero con una enorme carga conceptual y simbólica. Aníbal López emplea carbón y piedras, Regina Galindo utiliza su cuerpo como soporte para construir poderosas narrativas, Verónica Vides se vale de los productos artesanales de las comunidades y gestiona la participación colectiva con los grupos locales, Ernesto Bautista recurre a la naturaleza para recolectar y construir sus producciones visuales, Víctor Rodríguez emplea sillas y coches como elementos estructurales de sus *performances*, Manzanares y Jorge Oquellí construyen su obra con elementos de uso cotidiano.

La inversión económica en el proceso de creación de obras contextuales es sumamente reducida. Pero esto, no solo se debe a razones estrictamente económicas, sino que se relaciona con el desapego por lo estético, es decir, los artistas no emplean materiales en sus producciones visuales que puedan destacar por sus cualidades estéticas. Y, por tanto, la utilización de materiales cuyas cualidades no despiertan el goce estético pasa por una visión desestetizadora y anestésica del arte.

El espacio para los artistas contextuales adquiere una dimensión significativa, es decir, el espacio de producción y circulación de sus obras es considerado por estos creadores como un elemento signifiante y, en ese sentido, la decodificación crítica de estas obras exige un conocimiento de su historia y de su lugar en la memoria histórica. Los artistas contextuales han introducido nuevas formas de enfrentarse a la indiferencia, el anonimato y la transitoriedad del público que pasa por esos espacios.

⁷⁸ Véase: ESCALÓN, Sebastián (24 de octubre de 2014): El artista que contrató a un sicario, *Plaza Pública*. Disponible en: <https://www.plazapublica.com.gt/content/el-artista-que-contrato-un-sicario>

Una de las vías que los artistas contextuales en Centroamérica han empleado para transgredir el mecanismo automatizado de la ciudad y la lógica de mercado es el uso del factor sorpresa, es decir, la aparición inesperada.

El shock que suscita desconcierto, incomodidad, inquietud y curiosidad puede ser, como ya intuyó Walter Benjamin, una vía fértil que lleva a asociar, sospechar y vislumbrar cosas que talvez hayan pasado desapercibidas hasta el momento: los momentos olvidados, destinos incumplidos o trapos desechados del pasado y presente. Puede incitar a reflexionar sobre las condiciones sociales, políticas y existenciales en las que vive el ciudadano y a preguntar por sus causas, implicaciones y perspectivas (Rabe, 2011:174).

Las obras de estos artistas no son bellas en el sentido tradicional, y no deben de serlo, puesto que plantean problemáticas en que lo moral y lo ético adquieren una relevancia superior a la dimensión estética. Si estas obras incentivaran el placer hedonista terminarían diluyéndose con excesiva facilidad en los ambientes estetizados y, por tanto, su función de comunicar lo incommunicable y su fuerza crítica quedaría disuelta, desmaterializada y neutralizada.

Las obras de los artistas contextuales buscan confrontar y transgredir y, por ende, tienen que generar displacer y caos en el orden. De lo contrario perderían su capacidad de expresar la verdad y se convertirían en objetos desprovistos de aura, es decir, en artefactos destinados a la decoración de los ricos coleccionistas.

Los artistas contextuales en Centroamérica reconocen de la mejor manera que el sufrimiento y la tragedia no puede ser expresado en términos estéticos y, por esa razón, desmaterializan las cualidades estéticas tradicionales para generar displacer. En el arte contextual centroamericano interesa una receptividad participativa, colaborativa, deliberativa y comprometida antes que favorecer al gusto y a la belleza.

La presentación de la imagen violenta por medio del arte contextual tiene su precio, pues a pesar de todo lo perturbador y desgarrador que le es inherente, incluye siempre una dimensión, por tenue que sea, de despliegue de placer.

La conmoción supuestamente perturbadora produce una satisfacción catártica, por muy ocultamente que actúe, y en consecuencia una forma psíquica concreta de reconciliación. Se puede hablar incluso del placer del estremecimiento, que se produce allí donde es posible la cercanía a lo terrible sin peligro para el observador, y existe el voyeurismo que busca el placer estético en lo espeluznante y estremecedor (Zamora, 2011:93).

Theodor Adorno en su *Crítica de la cultura y sociedad I* (2008) expresó que la poesía ya no era posible después de Auschwitz. Para el filósofo alemán, después de Auschwitz

el genocidio judío era irrepresentable. Pero en realidad lo que quería expresar Adorno es la situación aporética en la que Auschwitz situó a toda la cultura: «Quien defiende la conservación de la cultura radicalmente culpable y mezquina se convierte en cómplice, mientras quien rechaza la cultura promueve directamente la barbarie que reveló ser la cultura» (Adorno, 1970:360).

Los artistas contextuales en Centroamérica buscan resolver, no tanto de la representación, sino la ‘presencialización’ de las experiencias de sufrimiento, encontrando formas para evitar la banalización del sufrimiento y la impotencia de las víctimas. En definitiva, son obras que destruyen su propia soberanía y sentido y, al mismo tiempo, dan testimonio.

La desestetización o desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales de la imagen de la violencia en el arte contextual centroamericano se produce en la forma y no en el contenido, por lo que, lo estético como valor en este tipo de obras se percibe desde el mensaje y no tanto en la estructura formal de las obras. Pese a ello estas obras no están completamente protegidas y totalmente inmunizadas frente a la posibilidad de su neutralización y depotencialización. La industria cultural posee la fuerza suficiente como para limar la punzada crítica de cualquier obra de arte. Ese es el precio que han de pagar por su existencia. Todas pueden ser convertidas en bienes culturales.

PARTE QUINTA. CONCLUSIONES

V.1. CONCLUSIONES

La estetización es un fenómeno histórico de dimensiones globales, su presencia se extiende desde la producción de mercancías, el diseño urbano, la moda, las imágenes (incluyendo el arte), el comportamiento moral, la política, los objetos de uso cotidiano, la tecnología (gadgets [dispositivos]) y, la más incisiva, la estetización del conocimiento científico y de la propia idea de verdad. Así pues, la estetización es un fenómeno sociológico e histórico que ha logrado extenderse a diversas dimensiones de lo real, logrando alterar no sólo los aspectos superficiales, sino también las estructuras éticas e incluso ontológicas de la realidad.

El boom de la estetización ha sido exponencialmente dinamizado en la etapa actual del capitalismo transestético, que ha conseguido incorporar los modos del arte a los procesos de producción masiva de mercancías. Sin embargo, los procesos de estetización se han manifestado a lo largo de la historia, pudiendo distinguirse una estetización ritual, aristocrática, moderna y, finalmente, una transestética.

