

¿Cuál es la función social del arte en América Latina?

A manera de introducción

Muchos siglos antes de que José Jiménez formulara su célebre enunciado “arte es todo lo que los hombres llaman arte”, Platón ya vinculaba la Ética con la Estética sentando así las bases para que se relacionen de forma directa la política y el arte. Sin embargo, desde entonces hasta nuestros días, el episteme occidental ha perpetuado la idea de que la manifestación artística es casi un pathos divino, patrimonio de un selecto grupo de 'ungidos', creencia que combinada con intereses de dominación hegemónica, ha llevado a que la colonialidad del poder como la denomina Aníbal Quijano, jerarquizara a los habitantes originarios de nuestro continente en función de razas, considerándolos en el plano artístico meros copistas más no creadores; al tiempo que la imposición de sus cánones de belleza, trajo como resultado una aculturación con la subsecuente pérdida de identidad de los 'conquistados'.

Actualmente, la sociedad del espectáculo, el mercado del arte y su institucionalización (museos, colecciones, subastas, etc.) han llevado a que la banalización del arte sea la regla cotidiana, con una influencia –merced a la globalización- todavía más perniciosa de las sociedades de consumo, sobre los parámetros estéticos de nuestros países.

En este punto es que cabe hacernos la pregunta ¿Cuál es la función social del arte en América Latina? ¿Ha de tener aspiraciones decolonizadoras de concienciación liberadora? ¿Ha de servir para reafirmar nuestra propia identidad y re-conocernos a nosotros mismo? O, por el contrario, ¿Debe ser únicamente un divertimento ornamental para el solo disfrute de los sentidos, divertimento que siga los estereotipos del estatus quo?

Confrontar estas posturas dicotómicas para procurar establecer cuál de ellas es más pertinente en el contexto de la realidad latinoamericana actual, es el propósito de este ensayo, para cuyo estudio me centraré en los siguientes tres casos paradigmáticos:

La función social de una corriente pictórica de la Edad Moderna en América (siglo XVIII) y la respuesta a ella por parte de Guamán Poma de Ayala, la manipulación ideológica y propagandística del ícono en el siglo XX, y los vericuetos de la producción performática contemporánea en Sudamérica.

La pintura de castas versus Guamán Poma de Ayala

En la Grecia clásica, Platón, merced a un amplio concepto de estética, sostenía que el arte debe ser de utilidad moral, constituyéndose en un medio para formar el carácter y alcanzar las virtudes. En este sentido, relacionaba la belleza con el bien y la bondad, dándole una dimensión ética, en una relación causa-efecto; dimensión que a su criterio debía apoyar en la creación del Estado perfecto.

Lejos de este postulado, en el marco de la Colonia española en América, encontramos un estilo pictórico, la pintura de castas, enteramente funcional a la construcción de identidades asimétricas y un Estado discriminante.

Sabemos que surgió como una manera –eurocéntrica, por supuesto- de 'clasificar' a la nueva raza descubierta y su subsecuente mestizaje. Este afán de catalogar la unión de razas en categorías dependiendo de su grado de 'pureza', tenía como interés único mantener la supremacía de aquella raza autodenominada superior, con sus subsecuentes prebendas de poder, al tiempo de relegar a un nivel inferior a las demás etnias retratadas en dichas pinturas. Esto se constituiría en un discurso hegemónico permanente, sobre el cual se basarían las relaciones sociales de los siguientes siglos: el sojuzgamiento del 'otro' catalogado como un ente subalterno, merecedor por ende solamente a posiciones sociales de servidumbre. Así las cosas, se constituye uno de los primeros casos en que el arte es utilizado como un medio para procurar la dominación, usando y abusando de la estética con un fin despótico, ocultando sus verdaderas intenciones bajo una fachada falsamente descriptiva.

