



Atenea (Concepción)

ISSN: 0718-0462

Universidad de Concepción

CONTRERAS, FERNANDO R.; DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO, MARÍA  
UNA APROXIMACIÓN A LAS MIRADAS SUBVERSIVAS EN EL ARTE POLÍTICO DE LATINOAMÉRICA  
Atenea (Concepción), núm. 520, 2019, pp. 45-61  
Universidad de Concepción

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32865416003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UDEM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

# UNA APROXIMACIÓN A LAS MIRADAS SUBVERSIVAS EN EL ARTE POLÍTICO DE LATINOAMÉRICA

AN APPROACH TO THE SUBVERSIVE GAZE  
IN LATIN-AMERICAN POLITICAL ART

FERNANDO R. CONTRERAS\*, MARÍA DEL MAR RAMÍREZ ALVARADO\*\*

**RESUMEN:** Este artículo plantea la conjetura de un lugar común en las miradas subversivas del arte político en territorios de Latinoamérica afectados por el conflicto social. Esta visión propia del arte contemporáneo latinoamericano se construye a partir de la correspondencia entre el arte, la política y las relaciones sociales de poder. El resultado es una propuesta abierta orientada a la concepción de una estética de la subversión, que el texto discute a partir de la creación artística producida alrededor de la denuncia social y el compromiso político. No es un estudio diacrónico de la historia del arte, sino una reflexión teórica sobre el arte que encuentra su inspiración en las convulsiones políticas de las opresiones sufridas en Latinoamérica. En conclusión, el texto aporta, desde la perspectiva interdisciplinar de los estudios culturales, la fundación de una cultura visual basada en la estetización de la insubordinación, la movilización política desde el arte y la visualización artística del conflicto humano.

**PALABRAS CLAVE:** Arte, política, estética, visualidad.

**ABSTRACT:** This article proposes that a common thread unites the subversive gaze of political art in Latin-American territories affected by social conflict. This vision of contemporary Latin-American art is based on the correspondence between art, politics and social relations of power. This study offers an open proposal oriented toward an aesthetics of subversion, which is based on a discussion of artistic creation emerging from social denunciation and political commitment. Rather than a diachronic study of art history, this project aims at a theoretical reflection on art that finds its inspiration in the political convulsions arising from the oppression suffered in Latin America. In conclusion, this study provides, from the interdisciplinary perspective of cultural studies, a

\* Doctor en Ciencias de la Información y Doctor en Filosofía. Profesor Titular de Cibercultura y Arte en la Universidad de Sevilla, España. Correo electrónico: fmedina@us.es

\*\* Doctora en Ciencias de la Información. Profesora Titular de la Facultad de Comunicación en la Universidad de Sevilla, España, de la que actualmente es Decana. Correo electrónico: delmar@us.es

foundation for a visual culture based on the aestheticization of insubordination, artistically inspired political mobilization, and the artistic visualization of human conflict.

KEYWORDS: Art, politics, aesthetics, visuality.

Recibido: 10.05.18. Aceptado: 31.07.19.

## INTRODUCCIÓN: HACIA UN RÉGIMEN ESTÉTICO SUBVERSIVO DEL ARTE EN LATINOAMÉRICA

**L**A ESTÉTICA ES LA teoría de la sensibilidad. Desde esta acepción etimológica del término griego *aisthesis*, adquiere sentido la idea de introducir una propuesta sobre estética visual latinoamericana. Llamamos régimen estético a un conjunto de prácticas artísticas, que expresado por Rancière (2009): “son maneras de hacer que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de ser y formas de visibilidad” (pp. 10-11). Para Rancière, en la base de la política hay una estética que no tiene nada que ver con la “estetización de la política”, a la que Benjamin (2008) se refiere al describir la cultura de masa. Ciertamente, el arte es un reducto libre de resistencia política (Lamoureux, 2009, p. 211). En el arte descubrimos las visiones del terror y la placidez, la verdad desvelada y el misterio oculto, la realidad y la ficción. En Latinoamérica, numerosas prácticas artísticas expresan la sociedad que la produjeron (Gruzinski, 2012). En este sentido, su régimen estético no puede disociarse en estas últimas décadas de la agitación política. El arte busca la complicidad de la belleza natural de la vida, pero también le ahoga una melancolía inquieta frente a la tragedia de los episodios de la humanidad. En estas sociedades surgen relatos contrarios a la espontaneidad de la felicidad. Las tensiones de los estados de sitios, las dictaduras militares y los conflictos internos de los países latinoamericanos están ya inmortalizados por el arte en la obra fotográfica de Héctor Rondón (“El Porteñazo”, Puerto Cabello, Venezuela, 1962), de Eduardo Longoni (“Marcha por la vida”, 5 de octubre, Argentina, 1982), en las temáticas de la obra pictórica de Fernando Botero (“Masacre de Mejor Esquina”, Colombia, 1997), en la performance de Paulo Bruscky (“O que é arte? Para que serve?”, Recife, Brazil, 1978) y en la áspera crítica social del nuevo cine chileno de Miguel Littin (“El Chacal de Nahueltoro”, producida por la Universidad de Chile, 1969).

