

9° BIENAL DE VIDEO Y ARTES MEDIALES

# RESISTENCIA

# ARTE POLÍTICO Y POLÍTICA DEL ARTE

Carlos Pérez Soto (Chile) UNIVERSIDAD ARCIS

1. Después de tres décadas de hegemonía cultural conservadora, por fin se vuelve a hablar de “arte político”. La caída de los países socialistas, la derrota de la guerrilla latinoamericana y de los gobiernos de izquierda, la represión bajo las dictaduras militares, dio paso a profundos procesos de “autocrítica”, la mayor parte de las veces simplemente autodestructivos. La ominosa hegemonía neoliberal, como contrapartida, abrió las puertas a la generalización de la mercantilización del arte, bajo la dictadura de una nueva clase de críticos, animados por las retóricas más sofisticadas del post estructuralismo. La apertura de las democracias neoliberales, por último, sólo significó la gruesa cooptación del campo del arte por los financiamientos estatales, creando una lógica de clientelismo y “arte correcto”, amparado en la indiferencia por las formas, acompañada discretamente por la autocensura en los contenidos. Todo un panorama, desde luego, en que de lo último que quería oírse en los ambientes culturales era de “política”, imponiéndose una curiosa neutralidad, en que los gremios del arte usufructuaban del mercado y el mecenazgo estatal como si las desastrosas consecuencias sociales del neoliberalismo no fueran sino inventos de una retórica populista anticuada o, en todo caso, eventos de una periferia muy lejana y ajena, sobre la que no se puede intervenir, menos aun en nombre de perspectivas utópicas que se declararon de manera muy general como enajenantes (sic!) y engañosas.

La crisis financiera global y sus efectos, la apertura de perspectivas políticas de nuevo tipo (como las políticas ecológicas, de género, étnicas, interculturales), la aparición, quizás, de una nueva conciencia social, menos retórica e ideologizada y, también, hay que de-

cirlo, el péndulo de las modas culturales, nos han traído un nuevo “arte político” y, como suele ocurrir con las modas, una avalancha de retórica y entusiasmos que no se veían desde hace demasiado tiempo.

Pero, justamente estos entusiasmos, con sus alarides de novato, nos hacen correr el riesgo de confundir aquello que la palabra “política” sugiere, (preocupación por lo social, por el cambio del mundo, por un horizonte de liberación) con lo que, en el río revuelto de las conversiones apresuradas, de las negaciones y las renegaciones, no es sino el simple oportunismo de quienes sólo ven en “lo político” un nuevo segmento de mercado, una manera de complacer a las burocracias populistas que manejan los financiamientos estatales, o una nueva retórica, artificiosa y ambigua, para decir las mismas cosas de siempre.

Y se trata de una confusión posible no sólo en el ámbito de la política efectiva, de los efectos sobre la sociedad, que esas políticas en el arte implican, sino, también, en el propio ámbito de las distinciones estilísticas, sobre todo en aquellas que refieren a las formas de “vanguardia”, y a las connotaciones, formales y semánticas, que dicho término podría contener.

Una confusión, incluso, que podría llevarnos a olvidar las objeciones perfectamente razonables que se hicieron hace ya mucho al uso político del arte, por sobre la buena o mala voluntad política que las rodeaba de manera demasiado oportuna.

Es por esto que intentaré, en lo que sigue, hacer tres distinciones, en un plano puramente teórico, que contribuyan a separar la paja del grano en un mundo en que el transformismo de todo tipo ha llegado a ser una norma lamentable. Primero la que se puede establecer





entre “arte político” y “uso político del arte”. Luego entre “arte político” y lo que llamaré “política del arte”. Por último la que se puede hacer entre “vanguardia política” y lo que llamaré “vanguardia academizada”.