En el otro lado del espectro, en absoluta contraposición a la postura colonial, encontramos a Felipe Guamán Poma de Ayala, quien desde su condición de cronista indígena bien educado en el idioma español desmontó esta supuesta superioridad de raza, uno de los más fuertes andamiajes coloniales. Hombre bien educado, asimiló plenamente el mestizaje cultural y se dedicó a la tarea de denunciar los abusos que sufrían sus coterráneos a manos de la corona española. Con este objetivo, escribió una obra que consta de 1189 páginas y 398 dibujos, su “Nueva Crónica y Buen Gobierno” con la cual buscaba mostrar al rey Felipe III, la visión indígena del mundo andino con una reconstrucción muy detallada de aspectos de la sociedad peruana después de la conquista, a la vez que ilustró la historia y genealogía de los Incas con textos en castellano y en quechua. Con su utilización de imágenes en su discurso, confía en el poder de interpretación del arte usado con fines comunicacionales, para intentar explicar sutilmente, la realidad cultural de su pueblo y sus prácticas sodomitas adscritas a

actividades rituales y religiosas. Pese a que no existe registro histórico de que el libro llegó a las manos del rey, Guamán Poma dejó con su obra, escrito un testimonio de denuncia en contra del maltrato y el irrespeto cultural que recibían los indígenas de su tiempo. Así lo reseña el sitio web *Biografías y Vidas*, “(...) su objetivo central es en efecto ofrecer lo que Wachtel llamó la "visión de los vencidos" [...] es muestra de las injusticias que los encomenderos y los funcionarios de la corona infligían a los indios”¹; constituyéndose ya entonces, en un ejemplo de como el arte podía ser puesto al servicio de la denuncia social; y lo más importante, demostraba que el indio era un ser pensante y no un salvaje incapaz de raciocinio como lo sugería la pintura de castas. Además probaba que era poseedor de una sutil perspicacia dado que relataba de forma subrepticia el maltrato del cual era víctima su pueblo a través de las pinturas de su libro, puesto que si los españoles se hubiesen dado cuenta de sus verdaderas intenciones habría sido ejecutado por insurrección.

El caso de la imagen del Che

El siguiente caso está enmarcado dentro de los acontecimientos históricos y sociales de mediados del siglo XX, época caracterizada por un gran desarrollo industrial y científico, la aparición de las vanguardias artísticas y sus muchos 'ismos' y el desarrollo del cine como arte (la nueva ola francesa) e industria (Hollywood). Es también una época que políticamente se define por la polarización de las ideologías y el retorno de revoluciones socialistas pero en nuestro continente americano (ejemplos de ello son la Revolución Cubana y la Revolución Sandinista, por citar solamente dos casos).

No obstante, el desarrollo de la cultura capitalista en nuestro lado del mundo se había enraizado aún más y la Colonia continuaba con modalidades sutiles y disfrazadas, en aquellas prácticas que Quijano definió como 'la Colonialidad del Poder', siendo la publicidad –que convierte al mundo en un amplísimo mercado y a los ciudadanos en consumidores- una de sus más eficaces herramientas.

Esto viene ocurriendo desde tiempos pasados, así si nos remontamos al mismo siglo XVIII, tenemos que “la pintura en óleo es a las apariencias lo que el capital a las relaciones sociales. Lo reducía todo a la igualdad de los objetos. Todo resultaba

¹ Felipe Guamán Poma de Ayala en *Biografías y Vidas* disponible en <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/poma.htm>

intercambiable porque todo se convertía en mercancía”²; afirmación que en otras palabras alude al gran potencial propagandístico de este arte, propagandístico tanto de las cualidades del objeto pintado como de la riqueza de su propietario.

En este sentido, las múltiples posibilidades de uso que el ícono tuvo en ese entonces, cimienta aún más la vasta heterogeneidad que actualmente posee todavía al ser usado a nivel social, ya que este tipo de prácticas publicitarias continúan siendo una tendencia que corrobora la funcionalidad que el arte adopta.

Es en este contexto, como respuesta a todo aquello, que en la década de 1960 surge un modelo cinematográfico de ruptura que pretende echar por el suelo este discurso glorificador de un sistema mundo único y centralizado: el Tercer Cine, corriente fílmica originada por Octavio Getino y Fernando Solanas con la escritura de un manifiesto homónimo, mismo que postulaba que se debe acabar con el cine como un objeto de consumo, para utilizarlo como un instrumento de insurgencia que opere una revolución dialéctica que frene las prácticas neocolonialistas en nuestras naciones, con la promoción de una concienciación colectiva como países sometidos y explotados.

