



**Universidad de Concepción
Facultad de Humanidades y Arte
Departamento de Filosofía**

ARTE, LIBERTAD Y RESISTENCIA

Tesis para optar al grado de Magíster en Filosofía

**Alumno : Rodrigo Leal San Martín
Profesor : Rodrigo Pulgar Castro**

Concepción, 2026

Resumen de Tesis

El arte a partir del siglo pasado amplió considerablemente sus límites, otorgando más libertad creativa, pero creándose una percepción de no suceder nada relevante en el panorama artístico mundial. Esto lleva a formular la hipótesis sobre si el arte requiere de escenarios coercitivos y restrictivos para tener una motivación significativa a la cual reaccionar.

Para ello, mediante un análisis histórico-crítico, se revisaron diversas posturas de la filosofía del arte y de la estética, con el fin de analizar el papel que juegan la libertad y la resistencia en el devenir del arte e indagar hasta qué punto estas condiciones serían inherentes a la obra o una reacción a la consolidación del individuo en la sociedad contemporánea; especialmente, en el contexto de la crisis de las democracias liberales del periodo de entreguerras y los colectivos de arte que surgieron durante la dictadura chilena.

Por consiguiente, se estableció una diferencia entre el arte de tiempos pretéritos, donde no hay una necesidad intrínseca para que la obra resistiera al orden establecido, y las sociedades democráticas o autoritarias actuales, donde el arte puede constituir un medio mediante el cual denuncie transgresiones y demande justicia, además de generar una actitud crítica en las personas.

ÍNDICE

Introducción.....	Pág. 2
Capítulo I: La historia del arte entendida como una búsqueda de emancipación.....	Pág. 7
Capítulo II: Arte, Industria y Cultura de Masas.....	Pág. 25
• El compromiso de la libertad.....	Pág. 25
• Arte, cultura de masas e ideologías en la primera mitad del siglo XX.....	Pág. 35
• La industria cultural y el arte en la cúspide del capitalismo.....	Pág. 43
Capítulo III: Libertad y resistencia en la escena cultural chilena del siglo XX.....	Pág. 49
• Breve repaso por la primera mitad del siglo XX.....	Pág. 49
• El papel del arte durante la Dictadura Militar.....	Pág. 53
• Escena de Avanzada y el CADA: Ruptura y acciones de arte.....	Pág. 58
Conclusión.....	Pág. 72
Índice de ilustraciones.....	Pág. 76
Bibliografía.....	Pág. 77

Introducción

El arte es una actividad de gran importancia para la reflexión filosófica si se tiene en cuenta el interés que despertó desde que los primeros seres humanos desarrollaron la capacidad de crear y modificar los objetos de la naturaleza. Además, esta misma capacidad “artística”¹ consistente en la creación de objetos cuyo fin no es exclusivamente utilitario, sino incluso de tipo ritualístico/mágico, nos lleva a pensar en la existencia de una cualidad esencial del artista que le otorgaría la posibilidad de conferir cualidades ontológicas especiales a un objeto que inicialmente no las posee, objeto-obra que acaba diferenciándose de otros objetos de igual aspecto². Esta idea supone que la creación artística no necesariamente descansa únicamente en cualidades intrínsecas como la habilidad o genialidad del artista, sino que también en aspectos simbólicos, es decir, tanto desde las creencias como en factores contextuales, un aspecto que nos lleva a situar las motivaciones de la obra en algo externo de quien la crea. Por ende, tal como se irá exponiendo en el presente trabajo, previo al surgimiento de una conciencia artística³, la creación respondería a una utilidad exclusivamente cívica-religiosa (por lo menos hasta el Renacimiento), a partir de lo cual, uno de los objetivos iniciales será demostrar que el devenir del arte ha consistido en un largo camino de independencia hasta nuestros días como garante y procurador de la libertad humana, es decir, como resistencia.

¹ Se utiliza “artística” entre comillas para dar a entender que se utiliza un concepto aplicado a una actividad humana que, si bien se realiza desde los orígenes del ser humano, solo se reconoce como arte de manera consciente a partir del siglo XV, aspecto que se desarrollará en el primer capítulo.

² Por ejemplo, para un hombre del paleolítico, con el acto de tallar unas simples líneas paralelas o cruzadas en el mango de un hacha conseguiría dotar a este objeto de una cualidad especial (mágica), esperando así que esta fuera más efectiva para la caza que otra arma similar que no las tuviera. No obstante, todo lo que se puede reflexionar sobre el arte de períodos prehistóricos solo puede quedar en el campo de la especulación al no disponer de registros escritos.

³ El presente estudio parte de la base que los filósofos norteamericanos Arthur C. Danto y Larry Shiner proponen respectivamente, que en la historia habría un período en el cual no existía una conciencia artística tal cual la entendemos en la actualidad. Es decir, no había conciencia -o claridad-, de la figura del artista y de su obra como algo separado de lo cívico-religioso. De esta forma, para estos autores, la conciencia artística surgiría en la Época Moderna, momento en el cual la figura del artista se separa del hombre de oficios.

A lo largo de la historia, tanto artistas como diversos protagonistas del mundo de las artes, han mostrado interés en las razones del arte con el propósito de desentrañar su esencia, situación que se intensificó a partir del siglo XX cuando las obras comenzaron a ser cada vez más conceptuales, llegando incluso a ser propuestas como filosofía pura⁴. Esta situación característica del arte vanguardista y del arte conceptual llevó a que algunos críticos o teóricos del arte como Clement Greenberg⁵ declararan que en el arte no había sucedido nada en los últimos treinta años, producto de la casi absoluta libertad artística que han otorgado las sociedades democráticas liberales y sumado a una industria del consumo que parece no agotarse nunca. Ante este escenario podría pensarse que se trata de una decadencia, que ha llegado el fin de la producción artística o directamente, que el arte ha muerto⁶, debido a que en los últimos cuarenta años en la escena artística da la apariencia de que no se han producido grandes cambios, contrario a la gran variedad de movimientos artísticos que tuvieron las artes en la primera mitad del siglo XX de la mano de las vanguardias.

Arthur Danto, por el contrario, señala que el arte en el presente se encontraría más vivo que nunca, siendo aquella aparente latencia justamente la condición de casi absoluta libertad artística por la que el arte ha debido pagar. Aspecto que el filósofo norteamericano asocia con Andy Warhol y la teoría del "fin de la historia" de Marx y Engels. En la cual, según Danto, primero, los filósofos alemanes proponen un futuro sin clases sociales en donde las personas no estarían determinadas a desempeñarse en únicas labores⁷; y segundo, por su parte, Warhol, en una entrevista de 1963, piensa en un escenario ideal en donde el artista

⁴ El filósofo norteamericano Arthur C. Danto, señala que el arte a partir del siglo XX con las vanguardias derivó en artistas pertenecientes, no a un único paradigma histórico y progresivo, sino a varios paradigmas preocupados por formular la pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte. Ya en la segunda mitad de aquel mismo siglo, el arte conceptual demostró que no necesariamente debía existir un objeto físico, visual y palpable para ser considerado arte; de manera que artistas como Joseph Kosuth llevaron el arte a límites que demostraban que cualquier cosa podía ser una obra de arte; aspecto que transformaba el arte exclusivamente en una indagación filosófica (Arthur Danto. *Después del fin del arte*. 1999. Capítulo: Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo).

⁵ De acuerdo con la teoría de una etapa posthistórica del arte, Danto señala en *Después del fin del arte* (pp. 136, 159), que Clement Greenberg en el escenario posterior al *boom* del abstraccionismo postpictórico (estilo del cual el mismo crítico fue su principal teoricista), señalaba que no había ocurrido nada en los últimos treinta años, dado que la multiplicidad de estilos que surgieron a partir de la década del setenta no se ajustaban dentro del relato legitimador que el crítico había propuesto.

⁶ Arthur Danto. *El final del arte*. 1984.

⁷ Arthur Danto. *Después del fin del arte*. 1999. Capítulo: Tres décadas después del fin del arte. Págs. 58-59.

pudiese crear con absoluta libertad y sin adscribirse a un estilo en particular y no por ello sentirse "menos artista". Situación, según Danto, en la que de alguna manera se pronostica el escenario artístico actual:

(Warhol) Estaba pensando en el estilo, en cómo, eh, no importa lo que hagas. Puedes cambiarlo, convertirte en un expresionista abstracto, la próxima semana puedes convertirte en un artista pop o algo más. Sin sentir que has renunciado a algo (Sichel, 2018, pág. 7).

Por lo tanto, Danto en su teoría del fin del arte toma parte de las ideas presentadas por Marx y Engels según las cuales llegaría un momento donde ya no habrían grandes improntas del ser humano en la historia, tal como señala en su artículo *El final del arte*:

La historia llegaría a su fin, pero la humanidad no. Cuando acaba una historia, sus protagonistas siguen viviendo, felizmente activos, en su insignificancia post-narrativa; todo lo que hacen y todo lo que les ocurre no es parte de la historia vivida a través de ellos. Es como si ellos fueran el vehículo y la historia el sujeto (Danto, 1984, p.17).

Sin embargo, el filósofo norteamericano no está indicando que este estado final del arte sea solamente una posibilidad que debe darse bajo determinadas condiciones, tal como sugiere Marx y Engels. Por el contrario, señala: “Entonces éste es el fin de la historia del arte, en el caso particular que se requiera alguna demostración de que es un estado final y no un paso en el camino hacia un futuro todavía insondable” (Danto, 1999, p.68). En efecto, lo que caracteriza a este estado final del arte es la imposibilidad de cualquier tipo de relato legitimador que guíe el trabajo de los artistas, tal como sucedió a comienzo del siglo XX con el surgimiento de las vanguardias. De esta manera, la gran libertad en el arte actual tendría como resultado que no pudieran darse (o notar) grandes cambios, o, por lo menos, ocurrir cambios de un nivel tal, que parecieran relevantes para el mundo del arte.

Por ello, frente a este escenario de incertidumbre artística característico del siglo XXI, es pertinente reflexionar sobre un elemento tan indeseable como es la represión, pues, paradójicamente, esta podría constituirse en un elemento fundamental para la subsistencia del arte, teniendo en consideración que, durante el siglo XX, numerosos países de América

Latina fueron escenario de cruentos atropellos contra la dignidad humana. Contexto en el cual la libertad de expresión fue severamente coartada mediante la prohibición de determinadas manifestaciones que, a ojos de los grupos dominantes resultaban no solo una ofensa hacia las "buenas costumbres" y a la tradición, sino que además representaban una clara oposición ideológica.

Esta idea puede vincularse con la concepción que el filósofo francés Paul Ricœur desarrolla en torno a los conceptos de ideología y utopía a partir de la imaginación. Según los cuales, la ideología cumple una función de preservación del orden, mientras que la utopía opera en sentido contrario, pues poseería una función destructora que cuestiona el orden establecido, y a la vez, proyecta una realidad posible y perfecta. De esta manera, la utopía permite que los individuos puedan realizar un ejercicio de advertencia sobre su propia realidad, evidenciando la vulneración o ausencia de ciertos derechos, y así, de esta manera, configurándose como un mecanismo de evaluación sociocultural.

Al respecto, Rodrigo Pulgar señala lo siguiente acerca del concepto de utopía a partir del pensamiento del filósofo francés:

Con Ricœur se define que en la reflexión ético-política la utopía cumple una función determinada. La razón está en que al ser una propuesta de organización cuyo origen se ubica en la imaginación individual y colectiva, cada vez que las sociedades viven momentos difíciles la utopía sirve como punto de contraste con la situación vital-real (Pulgar, 2016, pág. 59).

En este sentido, la utopía viene a representar una función-espejo que refleja de manera crítica a la sociedad, aspecto que, si se reconsidera la diferencia que posee con la ideología, resulta innegable la vinculación de esta con la polaridad que componen la represión y la libertad humana.

Por lo tanto, a partir de esta dicotomía libertad/represión, el arte presentaría una marcada voluntad y motivación por parte del artista. En otras palabras, la coerción pareciera darle al arte una mayor autenticidad en la sociedad, motivo por lo cual en este trabajo serán fundamentales los siguientes objetivos:

- Indagar el trayecto histórico del arte en búsqueda de una condición de resistencia, a partir de un repaso histórico de las restricciones ante las cuales estaba sometido el arte y el artista con el fin de comprender mejor la libertad en el arte.
- Analizar en concreto la situación del arte y la cultura durante la dictadura en Chile. Para ello, se tomará la década de los ochenta en nuestro país, debido a que surgen variados colectivos y grupos artísticos, de los cuales se destacan la Escena de Avanzada y el Colectivo de Acciones De Arte (CADA), que sirvieron como resistencia contra el régimen militar al producir una serie de acciones subversivas en la vía pública. Aspecto que ayudará a encontrar una respuesta a las siguientes interrogantes:

- 1) Si acaso, la resistencia como acción artística, es una cualidad incondicional del arte, o más bien, algo propio de la sociedad y el individuo moderno.
- 2) Si acaso, son necesarias condiciones represivas hacia el arte para que este tenga un motivo para hacerse notar con fuerza y convicción. Lo que, como consecuencia, llevará a indagar en las causas y fines del quehacer artístico durante períodos de coerción.

Para indagar en estos puntos, finalmente, se establecerá una relación de ideas entre la teórica cultural francesa-chilena Nelly Richard, por su estrecha relación con la escena artística nacional durante la dictadura chilena, y el filósofo francés Jacques Rancière, por su particular visión política del arte. Siendo uno de los motivos de la elección de este filósofo, no solo el contexto contemporáneo en el cual se desenvuelven ambos teóricos, sino que, además, la concordancia existente con Richard, respecto del arte como medio de visibilización en contextos de opresión e injusticias.

En concreto, este análisis propone como investigar los contextos históricos en donde han predominado ideologías autoritarias y de esta manera sustentar la idea de que el arte —entiéndase el artista y su obra—, tendría un particular propósito en la sociedad. Aspecto que podría resultar más sustancial y/o trascendental cuando se manifiesta en escenarios coercitivos que en tiempos de paz y democracia.

Capítulo I: La historia del arte entendida como una búsqueda de emancipación

Resumen del capítulo: Se cuestiona la idea de que el arte siempre ha gozado de libertad creativa, señalando que esta es una conquista reciente. Por medio de autores como Danto, Hegel y Tatarkiewicz, entre otros, se analiza cómo cada época limitó las posibilidades del arte según sus condiciones históricas, conceptuales, religiosas y políticas. Desde la Antigüedad Clásica hasta el siglo XIX, el artista estuvo subordinado a normas sociales, morales o utilitarias, hasta que la modernidad permitió progresivamente mayor autonomía artística y una ruptura con la tradición.

Resulta habitual que en la actualidad el arte se asocie con la idea de libertad si tenemos en cuenta las sociedades democráticas modernas, en las cuales no existen grandes impedimentos que coarten al artista en su manera de crear. Por lo mismo, esto lleva a incurrir erróneamente en el supuesto de que el arte ha gozado de tal condición desde su nacimiento, ignorando que aquella condición sería exclusiva de los últimos treinta o cuarenta años⁸, dado que, en el transcurso de la historia, el artista de alguna manera se encontraba imposibilitado de operar con la misma libertad que su par actual. Para ello, se presenta una serie de antecedentes teóricos que permiten indagar en las diversas visiones sobre la libertad y la resistencia en el arte.

El primer punto consiste en la idea de que el artista previo a la posthistoria⁹ —por una serie de aspectos que se desarrollarán en este capítulo—, se adscribe a pautas convencionales de creación, las cuales dan indicios de que la idea de libertad creativa (tal cual la entendemos

⁸ Se aclara que incluso vanguardias tan rupturistas como el dadaísmo o vanguardias tardías como el arte conceptual se adscriben a un relato legitimador que, al igual que otros relatos artísticos de la época, señalaba que su respectivo arte era el verdadero —y, por lo tanto, "puro"—, a diferencia de los demás. Con esto no se busca afirmar de manera tajante que la libertad en la práctica artística no se haya dado previamente, especialmente si se considera que el artista ejerce una libertad creativa, por mínima que esta sea.

⁹ Para evitar confusiones, se utilizará la idea de posthistoria artística denominada así por el filósofo norteamericano Arthur C. Danto, la cual se iniciaría con la aparición del arte Pop, y se terminaría por consolidar con el fin de la Guerra Fría, es decir, la caída de los grandes relatos y la entrada al siglo XXI. Por esta razón, cuando se menciona el artista previo a la posthistoria, se hace referencia a todo el lapso que va desde el mundo clásico hasta los periodos antes mencionados.

hoy), no estaba instalada en la conciencia de estos artistas. En otras palabras, no había espacio ante la posibilidad de proponer nuevas manifestaciones artísticas que no fueran las permitidas por la sociedad imperante, dado que esto fue un beneficio que progresivamente ganaría terreno a partir del transcurso del siglo XX.

Danto¹⁰, para poder explicar esta imposibilidad, toma la tesis del historiador alemán Reinhart Koselleck llamada "Futuro pasado" (*Vergangene Zukunft*), según la cual cada época posee ciertas limitaciones históricas en cuanto a la posibilidad de concebir el futuro. De manera que, al intentar pensar cómo podría ser el futuro, por más innovadoras que sean estas concepciones, inevitablemente estarán compuestas de elementos de nuestra propia época¹¹. Al respecto, el filósofo norteamericano menciona la imposibilidad de haber anticipado en 1910 que en solo cinco años más el estado del arte permitiría una obra como *In Advance of the Broken Arm* (Preludio a un brazo roto) (fig. 1), de Marcel Duchamp, objeto que consistía en una simple pala de nieve, pero que antes de la aparición de esta clase de arte sólo existía como objeto utilitario, pero jamás podría haberse visto como obra de "arte encontrado".¹² En palabras más simples, los límites del arte están demarcados por la época donde este se desarrolla, motivo por el cual nos resulta difícil idear el arte y la cultura del futuro sin que esta posea elementos de nuestra propia época¹³.

Esto puede ilustrarse mejor a través del ejemplo dado por Danto, en el cual toma el caso del artista francés de fines del siglo XIX Albert Robida, quien imaginaba el futuro en el año 2000, a través de ilustraciones con una estética propia de la *belle époque*; por ejemplo, representaba personas que en autos voladores llegaban a restaurantes en los cielos con estructuras de fierro forjado, similares a las de la Torre Eiffel:

Podemos estar seguros de que si Robida hubiera representado un museo de arte submarino, las obras más avanzadas que habría en su interior

¹⁰ Danto, A. (1999) Capítulo: Tres décadas después del fin del arte. *Después del fin del arte*. Pág. 124. Editorial Paidós.

¹¹ Por ejemplo, el cuello tipo Beatle utilizado en las indumentarias futuristas de los personajes de Star Trek o el Dry Martini bebido en las novelas de ciencia ficción de la década de 1950.

¹² Nombre que reciben las obras de arte compuestas por objetos comunes y corrientes, previo a la denominación *ready-made* que otorgaría el arte Pop.

¹³ Danto, A. (1984). *El final del arte*.

serían, si acaso, pinturas impresionistas. Las obras de Pollock, De Kooning, Gottlieb y Klein que en 1952 se exponían en las galerías más vanguardistas habrían resultado inimaginables en 1882 (Danto, 1984, pág. 1).

El segundo punto corresponde a la visión que el filósofo alemán Georg Wilhelm Hegel presenta en su obra *Fenomenología del Espíritu*¹⁴, en la que da cuenta de la particular noción de libertad propia del habitante griego del mundo clásico.

En esta obra, el filósofo alemán destaca la individualidad propia del sujeto moderno de la cual somos herederos. De acuerdo con esto, actualmente no solo estamos habilitados para tomar decisiones, sino que, además, esta capacidad nos permite deliberar, es decir, el poder considerar otras opciones, las cuales incluso podrían ir en contra de los ideales y normas imperantes de una época¹⁵. Sin embargo, esta sería una condición impensable para el griego antiguo, dado que frente a los grandes dilemas de la vida a estos no les quedaba más que sacrificarse, tal como ocurre en la tragedia de Antígona que se quita la vida al negarse a acatar las leyes humanas que prohibían enterrar a los muertos enemigos de la ciudad. Situación que también se advierte en el caso de Sócrates, quien prefiere la muerte antes que salvar su propia vida, pero no por despreciarla, puesto que, si bien la sentencia era injusta y sabiendo él que estaba en lo correcto, no acatar esta drástica decisión involucraba desobedecer las leyes de Atenas, y aquello es algo que no podía permitir el filósofo. En efecto, Sócrates declara en la *Apología* ante el tribunal popular lo siguiente:

Quizás creéis, atenienses, que yo he sido condenado por faltarme las palabras adecuadas para haberos convencido, si yo hubiera creído que era preciso hacer y decir todo, con tal de evitar la condena. Está muy lejos de ser así. Pues bien, he sido condenado por falta no ciertamente de palabras, sino de osadía y desvergüenza, y por no querer deciros lo que os habría sido más agradable oír: lamentarme, llorar o hacer y decir otras muchas cosas indignas de mí [...] Pero ni antes creí que era necesario hacer nada innoble por causa

¹⁴ Hegel, G. (2010). *Fenomenología del Espíritu*. 1807. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Universidad Autónoma de Madrid.

