B POLITICS MAGAZINE
Otra revista de política que nadie había pedido

La relación entre el arte y la política

Coordinado por
Nadia Rodríguez

Beers & POLITICS

www.beersandpolitics.com
info@beersandpolitics.com
@beerspolitics

Coordinadora:

Nadia Rodríguez

Politóloga especializada en Comunicación politica y social.
Consultora en ideograma
(@Nadiarcc)

La ilustración de portada es obra de Roberto Losada,
profesor de teoría política en la Universidad Carlos III.

bPolitics magazine

en este monográfico...

MONOGRÁFICO 14
LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y POLÍTICA

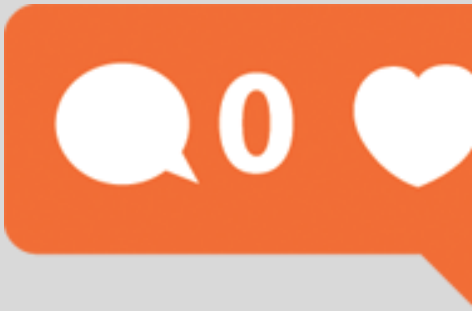
coordinado por
NADIA RODRÍGUEZ

06 Diseño gráfico, una historia de resistencia al totalitarismo. ALBA HIDALGO
12 Arte avanzado a su tiempo. ROGER SENSERRICH
16 En primera línea: las vanguardias y sus causas. ARIADNA ROMANS
22 Arte y capitalismo. ADRIÀ MONTALBÁN
26 Arte contemporáneo y política en China: un país, dos realidades. MEI HUANG & JAUME SUAU
30 El eterno canto: contra-arte en las dictaduras de Chile y Argentina. EZEQUIEL PAROLARI
33 Graficar Latinoamérica, lo político de un arte pop. HENRY P. ORTEGA
38 Disolviendo el poder con tinta: el poder satírico de las viñetas políticas. ROBERTO LOSADA MAESTRE
42 Expresiones de arte urbano como forma de activismo político. ÁNGEL ARCE
46 Bansky y el artivismo. MARIA RENÉE ESTRADA
50 Un desvío político en el camino del arte. ALBERTO MENDOZA
54 Entre discursos y coplas. Política en el Carnaval de Cádiz. DANIEL VALDIVIA
58 Los mensajes del revólver: el discurso político del Western. CARLOS PORTOLÉS
62 El Ágora videolúdica. RUTH GARCÍA MARTÍN
66 Cómic, arte y política: las amistades peligrosas. ALEXANDRA VALLUGERA

Este es el décimocuarto monográfico de bPolitics Magazine que, junto a la revista bPolitics, forma parte de la plataforma Beers&Politics. Nuestra web intenta unir en una sola todo lo que hemos ido realizando durante estos años, que incluyen los más de 350 encuentros B&P en 58 ciudades del mundo, y añadiendo recomendaciones de 18.000 items: libros, películas, series, revistas, webs recomendadas, másters de comunicación política, documentales, juegos, podcasts, eventos, vídeos, asociaciones de comunicación política, entrevistas personales a consultores, spots electorales, discursos… y muchas cosas más, así como centenares de artículos de interés sobre el tema.

El objetivo de esta web, con unas 35.000 visitas mensuales, es que cualquier *freak* de la política o de la comunicación política pueda encontrar rápidamente, y en un solo espacio, todo lo que necesite para saciar su curiosidad, para aprender o para mejorar en su trabajo.

Queremos agradecer a Jacobo Requena por sus correcciones, a Roberto Losada por su portada y, cómo no, a los autores.



Equipo de los Beers&Politics

Consejo editorial

Mireia Castelló
Àlex Comes
Marina Isun
Sonia Lloret
Sergio Pérez Diáñez
Jacobo Requena
Alexandra Vallugera
Marina Isun

Director

Xavier Peytibi

www.beersandpolitics.com

MONOGRÁFICO 14:
LA RELACIÓN DEL ARTE Y LA POLÍTICA
NOVIEMBRE DE 2020

Si bien la parte más importante en cualquier consideración del arte y la política pasa, a priori, por su trayectoria histórica y su conexión a través de diferentes épocas; también parece relevante tener en cuenta que la relación entre estos dos elementos no ha necesitado, en realidad, mirar nunca a un período, estilo o movimiento artístico específico.

En palabras del pensador y escritor aleman Boris Groys, "el arte tiene su propio poder en el mundo, y es tanto una fuerza en el juego de poder de la política global hoy como lo fue antes en la arena de la política de la guerra fría".

Lo cierto es que la cultura y el poder siempre se han necesitado. De hecho, avistamos el potencial estético, como eje de compromiso político, en cualquier escenario, momento, período, área y disciplina concreta: Arquitectura, pintura, fotografía e incluso videojuegos. Su papel, se consolida como un medio de expresión político capaz de divulgar, visibilizar, concienciar y sensibilizar a la sociedad sobre los principales problemas que ocupan la agenda pública. Desde la crítica de William Morris sobre la sociedad industrial y sus desigualdades, pasando por el impresionismo y llegando a las más actuales protestas y reivindicaciones artísticas de Bansky, el arte, que ha estado sometido a un constante proceso de cambio y alteración, se desenvuelve en un marco basado, fundamentalmente, en la libertad de expresión; una libertad que responde , en muchas ocasiones, a un movimiento o una idea política subyacente.

Os invitamos a que a través de las siguientes páginas os adentréis, de la mano de los Western, el Vanguardismo, el Arte Pop, las Coplas y/o los Cómics, a la que es nuestra escueta pero valiosa comprensión de lo que verdaderamente implica el arte para la política o, en su defecto, la política para el arte.

¡Buena lectura!

NADIA RODRÍGUEZ

otra revista de política que nadie había pedido

DISEÑO GRÁFICO, UNA HISTORIA DE RESISTENCIA AL TOTALITARISMO

ALBA HIDALGO QUEVEDO

Publicista y máster en comunicación política. Consultora en comunicación (@albahidalgoq)

Casi en un pestañeo, el mundo –aparentemente tan rutinario, tan inalterable, tan predecible, tan ordinario– muta. Muta, así, sin avisar. El presente, que tanto nos pertenece a los humanos, se evapora, convirtiéndose en un vestigio del viejo mundo. Y, la tecnología, todopoderosa como es ella, cambia el *modus operandi* y el pensamiento de sociedades enteras. Sin opción a vuelta de hoja. Dando el pistoletazo de salida al frenesí de una nueva era.

Adoradores de la máquina y el movimiento. Entusiastas de la tecnología y la velocidad. Unidos patrióticamente en torno a la

reconstrucción de un nuevo mundo. Se trata de un periodo marcado por revolucionarios avances científicos y tecnológicos, que alteran las dinámicas sociales, políticas y económicas para siempre.

Llegados a este punto, podrías estar ubicando la lectura en uno de esos tantos intentos por describir el mundo post pandémico al que nos ha tocado asistir. Podrían ser Google, Facebook o YouTube, el 5G o la economía de plataforma las disrupciones que configuran la nueva realidad. Pero nada de eso. ¡*Plot twist*! Para entender el fenómeno que trato de explicar es necesario viajar muy lejos de Silicon Valley y retroceder un siglo atrás en el tiempo.

Italia, 1910. Un poeta de característico bigote redacta el *Manifiesto Futurista*. Él es Filippo Tommaso Marinetti, un amante de los automóviles, quien sentó las bases del primer movimiento de vanguardia italiano: el futurismo. Mimetizado con la máquina, dispuesto a aplastar el pasado, ensalzando la misoginia, la violencia, el militarismo y glorificando la guerra como la única higiene para el nuevo mundo, el futurismo se convierte en la ideología del fascismo e impregna la estética del momento.

En la Italia de Benito Mussolini, el Estado aspira a controlar todos los aspectos de la existencia humana y la maquinaria propagandista descubre el poder de la imagen para enaltecer y divinizar la figura del líder. Es pronto para reconocer los inicios del diseño gráfico, pero la imagen y la cartelería se transforman en el gran instrumento del Estado para atraer, conquistar y radicalizar a las masas. Así es como, en 1922, Italia está impregnada por el futurismo, líneas vertiginosas, colores estridentes y una absoluta deshumanización de las formas que traspasa el papel y somete al colectivo de la nación.

Influenciado por el futurismo, la vanguardia rusa dio lugar a importantes movimientos artísticos como el constructivismo, un movimiento artístico y arquitectónico iniciado por el pintor y arquitecto soviético Vladimir Tatlin, que en materia de diseño gráfico utilizaba técnicas innovadoras como el fotomontaje, el acabado industrial y la abstracción geométrica.

El periodo posterior a la Revolución de Octubre de 1917 consolidó la cartelería política. En un movimiento puramente politizado, gran parte de los artistas de la vanguardia rusa se unieron en la combinación de poesía e imagen para crear

nuevas formas de expresión que movilizaran a la clase obrera en favor de la revolución socialista. La producción gráfica de la campaña pública bolchevique produjo obras excepcionales para la época como las tiras ROSTA, viñetas satíricas ilustradas. Aunque la llegada al poder de Stalin puso el punto final, la influencia artística de las creatividades soviéticas se ve reflejada en obras actuales como la propuesta del artista Shepart Fairey, especialmente reconocida en la obra callejera Obey.

Tras el fin de la Primera Guerra Mundial, el pálpito del pueblo alemán siguió el ánimo de reconstruirse. También con la voluntad de diseñar el futuro, en 1919 Walter Gropius fundó la escuela Bauhaus. Pero, esta vez, a diferencia del futurismo y consciente de los peligros que entraña la deshumanización, el movimiento Bauhaus busca introducir el alma en la era de la máquina.

La Bauhaus, moderna, experimental y artesanal, especialmente relevante por sentar las bases del diseño gráfico como profesión, se convierte en un movimiento de resistencia al nazismo que, como tal, vio clausurada su actividad en 1933, apenas catorce años después de su fundación. El utópico futuro socialista que su fundador había diseñado se vio frustrado por uno de los períodos más negros que jamás haya conocido la historia humana. Adolf Hitler clasificó a los artistas de Bauhaus de enemigos públicos, y en algunos casos, llevó la persecución al exterminio. La Alemania nazi creyó haber sublevado así cualquier posibilidad de renovación culturar, libre pensamiento y expresión individual, pero el movimiento apoyado en la “investigación de la esencia” encontró en el exilio su máximo esplendor a nivel de diseño gráfico.

Al otro lado del océano, a principios de 1940, una sociedad sedienta de consumismo y golpeada por el crack del 29, empezaba a recuperarse económicamente al son de jazz –género musical reivindicativo de la cultura afroamericana– y a través de la publicidad. Mientras Europa era un terreno estéril para la democracia y la prosperidad, la fuga de talentos convertiría a Nueva York en la ciudad de las ciudades del siglo XX.

Herbet Bayer, diseñador gráfico austríaco, estudiante de la Bauhaus y padre del estilo tipográfico *sans serif*, diseñó los fundamentos de la Nueva Tipografía. Bayer experimentó con tipografías geométricas, el grosor y el contraste de los caracteres, la geometría del espacio y la eliminación de elementos no funcionales.

El resultado fue la creación idealista de un estilo tipográfico universal – diferenciado de la entonces rudimentaria tipografía *serif*– diseñado para vestir la comunicación propia de la vida moderna. Bayer inspiró la proliferación de nuevas fuentes en el campo del diseño tipográfico, que derivaron en el surgimiento del tipógrafo como profesional del diseño gráfico.

La consolidada democracia estadounidense creó el caldo de cultivo ideal para atraer a jóvenes artistas de todos los lugares del mundo y dar rienda suelta a la creatividad. Si bien, la sociedad disfrutaba de los derechos negados por los regímenes totalitarios, la sociedad estaba minada de injusticias y la política era altamente supremacista. El campo de batalla político estadounidense tampoco desaprovechó la oportunidad de aliarse a las tendencias gráficas. El papel del diseño gráfico destacó en movimientos de protesta como el llevado a cabo por los combatientes *Black Panther*, organización política dedicada a la lucha contra la discriminación de los afroamericanos.

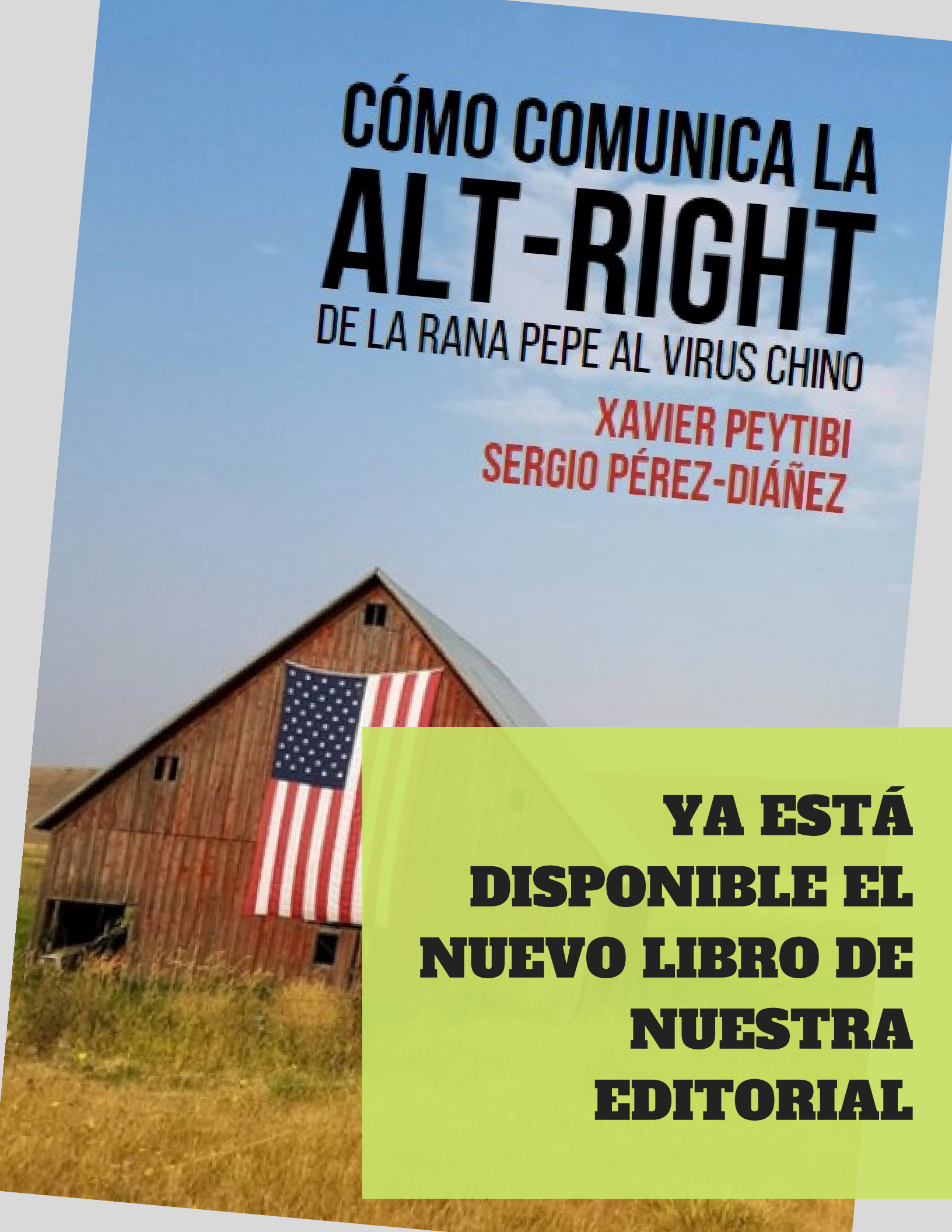
En la década de los noventa, las democracias de la Unión Europea entran en una etapa de madurez e Internet experimenta el mayor boom comercial de su historia. Nuevos productos como Photoshop cambian los métodos de producción del diseño gráfico y lo convierten en el modelo que se emplea en la actualidad. Internet y las Tecnologías de la Información y la Comunicación dan paso a una nueva era de globalización y desarrollo.