En todas estas obras visuales prevalece la concepción platónica de la visión de la realidad efectiva. Este arte representa un mundo que se debate en la dialéctica del espíritu, despejando el primer espejismo falso de la na-

turalidad. Hay una obra artística que insiste en la humanidad como la verdadera y profunda realidad. El arte político obedece a la misma misión que la religión o la filosofía: engendra obras idealizadoras del futuro. A pesar de los naufragios sociales y los horrores que revelan estos artistas en sus obras, se percibe el espíritu de superación de las miserias de la vida, el anhelo de justicia y la sustitución del pesimismo nihilista por ideas sublimadas. Es la misión que Hegel atribuía al arte: hacer sensible el espíritu absoluto. Superar lo particular de la naturaleza humana por los ideales reconciliadores. No es la única coincidencia con Hegel en la que arriba el espíritu contemporáneo de una parte del arte latinoamericano. En este arte comprometido se contempla las proyecciones que hacemos de lo que percibimos a través de lo sensible. El arte muestra solamente lo supremo de las cosas, porque el artista depura, refina e impone su obra al público como la única verdad. Afirma Clark (2017): “Al parecer, la imagen sólo consigue la concentración, la claridad y la energía rítmica que la convierten en memorable cuando ilustra o confirma lo que una minoría considera una verdad importante” (p. 125).

El arte se vincula a la actividad racional y a la actividad general humana, despertando la conciencia intelectual sobre el mundo exterior y sobre su propio mundo interior. “El arte debe realizar efectivamente en nosotros aquella conocida máxima: *Nihil humani a me alienum puto*” (Hegel, 2011, p. 37).

Así en las ideas de lo eterno, noble y verdadero del arte, Bayer (2002) aprecia, mora un panteísmo artístico. La idea no proviene de la forma, ni forma unidad con ella. Desde una disposición idealista es permisible definir el arte como una tarea próxima a la lucha política, a la delación moral y a la protesta, porque la idea encuentra una forma adecuada de exteriorizarse: “La idea es consciente de sí misma, deja de ser indistinta e indeterminada: rompe la envoltura. También aquí la idea es una aspiración” (Bayer, 2002, p. 324).

La hipótesis de este trabajo consiste en la fundación de un régimen visual en los territorios latinoamericanos donde la colonización, la europeización y otros fenómenos sociales y políticos han engendrado el conflicto en la convivencia de la comunidad. Concretamente el régimen estético estará delimitado por prácticas artísticas que forman la visualidad de una política de la subversión, de la denuncia social y de la llamada a la movilización (Traba, 1972; Jiménez, 1999; Lucie-Smith, 2000; Gutiérrez Viñuales, 2005; Adler, Howells y Kotsopoulos, 2010; Serviddio, 2012). Para delimitar la concepción de un régimen estético subversivo latinoamericano en una geografía caracterizada por la diversidad cultural, nos centraremos en la acción política del arte en los territorios deprimidos por los procesos de

colonización, la desigualdad social, la violación de los derechos humanos y otros tipos de opresiones.

La naturaleza del arte es indefinible. Luego, probar esta hipótesis de un régimen estético de la subversión comprende un vasto ámbito de disertación. Lo útil, en cuanto principio de orden, es exponer conforme a una meta final y no abandonarse en lo puramente especulativo. Lo útil lo constituye, pues, examinar los signos visuales de la resistencia, de la acción activista y de la insurgencia en sus obras. Un estudio de la expresión artística con propósito político en el arte nos ofrece la seguridad del descubrimiento de rasgos definitorios del régimen estético (Groys, 2016; Rancière, 2009, 2011; Bal, 2016). El objetivo general es descubrir el paradigma en el que las imágenes “hacen política” en Latinoamérica. Y como objetivos específicos, buscar las encrucijadas entre arte/política que hacen el reparto de lo visible e invisible de lo común de la comunidad. En este texto descubrimos las diferencias estéticas de un arte que muestra aquello de lo que no se puede hablar. Para este fin, sabiendo todo el tiempo cuál es nuestro objeto de estudio, la metodología es un diseño interdisciplinar que introduce otra forma de interpretación que rompe los marcos epistémicos, la historia del arte, la filosofía, la estética, la teoría del arte, la semiótica y otras disciplinas que forman parte ya de los embrionarios estudios visuales (Bryson, Holly and Moxey, 1994; Foucault, 1999; Elkins, 2003; Guasch, 2003; Brea, 2005; Jay, 2007; Bal, 2016; Mirzoeff, 2016). Además, los estudios culturales visuales brindan la resonancia de los enfoques de las artes y de las humanidades en la organización de la argumentación (es decir, partimos de una suposición): “La valoración del arte latinoamericano y de los períodos por los que transita, depende en gran medida de presupuestos teóricos, herramientas conceptuales que expresen sus singularidades y aquellas definiciones que demanden las contingencias del devenir histórico” (Sánchez Prieto, 1994, p. 12).