¹⁵ Como, por ejemplo, que una mujer afroamericana en un autobús decidiera no entregar el asiento a un hombre blanco, tal como expresan las leyes durante la década de los sesenta en Estados Unidos.

del peligro, ni ahora me arrepiento de haberme defendido así, sino que prefiero morir habiéndome defendido de este modo, a vivir habiéndolo hecho de ese otro modo. En efecto, ni ante la justicia ni en la guerra, ni yo ni ningún otro deben maquinarse cómo evitar la muerte a cualquier precio (Platón, 2003, 38d - 39a).

Y en el *Critón*, diálogo que lleva el nombre de su discípulo y amigo, quien, acompañando a Sócrates en la cárcel, ofrece pagar su fuga y huida a Tesalia, a partir de lo cual el filósofo dialécticamente le hace entender el deber hacia las leyes, aun cuando en ocasiones estas pareciera que no nos han sido justamente aplicadas como ocurrió con él. Entonces, realizando el ejercicio de suponer que las mismas leyes dialogan con Sócrates si este quisiera eludir su condena, el condenado maestro señala:

[Las leyes] Dirían: <<Tenemos grandes pruebas, Sócrates, de que nosotras y la ciudad te parecemos bien. En efecto, de ningún modo hubieras permanecido en la ciudad más destacadamente que todos los ciudadanos, si ésta no te hubiera agradado especialmente, sin que hayas salido nunca de ella para una fiesta, excepto una vez al Istmo, ni a ningún otro territorio a no ser como soldado; tampoco hiciste nunca, como hacen los demás, ningún viaje al extranjero, ni tuviste deseo de conocer otra ciudad y otras leyes, sino que nosotras y la ciudad éramos satisfactorias para ti. Tan plenamente nos elegiste y acordaste vivir como ciudadano según nuestras normas, que incluso tuviste hijos en esta ciudad, lo que ahora intentas hacer contra su voluntad. Entonces tú te jactabas de que no te irritarías, si tenías que morir; y elegías, según decías, la muerte antes que el destierro. En cambio, ahora, ni respetas aquellas palabras ni te cuidas de nosotras, las leyes, intentando destruirnos (Platón, 1985, 52b).

En esta misma línea de análisis, el filósofo francés Paul Ricœur coincide con Hegel a propósito de Antígona y la carencia de individualidad en los antiguos griegos:

La tragedia es obra de los propios agentes y de su individualidad. Pero como atestigua la Antígona de Sófocles, estos agentes están al servicio de grandezas espirituales que no solo los sobrepasan, sino que, a su vez, abren

camino a energías arcaicas y míticas, que son también fuentes inmemoriales del infortunio (Ricœur, 2006, pág. 261).

Por lo tanto, siguiendo a Hegel, esta situación, por muy exagerada que hoy nos pueda resultar, nos demuestra que en aspectos de deliberación y toma de decisiones, para el habitante del mundo clásico el intentar oponerse a la institucionalidad o a la religión no era una posibilidad que estuviera contemplada como opción. Por lo mismo, para este filósofo, la individualidad sería una condición que se obtendría únicamente con el hundimiento de la sociedad griega derivando en el surgimiento de la noción de persona que luego incorporará el Derecho Romano, para más tarde tornar a la noción de individualidad que como individuos contemporáneos poseemos. Beneficio que se obtuvo gracias al Estado de Derecho en la Época Moderna. Con esta última transformación, el individuo pudo separarse de aquel lazo inexorable que unía al ciudadano griego con su comunidad.¹⁶

Un tercer elemento importante por considerar que permite comparar el arte del pasado con el actual y así poder dar con su finalidad como resistencia, consiste en reflexionar sobre el problema de la utilidad en el arte. Aspecto por el cual se comenzará a indagar en la antigua Grecia, justamente porque es aquí y no en otro lugar donde nace la reflexión filosófica occidental, que es lo que verdaderamente interesa. Para estos efectos recurro a los textos *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* de Władysław Tatarkiewicz y *Recuerdos de Sócrates* de Jenofonte.

Cuando en la actualidad nos referimos a la utilidad que posee el arte en la sociedad, inevitablemente ha de compararse con el desarrollo de la ciencia y la técnica. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la técnica tiende a considerarse como algo separado de lo artístico (quizás, asociada más a la artesanía). Sin embargo, resulta paradójico que, en el mundo antiguo, tanto el arte como la artesanía, eran consideradas una misma cosa, debido a que no existía el concepto de arte que actualmente utilizamos, sino el de *tekne*, el cual vendría a significar arte/artesanía, y el de *teknites* que vendría a ser un artista/artesano, tal como señala el filósofo polaco Władysław Tatarkiewicz:

¹⁶ Hegel, G. (2010). *Fenomenología del Espíritu*. 1807. Edición bilingüe de Antonio Gómez Ramos. Universidad Autónoma de Madrid.

Las artesanías y las ciencias no fueron excluidas en la época griega clásica del reino de las artes. Tampoco lo estuvieron en el período Helenístico, la Edad Media o el Renacimiento —la primera, la idea clásica del arte, predominó durante más de dos mil años. La idea que nosotros tenemos del arte es una invención relativamente moderna (Tatarkiewicz, 2004, pág. 81).

Para el habitante del período *preconcepto* de arte, poseer una *tekne* consistía en poseer una destreza, lo que incluiría saberes tan variados como ser cocinero, construir inmuebles, esculpir estatuas, hacer zapatos, o poder dominar un corcel. Por lo tanto, bajo esta antigua denominación, la artesanía u otros saberes más prácticos no serían distintos de lo que actualmente entendemos como arte.

Entonces, si en el mundo preconcepto un saber cualquiera era considerado arte, ¿qué ocurría con la belleza? Claramente, las obras poseían belleza, pero esta estaba asociada, primero, al valor moral¹⁷, y segundo, se le relacionaba directamente con la utilidad: “Las bellas artes se clasificaban junto a las artesanías, ya que estaban convencidos de que la esencia del trabajo que realiza un escultor o carpintero es la misma, p. ej., la destreza” (Tatarkiewicz, 2004, pág. 80). Es decir, existía una estrecha relación entre el objeto mismo y que este fuera útil para lo que fue creado. Es decir, un cuchillo no solo es bueno, sino que además es bello si corta bien.

Jenofonte, discípulo de Sócrates, menciona en su obra *Memorias*, un diálogo en el cual su maestro discute con un armero llamado Pistias sobre la belleza y la utilidad con respecto a la creación de corazas, señalando la imposibilidad de que la belleza en sí se manifieste si es que esta no se asocia a lo bello y a lo bueno, conceptos que en griego serían *kromenon* lo "convenientemente útil" o *kalón prosti* "lo bello a causa de":

(Sócrates) Las corazas que ajustan bien agobian menos que las que no ajustan, teniendo el mismo peso, pues las que ajustan mal, sea que cuelguen con todo su peso de los hombros o que compriman excesivamente alguna otra parte del cuerpo, resultan incómodas y desagradables de llevar. En cambio,

¹⁷ Raymond Bayer señala que la *kalokagathía* como es un concepto semimoral y semiestético que fusiona la belleza y el bien, por lo cual, la belleza en cuanto es asociada con el valor moral, es belleza moral y no física (Bayer, R. (2017) *Historia de la estética* (pág. 31) Fondo de cultura económica).

las que ajustan reparten el peso por igual entre las clavículas y las paletillas, los hombros, el pecho, la espalda y el vientre, hasta el punto de que son casi un añadido del cuerpo más que una carga.

(Pistias) Acabas de decir precisamente el motivo por el que yo creo que mis obras valen tanto. Sin embargo, algunos prefieren comprar corazas pintadas y doradas.

(Sócrates) Verdaderamente, dijo, si compran por ese motivo corazas que no ajustan, pienso que lo que compran es una molestia pintada y dorada (Jenofonte, 1993, pág. 140).

En el caso de Platón, el filósofo ateniense no le confiere prioridad al arte y los artistas¹⁸: “Y es por muchas razones por lo que considero que hemos fundado el Estado de un modo enteramente correcto, y puedo decir que esto ocurre sobre todo con lo discurrido con la poesía [...] Al no aceptar de ningún modo la poesía imitativa” (Platón, 1988, 595a), y en ese sentido propone una estética jerárquica de tres categorías, en la cual el arte, por muy bello que nos parezca, no sería más que una copia de la naturaleza, y esta última a su vez una mera copia de las Ideas. Por lo cual, para el filósofo ateniense, el artista no sería más que un imitador de Ideas ya creadas, encontrando así en este mundo solo ejemplos de cosas bellas, pero no de lo bello en sí. Lo cual es explicado por medio del ejemplo de las camas¹⁹, en la que se presenta primero la Idea de cama o “Cama en sí”, que existe en la naturaleza, por haber sido creada por Dios, segundo, la cama creada por el carpintero a partir de la idea de cama, la cual ya es una copia de la realidad; y, por último, la cama que pinta el artista, quien en sí mismo no copia la idea de Dios, sino que copia la cama hecha por el carpintero.

Esto demuestra que la situación del arte, ya en los comienzos de la filosofía occidental, sufriría el dictamen de ser, por un lado, el tipo de manifestación símbolo de la belleza y el placer por antonomasia, pero, por el otro, tuvo que cargar con el problema de su utilidad frente a los verdaderos y más importantes fines del ser humano en esta vida —o

¹⁸ Para evitar confusiones, se señala que, en lo que resta del capítulo, y por razones de familiaridad, se utilizarán los términos ‘arte’ y ‘artista’, aunque se hará referencia al mundo antiguo donde estos corresponden a los conceptos de *tekne* y *teknites*.

¹⁹ Platón. (1988). *La República*. (597a) Editorial Gredos.

bien—, de tránsito a la siguiente. Ahora, al retomar el pensamiento más propio de Platón y dejando de lado la filosofía moral de su maestro Sócrates, no se puede dejar de lado su obra insigne sobre la sociedad perfecta, en la cual se aborda el problema del arte no solo desde lo utilitario, sino por sobre todo formativo, y, por tanto, moral.

La importancia de *La República* de Platón es fundamental como tratado filosófico de una sociedad con un funcionamiento ideal. Teniendo en cuenta que, en estos tiempos, no pasan desapercibidas las críticas por la postura que el filósofo ateniense dirigió hacia el destino de los artistas en su modelo de Estado, en el cual no habría corrupción de los gobernantes ni perversión de sus ciudadanos y guardianes. Pensamiento que habría germinado en el filósofo como motivo del deterioro que este había experimentado en Atenas —sociedad que se jactaba por sobre las demás por su forma de gobierno, la democracia—, que paradójicamente condenó a muerte a su maestro Sócrates, quien, a su juicio, había sido el ciudadano más justo de aquella polis. Esta situación llevó a Platón a pensar que ni con los mejores legisladores del mundo se podría conseguir una sociedad perfecta si para ello no se comenzaba por realizar una serie de cambios drásticos, como la separación de las labores de la sociedad por aptitudes, separar a los hijos de sus familias biológicas para pasar a ser la prole de toda la sociedad por igual, y, además, determinar la educación que estos tendrían²⁰; ideas que surgieron luego del desencanto que este filósofo había experimentado en los distintos gobiernos que habían transcurrido durante su vida: la tiranía de los treinta por la injusticia y la violencia aplicada a los opositores, y luego, con la recuperación de la democracia, la acusación contra su maestro Sócrates y posterior pena de muerte a manos de los mismos conciudadanos que habían sido desterrados por los tiranos (incluso, teniendo en cuenta para Platón, el hecho de que el propio Sócrates había realizado un acto de valentía al negarse a detener y conducir la ejecución de un ciudadano opositor)²¹

²⁰ Como referencia al proyecto político que Platón propone en la República, cabe destacar que, en la Carta VII que el filósofo ateniense escribe para aconsejar a los amigos y familiares de Dion de Siracusa luego del asesinato de este; señala que, como paso previo y fundamental para conseguir una sociedad feliz y virtuosa, es menester promulgar leyes que establezcan la igualdad de derechos entre todos por igual, es decir, que no den ventajas ni a vencedores ni a vencidos.

²¹ Platón. (1992) *Diálogos VII*. Carta VII. Editorial Gredos.

En esta misma línea, los artistas tendrían que ser expulsados de este proyecto a menos que aceptaran reducir considerablemente su repertorio. Explicado de manera más clara, las artes quedarían restringidas a sólo una cierta cantidad de manifestaciones que no significaran un peligro para los ciudadanos, y, por lo tanto, para la polis misma.

Platón con esta radical sentencia ataca una clase de arte que, a nuestro juicio, no es reaccionaria en sí, pues no busca realmente corromper a la sociedad. En primer lugar, carga contra la imitación como reproducción del mundo externo, pero, a diferencia de su maestro Sócrates quien proponía la imitación como la función básica de la pintura y la escultura, para su discípulo resultaba una pérdida, pues tal como ya se mencionó, significaba una mera copia de la apariencia de las cosas, y, por lo tanto, no era el camino apropiado. Al respecto señala:

(...) la pintura y en general todo arte imitativo realiza su obra lejos de la verdad, y que se asocia con aquella parte de nosotros que se aleja de la sabiduría, y que es su querida y amiga sin apuntar a nada sano ni verdadero (Platón, *La República*, 603a).

Por este motivo, para Platón, la mimesis consistiría en un tropiezo para alcanzar la verdad, pero no solo en términos de figuras sino, además, en la manera en cómo el arte nos enseña el mundo, provocando de esta forma que los jóvenes y el resto de los ciudadanos desviarán sus esfuerzos en hacer de la polis un lugar mejor. Sin embargo, es con la poesía que el filósofo advierte un mayor peligro, debido a que es en el elemento mítico que se presenta en los poemas homéricos en donde se muestran características deplorables, tales como la lascivia, el rencor, la avaricia o la violencia; características que son traspasadas a los dioses, los demonios y los héroes. Motivo por el cual considera que prohibir este tipo de arte es una labor imprescindible:

Por consiguiente, no sólo a los poetas hemos de supervisar y forzar en sus poemas imágenes de buen carácter -o, en caso contrario, no permitirles componer poemas en nuestro Estado-, sino que debemos supervisar también a los demás artesanos, e impedirles representar, en las imitaciones de los seres vivos, lo malicioso, lo intemperante, lo servil y lo indecente, así como tampoco en las edificaciones o en cualquier otro producto artesanal. Y al que no sea capaz de ello no se le permitirá ejercer su arte en nuestro Estado, para

evitar que nuestros guardianes crezcan entre imágenes del vicio como entre hierbas malas que arrancan día tras días de muchos lugares, y pacieran poco a poco, sin percatarse de que están acumulando un gran mal en sus almas. Por el contrario, hay que buscar los artesanos capacitados, por sus dotes naturales, para seguir las huellas de la belleza y de la gracia. Así los jóvenes, como si fueran habitantes de una región sana, extraerán provecho de todo, allí donde el flujo de las obras bellas excita sus ojos o sus oídos como una brisa fresca que trae salud desde lugares salubres, y desde la tierna infancia los conduce insensiblemente hacia la afinidad, la amistad y la armonía con la belleza racional (Platón, *La República* 401 b).

Para beneficio del arte y de los artistas, estas ideas quedaron únicamente en el plano especulativo²². Sin embargo, al momento de pensar en las consecuencias que ocasionaría tener una sociedad en la que cada individuo debe cumplir únicamente el papel que le fue asignado, resulta imposible no pensar en los inicios del siglo XX y los terribles esfuerzos de ciertos regímenes por coartar las libertades civiles, y junto con ello la libertad artística.

Por esta idea de expulsar a los artistas en aras del equilibrio y la obediencia, es que a *La República* de Platón se le ha relacionado con el autoritarismo²³, partiendo de la base de que este tipo de conducción política, por lo general, prohíbe cualquier práctica que pueda resultar un riesgo de subversión, tal como propusieron indistintamente ciertos regímenes autoritarios del siglo XX, como fue la Italia Fascista, la Alemania Nazi, la Unión Soviética, la China Comunista de Mao, o, en nuestra realidad más cercana, la dictadura de Pinochet en Chile. Aspectos que serán abordados en los capítulos posteriores.

De paso al medioevo occidental²⁴, es necesario destacar dos aspectos contextuales importantes: Primero, el declive del Imperio Romano, con lo que finaliza la opulencia de las

²² El intento por parte de Platón de llevar este proyecto a cabo fracasó cuando, instalado en el reino de Siracusa, intentó plasmar en los tiranos Dionisio I y Dionisio II su idea de rey filósofo.

²³ Popper, K. (1945). *La sociedad abierta y sus enemigos*. Cap. 7: "El principio de conducción". Paidós.

²⁴ Se aclara, que el motivo de obviar los períodos helenístico y romano se debe a que la reflexión filosófica sobre el arte no se separa mucho de las consideraciones estéticas platónicas recientemente vistas, en las cuales, lo que realmente importa es alcanzar un mundo superior donde se encontrarían las ideas en sí. Aspecto que también tomaron los primeros teólogos cristianos, muchos de los cuales habían sido influenciados por el neoplatonismo en una búsqueda metafísica de la belleza.

grandes ciudades que, sumado a las invasiones de los pueblos germánicos, provocan que estas ya no sean lugares seguros para vivir, lo que provocará un éxodo hacia los campos (en particular, hacia las fincas de los más acaudalados), lugar en donde posteriormente surgirán los grandes castillos medievales, los monasterios y demás estructuras fortificadas. Razón por la cual, la vida cultural quedará restringida a estos micro mundos, y se dejarán de lado todas las maravillas del mundo antiguo (por lo menos durante mil años).

Segundo, uno de los motivos por los cuales la visión oscurantista del medioevo ganó fuerza, radica en el hecho de que la sociedad medieval se regía por un marcado teocentrismo, cuyo resultado fue la pérdida y prohibición de todos los saberes grecolatinos que podían entrar en conflicto con el dogmatismo cristiano. A raíz de esto, los intelectuales renacentistas —quienes comenzaban a redescubrir aquel mundo olvidado—, manifestaron un sesgo hacia la cultura cristiana, llegando a declarar que aquella había sido una época sin sensibilidad estética. Pero, para hacerle justicia, más que un retroceso cultural, el medioevo consistió en un atesoramiento y resguardo de lo poco que se había podido rescatar de la cultura grecolatina gracias a las bibliotecas y talleres que se encontraban en fortificados monasterios, y esto sumado al laborioso trabajo de artistas y monjes copistas.

El filósofo y medievalista italiano Umberto Eco señala que el mismo nombre de la época fue otorgado por los modernos por un práctico, aunque evidente sesgo histórico:

Por otra parte, es el concepto mismo de <<Edad Media>> el que es arduo de definir y la misma y clara etimología del término nos dice que se inventó para encontrarles alojamiento a una decena de siglos que nadie conseguía colocar, dado que se encontraban a medio camino entre dos épocas <<excelentes>>, una de la que ya nos orgullecíamos mucho, y la otra de la que nos habíamos vuelto muy nostálgicos (Eco, 2012, pág. 15).

Superado este sesgo histórico, encontramos en el arte medieval un tipo de obras que, si bien no llegan a la perfección armónica y de proporciones tal como las griegas y latinas, sus fines por los cuales fueron creadas pueden ser: catequéticos (es decir, formativos en

cuanto a enseñanza de la religión), bidimensionales²⁵ y simbólicos. En donde, además, las proporciones de las obras paleocristianas y románicas no se caracterizaban por ser una fiel copia de la realidad, puesto que lo que realmente importaba en aquellos casos era transmitir el mensaje de Cristo a una población que en su mayoría era analfabeta.

Posteriormente, ya en la Edad Media Tardía²⁶, se destaca una progresión de la arquitectura, la cual pasará de la construcción de iglesias en base a sólidos muros de piedra y escuetos ventanales a la construcción de monumentales catedrales góticas. Siendo estas últimas una proeza de la ingeniería al poseer muros que en algunos casos se componían únicamente de vitrales gracias a la creación de arbotantes, elementos estructurales exteriores que se adosaban a la nave y hacían el trabajo de contrafuerte.

Ocurre en este periodo que el arte, por el hecho de ser en su mayoría religioso, también carece de un concepto como el actual. Al igual que el *teknites* del mundo antiguo, el pintor medieval no es garante de un verdadero talento por sí mismo. Esto se debe a que cuando el artista medieval crea sus obras, en realidad no lo hace por talento propio, sino por gracia divina. Es decir, es Dios quien obra como intermediario a través del artista para que este pueda crear obras bellas (análogo a la función de las musas en el mundo grecolatino).

