

Título Arte y política. Reflexiones sobre el impacto social del arte

Tipo de Producto Material Didáctico

Autores Gago, Silvia

Código del Proyecto y Título del Proyecto

C16S05 - El arte contemporáneo y su devenir pedagógico en la formación universitaria

Responsable del Proyecto

Maddonni, Karina

Línea

Educación

Área Temática

Arte

Fecha

Noviembre 2016

INSOD

Instituto de Ciencias Sociales y Disciplinas
Proyectuales

UADE 

Arte y política

Reflexiones sobre el impacto social del arte

Silvia Gago

El arte como espejo individual y social

Cuando alguien se detiene ante una obra, está invitado a entrar en un diálogo silencioso alrededor de un significado que el artista pone en juego. Sucede entonces, que algo que parece ajeno, roza lo íntimo o lo cercano.

Existen obras que tienden a ser autobiográficas e invitan al espectador a entrar en el diálogo que su creador establece con la imagen a modo de espejo. Son expresiones de una vida, que identifican profundamente al artista, pero también tienen resonancia en el observador que se sensibiliza con esa representación.

Como en todo diálogo, se produce un mensaje que resuena en ambas partes. En estos casos, las obras evocan una realidad interior en la que se intenta indagar, y surgiendo de una búsqueda individual, trabajan en un campo sensible que logra trascender al artista mismo.

Las experiencias estéticas de este tipo ayudan a descubrir las propiedades de un mundo interno, entendiendo que no hay una oposición entre el conocimiento y la emoción (Goodman, 1976), sino que son dos vías necesarias y complementarias para acercarse a lo complejo.

En la historia hay vastos ejemplos autobiográficos, uno conocido es la obra de Frida Kahlo: son cuadros en los que se indaga sobre la propia existencia y destino, llegando a tensionar sobre límites extremos como el dolor y la muerte. En su diario de 1944 a 1954, escribe:

“Estoy muy tranquila en lo que se refiere a mi pintura, sobre todo porque quiero convertirla en algo útil, pues hasta ahora no he creado con ella nada más que una sincera expresión de mí misma, lo que está muy lejos de servir al partido. Tengo que luchar con todas mis fuerzas porque lo poco positivo que mi estado corporal me permite hacer, sea también útil a la Revolución, la única verdadera razón para vivir”
(Fuentes.2006).

Las obras autobiográficas son un modo de representación sensible, donde el ser humano tiene una imagen de sí, toma conciencia de sí, se ve (Jiménez, 1986).

Esta visibilidad que da el arte, también sucede en otro tipo de obras que dejan de lado el diálogo íntimo e individual, para dar lugar a una imagen social. Son producciones que ponen en escena una visión del mundo circundante, devolviendo un reflejo de sus conflictos e ideales. En estos casos, el diálogo del artista y por ende del espectador se establece con un contexto que lleva a pensar en variables políticas, económicas o filosóficas que dan forma a la sociedad de un momento.

Mientras Frida expresa su propia vida en sus pinturas de caballete, el arte de Diego Rivera y los demás muralistas mexicanos, toma las paredes en pos de una pintura social. Estos murales que están lejos de una intención intimista, buscan un fuerte impacto social y llegan a condenar a la pintura de caballete por considerarla “inútil” a la sociedad.

En el mismo momento y encarnadas en dos personajes históricos, como Frida Kahlo y Diego Rivera, se encuentran enfrentadas dos concepciones del arte en apariencia opuestas: una pintura al servicio del individuo, que le devuelve una imagen necesaria en la construcción en la propia vida, y otra al servicio de la sociedad que toma conciencia de sí pensando un proyecto, su historia y su identidad.

Esta intención de “utilidad” que se le otorga a las creaciones, hace repensar el concepto de autonomía del arte, por poner en tensión la idea de formalismo y compromiso de la obra. Cuando sucede la vinculación con apasionados ideales políticos, como es el caso del muralismo dentro de las vanguardias, este antagonismo se resuelve como una responsabilidad del artista no sólo de poner las obras al servicio de la política, sino “la propia práctica, el sentido de la vida, la propia vida” (Williams, 1997).

A lo largo del tiempo, la tensión entre compromiso y autonomía no tiene una resolución única, sino que se conforma de acuerdo a cada visión, definiéndose y recombinándose en los distintos escenarios históricos.

