Volume 23 Issue 5
Originally issued as A1



Global Journal of human-social science: A
Arts & Humanities - Psychology
Volume 23 Issue 1 Version 1.0 Year 2023
Type: Double Blind Peer Reviewed International Research Journal
Publisher: Global Journals
Online ISSN: 2249-460X & Print ISSN: 0975-587X

The Work of Art in the Age of Armed Conflict in Central America

By Gabriel Galeano
Universidad de Granada

Abstract- The article interprets the artistic production of the seventies and eighties of the 20th century in Central America, as a result of the alterations and conflicts generated by the cold war. Likewise, the text explains the constraints on the strategies of representation and the very notion of a work of art as a result of the political-military conflict generated by the struggles for revolutionary transformation in the region and, finally, the text lists and manifests some of the aesthetic and artistic contributions of the visual representations of the time of conflict to the emerging Central American art of the nineties, and of the new century.

Keywords: central american art, resistance art, the work of art in the age of armed conflict, displeasure images.

GJHSS-A Classification: DDC Code: 750.11 LCC Code: N7477



Strictly as per the compliance and regulations of:



© 2023. Gabriel Galeano. This research/review article is distributed under the terms of the Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). You must give appropriate credit to authors and reference this article if parts of the article are reproduced in any manner. Applicable licensing terms are at https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/.

The Work of Art in the Age of Armed Conflict in Central America

La Obra de Arte en la Época Del Conflicto Armado en Centroamérica

Gabriel Galeano

Resumen- El artículo interpreta la producción artística de la década de los setenta y ochenta del siglo XX en Centroamérica, a la luz de las alteraciones y los conflictos generados por la guerra fría. Asimismo, el texto explica los condicionamientos en las estrategias de representación y de la misma noción de obra de arte a raíz del conflicto político-militar generado por las luchas de transformación revolucionaria en la región y, por último, el texto enumera y manifiesta algunas de las contribuciones estéticas y artísticas de las representaciones visuales de la época de conflicto al arte centroamericano emergente de la década de los noventa y del nuevo siglo.

Palabras clave: arte centroamericano, arte de resistencia, arte de la época del conflicto armado, imágenes de displacer.

Abstract- The article interprets the artistic production of the seventies and eighties of the 20th century in Central America, as a result of the alterations and conflicts generated by the cold war. Likewise, the text explains the constraints on the strategies of representation and the very notion of a work of art as a result of the political-military conflict generated by the struggles for revolutionary transformation in the region and, finally, the text lists and manifests some of the aesthetic and artistic contributions of the visual representations of the time of conflict to the emerging Central American art of the nineties, and of the new century.

Keywords: central american art, resistance art, the work of art in the age of armed conflict, displeasure images.

I. Introducción

En el contexto de la región centroamericana, durante la década de los ochenta del siglo pasado, se manifestaron una serie de acontecimientos de carácter político y social que lograron sacudir la percepción y la subjetividad creadora. El conflicto bélico para frenar a los grupos insurgentes en Nicaragua, El Salvador y Guatemala, no solo ocasionó una profunda destrucción en la región, sino que permitió que se gestaran una serie de procesos que vulneraban y lesionaban de forma profunda los derechos de la población civil. Durante ese periodo, la mayoría de los creadores centroamericanos tomaron partido y generaron su aparato artístico a partir de una estética de la resistencia, asimismo, sus discursos o lenguajes artísticos se volcaron a expresar sus simpatías con los programas de la izquierda latinoamericana. En algunos casos, este compromiso militante no fue del todo provechoso, pues en lugar de generar obras que lograran impulsar el libre juego de la imaginación, se crearon textos con alto grado de referencialidad respecto a la realidad apariencial, lo que provocó un enorme disgusto estético al especializado círculo del arte centroamericano.

La crítica de arte en Centroamérica al referirse a la producción artística de la época del conflicto armado lo hace sin considerar los aportes y las transformaciones suscitadas en el régimen estético de las artes. Los cuestionamientos de la crítica de arte giraron en torno a la calidad estética de las obras y a lo denotativo de sus discursos, pero también al firme compromiso político e ideológico de los artistas. ´Arte militante´ fue el calificativo empleado por la mayoría de los críticos para referirse a la producción artística de la década de los setenta y ochenta. Para la mayoría de los críticos, durante ese periodo no se elaboraron obras de calidad y solidez estética, sino panfletos que buscaban enaltecer los valores revolucionarios y afirmar la conciencia de clase de los sectores explotados.

De acuerdo con la idea que las obras de ese período no tenían el alcance estético requerido por las instituciones artísticas, la crítica de arte, denominó esta etapa como década perdida. A nuestro parecer, esta visión del arte centroamericano se reduce a calificar la obra a partir del enaltecimiento de las dimensiones estéticas tradicionales, dejando de lado las dimensiones morales, cognitivas y políticas. De acuerdo con Adorno, esta simplificación en la valoración conduce a una percepción equivocada, pues "si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta" (Adorno, 2004, p.16).

Durante la década de los noventa del siglo XX, el arte centroamericano experimentó ciertos desplazamientos que beneficiaron su inserción en el mercado internacional del arte. Sin embargo, esta apertura implicó la perdida de la radicalidad política que caracterizó a los movimientos de vanguardia que se organizaron durante la época de conflicto. Para el mundo del arte centroamericano, esta apertura al mercado internacional fue producto de los desplazamientos generados por los cambios de

Author: Universidad de Granada, Spain.
e-mail: psiquisgalea@gmail.com

© 2023 Global Journals

paradigma en el arte latinoamericano y centroamericano. Además, la inserción o, más bien, el reconocimiento de las prácticas artísticas contemporáneas de lo que el artista Luis Camnitzer ha denominado "mercado hegemónico" implicaba un hecho sin precedentes para una región que había permanecido oculta y marginada. Pero el reconocimiento de las nuevas prácticas se emparejó con un discurso que legitimaba como artístico lo posthistórico, es decir, se propagandizó por parte de las instituciones artísticas un tipo de arte que se encontraba más allá de los imperativos estéticos y políticos de la modernidad, en una palabra, se institucionalizó un tipo de relato que dejaba de lado las aspiraciones de transformación de la década de los setenta y ochenta.

En la apertura propiciada por la globalización, en Centroamérica se inició un amplio debate sobre el sesgo ideológico y el limitado alcance estético de las obras de arte de la época de conflicto, se cuestionó de forma profunda la afiliación partidaria de muchos artistas, en otras palabras, se sepultó de forma contundente los aportes artísticos de la época y se suprimieron algunos aspectos sustanciales de las imágenes producidas en ese momento histórico. De manera que, este artículo tiene el propósito de rescatar parte de los aportes y de los alcances estéticos del arte de la época de conflicto, incluso, señalar el legado de las prácticas artísticas de la década de los setenta y ochenta al arte contemporáneo centroamericano.

II. Arte, Conflicto y Aspiraciones Revolucionarias

Los artistas centroamericanos que desarrollaron su propuesta durante la década de los setenta y ochenta del siglo XX, se preocuparon por expresar en imágenes la violencia y las enormes contradicciones sociales de su mundo circundante. En muchos casos, el tratamiento de la violencia y los problemas generados por las grandes asimetrías sociales, fue crudo y directo, pero en otros, las imágenes se volvían símbolos que vislumbraban la complejidad de lo existente. Los primeros, han sido fuertemente cuestionados por la crítica y las instituciones artísticas de la región por mostrar la crueldad y las injusticias a partir de los imperativos estéticos del realismo socialista. El segundo grupo de creadores, gozan de un mayor prestigio, pero tampoco su obra ha logrado ser plenamente interpretada y comprendida por la crítica de arte centroamericana.

Estos artistas, empleando la iconografía de la época, lograron construir un discurso visual que desatendía la visión atrofiada del realismo social, fueron obras críticas, con una voz de denuncia, pero al mismo tiempo, incentivaban el libre juego de la imaginación. En esa segunda línea de creación, se encuentran los artistas Elmar Rojas, Moisés Barrios, Rodolfo Abularach (Guatemala), Ezequiel Padilla, Luis H. Padilla, Aníbal Cruz, Felipe Burchard, Víctor López (Honduras), Cesar Menéndez, Benjamin Cañas (El Salvador) Armando Morales, Leoncio Sáenz y Alejandro Oróstegui (Nicaragua).

La pintura de estos artistas se construyó a partir de una diversidad de tendencias que pasaban desde el expresionismo, el abstraccionismo, el nuevo realismo, el realismo mágico y, en algunos casos, el expresionismo abstracto y el informalismo. La mayoría de estos artistas tuvieron contacto directo con los movimientos de vanguardia europeos y las tendencias contemporáneas de la pintura norteamericana. Sin embargo, sus obras no fueron una reproducción directa de las expresiones artísticas en boga, por el contrario, se constituyeron desde una identidad personal que logró expresar y vislumbrar la verdad de su momento histórico. Cabe señalar que, desde la perspectiva de estos artistas, no solo se trataba de incursionar sin ningún tipo de propósito en las corrientes artísticas de su momento, por el contrario, se trataba de asumir el arte desde un compromiso con la vida y las transformaciones de su época. Precisamente por esa razón, su pintura no podía estar al margen del conflicto que generaba la lucha por la transformación de Centroamérica.

Para comprender de forma más apropiada la producción artística de este periodo, se hace necesario, una interpretación de las brutales condiciones del contexto histórico, evidentemente, sin dejar de considerar que "la realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa no se dejan limitar al horizonte histórico originario en el cual el creador de la obra y el contemplador eran efectivamente simultáneos" (Gadamer, 2018, p. 55).

El filósofo francés, Jean Baudrillard pensó, a mi juicio acertadamente, que "la obra de arte no es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo" (2006, p.19), sin embargo, en el caso específico del arte centroamericano, resulta muy apropiado considerar el peso del contexto en la configuración de los aparatos estéticos. Al menos, para lograr comprender el contexto de sentido de las imágenes del periodo. De acuerdo con la crítica de arte Bélgica Rodríguez (1994, p.12), "la producción artística centroamericana se ha desarrollado bajo el furor de los conflictos bélicos, sociales y políticos. Lo que lógicamente, la ha afectado profundamente". Por consiguiente, el arte centroamericano de la década de los setenta y ochenta del siglo anterior, no puede ser plenamente comprendido si se obvia el conflicto bélico y las condiciones de precariedad y atraso de la institucionalidad artística de la región centroamericana.

Para la década de los ochenta del siglo anterior, en la región centroamericana se pronunciaron una serie de conflictos producto de las tensiones provocadas por la guerra fría. Por un lado, las

© 2023 Global Journals

organizaciones político militares, motivadas por el triunfo de la revolución nicaragüense en julio de 1979, se enfrentaban a través de la lucha armada a las fuerzas contrainsurgentes y, por otro, los estados nacionales aplicaban una serie de políticas que no solo vulneraban derechos de la población civil, sino que a través de sus aparatos de seguridad reprimían de forma violenta toda oposición contra el orden existente. Por otra parte, el sistema artístico cultural de Centroamérica, con la excepcionalidad de Costa Rica, siempre fue precario y, en la mayoría de los casos, la participación del Estado era inexistente. Para la curadora costarricense Virginia Pérez Ratton, durante la época del conflicto armado, desde la perspectiva artístico-cultural:

> Centroamérica fue percibida como poco más que el escenario convulso del sandinismo triunfante y luego derrotado, de los movimientos guerrilleros salvadoreños y del genocidio guatemalteco, del Irán-contras y del narcotráfico. En medio de todo esto, Costa Rica era proyectada como excepción, aislada en medio del conflicto, pero de ninguna forma como un centro de interés cultural (2012, p. 51-52).

Las instituciones que aportaban a la dinámica del arte en Centroamérica de ese momento se crearon y se sostuvieron por la participación de galeristas y de los propios artistas. Tal es el caso del *Taller de la Merced* (Honduras), *Galería Imaginaria* (Guatemala) y galería *El Laberinto* (El Salvador).

En el plano político-social los artistas durante la época de conflicto no fueron simples espectadores y, en muchos casos, participaron desde una militancia activa en el proceso. Esta actitud de compromiso y militancia no fue algo nuevo en el círculo del arte, sino algo que se había manifestado entre los artistas que se agruparon en los movimientos de vanguardia. Los movimientos artísticos de vanguardia tenían como premisa fundamental la transformación de la sociedad, ya sea desde su unidad cultural y espiritual o, en algunos casos, desde su aparato productivo y estructura social. Tal fue el caso del dada y el surrealismo. Los artistas agrupados en estos movimientos estaban convencidos que la lucha contra el sistema capitalista y el fascismo no podía ser conducida únicamente desde el terreno del arte, sino que se requería de una participación directa, de una militancia activa en el frente revolucionario. El gran teórico y poeta surrealista André Breton, manifestaba que "en nuestra época la tarea suprema del arte es participar consciente y activamente en la preparación de la revolución" (Bretón, Trotsky y Rivera, 2019, p. 78).

Esta actitud de compromiso y militancia fue asumida de la mejor manera por los creadores centroamericanos del periodo de conflicto y, por ello, su lucha logró traspasar el terreno de lo artístico, para situarse en el plano de la política. Muchos de los artistas de ese momento participaron en luchas gremiales, sindicales y, en algunos casos, en el frente guerrillero.[1]

En el plano artístico, los artistas de este período, elaboraron sus obras a partir de las ideas y el contexto de sentido que el medio circundante imponía como tradición. Cabe resaltar que, para ese momento, la idea de una transformación radical y revolucionaria de la sociedad era la que nutría e impulsaba la creación de materiales estéticos. Por otra parte, la obra de arte tenía una función orientadora, pues desde sus lenguajes y formas podía contribuir con la afirmación de la conciencia de los sectores oprimidos. Desde la URSS fue impulsada la idea entre los artistas y los círculos de la intelectualidad que una de las tareas más apremiantes del arte era acercarse a las masas, no solo para culturizarlas e instruirlas, sino para fomentar su sensibilidad y cultura estética. Pensadores como Walter Benjamin se opusieron de manera radical a esta corriente de expresión artística, pues por revolucionaria que parezca este tipo de manifestaciones tenían un efecto contrarrevolucionario.[2]

Para la década de los ochenta del siglo anterior, la obra de arte en el contexto de la región centroamericana, se interpretaba a la luz de los imperativos estéticos del realismo social. Por ejemplo, una obra era revolucionaria si sus contenidos expresaban de la mejor manera las contradicciones e injusticias sociales y contribuía con la expansión del programa revolucionario de las organizaciones políticas de izquierda. Esa mirada atrofiada del arte condujo a la reproducción de sistemas de producción artística limitados, pero otros creadores, hicieron caso omiso a las imposiciones del estalinismo y se esforzaron por dar expresión a las necesidades internas de la humanidad y, por ello, su trabajo se convirtió en un modo de defensa contra la barbarie y la destrucción llevada a cabo por el totalitarismo. Cabe señalar que, en el contexto de guerra e intervención militar extranjera los artistas centroamericanos mantenían la necesidad de emplear la obra de arte como un medio "de autoafirmación y autodefensa, a la protesta contra la injusticia o al dolor por el destino humano" (Hauser, 1977, p. 555).

La violencia y el terror ejercido por los estados de la región en el contexto de la guerra fría, demandaba un arte crítico que denunciara el dolor y el sufrimiento provocado. Bajo este imperativo se desarrollaron dos tendencias, por un lado, el arte que denunciaba y cuestionaba de forma realista la realidad social y, por otro lado, el arte que renunció a la representación mimética y buscaba liberarnos de dogmas y prejuicios que estrechaban la imaginación creadora. En ambas

[1] El poeta salvadoreño Roque Antonio Dalton García participó y combatió de forma directa en el Ejército Revolucionario del Pueblo de El Salvador (ERP).

[2] Véase: Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Ítaca

© 2023 Global Journals

líneas, nos encontramos con artistas que protestaban de forma enérgica contra la civilización capitalista y, en ambos sectores, no se conformaban con crear imágenes banales para la generación de disfrute y goce estético, sino que se dieron la tarea de mostrar su ira y descontento por medio de la producción de obras que expresaban el dolor experimentado y denunciaban los crímenes cometidos por el totalitarismo de estado.

Durante el periodo bélico en la región centroamericana, el arte se concibió como reflejo de las tempestuosas condiciones del momento, pero también como un modo de expresión que permitía denunciar, cuestionar, criticar y resistir al terror desatado por el totalitarismo. En su teoría estética, el filósofo alemán Theodor Adorno, argumentó que el arte es la antítesis social de la sociedad, pues no se deduce inmediatamente de ésta, por el contrario, la constitución de su territorio está en consonancia con un horizonte interior de los seres humanos en tanto que espacio de representación y, por esa razón, el arte no solo participa de la sublimación, sino que representa el espacio intersubjetivo de los seres humanos. De acuerdo con Bélgica Rodríguez, el arte centroamericano de ese momento, como medio de representación intersubjetivo generó "imágenes desgarradas, dolorosas, prácticamente sin rostro, que pierden su carácter individual para convertirse en símbolo colectivo de un dolor" (1994, p.13).

En suma, los artistas de la época de conflicto nutrieron su imaginario artístico a partir de los imperativos estéticos de los movimientos de vanguardia, pero también, se vieron fuertemente influenciados por las ideas que emergieron en el contexto revolucionario del momento. Por tal razón, su discurso estético reprodujo las aspiraciones de transformación y cambio social de la época. Esta adhesión o vinculación a la política no contaminó sus obras, tampoco las hizo menos importantes, por el contrario, permitió afianzar la idea, tan rechazada en nuestros días postmodernos, que la estética se ha mantenido como un régimen vinculado a lo social y a lo político. De manera que, su obra permitió evidenciar que la estética y el arte no son realidades antagónicas, por el contrario, se encuentran profundamente relacionadas como componentes esenciales del *sensorium*.

III. Imágenes del Displacer

Durante la época del conflicto armado, el arte se empleó como instrumento de combate contra las violaciones a los derechos humanos y, por ello, la obra de este momento renunció a la belleza promulgada por las estéticas tradicionales para contrarrestar la opresión y la barbarie ejercida por las dictaduras militares.

Susan Sontag, en su libro *Ante el dolor de los demás (2003)*, señaló que encontrar belleza en las fotografías bélicas parece cruel y, de hecho, si la fotografía que ofrece testimonio de lo calamitoso y reprensible es "estética" suele ser muy criticada. Los artistas de la época de conflicto sabían muy bien que el arte que se despliega como crítica de la represión y de la violencia no puede ser estético, aun cuando, las instituciones artísticas demanden que la belleza se manifieste como elemento decisivo y definitorio de las obras de arte.

Críticos de arte como Marta Traba cuestionaron de forma profunda la producción desarrollada por los artistas centroamericanos durante la época de conflicto, pues para ella, las obras de ese momento fueron reducidas a mensajes indiferenciados. Aunque, Traba era consciente que no sólo las condiciones desfavorables de la época eran las responsables de haber determinado un arte con poca relevancia estética, sino que:

> La espesa dependencia que paraliza todos los países centroamericanos (inclusive Costa Rica, pese a su glorificada bonhomía pequeñoburguesa y su carencia de ejército); la cruel historia pasada y presente de las "banana republics"; sus inútiles intentos de liberación; el tratamiento despiadado y despectivo dado al pueblo por el imperio y los atroces cacicazgos de tantos "señores presidentes"; configuran un escenario ferozmente terrestre, un largo, estrecho, "valle de las hamacas" donde deben expresarse los artistas centroamericanos (1973, p.116).

Frente a una historia convulsa y un escenario artístico cultural precario, Marta Traba se preguntaba hasta qué punto el arte centroamericano está contaminado por la injusticia y la desdicha; y, hasta qué punto resulta hijo de la conciencia y de la cólera o, simplemente, "del repudio o la desesperación, sin que esto nada tenga que ver con una conciencia ni explícita ni implícita que impele a meterse en el callejón sin salida de un arte político, realista o simplemente comprometido" (1973.p.117).

Tras sus reflexiones críticas, Marta Traba concluyó que el arte centroamericano se derivaba de los fundamentos estéticos del muralismo mexicano, y el problema de este tipo producción artística fue forzar el curso de creación, supeditar la estética a estructuras políticas y meter "el arte, por la fuerza, en formaletas ideológicas. [Y, por esa razón] los artistas plásticos fracasaron por este empeño de administrar políticamente la invención libre del artista" (1965, p.2).

El crítico de arte de nacionalidad argentina Damián Bayón, pensó que la valoración de Traba hacia el muralismo mexicano había sido injusta por ser demasiado parcial y arbitraria.[3] Muchas de las valoraciones de Traba respecto a las expresiones artísticas del espacio centroamericano son sesgadas y prejuiciosas. Pero como diría Adorno: "el conocimiento

[3] 19 véase: Bayón, D. (1984). "El espléndido no conformismo de Marta Traba", *Sin Nombre: Revista Trimestral Literaria*, pp. 89-96.

© 2023 Global Journals

se da antes bien en un entramado de prejuicios, intuiciones, inervaciones, autocorrecciones, anticipaciones y exageraciones; en suma, en la experiencia intensa y fundada, más en modo alguno transparente en todas sus direcciones" (2001, p.78).

Pero las críticas de Traba al arte centroamericano no solo fueron prejuiciosas, sino que se originaron a partir de la intención de imprimir una dinámica al arte centroamericano con respecto a una noción de arte latinoamericano. El gran contacto de Traba con las expresiones artísticas de Centroamérica se originó a partir de su participación como jurado calificador de la primera Bienal Centroamericana. Su fallo como jurado, compartido por el pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín y el peruano Fernando de Szyszlo generó reacciones adversas y desacuerdos entre la prensa y sectores de la intelectualidad centroamericana, precisamente por el hecho de haber declarado desiertos los premios para Costa Rica, El Salvador y Honduras. En el acta declararon por unanimidad desierto el premio para Costa Rica, "porque la participación de este país a pesar de presentar un aceptable nivel técnico en los casos de Lola Fernández, Rafael Fernández y Jorge Manuel Vargas, tiene un empleo superficial de recursos ya empobrecidos por el uso excesivo (collage de fotografías, pistola de aire, frottage, etc.)".[4] Con relación a El Salvador, "ninguna de las obras presentadas llena los requisitos para merecerlo, por su carencia de imaginación y bajo nivel técnico. En el caso de Honduras, la mayoría de las obras demostraba ser ajenas al proceso del arte contemporáneo. Pero, más allá de la polémica suscitada por el fallo del jurado, la intervención de Marta Traba se orientaba a configurar el arte del istmo a partir de una noción de lo latinoamericano y, aunque el arte centroamericano, fue incluido de manera marginal en la construcción estética del arte latinoamericano, pero siempre participó como periferia de un área geográfica aislada y marginada.

La misma Marta Traba reconoció que el arte centroamericano fue víctima de adversas condiciones sociales, marcadas y acentuadas por desigualdades monstruosas y una miseria sin esperanzas. Este reconocimiento, condujo a Traba a introducir en sus reflexiones la categoría de "área cerrada" para referirse a la región centroamericana y el caribe. Para la crítica argentino-colombiana, Centroamérica y el Caribe es un espacio donde predominan las condiciones endogámicas, la clausura, el peso de la tradición, la fuerza de un ambiente, el imperio de la raza india, la negra, y sus correspondientes mezclas. De acuerdo con Marta Traba (1973), el peso de la tradición de la región es lo que ha permitido que el arte permanezca incólume frente a la influencia y las imposiciones foráneas.

Desde mi punto de vista, la situación de marginalidad y aislamiento de Centroamérica en el periodo de la guerra fría favoreció a los artistas para ejercer resistencia desde el acto de creación sin el riesgo de sufrir la neutralización que experimentan las obras de arte en contextos de apertura comercial. Sin embargo, pese a la actitud de rebeldía contra el sistema, muchas obras producidas durante la época de conflicto no lograron encarnar metafóricamente el contexto sociopolítico y, por tanto, sus modelizaciones fueron burdas, es decir, literales y con poco afán creativo. Pero la producción artística de este momento proclamó desde el arte actos de resistencia, es decir, no sólo lograron aislar las pretensiones expansivas del mercado del arte, sino también frenar el control autoritario de las instituciones culturales en los procesos de producción artística.

Por otra parte, eran obras que se configuraron a partir de una identidad que rechazaba las imposiciones culturales colonialistas y, pese a que, críticos como Marta Traba hayan sostenido que las artes plásticas continentales suscriben "un panorama típicamente colonial" (1973, p.11) estas obras se revelaron en expresión desenfrenada contra todo lo que pretendía subsumir y aniquilar las identidades propias.

Pese a la opinión de la crítica de arte que, por cierto, se fundamentaba en una visión estecista, el arte centroamericano de la época de conflicto fue progresivo por haber desatendido o haber concedido poco valor a la belleza, pues para ese momento, el imperativo histórico demandaba un arte que abogará por la libertad y proclamará un cese a la violación continua de derechos, y no así, un arte que incentivará el placer y el goce estético. El acto de rechazo y de descomposición de las cualidades estéticas tradicionales por parte de los artistas centroamericanos de la época del conflicto no fue un fenómeno singular, sino una de las características de los movimientos de vanguardia. Al menos, así lo demostró lo que Arthur C. Danto denominó Vanguardia Intratable. Para el crítico norteamericano, movimientos artísticos de vanguardia como Dadá y el Surrealismo, contribuyeron a mostrar que la belleza no era algo consustancial al arte, independientemente de que esta estuviera presente.

Fue a partir de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX que la belleza como valor asociado a los aspectos estructurales dejó de ser un elemento definitorio de las obras de arte. No obstante, la preeminencia de la belleza como elemento definitorio en lo artístico no dejó en ningún momento ser ajena a la tradición de la crítica de arte en Centroamérica, pues es algo que se remonta a las estéticas del siglo XVII y XVIII.

Los artistas de la época de conflicto, motivados y guiados por los programas de los movimientos de

[4] "Guatemala ganó I Bienal de Pintura Centroamericana", *La Nación*, vol. XXIV, núm. 8159, secc. Nacionales, 16 de septiembre de 1971, 25.

© 2023 Global Journals

vanguardia dieron la espalda a la belleza y otorgaron mayor preeminencia a los aspectos semánticos, pues lo más significativo era resistir, es decir, hacerle frente al terrorismo de Estado. De modo que, estos artistas supeditaron las formas que despiertan interés estético a la palabra, es decir, a los aspectos discursivos y narrativos.

Las dictaduras militares en Centroamérica no sólo atentaban contra la libertad y los derechos fundamentales, sino también arremetían contra el arte y la cultura. Ciertas obras ejercieron un papel de resistencia contra la opresión, la violencia y la ideología del sistema. Los artistas de la época del conflicto armado habían logrado identificar que "la lucha contra la mentira beneficia al horror desnudo" (Adorno, 2008, p.17).

La resistencia emprendida por los artistas de la época de conflicto pasaba por distintos niveles; por un lado, la resistencia al criterio de gusto, por eso, su negativa por complacer la percepción mediante la sobreexposición de la belleza. En ese sentido, un aspecto relevante de los artistas fue considerar las obras en su conexión con la moral y la política, pues el arte para esta generación era un medio de combate para salvar a la humanidad de la furiosa locura de aquellos tiempos y, de otra parte, esta generación de artistas emprendió una resistencia contra la imposición de modelos de creación y de legitimación artística.

IV. Un Arte de Resistencia

Desde finales del siglo XIX, los Estados Unidos mantienen una amplia presencia en América Latina. Los cambios experimentados en la política y en la economía durante la década de los sesenta y setenta del siglo pasado contribuyeron a fortalecer su hegemonía en diversos modos de la cultura. Esta situación, reinstaló la discusión sobre la autenticidad del arte latinoamericano. Marta Traba, Juan Acha y Jorge Romero Brest fueron actores relevantes en el debate. Para ese momento, Traba había logrado identificar que en América Latina aún no se había logrado superar el estadio colonial de las formas artísticas y, por esa razón, ella pensaba que las artes plásticas continentales recapitulaban el coloniaje.

De acuerdo con Traba (1973), el problema radicaba en que los artistas de América Latina no empleaban formas de creación propias, sino que los modelos y los paradigmas visuales utilizados en los procesos de creación artística se desprenden de un modelo cultural impuesto de forma hegemónica por los Estados Unidos. Frente a esta problemática, la preocupación de Marta Traba "radicó en la homogeneidad visual entre las propuestas plásticas, y en lo que veía como pérdida de independencia creativa de los artistas latinoamericanos, síntoma general de lo que pasaba en la cultura" (Serviddio, 2012, p.193).

Contrariamente a lo que se piensa, no son los artistas norteamericanos o sus críticos, ni siquiera sus galeristas o museos quienes establecen la relación de dominio y subyugación, "sino los manipuladores de la cultura que necesitan elementos dóciles y corrientes epigonales para que nada interfiera en el plan general de absorción del artista como disidente"(Traba, 1973, p.15).

La crítica de arte en América Latina hace caso omiso a esta problemática y, a pesar, de la tentativa de Mariátegui y de Juan Acha de definir una estética emergente desde las condiciones peculiares de América Latina, no hay otras tentativas de formular una interpretación del arte dentro del contexto continental. Por esa razón, para Marta Traba, "la crítica sigue maniobrando penosamente entre la catalogación, la descripción de obras, la monografía enumerativa o el aplauso incondicional y servil a los fenómenos producidos en el extranjero" (1972, p. 24).

Desde los imperativos estéticos de la época de conflicto, era necesario que el artista latinoamericano aprendiera a articular la realidad desde un lenguaje acorde a su tiempo y que no lo separara de su situación particular, de las emergencias de esa situación y de sus compromisos con el contexto. Este imperativo demandaba un compromiso activo y militante con la realidad social, de manera que, el artista no solo debía descargar su ira contra el sistema en el lienzo u otros medios de expresión artística, sino descender de su torre de marfil para encarnar desde su espíritu la lucha contra la sociedad capitalista. Para el pensador marxista José Mariátegui, los artistas y los intelectuales comprometidos con las causas sociales "descienden de la torre orgullosa e impotente a la llanura innumerable y fecunda. Comprenden que la torre de marfil era una laguna tediosa, monótona, enferma orlada de una flora palúdica o malsana" (1924, p.17). Los artistas de ese momento emprendieron la lucha contra el sistema desde diferentes aristas y siempre tuvieron en cuenta que "el verdadero arte [..] no puede no ser revolucionario, vale decir, no aspirar a un reconstrucción completa y radical de la sociedad, aunque solo fuese para librar a la creación intelectual de las cadenas que la atrapan..." (Bretón, Trotsky y Rivera, 2019, p.70).

El cuestionamiento de la crítica respecto a las formas de creación de la época de conflicto fue sobre la incapacidad de generar lenguajes y formas estéticas que lograran aportar al desarrollo del arte latinoamericano y universal. Esta valoración esteticista y universalista del arte, pretendía dejar de lado la relación arte y política. Sin embargo, no se puede obviar que la orientación que el arte debía de ser estandarte ideológico de la lucha por la emancipación del proletariado condujo a la generación de lo que Marta Traba denominó lenguajes indiferenciados. En Centroamérica hubo casos extremos, por ejemplo,

© 2023 Global Journals

artistas que intentaron reproducir de la forma más burda la violencia y las grandes contradicciones sociales producto de la miseria y las desigualdades existentes, pero también, hubo artistas que se plegaron de la mejor manera a las orientaciones y preferencias del mercado y de las instituciones artísticas.

En este proceso de confusión acerca del papel del artista, la crítica debía desempeñar un papel fundamental, pues la reflexión teórica contribuye en el proceso de significación de las operaciones estéticas particulares y las transforma en marcas de un proyecto de resistencia y afirmación cultural dotado de fines extra estéticos.

Desafortunadamente la crítica no cumplió esta función en todas las fases de su proceso formativo, y tampoco con independencia de las condiciones sociales y culturales de la región. Por lo que, la crítica de arte se encontraba en cierta correspondencia con el nivel del desarrollo social y cultural de las sociedades latinoamericanas. En esas condiciones, la crítica se manifestó como conciencia artística de individualidades creadoras, formadas en solitario y bajo la sombra del arte moderno a través de la observación y apropiación de la producción europea. En ese aspecto, Marta Traba puntualiza:

> Los artistas que con cierto talento natural y una decidida vocación van permitiendo lentamente el acceso al arte moderno, sino a genios sueltos, inesperados, que alcanzaron a ver perfectamente en qué consistía el cambio radical del arte moderno y que, sin ninguna esperanza ni posibilidad de ser rodeados en sus respectivas épocas, quedaron excéntricos cuando no marginados (Traba, 1973, p.26).

La crítica al no cumplir su papel contribuyó a la desestimación de la obra de arte como trabajo específico, lo que generó una enorme confusión que condujo a una disyuntiva sin sentido. Razón por la cual, muchos artistas abandonaron el poder real de la escritura o de la creación artística para entrar en la acción revolucionaria o producir mensajes operativos, donde no se verifica la mediación del arte, sino que simplemente se transportan mensajes políticos, revolucionarios, populares "tan impositivos y alienantes como los mensajes operativos de la industria cultural, y regeneran pseudo-obras de arte remitidas a la indefendible mediocridad y los horrores sin atenuantes del realismo socialista soviético" (Traba, 2009, p.140).

Para evitar las disyuntivas y encontrar nuevos lineamientos, los artistas latinoamericanos, incluyendo los centroamericanos, se dividieron en dos grandes bloques, por un lado, se encontraban los que respondieron la llamada de la modernidad e ingresaron a las modas y a las estéticas del deterioro y, por otro, quienes rechazaron esta tendencia.

De la inestabilidad política de América Latina, por cierto, sacudida por las dictaduras militares, así como de los desordenados y discontinuos procesos modernizadores y de los múltiples cambios que golpeaban el mundo del arte, surgió una nueva forma de pensar la resistencia. Cabe resaltar que, Traba optó por esta vía. De la misma manera que Adorno, Marta Traba mostró interés por un modelo de pensamiento que fuera respetuoso con lo individual, plural y diferente y, desde luego, que haga uso de la mínima libertad negativa para resistir, denunciar y protestar ante un estado de permanente injusticia.

Marta Traba formuló el concepto de resistencia a partir de un conglomerado de ideas que combinaban la perspectiva sociológica, antropológica y filosófica en función de un enfoque cultural. Para Fabiana Serviddio (2012, p. 202), "fue una elaboración compleja de carácter estético, político, antropológico y ético mediante la cual buscó, antes que nada, definir cuáles eran las distintas funciones que el artista estaba llamado a cumplir en la sociedad latinoamericana, que se debatía entre el modelo capitalista y el socialista".

De acuerdo con Marta Traba (1973), las propuestas artísticas que devienen de la cultura de la resistencia no son ajenas a la política. Ella creía que el arte debe de estimular el conocimiento y la crítica y, por ello, no debe de transformarse en entretenimiento.

Las inconsistencias del arte contemporáneo centroamericano devienen de su grado de apolitización, es decir, por la pérdida de los compromisos y su renuncia de los imperativos. Fue la pérdida de la radicalidad política la que permitió y posibilitó la estetización del arte en Centroamérica, es decir, su degradación a objeto de consumo y entretenimiento. Por esa razón, el arte para poder combatir los mecanismos neutralizadores de la industria cultural no puede obviar su relación con la política ni sus propósitos de trascendencia.

La nueva función del artista debe de ir acompañada de una nueva estrategia operativa de resistencia, es decir, a una nueva concepción de las áreas y a un nuevo ideal social. Muchos artistas de la época de conflicto no lograron asimilar los nuevos ideales sociales y, por esa razón, no sólo se doblegaron con facilidad ante los cambios de paradigma, sino que no lograron trascender desde formas propias el dominio cultural.

Marta Traba tenía toda la razón cuando afirmó que gran parte de la producción artística centroamericana durante la época de conflicto se adscribió a las coordenadas estéticas del realismo socialista, pero estas obras no dejaron de cumplir una función de resistencia y, en ese sentido, uno de los aspectos más progresivos de los artistas de este momento fue haber superado la función estética tradicional del arte y el haber planteado un arte político.

Existe un enorme prejuicio al momento de valorar la producción artística de la época de conflicto, las valoraciones suelen ser negativas, y en gran medida, las obras son catalogadas como parte de la

© 2023 Global Journals

irracionalidad imperante ante la excitación política del momento histórico. Ahora bien, el sectarismo no deviene de la ingenuidad, ocultamente conlleva la posición de las instituciones artísticas que censuran toda expresión que no puede ser incorporada y consumida como producto cultural.

Estas obras al ser disonantes con las ideas tradicionales de la belleza y al expresar una política de clase que pregona la transformación radical de la sociedad no dejan de ocasionar enfado y desacuerdo. Es de reconocer que, gran parte de la creación artística de la época de conflicto buscó con verdadera energía y espíritu exploratorio, pues «sentían sobre sí el estigma de la dependencia y necesitaban salir de él por la vía del descubrimiento y rescate de hechos inéditos donde se reconocieran modos peculiares de existencia» (Traba, 2009, p.139).

V. El Legado a Las Manifestaciones Artísticas Contemporáneas

La década de los noventa del siglo pasado marcaron una serie de cambios en la región centroamericana. A partir de los acuerdos de paz concluyeron los procesos de guerra civil y se instauraron gobiernos democráticos en cada uno de los países de la región.[5] Cabe señalar que, las transformaciones acaecidas a nivel de la situación política en Centroamérica respondían a una nueva dinámica global cuya apertura fue posibilitada por la restauración capitalista de la URSS y al surgimiento de una nueva fase o etapa del capitalismo. A esta nueva etapa o fase del capitalismo algunos autores le han denominado postmodernidad o globalización. Para el teórico norteamericano Fredric Jameson, la "… "globalización" y la "postmodernidad" son lo mismo, son las dos caras de nuestro momento histórico, o, mejor aún, de la fase del modo de producción en la cual nuestro momento, nuestro presente, se halla inserto" (2012, p.23).

En el campo específico del arte en el contexto de Centroamérica se generaron transformaciones profundas que posibilitaron la apertura de la práctica artística contemporánea y la inserción de los productos estéticos al gran mercado internacional del arte. El surgimiento del arte contemporáneo en Centroamérica se debe a razones endógenas y exógenas. Dentro de las primeras podemos colocar los desplazamientos en las prácticas artísticas producto del agotamiento de las estéticas modernas y, en las segundas, ubicamos las causas vinculadas a las transformaciones económicas y políticas en el marco del cese de la guerra fría y la estructuración de un nuevo orden planetario.

Paradójicamente, el surgimiento de las prácticas artísticas contemporáneas en la región sepultó las aspiraciones de cambio y transformación pregonado por los artistas que vivieron y crearon su obra en la época del conflicto armado en Centroamérica. Muchos creadores contemporáneos orientaron su trabajo desde los postulados estéticos de la crítica emergente que, en muchos casos, fueron reaccionarios y complacientes con las orientaciones políticas de las instituciones artísticas. Los fundamentos estéticos, ontológicos y políticos de la nueva crítica fueron las teorías postmodernistas que, de acuerdo con Jameson, no solo establecieron las pautas culturales y los estilos, sino que se constituyeron como "la expresión interna y superestructural de toda nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales" (Jameson,1995, p.19).

Para la década de los noventa y los primeros años del nuevo siglo, la producción estética se integró en la producción de mercancías en general, desde la moda, el deporte y las tecnologías, con cifras empresariales siempre crecientes. De hecho, "el reconocimiento de estas necesidades económicas se manifiesta en el apoyo institucional de todo tipo puesto a disposición del arte más nuevo, desde las fundaciones y subvenciones hasta los museos y otras formas de mecenazgo" (Jameson, 1995, p. 18). La situación favorable de la industria estética fue muy bien empleada por los agentes culturales de la región para posicionar a algunos artistas en el mercado internacional del arte contemporáneo.

Con lo anterior, no se pretende dejar de lado las innovaciones y transformaciones experimentadas en el aparato productivo del arte centroamericano durante la década de los noventa y los primeros años del nuevo siglo, pero si, alertar sobre los peligros que conlleva la despolitización en el arte y la creciente estetización.

Más allá de reflexionar sobre el giro experimentado con el surgimiento de las prácticas artísticas contemporáneas en Centroamérica, deseo señalar, algunos rasgos y elementos iconográficos de las expresiones artísticas de la época de conflicto que aún siguen presentes en el arte centroamericano. Por ejemplo, una de las características de la producción artística de la época de conflicto fue el haber funcionado como dispositivo crítico contra el régimen de terror y la violencia instaurada durante la guerra fría. La mayoría de obras, se expresaron en voz desenfrenada con el totalitarismo y la violencia generada desde el aparato estatal y, en ese sentido, esas obras son testimonio y relato del sufrimiento vivenciado.

El siglo XX en América Latina, como en distintas partes del mundo, estuvo marcado por la violencia. Esta se hizo especialmente cruenta durante

[5] Los acuerdos de paz realizados en la ciudad de Esquipulas, Guatemala, a finales de la década de los ochenta del siglo pasado, abrió un proceso de pacificación regional en Centroamérica, asimismo, contribuyeron con la restauración del orden democrático de la región.

© 2023 Global Journals

los años sesenta y ochenta, a causa del terrorismo de Estado que los gobiernos emplearon para combatir a los grupos insurgentes. Sin embargo, la violencia como fenómeno social no se detuvo y, en muchos casos, como en México y Centroamérica se ha agravado. En tal sentido, las obras realizadas desde los modos de expresión contemporánea siguen funcionando como dispositivos críticos contra la violencia, es más, las estéticas de la violencia se han convertido en modos de hacer arte bastante habitual que, en algunos casos, su abordaje se realiza desde "la óptica del trauma que provoca la violencia, y no tanto a partir de la reflexión sobre la violencia misma y las estrategias propias del arte y la imagen" (Rosauro, 2017, p. 27).

Asimismo, una de las características del arte de la época de conflicto fue el de arremeter críticamente contra el militarismo. Las obras de ese momento emplearon una serie de elementos iconográficos para cuestionar la ocupación militar del territorio centroamericano, la serie *Ahuastaras* del artista hondureño Ezequiel Padilla es un ejemplo específico de lo anterior.

Esta actitud de crítica contra la militarización y el estado policial se mantiene entre algunos creadores contemporáneos, por ejemplo, la pintura *Banana Toys* del guatemalteco Moisés Barrios, el performance *30 de junio* del también guatemalteco Aníbal López y *Ocupación* (2011) y Marea *alta (2013)* del hondureño Lester Rodríguez. La obra de López es una acción performativa en situación de participación y la obra de Rodríguez es una instalación compuesta por cientos de barquitos de papel. Ambas propuestas, discursan de la mejor manera con la tradición crítica que ha cuestionado el intervencionismo y el genocidio perpetrado por las fuerzas militares en la región.

Anteriormente, se manifestó que los artistas de la época de conflicto desmaterializaron o descompusieron las cualidades estéticas tradicionales para producir imágenes de displacer y contrarias al hedonismo estético. Mediante sus obras, los artistas de ese momento cuestionaron la belleza como valor definitorio de las obras de arte, por cierto, algo muy similar ocurre con los artistas contextuales centroamericanos. Las obras de los artistas contextuales no son bellas en el sentido tradicional, y no deben de serlo, puesto que plantean problemáticas en que lo moral y lo ético adquieren una relevancia superior a la dimensión estética. Si esas obras incentivaran el placer hedonista terminarían diluyéndose con excesiva facilidad en los ambientes estetizados y, por tanto, su función de comunicar lo incomunicable y su fuerza crítica quedaría disuelta, desmaterializada y neutralizada.

Las obras de los artistas contextuales buscan confrontar y transgredir y, por ende, tienen que generar displacer y caos en el orden. De lo contrario perderían su capacidad de expresar la verdad y se convertirían en objetos desprovistos de aura, es decir, en artefactos destinados a la decoración de los ricos coleccionistas. Los artistas contextuales, como los de la época de conflicto, reconocen de la mejor manera que el sufrimiento y la tragedia no pueden ser expresadas en términos estéticos y, por esa razón, desmaterializan las cualidades estéticas tradicionales para generar displacer.

Las grandes obras de arte contemporáneo centroamericano son herederas de la tradición abierta durante la época de conflicto -pese a ser configuradas desde los imperativos estéticos de la modernidad- fueron obras que se rebelaron en expresión desenfrenada contra las injusticias y las asimetrías provocadas por el sistema capitalista. En ese sentido, el arte contemporáneo que discursa desde la crítica política, la resistencia y la memoria lo hacen sobre la base de esa tradición que se forjó en la lucha por la construcción de un mejor lugar para la vida.

VI. Conclusiones

Los artistas centroamericanos durante la época del conflicto armado en Centroamérica orientaron su producción a raíz de los imperativos que se desprendían de los programas estéticos de los movimientos de vanguardia, pero también, sus aparatos artísticos y posturas estéticas se vieron fuertemente influenciados por las ideas de transformación revolucionaria que afloraban en ese momento histórico. Muchos artistas desplegaron su actividad creadora desde los imperativos estéticos del realismo social y, por ello, su aporte se quedó diluido en lo que la crítica de arte argentino-colombiana Marta Traba denominó mensajes indiferenciados, sin embargo, otro grupo de creadores lograron trascender a las exigencias y a las orientaciones políticas de la izquierda ortodoxa y generaron obras desde lo profundo y lo enigmático. Pero lo importante de recapitular de este proceso fue el concebir lo artístico y lo político como elementos indisolubles del régimen estético de las artes.

Las representaciones visuales de la violencia y del conflicto generado por la guerra durante la época del conflicto armado no son bellas en sentido tradicional, es más, producen displacer, disgusto y rechazo. Los artistas de ese momento eran conscientes que el propósito del arte no es incentivar el placer y el goce estético, sino más bien, generar una conciencia crítica que fomente la acción política, ya sea en el terreno del arte o de la sociedad en general. De manera que, los artistas de la época de conflicto rechazaron la idea de que lo estético es el valor preponderante y definitorio de las obras de arte y, por esa razón, crearon imágenes del displacer estético.

El arte durante la época de conflicto fue concebido como uno de los modos donde se ejerce resistencia contra el totalitarismo y la opresión, asimismo, como un tipo de práctica que incentiva la

© 2023 Global Journals

libertad y contribuye para hacer del mundo un mejor lugar para la vida.

Cabe señalar que, la producción artística realizada durante la época de conflicto, a pesar de las valoraciones peyorativas y sesgadas de la crítica de arte, transmitió una serie de prácticas y principios al emergente arte contemporáneo en Centroamérica. Por tanto, su relevancia transita entre lo político, lo moral y lo artístico.

Bibliografía

1. Adorno, T. (2001). *Mínima moralia*. Taurus.
2. Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Akal.
3. Adorno, T. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas sin imagen directriz*. Akal.
4. Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte: ilusión y desilusión estética*. Amorrortu.
5. Bretón, Trotsky y Rivera D. (2019). *Manifiesto por un arte revolucionario independiente*. Siglo veintiuno editores.
6. Gadamer, G. H. (2018). *Estética y hermenéutica*. Editorial Tecnos
7. Hauser, A. (1977). *Sociología del arte. Sociología del público*. Editorial Labor.
8. Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Ediciones Paidós.
9. Jameson, F. (2012). *El postmodernismo revisado*. Abada editores.
10. Mariátegui, J. (07 de noviembre de1924). Torre de Marfil, *Mundial*. Lima, Perú.
11. Rodríguez, B. (1994). *Arte en Centroamérica. Una aproximación*. Editorial Ex Libris.
12. Rosauro, E. (2017). *Historia y violencia en América Latina. Prácticas artísticas, 1992-2012*. CENDEAC.
13. Serviddio, F. (2012). *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años sesenta*. Miño y Dávila.
14. Traba, M. (02 de mayo de 1965). "El arte latinoamericano: un falso apocalipsis". *El Nacional*, Caracas, Venezuela.
15. Traba, M. (1972). *Arte Latinoamericano actual*. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
16. Traba, M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas 1950-1970*. Siglo XXI.
17. Traba, M. (2009). "La cultura de la resistencia. En literatura y praxis en América Latina". *Revista de Estudios Sociales,* 34, pp. 136-145.
18. Ratton, Pérez, V. (2012). *Travesía por un estrecho dudoso*. TEOR/ética.

© 2023 Global Journals