Por otro lado, los teólogos cristianos, como herederos de la tradición platónica, de igual manera separarán la verdad y el bien del mundo material. Esto no significa que por culpa de su rigor religioso desconozcan la belleza y el goce artístico, sino que, por el contrario, es un elemento que tendrán muy presente, puesto que justamente aquello será uno de los aspectos fundamentales del arte que se deben evitar y combatir si lo que se desea es alcanzar la perfección espiritual y la cercanía con Dios. Por ejemplo, Alcuino de York, maestro de Carlomagno, tiene bastante presente lo fácil que resulta para las personas y principalmente para los religiosos el amar las cosas sensibles, ya sean los sabores dulces, el apreciar con la vista los objetos bellos o el oír sonidos suaves y melódicos.

²⁵ Entendiendo lo bidimensional como una composición plana, sin profundidad ni perspectiva geométrica.

²⁶ Período que transcurre desde el siglo XIV al XV.

Lo mismo ocurre con la opinión de los teólogos medievales más rigoristas como San Bernardo, Alejandro Neckam o Hugo de Fouilloi, tal como expresa Eco en el siguiente párrafo respecto a sus posturas sobre lo bello:

(...) arremeten con vehemencia contra estas *superfluitates* [que buscan la belleza sensible, agradable, y] que distraen a los fieles de la piedad y de la concentración en la oración. Pero en todas estas condenas, la belleza y el encanto de los ornamentos no se niegan nunca: es más, se combaten precisamente porque se reconoce su atractivo invencible, no conciliable con las exigencias del lugar sagrado (Eco, 2012, pág. 22).

De ahí que en esta época se llegará incluso a criticar la instrumentalización de la música sacra y, por el contrario, se profundiza más en la producción vocal. Surgiendo de esta forma el canto gregoriano en donde la melodía es a capela²⁷, y cuya función sería reemplazar aquellos instrumentos que producen deleite y confunden el verdadero mensaje de Dios. Así, se logra transformar la música en una forma directa de poder acercarse a lo divino.

Frente a todos estos antecedentes, el mundo del arte medieval no va a alejarse mucho del mundo clásico en cuanto al espectro de posibilidades que tenía el artista para poder desenvolverse y, más aún, si quisiera manifestar una crítica, una provocación o arte como resistencia. Incluso, ya en pleno Renacimiento, se advierte que más allá del ideal de artista obtenido gracias al remanente de fama y grandeza dejado por personajes como Leonardo da Vinci o Miguel Ángel, en realidad se presenta que estos se desempeñaban como un trabajador a contrata, quien debía compartir espacio y se encontraba al mismo nivel con otros trabajadores como carpinteros y ebanistas.²⁸

Esto nos demuestra que el horizonte de posibilidades de un artista en el Renacimiento aún no se había desarrollado. Si bien en esta época nacerá el concepto de arte y, por lo mismo, se expandirán los límites creativos, de entrada, al Quattrocento aún no se vislumbraba este cambio. De manera que aún faltarían un par de siglos para que comenzara a darse aquella

²⁷ Del italiano *a cappella*, propiamente 'al estilo de la capilla'.

²⁸ Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Editorial Paidós.

idea del arte y del artista que hoy nos parecen tan normales. Razón por la cual era necesario que surgiera una nueva conciencia artística:

<<Arte>> seguía teniendo el significado más antiguo y abarcador de <<un arte>> y el viejo esquema de las artes liberales y mecánicas seguía siendo empleado a pesar de que cada vez resultaba más inadecuado para representar los cambios y las relaciones recíprocas entre las distintas disciplinas, especialmente entre las ciencias. (Shiner, 2004, pág. 54).

Estos cambios que venían con este nuevo período de la historia occidental comenzaban a empujar los límites del arte, los cuales poco a poco empezaban a ceder. De esta forma, podemos ver en la Época Moderna una especie de resistencia hacia el mundo medieval, pero no sólo en aspectos artísticos, sino en muchos ámbitos de la cultura.

Por ejemplo, la libertad económica crece por sobre los designios religiosos y la potestad de los gremios que imposibilitan el crecimiento de capital; puesto que, bajo el antiguo modelo, el arte "debe obedecer a el código moral y las prescripciones jurídicas de las cofradías y del artesanado" (Bayer, 2017, pág. 103). Entonces, bajo este enfoque, se requería de un nuevo grupo social que posibilitara el crecimiento y la capacidad de expandir los límites de la creación artística: la burguesía²⁹, grupo que a su vez comenzó a requerir del arte, puesto que vieron en él una manera de poder posicionarse socialmente³⁰. Por lo cual comenzaron a contratar artistas por sus habilidades y no necesariamente por gracia divina. En tal situación, es comprensible que la fe retrocediera ante el talento de los artistas: "Se requiere la enseñanza de los maestros pintores, no ya de los teólogos" (Bayer, 2017, pág. 101).

Ante estos paradigmáticos cambios, los preceptos religiosos medievales ya no podían continuar determinando todos los ámbitos de la sociedad, tal como ocurrió con el trabajo, el dinero o el arte, según señala el teórico del Estado y politólogo inglés Harold Laski:

²⁹ Teniendo en claro que la burguesía no surge en la Época Moderna, sino que ya venía desarrollándose desde la Baja Edad Media.

³⁰ Motivo por el cual nacería el estilo *kitsch* en la segunda mitad del siglo XIX, cuando los burgueses en su calidad de individuos con poder adquisitivo, al no poder obtener los mismos bienes materiales que la nobleza, comenzaron a solicitar los servicios de los artistas, carpinteros y arquitectos, para que estos confeccionaran obras que les otorgaran un cierto estatus social.

La Edad Media está empapada en la noción de un supremo fin ultraterrestre, al que tiene que ajustarse toda conducta. Y el buscar la ganancia por sí misma es incompatible con semejante noción. La riqueza era un fondo de sentido social, no una posesión individual. El rico no la disfrutaba por sí o para su propio gusto, sino como administrador y en nombre de la comunidad. Se encontraba, así, limitado a la vez en lo que podía adquirir y en los medios para adquirirlo (Laski, 1961, pág. 20).

Con este retroceso en el poder de la Iglesia y junto con ello el paso a una nueva conformación de sociedad³¹, la época moderna se impregna de una mentalidad nueva que no se subordinará a las reglas morales del pasado, surgiendo de esta manera una nueva clase de persona:

La estética del Renacimiento italiano del siglo XVI se distingue por el descubrimiento del individuo: *l'uomo singolare*. Ya no encontramos en esta época el elemento gregario de un grupo de fieles o una religión, sino la composición única de elementos físicos, psíquicos e intelectuales (Bayer, 2017, pág. 102).

Esta nueva época trae consigo nuevos objetivos artísticos tales como autonomía, independencia y laicismo, y junto con estos como una respuesta al arte sacro "nace la pintura que representa figuras por ellas mismas" (Bayer, 2017, pág. 101), aspecto que vendría a ser un antecedente de la teoría del Arte por el Arte³².

El laicismo por su parte libera ciertos aspectos de la vida que permanecían vetados por la religión. Por ejemplo, la naturaleza, tan temida y repudiada en el medioevo, deja de verse como un enemigo y lo mismo ocurre con el redescubrimiento de la belleza humana por sobre la figura del santo, quien representaba la total negación de lo sensual y lo animal. Posiblemente, en este último aspecto y como punto aparte, España vendría a ser la única resistencia frente a todos estos nuevos aires renacentistas. En parte, debido a que la cultura

³¹ Una sociedad secular (con espacio para lo religioso en el ámbito privado) y cuyos integrantes poseen intereses individuales, pero en concordancia con un contrato social.

³² Es decir, el arte como un fin en sí mismo y no como un medio hacia otros fines. Ideal artístico que se desarrollará a partir del siglo XVI.

ibérica mantuvo una cierta "distancia" hacia estos nuevos ideales modernos, intentando, por el contrario, mantener una simplicidad y una austeridad desde fines del siglo XVI, cuando el resto de Europa se encontraba abierto a nuevos aires de progresión artística.

Según Bayer, España es el único país donde se identifica el sentimiento nacional con el sentimiento religioso³³, motivo por el cual esta cultura considera ficticio el arte renacentista, siendo un buen ejemplo la figura de El Bosco³⁴, quien "con sus exageraciones y la estereotipia de sus Cristos muertos y sus Vírgenes dolientes, sus íconos patéticos y bárbaros, forja todo un arte expresionista que se opone radicalmente al estilo italiano" (Bayer, 2017, pág. 128).

Otro aspecto de la Época Moderna que es necesario resaltar consiste en el hecho de cómo a partir de esta época se dará una nueva racionalización del arte, al punto que lo bello vendría a ser lo perfecto, tal como señala el precursor de Leonardo da Vinci, León Alberti, para quien la belleza es "aquello a lo cual nada puede añadirse o quitarse sin perjudicarlo" (Bayer, 2017, pág. 111). Así, este antecedente nos demuestra que, con el tiempo, esta profesionalización de la labor artística terminará por desarrollar una disciplina nueva e independiente del oficio característico del artista medieval.

Con esta racionalización del arte surgirá la perspectiva, así como diversas ciencias a disposición del ser humano, las cuales le ayudarán a conocer de mejor forma el mundo que le rodea y que, además, estarán a su completa disposición. Así, tenemos al *L'uomo universale* con la figura de Alberti o da Vinci, quienes son representativos de toda una época, pues con sus aportes "se presenta ya lo que sería característico de toda la estética de la época siguiente: la coincidencia entre el ideal artístico y el conocimiento científico" (Bayer, 2017, pág. 113).

Con esta nueva clase de individuo, el arte y el concepto de lo bello adquieren mayor independencia, dejando de ser sirvientes de un dogma o vistos únicamente como una necesidad útil, como ocurría en el mundo griego o en el medioevo; si no, por el contrario:

³³ Bayer, R. (2017). *Historia de la estética*. Editorial Fondo de cultura económica.

³⁴ Pintor Flamenco, cuyas obras gozaron de gran popularidad e influencia en la corte del Rey Felipe II, quien coleccionó varias de sus obras, y las destinó a diversos centros importantes de la época como el Escorial.

El arte, al convertirse en una disciplina, hace surgir una nueva estética, un paso hacia lo universal. Deja de ser una colección de recetas de oficio, como lo era durante el Medievo con el monje Teófilo y aun con Cennino Cennini (Bayer, 2017, pág. 114).

Con el paso de los siglos XVII y XVIII, se dará en Europa una verdadera revolución estética, a partir de lo cual surgirán una serie de posturas filosóficas que buscarán determinar los fundamentos de la belleza y del gusto tan variados como la filosofía misma. En este sentido, la estética francesa irá a la vanguardia y reflejará el estado cultural de toda la época, partiendo por retomar el dualismo platónico de la existencia de dos esferas que permiten en el ser humano aprehender la realidad: por un lado, una esfera inferior perteneciente a la sensibilidad, y otra esfera superior, que vendría a ser la esfera del entendimiento, en donde la primera esfera se subordina a la segunda.

Con estos nuevos cambios, el arte terminará por someterse a reglas y a leyes que de alguna manera lo transformarán en algo oficial, dejando por un tiempo de ser una resistencia con la tradición imperante, tal como lo demuestra el Clasicismo en el arte: "el arte debe producir un goce, pero ante todo debe corregir." (Bayer, 2017, pág. 131). Luego, con el paso al siglo XVIII, nacerá la disciplina estética como tal, la cual indaga en los motivos por medio de los cuales los aspectos filosóficos y psicológicos del arte producen efectos en los seres humanos. En esto influirán las ideas del ser humano como ser social a propósito del naciente "individuo" con derechos, el cual se desenvuelve en la sociedad con total libertad. Y así, se va abonando el terreno para que se dé un arte cada vez más libre de preconcepciones y propósitos.

Estas nacientes ideas que irán surgiendo de la mano de los ideales ilustrados darán como resultado la Revolución Francesa, a raíz de esto se clausuraron salones en donde los artistas ya no podían exponer, lo que les hizo forjar su propio ideal y desarrollar su propia individualidad³⁵. De esta forma, tenemos como resultado un eclecticismo en las artes que llevaría a ampliar los estándares de lo considerado "bello", así como también una crítica hacia

³⁵ Bayer, R. (2017) *Historia de la estética*. Pág. 175. Fondo de cultura económica.

la razón ilustrada³⁶ (que llevaría al nihilismo y al decadentismo del siglo XIX). En resumen, surgiría una verdadera revolución estética que no sería sino el principio del fin del progreso artístico moderno.

Ya, en el siglo XIX, surgirá una gran resistencia que consistirá en un cambio radical hacia toda la tradición anterior, teniendo en cuenta que el arte a partir del Renacimiento se caracterizaba por un desarrollo progresivo y armónico que buscaba representar la naturaleza tal como se presentaba ante nuestros sentidos. Sin embargo, la aparición comercial de la cámara fotográfica en 1839 llevó a que los pintores se liberaran de aquel progreso que buscaba plasmar la realidad con exactitud, con lo cual “la pincelada se vuelve importante sólo cuando el ilusionismo retrocedió como objetivo de la pintura y la mimesis retrocedió como la teoría definatoria del arte” (Danto, 1999, pág. 97), comenzando a experimentar con gamas de colores mucho más vivos (puesto que la luz era sumamente importante), así como con trazos que no intentaban ser uniformes sino en forma de manchones. “el verdadero cambio se produce con el impresionismo, cuando el color, por primera vez, se presenta como un cuerpo denso, con un tono concreto, que no tiene profundidad, sino relieve: en pegotes, en toques, o bien en franjas” (Falcinelli, 219, pág. 23). De esta manera, si bien de igual manera intentaban representar la realidad, los artistas impresionistas no buscaban hacerlo de la forma tradicional, motivo por el cual rompieron con toda tradición anterior.

³⁶ Berlin, I. (2015) *Las raíces del romanticismo*, cap. 2, “Primer ataque a la Ilustración”. Taurus.

Capítulo II: Arte, Industria y Cultura de Masas

El presente capítulo explora las transformaciones del arte entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, a partir de las miradas de filósofos y críticos de arte, como Clement Greenberg, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Theodor Adorno y Max Horkheimer, quienes coinciden en varios aspectos, como el surgimiento de la libertad artística moderna, la industria cultural y la cultura de masas, junto con el avance de los medios de reproducción técnica. Contexto en el cual se verán enfrentadas dos formas antagónicas de arte estrictamente relacionadas con las innovaciones técnicas y los cambios políticos y sociales: la vanguardia y el kitsch, sumado a los riesgos que supone la transformación del colectivo en masa.

- **El compromiso de la libertad**

Tal como se demostró en el capítulo anterior, si bien en el arte previo a la modernidad no se puede hablar estrictamente de libertad artística, tampoco es que, por el contrario, hubiera sólo censura. Puesto que no se advierte una coerción propiamente tal en torno a las estipulaciones sobre qué es lo que debía crear el artista. El artista anterior a la modernidad más que crear bajo una imposición lo hace de acuerdo con una especie de convenciones socioculturales, lo que le llevaba a no tener la necesidad de utilizar su arte como medio de oposición.

Según el reconocido crítico de arte Clement Greenberg, hasta la Edad Media “Existía una realidad conceptual, universalmente válida y disponible para la imitación, cuyo orden el artista no podía alterar”. Esto refuerza la idea de que, si bien el artista medieval contaba con cierta libertad creativa, solo podía desenvolverse dentro de los límites que le imponía su universo de posibilidades, ya que las temáticas estaban previamente fijadas. Por el contrario, “No le era necesario ser un filósofo ni un visionario, sino simplemente un artesano” (Greenberg, 1939, pág. 38). Esta última afirmación no posee un carácter difamatorio, sino más bien da cuenta de que, en el mundo medieval, el trabajo era gremial y a menudo anónimo, motivo por el cual, la noción de artesano englobaba a la de artista.

Explicado de otra manera: tanto el acto de subversión como proponer nuevas formas de hacer arte (por ejemplo, que en 1570 a un artista se le ocurriera presentar como obra un *ready made*), escapa por completo al horizonte de posibilidades que tenía un artista antes de la modernidad.

El siglo XIX marcó un momento decisivo en la historia del arte y la cultura, puesto que a partir de la segunda mitad de aquel siglo XIX poco a poco se fueron configurando las bases de la sociedad contemporánea. La Segunda Revolución Industrial provocó un aumento tanto de las ciudades como de la actividad económica. A su vez, los avances tecnológicos sumado al surgimiento de una comunidad científica permitieron que creciera la esperanza de vida y, con esto, un considerable aumento de la población europea³⁷.

Estos cambios provocaron un desplazamiento del campo a la ciudad y, con ello, una transformación en la configuración de vida de las personas. A diferencia de siglos anteriores, el simple habitante de esta nueva sociedad posee gustos y quiere satisfacerlos (y además puede hacerlo). Como el arte evoluciona junto con la sociedad, ocurre que con el surgimiento de la clase obrera industrial (que en el medioevo eran los siervos), surgirá también el consumo, por limitado que este fuera. Entonces, a raíz de esto surgirá un mercado del entretenimiento, que en siglos anteriores se había restringido sólo a una pequeña élite, pero que a partir de ese momento existirá tanto para el burgués como para el proletariado.

De igual forma, tanto en la antigüedad medieval como en la renacentista, la participación de la sociedad en términos de lo comunitario quedaba restringida únicamente a lo cultural (lo religioso). En cambio, con estos nuevos factores de la sociedad se realzará el individualismo como consecuencia de las ideas liberales e ilustradas. Específicamente como una oposición hacia el Estado, las monarquías, la Iglesia o cualquier tipo de colectividad que decidía por sobre el individuo. Al respecto, Raymond Bayer señala lo siguiente:

³⁷ Teniendo en claro que esta bonanza no necesariamente es producto de la propia producción europea, sino también por factores externos, como los recursos obtenidos de las colonias subyugadas por algunos de los grandes imperios, así como de los beneficios obtenidos de otras naciones. Por ejemplo, el caso del salitre chileno, el cual permitió un considerable aumento de los cultivos, sin lo cual la sociedad europea no habría podido alcanzar los niveles de desarrollo a través de los cuales prosperó en ámbitos tecnológicos, artísticos, políticos, etc.

La Revolución había producido un cambio radical en el movimiento literario debido al cierre de los salones y el abandono de las reglas tradicionales, sustituidas progresivamente por una cierta libertad. Surgió el movimiento romántico, que expresó su propio temperamento, caracterizado por un creciente individualismo, pletórico de sensibilidad y de imaginación. (Bayer, 2017, pág. 271).

Para el romanticismo la belleza resulta relativa, de ahí que los artistas se permitían la libertad de encontrarla hasta en los elementos que podríamos considerar lo más opuestos a la belleza formal: “El romanticismo termina, pues, según Hugo, por hacer de lo feo un tipo de imitación, y de lo grotesco un elemento del arte” (Bayer, 2017, pág. 274). Estas categorías de carácter rupturistas rompen tanto con la estética clásica como con la Ilustración y su primacía de la razón.

Los valores a los que les asignaban mayor importancia eran la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar la vida propia por alguna iluminación interior, el empeño en un ideal por el que sería válido sacrificarlo todo, vivir y también morir. No estaban fundamentalmente interesados en el conocimiento, ni en el avance de la ciencia, ni en el poder político, ni en la felicidad; no querían ajustarse a la vida, encontrar algún lugar en la sociedad, vivir en paz con su Gobierno, o es más, sentir fidelidad por su rey o su república (Berlin, 2015 pág. 35).

Es en este contexto que la libertad artística adquiere una dimensión inédita. Atrás quedará la figura del artista que crea exclusivamente bajo un mecenazgo, o de acuerdo con normas estéticas heredadas de tiempos pasados, para pasar a convertirse en un creador autónomo, el cual constantemente entrará en tensión con la sociedad que lo rodeaba.

Baudelaire en su ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863) da cuenta de esta nueva clase de artista, que en sí, pese a compartir muchas características del artista romántico, ya

da muestras de pertenecer a una nueva era³⁸. Para ello presenta al Sr. G (Constantin Guys), un artista al que no le gusta ser llamado artista, a quien considera un hombre del mundo y de una gran curiosidad, punto de partida de su genio. En otras palabras, un artista que se aleja de reglas y de la búsqueda de lo ideal, y que, por el contrario, Baudelaire relaciona más que con un hombre de genio que ha perdido la curiosidad del mundo, con un niño que aún conserva toda su sensibilidad, curiosidad y la observación fija por todo lo que le rodea, además de un individuo solitario, que se mueve entre la multitud, pero que se diferencia de los demás paseantes por tener un fin más elevado: buscar la modernidad “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire, 1863, pág. 10).

Con esta frase, el poeta y crítico de arte entrega una certera observación de lo que caracteriza a este importante momento que le ha tocado vivir y presenciar: la modernidad se caracteriza por estar en constante cambio, por lo cual un ritmo de vida rápido, fugaz y relativo, recordando que aquellas son características que se están viviendo a mediados del siglo XIX de la mano de la Revolución Industrial y los avances tecnológicos. Todos estos aspectos confluyen en un mismo lugar, que va a consistir en la ciudad moderna.

