

CONTEMPORANEIDAD, IMAGEN VIOLENTA Y ESTETIZACIÓN EN CENTROAMÉRICA

CONTEMPORARY, VIOLENT IMAGE AND AESTHETICIZATION IN CENTRAL AMERICA

Gabriel GALEANO
*Universidad de Granada**

RESUMEN: El artículo explica la configuración histórica del arte contemporáneo en Centroamérica a partir de los cambios y transformaciones institucionales emanadas en la última década del siglo XX. De igual manera, señala las diferencias de la producción de la generación de los noventa con relación a las prácticas artísticas gestionadas durante la década de los ochenta y, posteriormente, se señala el desplazamiento de la tradición eminentemente pictórica a campos más próximos a la creación participativa en medio urbano.

Por otro lado, se reflexiona sobre la influencia de la violencia en la conformación de los imaginarios simbólicos y se alerta sobre el peligro de la excesiva proliferación de la imagen violenta en las representaciones artísticas, ante todo, si su abordaje se realiza como parte de una agenda que contribuye al espectáculo y a la excitación de la percepción mediante la representación directa de la violencia que despolitiza la imagen y fomenta muy poco la comprensión crítica del mundo. En ese sentido, se reconoce que la «estetización» no se limita al mundo del arte, sino que se extiende a otras dimensiones como la moral y la política, provocando desinterés y apatía, es decir, «anestetización».

* Doctor en filosofía por la Universidad de Granada. Académico y profesor de estética y teoría de las artes de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Bulevar Suyapa, Tegucigalpa, M.D.C, Honduras, Centroamérica. E-mail: psiquisgalea@gmail.com / rodniegaleano@correo.ugr.es

Esta investigación se realizó bajo la subvención del programa de relevo docente de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras y bajo la supervisión del profesor Ricardo Marín Viadel de la Universidad de Granada.

PALABRAS CLAVE: Arte contemporáneo, Arte contextual, Imagen de la violencia, Estetización, Desestetización.

ABSTRACT: This paper explains the historical configuration of contemporary art in Central America based on the institutional changes and transformation that came about in the last decade of the twentieth century. In a similar way it points out the differences between the artistic production of the generation of the nineties in relation to the leading artistic practices in the decade of the eighties and the subsequent shift from a highly pictorial tradition to artistic spheres much more related to participative creation in urban media.

Furthermore, it reflects on the influence of violence on the configuration of symbolic imagery and it warns of the danger of the excessive proliferation of the violent image in artistic representation, especially if its use forms part of an agenda that contributes to spectacle and to the arousal of perception through the direct portrayal of violence which depoliticizes the image and contributes little to a critical comprehension of the world. In this sense it is recognized that the «aestheticization» is not confined to the world of art, but extends to other dimensions such as the moral and political, provoking detachment and apathy, or in a other word «anaesthetization».

KEYWORDS: Contemporary art, Contextual art, Image of violence, Aestheticization, Desaestheticization.

1. Introducción

Durante la década de los noventa del siglo XX, el arte centroamericano evidenció profundas alteraciones. De una prolongada tradición pictórica afincada bajo un modelo mimético de representación, se experimentó un desplazamiento hacia prácticas artísticas basadas en contextos. Sin embargo, este salto cualitativo implicó subrepticamente la pérdida de la radicalidad política del arte de la época de conflicto.

La heterogeneidad sensible del arte de los noventa dejó de garantizar la promesa de emancipación, lo que no necesariamente implicó la ausencia de un arte crítico, es decir, la absoluta inexistencia de propuestas que se proponen «hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar el espectador en actor consciente de la transformación del mundo» (Rancièrè, 2005: 38).

El nuevo programa estético contribuyó con la precarización ontológica y epistémica del arte, es decir, logró diluir la especificidad de las cualidades de las obras de arte, razón por la cual, se confunden con excesiva facilidad con los objetos y las acciones de la vida cotidiana. Asimismo, el arte posthistórico, impuso una lógica artística que hace política con la condición manifiesta de no hacerla en lo absoluto, lo que contribuyó de forma notoria a la asimilación de las formas de la vida estetizada.

La estetización del arte centroamericano no es un hecho aislado, por el contrario, es la expresión de un fenómeno sociológico de dimensiones globales, cuya extensión no se limita al campo del arte o al diseño urbano, sino que se desplaza desde las prácticas de vida, la tecnología, la economía, hasta la teoría.

