



ARTE Y POLÍTICA
JANNIS KOUNELLIS
CILDO MEIRELES
DORA GARCÍA
MATT MULLICAN
GARY HILL
JOSÉ PEDRO CROFT

Pedro A. Cruz Sánchez

editorial

EL 'DEFASE ONTOLÓGICO'. (La mascarada del compromiso político del arte)



A 'defasagem ontológica'.
(A farsa do compromisso político da arte)

The 'Ontological Gap'.
(The Masquerade of Art's Political Commitment)

Sin duda alguna, la cuestión de las conexiones existentes entre las prácticas artísticas contemporáneas y la acción política constituye uno de los temas nucleares dentro del marco crítico contemporáneo, que suma, cada vez más, el interés y esfuerzos de no pocos artistas y teóricos. El problema, empero, es que, como suele suceder con todo asunto estrella y polarizado, además, por dos ideas tan 'extensas' en sus connotaciones como son las de arte y política, cualquier debate que se pretenda abrir al respecto se encuentra viciado de antemano por no pocos lugares comunes difíciles de soslayar. Cabe destacar, en este sentido, el hecho de que la simplificación analítica que ha sufrido la noción de 'arte político' ha sido tal que, a estas alturas, y con su enunciación, parece como si todo se redujera a una mera aunque especial forma de *tematizar la realidad*. Lucy Lippard, por ejemplo, se refiere al *political art* como aquella modalidad practicada por autores "cuyos temas y contextos reflejan asuntos sociales, usualmente en la forma de una crítica irónica"^[1]. No de otra ma-

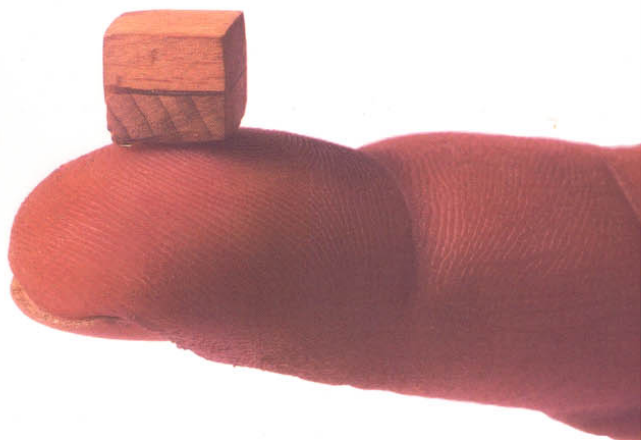
nera, ciertamente, cabría identificar como 'políticos' los trabajos de artistas como Leon Golub o Hans Haacke, quienes explicitaron su compromiso valorativo con determinados contextos socio-políticos por medio de su evidente 'tematización crítica'.

Una segunda línea de análisis privilegiada por los autores encargados de estudiar la dimensión política del arte es la que enfatiza el funcionamiento de la praxis artística como 'procedora de imágenes' que ayudan a construir los mundos de la experiencia. Tomando este supuesto como punto de partida, asevera Murray Edelman que "las obras de arte no representan la 'realidad', 'el mundo real', o 'la vida cotidiana', incluso si esos términos contienen una referencia significativa o específica. Más bien, el arte crea realidades y mundos"^[2]. Aunque, en efecto, nada se le puede objetar *a priori* a este argumento, conviene especificar que resulta difícil –por no decir que imposible– encontrar en él una especificidad que identifi-

ca, en la medida en que el paradigma constructivista que defiende para las prácticas artísticas es inevitablemente común a todos los medios y lenguajes. Además, referirse a la producción artística en tanto que proveedora o figuradora de 'modelos de acción'^[3] supone situar al arte en un supuesto 'lugar de origen' de la cadena lingüística, soslayando de este modo la circularidad de la misma y el hecho de que cualquier construcción o modelo surgido en ella es producto de un proceso ininterrumpido de retroalimentación. Si la 'tematización de la realidad' lleva consigo el desplazamiento de la intervención artística a un momento posterior a la acción política, la provisión de modelos de actuación implica una redefinición de lo artístico como experiencia previa a lo político. Y, ciertamente, tanto en un caso como en otro, la idea

que subyace es una defensa implícita de la autonomía del arte que, en rigor, colisiona con cualquier intento real –y no meramente retórico– de resituarse el arte en el dominio de la política.

No debe de sorprender, a este respecto, la opinión de Edelman de que "la vinculación del arte con el enjuiciamiento de la cotidianidad depende, paradójicamente, de la distancia que las obras de arte interponen con la vida. El arte no provee observación de la vida, sino, más bien, el tipo de comentario y reflexión que se desprende de la adopción de una perspectiva alejada"^[4]. Evidentemente, toda posición crítica requiere de un cierto alejamiento con respecto al objeto de reflexión dado, que garantiza el rigor del análisis desarrollado. El problema, empero, es que, en la mayoría de las oca-



Marcos Chaves, EU SÓ VENDO A VISTA, 1988 (Foto Vicente de Mello) (Courtesy: Galeria Laura Marsiaj)
© BURACOS, 1996/2000 (Courtesy: Galeria Laura Marsiaj)