

Arte y militancia en el contexto latinoamericano¹

Contextos. La relación del arte con la militancia

En el marco de la 2° BUAYC, Bienal Universitaria de Arte y Cultura de La Plata 2012; se llevo a cabo un mural a cargo del muralista chileno Alejandro “mono” González junto a la catedra de muralismo y arte publico monumental en homenaje a Juan Gelman, y considerando en su composición una continuidad con el mural que se realizo en la primera BUAYC, también en la sede Fonseca de la Facultad de Bellas artes.

El lugar donde se realizo la obra, el tema elegido, la composición lograda, y quien lo llevó a cabo están conectados por el arte y la militancia, lo que no es casual; factores que resignifican el contenido y el continente de la obra.

La sede Fonseca, funciona en el ex distrito militar, un lugar con una carga histórica muy importante por todo lo que se vivió durante la dictadura en este lugar en la ciudad de La Plata; el nombre de la sede es un homenaje a uno de los miles de desaparecidos de nuestro país, Néstor “Pichila” Fonseca quien se graduó de Lic. en Cinematografía en la FBA, era militante en la FURN, una de las primeras agrupaciones universitarias peronistas y además, fue integrante del “Grupo de Cine Peronista de La Plata”; vinculado también al “Grupo de Cine para la Liberación”, de Pino Solanas y Octavio Gettino.

Es en este contexto donde se decide realizar el mural, el “mono” Gonzalez, no es ajeno a esta historia que sufrió Latinoamérica, porque además de diseñador gráfico, escenógrafo, y pintor muralista, como militante González fue miembro fundador y encargado artístico de las Brigadas “Ramona Parra” entre 1970 - 1973, que impuso un estilo de trabajo en las calles de Chile, sumándose a la campaña política con la juventudes comunistas difundieron en las paredes de Santiago de Chile el programa de la Unidad Popular.

La brigada Ramona Parra primero trabajó con Pablo Neruda para luego seguir trabajando en la campaña de Salvador Allende, realizaban sus manifestaciones rápidamente y clandestinamente porque eran perseguidos políticos, y utilizaban una iconografía que aun perdura en los murales del Mono González; iconografías simples para facilitar su ejecución por parte de todo aquel que quisiera participar y una lectura rápida para el transeúnte; el aporte de este muralismo callejero era concientizar visualmente al espectador, educándolo a través de la denuncia social, informando a través de la consigna diaria de los acontecimientos.

¹ Trabajo final cátedra Estética 2012

El Mono González refiriéndose al arte callejero llevado a cabo por la brigada explica que en la calle se desarrolló ese arte popular de una nueva actitud creativa; que era un arte efímero de orientación comunicacional, expuesto en los espacios públicos que tenían sus desafíos a la transitoriedad, en contacto directo con el transeúnte, era una acción de arte contingente, en el quehacer se enfrentaba a la discusión política social con que lo rodeaba, por ello era didáctico. Sus participantes eran un heterogéneo grupo de brigadistas que en el desarrollo de su actividad descubrían esta expresión inconscientemente.

El mensaje, dice González, estaba ligado a la vida entre el viento, el sol, la lluvia y con los conflictos del hombre enfrentado a diferentes ideas y creencias: lo que hoy se pinta, cambia mañana. Porque los acontecimientos de la vida evolucionan. La técnica y el objetivo surgió del quehacer y, en la práctica se descubren las imágenes, se desarrolló en la multitud, cara a cara, y éste es su legado presente al patrimonio cultural de Chile.

El Mono González eligió en esta oportunidad hacer un homenaje a Juan Gelman, y esto tampoco es casual, Gelman es uno de los poetas fundamentales de la literatura argentina; su obra delata una ambiciosa búsqueda de un lenguaje trascendente que no descarta el compromiso social y político. El también vivió y sufrió como González la dictadura, fue obligado a un exilio de doce años, dictadura que además le arranco a un hijo y a su nuera embarazada, quienes pasaron a formar parte de la dolorosa multitud de desaparecidos.

El mural. Construcción formal y semántica

Esta obra mural relata uno de los acontecimientos históricos, la dictadura del '76, que afecto y afecta a Latinoamérica, tomando como referente y disparador fragmentos de los poemas del libro Cólera Buey (1965) de Juan Gelman, estos textos además forman parte de la composición, acompañando las figuras.