Walter Benjamin fue el primero en reflexionar sobre la estetización de la política al entender que el desarrollo de la técnica había modificado los modos de percepción y de receptividad estética. Las nuevas tecnologías de reproducción permitieron que la imagen se difundiera de forma masiva con fines políticos e ideológicos y, con ello, alterar la percepción y la voluntad política. Así pues, el embellecimiento de la guerra y de la barbarie ante los nuevos modos de seducción, posibilitados por las técnicas de reproducción de la imagen, llevó a la estetización de la política, es decir, a la auto-alienación y anestetización producida por la imagen estetizada.

La estetización de la política para Benjamin (1936) fue el resultado del desarrollo de la técnica y sus alteraciones en las estructuras del arte y, por otro lado, de los propios valores del arte moderno al reclamar un *l'art pour l'art*, es decir, un arte plenamente autónomo que despojaba la obra de sus vínculos con la ética y la política.

Para los filósofos frankfurtianos Adorno y Horkheimer (1944), el capitalismo, apoyado por la técnica, había logrado diseñar nuevas formas de control y dominio. A ese sistema de dominio lo llamaron Industria Cultural, un subsistema configurado a partir de los medios de comunicación de masas, es decir, un engranaje perfectamente planificado y tecnificado para difundir e incorporar los productos de la radio, las revistas, la televisión y el cine en la sociedad masificada. Por medio de la Industria Cultural, los artificiosos

productos de los medios de comunicación de masas llenaron todos los ámbitos del ocio, configurando una realidad artificial diseñada para seducir y manipular a los individuos. Por medio del control y el engaño que ejerce la Industria Cultural se sostiene la sociedad administrada.

Los cambios producidos a nivel del capitalismo de posguerra fueron analizados por la Escuela de Frankfurt, pero Guy Debord (1967), uno de los principales teóricos de la Internacional Situacionista, iría más allá al vislumbrar que la sociedad del espectáculo había logrado expandir la alienación y el control del tiempo de la vida.

La estetización como proceso o fenómeno sociológico logró expandirse a distintas dimensiones, cubriendo (y por tanto ocultando) la realidad de forma estética. La expansión de lo estético, tal y como pensó Schiller (1794), no dio paso a una sociedad libre y más plenamente humana. Al contrario, contribuyó a que la realidad renunciara a su dignidad ontológica en pos de una simulación o una apariencia aplaudida por todos.

En este proceso de expansión de lo estético y de anestización constante la obra de arte experimentó profundos cambios. Por un lado, la pérdida de su unicidad, su ser y su función cultural y, por otro, su depotencialización, neutralización y degradación a bella mercancía. La estetización dio paso a la pérdida de la ilusión y de lo trascendente y a la degradación de los materiales estéticos a meros objetos de decoración de los ricos coleccionistas. El fenómeno de degradación de lo artístico posibilitó la desartización del arte, la neutralización de lo utópico y la depotencialización del espíritu crítico y de la radicalidad política del arte auténtico. Estas transformaciones de lo artístico condujeron a Theodor Adorno (1970) a plantear el necesario final del arte.

El empobrecimiento de los materiales estéticos, la pérdida de la ilusión y trascendencia, así como la disolución del arte en los ambientes estetizados son condiciones que han favorecido que autores como Michaud (2007), Baudrillard (2006) y Robert C. Morgan (1998) hayan declarado la muerte del arte. Estos pensadores han dejado de un lado la posibilidad de la renovación del arte ante el fracaso de resistir a la neutralización y desartización del mercado. Pero al margen de las visiones fatalistas y escatológicas existen esfuerzos por impedir la reducción del arte a objeto de decoración y fomentar con ello su reconstitución como modo esencial de pensar el mundo.

Son varias las propuestas desplegadas para contener los efectos devastadores de la estetización y su desenlace fatal, desde la politización del arte como alternativa benjamínea ante la estetización de la política, a la configuración de una estética de la

negatividad como mecanismo de superación frente a la degradación y empobrecimiento de la obra de arte. Entre otras, la propuesta de Baudrillard (2006) y Wolfgang Iser (2005) de constituir una anestésica para valorar las obras de arte de forma desinteresada; o la propuesta de Gerard Vilar (2017) para fracturar los elementos depotencializadores de la estetización ante la desvalorización de las cualidades estéticas tradicionales en favor de otras cualidades consideradas como antiestéticas o de mal gusto, es decir, la propuesta de desestetizar o desmaterializar la belleza promulgada por el capitalismo y de esa forma superar el hedonismo estético.

Paralelamente a estas propuestas, existen otras acciones que trascienden los límites del arte para reencontrarse con lo ético y lo político, sobre todo, en el momento actual donde el arte se caracteriza por el limitado compromiso social y político de los artistas y las obras. La propuesta de Jacques Rancière (2011) se inscribe en esta dirección.

Una de las características del arte de hoy es la amplia presencia de obras políticamente neutras, despolitizadas, con una evidente falta de conciencia crítica y unos débiles compromisos éticos.

Desde que el arte es autónomo la conexión entre la estética y la política es frágil. Las obras moral o políticamente educativas del pasado las miramos como productos culturales que hoy serían enteramente imposibles y descalificables. Sin embargo, nada hay en el arte contemporáneo más buscado que las formas de conexión de la ética y la estética. Jamás hubo tanta auténtica ansia moral y política en el arte como hoy, cuando las dificultades para hacer auténtico arte político son mayores que nunca [...] La precariedad moral y política del arte contemporáneo genera, por el contrario, enormes dudas sobre la autenticidad y el efecto de las mismas (Vilar,2015: 3).

El arte contemporáneo en Centroamérica no es ajeno a esta problemática: abundan las obras que destilan o derraman belleza y, por otra parte, la experiencia estética ha sido sustituida por otro tipo de experiencias, haciendo del arte algo superfluo en la actual etapa del capitalismo artístico.

La estetización del arte centroamericano es un hecho relativamente reciente, que coincide con algunos fenómenos políticos y económicos producto de los desplazamientos provocados por el capitalismo global durante la década de los noventa del siglo pasado. Durante ese tiempo la globalización pluralizó la circulación cultural siguiendo el modelo de la economía capitalista, reproduciendo sus estructuras de poder y direccionando las tendencias artísticas dominantes en los centros de poder económico.

La nueva situación política de la región alimentó la despolitización en todos los campos y el arte como actividad comunicativa no fue la excepción. A partir de una recia campaña de propaganda se proclamó el fin de las utopías y de las alternativas modernistas y se justificó desde una apología bizarra la supremacía del capitalismo y de las democracias burguesas. El estilo artístico era el síntoma de un cambio sistémico y, por tanto, ofrecía una serie de claves respecto a los cambios sociales y globales. «En nuestro tiempo, lo cultural es uno respecto a lo económico (en el sentido que todas las obras de arte están por ser vendidas en el mercado del arte, y que la forma mercancía domina el arte y la cultura tanto como los bienes materiales» (Jameson,2012:22).