Las temáticas sociales

Es sabido que el siglo XIX hizo grandes rupturas en el arte incorporando lo social como tema, en oposición a los grandes relatos heroicos, religiosos o literarios que preferían las obras clásicas. A partir de ese cambio iniciado con el romanticismo y continuado por el naturalismo, se ponen en escena los conflictos del hombre común.

Como dice Baudelaire en el Spleen de París, el artista se aparta de su rol ligado al poder y pierde la “aureola” en el “fango del macadam”, allí comienza a transitar la realidad del “hombre mortal”. La vorágine de la urbe, el trabajo, la pobreza, los burdeles, son los nuevos temas que muestran las costumbres sociales y morales que ganan la atención de los artistas.

Con el naturalismo comienza una visión nueva del mundo que tiene la capacidad de representar conflictos e identidades sociales, sin embargo que esto aparezca en escena no significa que configure un arte político.

Hay un delgado límite entre lo que puede ser una representación social y lo que tiende a definirse como arte político. La diferencia parece estar en la existencia de un espacio en donde lo visible y lo invisible cuestiona el orden de las cosas, posibilitando nuevos modos sentir y por ende nuevas formas de subjetividad política.

Tomando la obra “El despertar de la criada” realizada por Eduardo Sívori en 1887, como un ejemplo importante del naturalismo en Argentina, cabe preguntarse qué es lo que cuestiona, con qué público dialoga y qué cambios le suceden en su tiempo.

Entre tantas publicaciones de la época, el crítico Emery del “Seine”, dando cuenta del rechazo que provoca la pintura, afirma:

“Esta pobre y fea chica, sentada en una miserable cama de hierro, disponiéndose a calzar sus medias inmundas, “El Lever de la bonne”, de E. Sívori, es una grosera y fuerte moza, acostumbrada al trabajo, con su garganta siempre colgando y con sus miembros fuertes y musculosos”.

La imagen impacta por su casi exagerado realismo para la época, sin embargo, la atención se desvía, no hacia una reflexión social, sino a la lucha que se está dando en el campo mismo del arte entre lo clásico y moderno.

La imagen de la sirvienta irrita a la crítica, exaltada en debatir sobre los temas que merecen o no entrar al arte, dando más lugar al quiebre entre los ideales clásicos y la nueva concepción del arte moderno, que a un análisis social que pueda merecer en su tiempo.



Le lever de la bonne. Eduardo Sívori. 1887

Otra publicación en “El Censor” de Buenos Aires, afirma nuevamente la preocupación estética por sobre la conciencia de una condición social:

“No cabe duda que el cuadro que de París ha remitido nuestro compatriota, el joven pintor Eduardo Sívori, está bien pintado; pero no cabe duda tampoco que no estuvo nada feliz al elegir el tema de esa tela. El levantar de la sirvienta! ¿A quién se le ocurre pintar semejante majadería, sobre todo cuando la sirvienta es tan fea, tan desgredada y tan sucia como la que él ha elegido de modelo? Convengamos en que bonnes hay por excepción, que en apariencia son tres bonnes; pero la fámula de Sívori es de agarrarla con pinzas. Además nosotros no imaginábamos que las sirvientas se levantaran en cueros mayores. Juzgue el lector si esto no es algo raro. En un cuarto, que tiene por todo mueblaje una mesita con un candelero, una silla con el vestido, delantal y cofia de la sirvienta, y una cama de hierro, véase sentada en el borde de ésta, totalmente desnuda, a la bonne, la cual está arreglando una media para calzársela. El cuerpo como anatomía y color es soberbio; pero más que cuerpo de mujer parece el de un mozo de cordel, las mechadas sucias del pelo y lo feo y soñoliento de la cara, no quitan que toda la cabeza esté pintada con fuerza, con gran verdad, pero el arte no consigue aquí vencer la repulsión que inspira lo grosero.

