

Performance y reconversiones artísticas anticoloniales en Nuestramérica

Álvaro Villalobos Herrera

Universidad Autónoma del Estado de México
Ciudad de México, México
alvaro.villalobos.herrera@gmail.com
orcid.org/0000-0001-7416-1331

Resumen | El artículo presenta rasgos del escenario económico, político y social de América Latina. De manera crítica y desde el punto de vista del arte señala el autoritarismo, los abusos del poder y la corrupción en que incurren los gobernantes de los países de la región. Se presenta el compromiso de dos artistas de Venezuela y México con obras que abordan relaciones entre las formas de pensamiento y acción derivados del colonialismo interno y el capitalismo como modo de producción del que promueve el crecimiento armamentista, la necropolítica y el desprecio por formas de producción básica comunitaria.

PALABRAS CLAVE: Performance. Arte y política. Anticolonialismo.

Performance e contra-argumentos artísticos anticoloniales em Nossamérica

Resumo | O artigo apresenta características do cenário econômico, político e social da América Latina. De forma crítica e do ponto de vista da arte, aponta o autoritarismo, os abusos de poder e a corrupção cometidos pelos governantes dos países da região. Apresenta-se o compromisso de dois artistas da Venezuela e do México com obras que abordam as relações entre as formas de pensamento e ação derivadas do colonialismo interno e do capitalismo como modo de produção que promove o crescimento armamentista, a necropolítica e o desprezo pelas formas de produção em bases comunitárias.

PALAVRAS-CHAVE: Performance. Arte e política. Anticolonialismo.

Anticolonial artistic performance and counterclaims in Our America

Abstract | The article presents features of the economic, political and social scene in Latin America. Critically and from the point of view of art, points out the authoritarianism, the abuses of power and the corruption incurred by the politicians of the countries of the region. The commitment of two artists from Venezuela and México is presented with works that address relationships between forms of thought and action derived from internal colonialism and capitalism as a mode of production from which and weaponry growth, necropolitics and the contempt of forms of communitary basic production.

KEYWORDS: Performance. Art and politics. Anticolonialism.

Enviado en: 29/10/2020
Aceptado en: 15/12/2020
Publicado em: 23/12/2020

Herencias coloniales en Nuestramérica

Pensar desde el arte las realidades políticas actuales en América Latina, región a la que teóricas como Francesca Gargallo (2019) denominan Nuestramérica, en honor al discurso reflexivo del ensayo filosófico que escribió José Martí, *Nuestra América* (1974), implica señalar que además de la independencia política, la región necesita de manera urgente una independencia económica que por muchas causas no ha sido posible. El ensayo de Martí fue escrito en el contexto de la beligerancia que promovió la separación de las nacientes repúblicas americanas del yugo colonial de la península ibérica, fue publicado en la *Revista ilustrada de Nueva York* en 1891, donde se pronunció a favor de un cambio social en los países de la región, con base en que ya no pesaba sobre las Américas tanto el temor al dominio español como la fuerza imperialista de la naciente potencia norte americana representada por Estados Unidos. De manera premonitoria enfatizó la necesidad de lograr la independencia económica además de la política para lograr una independencia ideológica.

Las palabras de Martí en el discurso de *Nuestra América* señalan la complejidad de las relaciones y estrategias que desde esa época imperan, como si los gobernantes actuales las hubieran heredado, ellos apoyados en los grupos de poder mantienen una autoridad basada en un estatus eminentemente económico derivado del capitalismo. Los compromisos que adquieren los gobernantes con los grupos de peso que los respaldan, generalmente, tienen que ver con el intercambio de apoyos materiales a cambio de su favorecimiento en la toma de decisiones políticas; las relaciones que establecen los gobiernos con los grupos poderosos son complejas, cada quién utiliza las potencialidades económicas y políticas a su favor. Concentran las fuerzas económicas, de manejo de informaciones, políticas y militares, muchas veces para permitir el funcionamiento de las organizaciones ilegales dedicadas al narcotráfico y la delincuencia común, así como de las dedicadas al mercado negro de armas de destrucción y muerte.

Generalmente, estos rubros hacen parte de las mismas empresas ilegales, que en la región han conseguido reconocimiento en la población, muchas veces por la fuerza o por medio de chantajes económicos que las favorecen. Muchos de esos grupos inciden en las decisiones del Estado por medio de negociaciones que ayudan a que operen las asociaciones delictivas; esas asociaciones están comprometidas en el manejo de factores económicos de gran escala, cuyo beneficio compromete la estabilidad social y política de los involucrados. La presión que ejercen estos grupos sobre los gobiernos generalmente no se expresa públicamente, más bien se oculta porque sus juegos y estrategias políticas no están reconocidos por la ley. Desde el arte los señalamientos y las críticas a esas relaciones políticas que conllevan anomalías son recurrentes, muchas obras del cine, la literatura, el teatro y la plástica, especialmente de performance, señalan inconvenientes decisiones de los gobernantes que se involucran con estos dominios oscuros que posteriormente se reflejan en el malestar de la población. La mayoría de las acciones derivadas de las relaciones entre el Estado y las asociaciones delictivas generan diferentes tipos de violencia y muerte, así como carencias en la educación y la salud pública. Bas-

tantes artistas de Nuestramérica señalan la descomposición social en la que estamos inmersos grandes sectores pertenecientes a las clases trabajadoras, sostén de las fábricas y universidades, así como los campesinos y demás personas de estratos sociales medios y bajos. Efectivamente no debe pensarse que todos los países de la región tenemos el mismo horizonte económico político y social ni los mismos modos de gobierno, pero si compartimos muchos padecimientos derivados del capitalismo como un modo de producción económica priorizado sobre otras formas de sostenimiento. Las similitudes que compartimos son preocupantes porque conllevan crisis continuas y amplían las brechas producidas por las desigualdades sociales.