Por tanto, es indudable que algunos elementos internos del mundo del arte contribuyeron con el proceso de estetización, por ejemplo, el creciente interés que manifestaron los centros hegemónicos de poder por el arte centroamericano y, por supuesto, unas líneas curatoriales que orientaron la producción del arte desde lo post-artístico, es decir, desde la pérdida de trascendencia, desde la banalidad, la espectacularidad y la lógica mercantilista del mercado artístico. De manera que, a partir de la década de los noventa del siglo XX, buena parte de los artistas centroamericanos modificaron su programa estético y se volcaron a seguir los parámetros establecidos por el mercado y las instituciones artísticas hegemónicas.

Durante la década de los ochenta del siglo pasado los artistas habían luchado con expresión desenfadada contra la violencia que perpetuaba el Estado a través de una guerra de baja intensidad que lesionaba las garantías y los derechos fundamentales. Estos artistas, entre los que destacaron Aníbal Cruz, Ezequiel Padilla Ayestas, Felipe Buchard, César Menéndez, Carlos Cañas y Elmar Rojas se enfrentaron contra la crueldad desde un arte eminentemente político. Muchos artistas de esta generación construyeron sus discursos visuales desde el rechazo o el desapego de la belleza como valor definitorio de la obra de arte y, lo hicieron, bajo el entendido que el horror y la tragedia no puede ser representada de forma bella.

Las representaciones y presentaciones de la violencia no pueden estimular el goce hedonista, ya que la contemplación estimativa tiende a anular la capacidad de juicio y la reflexión moral y, por otra parte, la representación estética de la tragedia no respeta la memoria de las víctimas. Sobre este aspecto, Theodor Adorno (1969) era muy claro y tajante. Para él, la tragedia y el horror no pueden ser expresadas en términos artísticos y, por esa razón, hechos como Auschwitz se vuelven inexpresables y, por tanto,

incomunicables. De lo contrario, la literatura y el arte se vuelve cómplice de la barbarie. Hannah Arendt tiene una posición diferente, dado que la comprensión de la violencia totalitarista no significa negar la atrocidad, sino «examinar y soportar conscientemente la carga que los acontecimientos han colocado sobre nosotros» (Arendt,1998:5).

La violencia contrainsurgente en la región centroamericana, la violación profunda contra los derechos humanos, la represión selectiva que se materializó en el secuestro, la tortura y el asesinato de cientos de dirigentes políticos de izquierda fueron acontecimientos históricos que se colocaron sobre la espalda de la generación de artistas de la década de los ochenta. Para comunicar semejantes hechos los artistas tenían que recurrir a formas de expresión que denunciaran las atrocidades de los regímenes militares y, tal denuncia, no podía ser expresada desde la exaltación de los valores estéticos tradicionales. Esta forma de producir el discurso artístico se desprendía de un programa y de una claridad política que no se asemeja para nada con el programa estético de los post-artistas.

Durante la década de los noventa decreció la rebeldía y las expresiones contra el sistema (aunque no la represión ni la violencia), con lo que aumentó la producción de obras que estimulaban el placer hedonista. Estas obras se encontraban desprovistas de elementos críticos y políticos y eran sumamente complacientes con los intereses del mercado y los programas estéticos de las instituciones artísticas dominantes, tanto dentro como fuera de Centroamérica. Muchos de estos artistas, entre los que destacan, Santos Arzú Quioto, Bayardo Blandino, Darío Escobar, Priscila Monge y Walterio Iraheta reivindicaban el Postmodernismo que concedía mayor valor al individualismo y a la indiferencia política.

Sin embargo, esta situación trajo consigo una respuesta por parte de un grupo de artistas que reclamaban una vuelta a la Modernidad y su afirmación de independencia y libertad, entre otras razones, para quitarse la dura carga de los imperativos del mercado. En este proceso de retroceso del arte auténtico también destacan artistas que con sus obras resquebrajan la lógica institucional del arte. Artistas como Aníbal López, Raúl Quintanilla, Alex Galo y Sila Chanto crearon sus obras con un claro desapego de la belleza y al margen de los imperativos del mercado. Sus obras funcionan como ejercicios conscientes de crítica contra la amplia red de violencias que han marcado los distintos procesos históricos recientes de la región centroamericana. Para estos artistas, el

problema ya no era ampliar los límites del arte sino sentir las capacidades de resistencia del arte en el interior del campo social.

La creación en el medio urbano, en situación de participación y colaboración se presenta como una de las alternativas creativas de los artistas centroamericanos para desarticular, cuestionar, criticar y resistir desde lo simbólico a la violencia generada por el totalitarismo.

Pero el terror y la violencia en el arte centroamericano no siempre es representada o presencializada desde la desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales, sino que hay imágenes que desde la *performance* y el arte participativo se presentan como dispositivos para ejercer actos de resistencia civil contra las imposiciones del sistema del arte.

Desde las prácticas colaborativas los artistas de la región construyen complejas narrativas visuales para despertar el espíritu crítico de los espectadores, su interés es generar reacciones para estimular la participación ciudadana y enfrentar el orden instituido de forma violenta. Con estas propuestas, el espectador al adoptar formas políticas desestima la idea clásica de pasividad que genera la contemplación de las obras de arte realizadas con medios convencionales.

Los artistas contextuales reconocen que la complejidad socio-histórica de cada una de las naciones de la región norte de Centroamérica no puede ser tratada desde los medios de representación convencionales, es decir, desde la pintura, el dibujo y la escultura, puesto que sus obras al ser el efecto y consecuencia de una crisis, pretenden alcanzar un grado de conexión e implicación con el espectador que el arte tradicional no puede proporcionar. El arte que está implicado con un público activo, participativo, que construye el sentido de la obra, está articulando un sistema de ejecución donde los dispositivos creativos son construidos *in situ*. De este modo se crea una co-presencia que va a suscitar divergencias entre la obra y el espectador. «Así se establece una negociación intersubjetiva donde la obra adquiere el carácter de acontecimiento» (Segura, 2012: 38).

Para artistas como Regina José, Galindo, Jorge de León, Aníbal López, Sandra Monterroso, Víctor Rodríguez y Jorge Oqueli los medios utilizados deben de transgredir radicalmente lo convencional de la realidad. Por ejemplo, asaltar a una persona, echar carbón por las avenidas y calles de la ciudad o vender piedras en las plazas (Aníbal López), lacerarse las piernas, simular una violación, golpearse el rostro (Regina Galindo) y cocerse los labios (Jorge de León), verter productos químicos de limpieza para la

descontaminación de las fuentes fluviales (Leonardo González), clavar cruces en los medios urbanos (Nora Buchanan), cocinar y proporcionar alimentos a grupos de riesgo de exclusión social (Fernando Cortés), intervenir camiones de carga transfronterizos (Ernesto Bautista) y pueblos destruidos por la acción bélica (Verónica Vides), o comerse una papeleta durante un proceso electoral (Víctor Rodríguez).

