

# Políticas y poderes de la imagen en el arte de América latina

*Andrea Giunta*

Los análisis del arte de América latina tienden a enfatizar, casi como si fuese éste el rasgo que permite su inmediato reconocimiento, sus relaciones con la política. Sin duda, tal percepción no carece de fundamento: si sólo considerásemos el impacto latinoamericano y mundial del muralismo mexicano, encontraríamos razones suficientes para comprender la base de tal apreciación. Tal éxito no fue ajeno al apoyo rotundo e inicial que recibieron los artistas cuando Vasconcelos, como Secretario de Cultura, les dio los muros de los edificios públicos de la ciudad con el requerimiento de que pintasen «mucho» y «rápido». El movimiento moderno del muralismo mexicano cubrió una superficie contundente de muros que representaron toda la historia de México, tanto para celebrarla como para someterla a una crítica mordaz, como puede verse en muchos de los murales de Orozco<sup>1</sup>. El muralismo, un estilo financiado y promovido por el Estado postrevolucionario, vincula el arte con la política de una forma clara.

Muchos son los aspectos, sin embargo, que tal relación del arte con la política debe considerar, en tanto la relación se presenta, casi siempre, en una tensión conflictiva con el Estado, con las instituciones del arte, con las de la política y con el arte mismo. El debate es, por otra parte, tan repetido, que incluso cabría preguntarse hasta qué punto la tensión entre el arte y la política o, en términos más amplios, entre la autonomía y la heteronomía, no es constitutiva de la dinámica histórica del mismo desarrollo artístico. La opción podría sintetizarse como la decisión de preservar el arte de todo aquello que pueda alejarlo de su espacio autorreferencial (la realidad inmediata, el contexto) o, por el contrario, contaminarlo, ensuciar su pureza, pervertirlo. Tal antagonismo se reitera como una batalla nunca resuelta en la historia del arte y algunas veces busca elaborar una forma de conciliación a través de la propuesta de un programa estético en el que el lenguaje no se disuelva en la política, ni la política se escurra entre las formas.

<sup>1</sup> Fundamentalmente en los que realiza en la ciudad de Guadalajara, ciclo cumbre del muralismo mexicano.

Tal debate y sus posibles soluciones atraviesan el arte de Latinoamérica tanto como el de Europa o el de los Estados Unidos.

Autonomía es, en principio, secularización. Es decir, la separación del arte de la esfera de las instituciones religiosas y políticas, el arte liberado de la teología. Como sostiene Theodor Adorno, tal concepto de autonomía es el que ha hecho posible el desarrollo del arte<sup>2</sup>. Pero el arte, también afirma Adorno, no se define al margen de la historia. Su esencia no se deduce de su origen como si lo primero en él fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente o se hundió cuando ese fundamento fue sacudido. Sin embargo, aun cuando Adorno establece como principio que cada definición del arte se gesta en su propio tiempo, también señala el poder legitimador de la tradición: el arte adquiere sentido en relación con lo que fue, respecto de lo cual adquiere su propio desarrollo y se diferencia. En esta diferenciación su especificidad artística proviene del distanciarse de aquello que no es arte. Autonomía, en un segundo sentido estrechamente vinculado al primero, es también autorreflexibilidad, introspección, autorreferencialidad: un arte volcado sobre sí mismo, separado de la contingencia, en el cual el mundo de la obra no se explica por su relación imitativa respecto del mundo de las cosas. Una superficie, un mundo, que se explica a partir de sus propios términos. La distancia entre «poner en marcha el pensamiento», diría Adorno, y «comunicar sentencias», objeto de un arte comunicable. Autonomía en tanto alejamiento de la heteronomía entendida como imitación. Para Adorno, el paso de la universalidad a la atomización, a la subjetividad, es, estéticamente hablando, una huida a la heteronomía. Al realismo social, él opone la vigencia del radicalismo social. Cuanto más pura sea una forma y más total la autonomía de una obra de arte, tanto más horror puede encerrar, afirma Adorno. La violencia que hay en la materia de la obra de arte refleja esa otra violencia de la que procedió y que perdura como resistencia frente a la forma. La palabra con la que Adorno expresa ese poder oposicional de la forma autónoma, producto de un trabajo social al que las formas autónomas renuncian y del que toman su contenido, es artefacto: la forma estética como un contenido sedimentado. «Aun la más sublime obra de arte –dice Adorno– ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica»<sup>3</sup>. Volveremos sobre esta fusión, sobre esta

<sup>2</sup> *En este punto y en lo que sigue, sigo de cerca el texto fundamental de Theodor W. Adorno, Teoría estética, Barcelona, Orbis-Hyspamérica, 1984.*

<sup>3</sup> *Adorno, op. cit., p. 15.*

incrustación de lo que parecía inconciliable, la autonomía de la forma y su relación con el mundo social.

En su desarrollo histórico el debate se reinscribió reiteradamente en el arte latinoamericano y aún no se ha suspendido. Los términos podrían formularse como preguntas ¿En qué rasgos radica el carácter político del arte? ¿en el tema? ¿en el soporte social que lo sostiene? La respuesta deriva, casi siempre, en una toma de partido. Implica afirmar que una imagen tensada por la voluntad de intervención en una coyuntura específica o por un tema que importe una retórica positiva respecto de los logros de una gesta heroica popular es arte «político», en tanto un tema banal, desprovisto de heroísmo o de gesta, el simple conjunto de formas sobre superficies de colores, carecería, desde esta perspectiva, de sentido político. Sin embargo, la historia nos demuestra que esto no es así, y la misma historia del arte latinoamericano permite afirmarlo con contundencia.

Lo que voy a exponer no es el mapa geográfico o cronológico de las distintas expresiones, ya codificadas, en las que la relación entre el arte y la política se planteó en forma programática en América latina. Aunque mi exposición no se desvincula de tales recorridos, el énfasis quiere ser otro: aquél que apunta a establecer la peculiaridad histórica y poética de algunas de estas propuestas, en un momento específico y con estrategias elaboradas en relación con la necesidad de intervención en una coyuntura determinada. En mi recorrido voy a considerar tanto las poéticas, como las formas de irrupción, y algunas de las reacciones que produjeron. Lo que propongo es, más que referirme a la relación entre el arte y la política como a aquella plasmada en imágenes que en forma directa remiten a un hecho político puntual (una manifestación, un héroe retratado en toda su gloria, un acto de represión), analizar las políticas de la imagen en tanto decisiones poéticas que no inscriben su politicidad en el tema (aun cuando no renuncien a éste) sino en las estrategias plásticas de construcción de la imagen. A lo que me referiré, entonces, es a algunos momentos, a algunas obras del arte en América latina en las que el lenguaje se replanteó considerando, al mismo tiempo, su referencia a determinado contexto y su intervención en el mismo, sin renunciar a aquello que el arte porta de específico: los dispositivos del lenguaje, el recurso a determinadas estrategias poéticas.

En este sentido me referiré también al poder de ciertas imágenes en relación con sus conflictivas recepciones, marcadas por actos de censura, repudio y violencia. Es precisamente en la problemática recepción de ciertas imágenes cuando es posible considerar, con rastros y evidencias, el poder de las imágenes artísticas. También me referiré a las políticas de la imagen

más que a las imágenes del arte político. En otras palabras, cómo, en determinadas coyunturas, el arte fue el vector de un estado de insubordinación, de un discurso contrahegemónico que a veces dio cuenta de un conflicto receptivo. En otras oportunidades, en las que no produjo tal conflicto, también podemos considerar el pensamiento disruptivo y proyectivo desde el que fueron elaboradas ciertas imágenes, en tanto desde sus formas se planificó un mundo distinto, que se imaginó posible y mejor

¿Por qué algunas imágenes del arte son censuradas y otras no? ¿Es tan sólo por el tema que abordan, vinculado a un contexto conflictivo, y por el realismo con el que lo tratan? El hecho de que no es necesariamente el tema o su relación con un contexto lo que impulsa la necesidad de controlar la imagen (es decir, de controlar su poder) podría verificarse en la paradigmática exposición de *Arte Degenerado* organizada por el nazismo en 1937: las imágenes reunidas en esta exhibición no implicaban necesariamente una representación del poder; el carácter «degenerado» que se les atribuía derivaba, ante todo, de su lenguaje abstracto. Más que en los temas, el repudio se basaba en las formas, consideradas «fruto deforme de la locura, la vulgaridad y la falta de talento». Así, artistas como Picasso, Lissitzky o Kandinsky podían ser considerados como «degenerados», y expulsárselos del terreno del arte verdadero que pretendía definir el nazismo. En el sentido contrario, cuando después de la segunda guerra mundial Occidente definió que el arte, para ser verdadero, debía expurgar el realismo –sobre todo aquel promulgado por la Unión Soviética como estilo de Estado–, se consensuó una normativa que, aun cuando careció del código estricto del realismo socialista, no fue ajena a la voluntad de establecer los límites del arte. Una compleja red de instituciones (museos, colecciones, crítica) construyó el terreno del legítimo arte moderno en el que, por muchos años, el realismo no gozó de una valoración positiva. Realismo y abstracción, con los terrenos de afirmación y de exclusión que importaron, fueron, en los años de la posguerra, los términos en los que se dirimió el debate. Esta polémica tampoco estuvo al margen de la necesidad de controlar el poder de las imágenes.

No son éstas las palabras con las que hoy se discute tal polaridad estética. Durante los años 90, en el contexto de la agenda establecida por los estudios culturales, los estudios de género, el multiculturalismo, la crítica de las instituciones del Estado, de la discriminación y de toda forma de exclusión, se establecieron «temas principales» para el arte. El índice puede seguirse todavía en grandes eventos curatoriales como la Documenta de Kassel o las Bienales de Venecia, de San Pablo o de La Habana. Abolido el mandato de los estilos, que establecía el sentido evolutivo del modernismo,