La urbanización trajo consigo una nueva sensibilidad marcada por la aceleración del tiempo, la precarización de la vida y la proliferación de formas culturales accesibles a un público cada vez más amplio. La expansión de los medios técnicos, en especial la prensa escrita, la fotografía y posteriormente el cine, abrieron nuevas posibilidades para la producción y reproducción de imágenes y con ello se consiguió hasta cierto punto una democratización del acceso a la cultura, pero a la vez provocó discusiones sobre el valor de la obra de arte en un mundo que se regía cada vez más por la reproducción mecánica. Este cambio de paradigma sentó las bases para una nueva configuración de la experiencia estética, donde lo único, lo original y lo aurático³⁹ comenzó a desvanecerse frente a lo serial, lo repetible y lo masificado.

³⁸ Si bien Charles Baudelaire es considerado el último gran romántico francés, a la vez es parte de ser uno de los primeros poetas modernos.

³⁹ Relativo al aura según Walter Benjamin.

En este sentido, el filósofo alemán Walter Benjamin en su ensayo *El arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), destaca favorablemente la proliferación de la reproducción tecnológica que hacia fines del siglo XIX había conseguido superar con creces lo conseguido siglos antes por sus homólogos de manufactura artesanal: la xilografía, la litografía y la prensa del pasado en base a boletines. De esta manera, el filósofo presta atención al modo en que los medios técnicos, como la fotografía y el cine, modifican y democratizan la naturaleza de la experiencia estética.

Según Benjamin, a partir de aquel momento, el arte podría llegar hasta los rincones más recónditos de la sociedad y con esto al común de las personas. Antes, el arte había estado restringido a unos pocos quienes tenían el privilegio, bien por ser parte de la nobleza, por vivir cerca de una determinada obra de arte (entiéndase, una catedral o un ayuntamiento), o por pertenecer a una comunidad religiosa y/o tener la suerte de presenciar alguna procesión religiosa en la cual se exhibía en determinado tiempo una obra. Como consecuencia de ello, Benjamin introduce el concepto de "aura", entendido como la unicidad e irrepetibilidad de la obra de arte tradicional, la cual que se pierde —o se ve afectada— en el proceso de reproducción mecánica, aspecto que será desarrollado en el transcurso de esta sección.

De esta forma, gracias a estos adelantos técnicos el arte comenzó a llegar a todas partes, pero con la particularidad de perder una supuesta esencia característica de épocas o momentos donde el contacto con la obra era por medio exclusivo de cultos o ritos. Estos cambios nos demuestran que la sociedad por aquel entonces se iba transformando y con ello se perdía una forma de originalidad o esencia comprendida en la manera en la cual se vivía el arte en las sociedades antiguas⁴⁰.

Sin embargo, esta libertad que claramente provocó un mayor acceso al arte tendrá sus consecuencias. Esta nueva sociedad de consumo será alimentada por el capitalismo, el cual buscará complacer al mayor número posible de personas.

⁴⁰ Con esto volvemos a lo señalado por Hegel en *Lecciones sobre la estética* (1834) cuando se refiere al carácter pasado del arte, puesto que, de acuerdo con su visión histórica, el contacto con las obras ya no respondía a la vida cívica de los antiguos griegos o a la vida religiosa medieval, sino que cada vez más a una vida cívica personal, primero para el ciudadano burgués y posteriormente para el proletariado.

La novelista galesa Honor Arundel en su libro *La libertad en el arte* (1967) también presta atención a los cambios que se producían en la sociedad, siendo muy crítica de la influencia que producía el capitalismo, puesto que, si bien reconoce que gracias al auge de este sistema económico el arte adquirió una mayor libertad creativa, al mismo tiempo le significó ser visto por estos mismos como algo sospechoso o frívolo, y así provocando que los artistas quedaran desprotegidos o desfinanciados:

Los primeros capitalistas eran partidarios del ahorro, estimando que el capital se debía de acumular y no despilfarrarse en ostentaciones o padrinazgos artísticos. La libertad del artista, trabajador independiente en un mercado de competencias, vino a ser alarmantemente irrestricta. Por primera vez se sintió apartado de la sociedad, un rebelde, un intruso. Y, naturalmente, hizo una virtud de su aislamiento y de su hostilidad. (Arundel, 1965, pp 33-34).

Arundel y Greenberg si bien, difieren en el motivo, coinciden en la independencia del artista de aquella época:

Es interesante anotar cómo, desaparecidos los padrinazgos públicos y privados, se las arreglaron para vivir algunos de los artistas de la época. Byron, Shelley y Southey tenían ingresos particulares; Van Gogh fue protegido por su piadoso hermano; Wordsworth recibió diversos legados más una canonjía⁴¹ de la Administración de Correos; Keats se debatió con un minúsculo ingreso personal ejerciendo periodismo pobremente pagado. La sociedad no se volvió a sentir responsable de sus artistas y devino realidad la idea romántica de morir de hambre en un miserable desván. (Arundel, 1965, pág. 34).

Y en el mismo sentido Clement Greenberg:

⁴¹ Renta por la que se pertenece al cabildo de iglesia catedral o colegial.

Era necesario coraje, ya que el desplazamiento de la vanguardia desde la sociedad burguesa a la bohemia significaba también el abandono de los mercados capitalistas; mercados a los que los artistas y escritores habían sido lanzados una vez hundido el patronazgo aristocrático. (Este abandono significaba morir de hambre en una buhardilla, pese a que, como veremos más tarde, la vanguardia seguiría ligada a la sociedad burguesa, precisamente porque necesitaba su dinero). (Greenberg, 1939, pág. 25).

En este clima de estandarización y consumo cultural se dará un fenómeno que será central a lo largo de este capítulo: el *kitsch*. Este término, que designa una forma de arte fácilmente digerible que se volvió el emblema de una cultura que reemplaza la reflexión por el impacto inmediato, la importancia en la decoración, y la autenticidad por la imitación:

El kitsch es mecánico y funciona mediante fórmulas. El kitsch comporta una experiencia indirecta y sensaciones falseadas. El kitsch cambia según el estilo, pero permanece siempre igual. El kitsch ejemplifica todo lo que hay de espurio en la vida de nuestro tiempo. El kitsch no pretende pedir nada a sus clientes, excepto su dinero –nada, ni siquiera su tiempo (Greenberg, 2002, pág. 31).

Uno de los primeros en articular esta preocupación fue el crítico de arte y principal promulgador del paradigma formalista del arte Clement Greenberg, quien en su influyente ensayo *Vanguardia y kitsch*⁴² propone una distinción radical entre éste y el arte de vanguardia, pero no confrontando esta clase de arte con la academia como se podría llegar a pensar, sino en el sentido de ver al arte de vanguardia como una forma de resistencia cultural, y el *kitsch*, visto como una manifestación pasiva y complaciente de la cultura de masas.

Tal como se ha señalado, la sociedad contemporánea tiene entre sus novedades el surgimiento del mercado de consumo y la democratización de la cultura. Entonces, para Greenberg, el arte verdadero sería aquel que se retrae del mercado y de las convenciones populares para explorar los límites del lenguaje artístico. En cambio, el *kitsch* adopta

⁴² Greenberg, C. (2002). *Vanguardia y kitsch. Arte y cultura: Ensayos críticos*. Editorial Paidós.

fórmulas vacías, fácilmente digeribles, que apelan al gusto del público masivo sin exigirle reflexión. Siendo ésta la distinción que marcará un punto de partida clave para el análisis posterior de la relación entre arte y sociedad.

Para el crítico estadounidense, el surgimiento de la vanguardia en el arte se correspondería con una especie de etapa final de decadencia artística que él llama alejandrino, el cual se ha dado en varios momentos de la historia. Este particular estado agotado del arte sería para el autor “un tipo de academicismo en el que las cuestiones realmente importantes dejaban de tratarse porque provocaban controversia” (Greenberg, 1939, pág. 24).

Frente a esta decadencia de la cultura, la vanguardia aparece en la escena artística, pero no buscando que el arte sea una fiel copia de la realidad, sino, por el contrario “algo increado, libre de significados, de parecidos o de modelos” (Greenberg, 1939, pág. 26). Es decir, que el contenido de este tipo de arte “ha de disolverse tan completamente en la forma que la obra plástica o literaria no puede ser reducida en su totalidad o parcialmente nada que no sea ella misma”. (Greenberg, 1939, pág. 26). Es así como, en este proceso de especialización artística cada vez mayor, una parte de la sociedad (la más desprotegida y en desventaja) no consiguió sentirse identificada, lo que ocasionó que terminara por aislarse culturalmente.

Si la vanguardia⁴³ en términos artísticos consistía en llevar la delantera con total libertad y decisión, claramente habría de existir una clase de arte contraria a estos ideales, la cual irrumpió en el mundo occidental industrializado: el *kitsch*, que en alemán designaba cualquier objeto o estilo pretencioso y de escasa calidad⁴⁴, que consistiría en un arte y literatura popular y comercial, como las imágenes y anuncios publicitarios de a fines del siglo XIX, portadas de revistas, novelas detectivescas, canciones de verano, películas de Hollywood, entre otras.

⁴³ Que viene del francés “*avant-garde*”, que literalmente significa “guardia delantera” en un contexto militar por las tropas que marchan en primera posición de avanzada.

⁴⁴ Del verbo alemán *verkitschen*, “vender barato”.

Para Greenberg, que el *kitsch* se relacione con el arte de las masas no es algo casual, sino, producto de la alfabetización universal que se produjo en Europa occidental y América del Norte por aquel entonces. Previo a este fenómeno, era la élite quien accedía a una clase particular de arte, justamente porque podía leer y escribir, por tanto, dedicarse al ocio. Entonces, con las clases medias y bajas aprendiendo a leer hizo que el acceso a la cultura formal no fuera algo exclusivo de unos pocos.

Entonces, frente a la pregunta sobre la razón que pudo llevar a la aparición de una clase de arte de menor calidad, Greenberg señala lo siguiente:

Los campesinos que formarían el proletariado y la pequeña burguesía de las ciudades aprendieron a leer y a escribir para mejorar su eficiencia, pero no consiguieron el ocio ni el confort necesarios para disfrutar de la cultura tradicional urbana. Al perder la cultura popular, cuyo territorio natural era el campo, y al descubrir al mismo tiempo una nueva capacidad para aburrirse, esas recién llegadas masas urbanas reclamaron a la sociedad un tipo de cultura adecuada a su propia necesidad. (Greenberg, 1939, pág. 31).

Por esta razón el *kitsch* pudo responder a la alta demanda con una clase de arte-mercancía y con una buena imagen que entretenía a todos quienes no estaban interesados en un tipo de arte que les exigiera un mayor compromiso de conexión emocional e intelectual, por lo que este arte más comercial e industrial, logró desplazar al arte y a la artesanía dado que son producidos en menor escala y durante un mayor periodo de tiempo.

Al autor le llama de sobremanera la atención que en las escuelas se enseñen los grandes maestros de la pintura y no el *kitsch*, pero que paradójicamente, sea este tipo de arte el que adorne nuestros hogares, como las típicas obras reproducidas del pintor y cartelista estadounidense Maxfield Parrish. (fig. 2)

Esta crítica situación que provoca el *kitsch* viene a ser una de las consecuencias de la Época Contemporánea, la cual produce una hipotética libertad de elección, pero que realmente responde a las condiciones de vida propias de la sociedad capitalista, pues el paisaje de Parrish no exige mayor esfuerzo intelectual en descifrar su significado como sí

ocurriría frente a una obra de vanguardia. Para ejemplificar esto, Greenberg utilizando el caso del pintor ruso Iliá Repin a quien considera un pintor *kitsch* (fig. 3), señala lo siguiente:

Que Repin pueda pintar de una manera tan realista que las identificaciones sean inmediatamente evidentes y no conlleven ningún esfuerzo para el espectador: éste es el milagro. El campesino también se siente complacido por la abundancia de significados evidentes que descubre en el cuadro: <<cuenta una historia>>. En comparación, Picasso y los iconos resultan austeros y áridos. Pero aún hay más: Repin intensifica la realidad y la dramatiza: crepúsculo, explosión de obuses, soldados que corren, que caen. No hay más que hablar de Picasso o los íconos. (Greenberg, 1939, pág. 36).

Para Greenberg, el espectador culto obtiene la misma emocionalidad al ver una obra de Picasso que el campesino con una obra de Repin, Sin embargo, para el espectador culto hay un paso más de abstracción que sobrepasa la impresión inmediata, en el sentido de realizar una especie de esfuerzo intelectual extra. Esto no se produce en la obra *kitsch*, pues no hay que realizar aquel esfuerzo ya que todo lo que se tenga que observar ya viene entregado en la obra listo para su disfrute: “Repin predigiere el arte para el espectador y le ahorra esfuerzos, le abre un atajo al placer artístico que sortea la dificultad que siempre comporta todo arte genuino”. (Greenberg, 1939, pág. 37).

Esta situación no es culpa de las masas, sino del modelo económico y social en el cual se desenvuelven, ya que este estilo de vida no permite el tiempo para el ocio, ni la energía suficiente para que las personas puedan disfrutar del arte superior. Entonces, es comprensible que el campesino opte por el *kitsch* cuando desee contemplar un cuadro, puesto que éste le permite un goce sin esfuerzo. De igual forma, Arundel expresa lo siguiente, a propósito de esta clase de arte y su industria:

Ahora tenemos que lidiar con una industria del espectáculo que, al perseguir su propio beneficio, explota la necesidad de expansionarse sentida por el pueblo, para verterle una pseudo-cultura de buen tono, frívola, insubstancial. Existe una funesta separación entre el gran arte –para el disfrute

de los menos— y el arte como distracción o arte menor, que cultivan los más, lo que no beneficia a ninguna de las dos categorías. (Arundel, 1965, pág. 15).

Para Greenberg, el kitsch es la clase de arte que utilizan los regímenes totalitarios como la Unión Soviética o el nazismo, no porque lo utilicen con el fin de adoctrinar a las masas, sino todo lo contrario, pues saben que no pueden proponerle un arte personal pues resulta muy costoso. Entonces, a diferencia del arte de vanguardia que no resulta útil para propagandas ideológicas, le dan a la masa un tipo de arte más dócil que ella misma demanda: “El *kitsch* mantiene a los dictadores próximos al <<alma>> del pueblo” y, además, “Con posteridad, los nazis descubrieron que en los asuntos de cultura era más rentable acceder a los deseos de las masas que a los de sus amos” (Greenberg, 1938, pág. 41). Con esto queda claro que darle el gusto a la élite resulta mucho más complejo que a las masas, puesto que a estas últimas les hacen creer que son ellas las que gobiernan y así las mantienen tranquilas y conformes. De ahí que este sea uno de los grandes peligros del *kitsch* en la sociedad capitalista.

- **Arte, cultura de masas e ideologías en la primera mitad del siglo XX.**

En mayor o menor sintonía con las ideas de Clement Greenberg, un grupo de filósofos alemanes vinculados con la Escuela de Frankfurt desarrollaron una teoría crítica a partir de la cual analizaron los constantes cambios que estaba experimentando el siglo XX en materias políticas, económicas y culturales.

De estos, Walter Benjamin⁴⁵ destaca un aspecto beneficioso de la tecnología para el arte, especialmente por el acceso que la sociedad del naciente siglo lograba a través de los nuevos medios tecnológicos. Para el filósofo, estos medios tienen un potencial emancipador, siempre y cuando sean utilizados de manera crítica. Por lo mismo, cuestiona el papel de las sociedades capitalistas, como la sociedad de consumo norteamericana, así como el de los regímenes totalitarios que emergieron en el período de entreguerras —como el fascismo y el

⁴⁵ Filósofo ya mencionado a propósito de la relación del arte con la reproducción técnica.

nazismo—, en relación con el uso del cine de propaganda a partir del cual conseguían cada vez más adeptos.

En su obra *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), Benjamín parte con la idea de que la reproducción en toda creación humana no es algo exclusivo de las nuevas tecnologías. Al respecto señala: “La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente reproducible, pues lo hecho por hombres siempre podían volver a hacerlo hombres” (Benjamin, 2024, pág. 52). En cambio, la reproducción técnica es algo relativamente reciente⁴⁶, ya que recién en el siglo XIX, junto con la aparición de la fotografía y posterior imagen en movimiento, de acuerdo con el autor, se evidenciará este beneficio: “La mano se verá por primera vez descargada de las obligaciones artísticas esenciales, que, en adelante, recaerán tan solo sobre el ojo que mira a través del objetivo” (Benjamin, 2024, pág. 52). De esta forma, la reproducción técnica se consagrará como el elemento que conseguirá expandir el arte como nunca se había logrado.

Hacia el 1900, la reproducción técnica había alcanzado un nivel que no sólo comenzaba a convertir en su objeto el conjunto de las obras de arte tradicionales, sometiendo su efecto a las transformaciones más profundas, sino que conquistó su lugar propio entre los procedimientos artísticos vigentes (Benjamin, 2024, pág. 53).

Con todo el beneficio otorgado a la sociedad ante esta novedad, Benjamin desarrolla una problemática: Aunque a partir de la reproducción técnica podemos replicar la cultura a tope⁴⁷, parece ser inevitable que la obra se vea afectada de alguna forma. Es por esto por lo que surge la siguiente interrogante: ¿Qué le falta a la reproducción técnica que no tiene la obra de arte? Ante esto, Benjamin señala que “Hasta la más perfecta reproducción le falta

⁴⁶ Benjamin señala que inicialmente los antiguos griegos conocían solamente dos modos técnicos de reproducción, los cuales permitían una cierta producción en masa: la fundición y el acuñamiento de algunos metales en monedas y figurillas. Posteriormente, la xilografía permitiría el grafismo y, más tarde, la aparición de la imprenta posibilitaría la técnica de la reproducción de la escritura. Más tarde, de igual forma, la litografía complementaría a la imprenta, pero con imágenes.

⁴⁷ De acuerdo con el autor, para comprender el contexto de la reproducción técnica, es necesario comprender que, antes de la irrupción de las tecnologías que posibilitaron esto, para las personas resultaba impensado tener acceso al número de obras (sonoras, visuales audiovisuales) que poseemos en la actualidad (o a partir de la sociedad industrial).

algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar mismo en que se encuentra” (Benjamin, 2024, pág. 53). En otras palabras, le falta su autenticidad, la cual para el autor “tiene su fundamentación en el ritual en cuyo seno tuvo su valor de uso originario” (Benjamin, 2024, pág. 58), es decir, la obra de arte en el mundo preindustrial tenía un *aquí y ahora* con el cual formaba un vínculo especial con las personas del lugar donde vivían y de una determinada época.

De esta manera, resulta más fácil entender cómo la sociedad capitalista logró, a través de la tecnología, la masificación de la cultura. Esto permitió un acceso aparentemente universal a todo tipo de objetos artísticos, aunque, en realidad, también provocó que la obra de arte perdiera algo esencial que, en su momento, solo estaba reservado para unos pocos. Así, la reproducción del arte logra reemplazar su ocurrencia irrepetible por una versión masiva⁴⁸.

A esta autenticidad que posee toda obra de arte original, Benjamin le otorga el nombre de “aura”, cuya definición y posterior ejemplificación sería la siguiente:

La aparición irrepetible de una lejanía por cercana que ésta pueda hallarse. Ir siguiendo, mientras se descansa, durante una tarde de verano, en el horizonte, una cadena de montañas, o una rama que cruza proyectando su sombra sobre el que reposa: eso significa respirar el aura de aquellas montañas, de esta rama (Benjamin, 2024, pág. 56).

Esta aura residiría en su valor cultural, que para Benjamin hasta cierto punto tendría que ver literalmente con mantener escondida a la obra de arte del público. De esta manera resulta comprensible que en el pasado resultara difícil —sino imposible— haber accedido a ciertas obras que se encontraban a miles de kilómetros de distancia, en moradas privadas, como en palacios o castillos, o prohibidas durante gran parte del año, como en iglesias o monasterios, teniendo la obra de esta manera un determinado nivel de exposición para el público:

⁴⁸ Benjamin, W. (2024). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. (Brotons, A. Trad.). *Obras*. (Libro I, Vol 2, pág. 55). Abada Editores (Obra original publicada en 1936).

Ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles en la *cella* al sumo sacerdote, ciertas imágenes de la Virgen permanecen tapadas casi todo el año, ciertas esculturas presentes en catedrales medievales no son visibles para el espectador a ras de la tierra (Benjamin, 2024, pág. 60).

Ahora bien, para Benjamin, esta definición de aura que en primera instancia podría resultar entrañable en cuanto a esa noción paradójica de lejanía y a la vez conexión inmediata con la obra reproducible, esconde un problema con respecto al fenómeno de masas⁴⁹ y su relación con el arte, el cual ya llamaba la atención de los intelectuales de la primera mitad del siglo XX. De acuerdo con éste, la aproximación cultural que trajo la tecnología cambió a las masas en cuanto al deseo de apoderarse de los objetos. Al respecto, el filósofo señala: “<<Aproximar>>, espacial y humanamente, las cosas hasta sí es para las masas actuales un deseo tan apasionado como lo es igualmente su tendencia a intentar la superación de lo irrepetible de cualquier dato al aceptar su reproducción” (Benjamin, 2024. pág. 57).