Un siglo después, el escenario distópico de 2020 obliga al mundo a improvisar estrategias de reconstrucción, estrategias para competir por el diseño del futuro. Y una vorágine de avances tecnológicos, bajo la promesa de facilitarnos la vida, amenazan nuevamente con la deshumanización. La vida, especialmente de lunes a viernes, discurre a través de la pantalla, mientras que con la interacción digital aceleramos el *machine learning*. ¿No has dormido bien? ¿Echas de menos la comida de tu madre? ¿Te sientes ansioso? Los grandes actores que conforman el ecosistema digital lo saben todo de ti. Incluso, antes de que tú lo sepas. Tus hábitos de consumo, tu *lifestyle* digital, alimentan los algoritmos con los que están diseñadas las aplicaciones. Los mismos que, sabiéndolo todo de ti, tienen la capacidad de influir sobre tu comportamiento. ¿Alexa, me estás escuchando? Los algoritmos, tras el demostrado escándalo de Cambridge Analytica, tienen la capacidad de decidir el rumbo de naciones enteras. Facebook o Twitter son más

que redes sociales, se han convertido en actores políticos que juegan al margen de las reglas de la democracia.

En la era de lo visual, de la adoración por la imagen, el diseño gráfico tiene la capacidad de resistir, según indica el filósofo y activista político Srećko Horvat, a una nueva forma de totalitarismo, que aparece nuevamente impulsado por la máquina.

Perdón que me despida encomendando semejante y titánica misión al diseño gráfico, pero la comunicación gráfica tiene el poder. El poder de despertar la conciencia de las masas adormecidas, ilustrando el camino para evitar aquello que las fuerzas totalitarias no consiguieron en tiempo pasados, introducir la máquina en el alma humana.


CÓMO COMUNICA LA
ALT-RIGHT
DE LA RANA PEPE AL VIRUS CHINO
XAVIER PEYTIBI
SERGIO PÉREZ-DIÁÑEZ
YA ESTÁ DISPONIBLE EL NUEVO LIBRO DE NUESTRA EDITORIAL

ARTE AVANZADO A SU TIEMPO

ROGER SENSERRICH

Editor de Politikon.es y autor de la newsletter *Four Freedoms* (@egocrata)

A mediados de 2006, un grupo de estudiantes recién salidos de la universidad empezaron a trabajar en un musical sobre uno de los héroes olvidados de los primeros días de Estados Unidos. La historia era fascinante: un chaval que crece huérfano a finales del siglo XVIII, se alista en el ejército, lucha en contra los ingleses, y lidera un movimiento político que cambiaría su nación para siempre.

La historia, sin embargo, no era un musical optimista, multicultural y abierto al mundo como lo sería *Hamilton*, la otra obra célebre sobre un político de los años fundacionales del país. Este musical era agresivo, emocional,

iracundo y profundamente emo, un firme reflejo de lo que sus autores (Michael Friedman y Alex Timbers, trabajando con el grupo Les Freres Corbusier) veían en los Estados Unidos de la era Bush. Su protagonista era Andrew Jackson, séptimo presidente de los Estados Unidos, notorio agitador, héroe de guerra y probable genocida. Jackson es una figura polémica. Para muchos, es el fundador de la corriente populista, anti élites y profundamente racista que vive en las sombras de la política americana.

Bloody Bloody Andrew Jackson (porque así se llama el musical) se estrenó en mayo de 2009 en un teatro off Broadway, con amplios elogios por parte de la crítica. Dio el salto a Broadway el año siguiente. Es un musical maravilloso, sarcástico, vibrante, con un reparto estupendo, pero no consiguió encontrar una audiencia. *Book of Mormon*, que se estrenó ese año, fue quien se llevó un carro de premios Tony. Durante el segundo año de la presidencia de Obama, días aún optimistas y esperanzados, un musical sobre cómo un político populista y rabiosamente anti intelectual apeló a las pasiones y el racismo del pueblo (deportando y condenando a miles de nativos americanos a morir en el proceso) parecía un poco fuera de tono.

Estos días he estado escuchando *Bloody Bloody Andrew Jackson* de nuevo y no he podido dejar de maravillarme sobre lo profético que resultaba ser. *Hamilton* es casi seguro mejor musical, y es casi la encarnación hecha obra escénica de los valores y aspiraciones de la era Obama. *Bloody Bloody Andrew Jackson*, sin embargo, es el musical para la era Trump: ruidoso, agitado, incoherente y cínico hasta decir basta.

Sucede de vez en cuando: una obra de arte, sea película, novela, disco o musical que, sin ser de ciencia ficción ni una obra de futurología, se *anticipa* a su tiempo. Creo que es Sean Fennessey, uno de los escritores en *The Ringer*, quien siempre dice que los oscars deberían darse con cinco años de retraso, porque uno no es realmente consciente del impacto y valor cultural de una película hasta años después de su estreno. No es que esto hubiera reportado premio alguno a *Jackson* (Trump gana las elecciones seis años tras su estreno, al fin y al cabo), pero sirve de recordatorio para evaluar algunas películas que explicaron el cúmulo de absurdos y tragedias que nos han llevado a este 2020 de locos mucho antes de que nos tocara vivirlo.

La película que Fennessey siempre cita como ejemplo y motivo para pedir retrasar los oscars es *The Social Network*, de David Fincher. La ganadora del premio a la mejor película fue *El Discurso del Rey*, una película olvidable y mediocre que no decía nada sobre el mundo del 2010 y dice mucho menos sobre el de ahora.

The Social Network, sin embargo, es no ya oportuna, sino presciente. La película es la combinación de uno de los directores más cerebrales, cínicos y pesimistas sobre la condición humana de los últimos tiempos, David Fincher, y del guionista que mejor ha sabido encarnar el caos, la energía y optimismo de los Estados Unidos del cambio de siglo, Aaron Sorkin. Es una película que no debería funcionar en absoluto; una historia de dos horas sobre pleitos, cretinos privilegiados y abogados discutiendo sobre propiedad intelectual, con una banda sonora de rock industrial. La combinación, sin embargo, funciona: el perfeccionismo obsesivo de Fincher limita los excesos verbales de Sorkin, mientras que el humor sardónico y ritmo interno del diálogo sirven para contrarrestar la frialdad del director. Sorkin parece disfrutar dándole las mejores a un protagonista que ni es un héroe ni descubre la felicidad al final.

Lo que hace de *The Social Network* una película especial es que en el centro de la historia hay advertencia, una alarma de que no vimos en el 2010. En el filme, Mark Zuckerberg es alguien que quiere ganar a toda costa sin que le importen lo más mínimo las consecuencias. En esta historia sus víctimas son dos gemelos privilegiados, un amigo con padres millonarios que a pesar de todo acabará rico, y un playboy inversor con demasiadas ganas de juerga. Hoy vemos que ese desprecio por los resultados de sus actos, esa ansia de ganar y crecer a toda costa, iba a tener víctimas más allá de Facebook, y que las consecuencias de la red social quizás acabarían por poner en peligro a nuestra propia democracia.

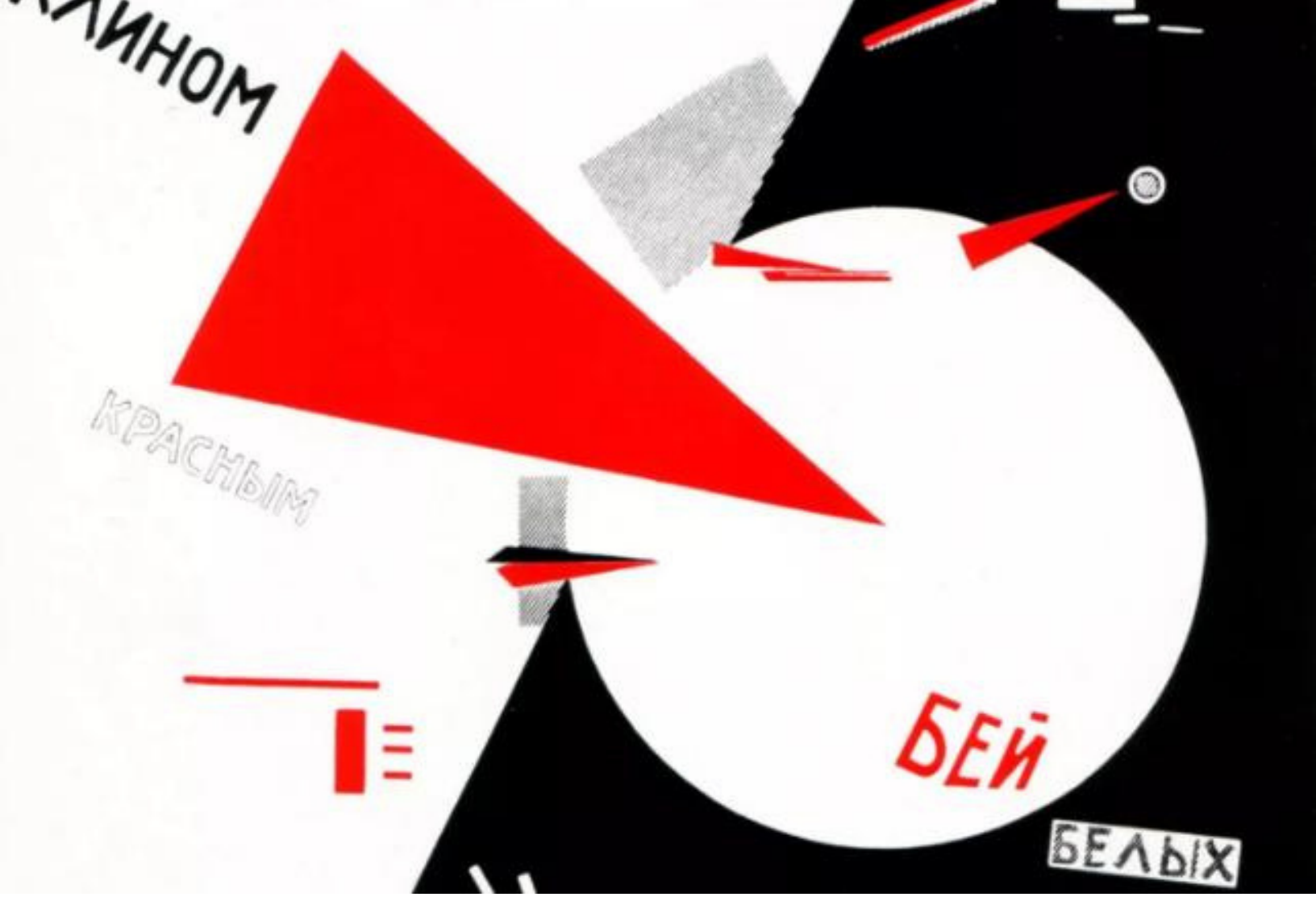
El arte que se adelanta a su tiempo suele ser recibido con miradas de incomprensión en su era. Ese fue el caso de la otra gran obra de Fincher sobre nuestra era, *Fight Club*, una película sobre masculinidad tóxica antes de que nadie hablara sobre masculinidad tóxica. El filme fue acusado de ser poco menos que una apología del fascismo en 1999, cuando se estrenó, cuando resultó ser un grito de alarma del fascismo que acabaría por venir, casi dos décadas después.

De todas las imágenes del cine reciente, sin embargo, la secuencia que no se me va de la cabeza es de la extraordinaria *Marie Antoinette*, de Sofia Coppola, del

2006. Cuando se estrenó, fue acusada de estar fuera de su tiempo, una historia vacua donde no sucede nada de importancia hasta que los campesinos llegan con las antorchas. En esa escena, María Antonieta está en una fiesta jugando a los dados, riéndose alborozada tras una mano afortunada, pidiéndole al rey Luis XVI quedarse despiertos toda la noche hasta ver el amanecer. De fondo, suenan los acordes distantes de “Ceremony” de New Order.

Parte de lo que hace de “Ceremony” especial es su ambigüedad; es melancólica, esperanzada y triste a la vez, una canción que parece hablar de una boda o de un funeral de forma simultánea. Es también la última canción que escribió Ian Curtis, el cantante del grupo antecesor de New Order, Joy Division, antes de suicidarse.

Este es un mundo bello, gozoso, estable y dorado, y nunca sucede nada, hasta que deja de serlo.



EN PRIMERA LÍNEA: LAS VANGUARDIAS Y SUS CAUSAS

ARIADNA ROMANS

Consultora en ideograma. Ciencias Políticas y Filosofía (@AriadnaRmans)

El arte siempre ha sido el gran enigma de la razón. ¿Para qué haremos arte si, analizado rigurosamente, no tiene ningún sentido hacerlo? ¿Para embellecer nuestro salón? ¿Para aumentar y hacer resonar nuestras aspiraciones de grandeza y egocentrismo existencial? ¿Para procurarnos un modo de perdurar en la Historia? Sumado a todas estas preguntas, y si vamos escarbando en su reflexión más profunda, nos encontraremos con el epicentro de toda la cuestión artística, con la pregunta de las preguntas que conciernen a todo aquello que hemos denominado “arte”: ¿Qué es el arte? Y aún más importante, ¿qué NO es arte?

Para plantearnos y discutir todas estas cuestiones es importante detenerse en dos puntos. La primera es el valor de la pieza del arte, el reconocimiento que le otorgamos como espectadores, lectores, o incluso para algunos desorientados, usuarios. En segundo lugar, es importante estudiar (si la hubiere) su utilidad y función. ¿Qué debe ser la pieza de arte? Como veis, ambas cuestiones se encuentran estrechamente relacionadas.

Es por esta razón que antes de cuestionar cualquier movimiento artístico, cualquier pieza singular, deberemos comprender cómo responde esta corriente a la pregunta "¿Qué es el arte?" (o, al menos, esto me explicaron en Teorías del Arte). Muchas veces se habla en Teoría del Arte sobre el fenómeno de la disposición, de "ponerse al servicio de". Más allá del reduccionismo de la propia frase, que intenta facilitar la comprensión de un conjunto de tendencias y elementos difícilmente comprensibles de otra forma, debemos clarificar que, ante todo, todo movimiento tiene una razón de ser, incluso en aquellos que alegan no tener objetivo o meta alguna.

Como producto derivado de una sociedad, todo arte se elabora y articula alrededor de un propósito. Puede ser que esa finalidad sea justamente la no finalidad (como en el surrealismo), la negación del valor de la pieza de arte (como en el dadaísmo) o incluso la finalidad de explorar todas las posibles finalidades que tenga el arte partiendo de una no-definición. El caso es que, si lo analizamos como producto de un entramado social, el arte siempre podrá ser comprendido como algo funcional.

Las vanguardias representan un antes y un después en el espacio de creación y concepción artística. Originadas en un momento de guerra total, este movimiento de mil cabezas fue capaz de dar una respuesta artística ante el más violento evento político: la guerra. Como describe Walter Benjamin, la guerra es la máxima expresión del arte auritizado, el atentado estético más profundo que puede hacer el poder. La guerra es un estado de caos colectivo, que se extiende hasta las esferas más íntimas de la población. Pese a que han existido en la Historia del Arte muchos movimientos que huyeron o se escondieron de la realidad política abrumadora, las vanguardias salen del escondite y se posicionan ni más ni menos que a primera línea de batalla. En un acto inaudito de conciencia revolucionaria, y desde todos los bandos y posicionamientos, el arte se pone al completo servicio

de la guerra.

Los expertos del arte se me tirarán encima por todas las irregularidades y reduccionismos de este artículo. No quiero aquí hacer un análisis detallado e historiográfico de los hechos, pues esto ya se ha hecho y se ha hecho con una calidad que yo no podría ni imitar. Las vanguardias tuvieron, más allá de sus ambiciones parciales y sus logros, un efecto de antes-después en el mundo del arte, que han marcado de forma categórica la evolución del arte hasta el presente. Y es este aspecto el que profundizaremos a continuación.