La estetización sobrelleva enormes peligros, puesto que, contribuye con la anestetización y la alienación. De acuerdo con Wolfgang Iser (1996), las contradicciones sociales y políticas generadas por una cultura estetizada son profundamente dañinas, no sólo porque el velo estetizante afecta a la realidad como totalidad, sino que el abuso de la belleza y la incorporación de elementos artísticos a la vida cotidiana, conducen al arte a su inevitable deceso.

En esa dirección, Theodor Adorno era de la idea que el arte había sido desartizado 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. Yves Michaud (2007), piensa algo similar, pues para él, 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. Jean Baudrillard (2006) llegó a una conclusión análoga, dado que el arte 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.

Para el filósofo español Gerard Vilar, las soluciones anteriores son «apocalípticas» o escatológicas por describir 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).

Vilar 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.

En el caso específico del arte centroamericano, la estetización empieza a tener mayor presencia a finales de la década de los noventa del siglo XX, precisamente en el momento de su apertura y despolitización. El contexto de la guerra fría y los distintos conflictos armados por las luchas entre los grupos insurgentes y contrainsurgentes determinaron, en alguna medida, narrativas de un alto contenido social y político. Sin embargo, en el momento de la firma de los acuerdos de paz y la consolidación de los regímenes democráticos inició una nueva etapa en las prácticas artísticas de la región.

En este contexto, por cierto, ampliamente fértil para la experimentación y para la adhesión por parte de los artistas a visiones posthistóricas del arte, se acenúa la neutralización y la despolitización. Lo que sucedió en ese momento fue una apolitización de la política: una ruptura radical con la tradición del arte político de la modernidad. Paradójicamente, las posturas posmodernas generaron un relativismo estético donde lo político fue sustituido por la experiencia hedonista.

2. 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.

Con anterioridad, se empleaba la categoría 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. Aun, para la década de los setenta y ochenta del siglo XX, no existía una idea clara acerca del arte contemporáneo, si se entiende por arte contemporáneo lo posthistórico, es decir, lo que se encuentra más allá del linde de la historia. De acuerdo con Arthur C. Danto, se podría capitalizar el término «contemporáneo» para referirse a las manifestaciones artísticas actuales:

Pero otra vez nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no hay nada que no se adapte a él. Pero eso es

lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia una posible directriz. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente arte posthistórico (1999: 34).

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

Las prácticas artísticas contemporáneas se caracterizaron por la experimentación y la introducción de los medios digitales en las narrativas visuales, eso, por un lado, pero también, por el alejamiento de la imagen icónica, característica fundamental de la representación pictórica, y su sustitución por una compleja red de estrategias de creación más próximas a la creación en medio urbano, en situación de participación e intervención. Un ejemplo concreto de este desplazamiento se visualiza en las obras *Zip 504* (2001) del colectivo Arteria, *El pandillero* (2003) César Manzanares, *Acción para descontaminar el río Chiquito* (2003), Leonardo González, *Desconcierto* (2003) del colectivo La Cuartería y *15 de septiembre* (2003) del colectivo de artistas El Círculo.

El resquebrajamiento de las formas de representación tradicionales en Centroamérica se manifestó con mayor contundencia durante la última década del siglo XX, en un contexto que se caracterizó por impulsar transformaciones en el campo artístico, político, social y económico. Este cambio de situación se desarrolló paralelamente a los grandes cambios y transformaciones globales. Ahora bien, en el campo del arte, las transformaciones políticas y socioculturales de la década de los noventa produjeron un giro de 180 grados en las prácticas artísticas y en las producciones visuales que se caracterizaron por:

[U]na 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 del siglo XX 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. Arthur C. Danto había logrado advertir que el paradigma mimético que había regido el arte en occidente desde el siglo XIV había alcanzado su fin al liberarse de los conflictos de la era de los manifiestos. Cabe señalar que, con el fin del arte había concluido una época del arte. Para Danto, la expresión no debe de interpretarse como la caducidad del arte, sino como el comienzo del arte posthistórico, es decir, un arte que no tiene ningún significado histórico y no se rige por ningún imperativo.¹ De acuerdo con Arthur Danto (1999), a partir del momento en que el arte ha llegado a su fin se alcanzó una situación en la que lo bueno y lo malo en materia de arte no se relaciona en lo absoluto con el estilo correcto o el estar en el manifiesto correcto.