Estas acciones de desmaterialización de lo estético persiguen el propósito de generar estados anímicos que permitan romper el estado de anestetización colectiva y generar una praxis comprensiva y deliberativa con el contexto socio-histórico. Por medio de estas acciones los artistas contextuales demuestran que el arte aun ofrece herramientas para percibir el mundo de forma diferente y reafirman la idea de que el arte puede cambiar no sólo la percepción, sino la realidad en sí. Asimismo, crear nuevas formas de sociabilidad y ofrecer alternativas a los modelos de dominio. De este modo, los artistas colaborativos de Centroamérica articulan la participación como un elemento que despliega un compromiso político que surge de una relación igualitaria y contingente.

Los artistas contextuales de la región emplean su cuerpo para construir imágenes abyectas que provocan repulsión entre los espectadores. Para generar displacer y rechazo recurren a procedimientos no convencionales como lacerarse el cuerpo (Regina Galindo), personificar el papel de los victimarios y someter a sus víctimas por medio de actos violentos (Aníbal López), fabricar pan con sangre humana y repartirlo entre los espectadores (Fernando Cortés).

Las imágenes producidas por los artistas de la *performance* y el arte contextual en Centroamérica no son bellas en el sentido tradicional, incluso, son toscas y su morfología no provoca placer, sino rechazo, repulsión y, en alguna medida, compasión. Los artistas contextuales producen y circulan su obra en espacios dotados de sentido social, plazas públicas, calles céntricas, barrios periféricos. Su campo de actuación va más allá de los espacios controlados por el oficialismo y las instituciones artísticas y, por tanto, los encuentros y situaciones que proponen no se encuentran mediatizadas por la normatividad y la lógica mercantilista del mundo del arte.

Los espacios de intercambio que propone el arte de participación en Centroamérica tratan de hacer efectivo un uso de las formas rotatorias que obedece a los giros y encadenamientos que se producen en la producción de lo simbólico. Por esa razón, las formas son efímeras. Las tácticas creativas que consideran el «texto» y el «contexto»,

subvirtiéndolos, son una de las influencias determinantes en este tipo de práctica artística.

Los artistas participativos en la región emplean materiales de diversa naturaleza y, al mismo tiempo, seleccionan espacios de la ciudad para intervenirlos y dotarlos de sentido. Ahora bien, esta forma de seleccionar y operar en el espacio público no se realiza desde la construcción de imágenes que cautiven y seduzcan la mirada, sino desde la provocación por medio de la presentación del horror y la tragedia de ciertos sucesos violentos.

El arte latinoamericano y, específicamente, el centroamericano se ha caracterizado por alusiones permanentes al fenómeno de la violencia. La presencia de la imagen violenta en el arte de la región se intensifica durante la década de los setenta y ochenta del siglo XX, justo en el momento de la aplicación de la doctrina de seguridad del Estado y la guerra de baja intensidad como tácticas de contención a los procesos insurgentes encabezados por los frentes políticos militares. De manera que, no es ninguna casualidad que los artistas coetáneos a esos acontecimientos sociales aborden la violencia en sus múltiples formas.

La violencia más recurrente en las producciones visuales de los artistas de la región centroamericana es la política, precisamente la que trata de imponer cierto orden y visión del mundo sobre un territorio y sus habitantes, bien sea ejercida por el Estado o por grupos que le disputan su poder. Pero también sus narrativas abordan la violencia contra la mujer (Regina Galindo) y las injusticias sociales que genera el capitalismo (Aníbal López, Fernando Cortés, Leonardo González). Aníbal López, Paul Ramírez Jonas y Víctor Rodríguez hacen referencia a la violencia simbólica, la que se remite a la violencia del discurso de la clase dominante y a la ideología del propio sistema (racismos, odios, discriminaciones). La violencia referenciada por Regina Galindo en algunos de sus *performances*, así como lo hecho por Aníbal López, Mauricio Kabistan, Nora Buchanan y Jorge Oqueli, es una violencia que apunta de modo directo a las violencias concretas que se ven en los medios de comunicación de masas: las agresiones de los narcos, de las maras y pandillas, así como las acciones militares con daños colaterales en la población civil.

Todas estas subcategorías de la violencia configuran una violencia sistémica, que según Slavoj Žižek (2013), se refiere a las consecuencias catastróficas del funcionamiento del sistema económico y político, en particular durante su fase neoliberal. Para Slavoj

Žižek (2013), esta es una violencia normal, naturalizada e invisible y causa fundamental de gran parte de las violencias de nuestra sociedad.

El arte contextual centroamericano contemporáneo por su naturaleza política y desmaterializadora se opone radicalmente al control burocrático y mercantilista de las instituciones artísticas, sin embargo, las fuerzas del mercado y de la industria cultural terminan muchas veces neutralizando e incorporando a la cultura industrial de masas las producciones que se oponen al sistema. Estas fuerzas únicamente pueden ser erradicadas si se destruye el sistema que depotencializa y reduce al arte a objeto de decoración y consumo masivo. En este punto, los surrealistas, casi cien años después, continúan teniendo toda la razón al proclamar: la revolución para el arte y el arte para la revolución.

BIBLIOGRAFÍA

ACHA, JUAN (1961): «¿Esta aún vigente la pintura figurativa?» *Eco: Revista de la cultura de occidente*, (2), pp. 340-358.

- (1981a): «Teoría y práctica de las artes no objetualistas en América Latina», *First Latin American Conference about Arte no objetual*, Museo de Arte Moderno de Medellín.

-(1981b): «El Video», *Arte en Colombia*, (16), pp. 32-37.

-(1981c): *Arte y Sociedad Latinoamericana, el producto artístico y su estructura*, México, Fondo de Cultura Económica.

-(1984): «Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística», *Plástica Latinoamericana*, (1), 12, pp. 21-24.

-(1993): *Las culturas estéticas de América Latina (Reflexiones)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

-(1991): *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del sol.

ADORNO, THEODOR (1973): *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu.

-(1995): *Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Ediciones Catedra.

-(2001): *Mínima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus.

-(2003): *Notas sobre literatura*, Madrid, Akal.

-(2004): *Teoría Estética*, Madrid, Akal.

-(2008): *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas sin imagen directriz*, Madrid, Akal.

ANDRADE MERCEDES María (2009): «Los peligros de la estética en «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Revista de Estudios Sociales* (34), pp. 72-80.

ARDENNE, Paul (2006): *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, CENDEAC.

ARENDT, Hannah (2015): *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, Debolsillo.

- (2017): *Verdad y mentira en la política*, Barcelona, Página Indómita.

-(2018): *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial.