El escenario económico, político y social actual de Nuestramérica, pertenece a modelos intervencionistas heredados de las formas coloniales de pensamiento y acción ejercidas por los gobiernos, actualmente representados por los presidentes, sus gabinetes ministeriales y las fuerzas militares que los respaldan. Los modos de gobierno que hoy día representan los presidentes, conforman una historia política que se distingue por el nepotismo, el abuso del poder y la corrupción; esta última característica es el modo de operación más común para lograr beneficios propios que utilizan los gobernantes en aras de un colonialismo interno. En términos académicos, este fenómeno fue explicado por el mexicano Pablo González Casanova, en 1968, y retomado por él mismo, en 2006, para hablar de la sociología de la explotación.

La noción de “colonialismo interno” solo ha podido surgir a raíz del gran movimiento de independencia de las antiguas colonias. La experiencia de la independencia provoca regularmente la aparición de nuevas nociones, sobre la propia independencia y sobre el desarrollo. Con la in-dependencia política lentamente aparece la noción de una independencia integral y de un neocolonialismo; con la creación del Estado-nación, como motor del desarrollo aparece en un primer plano la necesidad de técnicos y profesionales, de empresarios, de capitales. Con la desaparición directa del dominio de los nativos por el extranjero aparece la noción del dominio y la explotación de los nativos por los nativos. En la literatura política e histórica de los siglos XIX y XX se advierte cómo los países latinoamericanos van recogiendo estas nuevas experiencias, aunque no las llamen con los mismos nombres que hoy usamos. La literatura “indigenista” y liberal del siglo XIX señala la sustitución del dominio de los españoles por el de los “criollos”, y el hecho de que la explotación de los indígenas sigue teniendo las mismas características que en la época anterior a la independencia (GONZÁLEZ CASANOVA, 2006).

El concepto se sacó de los estudios sobre economía política y se llevó al terreno de la sociología y la filosofía, ello fue sustentado, posteriormente, por la boliviana Silvia Rivera Cusicanqui en 2010 en Argentina y retomado, en 2014, en México, para hacer una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores, diferenciados de los discursos sobre decolonialidad, estos últimos tratan efectos que se dan tanto en la actitud como en las materializaciones políticas y sociales que son derivados del mismo pensamiento colonial y tienden a una neo-colonización de los saberes.

La neo-colonización en nuestro contexto es equivalente al colonialismo interno. La investigadora plantea al respecto: “La posibilidad de una reforma cultural profunda en nuestra sociedad depende de la descolonización de nuestros gestos, de nuestros actos y de la lengua con que nombramos el mundo” (RIVERA, 2014). Ciertamente es que el pensamiento colonial en la región ha causado mucho daño, igual que el conjunto de personajes que nos gobiernan en la actualidad, ellos repiten cánones del colonialismo como la dominación, el despotismo la explotación humana y de riquezas naturales, para instalarse en el poder por medio del autoritarismo y de estrategias caudillistas que promueven apropiaciones tanto de los recursos naturales y las fuerzas de trabajo, como de las ideas y las voluntades de las fracciones populares.

Los gobernantes se apropian de los bienes materiales y recursos insustituibles que originalmente no les pertenecen, así mismo, se atribuyen el poder de decisión de los ciudadanos que no nos vemos identificados en los modos de producción y aplicación del poder político que ellos representan. Las historias políticas de Nuestramérica demuestran que los gobernantes incurren en abusos de autoridad, enriquecimiento ilícito y autocracia en las formas de administración a su favor, en detrimento de los órdenes sociales a los que pertenecemos los ciudadanos comunes. Aunque la autocracia alude a un sistema formal de gobierno que concentra el poder en una sola figura de mando, aquí el absolutismo se ejerce en aras de una falsa democracia representativa, hace parte de un pensamiento todavía colonial. El colonialismo interno del poder político ejerce sus funciones sin restricciones legales de ningún tipo, ni siquiera se sujeta a dispositivos que regulen sus acciones por medio del control popular.

Performance y política

Como hemos visto el abuso del poder en la región derivado del colonialismo interno es constante, en todos los países sobran ejemplos, desde la época de la formación de las repúblicas en América del sur, así como desde la independencia de México, pasando por las dictaduras militares de mediados del Siglo XX con modelos en Chile, Argentina, Paraguay, Bolivia y Uruguay en el cono sur y los ejemplos dramáticos en Honduras, El Salvador, Guatemala y Panamá entre otros. De la misma manera neo-colonial y dictatorial, operó la hegemonía conservadora que mantuvo a Colombia bajo el poder imperante de las ordenanzas del signo de la cruz católica. Otro ejemplo es el de la subordinación al mandato de un solo partido político durante setenta años en México (Partido Revolucionario Institucional - PRI, 1915 a 1995). Aunque legalmente en la región no existe, en el momento, ninguna monarquía ni dictadura militar declarada, hay bastantes casos que ejemplifican el ejercicio de poder autocrático disfrazado de democracia, es evidente que esas actuaciones son secuelas del colonialismo económico que repercute en lo político y lo social. El abuso de poder que deriva en la pérdida de los derechos humanos fundamentales, la violencia constante contra la población civil y la pobreza material, son heridas sociales, históricas difíciles de resarcir; por el contrario, cada vez se hacen más complejas y más duras de enfrentar como sociedad. A decir de Raúl Fonet-Betancourt: “Esta

terca y muchas veces silenciosa pervivencia de la mentalidad colonial se puede comprobar en muchos juicios actuales sobre diferentes expresiones de la vida latinoamericana, desde la política a la estética” (FORNET-BETANCOURT, 2019).

Desde el arte de manera simbólica se siguen intentando formas presentacionales y representacionales que se resisten al pensamiento colonial, ya lo veremos en ejemplos que se abordarán a continuación. El arte se distingue por cargar las obras con sentidos y efectos correspondientes a lo que los estudiosos de la estética analítica denominan arte intencionado o intención del artista. Aunque en realidad es difícil encontrar un tipo de arte no intencionado; aquí es importante señalar las obras artísticas realizadas intencionalmente con el fin de señalar fisuras políticas y determinaciones autoritarias de los gobernantes. La condición estética con tintes de mentalidad colonial a la que se refiere Fornet-Betancourt, se ve reflejada en las obras artísticas de tal manera que modela su significado. Hay acciones de la vida social realizadas sin condicionamientos artísticos que, aunque emiten vibraciones sensoriales que afectan nuestros sentidos hasta hacernos sentir agrado o repudio, no son obras de arte por no haber sido llevadas a esa categoría. Es el caso de varias manifestaciones políticas realizadas con estrategias artísticas que podrían ser valoradas como performances, pero, al no ser concebidas como tal, no son consideradas por los circuitos de legitimación del arte.