Este tipo de análisis nos pareció correcto cuando el objetivo aquí es contemplar la vitalidad de una obra visual a la que se le atribuye el reflejo de los síntomas sociales de las realidades humanas latinoamericanas (motivación, agencia, aura, movilización, denuncia, agitación, sublevación, humillación, renuncia). El presente estudio se centra en la tradición crítica de los estudios culturales visuales que abarcan la investigación entre lo creativo, lo visual y lo narrativo. Es un discurso abierto desarrollado desde conjeturas semióticas que establecen relaciones entre arte y política mediante las huellas de conflicto en las obras artísticas. Para ello, también implicamos la mirada de las ciencias sociales (a nivel histórico y personal) en dos sen-

tidos: 1) la aproximación al conocimiento de la sociedad latinoamericana a través de su producción de imágenes creadas (artísticas o no artísticas); y 2) el acercamiento al conocimiento del arte latinoamericano a través de la reproducción visual de la cultura posmoderna (Rose, 2001; Banks, 2010; Spencer, 2011; Pink, 2012).

## ESTRATEGIAS VISUALES PARA UNA ESTÉTICA DE LA SUBVERSIÓN

En el arte político, la estética es un modo de evaluación del epifenómeno que verdaderamente se desprende del espíritu filosófico de la Ilustración. La educación exquisita del hombre (*paideia*), para los ilustrados, iba más allá del campo del conocimiento y reconocía la importancia de las dotes de la intuición que posee la imaginación y la fantasía. La perfección filosófica consistía en una compacta armonía entre ambas capacidades. La educación suprema no se alcanzaba solo por la vía del entendimiento. El arte político, como el mismo sentido de la estética, es diferente en nuestro tiempo (Groys, 2016; Rancière, 2012; Dickie, 2005). La estética ordena un nuevo sistema de reconocimiento de signos de identidad de los estilos de vida, las ideologías o los modelos de organización social. La estética es utilizada como instrumento de la condición social en las culturas contemporáneas. Las sensaciones o las impresiones estéticas son transfiguradas en objetos comprensibles. La artista mexicana Teresa Serrano en sus performances “Mía” (1998-99) o “La piñata” (2003) realiza una obra crítica con la discriminación de género del patriarcado en la sociedad mexicana. Sus obras visuales exhiben la estructura del poder en un modelo social concreto, mediante escenas de acoso sexual o de violencia contra la imagen de las mujeres. La estética supera sus límites convencionales para alcanzar la categoría de táctica en la subversión o en la humillación. Hablamos de estética subversiva a partir del concepto *Einbildungskraft* (Contreras, 2018, p. 212) que fusiona estética y política. Reconocemos una estética subversiva en aquellas prácticas artísticas que producen enunciados políticos o sociales con efecto sobre lo real. Los conductos de la subjetivación política provienen del régimen estético de las artes por el poder de las imágenes sobre las personas. “La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién, tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles tiempos” (Rancière, 2009, p. 10). El origen de estos usos del arte en Latinoamérica es diverso. No solo aparecen durante

la Ilustración, también las vanguardias artísticas europeas y estadounidenses influyeron en Latinoamérica, como lo testimonia el artista brasileño Paolo Bruscky: “Aún en la década de los 70, estuve en contacto con Klaus Groh, Robin Crozier, David Det Hompson, Albrecht D. y otros integrantes del Fluxus, cuando participamos juntos de varias exposiciones en diversos países; además de esto, también enviaron trabajos y proyectos para muestras que organicé en Recife” (Freire y Longine, 2009, p. 259). Los intentos de los artistas latinoamericanos por lograr una independencia respecto a las influencias artísticas americanas y europeas tienen un referente en el conceptualismo que alcanza a numerosas obras de artes: “De este modo, una variedad de propuestas factibles de pensarse desde una multiplicidad de sistemas artísticos, circularon y fueron significadas desde un único régimen de producción, visibilidad y significación” (Piñero, 2015, p. 235). Y también, como observa en la obra de Camnitzer:

La construcción de este conceptualismo expandido, matriz de mirada y de significación, posee un “ejercicio de politización” como momento fundante. Los escritos de Camnitzer revelan que se trata de una politización entendida como recurso a la obra en tanto soporte de contra-información y testimonio de historias locales. Entendida primeramente como compromiso (con lo) social, la política en la obra sólo es pensada bajo las ideas de “contextualización” y “comunicación”. (Piñero, 2015, pp. 235-236)

La exploración de la expresión artística se ajustaba a las experiencias contenidas en una sociedad tornadiza y programada. Pero la expansión capitalista que alcanzó también a Latinoamérica varió el rumbo del arte. La transgresión estética pasó a ser la entonación de la intensidad de las experiencias. Las clases privilegiadas disfrutaban de vidas más intensas frente a las clases marginales. El arte perdió su carácter político, y adquirió un plusvalor en el sistema capitalista: “Es por esto que la transgresión ya no funciona como estrategia subversiva estética. O más precisamente, la transgresión funciona demasiado bien como una estrategia para amasar tanto ‘capital cultural’, como capital a secas” (Shaviro, 2017, p. 175).