- BAUDRILLARD, Jean (1979): *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós.
- (1997): *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticos*, Caracas: Monte Ávila.
- (2006): *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticos*, Buenos Aires: Amorrortu.
- BAL, Mieke y BRYSON, Norman (1991): «Semiotics and art history», *Art Bulletin*, (73) pp. 174-208.
- BAUMAN, Zygmunt (2006): *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur.
- BARRACA MAIRAL, Javier (2017): «La imagen como fuente de reflexión y compromiso ético», *Comunicación y Hombre*, 14, pp. 145-158.
- BAUTISTA, J. (2018): «La huella de los colectivos en el arte contemporáneo hondureño», *Tercer Mundo*. Disponible en:
<https://www.tercermundo.hn/2018/07/14/la-huella-de-los-colectivos-en-el-arte-contemporaneo-hondureno/>
- BARTHES, Roland (1973): *Mythologies*, Londres, Paladin.
- BENJAMIN, Walter (2018): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Casimiro.
- BIENAL DE ARTES VISUALES DEL ISTMO CENTROAMERICANO (2010): *Nadie sabe lo que le espera. Arte hoy desde Centroamérica*, Managua (s. e).
- BISHOP, Claire (2012): *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*, Colima: Taller de ediciones económicas.
- BLANDINO, Bayardo (2001): «Entrevista a los miembros de Arteria», *VII de Bienal de Cuenca*, Ecuador.
- BLANCO, Paloma (2005): Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa, en Carrillo, J., Estella Noriega, I., y García Merus, L.(eds) *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, (2), pp.188-205.
- BLANCO RAMÍREZ, Julia (2010): «Regina José Galindo o el cuerpo como nación», *Boletín de arte*, 30-31, pp. 519-532.
- BRINGAS DÍAZ, Tamara (2008): «Nueve, no 18: otras maras», *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios= art, culture, new media* 18, pp. 58-62.

BOZAL, Valeriano (2006): *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona, Litografía IPAR.

BUCK-MORSS, Susan (1993): «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», *La balsa de la Medusa*, (25), pp. 55-98.

BUBNER, Rüdiger (1989): «Ästhetisierung der Lebenswelt». Ästhetische Erfahrung, Frankfurt: Suhrkamp, pp. 143-156.

CABOT, Mateu (2000): «La redefinición postmoderna de la estética. A propósito de la propuesta de Wolfgang Iser», *Taula, quaderns de pensament*, (33-34), pp.223-232.

CANCLINI, Néstor (2001): *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo Veintiuno Editores.

-(1994): Redefiniciones. Arte y identidad en la época de las culturas postnacionales, en Dulcila Cañizares (ed.) *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*, Viceversa, pp.53-61.

-(2010): *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz editores.

CAMNITZER, Luis (1987): «La educación artística en Latinoamérica trasciende el problema de la identidad cultural», *Plástica*, (2), 17, pp. 29-33.

-(1991): «El acceso a las corrientes mayoritarias del arte», *Plástica*, (1), 20, pp. 39-46.

-(1992): «Arts, Politics and The Evil Eye», *Third Text*, (6), 20, pp. 69-76.

-(2008): *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista Latinoamericano*, Montevideo/Buenos Aires, Casa Editorial HUM, Centro Cultural de España.

CANOGAR, Rafael (2014): «Arte político», *Casa del tiempo*, (14), pp. 27-31.

CARREÑO PÉREZ, Francisca (2006): «Ficción y tragedia. Algunas paradojas sobre la representación de la violencia», en Valeriano Bozal (ed.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra.

CASTILLO, Manuel (1999): «Tendencias y determinantes estructurales de la migración internacional en Centroamérica», en CLACSO (eds.) *Antología del pensamiento crítico guatemalteco contemporáneo*, pp. 183-205.

CAZALI, Rosina (2010): «Diferir, perturbar, sobrevivir/ Arte acción en Centroamérica», *Radar: revista de arte y pensamiento del MUSAC*, pp. 29-35

-(2010): «La movilidad como promesa de libertad», en *Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano* (ed.) Nadie sabe lo que le espera, Managua.

-(2013): «Ser contemporáneos. Desde aquí», en Luisa Fuentes Guaza (ed.), *Lenguajes contemporáneos desde Centro América*, Salamanca, Kadmos.

CAZALI, Rosina (2016): «30 de junio», *Plaza Pública*. Disponible en: <https://www.plazapublica.com.gt/content/30-de-junio>

CHÁVEZ MAC GREGOR, Helena (2012): *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, México, MUAC.

CHÁVEZ, Brittany y DIFARNECIO, Doris (2014): «Decolonizando acciones públicas contra el feminicidio con cuerpos disidentes: el performance y la plataforma arte acción en Chiapas México», *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte* 9.14 (2014): 30-43.

CEJUDO-ESCAMILLA, Sonia (2019): «El cuerpo performativo de Regina José Galindo: el género y el deseo en sus obras de 2012» *LiminaR*, 17.1, pp. 158-167.

COLOMBRES, Adolfo (2004): Prologo, en Juan Acha, *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones Del Sol.

CORNEJO, Kency (2014): «No Text without Context: Habacuc Guillermo Vargas's Exposition# 1», *Sztuka I Dokumentacja*, (10), pp. 53-59.

CORNEJO, Kency (2015): «Migrants that Matter: The Intricacies of Migration in Regina José Galindo's Performance Art» in *Regina José Galindo: Bearing Witness*, exhibition catalogue. Van Every/Smith Galleries, Davidson College, pp. 30-37.

CORTÉS, Fernando (2012): «Videografía Plataforma 012 bienal de artes visuales de honduras», *Mujeres Unidas en las Artes*. Disponible en: <http://muaartes.overblog.com/fernando-cortes>

COSTELLO, Diarmuid (2005): Intención e interpretación: aporía en la crítica de Danto a la teoría estética, en Francisca Pérez Carreño (ed.), *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, Madrid, Antonio Machado Libros.

DANTO, Arthur (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.

-(2002): *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Madrid, Paidós.

- (2005a): *El abuso de la belleza*, Barcelona, Espasa.

-(2005b): «Tres cajas de Brillo: cuestiones de estilo», en Francisca Pérez Carreño (ed.) *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur C. Danto*, Madrid, Antonio Machado Libros.

-(2013): «El mundo del arte [The Artworld]», *Disputatio. Philosophical Research Bulletin* 3, pp. 53-71.

DEBORD, Guy (2002): *La sociedad del espectáculo*, Valencia, PRE-TEXTOS.

DESJARDINS, Pamela (2012): «El artista como gestor y la gestión como discurso artístico: plataformas, iniciativas y redes de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino», *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, (1), pp. 25-28.

ECO, Umberto (1983): *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca.

ESCALÓN, Sebastián: (2014): «El artista que contrató a un sicario», *Plaza Pública*. Disponible en: <https://www.plazapublica.com.gt/content/el-artista-que-contrato-un-sicario>

FAZIO VENGOA, Hugo (1998): «La globalización: Una aproximación desde la historia», *Historia crítica* 17, pp. 71-77.