Aviones, movimiento, dinamismo, avances tecnológicos, armas, fuego, gritos, histeria… La Primera Guerra Mundial fue una obra de arte. Porque es importante comprender que la obra de arte es algo bello que todos asumimos que sería buena por ende, y no es necesariamente así. Cometemos errores graves cuando damos cosas por sentado. El futurismo plasmó todas estas sensaciones y emociones para el fascismo, exaltando toda la irracionalidad del movimiento a través de obras con una técnica bélica y bellísima al mismo tiempo. Los giros de los aviones de la pieza de Tullio Crali (Misión aérea, 1935) así lo exponen:

Al otro lado de Europa, los constructivistas rusos hicieron lo mismo para el comunismo. Las formas rectas, la uniformidad de sus obras y la expresión

conservadora de la vida cotidiana. El cartel fue el gran resultado de la unión del mensaje, convertido en eslogan, la obra de arte y su valor funcional. El arte se puso al servicio de la Revolución, y destacamos artistas como la obra de El Lissitzky, *Derrota a los blancos con la cuña roja*, un póster soviético de entre 1919 y 1920 que muestra la lucha de los dos bandos de la revolución rusa. Del constructivismo ruso también destacan el valor de las obras de Varbara Stephanova y las esculturas de su marido, Aleksander Ródchenko (imagen de portada de este artículo).

Tal voluntad de plasmar expresiones se guardó para el expresionismo alemán o austríaco. El arte, en el período de entreguerras, necesitaba mostrar al mundo cómo se sentía, cómo le había cambiado la percepción de la realidad después del traumático ejercicio que supone una guerra (en la que muchos combatieron). Heredero del fauvismo, el expresionismo juega con combinaciones de colores, formas y texturas disruptivas en la época y tendencias del momento para dejar florecer sus sentimientos más profundos en sus obras del arte. La obra, por así decirlo, deviene un lienzo en el que el/la artista vomita las emociones directamente desde sus entrañas. Seguramente por esta razón, unos años después, este tipo de arte fue perseguido bajo el nombre de “arte degenerado”.

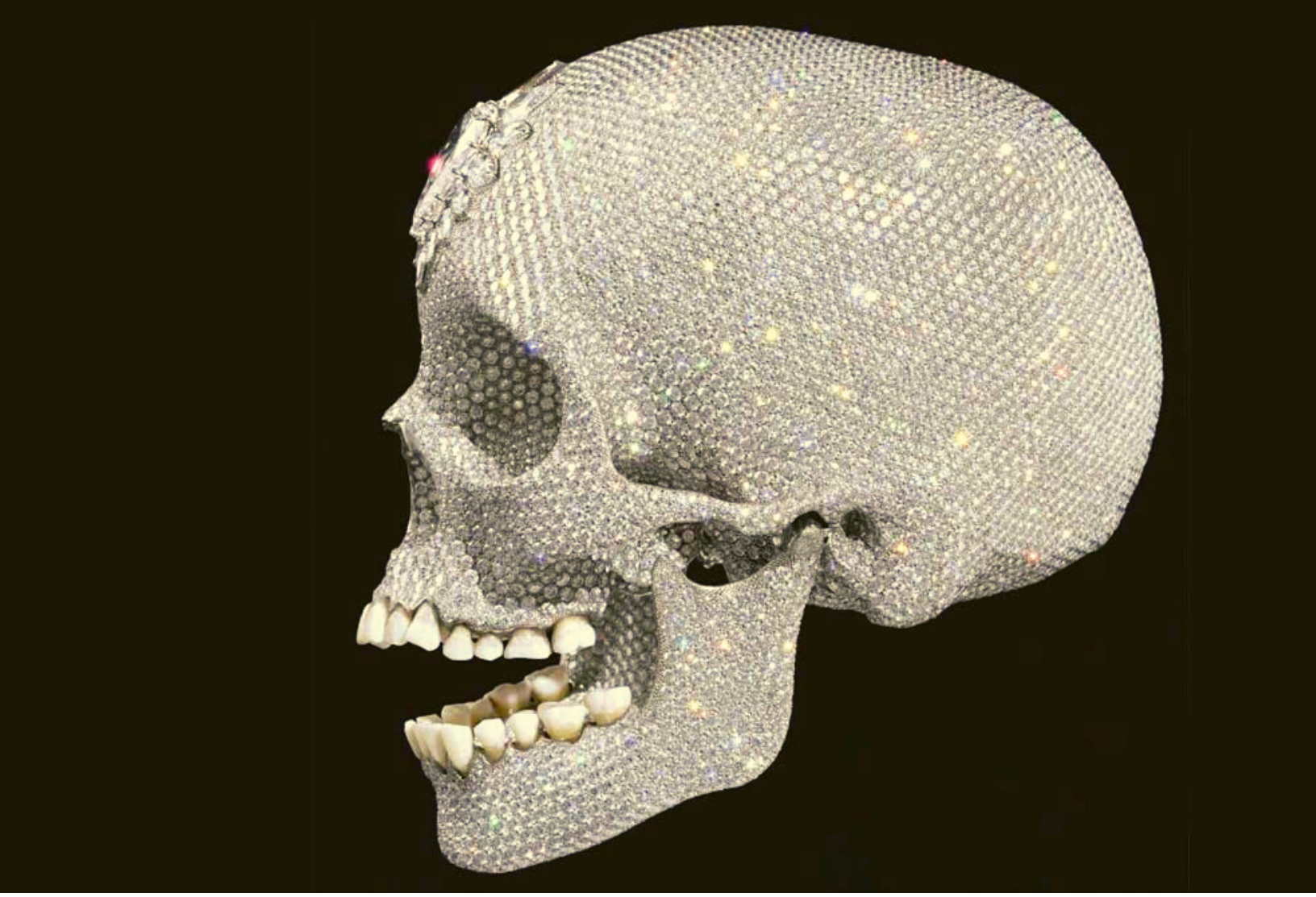
Otto Dix (1924) “Tropas de soldados avanzando bajo el gas”.

Ante una guerra, hay quien se pone al servicio de ella y hay quien la repudia y la desoye, pero todos toman partido. Este fue el caso del dadaísmo. Hartos de la sangre, de la violencia, del horror y de la desesperación, este grupo de artistas descubren la realidad de estos emperadores que hace tiempo que disparan desnudos: todo este escenario no es más que una gran manifestación del absurdo. Si nuestra existencia ya es absurda de por sí, pelearnos entre nosotros por tierras, dominio y poder, lo es más. Ante este circo, el dadaísmo (onomatopeya escogida por Tristán Tzara para definir el movimiento) ofrece una manifestación y descubrimiento de tal absurdidad. Las obras de Hans Arp, Marcel Duchamp, el mismo Tzara, André Breton o Emmy Hennings nos lo mostrarán. Este será seguramente el movimiento que más se extiende a la literatura (mediante collages o caligramas), que dará un precedente importante a los futuros posmodernos.

El surrealismo, el arte “pop” y los que vinieron después ya son historia. Las vanguardias siguieron despertando pasiones y contradicciones, siendo perseguidas y alabadas, dejando que el arte se posicionara en sociedad para ganar relevancia y poder, capacidad de influir en la política. El arte perdió su aura, su contemplación, su perfección y constreñimientos técnicos para, dada la guerra, ponerse en primera línea de combate.

A mi madre, una gran amante del arte.

¿CONOCES NUESTROS MONOGRÁFICOS?



ARTE Y CAPITALISMO

ADRIÀ MONTALBÁN

Economista y estudiante del Máster en Pensamiento Contemporáneo y Tradición Clásica (UB) (@Adriamontalban)

A partir del Renacimiento, la obra de arte pierde progresivamente su valor respecto al culto y, al mismo tiempo, se transforma gradualmente en mercancía. En efecto, el arte participa de un mercado. Sin embargo, se trata de una mercancía especial que no puede ser valorada por *el tiempo socialmente necesario de trabajo*, que diría Marx, sino que sobre ella actúan otros componentes fácilmente fetichizables. En este sentido, Eduardo Grüner afirma que el arte "está en una suerte de cielo platónico, no contaminado ni por la historia, ni por la economía ni por la política" lo que pone de relieve "el ocultamiento que se hace del carácter mercantil del arte" (1). Ahora bien,

resulta inverosímil creer que en nuestra sociedad actual existe algo que permanezca verdaderamente ajeno a la ideología. Las prácticas artísticas tienen un papel activo en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico en favor de un régimen determinado o, por el contrario, una actitud desafiante contra el orden establecido.

La obra de Santiago Sierra (Madrid, 1960), uno de los artistas españoles con más repercusión en el circuito artístico internacional, se sitúa entre estos dos polos. Sus producciones artísticas se caracterizan por hacer visible la realidad de las economías post-fordistas al mismo tiempo que la mimetiza (3). De este modo, Sierra nos proporciona una visión nítida de las relaciones de producción que se desarrollan en la propia producción artística y en el *sistema-mundo* en una nueva noción de *arte político*, un arte que además de situar la obra de arte como lo que es, una mercancía, indaga en el rol del "poder, la ideología, y el capital sobre las diferentes realidades sociales." (4)

Analicemos la obra titulada *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas* (México DF, 2000). En ella, cinco personas sostienen una pared de una galería arrancada a sesenta grados de inclinación durante cinco días por el salario mínimo (unos 2 dólares la hora).

En un primer momento, puede pensarse que se trata de una *performance* que denuncia la precarización del trabajo. Pero si miramos con detenimiento, lo que observamos en esta obra es una relación de explotación laboral explícita. Los *remunerados* no están ingresando de ningún modo de los beneficios producidos por la obra de arte y, lo que es más importante, podrían recibir la misma remuneración realizando cualquier otra tarea fuera de la galería. Sorprende, en este sentido, que los trabajadores cumpliesen estrictamente con sus obligaciones sabiendo que, al final, estaban participando de un trabajo no productivo. El propio Santiago Sierra nos habla de ello al respecto:

"*Pensaba que iba a provocar una rebelión en directo. […] Cuando veo que se mantienen 5 días y que quieren su salario, realmente pensé que había subvalorado la capacidad de entrega del ser humano al mundo del trabajo. […] Es una obra que a mí me ha dejado perplejo*." (5)

Su perplejidad es, al fin y al cabo, un reflejo de las relaciones de poder que afectan a la producción artística: "Sierra recurre a los mismos procedimientos que las empresas transnacionales provenientes de países desarrollados" (6) para hacer visible que el arte, como cualquier otra mercancía, está inmerso en una estructura basada en los sistemas de explotación capitalista. El "remunerado" acepta su condición como consecuencia de la necesidad. Es precisamente por este motivo por el que no se rebelan, y es que son muchas las relaciones laborales que se dan en la más absoluta precariedad. Por lo tanto, conviene tener en cuenta los límites en los que se inscribe la obra de arte son los del circuito artístico, es decir, un mercado como cualquier otro.

De manera similar, la producción artística de Damien Hirst (Bristol, 1965) se constituye a partir del objetivo de hacer visibles las contradicciones ideológicas del capitalismo desde lo sublime de la obra de arte. El ejemplo más representativo es la obra titulada *For the love of God* (Londres, 2007), una calavera de platino con más de ocho mil diamantes incrustados cuyo coste se estima en trece millones de libras (7) y que fue subastada por cincuenta millones de libras.

Uno de los aspectos que más se destacaron de la obra fue la diferencia entre su valor de producción y su valor de venta. Estos treinta y siete millones de diferencia no son otra cosa que la plusvalía, la piedra angular del capitalismo, el motivo por el cual la explotación y la precariedad cobra todo su sentido. Sin embargo, su

presentación en la galería White Cube de Londres suspende por un momento el debate entorno a su valor. Para contemplarla, el espectador era conducido por agentes de seguridad al interior de una habitación completamente a oscuras en la que el único objetivo visible es la calavera, situada en el interior de una vitrina, en el centro de la sala, bajo un foco de luz vertical a la altura de la cabeza como si de la más preciada de las reliquias se tratara. Una mercancía en toda su esencia, puro espectáculo del capital.

Con todo, la obra de Sierra y Hirst representan las dos caras de una misma moneda. Por un lado, observamos los engranajes del capitalismo funcionando a todo vapor por medio de su bien más necesario, el trabajo. Por el otro lado, Hirst muestra de manera impecable la cara visible del capitalismo, el resultado final de la mercancía producida en su faceta más seductora. Una mercancía cuyo poder radica, precisamente, en hacer invisible todo lo que Santiago Sierra nos muestra en su arte.

Un arte que define el capitalismo en su totalidad: seductor y mortal al mismo tiempo (8). Un arte que quizás nos ayude a tomar conciencia de la realidad en la que vivimos.

(1) Díaz, A. (2018), "¿Cuánto vale el arte? Entre la mercancía y el exceso", *La izquierda diario*, consultado en http://www.laizquierdadiario.com/Cuanto-vale-el-arte-Entre-la-mercancia-y-el-exceso, 7 de octubre de 2020
(2) Mouffe, C. (2007), "Art and Democracy. Art as an Agonistic Intervention in Public Space", *Art and Democracy*: 4
(3) Bacal, E. (2013), "Art Work: Santiago Sierra and the Socio-Aesthetics of Production", *Graduate Journal of Visual and Material Culture*, vol. 6: 2.
(4) Moriente, D. (2016), "10100 palabras sobre Santiago Sierra", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* vol. 26: 133
(5) Iraizoz, A. (2004), "Metrópolis. Santiago Sierra", Radio Televisión Española, Madrid, en Spínola Elías, Y. & Blanco Barrera, R. (2013), "Santiago Sierra y los sistemas colaborativos de trabajo", Estúdio, Artistas sobre outras Obras, vol. 4
(6) Giménez A. (2017), "Peculiaridades performativas y dimensiones materiales. Notas acerca de la obra de Santiago Sierra", *Efímera Revista*, vol. 8
(7) El artista presentó evidencias respecto a la obtención de los diamantes, asegurando que se dio en la más estricta legalidad vigente, algo que no es incompatible con la reproducción de los conflictos políticos, laborales y naturales que caracterizan al mercado internacional de diamantes.
(8) Aznar, Y. & López, J. (2015) "Damien Hirst: dos miradas a una polémica eterna", *Caiana*, vol. 6: 16.

ARTE CONTEMPORANEO Y POLÍTICA EN CHINA: UN PAÍS, DOS REALIDADES

MEI HUANG & JAUME SUAU

Mei Huang es Profesora e investigadora en temas de humanidades y estudios culturales. Comisaria de arte. Jaume Suau es Profesor, coordinador académico del grado Global Communication Management en Blanquerna, Universidad Ramon LLull. (@Suavinni)

Fuera de los círculos artísticos es posible que para el ciudadano común occidental el arte contemporáneo chino se limite a Ai Weiwei y algún artista más de cuyo nombre no consigue acordarse. En realidad, en los últimos años, el mundo del arte contemporáneo ha visto un auténtico boom de artistas chinos, siendo su presencia frecuente en las galerías y museos más importantes del mundo en la medida que el gobierno abrazaba la globalización y la economía del país hacía su gran salto adelante. Algunos artistas chinos deben parte de su fama a sus obras más polémicas o de denuncia política. En todo caso, hablamos de excepciones. En la mayoría de artistas chinos,

el componente político o de denuncia social es prácticamente inexistente. No ha sido siempre así.

Mientras algunos consideran que el arte debe ser una forma de expresarse sobre temas políticos o sociales, otros, más cercanos siempre al poder, desearían quizás un arte más comercial y menos controvertido. Alejar el arte del conflicto político, convirtiéndolo en aséptico o sumiso, ha sido un objetivo político de especial interés en muchos países. En lo que se refiere al arte contemporáneo chino, podemos establecer que la época reciente que ha tenido un más alto componente de denuncia social, ha sido a finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, un período convulso en el que el país hacía frente a importantes cambios sociales y culturales. Durante estos años un grupo de jóvenes artistas chinos discutían activamente el modelo de sociedad existente. Fueron muy relevantes exposiciones como Xingxing, con obras y performances a favor de la libertad de expresión y la reforma política. Estos artistas no se movían con miedo a la censura, sino con el viento a favor, exponiendo sin apenas miedo obras que serían impensables de ver en la China actual.