2. La mala voluntad política conservadora se esforzó en confundir, de manera extremadamente simple, la posibilidad de un arte político con el mero uso político del arte. Las características de este último han sido señaladas innumerables veces, con bastante majadería. Se trata de obras que se limitan a ilustrar tesis exteriores, que aporta la sensación de lo “bonito” a una sociología que no tiene su origen en los propios artistas, o en su comunidad profunda con la creación de ideas. Obras por encargo (aunque sean los mismos artistas los que se hacen ese encargo), que tienden a ser pedagógicas, frecuentemente grandilocuentes o monumentales, que refuerzan la ilusión escénica (como modo de reforzar la autoridad del mensaje), que son eficientes en el contenido y relativamente convencionales en la forma, que no hacen sino reciclar las mitologías de los estilos para ponerlas al servicio del contenido. Un arte que mantiene la diferencia entre arte y artesanía, y entre arte y vida, pues de ella depende su efecto pedagógico, y el aura de su autoridad. Un arte, en fin, que no puede poner en conflicto la lógica de la representación simple, porque requiere ser “entendido”, aun al precio de la banalización.

No es difícil encontrar ejemplos de este arte en la monumentalidad y en los simplismos del realismo socialista y de la propaganda nazi. Y tampoco es difícil rastrear la buena voluntad, ansiosa de colaboración, de muchos artistas de primera línea, que aceptaron cada

uno a su turno y en su frente, ser emisarios, buenos artesanos, compañeros de ruta, para obtener resultados que les parecían necesarios y políticamente correctos. El uso político del arte, en estos términos, no ha sido en general el producto de una imposición, de actos de fuerza groseros o amenazantes. Ha partido casi siempre de los propios artistas, aun con plena conciencia de que sus resultados estéticos podrían ser bastante pobres. Pablo Neruda, en un poema quizás emocionante, afirma con confianza, de una manera algo triunfalista:

*“Y bien, si cuando ataco lo que odio o cuando canto a todos los que quiero la poesía quiere abandonar las esperanzas de mi manifesto yo sigo con las tablas de mi ley acumulando estrellas y armamentos y en el duro deber americano no me importa una rosa más o menos”<sup>1</sup>*

Frente a este eventual “abandono de la poesía”, arte político es aquel que se convierte él mismo en un acto político. Que se constituye, en tanto arte, en tesis y emplazamiento. Que participa de manera directa en la lucha. No ilustra algo, lo hace. No muestra algo, participa en su realización. Desde luego se trata de un conjunto de actos que se sienten participando de un movimiento general, del cambio de sociedad, de la impugnación de un orden caduco. Su política es, directamente, la del movimiento social que integra. Y su tarea es hacer, en la esfera del arte, lo que el movimiento social como conjunto quiere hacer en la esfera social. Es por ésto que no se limita a los estilos establecidos, sino que impugna las maneras convencionales de su ejecución. Pero, en esa perspectiva, le importa romper el ilusionismo, la distancia entre el creador y el espectador,

<sup>1</sup> Pablo Neruda, *Canción de Gesta*, Austral, Santiago de Chile, 1961, pág. 55

la distancia entre hacer arte y simplemente luchar. Por eso se esfuerza en criticar las instituciones del arte, la diferencia entre arte y artesanía. Un arte que no puede consistir sino en el ejercicio de la ruptura estilística, en la impugnación del crítico y del experto. Un hacer que no teme la complejidad de las formas porque espera que el efecto político provenga justamente de esas formas politizadas, más que de la claridad pedagógica del mensaje. Un arte, por lo tanto, más específicamente “artístico”, en la medida en que su preocupación es la forma, y más específicamente “político”, en la medida en que su preocupación es la participación directa, y no simplemente la “colaboración”.