FINK, Eugene (2019): *La filosofía de Nietzsche*, Barcelona, Herder editorial.

FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal.

FUNES TORRES, Manuel. (2011): Tegucigalpa, la ciudad del fotograma, en Adán Vallecillo (ed.), *La otra tradición: Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras 2000-2010*, San Salvador, Albacrome.

FUENTES GUAZA, Luisa (2013): *Lenguajes contemporáneos desde Centro América*, Salamanca: Kadmos.

FUENTES GUAZA, Luisa (2015): «San Salvador: primavera silenciosa», *Colección Cisneros*. Disponible en:

<https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/cite-site-sights/san-salvador-primavera-silenciosa>

GALEANO, Gabriel (2017): «Principales hitos en la historia de las artes visuales en Honduras: De las vanguardias modernas al arte relacional», *AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, (40), 2.

GALINDO, Regina (2014a): «Latin American Speakers Series», Prefix ICA, Toronto, Canadá. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Wqyn3Yx23AY>

-(2014b): «Latin American Speakers Series», Prefix ICA, Toronto, Canadá. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=9QVOWF86Y0o>

-(2015): «La víctima y el victimario, en persona», Guatemala, Guatemala. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=oeDytcS-wsk>

GIRALDO, Etna., ESTRADA, Alejandra., ARANGO, Alejandra., y SÁNCHEZ, Carlos (2016): «La imagen en el contexto de la violencia en Colombia: Un acercamiento a distintas perspectivas», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11(1), pp. 151-163.

GODOY, María Jesús (2019): «Negatividad y recepción estética: Las emociones difíciles a la luz del pensamiento dialéctico de Adorno», *Contrastes, Revista Internacional de Filosofía*, (23), 1, pp. 111-126.

GOLVANO, Fernando (2015): «Constelaciones críticas. Autonomía del arte, forma y compromiso en Adorno», en Aitor Aurrekoetxea y Fernando Golvano (Eds.) *Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor Adorno*, Granada, Editorial Comares.

GÓMEZ, José (2005): «Las Ideas Estéticas en Baudelaire», *A Parte Rei: revista de filosofía*, (39), pp. 1- 11.

GONZÁLEZ, Julieta (2000): «La Traba moderna: arte latinoamericano e identidad, polémica del 65», en Museo de Artes Visuales Alejandro Otero (ed.), *Modernidad y postmodernidad: espacios y tiempos dentro del arte latinoamericano*, Caracas, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero.

GUALTEROS OLAYA, Dixon (2014): «Fotografía y violencia: la memoria actuante de las imágenes», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), pp. 89-106.

GUASCH, Ana María (2003): *La crítica de arte: historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

-(2012): *La crítica discrepante: Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*, Madrid, Ediciones Catedra.

- HERNÁNDEZ, Pablo (2012): *Imagen-palabra: Lugar, sujeción, mirada en las artes visuales centroamericanas*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana.
- HERKENHOFF, Paulo (2012): «Virginia Pérez-Ratton y la reinención de Centroamérica», en Virginia Pérez-Ratton (ed.), *Travesía por un estrecho dudoso*, San José, TEOR/ética.
- HODGE, Robert y KRESS Gunther (1988): *Social Semiotics*, Cambridge, Polity Press.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor (1998): *Dialéctica de la ilustración: fragmentos filosóficos*, Valladolid, Trotta.
- ISE, María Laura (2011): «Arte latinoamericano en los ochenta y noventa: una mirada desde algunas exhibiciones y catálogos», *Nómadas*, (35), pp. 31-47
- IVERSEN, Margaret (1986): «Saussure v. Peirce: Models for a semiotics of visual art», en A.L. Rees y F. Borzello (eds), *The New Art History*, London, Camden Press, pp.82-94.
- JAPPE, Anselm (1998): *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama.
- JAMESON, Fredric (2012): *El postmodernismo revisado*, Madrid, Abada editores.
- KRESS, Gunther (2010): *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London, Routledge
- KUPFER, Mónica (1996): América Central, en Edward Sullivan (ed.), *Arte Latinoamericano del siglo XX*: (pp. 52-80). Hong Kong: Phaidon Press Limited.
- KUSPIT, Donald (2006): *El fin del arte*, Madrid, Ediciones Akal.
- LANZA, Carlos y CABALLERO, Ramón (2007): *Contrapunto de la forma: ensayos críticos sobre arte hondureño y centroamericano*, Tegucigalpa, Editorial Cultura.
- LANZA, Carlos (2018): «El legado de las vanguardias al arte hondureño», *Tercer mundo*. Disponible en:
<http://www.tercermundo.hn/2018/05/11/el-legado-de-las-vanguardias-al-arte-hondureno-hacia-una-vision-del-arte-contemporaneo/>
- LANZA, Carlos (06 de octubre de 2019): El viejo dilema de la forma y el contenido en el arte, *El Herald*, pp.24-25.
- LIPOVETSKY, Gilles y SERROY, Jean (2013): *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*, Barcelona, Anagrama.
- LÓPEZ, Víctor (2011): «Los fundadores del Taller la Merced». Disponible en:
<http://victorlp3z.blogspot.com/2011/02/fundadores-del-taller-la-merced.html>.

LUKÁCS, Georg (1966): *Problemas del realismo*, México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica.

MAGER HOIS, Elisabeth (2004): «Las minorías étnicas en el mundo global», *Fuentes humanísticas*, 16 (26), pp. 3-15.

MARTÍNEZ, Agustín (2002). La crisis de la modernidad en América Latina y la situación de la crítica de arte, en Ana Pizarro (Ed.) *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*, Santiago de Chile, Lom Ediciones.

MAZUECOS SÁNCHEZ, Belén (2008). Arte contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, España.

MEDINA, Edith (2014): «Manifiesto». Disponible en:

<http://exteresaarteactual.blogspot.com/p/exposicion-actual.html>

MEJÍA RODRÍGUEZ, Tatiana (2014): «MESÓTICA -Tiempo y lugar. Breves reflexiones sobre el proyecto exhibitivo», en MADC (ed.), *El día en que nos hicimos contemporáneos*, San José, MADC.

MENKE, Cristoph (1997): *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Antonio Machado Libros.

MENA CABEZAS, Ignacio (2008): «Tradición y cambio cultural en los chortís de Honduras», *Gazeta de Antropología*, 24 (2). Disponible en:

https://www.ugr.es/~pwlac/G24_47IgnacioR_Mena_Cabezas.html

MICHAUD, Yves (2007): *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.

MITCHELL, James (2011): ¿Qué es una imagen?, en Ana María García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

MITCHELL, WILLIAM J.T. (1996): «What Do Pictures» Really Want?, *October*, 77, pp.71-82.