El nuevo arte político tendrá otro reto al llegar la posmodernidad, “el espacio mundial del capital multinacional” (Jameson, 1996, p. 72). Las estrategias estéticas se desplazan desde la alineación a la fragmentación del sujeto. La exaltación romántica del ego en la figura del genio desaparece progresivamente en esta última fase de la modernidad, al tiempo que el estilo personal en el arte. El capitalismo no solo quebrantó el desarrollo

existencial, psicológico y cultural, sino que estableció otras divisiones espaciales, como la ciudad y el campo. El desarrollo desigual provocó también nuevas formas estéticas diferentes. Todas ellas, podríamos asegurar, comparten un denominador común en la voluntad popular de apropiación de la creación artística. El pastiche fue una consecuencia de esta apropiación de valores culturales de origen diverso. La posmodernidad cancela la cultura del *Ancien Régime* y también la modernización; ahora todo es moderno desde su propia lógica autónoma. La crítica posmoderna del espacio moderno se extiende a la división del trabajo que ahora se considera como una forma de fragmentación del espacio psíquico del individuo. Este fraccionamiento también trascendió en el ámbito del arte (Foster, 2002). Aquí supuso la separación del entendimiento o de las actividades propias del razonamiento de la imaginación creadora. En la posmodernidad, el trabajo del arte de cartografiar un nuevo mapa de la realidad corrigió las disonancias y las incompatibilidades abiertas con la estética. En esta labor parece desenvolverse la obra conceptualista del artista uruguayo Luis Camnitzer (2009). La nueva estructura de la cultura acepta la inclusión de registros diferentes en el arte que provienen de la tecnología, la historia, la arquitectura, el Socialismo o los restos históricos del pasado. La fragmentación de la estética no es la desintegración de una unidad preexistente en el pasado, es, como afirma Jameson (1996), “la aparición de lo múltiple, de maneras nuevas e inesperadas, flujos inconexos de acontecimientos, tipos de discurso, modos de clasificación y compartimentos de la realidad” (p. 294).

## HACIA UNA GENEALOGÍA DE LA CULTURA VISUAL DE LA SUBVERSIÓN

El imaginario contemporáneo del arte latinoamericano se ha visto enriquecido bajo los repertorios visuales de la globalización cultural (Gruzinski, 2012). Bifo (2017) considera que la globalización desterritorializó el lenguaje visual hasta abrir el resurgimiento de una territorialidad agresiva. Para Bifo (2017), lo visual no concierne exclusivamente a la representación. La cultura visual comprende además otras cuestiones relevantes como la secuencialidad de lo narrado o la primacía de lo literario, es decir, la fuerza de las palabras sobre lo propiamente visual, las imágenes o las formas representacionales. La cultura visual es otro modo de regionalismo, o si se prefiere, de crear espacios donde se reúnen las fuerzas creativas y las energías productivas.



Lo latinoamericano visual crece en unas circunstancias convulsas, como son el cruce de las culturas precolombinas, la presencia hispana (o lusitana en el sur), el espíritu independentista y las revueltas políticas más contemporáneas, como la fuerza del imperialismo norteamericano sobre estas tierras, el exilio de refugiados de las guerras europeas o las dictaduras militares. Todo ello organizará un escenario muy particular en el que se desarrolla un arte concreto (Richard, 2004), un arte basado en la recombinación de los géneros, la mezcla de los estilos, la bifurcación de las teorías estéticas vigentes o en el reensamblaje de las obras artísticas: no pocos artistas trabajan en la línea de fusión mística entre la iconografía religiosa y un simbolismo indigenista, como por ejemplo, la obra del ecuatoriano Víctor Mideros.

También la presencia de la influencia del capitalismo en la reflexión teórica sobre el arte latinoamericano es indiscutible. Todavía a la herencia de las cosmovisiones indígenas y a las religiones oficiales de Europa les espera otro destino más cercano a la ética social y a la crítica puritana que busca la razón perfecta. El asentamiento de un espacio cultural capitalista acabará saturando de signos todo el entorno del arte. Sobre la repercusión del capitalismo en el arte político matiza Richard:

(...) el final neocapitalista de la crítica de la representación saca beneficios precisamente de la renuncia a lo político que está implícitamente contenida en el gesto de volver equivalentes entre sí el diagnóstico postmoderno de la crisis de la representación y el nihilismo posthistórico del fin de las luchas por la significación. (Richard, 2004, p. 36)

Con un compromiso político que apunta en esta dirección, el artista Alfredo Jaar (1987) realiza su video documental “A logo for America” que trata sobre el etnocentrismo simbólico cultivado por el capitalismo de los Estados Unidos sobre las diferentes identidades latinoamericanas.