Los pies de la sirvienta son todo un poema bestial. Qué juanetes tan abultados y violáceos, qué callos más geológicos, qué uñas más córneas y amarillentas! Al mirarlos, por una inexplicable asociación de ideas, recordamos cierta estupenda sinfonía que ha escrito Zola en el Vientre de París. En aquella descripción el maestro ha creado también una página llena de verdad; pero que da náuseas. Esto no impide que el cuadro de Sívori esté bien, pero muy bien pintado. Sin embargo, es una obra de arte manqué, como dicen los franceses. El tema es injustificadamente grosero y el personaje demasiado sucio. Claro está que lo grosero, lo sucio, lo inmundo mismo, son elementos del arte; pero usados a tiempo, cuando hay un efecto estético que conseguir con ello; pero eso de elegir un tema sucio para limitarse a la reproducción de algo repugnante, es un error en que caen los principiantes en su entusiasta radicalismo, interpretando torcidamente el espíritu de la escuela a la que se afilian. El naturalismo es sólo para los que no saben lo que dice la reproducción de lo innoble.

Cuando el joven artista vuelva de su error, va a producir sin duda obras de mucho mérito, pues en su Lever de bonne revela que tiene condiciones para despertar a la patrona. Hacemos votos para que no malgaste su talento”. (Malosetti Costa, 2001)

Las obras del naturalismo socavan la definición del arte clásico poniendo frente al espectador una realidad social. Sin embargo, su logro no está en demostrar una abierta intención denunciante, sino en instalar los nuevos temas, esforzándose por confrontar a la crítica de la academia, reivindicadora de grandes relatos.

La intención de estas obras y sus artistas no pueden definirse dentro del arte político, pero sin dudas son las que abren un espacio para que las vanguardias y demás experiencias históricas puedan tomar ese compromiso desde el arte.

El compromiso político

La obra de Antonio Berni es un ejemplo de expresión artística donde la búsqueda formal queda subordinada al servicio de un ideal político, pero no por ello es una cuestión menor. El lenguaje de cada periodo artístico es una construcción coherente a los ideales denunciadores.

Desde su estadía en París en el año 1926, hasta 1981 en que la muerte cierra su enérgico trabajo, desarrolla una obra variada en estilos que adopta y abandona según su intención política del arte.

“Yo conocí y me interné en el movimiento surrealista que estaba en plena adolescencia. El Primer Manifiesto Surrealista había aparecido en 1924, dos años antes de mi llegada a Europa; el Segundo Manifiesto, en el '28, que es precisamente el año que conozco a Louis Aragón y nos hacemos amigos. Bien, Aragón tomaba otros rumbos y ayudaba al Movimiento Antiimperialista, donde había muchos vietnamitas, chinos, africanos, latinoamericanos y, naturalmente, franceses. Los que integrábamos el movimiento nos reuníamos para las discusiones, en los altos de un café cuyas dependencias se destinaban a eso, precisamente. Ese era como un foro internacional, no institucionalizado, desde luego, pero con un común objetivo: la lucha contra el imperialismo... Se publicaba un periódico para las minorías asiáticas, africanas, latinoamericanas y había que distribuirlo; se redactaban manifiestos; se preparaban colaboraciones ilustradas para diarios y revistas: era una verdadera militancia”. (Berni, 1999)

Su definición como artista y su compromiso político tomado en Europa junto a los surrealistas, lo llevan a volver a Argentina en plena crisis del '30, entendiendo que la finalidad del arte es “sacudir conciencias”, según sus propias palabras. Para él, el artista está obligado a accionar con su obra, frente a una realidad de dictadura, desocupación, miseria, huelgas y ollas populares que rompen los ojos.

Luego de un breve tiempo en Argentina, el lenguaje de la vanguardia surrealista ahoga al artista. Las operatorias metafóricas y la búsqueda del inconsciente no son suficientes para sus deseos transformadores de la sociedad. Con cuadros como “Susana y el Viejo” de 1931, “La muerte acecha en cada esquina” y “La puerta abierta” de 1932, cierra su experiencia surrealista, pasando a obras definitivamente denunciadores, como “Desocupados”, “Manifestación”, “Pan y trabajo”, “Chacareros”, todas obras de gran tamaño, que a Berni le gusta poner a la altura del muralismo mexicano por su sentido, no por su formato.

En esta etapa sale a la calle y toma contacto con la realidad que releva en sus fotografías para llevar a los grandes cuadros, definiendo su nuevo estilo.

