

se estableció el índice de temas visualizables para los curadores de arte. La mirada curatorial arbitrada desde los grandes centros también encuadró al arte latinoamericano (como al de todo el Tercer Mundo) dentro de este repertorio. La violencia, las marcas de género, las fronteras, el conflicto urbano, las migraciones, la discriminación contra extranjeros, gays, mujeres, razas, fueron y son tópicos que, como nuevas marcas de exotismo, se integran con facilidad en la mirada curatorial.

Mi propósito es desviarme de los temas e incluso de la necesidad de restablecer tal debate. Lo que quisiera señalar son tan sólo algunos momentos en el arte de América latina en los que, más allá de la voluntad de politización de los artistas, existió una determinada política de la imagen que llevó a articular las formas considerando su función social y su efecto sobre el espectador. El propósito es recuperar algunos de estos momentos a fin de hacer visibles ciertos dispositivos sobre los que determinadas imágenes articularon su poder disruptivo.

1. Volvamos, por un instante, sobre el muralismo mexicano. Sabemos suficiente sobre la gesta de los tres grandes –Orozco, Rivera y Siqueiros– y sobre las diferencias que impiden encarcelar su producción dentro de un modelo unificado. Se ha enfatizado la mayor narratividad de Diego Rivera y el hecho de que en sus complejas alegorías el artista haya contado la historia de México y sus antagonismos, augurando también un futuro socialista para México (anunciado por la doctrina de Marx, a quien Rivera incluía como uno de los protagonistas de sus grandes narraciones pintadas). Conocemos también la mirada crítica y escéptica de Orozco respecto de la revolución, respecto del control de las masas e incluso de la idea de progreso. Se ha considerado el humanismo de sus temas y la compleja articulación plástica de su lenguaje. La figura de Siqueiros, alternativamente ensalzada o denostada por su militancia en el Partido Comunista, opacó la lectura del desafío plástico implícito en su obra<sup>4</sup>. La figura de Siqueiros no despierta simpatía: su dogmatismo político y estético lo llevaba no sólo a sostener «no hay mas ruta que la nuestra», estableciendo la pintura mural como la única práctica posible para el arte, sino también a declararse contrario a toda extranjería abstractizante. Considerar estos aspectos no implica, sin embargo, borrar el experimentalismo y la complejidad del planteo plástico del artista. El mural que Siqueiros y su equipo realizan

<sup>4</sup> Incluso un libro reciente de David Craven, *Art and Revolution in Latin America, 1919-1990*, Yale University Press, New Haven and London, 2002, deja de lado el análisis de la política del signo estético planteada en algunas obras de Siqueiros, más allá de su dogmatismo político.

para el Sindicato de los Electricistas en 1939-1940 es, en este sentido, paradigmático<sup>5</sup>. Aquí trasladan los procedimientos del fotomontaje al espacio mural, involucrando todas las paredes disponibles e incluso el techo; juegan con los cambios violentos de escala, con los desplazamientos de puntos de vista que necesariamente se producen cuando el espectador asciende por la escalera cuya caja cubren las imágenes del mural, con los contrastes de valor, con la acumulación de imágenes; alteran la experiencia física del espacio cruzando los ángulos de encuentro de los muros con las imágenes que los atraviesan, invadiendo con las imágenes el techo. Con todos estos recursos apelan, en forma múltiple y espectacular, a la sensibilidad del espectador, para conmoverlo e involucrarlo dentro del alegato liberador de la historia invocado por las imágenes. Con este instrumental elaboran una pintura mural que no se resuelve políticamente por su tema, sino por la multiplicidad de dispositivos plásticos empleados para la configuración del espacio. Lo que se plantea en este mural no es sólo el desarrollo de un tema sino una determinada concepción del acto de contemplación, entendido no como un acto pasivo, sino productivo, en tanto el espacio y la composición requieren, en cada nuevo paso del espectador, una actividad participativa que le permita resolver la configuración y el sentido de la imagen<sup>6</sup>.

2. En las antípodas del programa realista del muralismo y en el otro extremo del continente latinoamericano, se desarrolló la escuela de Torres-García. Me importa destacar algunos aspectos relativos a la construcción de su discurso y al sentido político implícito en el mismo. Hay, en primer lugar, un claro sentido contrahegemónico planteado visualmente en el mapa invertido con el que Torres-García representa el continente americano, acompañando dicha imagen con la frase emblemática «nuestro norte es el sur» (la imagen y el texto corresponden, justamente, a su regreso a Montevideo, en 1934, después de varios años de residencia en Europa). También hay una fuerte intervención organizada a partir de una determinada política de la imagen, establecida a partir del complejo entramado conceptual con el que Torres-García funde diversas alternativas del modernismo en su propuesta de un Universalismo Constructivo. Abstractas y simbólicas, geométricas y sensibles, pictóricas y pautadas por la norma del número

<sup>5</sup> *El mural (Retrato de la burguesía) fue realizado por un equipo de pintores constituido por Renau, Antonio Rodríguez Luna, Antonio Pujol y Luis Arenal en el cubo de la escalera del Sindicato de Electricistas.*

<sup>6</sup> *La revisión de la figura de Siqueiros ha tenido aportes fundamentales en los últimos años. En este sentido son centrales los trabajos de Olivier Debrouse, Mari Carmen Ramírez, Francisco Reyes Palma, Shifra Goldman y James D. Oles, entre muchos otros.*

