

sa. Este gran montaje formaba parte de un envío de cuatro obras que trataban el mismo tema, la relación entre la violencia y la religión. Pero la fuerza de este gran montaje, su contundencia, lo hizo ineludible y problemático. Esta obra hacía algo que las otras no lograban. La imagen no representaba un conflicto, lo presentaba, lo producía: en esto radicaba su poder⁸. El sentido político de la imagen no es ajeno al tema, pero tampoco depende exclusivamente de él. Ferrari presentó cuatro obras con el mismo tema, pero sólo una fue censurada. La política de la imagen radica en la forma en la que administra el sentido. Las imágenes de Ferrari provocan reacciones comparables a aquellas que llevaron a los nazis a expulsar (y destruir) todo aquel arte que consideraron degenerado. Las razones no son ajenas al tema, pero no radican exclusivamente en él.

4. Después del derrocamiento del gobierno de Salvador Allende la escena artística chilena se reconfiguró en un sentido ambiguo, negociando entre la necesidad de decir y los límites de lo que era posible decir, entre la derrota de la democracia socialista y la censura de la dictadura, entre un modelo artístico populista (representado por los murales realizados por las brigadas en las poblaciones) y la propuesta de un lenguaje experimental. Desde estrategias que cruzaban instrumentos del conceptualismo, el arte de intervención urbana, la performance, la fotografía, el vídeo, la literatura, la problematización del cuerpo y de las marcas de género, la utilización de instrumentos del postestructuralismo, la teoría feminista; desde todos estos recursos se articuló una escena compleja en la que la retórica del lenguaje y de las formas tensionaron sus propios límites pensándose, una y otra vez, como estrategias de intervención en los bordes de la censura. Difícilmente clasificables, las producciones de Eugenio Dittborn, Diamela Eltit, Catalina Parra, Nelly Richard, Gonzalo Díaz y Lotty Rosenfeld, articularon un campo complejo, anudado por una difícil retórica, que pensó en las formas de sostener la crítica como estrategia permanente: la poetización de los límites de la palabra y de la forma. En esta configuración se pensaron los límites de la institucionalidad, el poder de la arquitectura y de los espacios urbanos. En su conjunto, la escena chilena que se organiza paulatinamente desde fines de los años setenta, conocida como «escena de avanzada», puso

⁸ Cabe señalar que las obras de León Ferrari probablemente sean las que más hechos de censura y violencia ha provocado en la historia del arte argentino. La exposición que realiza en el ICI durante el año 2000 provocó rezos de plegarias en la puerta de la galería y la ira de los devotos que lanzaron gases lacrimógenos y pintura dentro de la exposición. En esta exhibición Ferrari aplicaba sobre Cristo y sobre los santos, aquellos martirios que la Biblia describe para los pecadores en el infierno y que han sido ampliamente representados por toda la tradición del arte de Occidente.

en cuestión, precisamente, el problema de la inscripción política del signo. La perspectiva teórica se centró más en los dispositivos y en las estrategias de articulación de la imagen o de intervención en la escena pública que en la literalidad de los mensajes. Más que trabajar desde la búsqueda de un sentido radicalmente contestatario, quienes conformaron esta escena buscaron, principalmente, filtrar, una y otra vez, las formas y los límites del consenso, desviarlos, atravesarlos con mensajes que no sólo contestaran los discursos y las retóricas del poder, sino que permitieran gestar, desde la destrucción oficiada por el poder militar, una trama de sociabilidad, de códigos específicos.

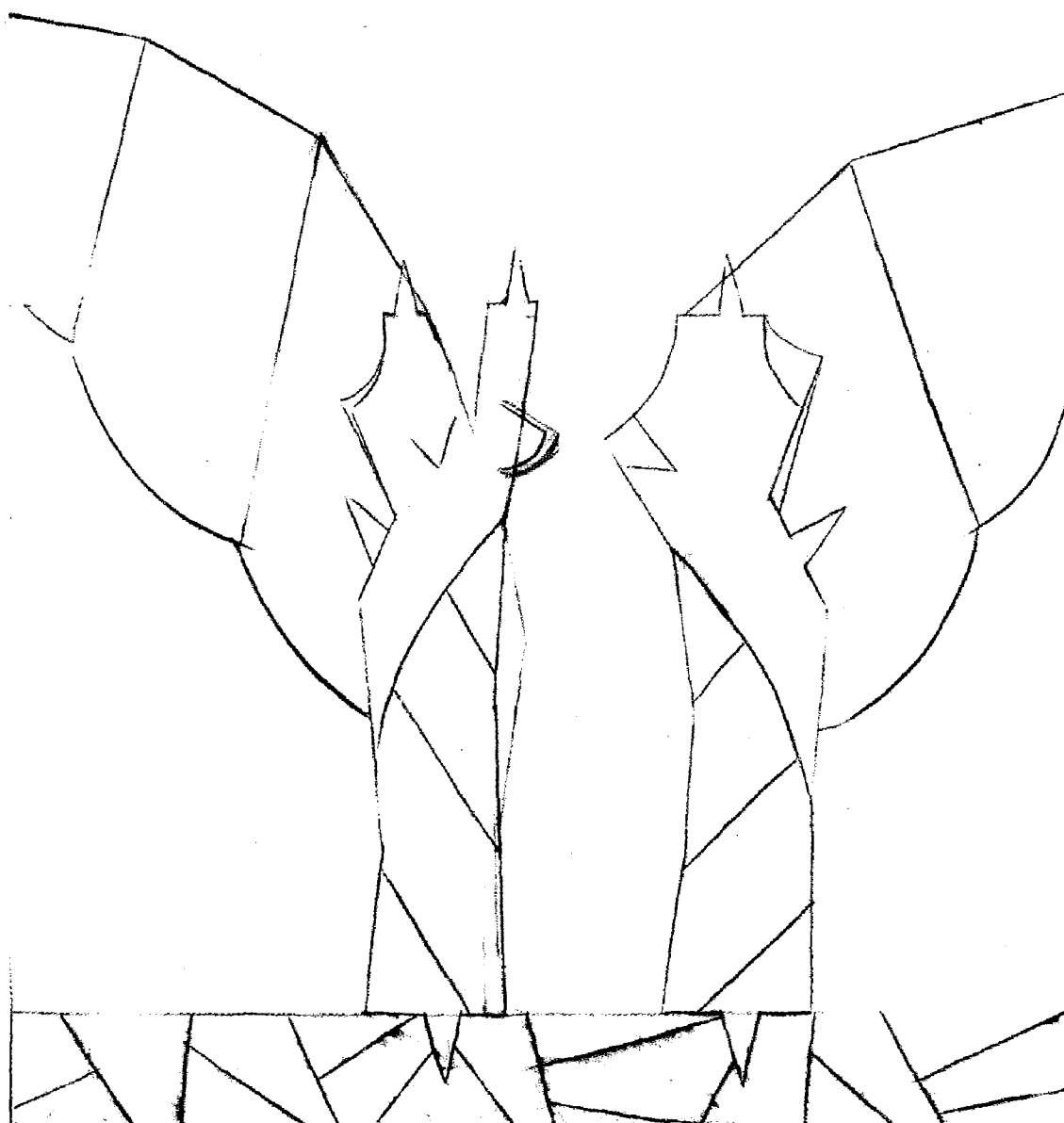
5. ¿Cómo hablar de la censura sin denunciarla? ¿Cómo recrear en un espacio artístico la percepción del peligro que importa que exista un límite para la mirada, una condición para la palabra? En *A través* (1983-89), Cildo Meireles convocó y organizó materiales con los que organizó un laberinto pautado por la ortogonalidad de vallas, cortinas, rejas, y por todo aquel objeto que en la vida cotidiana se utiliza para limitar el paso, para ordenar la fila, para clausurar la vista: qué podemos ver, por dónde podemos caminar, a qué espacios (íntimos o públicos) no podemos acceder. Una lógica cuyas normas no necesariamente conocemos pero que pese a todo obedecemos. Esa lógica incierta que encierra un peligro simbólicamente posible⁹ o amenazadoramente real: el piso de todo el recorrido de vallas ortogonales está completamente cubierto por vidrio, motivo por el cual la obra tiene acceso en determinadas condiciones. Meireles no representa el peligro, lo presenta: la amenaza (de censuras, de violencias, de condicionamientos) real y al mismo tiempo simbólica, en tanto se trata de un espacio de arte y no de una cárcel, ni de un banco, ni de un campo cercado. La instalación de Meireles administra la política de construcción del sentido de la obra a partir de una distribución de las formas, de su fusión en una misma clave cromática, de materiales cortantes y potencialmente dañinos. Una violencia re-presentada por las formas y por la materia.

6. Quisiera concluir con una situación próxima: el cambio que se produce en la escena del arte argentino después de la crisis que se precipitó sobre el país el 19 y 20 de diciembre de 2001, pocos meses después de la nueva marca de los tiempos que impuso al mundo el 11 de septiembre del mismo año el ataque a las torres gemelas de Nueva York. En el contexto de la crisis argentina se produjo una paulatina «repolitización» del arte. Los colectivos integrados por artistas que trabajan junto a los jubilados (el grupo

⁹ Como gran toro de Minos, Meireles dispone en el centro de su laberinto una inmensa bola de celofán.

La Piedra), u organizaciones de derechos humanos, existen desde antes de la crisis (en los años 80 grupos como Gastar o el Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común trabajaron con las Madres de Plaza de Mayo; desde fines de los noventa el Grupo de Arte Callejero participa en los escraches organizados por H.I.J.O.S.), y se multiplicaron después, trabajando junto con los piqueteros o con los obreros que en abril de 2003 la policía desalojó de Brukman, la fábrica que habían ocupado y reactivado. La multiplicación de colectivos y la repolitización del arte encendieron el viejo debate entre el arte y la política. Un debate que no está al margen –como siempre sucedió con este debate– de la necesidad de impugnar y deslegitimar al otro –ya sea que suscriba la necesidad de un «arte político», ya sea que se defina por el «arte puro». Los ejes de la polémica son conocidos: ¿puede vincularse el arte con la política? ¿cuáles son las estrategias y las formas apropiadas para plantear tal relación? ¿el arte es político por representar una manifestación o por hacerse en el contexto de una demostración? ¿un arte que no representa temas políticos no es político? Mas allá de la respuesta particular que pueda darse a cada una de estas preguntas, el debate tiene, en sí mismo, un sentido político: puso en cuestión el problema de la tradición del arte político local e internacional, de la eficacia de las formas, de la producción artística durante los 90, de la construcción del poder en el campo artístico durante los años del menemismo. Más que las impugnaciones cruzadas, más que las agendas que se discuten, la repolitización del arte en un contexto de crisis se expresa en la necesidad de revisar críticamente la historia. Más que por la literalidad de los temas, o por el compromiso con las organizaciones del arte, la relación entre el arte y la política se produce en el interior del propio campo artístico, activando una mirada crítica sobre lo que fue, sobre lo que esta sucediendo y sobre lo que está por venir.

Las políticas de la imagen y el poder del arte no radican tan sólo o no necesariamente en los temas, sino en la potencialidad del arte de activar conflictos. La peligrosidad de la imagen se define históricamente: imágenes que en un determinado contexto pueden exhibirse, en otros momentos resultan insoportables. Este carácter no es inherente al arte latinoamericano, no constituye una constante o un rasgo de identidad. Los conflictos que ellas provocan requieren, por supuesto, ser leídos en sus propias claves culturales. En el devenir de su historia, las imágenes del arte latinoamericano fueron activas configuradoras de valores. Imágenes que permanecieron y desplegaron, en distintos momentos, poderes nuevos y latentes, políticos y poéticos.



Juan Lecuona (1998)