Más allá de las diferencias que puede desatar 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. La precariedad ontológica «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» (Vilar, 2017: 41).

De acuerdo con Vilar (2017), la precariedad epistémica deviene de la fragilidad del significado de las obras por su profunda ambigüedad y por la dependencia del arte contemporáneo en el trabajo del receptor. Por cierto, ambos modos del arte contemporáneo han desencadenado una precarización de la dimensión ética y política de las obras.

En el caso concreto de la región centroamericana, pasaron algunos años para que los planteamientos de Danto empezaran a manifestarse en el mundo del arte. Era muy difícil debido a las circunstancias socioculturales generadas por el conflicto que los artistas experimentaran con nuevos dispositivos de creación. En ese sentido, los años ochenta fueron un escenario poco fértil para la exploración, 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 emplearon el realismo social como

¹ Véase: Danto, Arthur (1995). «El final del arte» en *El paseante* 22, 22-23.

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, así como el partidismo y la posición ideológica de izquierda. De modo que, el arte de los ochenta era realista y de contenido social, su enorme grado de iconicidad se debe a la necesidad de transmitir con facilidad sus contenidos programáticos.

Dentro de la visión del realismo social 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 Huezos 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 a su obra de la misma manera que el muralismo mexicano.

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, Benjamín Cañas, Roberto Galicia y Cesar Menéndez de El Salvador y, finalmente, Armando Morales de Nicaragua y Manuel de la Cruz González de Costa Rica.

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.

Al margen de estos artistas que iniciaron procesos de ruptura, se advierte una relación sobresaliente en la práctica artística centroamericana con el contexto social y político; por lo que, para comprenderlo, se demanda valoraciones que se correlacionen con su especificidad regional. En ese sentido, la crítica de arte argentino-colombiana Marta Traba pensaba que:

[E]l 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 (1972a: 51).

2.1. *Del conflicto a la apertura*

Durante varias décadas, el arte centroamericano se mantuvo al margen de certámenes, bienales y exposiciones internacionales. Lo anterior, por varias razones, por un lado, el poco conocimiento sobre los artistas y sus obras debido al aislamiento de la región y, de otro, el atraso de la producción artística con relación a las propuestas desarrolladas por los artistas de México, Brasil y Argentina. Sin embargo, las transformaciones en el mundo del arte, así como los reacomodos en lo político y los vertiginosos cambios promovidos por la globalización, fueron elementos facilitadores para la visualización de Centroamérica, por cierto, oculta y marginada durante mucho tiempo de la crítica y de la historiografía del arte latinoamericano.

El desconocimiento del arte centroamericano se evidencia en el estudio titulado *Artistas contemporáneos de América Latina* (1981), realizado por el historiador y crítico de arte argentino Damián Bayón. A pesar del enorme esfuerzo de Bayón 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),² una serie de críticos de arte 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. Sin embargo, en este corpus de reflexiones críticas no se aborda ningún proceso artístico desarrollado en Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua o Costa

² Véase: Escobar, T., Canclini, N., Emerich, L., Ivelic, M., Mosquera, G., Camnitzer, L., Sullivan, E. (1994). *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980*. Lima: PNUD/UNESCO.

Rica y, mucho menos, se habla sobre el aporte de algunos artistas de la región, para ese entonces, al emergente arte Latinoamericano.

Otra prueba del poco conocimiento del arte de la región fue la escasa, reducida y muchas veces inexistente participación de los artistas en las bienales y certámenes internacionales. Fue, hasta la quinta edición de la Bienal de la Habana 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).

Marta Traba en su libro *Arte de América Latina: 1900-1980* (1994), puntualizó 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 en los géneros por parte de los artistas y, la imposibilidad del público de transgredir el modelo real. 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).

Néstor García Canclini, en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), explica el escaso desarrollo del arte en América Latina a partir de la incapacidad de los movimientos modernizadores en el cumplimiento de las operaciones de la modernidad europea, pero también a la precaria formación profesional de artistas y escritores, a la ausencia de un mercado autónomo para cada campo artístico y, finalmente, a un desarrollo económico incapaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural.

La relación con otros contextos, producto de la apertura cultural que propició la globalización, 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 postvanguardias.