3. Pero, en esta voluntad de hacer política con las obras, y no simplemente a través de ellas, es necesario todavía distinguir a qué política nos estamos refiriendo. El “arte político” que, ahora, podríamos llamar “clásico”, se sintió plenamente en la política, no frente a ella. Su referente inmediato era el movimiento social, era el horizonte de liberación que el movimiento popular había establecido, como tarea de toda la humanidad. Es decir, su referente no era específicamente el arte, aunque toda su lucha se diese en ese ámbito. Por eso, aunque su creatividad gira en torno a las formas, no es indiferente en absoluto al mensaje, y su preocupación central es involucrar al espectador no sólo en esas formas sino, sobre todo, en los contenidos que conllevan. Por eso el arte político es también un crítico permanente de la función del crítico, o del curador. No son los expertos en la esfera del arte los que deben decidir la validez o la viabilidad de una propuesta estética, sino los espectadores, justamente aquellos que son destinatarios y partícipes de la producción de la obra. No es raro que,

debido a ésto, tienda al expresionismo. Y no es raro, por lo mismo, que fuera de contexto, parezca sobreactuado o grandilocuente. Por supuesto es un arte frente y contra el mercado, y su vocación profunda lo lleva a desconfiar del mecenazgo estatal o partidario, y a formular políticas independientes. Es frecuente que sea un “arte pobre”, justamente por esa vocación de independencia. Pobre, de pobres y entre pobres. Por supuesto, ejercido por artistas que provienen de las capas medias. Es perfectamente natural, entonces, su vinculación histórica con las vanguardias políticas. Tiende él mismo a constituirse como vanguardia política.

Muy distinto, en cambio, es el panorama de lo que se puede llamar “política del arte”. Se trata, en este caso, de una política cuyo referente inmediato es más bien el gremio artístico que el movimiento popular. Su política, en el plano reivindicativo, tiene que ver con los derechos y condiciones de vida de los artistas en particular. Y, en el plano propiamente estético, tiene que ver con la ruptura formal frente a la institucionalidad del arte establecida. Se hace política en el arte y desde el arte, para los artistas, y para su público privilegiado: el curador, el crítico. Sus discusiones giran en torno al discurso crítico. Sus luchas giran en torno a los derechos del arte frente al mundo. No es raro, entonces, que tienda al formalismo, y a la ruptura meramente formal, con bastante indiferencia por el contenido. No es raro, por consiguiente, que tienda a la abstracción, o a referentes más bien exóticos, o cuya principal característica es la sofisticación y la novedad. Por supuesto un arte perfectamente compatible y funcional al mercado y al patrocinio. Que depende de las políticas culturales. Que no se hace cargo de la función política de un arte cooptado por el poder. Una práctica que cultiva el mito



de la autonomía del arte sólo bajo la exigencia burocrática del financiamiento estatal. Un arte pues, de y para la abundancia. De y para las capas medias en ascenso, que quieren completar su arribo “consumiendo” cultura. No hay que extrañarse en absoluto si de pronto las retóricas de este arte cooptado son sorprendentemente “políticas”. Hay que fijarse más bien en los poderes de turno, y sus lógicas de legitimación cultural. Es el caso, perfectamente reconocible, del arte sobre la Dictadura, en que las referencias a la tortura, a los militares, al catolicismo, son apenas pretextos para experimentos formales perfectamente tolerables, incluso ya en la misma época de la Dictadura. Pretextos, por cierto, que han rendido jugosos frutos en la época de la democracia ficticia, y en un mercado mundial del arte proclive al exotismo, aun en claves populista y tercermundista.

4. Nada impide que esta práctica que gira en torno a la política del arte sea un ejercicio de vanguardia. Pero, nuevamente, el asunto requiere especificar a qué “vanguardia” nos estamos refiriendo. El factor esencial, en esta distinción, es ahora el fenómeno de la profesionalización del arte. Un efecto que hay que correlacionar con la mercantilización y la cooptación desde las políticas culturales del Estado. Es para esto que propongo la idea de “vanguardia académica”, y la idea consiguiente de “academización” de las vanguardias históricas.

El arte político se constituyó, como he señalado, en vanguardia política. Se configuró a través de movimientos y contra movimientos, en torno a manifiestos estéticos que eran también directamente políticos. Y, por ello, se desarrolló por fuera, y en contra, de las escuelas de arte. Impugnó la experticia, se volcó hacia obras de baja destreza, reivindicó los materiales cotidianos y el

recurso a la artesanía. Se esforzó por involucrar a legos, e incluso a quienes no parecían estar en condiciones de ejercer las disciplinas: danza de cojos o de ciegos, pintura de transeúntes comunes, alta cultura desde los pobres, teatro hecho por los espectadores mismos. Participar en la creación era un derecho, y por sí mismo una experiencia política liberadora. Participar directamente. Sin la mediación de críticos, financiamientos, o enseñanzas autorizadoras.

La academización de las vanguardias históricas se produce, justamente al revés, cuando se hacen hegemónicas las escuelas, o cuando esas mismas vanguardias adquieren el carácter de escuelas. Se inaugura, lentamente, una práctica muy distinta. Una práctica que es favorecida de manera directa desde el mercado y desde las “bondades” del patrocinio estatal. Se reponen la tendencia a la profesionalización, la diferencia progresiva entre el experto y el lego, entre arte y artesanía, entre el espacio (especial, ideal) del arte y el otro (común, cotidiano) de la vida. Reaparece la tendencia al formalismo, y a la experimentación indiferente a los contenidos. Aparece una tendencia al emplazamiento del público (en lugar de su involucramiento), y a una banalización de ese emplazamiento (que reemplaza la política referida a los contenidos). El desarrollo de las disciplinas, y de las obras, empieza a girar en torno al discurso crítico (más que en torno al espectador), y la formación “teórica” aparece como un imperativo, junto al énfasis general en el desarrollo de habilidades y destrezas específicas para cada disciplina. Si las vanguardias políticas simplemente borrarón la diferencia entre disciplinas artísticas, atendiendo muy poco a la clasificación del producto, ahora, en cambio, a través de la fórmula del trabajo “interdisciplinario” el fuero y la

autonomía de los especialistas se mantiene y defiende plenamente. No es lo mismo “colaborar” que aceptar fundir un género en otro.

La vanguardia política lo es porque pone al centro de su hacer el cambio del mundo. La vanguardia académica es relativamente indiferente a la política, o la entiende solamente de manera reivindicativa y gremial. Por eso no tiene problemas en luchar por su “autonomía” a través del financiamiento mercantil o estatal. Y, en la medida en que se constituye desde escuelas, en cierta medida está obligada a hacerlo. No es lo mismo un arte con vocación marginal, porque está en contra de las instituciones prevalecientes, que un arte que quiere constituirse como institución, y requiere ser mantenido como tal.

5. No es difícil sospechar, a partir de lo que he escrito hasta aquí, mi abierta simpatía hacia un arte político. Para los que me conocen no será difícil agregar a esa sospecha la de que ésto se debe a una simpatía más amplia hacia la política en general, y hacia las políticas radicales en particular. Es necesario, entonces, tras esta declaración de intereses y compromisos, que diga algo acerca de qué de “arte” puede tener un arte político. Para muchos, embargados aun en el grueso conservadurismo de las últimas décadas, esta es una cuestión esencial, porque tiene la impresión de que en esa fórmula mixta en realidad lo único que está en juego, y sale ganando es la “política”. Es necesario también, si de explicitar conflictos de intereses se trata, que diga algo sobre qué clase de política es la que estoy pensando para esa fórmula. Ambas aclaraciones contienen cuestiones relevantes para reforzar las diferencias que he establecido hasta aquí.

Lo propio del arte es la forma, no el contenido. O, si se quiere, el contenido en el arte debe residir justamente en la forma. Pero la forma, a su vez, es la de un elemento sensible, real. Es decir, se trata del color, el sonido, la línea, la luz, el movimiento, el espacio, el tiempo, la palabra. Por supuesto estos elementos sensibles sólo pueden ser percibidos en un soporte, en cuerpos, en pigmentos, en materiales, en ambientes. Y estos soportes deben ser intervenidos a través de herramientas, de técnicas e instrumentos. Pero estos tres elementos, el elemento sensible, el soporte, las herramientas y técnicas pueden y deben ser distinguidos. Si lo hacemos, se puede ver que la innovación propiamente artística es la que se hace sobre el elemento sensible. Por supuesto interviniendo sus soportes, por supuesto usando para ello herramientas y técnicas. Pero el efecto propiamente artístico es el que se traduzca en una modificación de aquel elemento, que es el propio y definitorio de cada hacer artístico. En la danza se trata del movimiento, en la música del sonido, en la pintura del color y la línea, en el teatro de la articulación del gesto y la palabra. Los equilibrios que se mantengan aquí son muy reveladores de la situación del arte y la política en las obras.

Es propio de las vanguardias academizadas el énfasis en el soporte, o en las técnicas y herramientas. Es necesario que así sea: los artistas son concebidos como especialistas. Sólo llegan a serlo si dominan determinadas técnicas, y las destrezas y habilidades consiguientes. Si dominan técnicamente el soporte. Aquello que “cualquiera podría hacerlo” es visto como mera artesanía. Por supuesto este énfasis en los medios lleva a una tendencia hacia su ritualización, y a la contra corriente de desritualizarlos. Pero todo ese ejercicio no



hace sino alejar al creador de la preocupación por el elemento sensible en que su arte se expresa. Crea una tendencia a entender la innovación formal como innovación en las técnicas y en los materiales, más que en las formas mismas. Una tendencia que, por supuesto, es reforzada por el crítico y el curador que, a falta de imaginación propiamente formal ha concentrado su educación en los recursos y en los medios, más que en lo que es propiamente el contenido. Se ha formado más en el contexto (inmediato) del arte (los materiales y las técnicas), que en el contenido propio (sensible). Es por esto que el crítico siempre llamará la atención sobre las dificultades que han representado los desafíos técnicos, y las maneras exitosas o no en que han sido abordados. Esto es, desde luego, por que el crítico no es un artista. Pero no porque no domine esas técnicas, sino simplemente porque ve el arte desde su exterior.

O, también, para decirlo de manera más directa: la academización del arte genera un mal arte. Independientemente de la política a la que quiera servir, gremial o social. Es por eso que el uso político del arte rara vez produce un gran arte: porque frecuentemente está ligado a su academización. Y es por eso que un arte político puede ser un gran arte: porque está atento al contenido mismo, al elemento sensible en que el creador se expresa.

Pero esto significa también que el arte no es bueno o malo según si es político o no, sino según la forma en que interviene en la sensibilidad, de una manera más conceptual o más expresiva. El arte puede ser perfectamente tal sin estar (explícita o directamente) en la política. Desde luego siempre tiene un significado (y debe hacerse cargo de él), pero es necesario distinguir ese significado de su relación militante (o no) con el

movimiento político general.

Pero, justamente, "intervenir en la sensibilidad" no es una política cualquiera. Sobre bases muy generales, que exceden, desde luego, los límites y propósitos de este texto, creo que es posible afirmar que el despertar de la sensibilidad, su estímulo y ejercicio, tienen un significado directamente político. Apuntan al despliegue de lo que los seres humanos tienen más profundamente de seres humanos. Porque no se trata de estimular simplemente los sentidos, como es propio del arte mercantil y de propaganda, que usan la estimulación sensorial como recurso en sus políticas pedagógicas, sino de aquello que, a través de los sentidos, nos hace reaccionar ante los automatismos, ante la enajenación, ante la opresión cotidiana.

La política específicamente artística de un arte político consiste en esta apelación al universo de la sensibilidad justamente a través del elemento sensible que es propio del arte como tal. Es ese universo el que nos pone ante la realidad de la opresión, del trabajo repetitivo, de la vida trivial. Es ese universo el que nos abre ante la posibilidad de un mundo mejor. Y es por eso que todo gran arte tiene algo de arte político, más allá de las militancias específicas de sus autores.

Se trata de un mundo, por cierto, muy lejano al pragmatismo del uso político del arte, muy ajeno al oportunismo gremial de las políticas del arte, muy lejano en fin de lo que está de moda por orden y capricho del discurso de críticos y curadores. Un mundo que puede ser imaginado desde la sensibilidad propiamente artística, más que desde escuelas o mecenas. Un mundo que puede ser imaginado desde la política efectiva, más que desde los simulacros políticos que se limitan a administrar los poderes imperantes.