En los diferentes lenguajes artísticos, música, literatura, cine o teatro, los círculos de poder legitiman obras connotadas con cualidades dirigidas a la razón y el entendimiento, no tanto a la sensibilidad; en el arte, el imperio de la razón también puede traducirse como un acto eminentemente colonial derivado del racionalismo. Las obras de arte se determinan por características conceptuales, formales y contextuales que les dan sentido para que el receptor; sea un simple espectador o un receptor activo entienda las intencionalidades impuestas por los productores y solo en casos determinados intervenga en la obra. En ese lugar se encuentra la performance, quizás una de las disciplinas artísticas que entre otras cosas más alude a realidades políticas y sociales. Muchas acciones performativas de artistas y grupos específicos que realizan manifestaciones masivas, los medios no las catalogan como obras de arte porque no han sido concebidas como tal por sus organizadoras y organizadores, pero no dejan de entenderse por la potencia conceptual y simbólica que contienen. Son ejemplo de ello los movimientos anticapitalistas y los representantes de los diversos feminismos, también los grupos conformados por personas que se rebelan contra las crisis del ambiente y la naturaleza en revueltas públicas cargadas de desobediencia civil.

En las últimas décadas muchas de estas manifestaciones se han realizado desde los diferentes tipos de anticapitalismos: “anticapitalismo reaccionario, anticapitalismo burgués, localista, reformista, autonomista o socialista” (CALLINICOS, 2003), conformados por numerosas personas que abarrotan las calles y las plazas principales de varias ciudades del mundo. Incluso en tiempos de las prohibiciones por la cercanía entre la población, derivada de la contingencia sanitaria internacional que desató la pandemia Covid 19, las manifestaciones con denuncias políticas, se siguen realizando. Desde que aparecieron las primeras performances en los am-

bientes públicos los pasos más importantes se dieron en función de condiciones conceptuales que apuntan al compromiso social y político dejando de lado los actos rituales que satisfacen las necesidades individuales de los artistas. Se trata de un proceso de cambio que realizamos artistas de diferentes latitudes; la mayoría creemos que el arte debe tener un compromiso eminentemente crítico sobre el estado político dirigido al colectivo social. En el arte puede entenderse la política como el manejo de los asuntos que le conciernen a la gobernanza pública, el modo de dirigir un país o un Estado Nación por medio de doctrinas, normas y ejercicios de poder que refleja en las decisiones políticas.

Violencias injustificadas

Al respecto, una similitud importante puede verse en las performances que contienen trasfondos conceptuales de incidencia política, que funcionan por la potencia operadora de crítica simbólica a las realidades existentes en lugares y tiempos específicos; de la misma manera que las manifestaciones públicas realizadas por colectivos cuyas acciones incluyen estrategias artísticas. Hay muchos casos en México de grupos artísticos, culturales y contraculturales que realizan demandas legítimas, desde los feminismos contra las diferentes formas de violencia machista, como los feminicidios que son cada vez más en el país, o los desaparecidos por la violencia política en la que está involucrada la narcopolítica estatal. Entre los miles de casos registrados oficialmente en México y los que suceden a diario extraoficialmente está el ejemplo del feminicidio de Maricela Escobedo Ortiz asesinada el 16 de diciembre de 2010 frente al palacio de gobierno de Chihuahua, México mientras reclamaba legítimamente al Gobernador, César Duarte Járquez, las responsabilidades del Estado en el esclarecimiento y aplicación de la justicia por el asesinato de su hija de 16 años de edad, Rubí Marisol Frayre Escobedo, perpetrado por Sergio Barraza, expareja de la niña. El asesino de Rubí confesó en Ciudad Juárez, la autoría del crimen y el lugar donde estaban los restos sepultados, aun así los jueces lo declararon inocente y lo pusieron en libertad. Posteriores investigaciones periodísticas demostraron que se trató de los vínculos entre los políticos en turno con los narcotraficantes y los tentáculos delictivos que los hacen fuertes; en este caso con Los Zetas. Después de diez años aún se realizan manifestaciones multitudinarias que reclaman legítimamente las responsabilidades del Estado sobre el litigio.

Otro ejemplo concreto de la violencia de Estado, de abuso de poder relacionado con la necropolítica en México y de narcopolítica lo señaló la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) cuando emitió la recomendación Número 15/2014 para la Secretaría de Defensa Nacional (SEDENA), la Procuraduría General de la República (PGR) y el gobernador del Estado de México de la época, Eruviel Ávila Camacho, en torno al homicidio múltiple, ocurrido el 30 de junio de 2014, en Tlatlaya, Estado de México, México, con el argumento de que, según la CNDH, “militares ejecutaron a quince de los veintidós muertos hallados en el suelo de una bodega de la comunidad de San Pedro Limón, Municipio de Tlatlaya el 30 de junio de 2014” (ZEPEDA, 2014). Hay que recordar que el Secretario de la Defensa Nacional de 2012 a 2018, máxima autoridad militar del momento, General Salvador Cienfue-

gos, recientemente fue detenido el 15 de octubre de 2020 en los Ángeles California, Estados Unidos, acusado por cargos de narcotráfico y lavado de dinero de negocios ilícitos. Muchos más casos también aberrantes para la población, con claras referencias al necropoder suceden en México, la lista es inmensamente larga. Uno de los ejemplos más cercanos es el de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural, Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa en el Estado de Guerrero, México. Bastantes investigaciones dan indicios de cómo el Gobierno Federal de México encabezado en ese momento por Enrique Peña Nieto está involucrado en la toma de decisiones respecto a los modos crueles y violentos que terminaron en barbarie. Estos sucedieron en la fatídica noche de Iguala, Guerrero, en septiembre de 2014, cuando seis personas perdieron la vida, más de veinte salieron heridas y cuarenta y tres estudiantes desaparecieron.