Estos cambios provocaron la instalación de muchos artistas -hasta antes poco conocidos- en las corrientes principales del arte contemporáneo: Luis González

Palma, Regina Galindo, Aníbal López (Guatemala), Ronald Moran, Walterio Iraheta (El Salvador), Priscila Monge, Federico Herrero, Joaquín Rodríguez del Paso (Costa Rica) y Patricia Belli (Nicaragua).

La inserción de los artistas de la región en las corrientes mayoritarias del arte contemporáneo fue el resultado de una combinación de factores, en la que resultó muy significativo la existencia del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC), pues su gestión se encaminó a pensar el museo como espacio de reflexión y de gestión para la visualización de las múltiples manifestaciones artísticas contemporáneas:

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 (Fiengo, 2013: 2).

2.2. Arte de nuevo siglo: prácticas de colaboración e intervención

En los primeros años del nuevo siglo fue visible en el arte centroamericano un «movimiento hacia la postautonomía como desplazamiento de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas ubicadas en contextos hasta llegar a la inserción de las obras en medios, redes e interacciones sociales» (Canclini, 2010: 245-246).

Los cambios producidos en el sistema del arte durante el nuevo siglo implicaron 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 parámetros estéticos de las postvanguardias. De igual manera, se produjeron algunas modificaciones a nivel de los soportes en las narrativas visuales, de lo convencional como el lienzo y los géneros tradicionales de la escultura empiezan a ser visibles obras de artistas que empiezan a emplear las nuevas tecnologías de la informática.

Al arribar el nuevo siglo, los artistas cuentan con ciertas condiciones para desplegar sus propuestas en un contexto mucho más favorable. Para el caso, se introduce la figura del curador o comisario en el proceso de producción y creación artística, además se cuenta 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: Rosina Cazali (Guatemala), Tamara Díaz Bringas y Clara Astiasarán (Costa Rica), Carlos Lanza y Ramón Caballero (Honduras) y Rodolfo Molina (El Salvador).

Asimismo, el surgimiento de las TIC y el contacto simultáneo con otros creadores fueron algunos de los factores que beneficiaron la potencialización de 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 y soportes. Ahora bien, los artistas del nuevo siglo se distinguieron 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.

En consonancia con 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. No hay ninguna duda que, las artes de nuestro tiempo «se reconfiguran en una interdependencia con esos procesos sociales, como parte de una geopolítica cultural globalizada» (Canclini, 2010: 41).

Por otra parte, la producción contemporánea del nuevo siglo se caracterizó 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, y con algún contacto con la región como Santiago Sierra. De acuerdo con Rosina Cazali, «la generación que inicia 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» (2002: 29).

El arte contextual en Centroamérica se potencializó debido a los cambios promovidos por las transformaciones experimentadas por el capitalismo durante la década de los noventa del siglo XX y, desde luego, a 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 del arte posibilitaron que los creadores discursaran desde problemáticas multiversales, con un mayor distanciamiento de lo político por el abandono del compromiso militante. Pero, paradójicamente, estos cambios provocaron la pérdida de la trascendencia y de la mirada utópica, y muchas de las «obras» realizadas en este período contribuyeron con la acentuación de la precariedad ontológica, política y ética, pues mucho de la producción artística de ese periodo se diluyó con facilidad en los ambientes estetizados, dejando de lado la trascendencia y la noble aspiración de transformar el mundo en un mejor lugar.

3. La imagen violenta en el arte centroamericano

Pensar Centroamérica desde los imaginarios y las representaciones sobre la violencia en el arte es una tarea que no resulta fácil, pues 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).

En el caso específico de Centroamérica el tema de la violencia es parte de la agenda de muchas instituciones del Estado y organismos de desarrollo, instituciones educativas y culturales y, desde luego, de los propios artistas. No se puede obviar que, la violencia como fenómeno tiene una atención especial y una cobertura importante en distintos sectores sociales, por lo que, hablar de la naturaleza de la violencia puede parecer algo presuntuoso.

Pese a la enorme cantidad de estudios sobre la violencia en Centroamérica, en su mayoría, edificados desde las ciencias sociales, aún hay aspectos que no logran ser explicados y en algunos casos, ni siquiera tratados. Sin menospreciar los esfuerzos realizados, los resultados obtenidos adolecen de la completitud por proceder desde una racionalidad lógico-argumentativa que, pese a creer poseer la totalidad, reduce la realidad a aspectos cuantificables, verificables y expresables con claridad en aras de alcanzar la pretendida objetividad. Para Edgar Morin, este modelo de ciencia ha cercenado «toda posibilidad de conocerse, de reflexionar sobre sí misma, y aun de concebirse científicamente así misma» (Morin, 2004: 30).