áureo, Torres-García concebía sus estructuras como un equivalente del universo, como un orden perfecto que, en su misma perfección, implicaba una forma de respuesta frente a todo materialismo, pragmatismo y desvío de la verdad. Su propuesta era utópica. Para Torres-García el artista auténtico producía un arte verdadero y ambos podían provocar un espectador verdadero, capaz de comprender el sentido de lo perfecto involucrado en la obra. En su misticismo y universalismo, en su propuesta de un arte anónimo y colectivo, el constructivismo de Torres-García se vuelve contra el sistema del arte y propugna la integración del arte con la vida. El modo más contundente por medio del cual Torres-García buscó concretar este anhelo fue la enseñanza entre sus discípulos y el diseño de objetos de uso cotidiano en los que aplicaba principios equivalentes a aquellos que articulaban su obra.

La propuesta de Torres-García fue el inicio de un diálogo y de una confrontación con los jóvenes artistas abstractos del Río de la Plata que, entre 1944 y 1948, definen casi todas las propuestas de su período heroico. Durante esos años, en los que se formaron grupos (Madí, Arte Concreto Invención, Perceptismo) y se fundaron revistas, la escena argentina del arte desplegó una de las alternativas más radicales en cuanto a la posibilidad de sostener la máxima pureza estética y el máximo compromiso político: ambas opciones fundidas en una única forma, en una misma actitud. En sus propuestas las obras eran forma pura y compromiso absoluto. Estos artistas –del mismo modo que podía reclamarse en el París de posguerra ante el ascenso del realismo social– se oponían a toda forma de realismo. Su enfrentamiento era tanto con el realismo socialista promovido desde el Partido Comunista, como con la estética populista que favorecería el peronismo. La autonomía de la forma, su autosuficiencia, la propuesta de teorías respecto de la relación de la forma con el plano, de la coplanariedad, de la integración de las artes: estos y muchos otros problemas se analizaron a fin de establecer la legitimidad de un arte que no refiriera a ningún objeto sino que fuese en sí mismo un objeto, concreto, explicable de acuerdo a sus propios principios y no dependiente de los principios externos que regulan el orden del mundo. Un orden nuevo, prístino y perfecto. Y al mismo tiempo un arte comprometido con su entorno más inmediato y transformador del mismo. Refiriéndome tan sólo a alguna de las tantas expresiones en las que tal radicalización se materializó, multiplicándose en textos plenos de programas e intenciones, podría introducir una cita del *Manifiesto Invencionista* de 1946, en el que se afirma: «que un poema o pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, al contrario, contribuyan a situar al hombre en el mundo. Los artistas concretos, no estamos por enci-

ma de ninguna contienda. Estamos implicados en todas las contiendas. Y en primera línea»<sup>7</sup>.

Es, probablemente, en la definición del lugar estético planteado por los artistas concretos argentinos, donde el sentido crítico que Adorno concede al concepto de autonomía adquiere uno de los ejemplos más elocuentes en el arte latinoamericano. La autonomía del arte entendida como absoluta autorreferencialidad, como renuncia a toda forma de explicación dependiente de la realidad, era al mismo tiempo la garantía de criticidad y de oposición al sistema burgués y capitalista. Un mundo en sí mismo, tan perfecto y tan autónomo que podía oponerse en todos sus términos al mundo real, ejerciendo una crítica radical, completa, absoluta. Un programa artístico que también basaba su crítica en la certeza de que frente a la contemplación de una obra de arte concreto el espectador no se encontraba frente a una experiencia alienante, falsa, sino que su experiencia era de plenitud, de realización íntegra. Después de esta experiencia, él, el espectador, regresaba al mundo de todos los días purificado, elevado como un sujeto más íntegro, capaz también de ejercer una crítica radical a la sociedad de su tiempo y capaz, también, de constituirse como un sujeto mejor y, por supuesto, revolucionario.

3. El requerimiento del compromiso del artista y del intelectual marcó fuertemente las producciones del arte latinoamericano después de la revolución cubana y, en ritmo creciente, durante los años sesenta. En Cuba la revolución fue acompañada por la gráfica, el afiche y la valla. Pero la necesidad de pensar el lugar del arte en un proceso revolucionario no sólo se asumió dentro de Cuba. Este proceso (incluso, este mandato) involucró a todos los intelectuales y artistas del continente. La necesidad de una definición tensó nuevamente con fuerza la relación del arte con la política. En 1965, León Ferrari presenta en el Instituto Torcuato Di Tella –institución consagrada a la promoción del experimentalismo y del reconocimiento internacional del arte argentino– *La Civilización Occidental y Cristiana*, una obra que ponía en cuestión el internacionalismo y también aquellos valores de Occidente a partir de los cuales se justificaba la invasión norteamericana en Vietnam. La imagen –un gran montaje que unía un bombardero norteamericano dispuesto en forma vertical, con un Cristo de santería ubicado sobre el mismo– fue censurada por afectar la sensibilidad religio-

<sup>7</sup> Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel Espinoza, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R.V.D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Nuñez, Lidy Prati, Jorge Souza, Manifiesto Invencionista, Revista Arte Concreto N.º 1, Buenos Aires, 1946.