Desde que Peña Nieto asumió el poder, él y su gabinete consideraron a los normalistas de Ayotzinapa como un asunto de “seguridad nacional prioritario”. De acuerdo con los documentos obtenidos para esta investigación, esos estudiantes, la gran mayoría hijos de campesinos de muy escasos recursos en una región conocida por su historia de beligerancia política, le parecían una amenaza al presidente de la República y su equipo. En noviembre de 2012, durante la transición entre los mandatos de Felipe Calderón y de Peña Nieto, los equipos de ambos se reunieron varias veces para hablar de los temas más sensibles para México en materia de seguridad nacional, es decir, los relacionados con la gobernabilidad, la estabilidad y la seguridad. (47) En el marco de esas reuniones el equipo de Calderón entregó al mandatario electo un documento clasificado como confidencial, con fecha de noviembre de 2012 y titulado “Temas de atención prioritaria para el arranque de la administración 2012-2018”. En esta investigación se tuvo acceso directo a ese texto de 17 hojas, cuya autenticidad fue corroborada y en el que se condensan los puntos de mayor atención para el gobierno federal en materia de seguridad nacional. En la relación de temas “prioritarios” no se incluyeron las actividades de organizaciones criminales como el Cártel de Sinaloa y su capo Joaquín Guzmán Loera, quién estaba prófugo y era considerado el narcotraficante más poderoso del mundo, o como los Zetas y su entonces líder Miguel Ángel Treviño Morales, quien estaba libre y dominaba mediante el terror varios territorios de México. Sin embargo la situación en Guerrero y específicamente las movilizaciones de los estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos destacaban en el punto dos de las prioridades de seguridad nacional (HERNÁNDEZ, 2016).

Respuestas artísticas

Las performances concebidas como manifestaciones políticas y las manifestaciones políticas realizadas con estrategias artísticas se fundamentan en una lógica de trascendencia persuasiva y crítica sobre los temas de conocimiento público que responsabilizan a los gobiernos y a quienes detentan el poder en acciones graves y dolorosas para la población, por ello investigadores del arte y de la comunicación analizamos estas presentaciones desde las teorías de la performance, llegando a la conclusión de que muchas de las manifestaciones públicas actuales que demandan expresivamente la reivindicación de los derechos humanos funda-

mentales exploran y utilizan niveles altos de performatividad en sus acciones que implican otras operaciones y prácticas simbólicas. Las acciones de los grupos manifestantes conllevan, pintas intervenciones a fachadas y monumentos históricos, generalmente localizados en las principales avenidas y plazas públicas de las ciudades capitales, donde reposan los estamentos gubernamentales; allí las y los manifestantes se enfrentan a los poderes de facto. En algunos casos inclusive arriesgan su propia vida, ya que las fuerzas de poder también utilizan la misma performatividad y arremeten con toda su furia contra ataques violentos, la mayoría de veces con abusos de autoridad ordenados por los comandantes de los operativos que tienen como objetivo restablecer el supuesto orden público. Obras artísticas como las que citaré a continuación, cuestionan directamente acontecimientos políticos con altos grados de realidad desde una plataforma artística, distinta a las manifestaciones proselitistas de origen populista en las que se arengan frases y slogans comunes a los que se gritan entre los partidos políticos tradicionales.

Las performances con fundamentos conceptuales políticos generalmente provocan, cuestionan, critican e irritan, si es necesario. Invitan a resistir el embate de las maquinarias políticas amafiadas que convierten el estado en su negocio personal; el arte sirve en este caso para tomar una firme y severa posición en contra de la demagogia el engaño y la persuasión de la politiquería convencional. Las similitudes entre las manifestaciones políticas realizadas con estrategias políticas y las performances artísticas son muchas, para ello, el arte performativo toma elementos de la vida cotidiana para criticar los sistemas en los que está inmerso. Los políticos se basan en un tipo parcial de realidad para presentar al público su versión de los hechos, apoyándose en los medios masivos por medio de manipulaciones informativas (fake news), con ello forman comisiones de verdad comprometidas con su posición política para presentar esas parcialidades manipuladas a su conveniencia. A cambio el arte señala y critica los sistemas políticos, presentando en las obras una visión de la realidad lo más cercana posible a los hechos, sin investiduras de condicionamientos partidistas.

El autoritarismo político derivado del pensamiento colonial y el mismo colonialismo interno, son fenómenos antiguos en los círculos de poder, tanto gubernamental como del mismo pensamiento y acción en las cúpulas de sectores como el académico, el empresarial y en el comportamiento y cotidianidad social. También las críticas a los abusos de poder desde las obras artísticas, ya sea desde el cine, las artes plásticas, los documentales o las artes escénicas. Ejemplos hay bastantes, esta vez recurriré a uno que señala el abuso de autoridad registrado en la historia patria bolivariana, por medio de una obra del venezolano Héctor Fuenmayor (Caracas, 1949), con el fin de mostrar como heredamos en Nuestramérica pensamientos y acciones propios del colonialismo interno; se trata de uno de los artistas con mayor fluidez creativa de su época, su trabajo reviste altos niveles de conceptualismo propio del arte actual. Por medio del arte él argumenta que cuando se goza de las virtudes del poder, se tiene la facultad de implementar estrategias y desarrollar vicios para mantenerlo, alude en esta ocasión al asesinato de Manuel Carlos Piar Gómez (1782-1817), ejecutado por orden de Simón Bolívar a principios del siglo pasado,

como veremos adelante.

Al comienzo de su trayectoria, Fuenmayor estuvo influenciado por el arte experimental, con un especial interés por el neoconceptualismo formal de la producción plástica internacional, principalmente con la mentoría e inspiración en obras de Joseph Kosuth, George Maciunas del Grupo Fluxus y Bruce Nauman; con el tiempo complementó su afición por el compromiso social y la crítica que contienen las obras de Jenny Holzer y Bárbara Kruger. En su larga carrera como artista, Fuenmayor denota un cuerpo de trabajo sólido, con especial interés por la desestabilización de las estructuras formales de las obras que produce. Trabaja con un marcado interés por los preceptos del elementalismo y las acciones e instalaciones asociadas con el arte efímero y la performance. Ha creado obras en formatos tradicionales derivados de pinturas, dibujos e instalaciones, pero lo que más interesa en esta ocasión es una performance que denota la agudeza conceptual para mirar un acontecimiento político.