De esta manera, la pérdida del aura de la obra a partir de la aproximación —algo propio de la sociedad actual—, si bien contribuye a eliminar las distancias y los obstáculos del arte con las personas, provoca una especie de fetichización por los objetos (en este caso culturales), provocando que todo se desee en lo inmediato, aquí y ahora: “desde la distancia más corta de la imagen, o más bien en la copia, es decir, en la reproducción” (Benjamin, 2024, pág. 57). Además, la destrucción del aura, cuyas características esenciales hacia la obra serían la irrepetibilidad y la duración, para pasar a ser superadas por la fugacidad y la repetibilidad, afectaría la percepción de las masas, provocando un cambio en su sensibilidad artística y así condicionándoles a una visión homogénea en términos de gusto estético.

Pero no todo es nefasto, puesto que, para el filósofo alemán, el arte tiene la labor más importante, pues en este recaería la labor de movilizar a las masas por medio del cine, ya que reconoce en él un potencial revolucionario que les permitiría a las personas reapropiarse y resignificar el arte. Sin embargo, prevé el peligro de los totalitarismos utilizando el cine para estetizar la política y de esta manera utilizar a las masas para sus propios fines (y que para

⁴⁹ Recordando que, como fenómeno social con voz y voto, es contemporáneo tanto de la aparición de la fotografía como del socialismo del siglo XIX.

Benjamin en este escenario sería la guerra): “El fascismo intenta organizar las masas recientemente proletarizadas sin tocar las relaciones de propiedad, cuya eliminación ellas persiguen. Pues el fascismo ve su salvación en el permitir que las masas se expresen (en lugar de que exijan sus derechos)” (Benjamin, 2024, pág. 83).

Benjamin finaliza su ensayo con el siguiente párrafo, el cual, si bien se refiere al peligro del fascismo, el nazismo, por su parte, ya había comenzado su ascenso un par de años antes de la publicación del citado ensayo:

“<<*Fiat ars, pereat mundus*>>⁵⁰, nos dice el fascismo, y, tal como Marinetti lo confiesa, espera directamente de la guerra la satisfacción artística que emana de una renovada percepción sensorial que viene transformada por la técnica. Tal es al fin sin duda la perfección total de *l' art pour l' art*. La humanidad, que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase. *Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte*” (Benjamin, 2024, pág. 85).

En su ensayo, *El autor como productor*⁵¹, Benjamin amplía esta reflexión sobre los cambios que se estaban produciendo en el arte a partir de los avances técnicos, y lo hace refiriéndose al papel del artista en la sociedad, particularmente sobre la necesidad de que el autor no solo produzca contenido revolucionario, sino que principalmente para transformar los modos de producción en los que se inserta.

Por ello, distingue entre el escritor burgués de literatura para el entretenimiento, quien siempre estará al servicio de intereses de clase y no busca cambiar el sistema, sino solamente

⁵⁰ “Hágase el arte, aunque perezca el mundo”, frase utilizada por Benjamin, la cual adecuaba de la locución latina *Fiat iustitia, et pereat mundus* (que se haga justicia, aunque el mundo perezca), con el fin de poner en evidencia al fascismo y su estetización del arte, particularmente por la exaltación de la guerra como elemento de purificación, tal como declaraba Filippo Tomaso Marinetti en su manifiesto futurista en 1909, del cual el fascismo tomó como influencia.

⁵¹ Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Editorial Itaca.

estetizar la política —y, por ende, producir placer—, y el escritor de parte del proletariado. Sin embargo, puede resultar paradójico que este tipo de arte pierda su autonomía cuando opta por el camino de la lucha de clases, es decir, cuando se limita a escribir únicamente sobre el proletariado, ya que su obra corre el riesgo de adquirir una connotación exclusivamente política. Para evitar esto, el escritor que desea llegar más allá —es decir, convertirse en “productor”— no debe conformarse con ser solo un escritor de tendencia: su función debe ser la de transformar a los lectores en colaboradores, y no en meros consumidores.

Además, el filósofo alemán destaca la importancia del periódico por su capacidad de elevar a los lectores al rango de colaboradores, lo que le lleva a reflexionar sobre aquello que caracteriza a un autor en una época en la que cualquiera puede serlo⁵². En otras palabras, cuando el simple lector se vuelve protagonista. Para Benjamin, esta posibilidad que otorga el periódico logra romper con la dialéctica del escritor, quien al politizar su arte consigue perder tanto su autonomía como la calidad de su obra. En este sentido, es que el periódico evitaría caer en esto, debido a que, en palabras de Benjamin, este recurso cultural, a diferencia de otros géneros escritos, se movería dentro de una especie de confusión literaria:

Su contenido es un ‘material’ que se resiste a toda forma de organización, a no ser la que le impone la impaciencia del lector. Y esta impaciencia no es sólo la del político que espera una información o la del especulador que busca un *tip*; por debajo de éstas arde la del que está excluido y cree tener el derecho de expresar por sí mismo sus propios intereses (Benjamin, 2004, pág. 29).

El ejemplo que toma Benjamin se diferencia de la ruina de la literatura en la prensa burguesa que observa en Europa occidental, en sus palabras, por pertenecer aún al capital; en cambio, destaca el ascenso de la prensa soviética, la cual había conseguido difuminar la distinción entre el autor y el público. De esta manera, la producción cultural se vuelve colectiva y accesible para todos:

⁵² Anticipándose casi un siglo a una época en la que cualquiera puede ser un generador de contenidos (independientemente de lo discutible que puede ser aquello hoy en día).

La persona que lee está lista en todo momento para volverse una persona que escribe, es decir, que describe o que prescribe. Su calidad de experto –aunque no lo sea en una especialidad sino solamente en el puesto que ocupa– le abre el acceso a la calidad de autor (Benjamin, 2004, pág. 30).

En este escenario, Benjamin se muestra crítico frente a los constantes amagos de cambio que, por aquel entonces, profesaban los intelectuales de izquierda, como si se tratara de una labor profesional ejercida *ex profeso*. Por ello, se pregunta de qué manera los escritores pueden contribuir a una verdadera transformación revolucionaria de la sociedad, evitando transformarse únicamente en un sujeto ideológico y, por lo tanto, que su compromiso derive en un mero espectáculo, puesto que, de lo contrario “la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria” (Benjamin, 2004, pág. 33).

De acuerdo con el autor, existe un constante riesgo de convertir los conflictos sociales en objetos susceptibles de ser consumidos desde una perspectiva estética (situación ampliamente discutida hasta el día de hoy, sobre todo a partir de la masificación de las redes sociales). De esta forma, Benjamin señala que cuando toda justicia social se expresa de manera grandilocuente, pero carece de una real capacidad para generar cambios efectivos, lo único que se logra es una satisfacción contemplativa, y nada más. De esta forma la audiencia, si bien consigue emocionarse e indignarse, permanece inactiva. Por lo cual, el arte revolucionario, si no va acompañado de una transformación auténtica en los modos de producción, no hace más que reforzar el sistema en lugar de transformarlo, es decir, conservar una situación decadente y de dependencia política y cultural, tal como actuaba la intelectualidad burguesa de izquierdas: “Su función es, en lo político, formar capillas y no partidos; en lo literario, crear modas y no escuelas; en lo económico, preparar servidores y no productores” (Benjamin, 2004, pág. 47).

Con el fin de demostrar el camino correcto y reformular el rol del artista, cita a Bertolt Brecht por ser el primero en plantearle a los intelectuales una exigencia que el dramaturgo alemán conceptualiza como “refuncionalización”: “no abastecer al aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo, en la medida de lo posible, en el sentido del socialismo”

(Benjamin, 2004. pág. 38), en donde el modelo que se espera no es el de unas anquilosadas vivencias individuales (es decir, de escritores individuales que crean libros), sino que más bien se busca una producción cultural colectiva por medio de la transformación y mejor uso de las instituciones. Al respecto, reza la frase: “abastecer un aparato de producción sin transformarlo en la medida de lo posible es un procedimiento sumamente impugnable incluso cuando los materiales con que se le abastece parecen ser de naturaleza revolucionaria” (Benjamin, 2004. pág. 38).

Con la anterior frase, Benjamin critica los vanos intentos de ciertos tipos de arte — en particular de la fotografía como potencial documental y crítico—, que fácilmente terminan transformándose en objeto de consumo de moda, es decir, de un mero contenido estético que aprovecha únicamente de mostrar miseria o morbo. En cambio, para él la verdadera labor del fotógrafo consistiría en utilizar su técnica para intervenir la realidad y transformarla, multiplicando su obra de manera que esta sea más accesible al público:

Pues si una función económica de la fotografía consiste en entregar a las masas, mediante una elaboración a la moda, ciertos contenidos que antes estaban excluidos de su consumo —la primavera, los grandes personajes, los países lejanos—, una de sus funciones políticas consiste en renovar desde dentro —es decir, a la moda— el mundo tal como resulta que es (Benjamin, 2004, pág. 41).

Y, además, esto implicaría que la fotografía debe estar respaldada por un contexto que no solamente se dirija hacia el mero entretenimiento, sino hacia la acción, y en donde —nuevamente— todos tengan la oportunidad de producir, aun cuando no sean profesionales⁵³:

Lo que debemos exigir del fotógrafo es la posibilidad de dar a su placa una leyenda capaz de sustraerla del consumo de moda y de conferirle un valor de uso revolucionario. Es una exigencia que nosotros, los escritores,

⁵³ Al respecto, queda la duda de qué habría opinado Benjamin del mundo actual, en donde el acceso al conocimiento —por lo menos en occidente— es prácticamente libre para toda persona que tenga un teléfono celular a la mano y con la capacidad de ser fotógrafo, escritor, pintor, comentarista e incluso director, sin que por ello haya estudiado y conseguido un título; pero llegando algunos a tener el reconocimiento e influenciar a millones de personas (aunque no necesariamente en temas culturales).

plantearemos incluso con mayor insistencia cuando nosotros mismos nos pongamos a fotografiar. Así pues, también aquí el progreso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político (Benjamin, 2004, pág. 42).

- **La industria cultural y el arte en la cúspide del capitalismo**

En este apartado, se explorarán las ideas del filósofo alemán Siegfried Kracauer y su mirada crítica sobre la cultura de masas en el período de entreguerras. Estrechamente relacionado con la Escuela de Frankfurt y su teoría crítica, además de su amistad y cooperación con Walter Benjamin y Theodor Adorno, Siegfried Kracauer es reconocido por su obra *El ornamento de la masa* (1927), en donde analiza cómo la estética y la industria cultural se entrelazan en un contexto de profundas transformaciones sociales y políticas.

Luego de haber examinado las reflexiones de Walter Benjamin acerca de la obra en la era de su reproductibilidad técnica y del rol del autor como reproductor, será menester analizar la tensión entre la libertad del arte y su autonomía en un período caracterizado por la cultura de masas, el crecimiento del mercado del arte y los avances tecnológicos.

Siegfried Kracauer inicia su artículo con una sentencia fuera de lo común en el ámbito del análisis sociocultural: “El lugar que ocupa una época en el proceso histórico se determina con más fuerza a partir del análisis de sus discretas manifestaciones superficiales que a partir de los juicios de la época sobre sí misma” (Kracauer, 2006, pág. 257). En ella, el filósofo sugiere que podría resultar más significativo analizar las manifestaciones superficiales de una cultura, tales como los objetos y hábitos de consumo, la moda y la cultura popular, entre otros —aun cuando estas no fueran por completo convincentes, pero sí inmediatas—, en vez de las grandes ideas e interpretaciones realizadas en la época misma.

Kracauer, al igual que sus conocidos de la Escuela de Frankfurt, es observador y crítico del ambiente que se estaba dando en el mundo luego de la Primera Guerra Mundial, la consolidación del capitalismo en Occidente y el auge de los totalitarismos en Italia y

Alemania⁵⁴. Por esto, en un escenario con una cada vez mayor masa de consumidores y, por consiguiente, con un mercado cuya producción cultural llegaba a millones de personas a través de la radio, el cine y la televisión⁵⁵, Kracauer pondrá atención a la cultura del espectáculo y la propensión de las masas a ser controladas por las ideologías políticas.

El fenómeno masivo que llama la atención de Siegfried Kracauer consiste en el fenómeno internacional de las *Tiller Girls*⁵⁶(fig. 4). Para él: “Estos productos de las fábricas americanas de entretenimiento no son ya muchachas individuales, sino complejos de muchachas sin solución de continuidad cuyos movimientos son denominaciones matemáticas” (Kracauer, 2006, pág. 258). Al filósofo le llama la atención lo mecánico y artificial de aquellos miles de cuerpos asexuados en trajes de baño⁵⁷, frente a los cuales se encuentra una multitud que observa con fervor sus movimientos y los modelos que dibujan.

En este fenómeno hay que destacar dos aspectos importantes, los cuales para Kracauer representan un indicio de cómo opera el sistema capitalista tanto en lo laboral como en lo cultural: Por un lado, las multitudes humanas que durante el comienzo del siglo XX conforman un estamento caracterizado por el trabajo asalariado y una creciente capacidad de consumo, la cual puede derivar en una masa; por el otro, una industria cultural y en particular del espectáculo, que, como se acaba de señalar, en estos shows masivos también opera como una masa, cuyos ornamentos le confieren movilidad y formas, pero que no dejan de ser ornamentos humanos.

El peligro de ambas situaciones, laboral y cultural, radica justamente en la conformación de esta masa; aclarando que esta caracterización de los grandes grupos

⁵⁴ Motivo por el cual también huirá de Alemania, estableciéndose en Estados Unidos, suerte que no tuvo su amigo Walter Benjamin, quien, incapaz de salir de España y aburrido de huir, optó por quitarse la vida un 26 de septiembre de 1940.

⁵⁵ La televisión es una novedad en el periodo de entreguerras, pues se inventó en la década del veinte, pero se comercializa a partir de la década del treinta.

⁵⁶ Las *Tiller Girls* corresponden a bailes compuestos por numerosas bailarinas que bailaban con precisión y de forma sincronizada, levantando brazos y piernas al unísono o secuencialmente, junto a otros movimientos corporales. Deben su nombre a John Tiller, quien fundó el primer grupo en Manchester en 1890, quien escogía a las bailarinas considerando su altura y esbelta figura.

⁵⁷ Kracauer, S. (1999). El Ornamento de la masa, *Archivos de la Filmoteca*, (33), 12-25. (Obra original publicada en 1927).

humanos en la teoría crítica, señala que la masa no es lo mismo que el “pueblo”, puesto que el “pueblo” posee voluntad y decisión política; en cambio, la masa en su conjunto solo posee una gran apariencia unificada (como un edificio), pero solamente es barullo (tal como ocurre con un grupo de *hooligans*⁵⁸ en un partido), pero sin poder tomar decisiones y, por el contrario, muy fáciles de persuadir, pues solamente se dejan llevar por las pasiones: “El soporte de los ornamentos es la masa, y no el pueblo; cuando éste forma figuras, no cuelgan en el aire, sino que se desarrollan a partir de la comunidad” (Kracauer, 2006, pág. 258).

El peligro que tanto para Kracauer como para filósofos como Theodor Adorno y Max Horkheimer —quienes encontraron en este artículo una gran inspiración—, radica justamente en el riesgo que observaban en cómo la sociedad capitalista configuraba al individuo en la medida en que lo “normalizaba”⁵⁹ para actuar de una determinada forma:

A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los modos normativos de conducta, presentándolos como los únicos naturales, decentes y razonables. El individuo queda ya determinado sólo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o como fracaso” (Adorno & Horkheimer, 1998, pág. 82).

Además, desde el punto de vista laboral del nuevo siglo, los sistemas de organización industrial fordiana y tayloriana, aunque con diferencias, basaban la organización del trabajo a través de la división del trabajo, pero de manera continua. Es decir, cada trabajador se encuentra en una parte de la cadena de trabajo, realizando constantemente una misma y única secuencia, por lo cual, si bien es parte del todo, no sabría cómo operar otra sección de su trabajo o realizar el trabajo completo⁶⁰. En términos productivos, esta forma de trabajo resulta óptima en cuanto a tiempo, costos y resultados; pero en términos sociales y de autorrealización, más alienante y deshumanizador.

⁵⁸ *Hooligans*: Hinchas del fútbol británico caracterizados por su comportamiento violento y agresivo, quienes surgieron a finales de la década del sesenta.

⁵⁹ En relación con las normas.

⁶⁰ Para una clara –y crítica–, imagen de esta clase de labor según la cadena fordiana o tayloriana, basta con recordar la clásica escena de la película de 1932 *Tiempos modernos*, en donde Charles Chaplin se encuentra en una fábrica apretando tuercas en una continua y veloz cadena de montaje.

En el caso de la industria del espectáculo, fenómenos como el de las *Tiller Girls* funcionan analógicamente bajo una lógica tayloriana: “Las piernas de las *Tiller Girls* corresponden a las manos en la fábrica” (Kracauer, 2006, pág. 3), reza Kracauer, pues, aun cuando consisten en una gran cantidad de individualidades, estas operan en el sentido de una masa, en donde cada una de ellas no realiza un baile único y solo, sino que su trabajo se remite a ocupar un lugar fijo dentro del colectivo y ni siquiera puede ver la figura que están formando, de igual forma como el trabajador de la fábrica es solo una parte del eslabón de toda la cadena de montaje fordista. “Este ornamento no es algo pensado en su conjunto por las masas que lo realizan. Es tan lineal que ninguna línea sobresale de las partículas de la masa hasta alcanzar la figura entera” (Kracauer, 2006, pág. 2), contrario a las artes escénicas, en donde, si bien de manera similar se da un trabajo colectivo, no es a la manera de las *tiller girls*: “Tampoco los actores de teatro aprecian la imagen escénica en su conjunto, pero participan conscientemente de su construcción, así como tampoco para los figurantes del ballet queda manifiesta la figura ante aquel que se la presenta” (Kracauer, 2006, pág. 2).

Por otro lado, las mujeres, aun cuando se encuentran vestidas con poca ropa y realizan movimientos sutiles, ni siquiera se pueden tildar de eróticos, como sí podría ocurrir en una danza ritual, la cual de por sí se realiza en un espacio sagrado. Para Kracauer⁶¹, “Por el contrario, el movimiento masivo de las *girls* se da en el vacío, como un sistema lineal que carece ya de significado erótico” (Kracauer, 2006, pág. 2). En estas “discretas manifestaciones superficiales” es donde se observa con mayor claridad “la moderna degradación del individuo en una mera pieza del engranaje social: en tales espectáculos, los seres humanos individuales “no son más que bloques de construcción, nada más”⁶² (North, 1990, pág. 867).

Con estos dos ejemplos, el trabajo en cadena y las *Tiller Girls*, es fácil prever cómo el sistema capitalista a principios del siglo XX se caracterizaba por un modelo de producción económico y cultural fuertemente calculado y racional, pero que paradójicamente rechazaba que el individuo fuera consciente y racional del modelo en que participaba, y no pudiendo

⁶¹ Aspecto que recuerda la pérdida del aura en las obras de arte. En el particular caso de las *Tiller Girls*, no sólo se presentaban en grandes teatros y estadios, sino que eran transmitidos en cines y televisión.

⁶² Se aclara que el texto original posee dos comillas al final.

formar un colectivo que pudiera tomar decisiones. De ahí la necesidad de producir este particular elemento: “Este ornamento no es algo pensado en conjunto por las masas que lo realizan. Es tan lineal, que ninguna línea sobresale de las partículas de la masa hasta alcanzar la figura entera” (Kracauer, 2006, pág. 2), donde además “Quedan excluidas las proliferaciones de formas orgánicas y las irradiaciones de la vida anímica” (Kracauer, 2006, pág. 2).

Además, con la siguiente cita, Kracauer muestra lo inorgánico de estas coreografías pese a estar realizadas por seres humanos:

Por lo demás, las *Tiller Girls* ya no se dejan calificar como seres humanos; los libres ejercicios de masas no son emprendidos nunca por el cuerpo enteramente sustentado, cuyas curvaturas se resisten a la comprensión racional. Brazos, muslos y otras partes del cuerpo no son sino elementos mínimos integrantes de la composición (Kracauer, 2006, pág. 2).

Esta sentencia de Kracauer, por radical y juiciosa que pueda parecer respecto de esta clase de bailarinas, debe entenderse no como un juicio sobre ellas en cuanto seres humanos, sino sobre la función artística alienante o antihumana que realizan, cuyo producto cultural se convierte en mera mercancía estandarizada, y que, en términos de Adorno y Horkheimer, pierde su potencial crítico y emancipador tanto para quien ejerce la producción como para quien la consume; en donde en ambos casos se termina siendo una especie de esclavo del modelo capitalista, razón por la cual, a través del ocio, se espera un divertimento que replique aquella misma secuencia de trabajo:

La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo. Pero, al mismo tiempo, la mecanización ha adquirido tal poder sobre el hombre que disfruta del tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para tal diversión, que ese sujeto ya no puede experimentar otra cosa que las copias o reproducciones del mismo proceso de trabajo (Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, 1998, pág. 181).