“El Nuevo Realismo no es lo que creen o fingen creer ciertos puristas, una máquina registradora de objetos visibles o un afán de competir con el aparato fotográfico, el Nuevo Realismo observa el mundo subjetivamente, especulativamente, con sus propias ideas y sentimientos, vale decir, con los conceptos de un hombre sensible viviendo en un periodo de transformaciones trascendentes en todos los órdenes”.



Manifestación. Antonio Berni. 1934

En Manifestación del año 1934, los rostros de cada uno de los manifestantes que representan una mixtura de identidades en Argentina, interpelan al espectador, haciéndolo sentir parte de ese mismo espacio de conflicto social.

En el Nuevo Realismo la intención del artista es intencionalmente política, por lo que en publicaciones de la época se lo acusa de producir un arte “panfletario”.

Pero mientras se le critica el mensaje abiertamente político que busca accionar sobre el orden de la cosas, nadie duda de lo impactante de su lenguaje realista, amable con la figuración para tener una mayor llegada a personas con un gusto educado en los cánones de lo clásico, según lo piensa y expresa el mismo Berni.

A lo largo de toda su obra, Antonio Berni es polémico en sus denuncias frente a cada una de las transformaciones de Argentina. Sus imágenes importantes comienzan dando cuenta de la década infame y hacia los años ´40 del surgimiento de Perón. En estos años se detiene en la emergencia de una masa obrera y la devastación del Norte de Argentina. Acusa al peronismo de romper los tejidos sociales al llamar a una mano de obra fuerte, capaz de integrarse a los cordones industriales de Rosario y Buenos Aires, dejando debilitadas a sus provincias. Las imágenes de los hacheros y los trabajadores golondrina de extrema pobreza, surgen en los cuadros como fantasmas acentuados por un realismo más expresionista en esos tiempos.



Migración. Antonio Berni. 1954

La denuncia política que toma un nuevo giro en las imágenes, visibiliza la pobreza del norte argentino, que es para Berni, la de toda Latinoamérica.

Hacia los años 1958 y 1959 la mirada se centra en Buenos Aires. Berni toma apuntes y fotos de las villas miseria del Bajo Flores y otros sitios de Capital Federal y Gran Buenos Aires, nuevamente la visión de la miseria y desolación lo golpea, es entonces cuando siente que la pintura no le basta para comunicar lo que ve. Para expresar lo que acaba de comprender, son necesarios los materiales que tiene a su alcance: latas, arpilleras, chapas y desechos de talleres metalúrgicos que comienzan a entrar a la obra, iniciando la técnica del collage muy cercana al informalismo.



Retrato de Juanito Laguna. Antonio Berni. 1961

Con Juanito Laguna, crea un personaje arquetípico, cuyo rostro son los materiales precarios del barrio donde vive. El rostro de Juanito es el de todas las villas miseria; no sólo del Bajo Flores, sino de todas las de América.

La utilización de los desechos junto a las figuras crea un mayor dramatismo por la equivalencia sugerida, en donde el mismo personaje se convierte en un residuo humano. En esta operatoria artística se sintetiza la denuncia de la injusticia y la miseria, a la vez que resignifica los desechos devolviendo los personajes miserables a la sociedad que los excluye, convertidos en arquetipos históricos.

Ramona Montiel es el segundo personaje simbólico en el que juega con la mutación de los objetos, pero no para denunciar la pobreza en el plano material como sucede en Juanito, sino en el plano espiritual. Ramona traiciona sus valores para acceder al lujo, atrapada en una sociedad de consumo. A lo largo de su narrativa, este personaje se prostituye y luego se hace actriz. El acceso a un lujo precario y el quiebre de valores morales son para el artista, la imagen de la decadencia acontecida en el seno de la sociedad argentina.

En este periodo, Berni es una especie de alquimista que transmuta el sentido de los elementos que emplea en sus obras, alertando sobre el proceso de pérdida de humanidad y condena a la miseria de un gran número de individuos de la sociedad para que se detenga.

Es sabido que no hay pinturas, ni ningún proceso alegórico del arte que pueda cambiar en forma directa la vida. El arte sólo puede producir un impacto en el pensamiento y en la

emoción, contribuyendo a una toma de conciencia como primer paso de la transformación. El artista para lograr este fin debe tensionar en los límites de la forma y el compromiso, entrando en diálogo con un público abarcativo, al que se quiere dirigir. Pero ante esto, cabe preguntarse si el arte producido dentro de formatos tradicionales, como es el caso de la pintura, logra llegar a ese espectador con el que desea dialogar en esencia la obra.