MOLINA, Rodolfo (2002): «El Salvador: algunos apuntes y una entrevista», *Atlántica: revista de arte y pensamiento*, 31, pp. 114-123.

-(2012): «Land Art en El Salvador», en Grupo TEA, *Land Art*, El Salvador, Alejandría publicaciones.

MORENO, César (2011): La vida breve. Memoria de lo efímero, en Faustino Oncina y M. Elena Cantarino (eds.), *Estética de la memoria*, Polonia, Publicaciones Universidad de Valencia, pp. 45-57.

MONTERO, Guillermo (2012): «La I bienal centroamericana de pintura», *Káñina. Revista de Artes y Letras*, 36, pp. 85-89.

MOSQUERA, Gerardo (1997): Arte que va hacia afuera, en Kurt Hollander, (ed), *Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo.

-(2004): «ESFERAS, CIUDADES, TRANSCIONES. Perspectivas internacionales del arte y la cultura», *ArtNexus*, 48, pp. 70-74.

MUSEO DE ARTE Y DISEÑO CONTEMPORÁNEO (2011): *Inquieta Imagen*, San José, MADC.

MUÑOZ, Angie (2016): «El legado de Marta Traba: Reflexiones teóricas en torno a la creación artística en América Latina 1983-2003» *Escena, Revista de las Artes*, (76), 1, pp. 85-102.

NIETZSCHE, Friedrich (1995): *Así Habló Zaratustra*, Buenos Aires, Alianza.

-(2017): *Ecce homo*, Madrid, Editorial Tecnos.

NEIRA, Elizabeth (2008): «El peso del dolor. Entrevista a Regina José Galindo», *Revista Escáner Cultural*. Disponible en: <https://revista.escaner.cl/node/917>

NOCEDA, Manuel (2010): Centroamérica en las bienales de la Habana, en VII Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano (ed.), *Nadie sabe lo que le espera. Arte hoy desde Centroamérica*, pp. 34-57.

OCAMPO LÓPEZ, Javier (2008): «Paulo Freire y la pedagogía del oprimido», *Revista Historia de la educación latinoamericana* (10), pp. 57-72.

ORTEGÓN, Luisa (2013): «El cuerpo de la violencia en la historia del arte colombiano», *Nómadas (Col)*, (38), pp. 233-242.

PAREDES, Rigoberto (21 de junio de 1989): El que no arriesga no gana, *El Heraldito*, pp.17.

PAREDES, Diego (2009): «De la estetización de la política a la política estética», *Revista de Estudios Sociales*, (32), pp.91-98.

PARSELIS, Verónica (2009): «El final del relato. Arte, historia y narración en la filosofía de Arthur C. Danto», *Diánoia*, 54(62), pp. 91-117.

RATTON, Virginia (2004): *Iconofilia o Iconomía*, San José, Teor/ética.

-(2010): *¿Qué es Centroamérica?*, en Virginia Pérez Ratton, *Travesía por un estrecho dudoso*, San José, TEOR/ética.

-(2012): *Travesía por un estrecho dudoso*, San José, TEOR/ética.

-(2013): *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible*, Valencia, Universidad de Valencia.

PIÑERO, Gabriela (2015): «Adiós Latinoamérica: historia de un abandono estratégico. Crítica y curaduría en la producción de Gerardo Mosquera», *Caiana* (6), pp. 19-32.

PIÑERO, Gabriela (2019): *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*, Santiago de Chile, ediciones metales pesados.

PRIETO SÁNCHEZ, Margarita (1994): Introducción, en Dulcila Cañizares (ed.), *Visión del arte Latinoamericano en la década de 1980*, Viceversa, pp. 11-17.

PIZARRO, Ana (2002): *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta Traba en los sesenta*, Santiago de Chile: Lom Ediciones.

PINTO, Iván (2005): «Guy Debord: arte, espectáculo, sociedad», *Bifurcaciones, revista de estudios culturales urbanos*, pp. 1-4.

PINTO, Josseline (24 de abril de 2019): «Ernesto Bautista: la construcción mental del discurso poético», *esQuisses*. Disponible en: <http://www.esquisses.net/2019/04/ernesto-bautista-la-construccion-mental-del-discurso-poetico/>

PROUST, Marcel (2008): *En busca del tiempo perdido, vol. I*, Por la parte de Swann, Barcelona, Círculo de Lectores.

RABE, Ana María (2011): El arte y la creación de futuras memorias. Monumentos e intervención artística en espacios urbanos, en Faustino Oncina y M. Elena Cantarino (eds.), *Estética de la memoria*, Polonia, Publicaciones Universidad de Valencia, pp. 159-192.

RANCIÈRE, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible: estética y política*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.

-(2011): *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

RESENTERRA, Fiorella. (2017): «Del sosiego a la invención, en Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC)», *Inquieta Imagen, ultra Contraminados*, pp. 4-5.

REYES, Gabriela (2013): «Ideologías y representaciones sociales alrededor del golpe de Estado de 2009 en Honduras. Visiones comparadas de actores sociales en disputa», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Disponible en:

<https://journals.openedition.org/nuevomundo/65553>

RICHARD, Nelly (1998): «Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: Discurso académico y Crítica Cultural», en Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina (Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, México, Miguel Ángel Porrúa.

-(2007): *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1975*, Santiago de Chile, Metales Pesados.

-(2009): «Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial», en *Sur, sur*, Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo [SITAC], Medina, Cuauhtémoc, ed. México, Patronato de Arte Contemporáneo.

RODRÍGUEZ, Bélgica (1994): *Arte centroamericano, una aproximación*, Editorial Ex Libris.

RONDÓN, Dennise (2011): Notas para un nuevo mapa: Recapitulaciones sobre el arte hondureño contemporáneo, en Adán Vallecillo (Ed.), *La otra tradición*: (pp. 224-258). San Salvador: Albacrome.

ROMERO, Miguel (2012): «Alimento de Jorge Oqueli», Miguel Romero escritos. Disponible en:

<http://miguelromero-escritos.blogspot.com/2012/08/alimento-jorge-oqueli.html>

ROSAURO, Elena (2017): *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012*, Murcia, Estugraf.

ROSE, Gillian (2019): *Metodologías visuales. Una introducción a la investigación con materiales visuales*, Murcia, CENDEAC.

RUÍZ MARRUJO, Olivia (2001): «Los riesgos de cruzar: la migración centroamericana en la frontera México-Guatemala», *Frontera Norte*, (13) 25, pp. 7-41.

SANTCHES, Irina (2008): «La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total», *Estudios Filosóficos*, (38), pp.197-219.