Este espíritu de cambio y apertura se transformó después de los eventos de 1989. El mundo del arte contemporáneo, como en otros sectores, sufrió entonces un importante retroceso: el régimen ya no toleraba la discrepancia abierta y pública. La censura se hacía cada día más presente y las consecuencias personales y económicas serían cada día más duras para los discrepantes. Los artistas que deseaban continuar viviendo de su obra únicamente podían adoptar posiciones pragmáticas, más conservadoras. La contestación social o política se abandona así de forma gradual: la autocensura domina en un ambiente en el que aquellos que siguen las normas no escritas, pero conocidas, son ampliamente recompensados. Muchos de aquellos jóvenes contestatarios son ahora artistas reconocidos que se han visto gratamente favorecidos por el boom económico y por un sistema que necesita voces artísticas que respeten unos límites. Pero la despolitización del arte no es nada más que un signo obvio de lo políticamente hegemónico. Aquello de lo que no se habla. Los temas que están allí pero no se quieren ver, atribuyen al arte un componente político por omisión: el silencio es una decisión. No pierde el arte contemporáneo chino su componente de provocación, necesario en las corrientes artísticas actuales. Únicamente acepta, de forma tácita, que hay algunos temas que han dejado de poder tratarse si uno quiere seguir en el sistema. Puede ser un juego peligroso, parecido a caminar por

un cable elevado sin caerse, requiere práctica.

Pocas veces resultó esto más evidente que en la exposición organizada por el CFCCA de Manchester, con el poco premonitorio título de *Harmonious Society*. La exposición, realizada en seis localizaciones en la ciudad del norte de Inglaterra, tenía como objetivo reunir a treinta artistas de la China continental, Hong Kong y Taiwán. El destino (o la casualidad) quisieron que la exposición, que pretendía ser un puente de entendimiento para artistas de diversa procedencia, tuviera lugar a finales de septiembre de 2014, al mismo tiempo que la serie de protestas callejeras en Hong Kong conocidas como *Umbrella Revolution*. Ya en los debates y presentaciones, como en la selección de las obras, puede verse una gran diferencia: mientras los artistas continentales chinos se alejan o tocan únicamente la superficie de las controversias políticas o sociales, en aquellos de Hong Kong y Taiwán podemos ver un mayor interés por tocar estos temas.

El caso de Hong Kong es peculiar. En Occidente, podríamos pensar que el tema de la relación de la isla con el gobierno central domina el panorama artístico. Pero eso es una visión sesgada. Hong Kong es una sociedad que sufre también de otros problemas, como un elevado precio de la vivienda, trabajo precario, problemas de identidad debido al pasado colonial, rígidas jerarquías sociales, machismo, etc. Artistas de Hong Kong, especialmente los más jóvenes, reproducen todos estos temas de una forma muy vívida, con una clara intención de atacar el orden establecido (relevante aquí la obra de Leung Chi Wo (en portada de este artículo), Samson Young, Wong Wai Yin o Pak Sheung Chuen, por citar únicamente algunos ejemplos, el último presente en la exposición en Manchester). La capacidad de plantear estos temas, conjuntamente con los debates alrededor de la relación con el gobierno central están creando, sobre todo entre los jóvenes, una cierta sensación de falta de entendimiento hacia el gobierno de la China continental. La isla, antaño modelo de sociedad abierta y multicultural, parece estar ahora más ocupada en un proceso solitario de construcción de la identidad propia, en la cual el arte forma también una interesante función de reflexión.

No únicamente se ha producido una falta de comprensión desde Hong Kong en relación a la China continental. El proceso también se produce en la otra dirección. En los años ochenta, Hong Kong representaba para la mayoría de los chinos continentales una imagen de aquello a lo que el resto del país aspiraba:

rascacielos, sociedad dinámica y economía fuerte, moda y estética al ritmo occidental, etc. Hoy en día, Hong Kong se parece cada vez más a cualquier otra metrópoli china y los jóvenes tienen como modelo de ciudad dinámica y de oportunidades a Shenzhen, un modelo de ciudad verde e importante centro tecnológico, o a Shanghai, uno de los centros económicos del país. Todos estos temas y debates son muy interesantes de descubrir en los artistas de Hong Kong, pero más difíciles de encontrar en los artistas chinos, que deben lidiar con una presión mucho mayor en su producción artística. Aunque mayoritariamente desconocido en Occidente, los artistas chinos tienen un gran potencial creativo, viven en un contexto de censura evidente y aún así podemos ver obras de un gran nivel creativo. Arriesgan en este juego de comprobar los límites del sistema, de llamar la atención sobre los problemas de una forma creativa, evitando que el arte sea completamente domesticado.

En realidad, un proceso similar sucede también en España. Ejemplos como la censura de la exposición "*La bèstia i el sobirà*" en el barcelonés MACBA, debido a una obra de Ines Doujak, en la que aparecía una escultura del anterior rey de España en una posición sexual digamos poco habitual. O la censura en ARCO de una obra con fotografías de presos políticos españoles, entre ellos tres líderes independentistas catalanes. Tanto la monarquía como el independentismo y los presos o exiliados, son temas relevantes para la sociedad, independientemente de la ideología de cada uno. Pero son temas ausentes en la inmensa mayoría de exposiciones en España. No existen, no se habla de ellos. ¿Cómo hemos podido llegar a este extremo? Como en China, la omisión deliberada de ciertos temas hace que el arte sea, aunque no lo parezca, político.

EL ETERNO CANTO: CONTRA-ARTE EN LAS DICTADURAS DE CHILE Y ARGENTINA

EZEQUIEL PAROLARI

Politólogo. Magister en Comunicación política. Consultor Político (@e_parolari)

El arte siempre estuvo vinculado a la política. Juntos forman una sociedad indisoluble donde surgen diferentes movimientos artísticos de toda índole: teatro, música, pintura, escritores, etc., que marcan tendencia y configuran el paradigma de una época.

Para contar esta historia es necesario contextualizar. Durante la última dictadura militar argentina (1976-1983), el llamado "Proceso de Reorganización Nacional", se enfrentó fuertemente a la cultura popular argentina. Represión, proscripción y desapariciones forzadas de personas, era el nefasto *modus operandi* que llevaban a cabo

los militares. Pongamos algunos datos: se prohibieron conceptos como: “Latinoamérica”, “trabajo en equipo” o por el simple hecho de decir “Cuba” corrías el riesgo de ser subversivo y posteriormente desaparecido. A su vez, se desfinancia el modelo educativo, disminuye la cantidad de libros leídos por los argentinos: entre 1976 y 1979 se pasa de 4 a 2 llegando a 1 en 1980. Este “culturicidio” fue seguido de varias quemas de libros. Se estima que se quemaron durante todo el período dictatorial más de cinco millones de libros y se censuraron a varios autores, escritores, artistas, músicos, etc.

Para que tomemos dimensión, en la Argentina de aquella época era peligroso ir leyendo un libro en el colectivo o tener un libro bajo el brazo. No existía claramente la libre expresión de la cultura argentina. Bajo este contexto, es cuando surge el contra-arte en la Argentina. Lo entendemos como un fenómeno de resistencia cultural. Mujeres y hombres jugándose la vida para combatir la censura y criticar, cada uno desde su ambiente artístico, lo que estaban haciendo los militares en la Argentina. El arte se vuelve expresión simbólica antidictadura, el arte como revolución, el arte como sinónimo de lucha y de convicción.

Como ya mencionamos, muchas y muchos referentes culturales argentinos (artistas, músicos, intelectuales, escritores, etc.) debieron exiliarse en el extranjero y otros lamentablemente fueron asesinados o están desaparecidos. Traigo a nuestro relato, la figura de uno de los mejores escritores argentinos de todos los tiempos: Julio Cortázar, quien fue perseguido y prohibido por denunciar junto a otros intelectuales, que vivían en el exterior, los crímenes del terrorismo de Estado cometidos en América Latina.

Si bien es cierto que el autor de *Rayuela* se autoexilió en 1951 por decisión propia y sólo volvió a la Argentina ocasionalmente, los servicios de inteligencia recogieron información sobre su participación internacional en la denuncia de los crímenes perpetrados por el terrorismo de Estado en Latinoamérica. La actividad política de los desterrados permitió visibilizar las atrocidades cometidas por los regímenes militares. Cortázar fue calificado por los militares como un F.4., que significaba: “la prohibición de presentarse públicamente o difundir su obra”.

Pero retomemos las palabras del escritor dadas para un medio español en 1980 hablando del exilio: “*El exilio es doble: el exilio físico, pero ese es mi problema personal. Lo que es terrible es el exilio cultural. El hecho de que la junta de Videla*

haya prohibido mi último libro de cuentos, porque en ese libro había dos cuentos que le molestaban. Eso significa un exilio cultural, porque 22 millones de compatriotas míos han sido privados de leerme". Es muy interesante leer en Cortázar el concepto de exilio cultural. Es parte de la lucha encarnada de los artistas argentinos contra la censura y la proscripción. A su vez, el autor menciona algo muy interesante cuando habla del desierto espiritual que deja la dictadura militar: "*El hecho de que Chile, Argentina o Uruguay, estén separados de la producción científica, artística e intelectual de sus mejores hombres, de sus mejores creadores, va a dar en esos países una especie de desierto espiritual, en donde es perfectamente fácil lavar los cerebros y crear gente incapaz de pensar por sí misma*".

No puedo terminar el relato sin antes recomendarles el cuento de Cortázar: "Graffiti", que está en el libro *Queremos tanto a Glenda* (1980). A través de "Graffiti" vemos cómo el arte se vincula a la política, pero como crítica social. El contra-arte se superpone con el *statu quo* para criticarlo y combatirlo. Las palabras son escritas como melodías en las paredes de una Buenos Aires colmada de censura y de temor.

En el cuento, los dos cómplices de Cortázar, usan graffiti como una manera de expresar una percepción de sus alrededores de otro modo enmudecida. Los graffitis se convierten en una metáfora de su existencia urbana. "*Mirando desde lejos tu dibujo podías ver a la gente que le echaba una ojeada al pasar, nadie se detenía por supuesto pero nadie dejaba de mirar el dibujo, a veces una rápida composición abstracta en dos colores, un perfil de pájaro o dos figuras enlazadas. Una sola vez escribiste una frase, con tiza negra: A mí también me duele. No duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer. Después solamente seguiste haciendo dibujos*." (130)

Este cuento demuestra que un espacio urbano cargado de temor y violencia política permite formas mínimas de representación artística. Los protagonistas de "Graffiti" encuentran una apertura para la expresión como también un escape fugaz de la represión social a través del arte. Para finalizar, les dejo una frase de Neruda que en pocas palabras, explica todo lo hablado anteriormente: "*Aquellos que, políticamente, quieren apartar la poesía de la política, quieren amordazarnos, quieren apagar el canto, el eterno canto*".

GRAFICAR LATINOAMÉRICA, LO POLÍTICO DE UN ARTE POP

HENRY P. ORTEGA

Politólogo por la Universidad Javeriana.
Investigador de CINEP (@heyeorpa)

Buscar las palabras “carteles latinoamericanos” en Google, con tilde o sin ella, arroja centenares de resultados sobre organizaciones criminales. Se requiere usar la palabra “póster” para dar con el equivalente a los clásicos carteles estadounidenses y soviéticos que llegan tan frescos a la memoria de la gente y de internet. Los colores, las ideas de progreso y la pertenencia a un grupo social manifiestas en un cartel, son auténticas piezas de comunicación y un claro ejemplo del arte gráfico como expresión política.

En los últimos años, el arte gráfico latinoamericano ha hecho uso del cartel y

demás piezas con propósitos de identidad regional. Como expresión artística, llama la atención las similitudes estéticas que dan cuerpo a esta corriente, basta un vistazo para intuir sus pretensiones; pero son por lo menos tres elementos en los que quisiera centrarme: su procedencia, las subjetividades y colectividades que representan y la noción de Latinoamérica que proponen.

Para empezar, la carga representacional de este arte es político. Quien busque su procedencia en la división binaria del espectro encontrará sus expresiones, por su intención transformadora, como símbolos de izquierda –o "izquierdas", plural en que acierta la jerga española–, sin que por ello se agote en este espectro, ni solucione los debates y diferencias entre sus sectores. Pero lo central en su origen es lo opuesto a los dos referentes de carteles políticos, inscritos ya en la cultura pop del siglo XX, y con una clara intención propagandística: el estadounidense y el soviético. En estricto sentido, aquí también estamos antes un arte gráfico que es propaganda política, pero a diferencia del *I want you* del Tío Sam o los obreros soviéticos –también presentes en varios círculos de izquierda en la región–, el póster latinoamericano no emana del Estado con intención de adoctrinamiento; por el contrario, surge para responder ante este –incluso con gobiernos más o menos progresistas– y con una pretensión movilizadora.

En los carteles se hace tangible la crítica latinoamericana al marxismo que ve en el obrero el único sujeto transformador de nuestros tiempos. En su extensión, van no solo hasta el campesinado, sino además a múltiples intersecciones en las que aparecen las comunidades indígenas y negras, la mujer, las diversidades sexuales y de género y la naturaleza, esta última también como sujeta política en sí misma. Las múltiples representaciones responden a multiplicidad de matrices de violencia.

De entrada, la muestra misma de estos sujetos y sujetas históricas, así como la manera en que les grafican, encaran disputas. Las tensiones representacionales hacen que el cartel como pieza artística no sea sólo la promoción de intenciones políticas y sociales externas a los sujetos y sujetas representadas. Por ejemplo, es bien sabida la tensión representacional del campesinado como sujeto político, social y económico propio, o como empresariado del campo; lo mismo con las comunidades indígenas, como pueblos dignos y ancestrales o revoltosos subdesarrollados; si quien protesta es un ciudadano ejerciendo un derecho, o alguien que merece la represión policial. Incluso, en el abanico de apuestas

feministas se representa la maternidad como posibilidad y no como una imposición, recreando nuevas maneras de ejercerla.

Entre tanto, surgen íconos populares que poco a poco se alejan en enaltecer figuras mesiánicas como única posibilidad de adscripción a un proceso político o una pertenencia social. No dejan de aparecer las figuras pop del Ché Guevera, Allende, Frida Kahlo o el mismísimo Pablo Escobar, pero, por ejemplo, en las cada vez más frecuentes gráficas de zapatistas se priorizan más el simbolismo del pasamontañas en una zapatista, una cualquiera que encarna un todo, antes que al subcomandante Marcos. Y así, las protagonistas son otras personas anónimas: indígenas, mujeres, estudiantes, campesinos y campesinas.

Estas representaciones sugieren una búsqueda por lo local que no abandona la pretensión de hermanar procesos sociales en un todo denominado Latinoamérica. Desde este arte gráfico, una de sus más inquietantes posibilidades es la de recrear la realidad que representa. En ella lo “latinoamericano”, como toda identidad política y social, no existe per se, no es inmanente, pero se construye. Por tanto, aunque adolezca de inexistencia natural no se encuentra desprovista de realidades tangibles.

Además, la construcción de identidad desde el póster no solo apunta hacia el futuro. Los carteles también nos ponen de manifiesto la necesidad de reevaluar las interpretaciones sobre lo sucedido. Sin optar por propuestas ahistóricas de un borrón y cuenta nueva como algo posible o deseable, ponen sobre la mesa la importancia de tumbar la estatua del conquistador. Entre retos hacia adelante y hacia atrás, como toda propuesta del deber ser, aún tiene que librar la batalla de hacer frente a una realidad diferente a la deseada. Quizá por esto mismo no sólo dota de sentido lo latinoamericano, sino que marca un referente de acción que se traduce en la política, la movilización social y las acciones cotidianas al tiempo que emanan de ella. Propone un referente de sociedad, al tiempo que expresa el trabajo ya emprendido por múltiples movimientos en múltiples lugares.