Como Antonio Berni, muchos artistas asumen una preocupación renovadora en el arte, intentando dirigir la obra hacia un impacto social, sin embargo el primer público al que se dirige el artista es necesariamente una suerte de elite cultural de la plástica, constituida por críticos, museos, instituciones y periodistas que se ubican en un lugar intermedio entre la creación y el supuesto público.

Sobre todo con las vanguardias, dedicadas a crear nuevos lenguajes cuyas claves desconoce la mayoría, estos personajes de la cultura resultan ser una especie de explicadores de lo que creen comprender. Pero lo más paradójico es que son quienes otorgan a los artistas una serie de prestigios y beneficios para que su obra pueda circular, haciéndolo quedar atrapado en una elite que está lejos del ideal de su público.

En el trabajo presentado en el primer encuentro hecho en la ciudad de Rosario en agosto de 1968, los artistas que formaron parte del Grupo Tucumán Arde, dicen:

“Las villas miserias con latas pegadas se vendieron a muy buenos precios. El comprador sólo pide que haya arte, no le interesa lo que el pintor dice, sólo le interesa cómo pone la pintura y cuál es su prestigio. No le importa que lo insulten, si el insulto es artístico. El arte todopoderoso sublima y abraza todas las ideologías. Crítico, intermedio y comprador miran la denuncia y ven arte. Y entonces el arte se convierte también en un enemigo del artista, un deformador de sus ideas, en un apaciguador de sus rencores...” (Ferrari, 2005)

El arte durante la década de los sesenta vuelve a revisar las tres características que tiene una obra. León Ferrari hace referencia al significado de la obra, a la eficacia con que dicho significado se transmite, y el público al cual se dirige, pero la obra en este caso, la obra pensada es Tucumán Arde, obra que intenta reforzar su intención política, tratando de evadir el atrapamiento que genera el circuito del arte y sus propios marcos tradicionales.

Tucumán Arde abre un tipo de expresión política superadora de toda la producción anterior, que intenta ampliar el público receptor y los medios de información para llegar a él, a la vez que no se detiene en los aspectos de la construcción de un lenguaje, sino de su propio significado. Es una obra que merece un capítulo aparte para su análisis por marcar un antes y un después en la historia del arte argentino.

Ejercicio en clase: Lectura de obra

Dadas las siguientes obras, observar en cada caso:

1° El mensaje o significado que transmite.

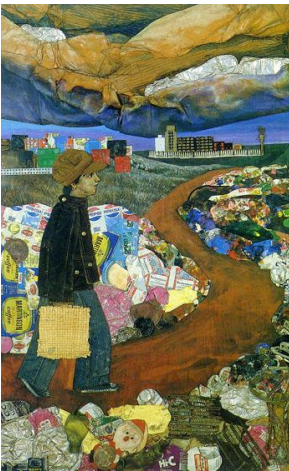
Situarse en contexto. Año, lugar, situación económica y política del país.

2° El lenguaje y eficacia con que dicho mensaje se transmite.

Observación de elementos y formatos con que se opera.

3° El público al que intenta llegar.

Análisis de intenciones políticas y público al que se intenta captar.



Juanito Laguna going to the Factory. Antonio Berni. 1977



Tucumán Arde. 1968

Bibliografía

Berni, A. (1999) "Berni. Escritos y papeles privados". Buenos Aires. Temas Grupo Editorial

Ferrari, León. (2005) "León Ferrari. Prosa política". Argentina. Siglo XXI Editores.

Fuentes, C. Lowe, S. (2006) El diario de Frida Kahlo: Un íntimo autorretrato. México. RM Verlag.

Goodman, N. (1976) "Los lenguajes del arte". Barcelona. Seix Barral.

Jimenez J. (1986) "Imágenes del hombre. Fundamentos de estética. Madrid, Tecnos.

Malosetti Costa, L., (2001)"Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

Malosetti Costa, L., "Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX". Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró. Facultad de Filosofía y Letras UBA).

Williams, R. (1997) "La política de la vanguardia". Buenos Aires, Manantial.