- SEKULA, Allan (2004): Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación, en J. Ribalta (ed.) *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- SEGURA, Jesús (2012): *Arte relacional en el espacio público*, en Jesús Segura y Toni Simó (eds.), *Arte contextual. Intervenciones en el espacio público*, Madrid, Visión Libros.
- SERVIDDIO, Fabiana (2012): «La conformación de nuevas teorías sobre el arte latinoamericano en el proceso de crisis epistemológica de la modernidad», *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2(4), pp. 62-81.
- SERVIDDIO, Fabiana (2012): *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- SILVA, Roger (29 de diciembre de 2009): Gente y cosas del arte en el 2009, *La Tribuna*, pp,30.
- (07 de julio de 2009): Mundo del arte en Tegucigalpa, *La Tribuna*, pp,30.
- SIMÓ, Toni (2012): Esfera pública e instalaciones multimedia, en Jesús Segura y Toni Simó (eds.), *Arte Contextual. Intervenciones del espacio público*, Madrid, Visión Libros.
- SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara.
- SOREL, Georges (2016): *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHILLER, Friedrich (1990): *Kalias; Cartas sobre la educación estética de la humanidad*, Barcelona, Anthropos.
- SLATER, Don (1983): «Marketing mass photography», en H. Davis an O. Walton (eds), *Language, Image, Media*, Oxford, Blackwell, pp. 245-263.
- TAFALLA, Marta (2003): *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Barcelona, Herder Editorial.
- TAMÉS, Enrique (2007): «Lipovetsky: del vacío a la hipermodernidad», *Revista Casa del Tiempo*, 4(1), pp. 47-51.
- TAYLOR, Diana (2012): «Yuyachkani: trauma y memoria en escena», en Diana Taylor, *Acciones de memoria: performance, historia, y trauma*, Lima, Fondo Editorial de la Asamblea Nacional de Rectores.
- TRABA, Marta (02 de mayo de 1965): «El arte latinoamericano: un falso apocalipsis», *El Nacional*, Caracas, Venezuela.

-(1971): «La pintura como medio de comunicación», *Río Piedras, Revista de la Facultad de Humanidades*, Universidad de Puerto Rico, 2, pp.195-203.

-(11 de noviembre de 1971): «Por qué Guatemala se tragó la Bienal», *Diario La Nación*, pp. 15.

-(1972a): *Arte latinoamericano actual (Vol. 10)*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

-(1972b): «Primera Bienal Centroamericana», *Libre*, (3), pp.115-117.

-(1973): *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas 1950-1970*, México, Siglo XXI.

-(1994): *Arte de América latina, 1900-1980*, Nueva York/Washington, Banco Interamericano de Desarrollo.

-(2009): «La cultura de la resistencia. En Literatura y praxis en América Latina», *Revista de Estudios Sociales*, 34: pp. 136-145.

TORRES GARCÍA, Joaquín (1944): *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*, Buenos Aires, Editorial Poseidón.

TRUJILLO ÁLVAREZ, Pedro (2017): «Violencia en Centroamérica: reflexiones sobre causas y consecuencias», *Anuario Latinoamericano—Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales* 4, pp. 21-39.

VALDÉS, Emiliano (2011): A-1 53167: *Economía Informal*, Guatemala, Centro Cultural de España en Guatemala.

-(2013): «Centro América se escribe separado», en Luisa Fuentes Guaza (ed.), *Lenguajes contemporáneos desde Centro América*, Salamanca, Kadmos, pp. 229-239.

-(2015): «Imaginaria por Imaginaria», *Terremoto, Arte Contemporáneo en las Américas*, (1). Disponible en:

<https://terremoto.mx/article/imaginaria-por-imaginaria/>

VALLECILLO, Adán (2011): *La otra tradición: Un encuentro con el arte contemporáneo en Honduras 2000-2010*, San Salvador, Albacrome.

VAN LEEUWEN, Theo (2005): *Introducing Social Semiotics*, London, Routledge.

VARAS, Ana María (2011): *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

VATTIMO, Gianni (2015): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

VALÉRY, Paul (1999): *Piezas sobre arte*, Madrid, La balsa de la medusa.

VELÁSQUEZ RIVERA, Edgar (2002): «Historia de la Doctrina de la Seguridad Nacional», *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, (27), pp. 11-39.

VIDES, Verónica (s.f.): «Trabajo Barato». Disponible en:

<http://www.veronicavides.com/2006.html>

VILAR, Gerard (2005a): *Las Razones del arte*, Madrid, Antonio Machado Libros.

-(2005b): *Sobre algunas disonancias en la crítica de arte de A. C. Danto*, en Francisca Pérez Carreño (ed.), *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur C. Danto*, Madrid, Antonio Machado Libros.

-(2006): *Ética de la imagen violenta en el arte contemporáneo*, en Valeriano Bozal (ed.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza Universidad de Navarra.

-(2010): *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, Salamanca: Ediciones USAL.

-(2012): *La estetización de la imagen violenta en el arte contemporáneo*, en Ana. García Varas (ed.), *Filosofía e(n) imágenes Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneo*, Zaragoza, Fernando el Católico.

-(2015): «La precariedad del arte. Adorno, telos del arte y reconciliación», En A. Aurrekoetxea y Fernando Golvano. (eds.), *Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno*, Granada, Editorial Comares.

-(2017): *Precariedad, Estética y Política*, Almería, Círculo Rojo.

VILLAFañE, Justo (2006): *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide.

VIZCAINO, Milciades (2009): «Miedos que se interponen entre la libertad y la seguridad», *Revista Criminalidad*, (51), 2, pp. 15-31.

VILLENA FIENGO, Sergio (2010): «Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo. El performance como acto de resistencia», *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales*, (2) 1, pp. 49-77.

-(2013): «El discreto desencanto con Bienarte. Las bienales de artes visuales en Costa Rica», *Revista virtual Arteamerica*, (31). Disponible en: <http://www.arteamerica.cu/31/dossier/dossier.htm>

-(2015): «El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo», *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 3, (1), pp. 172-197.

WELLMER, Albrecht (1993): *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad: La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, La balsa de la Medusa.

WELSH, Wolfgang (1996): «Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects», *Theory Culture Society*, Vol.1/13, pp. 1-24.

WELSH, Wolfgang (2005): El arte más allá del esteticismo, en J. Bindé (ed.) *¿A dónde van los valores? Coloquios del siglo XXI*, Barcelona, Icaria Editorial.

WILLIAMSON, Judith (1978): *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*, London, Marion Boyars.

ZAMORA, José (2000): Shoah: entre el deber de la memoria y la prohibición de imágenes, en Faustino Oncina y M. Elena Cantarino (eds.), *Estética de la memoria*, Polonia, Publicaciones Universidad de Valencia, pp. 85-104.

ZAMBRANO, María (1996): *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica.

ZAVALETA, Eugenia (1994): *Los inicios del arte abstracto en Costa Rica 1958-1971*, San José, Museo de Arte Costarricense.

ZELAYA, Pablo (1966): «Hojas escritas con lápiz», *Revista Ariel*, 3(178), pp. 4-8.

ŽIŽEK, Slavoj (2013): *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, Barcelona, Austral.