En esta cruzada semiótica del arte, reconocer los elementos que constituyen una cultura visual latinoamericana es, en ocasiones, un trabajo arqueológico de localización de signos cuya pureza fue contaminada sin resistencia en el pasado, y transformados en otras formas de expresión. Es particular el resultado; a la vista queda una hibridación multicultural en sus obras de arte. A ello se refería el poeta brasileño Oswald de Andrade cuando historiaba el término “antropofagia” para referir la digestión de los elementos culturales europeos, mezclarlos con lo americano y arrojar una obra singular y auténtica de la región.

Durante la Modernidad, los descubrimientos visuales de los artistas aportaron los recursos necesarios para determinar una estética propia en

Latinoamérica: Tarsila do Amaral (Brasil), Ramón Alva de la Canal (México), Manuel Domingo Pantigoso (Perú) o Armando Reverón (Venezuela). Ellos anticiparon un arte nuevo a partir de la combinación de lo prehispánico, lo hispano y las nuevas formas que nacían con las vanguardias artísticas en Europa. Estos artistas fueron conscientes de las condiciones de la vida en sus países y politizaron su arte para dignificarla a través de sus reivindicaciones. La insurrección visual enfatizó el ennoblecimiento de la vida campesina y obrera en las ciudades; por ejemplo, en la labor del Taller de Gráfica Popular constituido en México en 1937 por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal, Raúl Anguiano, Ángel Bracho y Alfredo Zalce; o también, del mismo interés, la oposición intelectual al neocolonialismo cultural por parte del Movimiento Espartaco en Argentina, representado, entre otros, por el escritor Ernesto Sábato. La mirada política del arte también se fijó en la identidad del indígena; aquí el ejemplo más ilustrativo es el trabajo muralista del guatemalteco Carlos Mérida. A través de la figura del indígena se aspiró a encontrar lo original de la cultura identitaria de América en oposición a lo occidental. Además, los signos de la subversión se extendieron con carácter de arte social, apareciendo un nuevo imaginario visual que iba desde la fábrica a la vida deshumanizada de las ciudades. Es representativa la exposición *Tucumán Arde* (1968), en la que participaron el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario y artistas de Buenos Aires para criticar el rumbo neoliberal de la política en Argentina. El sentido de la obra fue la denuncia de la crisis que sufría Tucumán debido al cierre de las fábricas de azúcar. Según declara en entrevista la artista Graciela Carnevale:

Fue una constante toma de consciencia de nuestras propias condiciones en el campo del arte. Creo que eso se dio a causa del gobierno militar de Onganía, muy represivo. También socialmente había mucha movilización en las calles. En todo este movimiento, esta efervescencia, este activismo social, considerábamos en nuestras discusiones el arte como un arma, una manera de insertarse en lo social y poder transformarlo. (Freire y Longine, 2009, p. 249)

El intercambio de las ideas artísticas con Europa testimonia las influencias de las vanguardias artísticas y la presencia de técnicas foráneas en el arte local. En ello también se ha querido ver una nueva colonización cultural y la carencia de un auténtico arte político en Latinoamérica. A nuestro juicio, algunas de las irradiaciones estéticas más firmes provienen quizás de los postulados artísticos de Europa, y concretamente del pasado romántico del arte que las vanguardias artísticas conservaban todavía (Bayer, 2002).

No es posible ocuparnos en este razonamiento de todas las confluencias de ese legado occidental que permitió cristalizar una estética subversiva propia. Ahora la subversión artística se vale de una serie de recursos que caracterizan el carácter político (o moral) de las nuevas representaciones:

- La ironía fue considerada por la estética romántica alemana como un recurso de liberación del artista. La ironía se convertía en un signo de independencia defendida por el artista frente a su obra. El humor no significa en el arte burla u ofensa. Por el contrario, puede expresar inteligencia. La ironía es una cualidad más que el arte latinoamericano parece conservar de la estética romántica.
- El Romanticismo enalteció también la reconciliación con la tierra, la cultura popular y las costumbres autóctonas. La mirada restituida a la naturaleza también pone al hombre en relación con su propia identidad, como sucede con el indigenismo en países con una población significativa. El esplendor de lo indígena en el arte acopia una parte de la tradición hegeliana (Hegel, 2011) que sostiene que la naturaleza es el reflejo del espíritu. La naturaleza no posee la misma gravedad que lo espiritual. Lo que vincula naturaleza con el indigenismo es la fórmula repetida del ideal hegeliano que suma el naturalismo como vía de atención a lo local y el idealismo clásico que representa simbólicamente el valor individual.
- La búsqueda de la esencia de la identidad latinoamericana en el arte es la indagación del artista sobre lo que realmente es específico. El arte, desde una concepción hegeliana, es una vía para hacer sensible el espíritu absoluto. El artista participa con su actividad en la constitución de la identidad tan ambicionada. Aprender a representar consistirá en un proceso reconciliador entre el mundo suprasensible de las ideas y el mundo de las formas. Esta tradición filosófica inspira la acción de los artistas preocupados por encontrar la referencia modélica (la esencia) que saque al arte del enredo identitario latinoamericano.
- En los artistas contemporáneos, el conocimiento de la vida expuesto en sus obras surge de la intuición y se aleja de la superficialidad del discurso. La característica central es su virtud contemplativa. La contemplación estética impregnada de la moral liberadora se desvela pacíficamente. Se convierte en una experiencia interior que va más lejos de la conformidad con el orden real del mundo.
- Las propiedades de las obras con una finalidad política conllevan una estrategia educativa (cambiar la voluntad humana), una catarsis hip-