Todo esto se traduce fácilmente en prácticas cotidianas cuya diversidad no sólo se declaran como resistencias sino, ante todo, como reexistencias. Una buena parte de la apuesta latinoamericanista, quizá la más radical, y presente en esos otros tantos carteles que muestran cosas en apariencia cotidianas y simples –un abrazo, un continente de cabeza, una tubérculo entre la tierra– encuentran que el

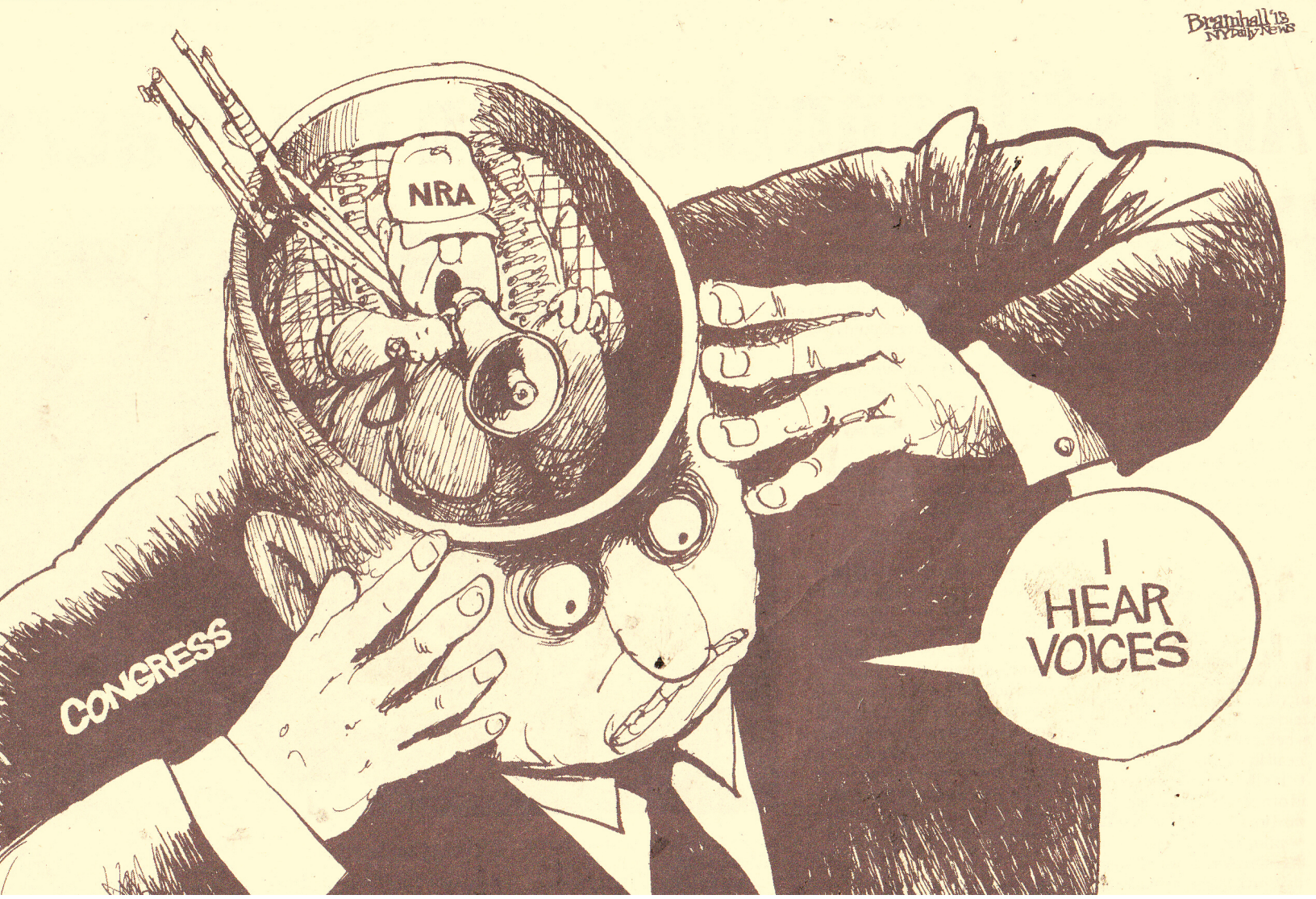
vivir de otra manera, ese vivir, hecho posible que no surge de la nada, es también un acto político.

Muchos son los artistas que las hacen posibles, sobre todo digitalmente. Pero no está sola, le acompañan otras artes gráficas como el collage, las serigrafías y el grafiti, y músicas en una nueva ola que parece retomar el folklorismo de cantantes como Mercedes Sosa, cantando ahora en compañía del ukulele.

La computadora releva los talleres, pero otorga una inmediatez con efectos concretos. Además de la difusión masiva, la posibilidad de hacer piezas gráficas más circunstanciales sin que pierdan por esto la unidad estética y temática. Así, por ejemplo, justo en estos días un acontecimiento como la Minga indígena en

Colombia es representado para luchar contra la estigmatización, esa respuesta reaccionaria que desnuda los esquemas coloniales con los que aún opera el país bajo sus preceptos de “raza”. Tensiones mientras aún se celebra la “hispanidad”, ante ningún “descubrimiento” por ser celebrado.

Las redes sociales se convierten en complemento –o sustituto– de las paredes, en formas de activismo y pertenencia que también sacan el póster de la habitación y lo ponen como carta de presentación de las causas a las que se circunscribe la persona y una región variopinta.



DISOLVIENDO EL PODER CON TINTA: EL PODER SATÍRICO DE LAS VIÑETAS POLÍTICAS

ROBERTO LOSADA MAESTRE

Profesor de teoría política de la Universidad Carlos III (@RobertoLM)

No eran pocos los que nada más adquirir un periódico lo primero que buscaban era la viñeta satírica del día. Lo mismo ocurre con las ediciones digitales de nuestro tiempo. Aunque no todos los medios se atreven a llevar las 11 viñetas (no todas sobre cuestiones políticas) con las que cuenta un número actual del New Yorker, el humor gráfico siempre encuentra un lugar entre las páginas de los periódicos, tanto en papel como en formato digital.

Hasta tal punto esto es así, que puede afirmarse que estas viñetas satíricas con contenido político, que los angloparlantes denominan editorial cartoons, sirven de registro

de los acontecimientos históricos más relevantes de su tiempo. Esto las convierte en una especie de archivo histórico y sociológico de los cambios y evoluciones que se suceden en el ámbito político de una sociedad dada. El inconveniente de esta ligazón con su propio tiempo es que su significado se desvanece para los lectores no contemporáneos, a pesar de la fama que hayan podido alcanzar. Puede que hoy una viñeta editorial sea compartida innumerables veces a través de las redes sociales; ello no la inmuniza contra la pronta caducidad del humor que la convirtió en meme por un tiempo. No suele hacer gracia hoy la viñeta que causó sensación hace unos años.

Esta obsolescencia, por decirlo de algún modo, es el precio que pagan por su carga satírica, que es la característica principal y casi definitoria de estas viñetas editoriales o políticas. No estamos en presencia de ilustraciones que acompañan al resto de la información del periódico o revista de que se trate. Por el contrario, las viñetas políticas tienen una entidad propia, son independientes con respecto al resto de contenidos editoriales o de opinión. No son, por tanto, noticias, ni pretenden informar (aunque en ocasiones ofrezcan información), son un comentario, una opinión, pero que encuentran su sentido en la sátira. Es muy probable que quien no esté previamente informado, no entienda la viñeta y necesite leer primero la información para obtener la gratificación humorística que ofrece.

Dicho de otro modo, para que funcionen como sátira es necesario que exista cierta simpatía o identificación con el objeto de la misma; es decir, que el lector debe identificar quién aparece en el dibujo y lo que simboliza. En caso contrario, no podrá descifrar la viñeta. De ahí que, enfrentados, por ejemplo, a un dibujo de este tipo de hace tan sólo unos años, sólo seamos capaces de ver lo que hay representado en él, perdidos en el salto que se nos muestra entre la realidad y la representación del objeto satirizado (que suele aparecer, la mayor parte de las veces, desfigurado a través de la exageración o el manierismo). Y como es en ese salto, que actúa a modo de lupa, donde se muestra el lado ridículo de la realidad política representada, aunque se nos explique el contenido de la viñeta, nos quedamos huérfanos de su humor.

El que las viñetas editoriales sean esencialmente humor (aunque no siempre) puede hacer que se las considere, erróneamente, como una forma menor de expresión artística. Mientras que el arte político está liberado en cuanto a la forma

en la que desea expresarse, las viñetas se ciñen a la sátira y a la ridiculización. Son manifestaciones de ideas políticas creadas con el propósito de divertir, pero también de irritar y enfadar al lector, ofreciendo, en la mayor parte de los casos, una exposición clara y luminosa de la hipocresía que rodea al poder. Por otro lado, los recursos estéticos de las viñetas suelen ser más reducidos que el de otras manifestaciones artísticas. Muchas veces no pueden aparecer en color (sobre todo en los medios impresos) por lo que utilizan, generalmente, el blanco y negro y dan mayor importancia a los contornos que a las texturas.

Sin embargo, y como se ha mostrado recientemente con los lamentables acontecimientos que siguieron a la publicación de las caricaturas de Mahoma en el semanario satírico francés Charlie Hebdo o las 12 ilustraciones publicadas en el diario danés Jyllands-Posten, no conviene menospreciar el poder evocador de estas producciones artísticas. El hecho de que sean dibujos hace que puedan identificarse inmediatamente por el lector sin demasiado esfuerzo. Al contrario de lo que ocurre con la lectura de un texto de opinión, la viñeta transmite la idea de una manera directa.

No puede desdeñarse la fuerza evocadora de estas ilustraciones. Por citar sólo dos de los ejemplos más conocidos: si hoy en los Estados Unidos se llama “Teddy Bear” al típico oso de peluche, se debe a la viñeta de Clifford Berryman, que publicó el Washington Post en 1902, en la que Theodor Roosevelt aparecía con un osezno, como sátira por la expedición de caza en la que había participado y en la que se negó a matar a uno que estaba atado a un árbol; y la imagen que hoy tenemos todos en mente cuando pensamos en Santa Claus se debe al dibujante Thomas Nast que fue, además, el creador del elefante que representa a los Republicanos.

Por otro lado, el hecho de que las viñetas sean imágenes estáticas aumenta considerablemente su poder de transmisión de ideas. Las imágenes estáticas generan mayor excitación que las imágenes en movimiento. Ello por dos razones: primera, implican la sensación de movimiento, ofrecen un espacio para la especulación de lo que iba antes y ocurrirá después; segunda, puesto que se trata de representaciones estáticas, el lector asume que tienen una intención comunicativa y la búsqueda de su sentido es el origen de la fuerte respuesta emocional que provocan.

Por si esto fuera poco, el dibujante de viñetas, al reventar la grandilocuencia con el punzón del humor, ocupa, sobre todo cuando se da una importante polarización política o en regímenes autoritarios, la posición del niño que se atreve a decir que el rey está desnudo en el cuento de Andersen. Es el dibujante de viñetas, aunque no siempre lo consiga, quien, por ejemplo, tiene una mayor oportunidad de sortear la censura en los casos en que ésta exista. De ahí que el humor y el mando político nunca se hayan llevado demasiado bien.

Como decía Pascal, “el pueblo cree que la nobleza es una grandeza real y considera a casi todos los grandes como siendo de una naturaleza distinta de los demás”, y advertía: “todos los arrebatos, toda la violencia y toda la vanidad de los grandes vienen de que no conocen en absoluto lo que son.” El dibujante de viñetas editoriales toma sobre sí la tarea (en ocasiones con desagradables consecuencias) de desvelar la realidad del poderoso. Sus dibujos son la versión gráfica y simpática de las palabras de Próspero en La Tempestad: “Nuestra fiesta ha terminado. Nuestros actores, como te anticipé, eran todos espíritus y se han disuelto en el aire.”

EXPRESIONES DE ARTE URBANO COMO FORMA DE ACTIVISMO POLÍTICO

ÁNGEL ARCE

Consultor político y presidente y director general del colectivo creativo y boutique de diseño Luciérnaga 360° Ad. (@AngelArceComPol)

De acuerdo con algunos especialistas e historiadores, el arte urbano es tan viejo como la humanidad misma. Como ejemplo de estas aseveraciones, podemos concretar que con el hallazgo de algunas cuevas que no se habían descubierto hasta mediados del siglo XIX en Europa –en donde también se encontraron por primera vez numerosos objetos "prehistóricos" elaborados en piedra o hueso con representaciones talladas de animales– las primeras pinturas rupestres –que no fueron descubiertas hasta 1879– en realidad fueron las primeras expresiones de arte urbano en el espacio público que buscaron representar visual y artísticamente la cosmovisión de la

realidad que vivían los seres humanos de esa época. Otros ejemplos antiguos que podemos catalogar incluso ya como graffiti, datan del año 79 aC, en la ciudad de Pompeya, en donde frases políticas han sido descubiertas en los edificios de la ciudad histórica aunado a ilustraciones fálicas, una práctica común durante el Imperio romano.

¿El espacio público mundial como lienzo?

El arte urbano es una expresión artística visual y popular que tiene el objetivo de visibilizar, posicionar e invitar a la reflexión con respecto a un tema político o social que, a su vez, se convierte en una invitación subversiva mediante lo lúdico y la ironía en el espacio público. Durante el imperio Austro-Húngaro, a principios del siglo XIX, el vienés Joseph Kyselak –considerado el abuelo del graffiti moderno– utilizó el espacio público como lienzo para escribir su nombre por todo el imperio. Es considerado que el origen del arte callejero se dio simultáneamente alrededor del mundo como un ensayo o anticipación de la globalización distintiva de los medios masivos de comunicación, por lo que otra expresión considerada precedente del arte urbano es la del lenguaje conocido como “boxcar”, el cual era escrito en las paredes de Inglaterra y Estados Unidos en forma de símbolos por parte de los vagabundos de dichas naciones a partir de 1890 para comunicarse entre sí, continuando sorprendentemente hasta la fecha con artes cada vez más elaborados.

¿El arte urbano como expresión política subversiva?

Se ha considerado también que el carácter subversivo, rebelde y político del arte urbano, proviene en parte, de la influencia de las políticas revolucionarias europeas que a menudo utilizaban la técnica del esténcil, como parte de su maquinaria propagandística para comunicar su agenda, su ideología y su llamado a la acción de las masas. En este contexto cabe mencionar que el artista francés Blek LeRat (imagen de portada de este artículo), considerado el precursor de la técnica del esténcil, estableció en sus memorias que su trabajo fue manchado debido a la utilización de plantillas de dicha técnica por parte de Benito Mussolini para la difusión de su agenda e ideología fascista en Italia. Sin embargo, e irónicamente, esta técnica de arte urbano sería también utilizada por parte de movimientos antifascistas, como el grupo de resistencia Rosa Blanca en Alemania y el movimiento estudiantil Mayo de 1968 en Francia. Una característica de esta técnica que popularizó su utilización en el espacio público sobre todo durante los años 60, momento en que la liberación sexual y la lucha por los derechos civiles

dominaron la escena activista y política de masas, fue la fácil producción de los carteles que permitían a sus creadores: producir una cantidad importante en poco tiempo y desde el anonimato. Justamente es en la década de los 60 es cuando se considera que el arte urbano se consolida como un medio de expresión y comunicación popular masivo con tintes subversivos en el contexto del desarrollo de grandes movimientos sociales y revolucionarios, por lo que las piezas como las etiquetas o "stickers", los esténciles, los carteles y los murales establecieron lo que sería el tono de lo que también, sería una de las revoluciones artísticas más grandes del finales del siglo XX.