Destaca en su trabajo, el conceptualismo formal y un misticismo que critica el fanatismo religioso católico, apegado a los valores tradicionales de la cultura occidental como a los vicios políticos que en él se parapetan. Ofrece alternativas visionarias basadas en los mismos elementos tradicionales con los que se identifican las religiones, para producir obras que se disocian de su función a través de la inserción de signos y referencias tomadas de otras corrientes del pensamiento religioso no hegemónico. Desde joven participó activamente en colaboraciones para la bailarina Antonieta Sosa, unas de las primeras performances venezolanas presentadas en los años ochenta del siglo pasado. También participó activamente con la crítica de arte María Elena Ramos, en la realización de un evento teórico y de arte acción sin precedentes organizado por Ramos, denominado Acciones Frente a la Plaza, encuentro sobre el que años después publicó un libro en el que de manera premonitoria comunicaba al público sobre la introducción a una nueva lógica del arte venezolano con apoyo de la Fundación para la Cultura y las Artes Fundarte de Caracas, Venezuela.

Se trató de “un aporte fundamental en la organización y el ofrecimiento de espacios alternos donde pudieron realizarse acciones corporales, performances, eventos, con los más significativos cultores entre estos artistas que han sido, entonces y después, importantes nombres en el panorama creador nacional” (RAMOS, 1995).

En la actualidad venezolana, el ex dirigente sindical ahora presidente desde 2013, Nicolás Maduro Moros, ha sido varias veces señalado por su autoritarismo dictatorial, una vez que ha creado las condiciones jurídicas a su favor para mantenerse en un poder, al que le llegó por sucesión tras el fallecimiento del Hugo Rafael Chávez Frías (1954-2013). Para bien o para mal del país este mandatario enfrenta las discordias de los paridarios y aliados estadounidenses, pero mantiene lazos políticos y militares fuertes con países que operan ideológicamente con criterios impuestos en el lado Este, del telón de acero europeo. Los malos manejos políticos y económicos de este gobierno se reflejan en las crisis económica y social que mantiene inconformes a millones de ciudadanos, que conforman la mayor diáspora de venozo-

lanos de los últimos tiempos. Muchos de ellos atravesaron la frontera por causas de la descomposición social vivida en carne propia y documentada en incontables investigaciones periodísticas, familias completas de migrantes que llegaron a Colombia; actualmente están regresando a su país al ver que del otro lado de la frontera la situación económica, social y política también atraviesa actualmente una crisis impresionante. Colombia también destaca por tener una clase dirigente que pertenece a una oligarquía de pensamientos y acciones vinculadas a la derecha católica, que por supuesto también produce gobernantes vinculados a procesos legales de narco gobierno, el autoritarismo al que se suma el paramilitarismo. Un ejemplo de ello lo representa el actual presidente Iván Duque Márquez, quien cuenta con el respaldo de los simpatizantes y miembros del partido político (Centro democrático) creado por el expresidente Álvaro Uribe Velez, quién enfrenta cargos por fraude procesual y soborno desde un arresto domiciliario ordenado el 4 de agosto del 2020 por la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

El valor de la denuncia

La obra en cuestión se denomina: Glosa crematoria, en ella el artista venezolano trabajó sobre la idea de purificación inherente al pensamiento oriental, contrastada con la idea de una lápida mortuoria que lleva un epitafio inscrito, en este elemento reza un dictamen o sentencia profética y es utilizado sobre las tumbas o urnas fúnebres occidentales que inspiraron al artista. Para la obra Fuenmayor construyó una lápida con una inscripción labrada en letras de molde, para ello recurrió a las formas tradicionales y al enorme significado que tienen los mensajes post mortem, y se basó en las estructuras reticulares que usan formalmente los labradores de lápidas en los cementerios de la región. Por medio de la abstracción geométrica y su corolario, el minimalismo, que conlleva un sistema calculado de pensamiento implícito, introdujo un régimen eminentemente relacional para inducir a los conceptos principales de la obra y delatar el autoritarismo de Simón Bolívar, un prócer idolatrado por los fanáticos políticos de Nuestramérica en aras del ideal y la utopía de la liberación. En este trabajo, están además contenidos, formal y conceptualmente, los valores que pertenecen a la trinidad cristiana (padre, hijo y espíritu santo), con diversas derivaciones y acepciones basadas en el número tres; incluye ideas recurrentes acerca de la negación del arte y el valor del lenguaje como una evocación trascendental del objeto físico, dando una respuesta eminentemente racional al planteamiento espiritual judeo cristiano sobre el valor del carácter votivo de las acciones humanas. Glosa crematoria es el producto de un trabajo que envuelve tres actos performáticos que Fuenmayor presentó en la Bienal Nacional de Arte de Guayana, en el Estado de Bolívar Venezuela de 1994.

En este evento se presentaron también otros artistas venezolanos consagrados en la escena de la producción plástica. Vale la pena enfatizar que las bienales de arte, corresponden a otra apropiación colonialista concebida por las organizaciones gestoras como eventos que extienden lazos de integración entre localidades y naciones, para mejorar las relaciones entre los participantes. Como espacios de exhibición y legitimación de la producción artística no deben ser vistas con ánimo

de competencia entre los artistas, aunque así lo sea en la actualidad, la competencia es una práctica que establece categorías como las de buenos y malos, caros y baratos cuando las subjetividades del arte deben llevar al receptor u observador al entendimiento de la propuesta conceptual y formal que contiene la obra. Las exposiciones bienales tampoco deben concebirse con espíritu de concurso y clasificación del mejor o peor arte; por el contrario, estos eventos deben establecer juicios de valor abiertos que posibiliten entablar diálogos y discusiones incluyentes que fortalezcan la producción artística. La obra inicialmente llamada “Muerte e insurrección” fue rebautizada después del aprendizaje del artista sobre los resultados de la primera acción en la performance, consistió en una demostración piromaniaca que involucró el concepto cristiano de las estaciones del vía crucis, vía mortis. En las tres primeras estaciones del vía crucis establecidas previamente, el performer quemó varias pinturas y dibujos hechos por él mismo, así como elementos relacionados con la intimidad de su taller; en la última estación solo dejó instalado el fragmento de un dibujo que él denominó “Muerte y resurrección,” una variante del primer nombre de la obra. Aquí involucró una secuencia de actos bien marcada, con origen en la tríada judeo cristiana antes mencionada y fue dispuesta de la siguiente manera:

Acto primero: La obra contiene un comentario irónico sobre la pintura abstracta y racional en general, alude a los cuadros pintados por Kasimir Malevich, artista ruso que después de experimentar con el simbolismo, el cubismo y el futurismo presentó composiciones suprematistas en las que destacó que el arte debe desprenderse de la carga que supone el objeto que lo contiene. Para complementar la alusión al suprematismo, Fuenmayor superpuso un papel de envoltura blanco sobre un plano blanco. Esta primera estación concluyó a simple vista con la idea del artista sobre la negación de la historia oficial por medio de la utilización de un fragmento de la historia del arte occidental que se aprende en las academias. Asunto que puede pasar desapercibido si Fuenmayor no lo cita en las entrevistas realizadas posteriores a la exposición en el Museo de Arte Moderno Jesús Rafael Soto de la actual Ciudad Bolívar.

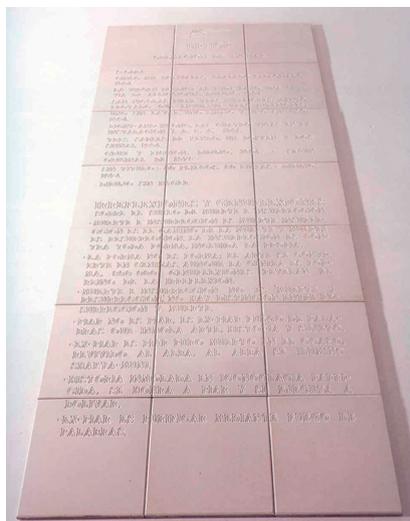


Figura 1 - Glosa crematoria, Héctor Fuenmayor, Venezuela, 1994.
Foto: Archivo, Álvaro Villalobos

Acto segundo: En la presente estación del vía crucis, vía mortis, avivó el fuego para la incineración de otro grupo de obras realizadas con anterioridad por el mismo artista, con excepción de un fragmento del dibujo que partió de la idea de la negación del arte. El horno crematorio fue construido con ladrillos elaborados a mano por Fuenmayor y colocados directamente al frente del muro donde Bolívar, dio la orden de asesinar a Manuel Piar. Militar de alto rango del ejército Bolivariano abatido a tiros por el escuadrón de fusilamiento del ejército granadino, a órdenes directas del libertador Simón Bolívar. Este crimen, descrito por Gabriel García Márquez en el libro "El General en su laberinto" (1989), en el que narra las angustias y sufrimientos que padeció Bolívar, durante los últimos días de su vida, que transcurrieron en un viaje por el Río Magdalena, acompañado por su amanuense José Palacios, rumbo a las costas del Mar Caribe colombiano. García Márquez argumenta que, mediante un desvarío de tiempo, Bolívar recordó la muerte del Manuel Piar, un mulato de treinta y cinco años cumplidos en el momento de su fusilamiento, oriundo de Curazao, una isla neerlandesa del Caribe, actual país constituyente con una soberanía supeditada al dominio colonial del Reino de los Países Bajos.

Curazao está localizado al sur del mar de las Antillas a cincuenta kilómetros de Venezuela, junto a Bonaire Aruba y Sotavento; para muchos es una isla ajena a las características que marcan el territorio denominado Nuestramérica. Piar después de librar más de veinte batallas contra los españoles sin haber sido derrotado, convocaba a cuanto negro, zambo y mulato encontraba en su camino y a todos los desvalidos del país contra la aristocracia mantuana blanca de los hacendados de Caracas encarnada por Simón Bolívar y los generales subordinados a él. Repetidas veces, Piar manifestó el racismo proferido contra él por los demás generales del ejército libertador quienes argumentaban que se trataba de un hijo de padre desconocido que según pesquisas podría ser inclusive, hermano bastardo de Bolívar. Con el servicio militar de Piar, la aristocracia blanca comandada por Bolívar dio inicio y activó la lucha independentista que promovió la separación de las repúblicas americanas de la colonia española. Pero Piar "con tantas glorias como el que más en el ejército patriota, puso a prueba la autoridad del general, cuando el ejército libertador requería como nunca de sus fuerzas unidas para frenar los ímpetus del español Pablo Morillo" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989). Legítimamente demandaba respeto y moderación ante el racismo y la segregación de la que era víctima aún portando un alto grado militar en el ejército patriota .

Cuando Bolívar se enteró de la rebeldía del mulato, lo mandó arrestar y lo condujo a Angostura, la capital provisoria de la época, actual Ciudad Bolívar en el Estado de Bolívar al sur del país. En nombre del libertador, un consejo de guerra conformado por varios generales incluidos unos pocos amigos de Piar, constituyó un juicio sumario que lo declaró culpable de desertión, insurrección y traición, condenándolo a la pena de muerte, con la consecuente pérdida de sus grados militares. Según la historia oficial enseñada y aprendida en las escuelas primarias modernas de Nuestramérica, mediante libros de texto, Bolívar no le ratificó la pérdida de los títulos militares a Piar, pero sí su fusilamiento, con la agravante de que fuera un espectáculo público. Las glorias del Libertador debían ser reconocidas pública-

mente, por ello, el dieciséis de octubre de 1817, a las cinco de la tarde se cumplió la sentencia de muerte en la plaza mayor de Angostura, conocida históricamente como la Nueva Guayana de la Angostura del Río Orinoco. Todo ello sucedió en la ciudad que, meses atrás, Piar arrebató a los españoles por medio de una cruenta batalla. Antes de acribillarlo, Bolívar negó a Piar su último deseo, el honor de dar la orden de disparar al pelotón de fusilamiento y mejor recurrió a vendarle los ojos a la fuerza para ordenar lo que se acostumbraba en esos casos, ejecutar la orden militar con cinco palabras: Batallón presente, aliste, apunte, dispare. El relato de García Márquez, presenta un Bolívar atormentado por la decisión de quien reprime las lágrimas al escuchar la descarga del fusilamiento.

Acto tercero: Durante la tercera y última parte de la performance o última estación del vía crucis, vía mortis, Fuenmayor se encerró por tres días a meditar frente a un altar budista que contenía objetos con marcado interés histórico patriótico venezolano y grancolombiano, dentro de la habitación donde Manuel Piar fue confinado en su último cautiverio, mismo que duró tres noches y tres días, mientras se dictaminaba su sentencia de muerte y su consecuente fusilamiento. En este caso, el artista aludió al prócer y reafirmó la negación del sujeto; para ello, instaló, frente al muro que recibió la sangre de Piar en el momento de los disparos mortales, el principal objeto de la obra: una lustrosa lápida funeraria reticulada por los bordes en bajorrelieve escultórico, compuesto por veintiún baldosas resplandecientes, en cerámica porcelanizada de alta temperatura, cuyo epitafio está grabado en una fina inscripción impecablemente esgrafiada con letras de molde, transcrito en dos párrafos que contienen la lista de trabajos del artista, que fueron quemados en el horno durante la segunda estación del vía crucis. El bajorrelieve con letras dibujadas, a la manera de las más finas creaciones conceptualistas de Joseph Kosuth o Peter Weibel, luce por su acabado y su tersura, contiene simétricamente equilibrada, la inscripción literal que construye la metáfora sobre la muerte del sujeto y la muerte del arte; las letras y su significado resaltan sobre la superficie de las lozas de cerámica de treinta y tres por treinta y tres centímetros.

El impecable acabado del relieve escultórico de dos metros y diez centímetros de alto por noventa y tres centímetros de ancho, contiene el título y subtítulo centrados y marcados en letra mayúscula que dice "URNOR" cuyo significado es (urna y honor) y más abajo CREMACIÓN DE EX - PIAR en alusión directa al Epitafio del prócer militar del ejército libertador venezolano asesinado por Bolívar. Esta obra cargada de conceptualismos y alusiones eminentemente políticos denuncia la codicia y el racismo de Simón Bolívar que justificó el abuso de poder, el autoritarismo y el asesinato de un correligionario logrado por medio de una estrategia de manipulación del consejo de guerra que determinó el fusilamiento. La precisión sobre los datos que emite la obra, exigen una profunda observación emprendida por el artista quién denota, por un lado, la acción de recabar en los archivos de la historia patria, todos los detalles sobre un acontecimiento que la historia oficial se encargó de velar y oscurecer, para presentarlo maquillado a su manera; por otro, una aguda y certera posición política que solo puede darse en una mente capaz de ir, observar y señalar a donde los demás no miran usualmente. Resulta más fácil

pensar que son buenos todos los actos de Simón Bolívar, en aras de una conciliación americana, que nunca ha sido posible y más difícil pensar al libertador como un asesino. Glosa Crematoria, es además: “la conclusión documental de la serie de performances antes mencionados en la que se articula una espiritualidad crítica sobre los hechos históricos y políticos narrados.” (FUENMAYOR, 2005).

Paradigmas anticoloniales

Este otro ejemplo en el arte está dirigido al militarismo y la violencia armamentista vinculada directamente a la pobreza material y al desequilibrio en las relaciones de los seres humanos con el ambiente, típicos en Nuestramérica. En ese sentido, artistas como el mexicano Julio César De la Peña Cruz (Julio Cruz, 1989), basan su obra en demostraciones de permacultura y desarrollo sostenible a pequeña escala, que consisten en apoyar a las poblaciones cercanas a donde vive; para ello, crea estrategias que integran el diseño y la ecología a la vida cotidiana. De la Peña Cruz, principalmente, desarrolla proyectos disímiles, pero ricos en significados, relacionados con las realidades de las comunidades agrícolas vecinas a Xochimilco, México, sus obras critican el modo de producción capitalista que promueve la aceleración del consumo material desmedido, los abusos de poder y las ambiciones de las clases políticas que modulan las economías globales. Por medio de factores basados en economías de mercado, la globalización tiende a unificar los valores sociales, políticos y económicos en las que no todos los actores sociales involucrados gozan de las mismas capacidades para competir. De ello, se deriva la aniquilación económica de los más débiles y la dominación social como prácticas coloniales de las que se desprende el abuso, tanto de las personas como de los recursos naturales. Las economías globales se oponen al desarrollo y autonomía local con el uso de estrategias militares de dominación que atentan contra la integridad de la población civil. El artista entiende la globalización como la sumatoria de procesos económicos y tecnológicos que, una vez localizados en el ámbito social y cultural a la escala de los grupos mayoritarios, producen interdependencias por medio de las que, los económicamente poderosos doblegan y muchas veces aniquilan a los más débiles.



Figura 2 - Juguete didáctico lanza semillas, Julio Cruz, Ciudad de México, 2019.
Foto: Archivo, Álvaro Villalobos

Esta dinámica sucede desde escalas individuales o pequeñas colectividades hasta en las grandes empresas y corporaciones multinacionales que establecen leyes de mercado, políticas y prácticas consumistas que generan crisis e inestabilidad económica y malestar social; sobre todo en las comunidades más frágiles. Las más evidentes consisten en intercambios comerciales de todo tipo que conlleven diferencias entre las partes involucradas, explotando las necesidades comunicacionales que promueven la cultura de la universalización masificada. Para ello, desde las artes plásticas, De la Peña Cruz se pronuncia formalmente sobre los problemas socio ambientales y por medio del estudio de sucesos históricos de la zona donde vive, establece líneas de investigación que entrelazan similitudes entre las causas y efectos del uso de las armas mortales para el enriquecimiento ilícito y el desprecio de la agricultura en la región. No se limita a una técnica en particular, sino que recompone, recontextualiza y resignifica los objetos que manipula en función de sus propiedades simbólicas. Un ejemplo de ello es el proyecto: En el campo las armas enmudecen, configuración de técnicas agrícolas en el entorno urbano desde la interpretación referencial del objeto militar. Se trata de una investigación sobre la permacultura como proceso de conciliación entre el paisaje natural agrícola y las limitaciones del espacio en las ciudades. Visualiza la agricultura como “un complejo sistema que puede ser empleado para redirigir simbólicamente la violencia hacia situaciones y actividades de bienestar social como la agricultura, la conservación y el aprovechamiento de los recursos naturales.” (CRUZ, 2019). Con ello plantea revertir por medio del arte la condición formal, utilitaria y estética de las armas, así como la función de los objetos militares para incidir en la educación ambiental de su vecindario. Entiende al arte como una tarea compleja que vincula de manera útil la afectividad de las diversas realidades sociales que vive su comunidad y lo utiliza para sensibilizar sobre todo a la población infantil, sobre los procesos de transformación socio-ecológica por medio de construcciones simbólicas. Desmonta y desnaturaliza el ideal del empleo de las armas, transformando la violencia que genera su uso indiscriminado en los barrios populares de la ciudad, con una propuesta ecológica que abomina además los órdenes establecidos por la destrucción violenta de las sociedades con ayuda de las armas mortales.

Con su obra artística promueve pequeñas campañas de reemplazo de las armas por herramientas de trabajo agrícola; una obra particular en ese sentido es el: Juguete didáctico lanza semillas, que consiste en el uso de una pistola de plástico comprada en la papelería del barrio, que regularmente adquieren los niños de su Colonia. La pistola de plástico originalmente dispara balas de goma y sirve para que los infantes aprendan a afinar la puntería en el momento de disparar un arma; por analogía imaginativa el juego transporta al menor al uso de un arma de fuego mortal. Con este móvil conceptual, el artista recontextualizó el juguete, cambiando físicamente las balas de goma por semillas de frijol; reempacó el juguete bélico como el original, y lo distribuyó convertido en un juguete didáctico. Alteró las instrucciones de uso de tal manera que al entregarlo, estas ofrecen la posibilidad al usuario de afinar la puntería, atinándole a un hueco en la tierra para lograr con éxito germinar las semillas. Con ello plantea revertir la condición estética de los objetos

militares por medio de la producción artística personal para incidir en la educación ambiental con tecnologías básicas pobres y rudimentarias. Usa las tecnologías como conjunto de conocimientos especializados para diseñar en el sentido amplio de la palabra, bienes y servicios útiles para la adaptación de los seres humanos a cualquier ambiente; el campo, la ciudad e inclusive el ambiente artístico, en ese sentido él implementa tecnologías rudimentarias para satisfacer necesidades comunitarias. Está claro que las obras artísticas no son el resultado de objetivos cerrados, compactos y concluyentes en los que las premisas determinantes tienen el fin de concretar acuerdos discursivos frente a su apreciación, por el contrario, en este caso, la obra de arte es concebida como un contenedor potencial de conocimientos que nutre otros campos inclusive aquellos en los que no opera el pensamiento artístico.

Referencias

CALLINICOS, Alex. **Un manifiesto anticapitalista**, Barcelona, España: Editorial Crítica, 2003. p. 87

CRUZ, Julio. **Anteproyecto de investigación para la Maestría en Artes Visuales**, México. Facultad de Artes y Diseño, UNAM, México, 2019. p. 12

FUENMAYOR, Jesús. **Héctor Fuenmayor, Doislocated Continuities, Jump Cuts: Venezuelan Contemporary Art, Colección Mercantil, Americas Society**, Caracas, Venezuela. Catálogo de la colección mercantil de arte contemporáneo venezolano, 2005. p. 68

FORNET-BETANCOURT, Raúl. **De la significación de la filosofía latinoamericana para la superación del eurocentrismo**, en: Teorías críticas y eurocentrismo, estudio crítico de los componentes teóricos y prácticas de la ideología hegemónica contemporánea, Juan Manuel Contreras Colín Coordinador, México, Editorial La guillotina, 2019. P.153

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **El general en su laberinto**, Colombia, Editorial Oveja negra, novela, primera edición, 1989. p. 229.

GARGALLO, Francesca, **Pensando en los feminismos de nuestramérica**, en: Teorías críticas y eurocentrismo, estudio crítico de los componentes teóricos y prácticas de la ideología hegemónica contemporánea, Juan Manuel Contreras Colín Coordinador, México, Editorial La guillotina, 2019. p.241

GONZÁLES CASANOVA, Pablo. **Sociología de la explotación**, Red de Bibliotecas Virtuales de (CLACSO) Buenos Aires Argentina, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales Clacso, en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20130909101259/colonia.pdf> 2006. p.186 (consultado el 15 de octubre de 2020).

HERNÁNDEZ, Anabel. **La verdadera noche de iguala, La historia que el gobierno quiso ocultar**, México. Editorial Penguin Random House, 2016. p.47-49

MARTÍ, José. **Nuestra América**, La Habana, Cuba, Casa de las Américas-Instituto cubano del libro, Cuba. 1974

RAMOS, María Elena. **Acciones Frente a la Plaza, Reseñas y documentos de siete eventos para una ueva lógica del arte venezolano**, Venezuela, Fundarte, Alcaldía de Caracas, Colección urbe, 1995. p. 8

RIVERA Cusicanqui Silvia. **Hambre de huelga, Ch´ixinakax y otros textos**, México, Editorial La mirada salvaje, 2014. p. 77

ZEPEDA Mayra. **¿Qué ocurrió en Tlatlaya minuto a minuto, según la CNDH?**, publicado el 22 de octubre de 2014, disponible en: <https://www.animalpolitico.com/2014/10/la-matanza-del-ejercito-en-tlatlaya-segun-la-cndh/> / Consultado el 10 de octubre de 2020