Las formas analíticos-rationales de la ciencia moderna no han considerado aspectos que probablemente pueden ser dilucidados desde una racionalidad abierta a los sentidos, que despliega misterios e intenta descifrar el saber originario. Razón por la cual, no resulta descabellado buscar respuestas 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.³

El Triángulo Norte de Centroamérica es una de las regiones de mayor violencia en el mundo, probablemente por ello, los artistas siempre estén recurriendo a sus presentaciones y representaciones, aunque, no necesariamente el arte es un reflejo del contexto o de la reproducción mecánica de las condiciones positivas o negativas del mundo, sino su ilusión exacerbada.⁴ No obstante, el arte centroamericano se encuentra impregnado de imágenes violentas. 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).

En la historia del arte centroamericano la violencia ha sido representada de múltiples formas, sin embargo, el momento de mayor compenetración por parte de los artistas respecto al abordaje de problemáticas relacionadas con la violencia fue 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).

En ese sentido, las narrativas visuales alrededor de la violencia podrían ser consideradas como una respuesta automática al dolor y sufrimiento experimentado, asimismo, como testimonio crítico y reflexivo. 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

³ Véase: ZAMBRANO, M. (1996). *Filosofía y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica.

⁴ Véase: BAUDRILLARD, J. (2006). *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticos*, Buenos Aires: Amorrortu.

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).⁵

Este tipo de prácticas artísticas no han sido del todo exploradas, en buena parte, los esquemas de representación de los artistas de Centroamérica siempre se han encontrado en relación con aspectos problemáticos del contexto y, en ese sentido, las distintas formas o dimensiones de la violencia han sido objeto de las representaciones artísticas. No es para más, en un contexto altamente dependiente, con una cruel historia pasada y presente, una institucionalidad democrática fallida, 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).

Pero no sólo las imágenes artísticas se encuentran cargadas de violencia, en las últimas décadas hemos presenciado una exposición de imágenes sobre la violencia que no tiene referentes similares en la historia. Los programas de televisión y las noticias difundidas por la prensa escrita están plagados de violencia, de hecho, han logrado convertirla en uno de sus objetos preferidos. Para Gerard Vilar, «uno de los rasgos más característicos de la cultura visual contemporánea es la presencia masiva y creciente de imágenes violentas en nuestra vida cotidiana» (2006:107).

Ante la presencia masiva y creciente de la imagen violenta, los medios de comunicación desempeñan un papel relevante en la conformación de las representaciones ideológicas de la violencia, por otra parte, al situarla a nuestro alcance y al convertirla en referente cotidiano de nuestra existencia contribuyen a su aceptación y a la pérdida de su efecto; en ese sentido, la reproducción sistemática del ejercicio de la violencia por medio de los medios de comunicación de masas, produce desgaste y pérdida del efecto, pues el espectador asimila estas imágenes

⁵ Desde una tendencia formalista se han construido algunas de las obras de Darío Escobar (Guatemala), Ronald Moran (El Salvador), Rafael Ottón Solís (Costa Rica) y Luis Landa (Honduras).

como parte de su mundo cotidiano. El adormecimiento de nuestra mirada ante tanta violencia y dolor muy probablemente sea el fenómeno de mayor relevancia en el presente, especialmente porque:

[N]uestra 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 (Vilar, 2006: 109).

Las imágenes de la violencia reproducidas por los medios de comunicación de masas tienen un alcance mayor que las imágenes del arte, pese a que, la representación de las violencias es una práctica común con una larga tradición en el mundo del arte. En concordancia con Valeriano Bozal (2006), la imagen de la violencia ha sido empleada en diversos momentos en la historia del arte: violencia religiosa, política, mitológica y, por tanto, son abundantes las obras en las que la crueldad se justifica y legitima.

Pese a lo anterior, se debe de considerar que 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:

[L]a 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).

Durante el siglo XX la representación de la violencia ha experimentado formas muy variadas, así como diversos modos en su ejercicio y diferentes puntos de vista en su consideración, los cuales, han influido de forma notoria en las representaciones artísticas. América Latina y, específicamente Centroamérica, siempre estuvieron marcadas por una red de violencias, pero la violencia empezó a incrementarse y hacerse cruenta en los años setenta y ochenta del siglo pasado a causa del terrorismo de Estado que los gobiernos empleaban para combatir a los grupos disidentes y a la izquierda organizada.