En este sentido, el Tercer Cine procuraba ganar militantes para la causa de 'la liberación del Tercer Mundo', produciendo filmes que mostrasen las marcadas diferencias entre las clase sociales, visibilizando como las burguesías en su calidad de rezagos de la Colonia y agentes del autodenominado Primer Mundo, mantenían su hegemonía a costa del sufrimiento de los más marginados. Su documental *La Hora de los Hornos*, es una película propagandística, filmada con este propósito; que busca crear en el espectador una reacción enérgica, que lo haga levantarse y adoptar una postura militante en contra del 'imperialismo'. Así lo explican sus autores:

Toda tentativa de contestación incluso virulenta, que no sirva para movilizar, agitar, politizar de una u otra manera a capas del pueblo, armarlo racional y sensiblemente para la lucha, lejos de intranquilizar al sistema, es recibida con indiferencia y hasta con agrado³.

Debido a esto, la escena más impactante de su primera parte es la última, en la cual se muestra un primer plano de Ernesto 'Che' Guevara después de haber sido asesinado a tiros, plano que se mantiene en pantalla por casi cinco minutos, con la intención de crear en el público una indignación y una conciencia de clase que lo llamen a la acción.

² John Berger et al., *Modos de Ver* (Barcelona: Gustavo Gili SL, 2007), 97.

³ Octavio Getino y Fernando Solanas, *Hacia un Tercer Cine*, Vól.1 (Buenos Aires: Hojas de Cine), 5.

Pese a todos estos esfuerzos, claramente ejemplificados en esta corriente del arte cinematográfico latinoamericano, el balance actual nos demuestra que su propuesta no perduró, ya que ha tenido poco eco en las masas, una multitud cada día más globalizada y adscrita, mecánica e inconcientemente al modelo homogenizante de la modernidad. Su impacto e impulso inicial no pudo mantenerse y su mensaje no prosperó en las nuevas generaciones.

Sin embargo, la creación del ícono político que en la figura del Che, *La Hora de los Hornos* promulgaba, dio paso al 'manoseo' publicitario y mercantilista de su imagen, tornándolo un isotipo funcional a mil y un propósitos del capitalismo; tergiversando y 'prostituyendo' su identidad, perdiendo su imagen su significado y propósito original.

Así vemos como en la actualidad, su famosa foto, aquella captada por el fotógrafo Alberto Korda, continúa siendo utilizada indiscriminadamente en cosas como caricaturas, publicidad de todo tipo, tales como artículos de consumo masivo hasta marcas de automóviles (recientemente la famosa empresa Mercedes Benz de Alemania, usó dicha imagen, pero por la polémica surgida la retiró) hasta por movimientos políticos de las más diversas tendencias ideológicas.

Performances: ¿Circo, espectáculo o reivindicación?

El discurso del arte a partir de la segunda mitad del siglo XX en lo que respecta a Latinoamérica, se torna más subversivo, abordando temas como la identidad, la desigualdad de género, la industrialización, entre otros, en unos afanes pos-modernistas que retan a la esencia misma de la modernidad y la colonialidad del poder.

En este sentido, Mignolo en su obra *Aiethesis decolonial*, afirma:

Una vez que la máscara de la modernidad es puesta al descubierto, y la lógica de la colonialidad aparece detrás de ella, surgen también proyectos decoloniales, esto es, proyectos que forjan futuros en los cuales la modernidad/colonialidad será un mal momento en la historia de la humanidad de los últimos quinientos años.⁴

El performance latinoamericano en sus inicios, se vincula a este pensamiento. Puestas en escena con contenidos altamente reivindicativos y cuestionadores de un orden social, dan cuenta de su inconformismo. Tal es el caso de mucha de su

⁴ Walter Mignolo, *Aiethesis decolonial*, CALLE14: revista de investigación en el campo del arte, 4(4) (Duke: Universidad de Duke, 2011), 13.

producción desde ese entonces, como el caso emblemático del trabajo de Pierre Pinoncelli (Italia) 'un dedo para Ingrid'⁵ que raya la espectacularidad y el morbo, o, el más moderado trabajo de Fernando Pertuz (Colombia) '10/10'⁶ que invita a la reflexión sobre la problemática social del embarazo adolescente; ambos dos ejemplos, tanto de espectáculo en cuanto no son “un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes”⁷, como de actos de reivindicación pues su carga política en mayor o menor grado es así mismo evidente.