nótica (un propósito terapéutico) y una oposición entre la razón y la contemplación. Cuando el conocimiento no descansa en la razón, sino en la contemplación, se trata de una actitud. En esta tesitura, la fuerza espiritual e interior del artista es la que se enfrenta al universo (Bayer, 2002).

En conclusión, el esencialismo del arte, la definición del artefacto, la contemplación o la sublimación no son controversias tan relevantes en el contexto latinoamericano. La genealogía de una estética de la lucha o de la resistencia política la encontraremos en las transformaciones culturales que han sacudido el continente durante décadas. La aparición de una estética nueva no puede separarse de los acontecimientos históricos, las revueltas políticas, la lucha solidaria, la resistencia intelectual, los conflictos internos o las relaciones con el exterior.

## LA ESTÉTICA SUBVERSIVA EN EL PRESENTE POSMODERNO

En el arte político latino ha predominado la voluntad de expresar los estigmas de la dominación o de la sumisión y en el lado opuesto, el camino de la insurrección frente a las imposiciones de los regímenes inquisidores. El arte ha movilizado las sensibilidades sociales hacia la polémica rebelde mediante su imaginario de la indignación. La estética subversiva ha sido considerada causa del efecto: el factor desencadenante de numerosas revueltas políticas. Desde el punto de vista de Rancière (2010), la política del arte se vio inmersa en una extraña esquizofrenia que nos llevó a pensar la eficacia de los modelos políticos del arte y en las estrategias artísticas de movilización. En estos juicios existe una premisa mayor: podemos controlar el espacio social a través del control del espacio visual. Esta premisa encierra a su vez otra más: las imágenes se pueden transformar en acciones. La performatividad en los discursos, como ya avisaba Lyotard (2012) en la descripción de la cultura posmoderna, significa el verdadero cambio cultural de nuestro tiempo. Rancière contempla esta transformación cultural en la Europa del siglo XVIII cuando se pensaba el modelo mimético del arte de dos maneras: “El teatro proponía reconocer lógicas de situaciones para orientarse en el mundo y también modelos de pensamiento y de acción a imitar o a evitar” (Rancière, 2010, p. 57). Mediante la expresión artística fueron posibles ciertas lecturas de nuestro mundo, al tiempo que defendía a las clases sociales más desprotegidas de la manipulación que el mismo arte

podría ejercer en la dirección opuesta: “Llamamos a esto el modelo pedagógico de la eficacia del arte” (Rancière, 2010, p. 57). El activismo artístico persigue este supuesto de la eficacia de la estética: las formas sensibles que representan la revolución social a través de la creación artística estimulan la actividad política de su público. En plena posmodernidad, la base política de la estética adquiere una serie de peculiaridades que agencia el arte en Latinoamérica:

1. El arte revolucionario supone la exposición de los conflictos y de los montajes de tiempo que afectan a cada acción política. En las acciones, cada gesto se convierte en el montaje anacrónico de un presente que expresa a la vez el pasado (fragmentos de memoria) y el futuro (las expectativas que son objeto del deseo). De modo que la obra de arte, pasado el impulso de la manifestación política, queda reducida a un espectáculo anacrónico, sin posibilidad de perdurar en el tiempo, sino es como archivo o pieza de la historia.

2. El anacronismo en el arte también podría definirse, desde una dimensión fenomenológica, como el tiempo transcurrido desde la recepción de la obra y el tiempo de aparición de la interpretación en el público. El anacronismo consistiría entonces en el transcurso de la mediación que se produce entre el público y los artificios artísticos. De ahí se origina una respuesta emocional que, a su vez, alienta las acciones sediciosas que dan sentido a la revolución. El arte político debe integrar una experiencia estética sincrónica a los acontecimientos, o, por el contrario, incorporaría una vivencia diacrónica, es decir, la experiencia debe estar localizada en el continuo histórico. Según se entiende de la lectura de Moxey (2015), puede que la obra no necesite de una localización temporal, pues por su poder estético es capaz de trascender toda secuencia histórica particular.