A pesar del retorno a la democracia y al fortalecimiento del Estado de derecho, la violencia no ha cesado y, de hecho, en muchos casos, se ha agravado. Probablemente por lo anterior, es que un importante número de obras de arte en las últimas décadas abordan la violencia como un fenómeno vinculado a la historia y a la política.

Hannah Arendt en su ensayo *Sobre la violencia* (1970) señaló que resulta imposible reflexionar sobre la historia y la política sin considerar el importantísimo papel que ha jugado la violencia en los asuntos humanos⁶ 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.

De manera que, en un contexto como el centroamericano es lícito preguntarse si la amplia presencia de la imagen violenta en el arte centroamericano y, concretamente, si 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).

Artistas como Regina José Galindo y Aníbal López de Guatemala, Víctor Rodríguez, Ernesto Bautista, Mauricio Kabistan, Verónica Vides y Alexia Miranda de El Salvador, Cesar Manzanares, Jorge Oqueli, Fernando Cortés, Leonardo González y Paul Ramírez Jonas de Honduras continúan creando obras que muestran, por difícil que parezca, una conexión entre ética y estética en el arte contemporáneo y, por tanto, sus propuestas anuncian que aún es posible un arte en el que la fuerza de la imagen no se reduzca a objeto de contemplación y consumo. Sin embargo, no se trata sólo de superar por medio de propuestas artísticas

⁶ Véase: ARENDT, H. (2018). *Sobre la violencia*, Madrid: Alianza Editorial.

los efectos depotencializadores del mercado, sino, buscar los mecanismos que pueden alterar de forma profunda la realidad. ¿Cómo hacer efectiva la pretensión anterior? En primer lugar, repolitizar el arte por medio de estrategias y prácticas diversas para generar conciencia sobre los mecanismos de dominación con el propósito de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo; en esa dirección se dirige la performance *Dictar y recordar* (2010) del artista hondureño Paul Ramírez Jonas, *Aguacayo* (2009-2010) y *La barrida* (2010) de Verónica Vides y, por supuesto, la performance *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) de la artista guatemalteca Regina José Galindo.

En segundo lugar, se requiere de acciones que logren combatir los efectos de la estetización por medio de la renuncia o la desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales y la apuesta por prácticas artísticas cuya relación con los espectadores no sea por medio de la contemplación y el culto del hedonismo estético, sino a través de la participación, la colaboración y acciones comprometidas de carácter activista.

La creación en medio urbano, en situación de participación y colaboración podría ser el medio indicado, puesto que sus prácticas tienen que ver con el tiempo de la conformación inmediata y no renovable, tiempo de la tentación, de la acción y no de la contemplación que le brinda al espectador unos acontecimientos, una experimentación en vivo de lo dado. Por cierto, estas implicaciones requieren un compromiso con una cierta forma de la política, ya que la «pulsión participativa o «agorética» del artista, requiere compromisos puntuales, políticos o éticos, a la vez que una atención permanente a la actualidad» (Ardenne, 2006: 28).

Ahora bien, estas características del arte colaborativo o contextual no impiden que pueda ser neutralizado, degradado y subsumido por el mercado, o incluso banalizado por medio de su multiplicación excesiva; sin embargo, permiten intensificar la presencia del artista en la realidad colectiva, apoderarse de ella y politizarla, pero siempre en situación de implicación.

Estudiar la violencia a partir de las prácticas artísticas contemporáneas resulta importante, en tanto, se puede reconstruir el significado social que se le asigna a partir de los relatos visuales con los que se narra lo cotidiano. 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 otro lado,

su estudio puede resultar importante en tanto las imágenes funcionan también como relatos de vivencias, es decir, acontecimientos visuales.

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).

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 en su trabajo *Photo-chocs* (1957) argumentó que muchas 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.⁷

Allan Sekula, en su ensayo *Desmontando el modernismo, reinventando el documental (notas de política de representación)* (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.

En el actual contexto de estetización, muchas obras de carácter político son neutralizadas y depotencializadas una vez que son adquiridas como bellas mercancías, sin embargo, los artistas pueden producir obras desestetizadas, es decir, obras desprovistas de valores estéticos tradicionales y posibilitar un arte crítico que pueda contribuir con la transformación del mundo.