Lamentablemente en la actualidad, también mucha de esta producción artística tiende a prácticas en extremo bizarras y exhibicionistas, que desdican del discurso ideológico de sus inicios⁸. El internet es la fuente de consulta más cotidiana e inmediata para comprobar que en estos días, gran parte del arte del performance busca la espectacularidad per se, el causar solamente un shock en el espectador, con *mise en scene* plagados de efectos sensacionalistas. Cuando se empezó a incluir en el performance elementos como la desnudez o la sangre (ya sea esta arterial, vaginal o de cualquier otro tipo) como elemento complementario de las obras performáticas fue algo innovador y que rompió barreras. Pero su incesante uso por un número incontable de artistas ocasionó que pierda su impacto, pero más preocupante aun, le generó una pérdida de significado. Así, comparto la opinión de la crítica de arte Avelina Lesper quien en su blog afirma que “la repetición sistemática no es entendimiento, no hay asimilación ni uso de la imaginación, es simple reacción de corto plazo, superficial, desechable. Inevitablemente se convierte en un cliché, es la pose del que hace y no piensa.”⁹

Inquietudes que frente a la inmensa polisemia de sus prácticas nos dejan más dudas que aciertos, en cuanto a en qué se ha convertido el performance en América Latina.

⁵ 'Un dedo para Ingrid' por Pierre Pinoncelli en *El Vicio Producciones: "Performance: Lo que puede un cuerpo"* disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=y8JLGJCHy4Y>

⁶ '10/10' por Fernando Pertuz en *El Vicio Producciones: "Performance: Lo que puede un cuerpo"*

⁷ Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo*. 4. (París: Ediciones Naufragio, 1967), 9.

⁸ *El Vicio Producciones: "Performance: Lo que puede un cuerpo"*

⁹ Avelina Lesper, *Anómalo y Antagónico* disponible en <http://www.avelinalesper.com/2014/06/anomalo-y-antagonico.html>

Conclusiones

¿Cuál es la función social del arte en América Latina? ¿Debe su propósito ser únicamente el de causar 'sensaciones estéticas' sin importar los medios que utilice para ello, o debe siempre intentar llevar a una reflexión, a un cambio de conciencia significativo y duradero en el espectador? ¿Quizá debe ejecutar ambas funciones? ¿Tal vez ninguna?

Estas preguntas no son fáciles de contestar. Por ello, con un espíritu democrático se podría argumentar que no existe una sola respuesta correcta, invocando la *pretensión universal de la verdad* que Bartolomé de las Casas desde la Colonia planteara, tesis que consiste en sostener que “al enfrentarse dos culturas, como en el caso de la invasión de América, debe admitirse que la otra cultura, sus participantes y como totalidad, tenga también dicha pretensión universal de verdad. Quitar al otro este derecho es “mala fe” (...) ¹⁰. Dicho en otras palabras, se pronunció en defensa de la Otredad legítima basada en la validez de sistemas mundo y de representación alternativos. Pero también sugirió que este axioma no puede ir separado de otro, que contempla una *pretensión universal de validez* proposición que reflexiona la falta de legitimidad que poseen las decisiones impuestas, porque “válido es lo aceptado por el Otro libremente” ¹¹.

Así tenemos que la pintura de castas era un mero estratagema para racionalizar la división social de razas, basándose en supuestas estructuras biológicas diferenciales, creaciones falsas que fueron establecidas como un instrumento de dominación social. Tenemos pues en la pintura de castas, el caso del arte usado para otorgar legitimidad a las relaciones asimétricas de poder colonial. En contestación a ello, Guamán Poma de Ayala, en su calidad de indígena emancipado (“ladino”) nos da cuenta de su inconformidad ante el sistema de dominación impuesto en esos días. Su obra literaria es por lo tanto, un ejemplo de arte liberador, creador de conciencia y de memoria colectiva.

En lo que atañe a la figura mítica de Ernesto 'Che' Guevara, hemos sido testigos de cómo un mismo ícono puede ser instrumentado para las más diversas causas, que van desde el proselitismo político pasando por la propaganda ideológica, hasta arribar a una utilización descaradamente mercantilista, donde la sociedad del espectáculo es la regla general de unas relaciones cada vez más banales y menos humanas. Sin embargo que intentos como el del Tercer Cine -de empujar la carga ideológica de un ícono-

¹⁰ Enrique Dussel, “El primer antidiscurso filosófico de la Modernidad” en *Para una Ética de la Liberación Latinoamericana* (Buenos Aires: Siglo XX, 1977), 26.