A través de metáforas visuales González construyó un relato dinámico de la historia, generando un espacio de debate entre la obra y el espectador; e intentando que este se apropie de una historia que no es pasado, sino presente y futuro.

Por estas consideraciones, solo el boceto fue realizado por el muralista Mono González, mientras que los alumnos pudieron participar en la elección y ejecución de colores para cada plano; actividad colectiva que tiene como objeto que los alumnos ejecuten la obra y en ese participar se encuentre un sentido de pertenencia por el espacio que se habita y por lo que se puede construir en colectivo.

La renuncia del artista a una realización individual de la obra no es una constante, González considera que en el muralismo las aspiraciones son colectivas y son producto esencialmente de lo urbano, son parte del lenguaje de la ciudad.

Síntesis, figuras no realistas y monumentales, fondos simples, plenos planos de colores casi saturados, líneas negras de contorno muy gruesa; son todos recursos característicos del muralismo chileno, recursos que ayudan al espectador a tener una lectura rápida del mural desde distintos puntos de vista; en este mural en particular se consideró que miles de personas circulan por las instalaciones de la FBA; y que las imágenes acompañaran el tipo de arquitectura característico de la sede Fonseca. González considera justamente al respecto, que el mural callejero habita el entorno social abierto y está en contacto con su arquitectura y la multitud dialoga con ella.

Grüner, en su texto *El conflicto de la (s) identidad (es) y el debate de la representación*², sostiene que en el acto representacional se produce una presencia del objeto mostrado, pero entendiendo esto a partir de la previa ausencia que hace necesaria su representación. Esta dicotomía presencia/ausencia se manifiesta simultáneamente en el momento de recepción de la imagen, cuando el espectador, estando frente a ella reconoce la ausencia del referente.

Esta dicotomía se ve presente en el mural mediante la materialización de los hechos que el mismo plantea. La estructura narrativa de la obra hace posible que se visualicen temas de la historia que aun no han tenido una resolución total. Por lo tanto, la ausencia se manifiesta en la distancia cronológica entre los sucesos y la representación, abriendo la necesidad de una postura crítica frente a los sucesos representados.

Podemos relacionar la producción de González al análisis propuesto por Sánchez Vázquez en su texto *De la estética de la recepción a la estética de la participación*³. Así podemos ver la transformación que sufren los conceptos de sujeto creador, objeto producido y recepción del mismo en la obra mural.

² Grüner, Eduardo, *El conflicto de las identidades y el debate de la representación*. En: La Puerta FBA, La Plata, 1º edición, 2004.

³ Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la estética de la recepción a la estética de la participación*. En: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.

Sánchez Vázquez plantea un cambio en el espacio creador de la obra de arte, que se desmonopoliza, así el mismo se abre a la participación del espectador. Esta modificación es enfatizada en la obra de González, ya que la participación del espectador no solo se da a nivel perceptivo, sino también material. Este proceso se hace posible gracias al carácter abierto de la obra, que por sus aspectos formales (plenos planos, líneas simples, etc.) permite la intervención de varias personas. La nueva obra abierta concede la posibilidad de ser interpretada de diversas maneras. Entonces, se genera una nueva estética, basada en la participación, que viene a suplir la antigua estética contemplativa consagrada en el museo, que definía la pasividad del espectador.

Una parte de los espectadores son los mismos alumnos que participaron activamente en su ejecución, estos y el resto de los que circulan por la facultad conviven diariamente con el mural; cuestión que González tiene siempre en consideración, buscando que el espectador se pueda apropiarse de lo que mira y de lo que ve. El efecto psicológico, dice González, viene de un efecto gráfico de la imagen y sus símbolos.

Para el "Mono" este tipo de arte social posibilita que la imagen se reproduzca en esa convivencia, por que él considera que la calle, o el espacio público en este caso, es un espacio de debate/dialéctica.

En este mural aparece materializado el concepto de socialización de la creación propuesto también por Sánchez Vázquez, entendido como la superación de un espectador contemplativo a un espectador transformador de la obra de arte mediante la participación activa de este en la construcción del mural. Lo que además conlleva a que la creación, la praxis artística se entienda a una escala social más amplia y no quede reducida a un grupo y a un espacio cerrado de personas, los artistas y las galerías por ejemplo.