El arte urbano contemporáneo y su impacto e influencia política en la actualidad

Durante dos décadas consecutivas –los años 70 y 80– y hasta acuñarse con fuerza a mediados de los años 90 con el término *Street art*, arte callejero o urbano, esta expresión artística y comunicativa, se desarrolló, evolucionó y maduró hasta convertirse en una herramienta que jugando con la identidad y los espacios públicos, se posicionó como la técnica artística popular más influyente con la que la protesta social, la visibilización de las problemáticas comunales, locales o nacionales hasta la oposición más férrea y rebelde a los movimientos anticapitalistas, adquirió tintes democráticos al dar "voz" a mujeres y hombres, que ahora podían expresar sus desencuentros, disidencias y posiciones políticas de una manera creativa, influyente y subversiva con una amplificación envidiable gracias a la utilización del espacio público como medio de comunicación.

Desde las obras de Banksy *Stop and Search*, *Guantanamo Bay Prisoner* o *Soldier Throwing Flowers*, hasta la diversidad de murales pintados por artistas cómo Xena Goldman, Cadex Herrera, Greta McLain, Niko Alexander y Pablo Hernández, originarios de diversos países que van desde Alemania hasta Siria, en homenaje a George Floyd condenando su asesinato a partir del racismo, el impacto que dichas obras han tenido en la comunidad internacional es innegable, incentivando una reacción social masiva tanto a nivel territorial como digital que se tradujeron no solo en la toma de consciencia global con respecto a la violencia sistemática que aún existe por cuestiones de raza y condición social en Estados Unidos, sino también expendiendo la conversación al interior de dichos países con respecto a sus propias problemáticas que también tienen que ver con racismo, discriminación y violencia a partir de la desigualdad, entre otros temas de interés social y político como los que frecuentemente plasma Banksy en sus obras alrededor del mundo. Desde su aparición, hasta su consolidación, el arte urbano

ha sido un elemento creativo, expresivo y político fundamental de los movimientos sociales, revoluciones y grandes transformaciones que han surgido a lo largo de la historia de la humanidad, fungiendo como un megáfono que da “voz” a través de los trazos en el espacio público al sentir y pensamiento de millones de ciudadanos, activistas y artistas que deciden tomar la justicia en sus manos para ejercerla por medio de las latas de aerosol, los pinceles, las brochas y los colores con el objetivo de activar al juez más severo y protagonista de los cambios históricos: la opinión pública. Sea la elección presidencial del país más influyente del mundo o la defensa de los derechos de las minorías étnicas, de las comunidades LGBTTIQ o de los colectivos feministas en países de talante autocrático o autoritario, el arte urbano sin duda, siempre estará ahí para alzar la “voz” y pintar las paredes de los colores de las causas y la lucha por una sociedad cada vez más democrática, plural, progresista e igualitaria.

Jody. Bristol (2019)

BANSKY Y EL ARTIVISMO

MARIA RENÉE ESTRADA

Asesora en Comunicación y Diseño de Futuros e Intangibles (@mareslu_)

Todo lo que hacemos, o dejamos de hacer, comunica. Nuestros gestos, acciones, palabras y hasta silencios siempre cargan consigo un mensaje –ya sea implícito o explícito–. Por eso el principio de forma y fondo (o forma y contenido), bien conocido en el ámbito del diseño, me parece que es uno de los principios de aplicación humana más importantes de la historia. Todo lo que comunicamos, o queremos comunicar, debería, según mi apreciación, ser debidamente diseñado previamente bajo este principio.

Por esta razón, me parece interesante hablar sobre Banksy, un artista callejero de origen

inglés, que muchos conocen, pero nadie conoce. ¡Vaya paradoja! Que muchos conocen, porque es muy famoso. Y que nadie conoce porque es anónimo (hay quienes dicen que nació en una localidad cercana a Bristol en 1974 y existen diversas teorías sobre quién o quiénes podrían ser).

Banksy es conocido por ser un artista activista, bastante controversial, que utiliza el graffiti callejero para hacer denuncia social. Sus piezas giran alrededor de temas como la política, el racismo, la moral y el consumismo, entre otros asuntos de esa índole. Su nivel de controversia es tal, que, en octubre del 2018, la BBC publicó una noticia que indicaba que una obra suya (*Girl with Balloon*, una de las más icónicas) se había autodestruido tras ser vendida por más de un millón de dólares en la casa de subastas Sotheby's. Además del graffiti con esténcil, en los últimos años también ha producido obras en papel, esculturas e instalaciones urbanas, además de crear hoteles y parques de diversiones (siempre con su sello polémico). Para el graffitero inglés no hay mejor lienzo para expresarse, que el espacio público. ¿Por qué exhibir su trabajo en museos y galerías de arte privadas cuando puede utilizar muros con una visibilidad altísima? Si alguien sabe darle un buen uso al espacio público, a pesar de vivir bajo la constante amenaza de arresto, es este personaje.

Pero entonces, ¿qué relación tiene el trabajo de este artista con el tema de la forma y el fondo? En general, la percepción del graffiti no suele, o no solía, ser positiva. Hay quienes, incluso artistas, lo consideran una expresión vulgar. A mí, personalmente, nunca me ha parecido que pintar paredes pueda tener un impacto social relevante. Sin embargo, considero que el *artivisimo* de Bansky es distinto. ¿Por qué? Puede que sea la alta estima que tengo hacia la estética y el arte, pero, indudablemente, tiene relación con la importancia que tiene para mí el principio de forma y fondo del que hablaba al inicio. Si todo lo que comunicamos, o pretendemos comunicar, debería ser previamente diseñado con base en este principio, la protesta social también, ¿no? Para mí, sí. Considero que el arte es una excelente herramienta de denuncia y argumento político.

Por ejemplo, los murales *Slave Labour* y *I hate Mondays* son de mis favoritos, porque exponen y señalan directamente un tema tan importante como la atrocidad del trabajo infantil. Otra pieza que me impresionó mucho fue la que ilustra a Cosette (2016), personaje principal de *Los Miserables*, como medio de protesta por el mal trato que reciben los inmigrantes de Siria en Francia. En esta,

el *artivista* incluyó un código QR que conducía a un video de la policía francesa en medio de un ataque a inmigrantes. Horas después el mural fue cubierto con madera, intentando censurarlo, pero la imagen ya se había viralizado a través del internet.

Game Changer (2020) es un trabajo reciente que, apartándose un poco de su línea conceptual recurrente, hace referencia al papel de los profesionales de la salud durante la pandemia ocasionada por el Covid-19. Básicamente fue un tributo para los trabajadores en la primera línea ("*frontline workers*"). La nota que le acompañaba decía: "*Gracias por todo lo que están haciendo. Espero que esto ilumine un poco el lugar, incluso si es solo en blanco y negro*". La imagen del mural tiene un alto componente de emotividad: aparece un niño jugando con figuras de acción, dejando a un lado a Batman y Spiderman, mientras elige a una enfermera que lleva una mascarilla y un delantal con el símbolo de la Cruz Roja (el único elemento con color, rojo). Originalmente, esta obra fue titulada *Painting for Saints*.

En 2005, tras la construcción del muro entre Israel y Palestina, Banksy ejecutó sobre éste nueve obras distintas. Una de las más emblemáticas fue *Flower Thrower*. Por último, pero no menos importante, me parece pertinente destacar *Shop Till You Drop*, una crítica al consumismo. Y la potente obra visual *Free Zehra Doğan*, en la que manifiesta su descontento con el encarcelamiento de la artista turca, por ejercer su derecho a la libertad de expresión. En 2017, Zera fue aprisionada por su gobierno, y condenada a 2 años, 9 meses y 22 días por realizar una pintura sobre la destrucción de la ciudad de Nusaybin. La representación gráfica del artivista fue genial: el mural ilustraba las marcas negras (líneas verticales) de los días de encarcelamiento de Doğan, dejando un conjunto de cuatro marcas para insertar la cara de la artista detrás de estas, simulando los barrotes de una prisión.

Y es que Banksy no raya paredes de forma aleatoria y sin un objetivo específico, tampoco graffitea de manera vulgar para hacerse ver y/o escuchar. Pareciera, y lo demuestra constantemente, que cada uno de sus trabajos artísticos es pensado y planificado previamente a su ejecución, cumpliendo a cabalidad con el principio de forma y fondo.

El anónimo inglés sabe comunicar a través del esténcil. Sabe cuestionar, hacernos pensar, profundizar y reflexionar en temas sociales de gran envergadura. Pero

más allá de eso, ha sabido sacudir al mundo utilizando el arte como una herramienta crítica para la denuncia y el argumento político.

Así, sí. Que pinten todas las paredes del mundo y que intervengan cada espacio público existente.

UN DESVÍO POLÍTICO EN EL CAMINO DEL ARTE

ALBERTO MENDOZA

Consultor de comunicación política y periodista con base en México. (@AlbMendoza)

En la sociedad del espectáculo diseccionada por Guy Debord, las imágenes asumen una forma material, ejerciendo una influencia real en la sociedad. Como señala John Berger, el arte de cualquier época tiende a servir a los intereses ideológicos dominantes; y no cabe duda que las ideologías son mucho más que meras ficciones. Debord y sus colegas de la Internacional Situacionista impulsaron el *détournement* desde los años 50, considerando que el patrimonio literario y artístico de la humanidad debía utilizarse con fines de propaganda. La influencia de los situacionistas puede rastrearse a lo largo de las décadas, y hoy sigue viva incluso entre quienes utilizan

esta técnica desde el poder, con los propósitos opuestos a sus orígenes revolucionarios.

En el texto "Modo de empleo del *détournement*", Debord y Gil J. Wolman dan diversos consejos para utilizar esta técnica con eficacia. Comienzan con una distinción oportuna: esto no va de pintar un bigote a la Mona Lisa como hizo Duchamp en su célebre *ready-made*. Ya no se trata de oponerse a la noción burguesa de arte, sino de una empresa de mayor implicación crítica y revolucionaria. Para ello, recomiendan acciones simples, directas, con un enfoque más emocional que racional, y lo suficientemente creativas como para no limitarse a la mera táctica de invertir la obra a desviar. Han pasado más de sesenta años, pero consejos similares se siguen escuchando en el *war room* de cualquier campaña política.

Los ejemplos que aportan para hacer más comprensible la técnica anticipan ejercicios que se desarrollarán con mayor facilidad con la tecnología digital: alterar la banda sonora de la película *El nacimiento de una nación* para remarcar el carácter racista de algunas de sus secuencias; crear "metagrafos" como si de memes se trataran; o renombrar la sinfonía *Heroica* de Beethoven como *Lenin*.

La ingeniosa producción de imágenes y eslóganes del parisino mayo del 68 suele verse como el apogeo de las ideas y tácticas situacionistas, pero también es evidente en el calculado marketing que aplicó Malcolm McLaren para la construcción del fenómeno de los Sex Pistols y su transgresora narrativa punk. El retrato de la reina de Inglaterra fue objeto de *détournement* colocándole un gran imperdible en la nariz en plena celebración de su jubileo.

Las acciones de este tipo por parte de artistas y activistas son innumerables a lo largo de las décadas, pero no pierden su potencial polémico. En septiembre de este mismo año, colectivos de víctimas y feministas tomaron la sede de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) de México como protesta por la inacción del Estado a la hora de procurar protección y justicia, en un contexto de violencia creciente. Pero más que la ocupación del edificio, destacó el *détournement* de varios cuadros que allí se encontraron las activistas, retratos de los personajes históricos Francisco I. Madero, Benito Juárez, José María Morelos y Miguel Hidalgo. Los cuadros fueron subastados por las activistas para recaudar fondos, siendo el más valorado el de Madero, intervenido en parte por una niña

víctima de abuso sexual. Los retratos al óleo de estos héroes de la patria mexicana pasaron a contar otra historia y protagonizaron el debate político y mediático. El uso del *détournement* conserva su potencia a pesar del paso del tiempo, adaptándose a las luchas y demandas de cada época. Pero también continúa enfrentándose a su opuesto, el concepto de recuperación, igual que en tiempos de De Gaulle y Debord. El caso de los Sex Pistols sirve para ilustrarlo, ya que tras atragantársele el té a la reina, el punk se tornó una *commodity* más de la industria cultural, si es que no lo había sido desde el inicio.

El proceso de recuperación logra que ideas o acciones revolucionarias pasen a formar parte del sistema hegemónico, se tornen inofensivas o directamente se mercantilicen. Así sucedió con las peroratas de Johnny Rotten, o con el trillado caso del Che Guevara. No falta la cantina que se denomine Cheve Bara (cerveza barata). Podría decirse que los fenómenos de recuperación son incluso más numerosos que los de *détournement*. No obstante, además de esta relación de oposición entre ambos conceptos, vale la pena preguntarse si también existe una relación de contradicción todavía más incisiva. Se trataría de un *détournement* desde el poder. De arriba abajo. No una acción de resistencia o subversión, sino la utilización del patrimonio simbólico desde la élite.

Un tipo de *détournement* del que no faltan ejemplos recientes. Buena parte del impacto radica en la distorsión o cambio del contexto en que se ubica originalmente el elemento a desviar. En España se puede advertir esta suerte de *détournement* de las banderas, símbolos que se alteran con una operación de contextualización a favor de un partido político o una causa particular. De esta forma, un símbolo nacional o autonómico se desvía a favor de un sector separado de la generalidad.

En distintos países de América, en una operación análoga al citado caso mexicano de los cuadros intervenidos, es habitual que líderes políticos hagan su propio uso de retratos de figuras emblemáticas, de Benito Juárez a Eva Perón, pasando por Simón Bolívar. Sin necesidad de repintar los óleos o subastarlos, basta con su ubicación estratégica como decorado de un discurso relevante para apropiarse de sus efectos de sentido. Que sea algo frecuente no implica que pierda fuerza este *détournement*, una desviación del sentido original de la obra al utilizarse en un nuevo contexto y con un nítido objetivo político.

Por si fuera poco, a la recuperación mercantilista y al *détournement* elitista se ha unido en los últimos tiempos una nueva fórmula que deshidrata y diseca la acción subversiva con la excusa de integrarla a la alta cultura. Los museos han fagocitado protestas emblemáticas como Occupy Wall Street mejor que la policía. Todavía resonaban en Nueva York los reclamos de justicia social de los activistas cuando los curadores de instituciones como el MOMA, el Smithsonian o el Contemporary Jewish Museum de San Francisco se abalanzaron a adquirir serigrafías, carteles y pancartas de este movimiento para nutrir sus exhibiciones.

La producción material del movimiento que aspiraba a representar al 99% acabó petrificada en salas de museo. Los tiempos han cambiado, y es difícil imaginar que esto les hubiera sucedido en su momento a los integrantes de Black Mask, también conocidos como los Motherfuckers, quienes además de enemistarse con la Internacional Situacionista probaron a combinar la actividad artística con acciones físicamente más exigentes como asaltar el Pentágono. Es recordado que en octubre de 1966 lograron clausurar el MOMA tras repartir centenares de volantes por las calles neoyorkinas en los que anunciaban su intención de cerrarlo por la fuerza. La sola amenaza surtió efecto y cuando los activistas llegaron se encontraron las puertas cerradas y una dotación de policía protegiendo el edificio. No vencieron al gobierno de los Estados Unidos, pero tampoco un curador del MOMA se atrevió a pedirles un *flyer*.

ENTRE DISCURSOS Y COPLAS: POLÍTICA EN EL CARNAVAL DE CÁDIZ

DANIEL VALDIVIA

Graduado en Sociología y Ciencias Políticas. Máster de comunicación en la UNED. Colabora en varios medios digitales. (@danivaldivia15)

El Carnaval de Cádiz se presenta en la actualidad como una de las fiestas nacionales con mayor proyección mediática. Tras los años de oscuridad del franquismo, cuando llegó a sufrir incluso su abolición por orden de Francisco Franco en 1937 –para posteriormente aparecer en una versión domesticada bajo la denominación de Fiestas Típicas Gaditanas– el carnaval ha ido obteniendo un mayor estatus cultural y artístico con el transcurso de las ediciones. Como no podía ser de otra manera, uno de los aspectos de la fiesta gaditana que más atención despierta en el público es la crítica social y política.