¹¹ Dussel, “El primer antidiscurso filosófico de la Modernidad”, 27.

aparentemente han fracasado, se siguen dando propuestas similares pero bien estructuradas dentro de millonarias campañas publicitarias, lo cual no niega, sino todo lo contrario, reafirma la vigencia de dicha sociedad del espectáculo, tanto en cuanto son sus estrategias de marketing político las que los ha mediatizado (ejemplo de esto es el manejo de imagen de la mayoría de mandatarios del denominado Socialismo del Siglo XXI). Lo cual nos lleva al ejemplo paradigmático del uso del arte con fines meramente propagandísticos.

Finalmente, al pasar someramente revista a la amplia gama de manifestaciones performáticas latinoamericanas de la actualidad, constatamos cuan variopinto es el abanico de sus planteamientos estéticos, pudiendo observar que entre sus creadores se encuentran tanto artistas comprometidos con causas que ellos consideran justas como aquellos con tendencias esnobistas. A mi criterio, los primeros ejercen el cumplimiento de una función social con su arte, no así los segundos, cuyas acciones oscilan entre la espectacularidad y el morbo per se.

En consecuencia, después de analizar los casos estudiados, a la luz de las teorías de la *pretensión universal de la verdad* y la *pretensión universal de validez* cuyos criterios comparto, concluyo que toda manifestación artística es válida mientras que no agreda la Otredad legítima de los demás, en este sentido parte de su validez fundamental radica en que jamás puede ser impuesta, ni objetiva, *ni subjetivamente*, por ende nunca puede el arte estar al servicio de poderes hegemónicos ni dominaciones imperiales. Así también, aunque es deseable que su función social sea la de ser orientador e instigador de reflexión y criterio, este no es un requisito a priori, porque existe cierto arte que no cumple función ideológica alguna y es con todo eso arte porque existe gente que lo acepta como tal.

Naturalmente, siempre estaré de acuerdo con Platón que entendió la estrecha relación entre ética y estética, ergo entre política y arte. Pero esta es una decisión personal. Las respuestas correctas a las preguntas establecidas son personales y por ende subjetivas. Siempre habrá corrientes opuestas en lo que se refiere a cómo debe utilizarse el arte pero en esta aparente indefinición es en donde yace su verdadera riqueza: para que se mantenga fresco y vital, se requiere que sea polisémico y que se manifieste en diferentes espectros y formas.

Bibliografía

Berger, John, Sven Blomberg, Chris Fox, Michel Dibb y Richard Hollis. *Modos de Ver.*

Barcelona: Gustavo Gili SL, 2007.

Debord, G. *La Sociedad del Espectáculo*. París: Ediciones Naufragio, 1967.

Dussel, Enrique. “El primer antidiscurso filosófico de la Modernidad” en *Para una*

Ética de la Liberación Latinoamericana. Buenos Aires: Siglo XX, 1977.

Getino, O. y Solanas, F. *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el*

desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. Hojas de cine: testimonios y documentales del nuevo cine latinoamericano (1), 1969.

Horswell, Michael J. “Cuerpos Rituales como Memoria Subalterna Andina en un

dibujo de Guamán Poma de Ayala” Kipus, 2000.

Mignolo, W. *Aiethesis decolonial. CALLE14: revista de investigación en el campo del*

arte, 4(4). Duke: Universidad de Duke, 2011.

Quijano, A. *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*.

Dispositio, 24(51), Michigan: Universidad de Michigan, 1999.

Linkografía

El Vicio Producciones: "Performance: Lo que puede un cuerpo" *'Un dedo para Ingrid'*
por Pierre Pinoncelli, '10/10' por Fernando Pertuz y otros disponible en
<https://www.youtube.com/watch?v=y8JLGJCHy4Y>

Felipe Guamán Poma de Ayala en *Biografías y Vidas* disponible en
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/p/poma.htm>

Lesper, Avelina. *Anómalo y Antagónico* disponible en
<http://www.avelinalesper.com/2014/06/anomalo-y-antagonico.html>