De esta forma, Kracauer, Adorno y Horkheimer muestran, *prima facie*, que el modelo económico y cultural del siglo XX impuso una estructura de vida hecha a la medida, donde el sujeto encajaba como en un molde entre lo laboral y el ocio, sin la oportunidad de optar por otras formas de trabajo y/o culturales cuando se vivía en los grandes núcleos urbanos:

Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso que se le asemeja (Adorno & Horkheimer, 1998, pág. 172).

De esta manera, para las mentes críticas de la época, el peligro que supone la masa, si bien conformada por muchos individuos, no posee la capacidad de razonar ni asombrarse⁶³, puesto que el aparato cultural “aparentemente libre” le hace creer al individuo que en su tiempo de ocio tiene la posibilidad de escoger, pero en realidad solo posee un determinado campo de elección cultural, carente de sustancia, pero lo suficientemente ornamentado como para dejarlo extasiado y complacido:

A través de la mediación de la sociedad total, que invade todas las relaciones y todos los impulsos, los hombres son reducidos de nuevo a aquello contra lo cual se había vuelto la ley de desarrollo de la sociedad, el principio del sí mismo: a simples seres genéricos, iguales entre sí por aislamiento en la colectividad coactivamente dirigida (Adorno & Horkheimer, 1998, pág. 89).

Aun cuando los pensadores comentados en el capítulo pueden diferir en su visión de la industria cultural y la relación con las tecnologías que se implementaron (fueran estas beneficiosas o perjudiciales), una idea es clara, y esta consistía en que tanto la razón como la cultura habían sido utilizadas para deshumanizar al ser humano, desde situaciones imperceptibles como los espectáculos masivos, hasta las atrocidades cometidas durante la Segunda Guerra Mundial, la cual terminó por configurar y determinar la sociedad venidera.

⁶³ Entendiendo el asombro como aquella capacidad humana que invita a crear o a reflexionar de manera filosófica.

Capítulo III: Libertad y resistencia en la escena cultural chilena del siglo XX

Resumen del capítulo: Se analiza la evolución del arte chileno a partir del siglo XX, destacando su relación con los procesos políticos y sociales. Desde las vanguardias modernistas y el realismo social hasta las neovanguardias surgidas en dictadura, el arte se convirtió en una herramienta de resistencia y crítica contra la opresión y los atropellos a la dignidad de las personas. Durante el régimen militar, colectivos como la Escena de Avanzada y el CADA utilizaron acciones urbanas, performances y lenguaje simbólico para desafiar la censura. Autores como Nelly Richard y Jacques Rancière interpretan estas prácticas como formas de intervención política y transformación cultural.

- **Breve repaso por la primera mitad del siglo XX.**

A comienzos del siglo XX surgen en América Latina una serie de procesos modernizadores que ayudaron a consolidar las jóvenes naciones, muchas de las cuales apenas cumplían un siglo de independencia. En este escenario, además, surgen diversos movimientos modernistas que no sólo apuntaban a una renovación cultural, sino que además a una búsqueda de identidad propia para cada uno de los países latinoamericanos.

De este modo, en el caso de Chile, si bien no se formó un gran escenario cultural como en Europa o Estados Unidos, sí se dieron movimientos como el conocido grupo Montparnasse, así como otros de carácter impresionista y futurista, en la que varios de sus integrantes viajan al Viejo Continente para estudiar e imbuirse de la cultura europea, en instancias en las que estos movimientos vanguardistas colmaban cafés, bares y galerías de las principales ciudades europeas. A pesar de ello, si bien estos artistas chilenos contribuyeron al legado vanguardista de regreso al país, debido a la diferencia sociocultural con Europa, no se contaba con los mismos circuitos y galerías que sí había en París, Berlín, Zúrich o Barcelona⁶⁴; además, que su alcance se restringía primero, a la capital, y segundo a

⁶⁴ Por ejemplo, Vicente Huidobro (1893-1948), proveniente de una familia aristocrática, viaja a Europa, lugar en el cual se codea con personalidades como Apollinaire, Tristán Tzara y Juan Gris.

las élites, que por aquel entonces eran minoritarias en relación con todo el resto de la población⁶⁵.

Por otra parte, dada la realidad sociocultural que atravesaba el país en aquel entonces, el movimiento realismo social tuvo un gran impacto en una parte de los artistas nacionales, sobre todo de quienes optaron por enfocarse en la realidad que vivía el común de las personas, dado que este movimiento se alimenta de un proceso de politización de la sociedad chilena —y latinoamericana en general—, producto de una serie de procesos tanto nacionales como internacionales: el surgimiento de “la cuestión social” con el fin de visibilizar la desigualdad de condiciones de las clases populares como consecuencia del tránsito del campo a la ciudad; el surgimiento de sindicatos y movimientos obreros, junto con la proliferación de partidos políticos de izquierda, y sumado con acontecimientos internacionales como la Revolución Mexicana de 1910, que trajo consigo el Movimiento Muralista, o la Revolución Rusa de 1917. Contextos en los cuales tenía mayor impacto plasmar la realidad de la clase trabajadora que otro tipo de tendencias consideradas menos efectivas que la emancipación de los pueblos latinoamericanos “cuando la cuestión social adquiere tonos encendidos y las posiciones ideológicas se radicalizan, será posible detectar la actitud de los artistas frente al problema social y su compromiso con sus convicciones ideológicas.” (Ivelic & Galaz, 1981, pág. 204).

Artistas como Gregorio de la Fuente, José Venturelli, Julio Escámez y Pedro Olmos crearon obras con un fuerte contenido político y social, en las cuales abordaron temas frecuentemente asociados a los trabajadores, a la pobreza, la marginalidad y la vida rural; como se observa en las imágenes de las figuras 5, 6, 7 y 8.

Pero esta receptividad fue posible debido al despertar de una conciencia social del arte entre algunos artistas, que sintieron el apremio de ampliar la base social en la que descansaba su contemplación. Para ellos, el mural era un arte público que permite una comunicación mucho más efectiva

⁶⁵ Para evitar discusiones, se hace hincapié en señalar que en absoluto se intenta afirmar que las vanguardias no fueran trascendentales para el devenir artístico, sin embargo, debido a la situación social, el interés de las personas estaba puesto en la superación de la pobreza y la desigualdad social, más que en un arte abstracto e imaginativo, el cual resultaba incomprensible para gran parte de la sociedad en aquella época.

con toda la sociedad y no tenía las restricciones propias de la pintura de caballete (Ivelic & Galaz, 1981, pág. 264).

Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, la vida cultural de los países en conflicto se paralizó, situación que afectó a Chile al provocar un “enclaustramiento del país con respecto al acceso de la información artística” (Ivelic & Galaz, 1988, pág. 34). A ello se suma una tradición docente en la Escuela de Bellas Artes que priorizaba el academicismo y un impresionismo algo tardío para la época.

Esto llevó a que, una vez terminado el conflicto bélico, se abrieran nuevamente los circuitos artísticos extranjeros, produciéndose una reactivación cultural que llevó a que los artistas buscaran reinventarse y a no continuar con una tradición que, a esas alturas, parecía agotada en cuanto a la tradición, al lenguaje y a las técnicas. De esta manera, temas que habían sido recurrentes, como el paisaje, lo rural o las costumbres chilenas, dejaron de ser el fundamento icónico de la pintura. En otras palabras, pintar —o más bien copiar— la realidad terminó por revelar al artista que lo esencial podía estar en lo abstracto más que en lo concreto:

En el transcurso de la década (1958-1968) surgió otro perfil de artista. Antes había vivido y actuado como un idealista con resabios románticos, haciendo del arte un mundo en sí mismo y buscando, incansablemente, una imagen paradigmática de la belleza, reconocida por los círculos universitarios del arte y por la elite cultural del país. Pues bien, esta actitud tuvo un cambio radical: el artista se sintió partícipe del devenir histórico y le confirió a su quehacer una dimensión valorativa que rebasó la frontera estética, expandiendo su campo de acción a la actividad educacional, al trabajo callejero en el espacio urbano y participando activamente en las instituciones universitarias y culturales (Ivelic & Galaz, 1988, pág. 17).

Un ejemplo claro de este cambio, es el del grupo Rectángulo, que, como muchas otras agrupaciones de artistas, se opuso a la tradición y a la representación mimética, y se planteó una serie de interrogantes, tales como: ¿cuál es el rol del arte en la sociedad?, ¿cuál es el papel del artista? y si acaso este, ¿era o no un operador cultural vinculado a los procesos de cambios que debían llevarse a cabo en América Latina y en Chile?, además de cuestionar el

sentido y finalidad que tenían las escuelas universitarias de arte. Todas estas preguntas se inscriben en la misma línea de acción que los artistas europeos y estadounidenses se hacían en la década de los sesenta. Situación política y social que, si bien era bastante diferente a la chilena, de igual manera coincidía con la idea de ver al artista como un filósofo, tal como pensaba el artista conceptual Joseph Kosuth, quien también en la década de los sesenta cuestionó la naturaleza misma del arte y concibió al artista como un investigador y crítico obligado de su tiempo⁶⁶.

Por otra parte, a partir de la década de los sesenta, el arte en Chile adquiere una connotación más política, en concordancia con procesos como el plan de “chilenización” impulsado por el presidente Frei Montalva, el cual buscaba una mayor participación estatal por medio de una serie de reformas de tipo educacional y agrario, así como un primer proceso de nacionalización del cobre. Posteriormente, hacia fines de aquella década, surge el movimiento Unidad Popular, el cual buscó articular fuerzas políticas y sociales con el fin de llevar a Salvador Allende al poder en 1970.

Es en esta última etapa democrática cuando la técnica de grabado más se vincula con lo político y lo social, “alimentado por las posibilidades que da la técnica para la democratización de imágenes, en procesos que implican la edición en serie de obras de arte a un costo más bajo que la pintura” (Fernández, Lara y Medina, 2002, pág. 142). Estos procesos resultaron fundamentales para la difusión de las ideas de la Unidad Popular a finales de la década de los sesenta.

Un ejemplo de ello es la muestra “*El pueblo tiene arte con Allende*” (Fig. 9), organizada en 1970 por el Comité de Artistas Plásticos, así como el arte militante de la Brigada Ramona Parra, a través de murales con consignas socialistas que glorificaban la figura del pueblo chileno, así como la lucha de clases y diversas demandas de derechos sociales.

⁶⁶ En *El arte después de la filosofía* (1969), Kosuth plantea que, a partir de la obra de Marcel Duchamp, el arte experimenta un giro, a partir del cual se establece que su verdadera naturaleza no radica en producir objetos, sino en la búsqueda —y, por tanto, reflexión— de su propia identidad; fenómeno que conduce al desarrollo del arte conceptual.

Sin embargo, este proceso de renovación del arte chileno se vio abruptamente interrumpido por el golpe de Estado en 1973. Apenas unos años antes, la sociedad chilena se había polarizado de forma drástica durante el gobierno de la Unidad Popular, con Salvador Allende por un lado y, por el otro, a la aristocracia y los partidos de derecha⁶⁷:

Una vez desmantelado el proyecto épico-revolucionario que simbolizaba la Unidad Popular, la dictadura chilena reordena inflexiblemente el sistema de categorías y símbolos [en otras palabras, de “representaciones”] que encuadran la sociedad con su lógica autoritaria de la dominación. [...] Si bien la violencia del golpe militar “des-enmarca” la representación histórica, el nuevo aparato representacional de la cultura autoritaria se encarga muy luego de reencuadrar a la sociedad chilena en la dicotomía orden/caos, para prohibir toda “salida de marco” que llamara virtualmente a la desobediencia (Richard, 2007, pág. 66).

- **El papel del arte durante la Dictadura Militar**

Una de las primeras acciones de la dictadura en materia de arte fue la creación de la Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS)⁶⁸, lo que implicó que todo producto cultural oficial debiera pasar por un proceso previo de revisión, mediante el cual se prohibía cualquier tipo de mensaje considerado una amenaza para el gobierno militar.

Esta nueva dirección de censura, sumada al amedrentamiento directo de las fuerzas de control hacia cualquier persona considerada potencialmente peligrosa, llevó a que la primera mitad de la dictadura fuera mucho más represiva que la siguiente, en la década de

⁶⁷ Considerando la intervención de Estados Unidos y de la CIA en la desestabilización del orden del país.

⁶⁸ Organismo que, hasta 1993, ofició como entidad encargada de visar y censurar contenidos generados por los medios de comunicación audiovisuales y escritos, además de toda clase de manifestaciones culturales.

los ochenta. Por esta razón, los artistas y los colectivos tuvieron que desenvolverse prácticamente desde la clandestinidad, ya que, aunque los primeros años de dictadura resultaron ser los más brutales, no por ello se detuvo el trabajo artístico, tal como se señala en el libro *Concepción te devuelvo tu imagen*, no solo por los actos de resistencia, sino por la solidaridad: “pequeños pero mayúsculos actos desafiantes y alteraciones temerarias, apuestas indómitas y complicidades colectivas” (Fernández, Lara y Medina, 2002, pág. 12).

Debido al nivel de represión vivido, el arte en Chile tomó un rumbo distinto al de décadas anteriores en las que la oferta cultural había aumentado bastante, como las escuelas de verano realizadas por la Universidad de Chile, en las que se invitaba al común de las personas a participar. Por su parte, el gobierno militar no mostró un real interés por los aspectos culturales de la nación y delegó sus funciones al ámbito privado:

La relación del régimen militar con la cultura fue distante, asumiendo un rol pasivo y subsidiario aunque sin descuidar la vigilancia de los eventuales contenidos que pudieran implicar una crítica o una denuncia respecto a la situación reinante [...] En síntesis, su valoración del arte fue subalterna y no tuvo, por cierto, la prioridad que se le dio a la economía, pensando tal vez, que en la medida que se solucionaran los problemas económicos, los valores artísticos llegarían a la sociedad por sobreabundancia (Ivelic & Galaz, 1988, pág. 18).

Es por esto que las acciones artísticas independientes estarán relacionadas con manifestaciones silenciosas y a la vez efímeras, que incluyen acciones rápidas cuyo principal fin fue instalar obras, pegar afiches o manifestar en tiempo real el cuerpo del artista a través de una performance. En otras palabras, “el arte como herramienta relacional que excede la institucionalidad del arte para encarar acción política y social” (Fernández, Lara y Medina, 2002, pág. 145). Al respecto, Iván Díaz, integrante del Taller Marca señala lo siguiente: “Hasta el año 1980 no se podía decir nada, nada, nada, ni una opinión en contra o manifestarse públicamente. Eras perseguido o corrías el riesgo de que te secuestraran” (Fernández, Lara y Medina, 2002, pág. 143).

Pese a todo el riesgo que para los artistas de aquel entonces significaba expresarse, en Santiago se formaron una serie de colectivos artísticos, dentro de los cuales el grabado

como técnica de reproducción estuvo fuertemente vinculado al activismo y a las necesidades políticas, sociales y de los Derechos Humanos.

Entre ellos destacan:

- En 1974 el Taller Artes Visuales (TPU) conformado por académicos exonerados.
- En 1977, el Taller Sol, que dispuso prensas tipográficas y producción serigráfica como herramientas de contrainformación.
- En 1979, la Agrupación de Jóvenes (APJ).
- A fines de los setenta el conjunto Escena de Avanzada y el emblemático Colectivo de Acciones de Arte (CADA), dos de los cuales se profundizará más adelante por su importancia conceptual, filosófica y estética.

En Concepción, en 1982, la Universidad de Concepción fue escenario de acciones declarativas en las que el Taller Marca pegó afiches con la característica imagen de Augusto Pinochet de brazos cruzados y con gafas, captada por el fotógrafo holandés Chas Gasrrestsen durante el Tedeum del 19 de septiembre de 1973⁶⁹. Los afiches incluían el lema “Ninguna calle llevará tu nombre” (fig. 10).

El cartel se imprimió en papel de envolver utilizando la técnica de serigrafía, en blanco y negro y con una dimensión de 28x38 centímetros. Fueron alrededor de 200 ejemplares que se pegotearon en distintos lugares. Hubo colaboración de grupos activistas que se encargaron de repartirlos por varios sectores (Vega, Cisterna, 2016, pág. 56).

Cabe señalar que esta acción no solo constituye un acto de resistencia, sino que además cumple la función declarativa de una sentencia social (Nunca, jamás, una calle llevará tu nombre). Acción que bien puede deducirse de las ideas *benjaminianas*⁷⁰ sobre la obra reproducida y puesta al servicio de la sociedad, a partir de la cual poder generar conciencia y empoderamiento entre las personas.

⁶⁹ Fernández, L., Lara, C., Medina, G. (2002). *Concepción te devuelvo tu imagen. Resistencia cultural 1972-1991*. Trama Impresores.

⁷⁰ Aludiendo a las ideas del filósofo alemán Walter Benjamín mencionadas en el capítulo 2.

En consecuencia, tanto las acciones de arte de estas agrupaciones, como las realizadas por el Taller Marca —dado el contexto de represión y censura— se distinguen de las vanguardias de décadas previas en relación con la forma de manifestarse mediante:

trabajos desde el afiche y desde los desplazamientos de la gráfica a la calle, así como del arte contemporáneo hacia las prácticas colaborativas. (...) hizo de la acción gráfica un acto de disidencia, sacando al grabado desde las censuradas salas institucionales al sitiado espacio público y también hacia la práctica social, tensionando al mismo tiempo la tradición de la disciplina en Chile (Fernández, Lara y Medina, 2002, pág. 142).

Dicho de otro modo, el espacio público cobra vital importancia para el arte en escenarios coercitivos, pues es en el exterior donde confluyen la subversión junto con los discursos que contribuyen a visibilizar las demandas sociales. De ahí la necesidad de los artistas, quienes, al verse imposibilitados de expresarse dentro de los espacios ligados al arte, vieran en “las calles” la manera de rescatar y reincorporar el arte a la comunidad, reivindicando de esta manera la idea de “espacio público”:

De esta forma, la ciudad hemos de entenderla [...] como aquel lugar físico y simbólico en el cual se expresan y desarrollan disputas hegemónicas (relaciones de poder) donde unos y otros buscan imponer o anteponer sus visiones de mundo. Y dichas relaciones de poder, se dan a través de constantes tensiones y conflictos entre personas y grupos al interior de la sociedad (Lama, de Cortillas, 2020, pág. 121).

Aquellas disputas hegemónicas pueden comprenderse durante la dictadura como acciones políticas, pero sin el componente ideológico partidista que caracterizaba a las vanguardias precursoras, es decir, como un activismo artístico, tal como señala el filósofo chileno Willy Thayer: “Como sea, la vanguardia a mediados de los sesenta cayó más en una cuestión de contenido ideológico que de crítica de sus propias formas de funcionamiento” (Thayer, 2006, pág. 31).

De este modo, el arte, al dejar de ser afín al gobierno, se convirtió en un potencial peligro por su capacidad de tensionar el equilibrio impuesto por el poder dominante. En el

caso del cartel “Ninguna calle llevará tu nombre”, esta tensión se entiende, por un lado, como una interpelación al espectador a reaccionar frente a la imagen y la frase, que evoca los carteles del Viejo Oeste, donde se busca tanto enjuiciar como castigar al aludido. Dicho de otro modo, este tipo de acciones efímeras, en muchos casos realizadas desde la clandestinidad, produce las prácticas de acción política y social:

Donde el arte es una herramienta de eficacia relacional-comunicativa, caracterizada por su “materialidad débil”, por la inmediatez, contra la autonomía del arte y la idea de contemplación, aboliendo la distancia obra-sujeto, y fomentando desde el acto de “poner el cuerpo” su socialización y multiplicación, lo colaborativo y la cooperación social. Más que tematizar “la política”, el activismo artístico contribuye a “producir” política (Fernández, Lara y Medina, 2002, pág. 20).

Para el crítico e historiador del arte Hal Foster, una de las características fundamentales del artista en la época contemporánea consiste en el giro que dio hacia lo antropológico. Esto se debe a que, a partir del siglo XX, la cultura pasó a comprenderse desde lo discursivo, es decir, desde el lenguaje, ámbito en el cual se mueven las artes.

Es por ello que, según Foster, el artista contemporáneo “se convirtió en un dechado⁷¹ de reflexividad formal, un lector autoconsciente de *la cultura entendida como texto*” (Foster, 2001, pág. 185), en el sentido de que gracias al lenguaje discursivo el artista puede comprender mejor la cultura, es decir, leerla como si esta fuera un texto.

De esta manera, aquella “mejor lectura de la cultura” de la que habla Foster puede trasladarse a situaciones en donde la acción artística traspasó el mero acto comunicativo hacia acciones más concretas. Un ejemplo es la repercusión que obtuvo “Ninguna calle llevará tu nombre” como acción realizada en dictadura, la cual posteriormente inspiró un proyecto que utilizó la misma gráfica⁷².

⁷¹ Ejemplo y modelo de buenas cualidades o de maldades.

⁷² En el año 2014, la diputada Karol Cariola presentó una moción para prohibir y/o exaltar la dictadura cívico-militar; instancia que, si bien no registra avances desde el año 2018[#], por lo menos inspiró otras acciones, como el cambio de nombre de algunas calles: en 2013, la ex Avenida 11 de Septiembre pasó a llamarse Avenida Nueva Providencia, y en 2023, vecinos de la comuna de El

En resumen, el arte en contextos de coerción, como ocurrió durante la dictadura chilena, llevó a los artistas a verse obligados a llevar su trabajo a otros límites, tanto materiales como conceptuales; pero, a diferencia del arte conceptual que se realizaba con toda seguridad y tranquilidad en países democráticos —más allá del riesgo voluntario que asumiera el mismo artista—⁷³, les llevó a explorar otras áreas relacionadas con el lenguaje y los signos, así como a utilizar el cuerpo mismo cuando los materiales convencionales para crear no están disponibles o simplemente no podían emplearse. Esta situación será abordada desde la visión de la teórica cultural Nelly Richard, en relación con algunas ideas del filósofo francés Jacques Rancière.

- **Escena de Avanzada y el CADA: Ruptura y acciones de arte**

El apartado anterior, si bien presenta algunas acciones contextuales del arte durante la dictadura chilena, se requiere profundizar en el análisis que realiza la teórica cultural francesa-chilena Nelly Richard sobre la Escena de Avanzada y el colectivo CADA, dada la relevancia que presentan las acciones de arte en el espacio público en contextos donde no está permitido articular discursos con plena libertad. Asimismo, se abordan algunas ideas que desarrolla el filósofo Jacques Rancière entre arte y la política, las cuales dialogan con los planteamientos expuestos de Richard, para así dar cuenta si es que son necesarias las condiciones represivas para que el arte se haga notar con más fuerza.

Bosque, junto a familiares de detenidos desaparecidos, consiguieron renombrar el barrio Augusto Pinochet como Villa los Volcanes, instancia en la que utilizaron los mismos afiches del Taller Marca con la imagen de Pinochet, pero ahora con la frase “Ningún Barrio llevará tu nombre”.

⁷³ Particularmente, me refiero a casos como la performance *Ritmo 0* de la artista Marina Abramovic, quien, en 1974, en Nápoles, se sometió durante seis horas a la acción libre de la audiencia. Los espectadores tenían a su disposición 72 objetos, desde inofensivos, como plumas o miel, hasta peligrosos, como un bisturí o clavos. Esta dinámica terminó por despojarla de su ropa, provocarle cortes, agresiones sexuales menores y que uno de los espectadores pusiera una pistola cargada en su cabeza.

Primero, cabe señalar que la autora identifica dos modalidades iniciales en las cuales se da una relación del arte con la política, ya comentadas anteriormente y en las que la obra transmitía una visión utópica de la sociedad ideal a la que se aspiraba. Una de ellas es:

“El arte comprometido” (o militante), un arte que durante la década de los sesenta puso la creatividad al servicio del pueblo y la revolución, es decir, un arte claramente ideológico, en donde el artista “debía luchar contra las formas de alienación burguesas del arte, y también ayudar al proceso de transformación social “representando” los intereses de clase de lo popular” (Oyarzún, Richard, Zaldívar, 2005, pág.16).

Por otra parte, el arte de vanguardia “proviene del léxico militar, donde designa la ‘avanzada’ de un cuerpo selecto que le abre camino a las tropas que llevarán a cabo la invasión territorial” (Richard, 2007, pág. 57). En la historia de la vanguardia, este arte va a la delantera con el fin de anticiparse a los cambios, es decir, “abrir caminos”, mediante los cuales busca transgredir con sus obras la tradición academicista de las Bellas Artes.

Sin embargo, tanto la vanguardia como el arte comprometido “han fracasado en sus premisas utópico-contestatarias, debido a la fragmentación y al estallido de la totalidad social que, normativamente, le servía de fondo (de adhesión o rechazo) a los discursos militantes y vanguardistas” (Oyarzún, Richard, Zaldívar, 2005, pág.16). El motivo, según Richard, se debe, por un lado, a que el arte comprometido se desgastó por un fervor épico de lo popular y lo revolucionario y que, además, conseguía que el artista se perdiera como creador al asumir una posición totalizante. Por otro lado, la vanguardia no consigue su cometido debido a la museificación y a la estetización de lo que inicialmente los artistas presentaban como una transgresión al *status quo*, pero que finalmente fue captado por parte del diseño, la publicidad o el espectáculo. Por el contrario, la autora señala que las neovanguardias, a partir de la dictadura, evitan repetir los mismos errores de sus predecesoras, retomando algunas estrategias y renunciando a otras para dar paso a una experimentación en el lenguaje contraoficial:

Las neovanguardias, a su vez, retomaron de las vanguardias históricas la tensión entre politización de la forma y montaje contrainstitucional, aunque habiendo ya renunciado al fundamentalismo de lo Nuevo que descansaba en

el tiempo rectilíneo (de avances, rupturas y cancelaciones) de la modernidad universal. Pasando de lo anárquico a lo deconstructivo; de lo totalizante a lo intersticial, las neovanguardias siguieron apostando a la fuerza subversiva de las experimentaciones de lenguaje para desmontar las codificaciones oficiales aunque ya no desde fuera del sistema sino desde dentro de la propia institución artística (Oyarzún, Richard, Zaldívar, 2005, pág.17).

De esta manera, la elección de categorizar a esta escena como Escena de Avanzada se desprende de los referentes internacionales de lo que usualmente se entiende como vanguardia. De hecho, “se caracterizó a sí misma como ‘neovanguardia’ para destacar así su voluntad de repolitizar el arte desde un imaginario de la crisis y las fracturas (ideológicas, estéticas)” (Richard, 2007, pág. 57), razón por la cual, desde el comienzo, la Avanzada tuvo una relación incómoda con la vanguardia.

Nelly Richard establece varios puntos que son relevantes para el arte que se desenvuelve en escenarios coercitivos. En primer lugar, es necesario comprender que estos movimientos surgen en medio de una zona de catástrofe impuesta donde ha fracasado el sentido y además se ha quebrado todo el sistema de referencias sociales y culturales, que bajo previa dominación daba sentido a la vida de las personas.

En relación con lo anterior, en aquellas referencias sociales y culturales se hace alusión al lenguaje, en el sentido de que las fuerzas de autoridad que provocaron la catástrofe son quienes administran un nuevo lenguaje que reconfigura toda la sociedad bajo sus propios intereses. Es decir, con aquello articulan las claves de realidad y pensamiento de los individuos (es decir, qué y cómo deben pensar). Entonces, para Richard, por medio del arte, “Desarticulando ese sistema y la organicidad social de su sujeto, es el lenguaje mismo y su textura intercomunicativa lo que deberá ser reinventado” (Richard, 1987, pág. 2).

Este planteamiento cobra importancia si se considera, como señala Jacques Rancière, que el ser humano es un animal político por ser principalmente un animal literario, “que se deja desviar de su destino “natural” por el poder de las palabras” (Rancière, 2009, pág. 50). Es decir, que el sujeto resulta afectado por el lenguaje —de ahí la importancia para ambos teóricos—, puesto que los enunciados literarios producen rupturas en los cuerpos colectivos.

Como advierte Rancière, “Esa siempre ha sido, lo sabemos, la obsesión de los gobernantes y de los teóricos del buen gobierno, inquietos del “desclasamiento” producido por la circulación de la escritura” (Rancière, 2009, pág. 50). Siendo esta última una referencia no exclusiva de gobiernos coercitivos, sino de cualquiera que no desee que se altere la sociedad, en el sentido de desestabilizar los lugares que ocupan cada uno de sus integrantes: los que tienen voz por un lado y los que emiten ruido por el otro. Puesto que, para el filósofo francés, esta desregulación da posibilidad de que los ignorados tengan voz.

Para Nelly Richard el lenguaje cumple una función primordial, ya que solo a través de una reinvención del lenguaje es posible reformular los símbolos y signos que configuran la realidad de los individuos previamente fracturada. En este sentido, el artista, en tanto que operador de signos, actúa de manera similar a la perspicacia del filósofo:

necesariamente debe desconfiar de todo lo dado por seguro o permanente; de lo aparentemente garantizado por una legalidad de sentido o por una normalidad de comunicación que se ha vuelto enteramente sospechosa por su trato complicitario con las fuerzas de reglamentación del orden (Richard, 1987, pág. 3).

En este sentido, esta desconfianza se vuelve constante y absoluta siempre que todo se desenvuelva dentro de contextos coercitivos, puesto que quienes imponen nuevos códigos sin que antes se haya dado una mediación previa con la sociedad hacen que dichos códigos resulten ilegítimos. De ahí que, para la autora, estas acciones de arte consistan en un constante proceso de reformulación de signos y en una permanente “necesidad de deconstruir todos los artificios de representación puestos al servicio de la tradición y de sus ilusionismos” (Richard, 1987, pág. 3). En otras palabras, consiste en una desconfianza hacia todo lo que se muestra demasiado transparente. Por la cual, para Richard, las prácticas críticas que operan en las neovanguardias actúan por medio de tres acciones que demuestran que no necesariamente lo más visible es lo más transparente o lo único representable:

Primero, desmontan el supuesto ideológico del efecto de transparencia, evidenciando el carácter fabricado y artificial de los signos a través de las mediaciones culturales. Segundo, ponen en discusión las reglas y los límites del código de visibilidad dominante: develan sus arbitrarios,

cuestionan sus jerarquías, etc. Y tercero, [...] desmontan y rearticulan las estrategias de puestas en escena de los cuerpos y los signos culturales, juegan con sus políticas y con sus retóricas de lenguajes (Richard, 1994, pág. 106).

En consecuencia, teniendo en cuenta la importancia de la práctica crítica y el lenguaje en estos movimientos artísticos, cabe preguntarse si es posible afirmar que se trata de vanguardias a la manera de las corrientes artísticas de la primera mitad del siglo XX. A simple vista, parecería cumplir con aspectos visuales que toman distancia del arte clásico o académico y apuestan por lo experimental, en especial con respecto al uso de nuevas técnicas de representación. Sin embargo, el filósofo Willy Thayer señala que casos como el de Avanzada no pueden ser considerados “vanguardias” de acuerdo con sus fines tradicionales de oposición y dismantelamiento de las instituciones representacionales de la realidad, es decir, de toda tradición anterior:

Porque en 1977, cuando esas prácticas emergen, no sólo los aparatos de producción y distribución de arte, sino toda forma institucional ha sido suspendida en una seguidilla de golpes, seis años de golpe (1973/79), política *shock* y decretos de la Junta Militar. Seis años de despliegue de las fuerzas de la ley sin ley, sin marco, despliegue que prepara el no marco de la globalización; seis años de represión sin represión, de despliegue de una violencia cuya carga no pudo ser atenuada por la contracarga de los dispositivos de representación y contención republicanos de la violencia. El Golpe y la Dictadura, lo sabemos ahora, preparó el desborde definitivo de todo marco, incluyendo el de la Dictadura (Thayer, 2006, pág. 10).

A partir de este contexto, para Nelly Richard, las obras propias del arte de Avanzada y del CADA cumplen con la característica de ser atópicas, en el sentido de no ser una utopía deseable como sustitutiva de lo social eliminado por el poder imperante. El espacio que ofrecen esta clase de obras corresponde, más bien, a un “no lugar de la distancia que separa lo real de su(s) otros(s) deseados” (Richard, 1987, pág. 5), junto con la exploración de dicha distancia con el fin de desajustar las normativas impuestas. En concreto, se trata de una herramienta que proporciona las claves para un desacuerdo con lo impuesto, al simbolizar lo real y reintensificar el deseo individual y colectivo, perdido y prohibido durante la dictadura.

De igual forma, esta idea puede encontrarse en Rancière, quien también contempla la idea de utopía, pero no bajo la connotación de un buen lugar ideal, en el que no existiría un “reparto no polémico del universo sensible” (Rancière, 2009, pág. 51), sino como un “no lugar” que, en tanto tal, difiere del orden impuesto y, por lo tanto, “rompe con las categorías de la evidencia” (Rancière, 2009, pág. 51). En cambio, al igual que la concepción criticada por Richard, si en la utopía el reparto se vuelve no polémico, entonces el pensar, el decir y el actuar de las personas no afecta el orden impuesto, manteniéndose, de esta forma, todo igual.

Por su parte, tanto la corporalidad como el uso de la ciudad en estas “acciones de arte” consisten en “reasignarle valores de procesamiento crítico a todas las zonas de experiencia conformadoras de una cotidianeidad social” (Richard, 1987, pág. 5). Es decir, estas prácticas cuestionan y reconfiguran los signos que estructuran la experiencia, logrando que quienes participan de la sociedad adopten una postura disidente y emancipadora en aquellos contextos donde hay censura y represión.

De ahí que, para Richard, el lenguaje sea una herramienta fundamental frente a la hipervigilancia ejercida por parte de quienes ostentan el poder, considerando que durante la dictadura todo estaba sometido a una censura constante. En este contexto, el arte de Avanzada utiliza el lenguaje a su favor como estrategia de despiste o disimulo, dando lugar a “Obras expertas en una práctica travestida del lenguaje: sobregiradas en las torsiones retóricas de imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas” (Richard, 1987, pág. 7).

De esta manera, por medio de metáforas sería posible eludir la censura y ciertos riesgos que, para los artistas, podrían resultar fatales. Por lo tanto, se entiende que este enmascaramiento del lenguaje llegara a ser su marca distintiva; sin embargo, cuando este tipo de acciones es observado desde contextos donde no existe el mismo nivel de censura y represión, entonces dicho oscurecimiento del lenguaje puede llegar a provocar que la obra no sea comprendida y, que, por el contrario, resulte normal que se le intente dar transparencia.

Por ejemplo: “Para un espectador internacional generalmente desinformado acerca de las circunstancias que definen estas obras, restituirles claridad equivale generalmente a recogerlas como síntomas de la situación que la denotatividad de su mensaje aparecería traduciendo o interpretando” (Richard, 1987, pág. 7). De este modo, para cualquiera que no comprenda en profundidad la situación social y política del país durante la dictadura,

difícilmente podrá contemplar la obra en su plenitud; incluso, podría verse impulsado a intentar “aclarar” su significado, buscando interpretaciones que posiblemente no posee, sobre todo en un contexto donde se espera que todo necesariamente debe poseer una explicación clara y concisa. Finalmente, un último error puede darse cuando el espectador externo cae en el error de pretender que las obras no son más que un síntoma de la dictadura y no un producto que posee una validez y autonomía propias.

En cuanto a lo críptico de sus códigos, en lugar de trabajar con mensajes más fáciles de comprender por parte de la audiencia, los artistas de la Escena de Avanzada rechazaban el mensaje inmediato (como escenas de dolor, violencia y muerte), considerándolo asociado a otro tipo de mensajes que resultan lineales, unívocos y autoritarios, como los utilizados por la publicidad. De esta manera, el arte de mensaje inmediato no deja espacio para la reflexión, pues no provoca dudas ni interpela a otros, a la sociedad o a sí mismo. Entonces, la Escena de Avanzada, al priorizar el uso del lenguaje de una manera críptica y simbólica, sentó las bases para uno de los colectivos más importantes de la neovanguardia chilena: el CADA.

El Colectivo de Acciones de Arte “CADA” fue creado en 1979 y se integraba principalmente por los escritores Raúl Zurita y Diamela Eltit, el sociólogo Fernando Balcells y los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo. Surge posterior al conjunto de artistas que Nelly Richards denominó “de Avanzada”, quienes, a modo de neovanguardia utilizaban métodos experimentales con el fin de manifestarse contra la dictadura y las instituciones artísticas. A diferencia de estos últimos, sin embargo, el CADA se organizó como colectivo formal, mientras que “Avanzada” era más bien una denominación práctica:

Como término, “la avanzada” es operativo más que literal. [...] Es decir, que “la avanzada” no existió en sí como grupo o movimiento concreto, pero el término “escena de avanzada” sirve para referirse a un espectro de estrategias tanto políticas como artísticas (Neustadt, 2001, pág. 21).

Las “acciones de arte” que presentaron en la ciudad de Santiago provocaron opiniones críticas tanto para la derecha, quienes consideraban que no eran más que locos jóvenes que necesitaban orden, como para los artistas tradicionales, quienes dudaban que aquellas acciones fueran arte; y los artistas de izquierda ortodoxa, para quienes los integrantes del CADA eran elitistas por el uso de nuevas tecnologías de la época como el video o el televisor,

o por la utilización de pobladores pobres en algunas de sus obras⁷⁴. En síntesis, organismos y actores de los más diversos espectros políticos criticaban las acciones llevadas a cabo por esta nueva vanguardia.

Por ejemplo, sus acciones más emblemáticas consistieron en hacer desfilar camiones lecheros rumbo al Museo de Bellas Artes⁷⁵, lograr que varias avionetas sobrevolaran la capital dejando caer cuatrocientos mil panfletos o la intervención de muros por todo Santiago. Asimismo, en 1980 llevaron a cabo la acción de cubrir la fachada del Museo de Bellas Artes, con lo cual buscaban demostrar que, al cubrirla, la “borraban”, “enfaticando que lo que no entra en la institución también es cultura, es-cultura social” (Neustadt, 2001, pág. 21).

¿Cuál era el fin de esta clase de acciones tan llamativas para la época? Ser un ejemplo de resistencia cultural y abrir espacios que otra clase de movimientos no podían. Es más, por abstractas o metafóricas que fuesen sus obras, “abrieron un espacio dentro del discurso autoritario que permitió que fuera posteriormente ocupado por el movimiento democrático. El CADA cambió la manera en que se conceptualiza lo que es arte y lo que es política en Chile” (Neustadt, 2001, pág. 14); o en palabras más metafóricas, fueron de los primeros que “desactivaron las minas” para que posteriormente otros grupos pudieran surgir⁷⁶.

De esta manera, el hecho de intervenir el espacio público con imágenes insólitas rompía con lo habitual, sobre todo en un contexto donde se habían impuesto condiciones que no se cuestionaban. Así, estas acciones, que no eran evidentemente reaccionarias frente a los militares, inevitablemente provocaban un acto de reflexión en las personas: “La estética del grupo CADA—por difícil, hermética o rara que fuera— rascaba la superficie de las imágenes convencionales del arte, la sociedad y la política” (Neustadt, 2001, pág. 15), buscando con ello cambiar la política por medio de una corrección de la realidad y, por lo tanto, una corrección de la vida como si esta fuera una obra de arte.

⁷⁴ Neustadt, R. (2001), *Cada día: La creación de un arte social*. (pág. 13), Editorial Cuarto propio.

⁷⁵ Tanto la primera acción realizada como la de la caravana de camiones tuvieron como elemento central la leche, debido a las carencias materiales y sociales que se produjeron durante la dictadura, además de ser un recordatorio del gesto histórico del gobierno de Salvador Allende, que garantizaba la entrega de medio litro de leche a cada niño. En un gesto similar, el colectivo desarrolló la obra “*Para no morir de hambre en el arte*”, en la cual repartió leche entre los pobladores y, además, se publicó un poema en la revista *Hoy* en 1979.

⁷⁶ Neustadt, R. (2001), *Cada día: La creación de un arte social*. Editorial Cuarto propio.

Por ejemplo, la artista Lotty Rosenfeld, en 1979, en la avenida Manquehue con calle Los Militares, realizó una corrección de la realidad por medio de su obra “*Una milla de cruces sobre el pavimento*” (fig. 11). En esta acción, altera un código de circulación vial: las líneas blancas que permiten a los automóviles cambiar de carril, las cuales están tan internalizadas que pueden llegar a pasarse por alto. Así, en esta acción que perturba lo habitual, Rosenfeld consigue provocar un cambio en la percepción de las personas, tal como lo expresa a continuación:

Lo que hago es evidenciar una de las formas cotidianas en que opera el poder, al introducir la “crisis” en un sub sistema de ordenamiento comunitario. Es decir, al intervenir el signo lo señalo, por un lado, como discurso (arbitrario como todo discurso porque es cultural) y al señalarlo lo desordeno, lo descompagino. Con un mínimo gesto deconstruyo el signo materialmente, para que se vea cómo funciona (Neustadt, 2001, pág. 52).

Por su parte, Nelly Richards señala que las intervenciones del CADA, tomando como ejemplo “*Una milla de cruces sobre el pavimento*”, demuestran cómo este tipo de gestos consiguen alterar lo cotidiano y de esta manera reconstruir las fracciones producidas por quienes detentan el poder:

se propusieron interrumpir las rutinas normalizadoras de la cotidianeidad urbana y alterar su sintaxis represiva de miedos y acatamientos; trastocar la uniformidad pasiva de lo social con las señas fugitivas de lo contingente y lo aleatorio vuelto materiales escénicos: textualidades diseminadas al azar de los encuentros callejeros sin rumbo de autoría; gestualidades artísticas que, desprotegidas, se esculpen *en vivo y en directo* con la calle de trasfondo móvil e inestable; precarios trozos de significación que llaman disparadamente a la intersubjetividad desde el riesgo y la incertidumbre de la cita desconocida, azarosamente colectiva (Neustadt, 2001, pág. 171).

Jacques Rancière también pone énfasis en ese espacio habitable en el cual confluyen la política y la cultura, al que denomina “reparto de lo sensible”, porque es ahí donde se juega la política y en donde se distribuye lo visible, lo audible y lo perceptible de la sociedad:

“Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (Rancière, 2009, pág. 9).

Por lo mismo, neovanguardias como el CADA o la Escena de Avanzada coinciden en sus acciones y objetivos, tal como señala Roberto Neustadt:

El CADA actuaba en el lugar donde el arte y la política convergen –la esfera social– subrayando al mismo tiempo la estética de la política y lo político de la estética. Su acercamiento (neo)vanguardista postulaba a la ciudad entera como museo, la sociedad como un grupo colaborativo de artistas, y la vida como obra de arte para corregir (Neustadt, 2001, pág. 16).

El filósofo francés parte por reformular el término estética, de manera que no se refiere a una teoría general del arte ni a una teoría que reduzca el arte a pura sensibilidad. En cambio, concibe el arte como un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: “un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de sensibilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento” (Rancière, 2009, pág. 7).

Para Rancière, el reparto de lo sensible muestra qué lugar toca a cada uno de los individuos de la sociedad. De esta manera, en el pasado había hombres libres que podían expresarse, contrario a otros —los esclavos— quienes no podían, así como determinadas posiciones: quienes contaban con numerosos derechos y atribuciones, frente a otros que solo podían —y debían— dedicarse solo a su trabajo, como los artesanos; es decir:

El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define competencias o incompetencias respecto a lo común (Rancière, 2009, pág. 9).

Entonces, este lugar llamado “el reparto de lo sensible” es donde se establecen rangos y solo algunos pueden manifestarse, tanto como un acto de presencia como de expresión; es

decir, hacer política⁷⁷: “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 del tiempo” (Rancière, 2009, pág. 10). Así, para ambos teóricos, estas *acciones de arte* —las vanguardias para Rancière y la neovanguardia para Richard— son formas de hacer política en las cuales se interviene en la distribución de roles de la sociedad, permitiendo que los ignorados y silenciados pasen a ser visibles.

Ahora, para comprender qué son las *acciones de arte*, es necesario retroceder al Chile de la década de los cincuenta, cuando los artistas Enrique Lihn y Alejandro Jodorowsky presentaron varios *happenings*⁷⁸ que ellos rebautizaron como “estatuas públicas”. Más tarde en la década de los sesenta, Jodorowsky, durante su paso por París y México, desarrolló junto con el dramaturgo español Fernando Arraval y el artista francés Roland Topor una serie de nuevas acciones de arte que llamaron “efímeros pánicos”, los cuales tenían un marcado contenido político y un rechazo a lo tradicional. “Al celebrar el caos, la liberación sexual, la desnudez en público y la difusión de imágenes grotescas, los *happenings* de los 60 reflejaban el deseo de buscar alternativas de vida al *estatus quo*” (Neustadt, 2001, pág. 19).

El CADA, si bien buscaba cambios sociopolíticos al igual que los *happenings* de los sesenta, difiere en el contexto en el cual se desarrollaba, puesto que la represión era absoluta. Por ello, no se pretendía celebrar la vida ni la liberación sexual como ocurría con los “efímeros pánicos”. Basta recordar que la censura llegó a límites impensables:

No se puede olvidar que durante la dictadura se vivió una crisis de representación compleja, se coartaron todos los canales tradicionales de expresión artística y política. La censura oficial llegó al extremo de prohibir la publicación de fotografías en revistas⁷⁹ (Neustadt, 2001, pág. 18).

⁷⁷ Rancière distingue entre lo que denomina policía y política dentro de la sociedad. La primera corresponde al organismo que establece el orden y distribuye los roles (quién es visible y quién no); en cambio, la política es la acción que rompe con el orden instaurado por la policía, visibilizando a los ignorados, las injusticias y los desacuerdos. Así, al producirse la política, se formula un nuevo reparto de lo sensible.

⁷⁸ Acontecimiento artístico consistente en una representación performática improvisada, cuyo fin es involucrar al público y generar una vivencia única.

⁷⁹ Por exagerado que parezca, algunas revistas llegaban a tener los espacios de las fotografías en blanco con una descripción de todo lo que debía aparecer.

Por lo anterior, los motivos del CADA responden a temáticas urgentes que no buscan celebraciones, ya sea por las carencias materiales como resultado de la dictadura, o por situaciones aún más graves como los torturados y los detenidos desaparecidos:

Del *happening*, heredaron la práctica de usar la ciudad como soporte artístico abierto en la realización (efímera) de una obra colectiva. Pero, en contraste con el *happening*, el CADA, intentó canalizar la energía de la calle de una manera productiva a fin de estimular cambios democráticos (Neustadt, 2001, pág. 20).

A fines de los ochenta, el CADA realizó su última acción⁸⁰ más trascendente, llamada “No+”, que consistió en salir junto a otros colaboradores a “rayar” las paredes de Santiago con la frase “No+”. La idea era que, con el paso de los días, simples ciudadanos completaran la oración por iniciativa propia con imágenes o palabras. De esta manera, “Las frases “No + dictadura”, “No+ tortura”, “No+ armas”, “No+ desaparecidos”, “No+ muerte”, “No+ [con la figura de un revólver]” etc. empezaron a figurar entre las paredes de Santiago, formando así una red textual de grafiti contradictorial” (Neustadt, 2001, pág. 173).

En esta acción, la autoría era anónima, ya que no figuraba la firma “CADA” como en las intervenciones anteriores (aun cuando los artistas actuaban desde el anonimato), lo que permitió que la participación del mismo público fuese el que contribuyera con su autonomía. Por ello, “la noción de un colectivo específico desapareció y la obra en sí llegó a pertenecer como consigna comunal de la comunidad antidictatorial” (Neustadt, 2001, pág. 37).

Esta acción terminó por trascender fronteras cuando Juan Castillo replica el “No+” en Holanda o también se dio en Washington D.C. con la presentación en la Galería Inti de “No+: *An Action Performance Exhibit*” en 1984. Asimismo, hacia finales de aquella década, cada vez eran más las manifestaciones en contra de Pinochet, sumadas a las presiones internacionales hacia el régimen; por lo que no fue extraño que aquella consigna (No+) comenzara a verse en las multitudinarias pancartas de las marchas y del mismo plebiscito;

⁸⁰ En concreto, la última acción del CADA fue “*Viuda*”, pero para ese entonces solo lo componían los miembros originales Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, con colaboración de otros artistas.

“incluso llega a estar escrito en el tablero del Estadio Nacional en la ceremonia pública con la que se inicia el gobierno de Aylwin” (Neustadt, 2001, pág. 37).

El legado de las acciones de arte del CADA puede observarse ya en democracia con la artista Janet Toro, quien utiliza el término “acción de arte” en sus performances, como ocurrió en 1998, cuando caminó por las calles con una máscara de oxígeno. Esta acción llamó evidentemente la atención de los transeúntes debido al serio problema con el *smog* que había en la capital por esos años, por lo que en su performance no fue necesario integrar textos, diálogos o cualquier tipo de mensaje directo. Si bien Toro no corría riesgos sobre su integridad por manifestarse, como sí ocurría con el CADA durante la dictadura, es importante destacar que tanto en las acciones individuales de Janet en democracia como las del CADA en dictadura funciona el mismo principio: “interpelan a los ciudadanos de una manera abierta e incontrolable” (Neustadt, 2001, pág. 20).

Entonces, presenciar estas acciones en el espacio público provoca en el público un acto de reflexión social que lo hace partícipe de la obra, a la vez que se produce una acción política cuando esta se encuentra prohibida en escenarios coercitivos o bien “adormecida” en las sociedades capitalistas neoliberales. De hecho, es en esta última instancia donde también cobran sentido este tipo de acciones de arte, puesto que, a diferencia de los contextos coercitivos donde cualquier tipo de lenguaje que implique libertad se sobreoscurece, es en contextos de absoluta libertad —es decir, donde existe un libre mercado y grandes posibilidades de consumo—, en donde la publicidad y los medios en general terminan por sobreiluminar los lenguajes. Tal como señala el filósofo chileno Martín Hopenhayn en conversación con Nelly Richard:

Todo eso va creando una especie de obesidad de sentido, de hipertransparencia que hace cada vez más difícil reivindicar lo invisible, lo reprimido, a partir de lo cual pensar un discurso de resistencia, una producción de sentidos alternativos. Se produce un exceso de visibilidad que, además, como lo dice el mismo texto, lo banaliza todo (Richard, 1994, pág. 102).

Entonces, esto demuestra que, independiente del contexto, este tipo de irrupciones propias de las neovanguardias cumplen con una labor importante de resistencia: la de “poder

«oscurecer» ese exceso de luz al que nos ha arrojado esta combinación de apertura política con extroversión publicitaria” (Richard, 1994, pág. 102), logrando así “desinocentar la mirada”⁸¹ en instancias donde, si bien ya no hay represión o censura evidentes, por el contrario, sí existen innumerables mecanismos democráticos y publicitarios que facilitan evadir realidades injustas que deberían ser transformadas.

⁸¹ Nelly Richard en conversación con Martín Hopenhayn, Germán Bravo y Adriana Valdés en “*La Insubordinación de los signos*”, Santiago, 1994.

Conclusión

La primera de las dos interrogantes presentadas al comienzo de esta investigación consistía en la pregunta acerca de si acaso la resistencia como acción artística sería una cualidad incondicional del arte, o más bien algo propio de la sociedad y el individuo contemporáneo.

Al respecto, se pudo indagar en diversas visiones sobre el arte en períodos históricos donde no se creaba ni se vivenciaba el arte de la misma forma como ocurre en la actualidad, específicamente a partir de la época moderna, dado que, antes que surgiera el concepto de arte y artista tal como los entendemos hoy, la relación con el arte era religiosa o cívica.

Esto nos da un indicio claro de que aquello que hoy consideramos arte no necesariamente lo era para las personas del pasado; razón por la cual, la noción de arte tal como nosotros la concebimos es una construcción de apenas los últimos cinco siglos en comparación con las decenas de miles de años que van desde las pinturas rupestres en el Paleolítico hasta el fin de la Edad Media. Lo que demuestra que, sí perfectamente hubo creación artística en el pasado sin la necesidad de ser una resistencia al poder dominante, entonces esta no sería una cualidad intrínseca de la obra.

Sin embargo, el hecho de que las sociedades contemporáneas democráticas se caractericen porque sus integrantes tienen obligaciones y demandas, así como la capacidad de poder deliberar frente a los conflictos morales de la vida, provoca que el arte pueda ejercer como un acto de resistencia frente a cualquier tipo de vulneración de derechos o hacia los individuos. Ahora, pensando en la actualidad, ¿debería ser la resistencia una cualidad más importante que otras en el ámbito artístico? La respuesta va a depender de cómo se aborde este problema.

Si tomamos en consideración el escenario global de los últimos años, la situación es bastante interesante. Puede parecer exagerado, pero el rumbo que ha tomado el mundo a comienzos del 2026 es muy cambiante si consideramos todo lo ocurrido en apenas dos o tres años cuando se comenzó a idear el tema de esta investigación. No cabe duda alguna de que los cambios ideológicos que han experimentado varias naciones del continente americano,

partiendo por Estados Unidos, en los cuales se ha buscado cambiar hechos históricos o geográficos a partir de prohibiciones, de cambios de nombres y de leyes, así como atentados hacia la dignidad de las personas, pone de manifiesto que las sociedades democráticas están experimentando cambios, en los cuales el control está cada vez más presente.

En consecuencia, el arte mismo se ve comprometido, puesto que, tal como señala Nelly Richard y Jacques Rancière, las acciones de arte están ahí para crear ese puente y cubrir aquellas fisuras provocadas por quienes detentan el poder, y que además prohíben o niegan algún aspecto de la realidad; pero que, de acuerdo con estos autores y los anteriormente mencionados, la vanguardia —o neovanguardia en el caso de Richard—, cumple aquella función de crear una actitud crítica en las personas, respecto a todo el arte que esté al servicio de la industria del consumo; tema que se encuentra en boga principalmente en estos días si pensamos en una “industria del consumo” que lleva sus productos a la puerta misma del hogar e incluso, dependiendo del lugar, en el transcurso mismo del día en que fue comprado.

Con respecto a la segunda interrogante realizada al inicio de este trabajo sobre si acaso se requieren condiciones represivas hacia el arte para que este tenga un motivo para hacerse notar con fuerza y convicción, hay que reparar en dos aspectos importantes. Primero, resulta evidente que todo acto de resistencia en un contexto de absoluta represión va a parecer más significativo si pelagra la vida del artista. Al respecto, un artista que se desenvuelva en ambos contextos, uno de extrema censura y peligro y otro de vuelta a la democracia, perfectamente podría llegar a manifestar que producir arte con todo el riesgo de una dictadura le resulta más nostálgico y motivacional que el realizado ya en democracia.

Por ejemplo, Robert Neustadt a propósito de las conversaciones que tuvo con integrantes del CADA durante la dictadura, señala lo siguiente:

En otras instancias, ciertas conversaciones me dejaron la piel de gallina al darme cuenta de la precariedad y el peligro que implicaba actuar políticamente durante la dictadura [...] Juan Castillo incluso llegó a decir que “como todo viejo” le parece que “los tiempos antiguos eran mejores”. Es un comentario curioso, dado que está hablando de una época de represión dictatorial. Fernando Balcells recuerda sus colaboraciones con Castillo, y contrasta el peligro de la dictadura con la falta de pasión de la democracia

actual: “No he tenido que esforzarme en el recuerdo para vernos, pegando carteles en un eriazos de Vespucio, tan lleno de amenazas entonces, como denso de poblaciones en la actualidad; tan cargado de ansiedades y deseos, como despoblado hoy día de pasiones”. Raúl Zurita lamenta que el sentido de cofradía comunitaria que el ‘toque de queda’ inspiraba ya no exista entre la gente (Neustadt, 2001. pág. 14).

Por lo tanto, resulta coherente que, al comparar dos escenarios tan disímiles, pueda parecer que, en un contexto democrático, cambie la motivación tanto para crear la obra como para que se dé la misma colaboración entre artistas.

Esto lleva a pensar en aquella sobreiluminación producida en democracia de la cual menciona Richard, que opera justamente el poder imperante cuando ya no se puede censurar discursos como antaño. “Estamos efectivamente sumergidos en una demanda de visibilidad total que parecería dejar fuera de lugar las prácticas críticas que buscan crear opacidades o refracciones, mostrar que no todos los cuerpos del sistema son translúcidos” (Richard, 1994. pág. 102). Lo que lleva a que quienes se encuentren en democracia detentando el poder utilicen otros métodos para neutralizar actos de resistencia, y que a su vez obliga a los artistas a utilizar otras estrategias de representación artística. Al respecto, Martin Hopenhayn señala lo siguiente:

No es la primera vez en la historia que las estrategias contraculturales (o de culturas de resistencia) tienen que repensarse porque se metamorfosea lo que tienen al frente: ya no es la represión lo que tienen que burlar/develar; ahora tienen que confrontarse con aquello que precisamente elude la confrontación, a saber, el mecanismo de la recuperación/neutralización de todos los mensajes que desde el lado del statu quo: mecanismo descentrado, sin un rostro fijo con enclave repartidos por todas partes. En este marco las prácticas críticas tienen que reubicar sus formas de interpelación y emplazamiento. Pasar de la victimización a la ironía, por ejemplo... (Richard, 1994. pág. 102).

Por lo cual, ya no se trata de que el arte deba operar contra las tinieblas represivas, pues en tiempos de “absoluta libertad” democrática ya nada se encuentra completamente

oscurecido, sino que, por el contrario, se enuncia con toda claridad y desfachatez. Lo que finalmente hace pensar particularmente en la situación nacional experimentada en los últimos treinta y cinco años a partir del fin de la dictadura, en la cual pareciera que lo más afectado es la memoria, a propósito de los discursos nacionales e internacionales que han vuelto a reivindicar la tortura y el asesinato y a sus protagonistas.

Por ello, Tomás Moulian y Willy Thayer son críticos en la creencia de que se haya dado una verdadera transición democrática. Para Thayer “no hay “transición” en la política chilena —ya que el término implicaría movimiento y cambio— sino una transformación de la política dictatorial” (Neustadt, 2001. pág. 12), traducida realmente en una transformación económica y política, es decir, un traje hecho a la medida para los actuales gobernantes. Por su parte, Moulian de igual manera no llama precisamente transición democrática al proceso ocurrido, sino “transformismo” a este “traje” que vistieron los mismos protagonistas cuando crearon el mito neoliberal del “Chile actual”⁸²: “Llamo <<transformismo>> al largo proceso de preparación, durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas” (Moulian, 1997, pág. 145).

Entonces, ¿Qué provoca esta visión hacia las artes?

Que las motivaciones de los artistas deben estar más vigentes que nunca, pues si bien los modos de represión no son los mismos que en el pasado, las fisuras continúan, razón por la cual las acciones de arte (o el nombre que lleven según la época o el lugar) serán la herramienta para devolver la voz y la dignidad allí donde se ha atentado contra la libertad de las personas.

⁸² Neustadt, R. (2001), *Cada día: La creación de un arte social*. Editorial Cuarto propio

Índice de ilustraciones



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

Bibliografía

- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Editorial Trotta.
- Arundel, H. (1967). *La libertad en el arte*. Grijalbo.
- Baudelaire, C. (s. f.). *El pintor de la vida moderna*. Recuperado de URL
- Bayer, R. (2017). *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Editorial Ítaca.
- Benjamin, W. (2024). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Obras, Libro I, vol. 2). Abada Editores.
- Berlin, I. (2015). *Las raíces del romanticismo*. Taurus.
- Danto, A. (1984). *El final del arte*. Paidós.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Eco, U. (2012). *Arte y belleza en la estética medieval*. Debolsillo.
- Falcinelli, R. (2017). *Cromorama. Cómo el color transforma nuestra visión del mundo*. Taurus.
- Fernández, L., Medina, G., & Lara Carolina, F. (2002). *Concepción, te devuelvo tu imagen: Resistencia cultural 1972–1991*. Trama Impresores.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Ediciones Akal.
- Greenberg, C. (2002). *Vanguardia y kitsch*. En *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Paidós.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Siruela.
- Hegel, G. (2010). *Fenomenología del espíritu*. Universidad Autónoma de Madrid.

- Galaz, G., & Ivelic, M. (1981). *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Galaz, G., & Ivelic, M. (1979). *Chile arte actual*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Jenofonte. (1993). *Recuerdos de Sócrates*. Gredos.
- Kosuth, J. (1969). *El arte después de la filosofía*.
- Kracauer, S. (1999). *El ornamento de la masa*. *Archivos de la Filmoteca*, (33). (Texto original publicado en *Frankfurter Zeitung*, 1921).
- Lama, B., & de Cortillas, N. (2020). *Diagonal BioBío: Emergencia de la escena cultural penquista*. Dostercios.
- Laski, H. (1961). *El liberalismo europeo*. Fondo de Cultura Económica.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual: Anatomía de un mito*. LOM Ediciones.
- Neustadt, R. (2001). *Cada día: La creación de un arte social*. Cuarto Propio.
- North, M. (1990). The public as sculpture: From heavenly city to mass ornament. *Critical Inquiry*, 16 (4).
- Oyarzún, P., Richard, N., & Zaldívar, C. (2005). *Arte y política*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Platón. (1985). *Diálogos I: Critón*. Gredos.
- Platón. (1988). *La República (Libro IV)*. Gredos.
- Platón. (1992). *Diálogos VII: Carta VII*. Gredos.
- Platón. (2003). *Apología de Sócrates*. Gredos.
- Pulgar Castro, R. (2016). Sobre utopía y persona como elemento antropológico. *Cuyo: Anuario de filosofía argentina y americana*, 33 (1).
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM Ediciones.
- Richard, N. (1987). *Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y sociedad*. FLACSO.

Ricœur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI Editores.

Shiner, L. (2004). *La invención del arte: Una historia cultural*. Paidós.

Thayer, W. (2006). *El fragmento repetido: Escritos en estado de excepción*. Metales Pesados.

Vega, M., & Cisterna, P. (2016). *Resistencia en blanco y negro: Memoria visual de los 80 en Concepción*. Trama Impresores.