Antes de analizar el discurso de alguna de las coplas más recordadas, vamos a ver de manera breve unas pequeñas pinceladas sobre la teoría social que esconde el carnaval.

El estudio de las relaciones de poder ha sido uno de los temas centrales de las ciencias sociales desde la Revolución Industrial. De Bordieau a Gramsci, multitud de autores han centrado su atención en las relaciones de dominación, destacando en este ámbito la innovadora obra de Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*. En ella, Scott –catedrático de antropología en la Universidad de Yale– analiza las relaciones de dominación en un pueblo malayo, dedicando su atención a la construcción de discursos privados y contrahegemónicos. Con su investigación, el autor ha demostrado –entre otras cuestiones– que, incluso en casos de dominación "extrema", los dominados pueden crear eventos en los que la jerarquía se invierte. Entre estos escenarios, marcados por la presencia de discursos ocultos, aparece, como podíamos esperar, el carnaval. Este rito sirve como ejemplo para ilustrar la teoría desarrollada por Scott, mostrándose como un episodio donde los dominados –véase la Europa del siglo XVI– tenían la posibilidad de sacar a la luz sus discursos privados a la esfera pública.

De entre los elementos que han permitido esa función rupturista del carnaval desde sus orígenes, no hay duda de que el más importante es el disfraz. Es un instrumento capaz de invertir el orden de las cosas, rompiendo la represión y el orden social vigente –aunque sea de manera temporal–. Es un elemento que continúa siendo vital en la actualidad, pasando a ser denominado "tipo" en el Carnaval de Cádiz. El tipo supone, en cierta medida, la superación del disfraz. Mediante el tipo, el carnavalero se transforma en el personaje que interpreta, permitiendo que su cante se inserte en la idiosincrasia propia de la agrupación. Por tanto, el tipo va más allá del disfraz, encarnando con él el carnavalero una nueva personalidad. El nivel artístico de los tipos no ha dejado de crecer conforme ha mejorado la financiación del Carnaval de Cádiz, destacando en los últimos años el de *El Perro Andalú* (Martínez Ares, 2018), comparsa a la que volveremos en breve.

Las posibilidades comunicativas del Carnaval de Cádiz son numerosas. Desde el tipo a las coplas, los autores de carnaval han demostrado cómo se pueden utilizar las actuaciones en el Teatro Falla –sin olvidar el carnaval callejero, aún más político– para enviar poderosos mensajes a todas las capas de la población. La

potencialidad del Carnaval de Cádiz pasa de la imagen al sonido. Si la política cada vez en mayor medida son emociones –como nos ha recordado recientemente Toni Aira en su nuevo libro–, el Carnaval de Cádiz es una viva prueba de ello. La capacidad de emocionar en torno a cuestiones políticas ha sido una máxima del Carnaval de Cádiz, con temáticas tan variadas como la violencia de género, el terrorismo o la memoria histórica. A esta capacidad contribuye en gran medida la música, utilizada como un vehículo fantástico para hacer llegar a la audiencia los mensajes que los autores desean enviar con sus coplas. Pasemos a ver tres ejemplos que muestran el carácter político del Carnaval de Cádiz:

1. ***Los Piratas*** (Antonio Martínez Ares, 1998). En una de las comparsas más recordadas de la historia del Carnaval de Cádiz, Martínez Ares escribió dos pasodobles que han quedado grabados en la memoria de miles de carnavaleros y ciudadanos. En el primero, el autor emplea la técnica del *storytelling* –el arte de contar un relato para transmitir una idea–. Con esta premisa, nos cuenta un terrible relato, protagonizado por una mujer maltratada que acude a comisaría a "contar la historia de un sinvergüenza". En ella, la mujer relata una historia de maltrato y abuso continuo durante décadas, logrando que la audiencia se identifique con la protagonista del pasodoble y se emocione con su sufrimiento. El conflicto personal de la protagonista sirvió para mandar un poderoso mensaje contra la violencia de género, apenas meses después del asesinato de Ana Orantes.
En el segundo, el autor gaditano recurre a la primera persona del plural, "no pueden hacernos esto", para lanzar una durísima crítica a ETA y al nacionalismo. Durante el pasodoble, Martínez Ares cambia a la primera persona para preguntar de manera retórica en varias ocasiones, "¿Quién llora por mis difuntos?", terminando el pasodoble con un aplaudido "Lástima que para llorar si seáis todos españoles" capaz de levantar a toda la audiencia. En el pasodoble también se recurre a las figuras de Miguel Ángel Blanco y Ortega Lara, víctimas del terrorismo en los meses previos a esa edición del Carnaval de Cádiz.

2. ***El Perro Andalú*** (Antonio Martínez Ares, 2018). No solo la derecha ha sufrido en sus carnes la mordaz crítica de los autores gaditanos. En esta comparsa, Martínez Ares lanza a sus "perros andaluces" contra los problemas de Andalucía. Tal vez la más ácida de las letras sea la dedicada a Felipe González, titulada *El Perro Traidor*. La copla no escatima en críticas contra González y el PSOE de Andalucía, identificando a la formación socialista como culpable de los males de Andalucía

mediante una constante alusión a los cuarenta años de gobierno como una "traición".

3. ***Los Millonarios*** (Juan Carlos Aragón, 2015). En los tiempos del surgimiento de Podemos, Juan Carlos Aragón regresaba al Carnaval de Cádiz por todo lo alto. Destaca entre el repertorio de la comparsa el pasodoble *Hace cien mil primaveras*, donde Aragón hace gala de un discurso político revolucionario, usando este pasodoble como canal para persuadir a la audiencia sobre la necesidad de defender la democracia real frente a los intereses de los "poderosos". Su cierre, entonando un contundente "que el miedo cambie de bando y termine la historia de nuestro país", atrajo los vítores del público. Como curiosidad, este pasodoble ha sido utilizado por Pablo Iglesias en alguno de sus mítines. Dentro del mensaje revolucionario de la comparsa, Aragón no dudó en criticar a aquellos que "cantaban sin decir nada" –Sanz, Bisbal y López– acusándoles de "ser cómplices de la miseria" y reclamando el carácter de resistencia –un ejemplo de discurso privado– para los autores gaditanos.

Podríamos encontrar multitud de ejemplos más sobre reivindicaciones políticas en el Carnaval de Cádiz, unas reivindicaciones que, como señaló el, tristemente ya fallecido, Juan Carlos Aragón en multitud de ocasiones, cada vez escasean más ante la autocensura del Concurso de Agrupaciones (aspecto que se nos escapa al ser un tema "metacarnavalero"). Hemos podido comprobar la manera en que el carnaval permite –y facilita– la producción de discursos políticos reivindicativos, con la gran capacidad de transmitir, comunicar y provocar emociones mediante la imagen y la palabra. En esta comunicación, destaca el pasodoble, donde técnicas discursivas como el *storytelling* han permitido desarrollar a los autores una crítica de gran belleza artística y con un enorme calado social. El Carnaval de Cádiz seguirá haciéndose eco de las demandas sociales edición tras edición, dándonos la oportunidad de continuar observando la forma en que el Carnaval de Cádiz produce discursos políticos que van más allá de lo artístico.

LOS MENSAJES DEL REVÓLVER: EL DISCURSO POLÍTICO DEL WESTERN

CARLOS PORTOLÉS

Estudiante de periodismo en la Universidad Complutense de Madrid, crítico cultural y escritor Freelance (@carlos_portoles)

Western tradicional: mitificación y redención

A partir de la década de 1940, el western se convirtió en uno de los géneros cinematográficos más populares en Hollywood. Gracias a la irrupción de potentes figuras como John Ford, Howard Hawks o Anthony Mann, el género experimentó un auge sin precedentes y despertó el interés general del público. El leitmotiv de muchas de estas obras era la narración, en términos cuasi bíblicos, de historias ambientadas en el periodo histórico de la conquista del Oeste que se extendió durante buena parte del siglo XIX y principios del siglo XX.

Uno de los primeros grandes éxitos del género fue *La Diligencia* (John Ford, 1939). En esta obra ya se podían apreciar con definición algunos de los rasgos del discurso político que se articulaba de forma no demasiado sutil en muchas de estas producciones. Seguramente, el factor discursivo más nítido de esta cinta, y de muchas otras que la sucedieron, es el de la caracterización del nativo americano como un salvaje irracional que amenaza violentamente con dinamitar la inminente llegada de la civilización moderna. Recordemos que la toma del oeste desencadenó cruentos episodios bélicos entre el ejército regular estadounidense y las numerosas tribus de indios americanos que habitaban aquellas zonas del país. La construcción de la Norteamérica moderna conllevó el desplazamiento forzado y el sometimiento violento de estas poblaciones, lo que podría explicar el elemento de demonización hacia el nativo como un intento de justificación moral de las acciones más controvertidas de las generaciones pasadas. El nativo americano era a menudo introducido como un enemigo despiadado y sin rostro definido que atacaba siempre en rabiosas hordas. La despersonalización de los supuestos villanos es un elemento fundamental para la legitimación del uso de la violencia hacia ellos por parte de los protagonistas. Una de las misiones principales del western primigenio fue confeccionar un discurso histórico romantizado en torno a la fundación del país. En las películas más beligerantes y tradicionalistas (entre las que se encontraría *La Diligencia*), “los indios” encarnaban ese elemento exterior y proscrito que, al ser ajenos a la cultura y los valores occidentales, suponían una amenaza para la consolidación de los cimientos del sistema.

Otro rasgo común en buena parte de las piedras angulares del género era la romantización de la figura del colono blanco y cristiano, que deja el bullicio de las pobladas ciudades de la costa este para asentarse en los indómitos territorios de la costa del Pacífico. Valores como la profunda devoción religiosa, el respeto a la familia tradicional o la salvaguarda del honor personal son algunos de los rasgos definitorios de personajes arquetípicos que encarnan la valentía y la bondad. La prueba perfecta de esta práctica se encuentra en la también fordiana *Caravana de paz* (John Ford, 1950), que ofrece una visión más piadosa y antibelicista de los procesos de colonización al incorporar un matiz pacifista-religioso que deja la puerta abierta a una posible convivencia armónica entre colonos y nativos. Este elemento de religiosidad también se encuentra, tomando un cariz más conservador, en livianas obras de la época como *Siete novias para siete hermanos* (Stanley Donen, 1954), que es a fin de cuentas una fábula cristiana sobre la

necesidad de abrazar la institución del matrimonio y las formas de vida tradicionales.

La veneración del orden y la ley también está presente en las primeras etapas del género. Relatos tradicionalistas como *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) o *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959) suponen fábulas alegóricas que presentan al cumplimiento del deber hasta las últimas consecuencias como una vía de tomar responsabilidad individual hacia la sociedad. Una vez más, el honor y la lealtad son elementos centrales de estas obras ejemplarizantes. Incluso el patriotismo explícito tuvo cabida en el género, tanto con viscerales retratos históricos como *El Álamo* (John Wayne, 1960) como con elegantes y didácticos relatos políticos de la altura de *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962), cinta que, además, hace numerosas referencias a la conquista de la libertad de prensa como otro de los pilares fundamentales del sistema liberal.

Western europeo: forajidos y contracultura

Durante la década de 1960 se sucedieron profundos cambios estructurales y de pensamiento en la sociedad norteamericana. El surgimiento de movimientos pacifistas, antibelicistas y progresistas o la inexorable modernización de los valores y la moral colectiva llevó a una irremediable pérdida de interés por el discurso histórico tradicionalista del western clásico. La visión monolítica y romantizada de la fundación del país no era compatible con el espíritu disruptivo y militante que arrastraban las nuevas generaciones.

Paradójicamente, el declive del western norteamericano coincidió en el tiempo con el nacimiento y posterior auge del western europeo. Tomando el relevo de los grandes cineastas clásicos de Hollywood, decenas de profesionales españoles, italianos y alemanes (entre otros) comenzaron a rodar películas de presupuesto limitado, pero gran empeño artesanal, ambientadas en el lejano oeste. A pesar de que la calidad de estas obras era muy dispar y de que la aplicación de la producción en cadena implicó la existencia de algunos productos muy poco cuidados técnicamente, el peyorativamente bautizado *Spaghetti Western* fue un fenómeno de masas casi instantáneo, gracias en parte a los éxitos iniciales del director Sergio Leone.

Sin embargo, el discurso político articulado por el western europeo era radicalmente distinto al del western tradicional. Buena parte de los directores y

guionistas que proliferaron desempeñándose en este subgénero provenían de círculos políticos y militancias marcadamente izquierdistas. Sólo así se entiende el carácter transgresor y paródico que ofrecían muchas de estas cintas sobre el mito de la fundación. El racismo, la avaricia, el crimen, la corrupción y el cinismo eran elementos centrales de la ambientación histórica de estas películas, que suponían un radical desafío a los consensos históricos occidentales. La figura impoluta del sheriff fue sustituida por la del sucio y amoral cazarrecompensas. A menudo, estos relatos muestran una mayor simpatía por el forajido que por el agente de la ley. Algunas de las principales cintas de esta etapa como *El halcón y la presa* (Sergio Sollima, 1966) o *El gran silencio* (Sergio Corbucci, 1968) así lo atestiguan.

También es común en estas obras el alarde de valores contraculturales y transgresores hacia la encorsetada moral judeocristiana. En estas películas podemos encontrar elementos controvertidos como el homoerotismo sadomasoquista de *Oro maldito* (Giulio Questi, 1967), la romantización de las revoluciones armadas de ¡*Yo soy la revolución*! (Damiano Damiani, 1967) o *Vamos a matar, compañeros* (Sergio Corbucci, 1970) y el empoderamiento de personajes pertenecientes a minorías étnicas de *Navajo Joe* (Sergio Corbucci, 1966) o *Keoma* (Enzo G. Castellari, 1976).

Así fue como los europeos se apropiaron de elementos de la tradición cinematográfica estadounidense para integrar un discurso político progresista.

EL ÁGORA VIDEOLÚDICA

RUTH GARCÍA MARTÍN

Doctora en Artes y Humanidades y profesora en la Universidad de Castilla-La Mancha y en la Universidad Isabel I. Especialista en videojuegos como medio expresivo-artístico, objeto cultural y herramienta educativa. (@rutxigarcia)

En nuestra sociedad, el videojuego es un elemento central en la subjetivación y en la alfabetización artística y estética. La utilización aquí de la palabra alfabetización no es baladí: hace referencia a la comprensión del arte como un saber y a la concepción del juego como forma de adquirir o llegar al conocimiento (artístico) como propugna Gadamer (1993 (1960)).

El medio videolúdico es una forma particular de entender, dar significado y representar nuestro mundo. Y es en la inmersión voluntaria dentro un mundo ludoficcional donde se encuentra el elemento formador, educativo, del medio

videolúdico como espacio cultural liminoide en el sentido formulado por Víctor Turner (1974).

Los videojuegos son ventanas al mundo que conectan el espacio físico con el virtual y en el que se iteran diversos dominios sociales con diversos regímenes espaciales que moldean nuestra comprensión de constructos sociales y políticos. El ejemplo paradigmático lo encontramos en los juegos multijugador o en línea tipo *Among Us* (InnerSloth, 2020) o *Animal Crossing New Horizons* (Nintendo, 2020) y en los cuales se dan formas combinadas de juego en las que lo lúdico y la vida real se fusionan. Desde esta óptica, los videojuegos son plataformas de comunicación y expresión en la que los jugadores son a la vez observadores de la actuación y agentes actuantes.

Es en esta forma combinada de juego en la que el espacio lúdico-virtual se transforma en un espacio público donde interpretamos, nos apropiamos y regulamos las leyes o reglas insertas en el software y establecemos colaborativamente las condiciones de victoria/éxito. Junto al entendimiento y decodificación de las reglas es necesario una decodificación y familiarización del entorno social creado alrededor del juego.

Siguiendo con el ejemplo de *Animal Crossing New Horizons*, la lógica interna del juego nos impele a través de diferentes funciones y mecánicas a la socialización y convergencia con otras personas de cualquier parte del mundo: bien a través de la visita de la isla de una usuaria o usuario, bien a través de la visita en sueños de dicha isla. La diferencia radica en que en la visita “física” sí es posible la interactuación, mientras que en la visita onírica no, en este caso es una visita “virtual” que sirve para admirar el talento de otros usuarios con las herramientas que provee el juego o para coger ideas para nuestra propia isla.

Pese al hincapié en el apartado creativo y estético-visual, la lógica subyacente de socialización y subjetivación sigue conteniendo un fuerte carácter neoliberal en el que nuestra isla es un escaparate más, una imagen, de nuestra pericia o habilidades para vendernos y conseguir relacionarnos o posicionarnos como “élite” dentro de la comunidad. Nosotras mismas publicamos imágenes en las redes sociales de nuestros logros terraformando y/o decorando la isla y nuestro avatar en ella según las preferencias estéticas propias y publicamos los códigos de la isla para que vengan a visitarnos y compartir dichos logros o para comerciar

con los nabos, otra de las funciones netamente neoliberales del juego. Este intercambio físico-virtual dentro del espacio lúdico amplía nuestro acceso a (nuevos) recursos y nos amplía la visibilidad de nuestra imagen-marca.

Nuestros logros privados se diseminan en el espacio público. En nuestro doble papel de observadora/actuante somos capaces, deberíamos de ser capaces, de reconocer cómo se nos coloca en prácticas concretas del discurso y la imagen que proyectamos (cómo nos vemos) dentro de él. En nuestro ámbito de socialización inmediata hacemos lo que consideramos que funciona/funcionaría a escala global. Si bien ontológicamente la significación lúdica se encuentra en cómo jugamos, la dimensión interpretativa se ve condicionada por los modos culturales, que reflejan ideológicamente los valores predominantes, que prescriben cómo hay que jugar en un momento determinado. Los videojuegos son parte del ágora donde negociamos cada vez mayor frecuencia parte de nuestra ciudadanía: qué es lo normativo y cuál es la posición de las identidades periféricas y/o marginales o cómo se establecen las relaciones de poder en los procesos de identificación social.

En ese actuar en el espacio lúdico como si el comportamiento personal tuviera un valor universal, en el sentido kantiano, tenemos la posibilidad de la excepción al poder jugar subvirtiendo el modo de juego esperado al probar direcciones alternativas o directamente ir a la contra. Aplicar un juego crítico como el practicado por Dadá o Los Situacionistas, por citar a alguno de los más conocidos, nos ayuda a deconstruir y reconstruir las narraciones hegemónicas naturalizadas presentes en el medio. La frugalidad en *Animal Crossing* implica nuestro aislamiento consciente y la conciencia de la más que probable desaparición de la comunidad y el espacio público-videolúdico creados alrededor y mediante este título.

Con este auto-ascetismo se pone en juego nuestra experiencia estética pero también se ve implicado nuestro posicionamiento político-social ante el uso del videojuego como una herramienta tecnopolítica del actual estadio capitalista y su intento de extracción y compraventa de datos de cualquier aspecto de nuestra vida, por llevar un paso más allá la discusión.

Podemos entender el espacio lúdico como una ampliación o reconfiguración de las teorías de la producción del espacio propugnadas por Lefebvre (2013 (1974)) y

Soja (2010 (1989)). En este sentido, y como venimos defendiendo a lo largo de este texto, el liminoide espacio ludoficcional se experimenta como un nuevo espacio dónde negociar el sentido y la representación. Un videojuego no puede reducirse al puro entretenimiento, hace afirmaciones sobre el mundo mediante la confluencia del juego, lo ficcional y las prácticas socio-espaciales que se ponen en práctica.

Bibliografía:
Gadamer, H. G. (1993), *Verdad y método*, (5ª edición), Salamanca: Ediciones Sígueme.
Lefebvre, H. (2013), *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing.
InnerSloth (2020). *Among Us*.
Nintendo (2020). *Animal Crossing New Horizons*.
Soja, E. W. (2010), *La perspectiva postmoderna de un geógrafo radical* (ESPACIOS CRÍTICOS), Barcelona: Icaria Editorial.
Turner, V. W. (1974), "Liminal to Liminoid", en *Play, Flow, and Ritual: An Essay inComparative Symbology*, Rice University Studies, 60(3), 53-92.

CÓMIC, ARTE Y POLÍTICA: LAS AMISTADES PELIGROSAS

ALEXANDRA VALLUGERA

Politóloga y consultora de comunicación (@alexvallbal)

De entrada, suele ser chocante asociar cómic y arte. Pero ¿¿cómo!? ¿El cómic, un arte?? ¿Desde cuándo? ¿Por qué? Desde hace décadas hay batalla para incorporar el comic como una de las bellas artes, junto con la música, la pintura, la danza, la poesía, la escultura, la arquitectura y el cine, este último considerado “bella arte” en 1914, como síntesis de todas las artes anteriores.

El cómic transmite información no sólo con los textos, sino también con las imágenes, los colores, las formas de las viñetas, el formato de letra, las onomatopeyas… La cantidad de información que se puede dar no es sólo

intelectual, es también emocional: la decisión del dibujante sobre cómo representar las ideas transmite también su posicionamiento en relación con la historia que explica el guionista. Ilustración y guion no son siempre obra de la misma persona, lo que aporta diferentes puntos de vista, aun cuando necesitan ir a una. Además, los personajes, si duran en el tiempo, experimentan evoluciones personales e ideológicas de la mano de los guionistas, que reflejan en sus personajes las nuevas percepciones sociales.

La misma síntesis que se argumentó para incluir al cine como bella arte es la que se defiende para con el cómic. Sin estar animado en el sentido de ser audiovisual como el cine, el cómic está "animado" a través, precisamente, del arte que incluye: la composición, la medida, el formato, la secuencia de las viñetas transmiten el movimiento y la animación del cine, acompañadas y apoyadas por las onomatopeyas y los signos de puntuación que acompañan a menudo las viñetas que no tienen texto o, en caso de tenerlo, lo refuerzan y lo resaltan. La literatura está presente en este caso en el registro en que se expresa cada uno de los personajes y el uso de los recuadros de texto, a modo de novela gráfica, en que la narración y los diálogos son ilustrados con dibujos. Por esto muchas veces al cómic se le llama novela gráfica.

Y ahora que ya hemos justificado sobradamente que sí, que el cómic es un arte, más allá que los dibujantes, guionistas, entintadores, rotulistas, se autodefinan como artistas, que lo son, la pregunta es: ¿y qué tiene que ver con la política? ¿Desde cuando los cómics son políticos, si son para el entretenimiento de los niños, los jóvenes y los adultos que no quieren crecer y creen que son Peter Pan? "Bah, si todo son historietas de superhéroes que salvan el mundo" es una frase, habitualmente soltada con desprecio, por alguien que considera el cómic un juguete infantil que se debe abandonar en la edad adulta. Y, precisamente, los superhéroes son uno de los elementos más políticos del cómic.

El cómic, entendido como lo entendemos ahora, esto es, en álbumes para ser leídos secuencialmente, aparece tan una época tan temprana como el siglo XIX, en Inglaterra. Se considera el primer cómic porque usa los recursos clásicos del cómic: la burbuja de diálogo, las viñetas secuenciales y el cuadro de explicación de situación. Es *The Glasgow Looking Glass*, en que se hacía sátira política y costumbrismo de la época. Nace, pues, vinculado a la política. Para poder burlarse y decir desde las viñetas y el sarcasmo lo que no se podía publicar desde los

editoriales y los artículos de la prensa escrita.

No es hasta el siglo XX que el cómic se hace mayoritario y orientado a los niños y a los jóvenes. *Tintín*, de Hergé, es publicado en 1929 por primera vez dentro del semanario *Le Pétit Vengtième*, el suplemento infantil de *Le Vengtième Siècle*. *Superman*, de Siegel y Shuster, nace en 1938. *Capitán América* en 1941, de la mano de Simon y Kirby. *Superman* y *Capitán América* salen directamente como álbumes independientes, sin el apoyo de un suplemento infantil de un diario importante, a diferencia de Tintín.

Y, "casualmente", el primer cómic de Tintín es *Tintín en el país de los Sóviets*; el segundo, *Tintín en el Congo* (1930) y *Tintín en América* (1932). ¿Casualidad? No, para nada. En 1929 los conservadores europeos estaban absolutamente aterrorizados por una posible extensión del movimiento comunista más allá de las fronteras de la URSS y Tintin en el país de los Sóviets es un manifiesto anticomunista. En Tintín en el Congo se explica la aventura del joven reportero en la colonia belga evangelizando a los pequeños sobre "su patria, Bélgica" refiriéndose a los niños congoleños, en un mensaje en el que se refuerza las bondades del colonialismo en un momento en que se debatía en círculos liberales y comunistas la necesidad de descolonización, especialmente de una colonia como el Congo Belga (hoy día Estado Libre del Congo) que era un territorio privado y particular de un loco genocida como el rey Leopoldo II de Bélgica. En 1946 el mismo Hergé cambio el texto de la viñeta, para cambiar el sentido del mensaje. Pero un par de imágenes nos sirven para ilustrar esta relación tan íntima de cómic y política en Tintín.

En otro registro, *Astérix*, desde un sentido del humor mucho más agudo y juguetón, es un alegato de la soberanía francesa contra la ocupación romana durante la época de Julio César.

Superman y el *Capitán América* nacieron para combatir al enemigo; el comunismo (aunque no se explica tan claramente, se da a entender que el archienemigo de Superman, Lex Luthor, es un comunista) en el caso de *Superman* y el fascismo y el nazismo en el caso del *Capitán América*. Los dos luchan por la libertad, por la humanidad, por la paz. Para garantizar un mundo libre en el que triunfen los hombres buenos, encarnados por hombres blancos, fuertes, valientes, dispuestos a luchar por lo que creen. ¿Nacionalismo? Sí, mucho. ¿Racismo? También. ¿Machismo? A espuertas ¿Adoctrinamiento? Depende. Sólo se trataba de transmitir los valores reinantes en el momento. Pero ¿A LOS NIÑOS? Pues sí, pues claro. Porque los niños de hoy son los adultos de mañana y es a quien se debe transmitir los valores para que puedan tenerlos interiorizados y como propios como adultos. Y el cómic ha sido una herramienta de transmisión de prejuicios, valores, conductas e ideas políticas desde su propia aparición, en el siglo XIX.

¿Es esto un motivo para no leer o para intentar que los niños no lean cómics? No, claro que no, al contrario. Porque son un mecanismo para que se pueda hablar y discutir de política con un niño (y si se tercia, hasta con un adulto) a partir de la lectura que él hace del cómic. Así, ¿es aceptable la actuación de Thanos? Si no sabéis de que hablamos, preguntad a los niños que tengáis en el entorno. Probablemente os llevaréis una sorpresa.

¿lo quieres en papel?

SI TE HA GUSTADO ESTA REVISTA Y QUIERES TENERLA EN TU CASA, SÓLO TIENES QUE ENTRAR EN NUESTRA WEB Y BUSCARLA.

PUEDES SOLICITAR EN PAPEL ESTAS PÁGINAS, A TODO COLOR, ESCRIBIÉNDONOS AL EMAIL INFO@BEERSANDPOLITICS.COM.

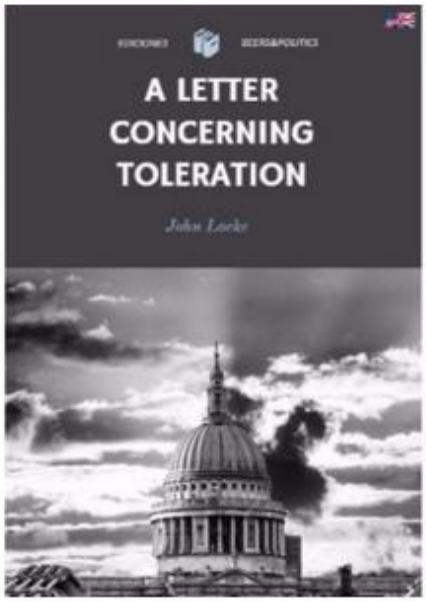
TAMBIÉN NOS PUEDES SOLICITAR OTROS MONOGRÁFICOS REALIZADOS.

contacta en

info@beersandpolitics.com

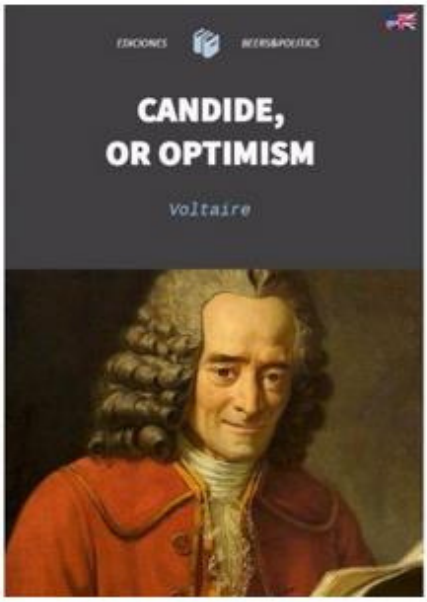
Visita nuestra editorial

30 libros clásicos gratuitos a vuestra disposición, y más en el futuro



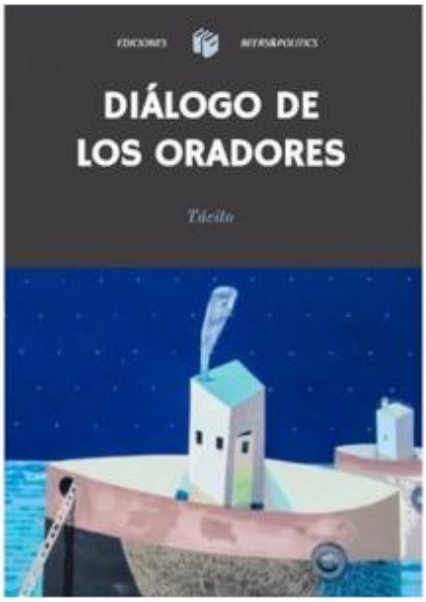
A letter concerning toleration +

Ediciones B&P, Clásicos



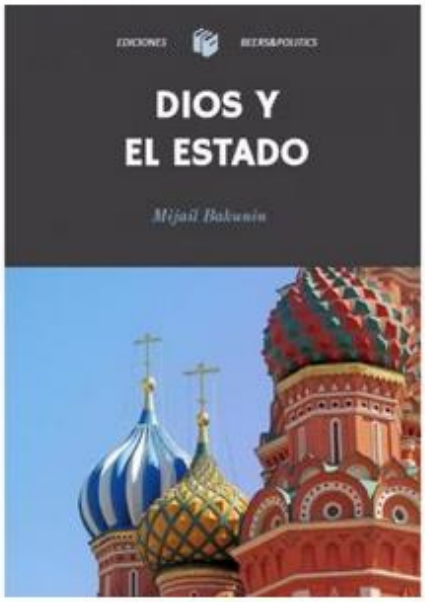
Candide, or optimisme +

Ediciones B&P, Clásicos



Diálogo de los oradores +

Ediciones B&P, Clásicos



Dios y el Estado +

Ediciones B&P, Clásicos

El arte de la guerra +

Ediciones B&P, Clásicos

El contrato social +

Ediciones B&P, Clásicos

www.beersandpolitics.com

Beers & POLITICS

EL CLUB DE LA COMUNICACIÓN POLÍTICA
CONVERSANDO SOBRE POLÍTICA EN LOS BARES DE 67 CIUDADES

WWW.BEERSANDPOLITICS.COM