3. Desde la Ilustración se imponen los universales como una forma de consenso en la intersección de las culturas del mundo. Con el surgimiento de la Modernidad se revela el auténtico valor de la escritura histórica para la humanidad que acabará integrándose en el arte. De la lectura de Mignolo (2013) se comprende que el universalismo racionalista no resuelve la incommensurabilidad del multiculturalismo y la imposibilidad de encontrar un lenguaje que fuese capaz de traducir las experiencias de una cultura a otra. La historia de Occidente incorpora un relato al arte que no coincide con el relato mestizo de Latinoamérica. En este punto, Didi-Huberman (2008)

nos hace pensar en la posición opuesta de este debate: la fenomenología del anacronismo de las imágenes puede resistir el tiempo. Lo visual puede reinterpretarse a partir de su existencia sin la necesidad de un marco histórico, como a nuestro juicio, comienza a suceder en Latinoamérica, donde las corrientes estéticas son una hibridación entre la tradición vernácula y aquello que viene desde fuera.

4. La desigualdad cultural en la sociedad latinoamericana influyó en la consideración social del arte. Las clases de élite muestran sus privilegios a través de la exposición del nivel de intensidad de sus experiencias en la vida. El apogeo del individuo romántico no ha desaparecido en la cultura posmoderna del consumo: por su parte, el conocimiento del arte expresa una sensibilidad diferente. El arte de élite escasamente representaba otro imaginario social diferente (que normalmente coincide con los cánones de la cultura occidental). La aproximación del arte a los grupos sometidos se consiguió a través de la apropiación y el control del espacio público. Por ello, quizá los formatos más representativos del arte político latinoamericano, a nuestro juicio, son el monumentalismo, el muralismo (o el graffiti), la performance y actualmente, el espacio popular que ofrece la tecnología (la fotografía, el cine documental, el video y las múltiples posibilidades de expresión en Internet). Mediante estos medios, la expresión del imaginario popular supera el círculo cerrado institucional del arte. La visibilidad de las experiencias de las clases populares, menos ociosas, fue el origen de numerosas temáticas tratadas en sus obras (la vida sobria del campo, la represión política, el terrorismo, las desapariciones de las personas, la violencia del patriarcado, la discriminación racial, la repulsión a lo indígena, etc.).

## CONCLUSIONES

De lo expuesto, obtenemos las siguientes conclusiones. Destacamos en nuestro estudio el carácter de proposición de un lugar común en el arte cuando la práctica artística adquiere un valor político en los territorios en conflicto de Latinoamérica. El régimen estético del arte político en Latinoamérica se define a partir de la mirada comprometida de sus artistas y las relaciones del arte con la crisis humana en momentos delimitados y geopolíticos específicos. Bajo estas circunstancias el arte latinoamericano ofrece un espacio público donde se ha mostrado desde lo visible a lo invisible, utilizando la monumentalidad, el muralismo o la performance con una finali-

dad subversiva. El imaginario artístico ha descubierto lo encubierto por la fuerza de la opresión. A pesar de la diversidad de realidades humanas de las regiones latinoamericanas, reconocemos la base política de un arte revolucionario que funda un régimen estético específico. Este régimen estético de la subversión recupera la herencia del tiempo (del pasado histórico) y la potencia heterogénea de la hibridación cultural. Si bien no podemos omitir la multiplicidad de sensibilidades culturales (del regionalismo latinoamericano) que se manifiestan en la diversidad de la producción artística, este régimen subversivo se caracteriza por su responsabilidad social que eleva las impresiones visuales a objetos comprensibles por las clases populares. La mirada subversiva de este régimen estético incita desde la visibilidad del conflicto a la insubordinación, la denuncia libre, el señalamiento político a las injusticias o la exhibición vergonzosa de la humillación que se produce en la opresión (desde la discriminación del indigenismo, la neocolonización cultural, la hegemonía de la cultura imperialista, la influencia dominante del capitalismo multinacional, etc.). En este régimen escópico, el arte adquiere la función representativa de la acción política y comprometida. No obstante, la mirada subversiva es puro suspenso, debe ser aprobada por sí misma. La obra de arte político en Latinoamérica traza una línea sencilla de pasaje entre lo antiguo y lo moderno, entre lo precolombino y lo hispánico (o lusitano), entre la libertad y la dictadura, entre la espiritualidad cristiana y el simbolismo pagano indígena. Es en este confuso periplo que recorren los artistas latinoamericanos, donde surgen aquellos elementos que definen una estética propia, resultado de la complejidad de las copresencias de temporalidades y espacialidades heterogéneas (además de los efectos de las transgresiones estéticas).

Sin embargo, en esta dispersión de formas artísticas autónomas es posible reconocer la proximidad trazada por el discurso de la subversión en las obras formada por: 1) la búsqueda de una identidad común en el razonamiento de la imaginación creadora; 2) la intuición del artista liberada en la renovación de la ironía romántica; 3) la invención de una comunidad artística que comparte la recombinación de géneros, la apropiación de tradiciones estéticas del pasado, la mezcla de estilos originarios de culturas diferentes o el reensamblaje de las funciones de un arte cruzado entre lo místico y la materialidad de la realidad; y, finalmente, el carácter subversivo que impronta su función política conducida bajo la lógica ética de la participación activista, ubicando a la obra artística entre la contemplación y la razón reconciliadora.