4. Conclusiones

El arte centroamericano experimentó profundas transformaciones durante la década de los noventa del siglo pasado, de propuestas artísticas afincadas en soportes tradicionales y con un alto contenido social, se experimenta un desplazamiento a prácticas artísticas experimentales con temáticas multiversales. Al llegar el nuevo siglo, se experimentaron otras modificaciones en el aparato artístico,

⁷ Véase: BARTHES, ROLAND (1957). «Photo-chocs». En Barthes, Roland (ed.), *Mythologies*. París: Seuil.

para el caso, se produce un desplazamiento de prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas artísticas basadas en contextos.

Estos cambios en el arte centroamericano obedecen a transformaciones experimentadas por el capitalismo a nivel global, pero también al agotamiento de las estéticas modernas y a la adhesión de los artistas a visiones poshistóricas del arte.

A pesar de las alteraciones en el aparato artístico centroamericano tras llegar el nuevo siglo, aún las obras continúan manteniendo un amplio vínculo con la historia y la política, razón por la cual, la violencia sigue siendo uno de los problemas de mayor abordaje en las narrativas visuales del arte centroamericano. En ese sentido, se advierte sobre la proliferación de las representaciones de la imagen violenta, pues su profusión puede conducir a la estetización y, con ello, perder su efecto crítico y privar al espectador de respuesta.

Para contener los efectos de la estetización, se propone una desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales, pero también se plantea como alternativa de creación un arte de la implicación y no de la contemplación, es decir, un arte que desmaterialice los valores estéticos y se construya al margen del dominio de los museos y las galerías.

Bibliografía

- ARDENNE, P. (1984). *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia: CENDEAC.
- BAUDRILLARD, J. (2006). *El complot del arte: ilusión y desilusión estéticos*, Buenos Aires: Amorrortu.
- BAYÓN, D. (1981). *Artistas contemporáneos de América Latina*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- BOZAL, V. (2006). *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona: Litografía IPAR.
- CANCLINI, N. (1999). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Editorial Grijalbo.
- (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires: Katz editores.

- CAZALI, R. (2002). «La venganza del águila descalza», en *Atlántica: Revista de arte y pensamiento* 31, 74-83.
- CHÁVEZ MACGREGOR, H. (2012). *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, México: MUAC.
- DANTO, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós.
- ECO, U. (1983). *La definición del arte*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- FIENGO, S. (2013). «El discreto desencanto con Bienarte», en *Revista virtual Arteamerica* 31. Recuperado de: <http://www.arteamerica.cu/31/dossier/dossier.htm>
- KUPFER, M. (1996). «América Central», en Sullivan, J. (ed.), *Arte Latinoamericano del siglo XX* (pp. 52-80). Hong Kong: Phaidon Press Limited.
- MICHAUD, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*, México: FCE.
- MORIN, E. (2004). *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona: Gedisa Editorial.
- NOCEDA, J. (2010). «Centroamérica en las bienales de la Habana», en Séptima Bienal de Artes Visuales del Istmo Centroamericano (ed.), *Nadie sabe lo que le espera. Arte hoy desde Centroamérica* (pp. 34-57). Managua.
- RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- RODRÍGUEZ, B. (1994). *Arte centroamericano, una aproximación*, Caracas: Editorial Ex Libris.
- ROSAURO, E. (2017). *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012*, Murcia: Estugraf.
- SEKULA, A. (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.
- SOREL, G. (1960). *Reflexiones sobre la violencia*, Madrid: Alianza Editorial.
- TRABA, M. (1972a). *Arte latinoamericano actual*, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- (1972b). «Primera Bienal Centroamericana», *Libre* (3), 115-117.
- (1994). *Arte de América latina, 1900-1980*, Nueva York/Washington: Banco Interamericano de Desarrollo.

- VILAR, G. (2005). *Las Razones del arte*, Madrid: Antonio Machado Libros.
- (2006). «Ética de la imagen violenta en el arte contemporáneo», en V. Bozal, *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo* (pp.105-135), Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza Universidad de Navarra.
- (2017). *Precariedad, Estética y Política*, Murcia: Editorial Círculo Rojo.
- WELSH, W. (1996). «Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects», en *Theory Culture Society* 1/13, 1-24.

Recibido: 10/9/2019

Aceptado: 26/7/2020

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0