Al respecto el Mono González considera que por medio del muralismo en las calles, el arte sale de su enigma y se entabla una conexión del artista popular con la sociedad, se liga el arte con la política, el arte con la vida, sus raíces, su identidad regresa a la vista de los ciudadanos con sus influencias históricas saliendo del anonimato y de lo escondido, al sol.

Poéticas significantes y políticas del significado

Se puede considerar que en esta obra se logra superar lo que Nelly Richard⁴ le parece preocupante, que es que la periferia (el arte latinoamericano) sea condenado al *realismo del dato*

⁴ Richard, Nelly, *El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad*. En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona, 2006

primario, a la documentación antropológica o sociológica del contexto; lo supera por una búsqueda de la subjetivación a través de metáforas visuales que rompe con los dogmas representacionales, por ejemplo desde lo formal utilizando el color no como color local, sino como color simbólico, utilizando la retórica, sobre todo la metáfora, utilizando recursos de la plástica pero también del diseño gráfico, etc.

Esta obra logra así desde lo formal superar lo que Nelly Richard considera que sucede en el contexto actual donde hay una saturación icónica que plantea al arte una primera dificultad, la de saber cómo diferenciar su trabajo con la imagen del resto de lo visible entregado a la sobre exposición informativa y comunicativa.

Solo el arte crítico, considera Richard, es capaz de desafiar este código liso de imágenes planas, sin fondo ni trasfondo, haciendo aflorar lo más oscurecido y turbulento de una memoria depositada en los pliegues y las sombras, en las hendiduras de la representación.

Se podría considerar esta obra como aquellas que Richard nombra como las obras más complejas en el arte, aquellas que sin perder de vista la criticidad del lenguaje como forma, el trabajo denso y tenso con los medios, llevan la mirada del espectador a preguntarse por los usos políticos del significado. Obras que requieren que se las lean desde la relacionalidad móvil de “tercer espacio” que conjugue, por un lado, la “especificidad” crítica de lo estético y, por otro, la dinámica “movilizadora” de la intervención artístico-cultural. Un “tercer espacio” que, en el caso latinoamericano, dice la autora, debe evitar además el binarismo simple de la oposición centro-periferia, recurriendo para esto a la ubicuidad y la oblicuidad del margen en su doble capacidad de desplazamiento y emplazamiento tácticos.

Esta ubicuidad y oblicuidad tácticas del margen hacen pasar lo latinoamericano de la categoría-pasiva- de ser una “diferencia diferenciada” (una diferencia ya nombrada y clasificada por el sistema de arte internacional) a ser una “diferencia diferenciadora”; una diferencia que, habiendo tomado la iniciativa de ejercerse como “acto de enunciación”, pasa de lo estético a lo político y de lo político a lo estético según las coyunturas de debate que busca intervenir críticamente.

A modo de conclusión

Según lo anteriormente desarrollado, podemos ubicar el mural realizado por el Mono González en el marco de lo que Nelly Richard presenta como poéticas significantes. De esta manera, se revaloriza el contexto latinoamericano, tomando de este los temas representados referidos al golpe de estado en Argentina, los nietos recuperados, etc. También se destaca el carácter de arte

sociologizado. Desde este enfoque, tomamos a Sánchez Vázquez quien trabaja este concepto a partir de la participación del espectador, en este caso, en la construcción del mural. Por estos motivos y otros de índole formal podemos hablar de una obra que vincula en el espacio público la esfera del arte con la esfera de la militancia política.

INAUGURACION MURAL ▶
Mono González +
docentes y alumnos de la carrera de Muralismo y Arte Público Monumental
Martes 16 de octubre 12hs.
Sede Fonseca (FBA) Calle 10 y diag. 78



facultad de
bellas artes
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

PROSECRETARIA DE ARTE Y CULTURA



Universidad Nacional de La Plata



2 BUAYC
Bienal Universitaria
de Arte y Cultura







Bibliografía

Grüner, Eduardo, *El conflicto de las identidades y el debate de la representación*. En: La Puerta FBA, La Plata, 1º edición, 2004.

Richard, Nelly, *El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad*. En: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la estética de la recepción a la estética de la participación*. En: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.