## REFERENCIAS

- Adler, P., Howells, T., & Kotsopoulos, M. (2010). *Contemporary art in Latin America*. London, England: Black Dog.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid, España: Akal.
- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Madrid, España: Morata.
- Bayer, R. (2002). *Historia de la estética*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2008). *Obras*. Libro I, Vol. 2, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica; Charles Baudelaire, un lírico en la época del alto-capitalismo; Sobre el concepto de historia. Madrid, España: Abada.
- Bifo Berardi, F. (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Botero, F. (1997). Masacre de la Mejor Esquina. [Óleo sobre lienzo]. Recuperado de <http://www.colarte.com>
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal.
- Bruscky, P. (1978). O que é arte? Para que serve? [Performance]. Recuperado de <https://nararoesler.art/artists/56-paulo-bruscky>
- Bryson, N., Holly, M. A. and Moxey, K. (comps.) (1994). *Visual Culture. Images and interpretations*. Hannover NH, United States: Wesleyan University Press.
- Camnitzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia, España: Cendeac.
- Clark, K. (2017). *Momentos de visión*. Barcelona, España: Elba.
- Contreras, F. R. (2018). *El arte en la cibercultura. Introducción a una estética comunicacional*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte*. Barcelona, España: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición: el ojo de la historia*, 1. Boadilla del Monte (Madrid), España: Antonio Machado Libros.
- Elkins, J. (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York, United States: Routledge.
- Foster, H. (2002). *El retorno de lo real; la vanguardia a finales de siglo*. Madrid, España: Akal.
- Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona, España: Paidós.
- Freire, C. y Longine, A. (orgs.) (2009). *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo, Brasil: Annablume; USP-MAC; AECID.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Gruzinski, S. (2012). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.



- Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios Visuales*, 1, 8-16.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2005). *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la historia*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hegel, G. W. F. (2011). *Lecciones sobre la estética*. Madrid, España: Akal.
- Jaar, A. (1987). A logo for America. [Video]. Recuperado de <https://www.guggenheim.org/artwork/33149>
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid, España: Trotta.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, España: Akal.
- Jiménez, J. (ed.) (1999). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid, España: Tecnos.
- Lamoureux, E. (2009). *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*. Québec, Canada: Les Éditions Écosociété.
- Littin, M. (1969). El Chacal de Nahueltoro. [Film 35 mm]. Recuperado de <http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelicula.php?cod=15>
- Longoni, E. (1982). Marcha por la vida. Madres de Plaza de Mayo reprimidas por la caballería en plena dictadura militar, 1982. [Fotografía]. Recuperado de <http://www.eduardolongoni.com.ar>
- Lucie-Smith, E. (2000). *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona, España: Destino.
- Liotard, J. F. (2012). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, España: Cátedra.
- Mignolo, W. (2013). *De la hermenéutica y la semiosis colonial al pensar descolonial*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. La nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona, España: Paidós.
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen de la historia*. Barcelona, España: Sans Soleil.
- Pink, S. (ed.) (2012). *Advances in Visual Methodology*. London, England: Sage.
- Piñero, G. A. (2015). Discursos críticos sobre el arte desde América Latina. Arte, crítica y teoría en la práctica artística de Luis Camnitzer, *De Raíz Diversa*, 2(4), julio-diciembre, 211-241.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago, Chile: Lom.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra, España: Ellago.
- Rancière, J. (2011). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Santander, España: Shangrila.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid, España: Clave intelectual.
- Richard, N. (2004). Lo político y lo crítico en el arte: ¿Quién teme a la neovanguardia? *Revista de Crítica Cultural*, 29/30, 13-36.
- Rondón, H. (1962). El Porteñazo [Fotografía]. Recuperado de <https://es.aleteia.org/2019/05/10/por-que-esta-imagen-gano-el-pulitzer/>
- Rose, G. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. London, England: Sage.

- Sánchez Prieto, M. (1994). Introducción. En: AA.VV. *Visión del Arte Latinoamericano en la década de 1980* (pp. 11-17). Lima: Publicación del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO.
- Serrano, T. (1998). Mía 2. [Telenovela]. Recuperado de <https://vimeo.com/30302281>
- Serrano, T. (2003). La piñata. [Video proyección]. Recuperado de <https://vimeo.com/103932117>
- Serviddio, F. (2012). *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- Shaviro, S. (2017). Estética aceleracionista: Ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real. En: Avanessian, A. y Reis, M. (comps.). *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (pp. 167-180). Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Spencer, S. (2011). *Visual Research Methods in the Social Sciences: Awakening Visions*. London, England: Routledge.
- Traba, M. (1972). *Arte latinoamericano actual*. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca.