

Forma e ideología: Sobre algunos trabajos de Claudia Martinez Garay¹

Mijail Mitrovic

Desde cierta perspectiva, uno de los principales logros del altomodernismo de posguerra fue expulsar la noción de propaganda del campo semántico del arte, incluso de las ideas mismas de artistas que conciben su práctica como una orientada hacia la concreción de cierta agenda ideológico-política. Pese a la imposibilidad de reprimir la historia, dicha expulsión puede ser vista como un *triunfo formal* que, pese a que no pueda deshacer la historia, logra que el concepto de arte oculte aquellos objetos que no permiten reproducir su definición como una actividad ajena a cualquier utilidad. Frente a ello, es crucial interrogar esas formas mistificadas desde dentro, para comprender cómo han llegado a solidificarse en el presente.

En *El Trofeo es el mismo* (2012 - 2015), Claudia Martínez Garay reprodujo en óleo sobre lienzo un conjunto de fotografías de la prensa peruana de inicios de los 90 que contrastan dos lugares clave para pensar el desenlace de la guerra que Sendero Luminoso le declaró al Estado a inicios de los ochenta. Por una parte, aparecen sus obras de arte oficiales tal como fueron encontradas en una casa limeña -un clandestino “museo del pueblo”- antes de ser incautadas; mientras

que otra imagen nos muestra su disposición como trofeos de guerra en una galería de la policía, ya como una exhibición de “arte terrorista”. En su momento, esas obras permitieron entender un poco más la estructura interna de Sendero Luminoso, y dieron pistas para la captura final de Abimael Guzmán por parte del GEIN en 1992.

En las versiones de Martínez Garay toda la iconografía que presentaban originalmente las piezas ha sido borrada, revelando un conjunto de formas geométricas básicas: un cuadrado rojo sobre fondo blanco, un horizonte que alude al paisaje rural, un sol rojo que aparece detrás de una montaña, un rectángulo gris y otro negro, etc. Vemos también una imagen del planeta Tierra con América Latina en su centro, flotando sobre un fondo rojo. El gesto de borrar los eslóganes y las figuraciones de sujetos –campesinas armadas, obreros industriales, o el retrato del líder- hizo aparecer esas otras formas que, desde el fondo, soportaban la iconografía y proclamas senderistas. Al decir de la artista, la borradura mostraba que el valor de esas imágenes se esfumaba una vez que dejaban de portar iconografía política. Sin embargo, podríamos decir que, en su supuesta neutralidad, estas



El trofeo es el mismo. Cortesía de la artista.

formas abstractas son siempre ya ideológicas. Lo que emerge tras el borrado es el formalismo en sí como ideología estética, aunque su contraparte figurativa o iconográfica haya quedado sin explorarse en este proyecto.

Hace unos años, Martínez Garay volvió nuevamente sobre este problema, ahora enfocada directamente en examinar la relación que el arte de propaganda estableció entre forma e ideología en el siglo XX. A partir de un archivo de afiches políticos del International Institute of Social History² (Amsterdam), la artista quiebra cada diseño desde dentro para examinar sus componentes internos. *The Parade / The Leftovers* (2016) y *Cannon Fodder / Cheering Crowds* (2018) presentan dos conjuntos

contrapuestos de pinturas: por un lado, aparecen figuras que circularon socialmente como protagonistas principales de afiches socialistas, comunistas y anarquistas en todo el mundo; por otro lado, los soportes geométricos depurados de dichas figuras que las enfrentan en su simpleza formal. Pero estas últimas se nos muestran, en primer lugar, como “abstracciones geométricas”: aparecen ya no como parte de ningún mensaje, sino como el *mensaje mismo*, y rápidamente uno puede asociarlas al “lenguaje internacional” que consolidó el altomodernismo en la posguerra, primero, y luego el arte contemporáneo —en su variante conceptual-minimalista que usualmente encontramos en todos lados después de los noventa-, como formas globales.



The Parade / The Leftovers (2016). Cortesía de la artista.



Cannon Fodder / Cheering Crowds (2018). Cortesía de la artista.

Frente a ellas, se atrincheran diversas figuras que alguna vez denunciaron el imperialismo y la explotación. Aparecen posicionadas contra sus viejos soportes, acaso para volver a hacerse de ellos, o para enfrentarlos directamente. A pesar de que correspondan en buena cuenta al contexto de la Guerra Fría, y en algunos casos a coyunturas muy específicas, hay algo —esa es la hipótesis de la artista, me parece— que no solo las relaciona entre sí históricamente, sino que nos permite leerlas hoy como figuras que reclaman ser vistas, ser traídas de vuelta al presente, pues aquello que denunciaron —la explotación, la opresión, el imperialismo, etc.— no ha cesado, sino que continúa estructurando la experiencia humana bajo el capitalismo avanzado en todo el mundo.

Así, el trabajo reciente de Martínez Garay ya no se resuelve entre borrar o no-borrar la ideología explícita de la propaganda, sino que tematiza las borraduras internas al propio campo artístico: el proceso histórico donde los modernismos —en sus variantes formalistas— presentaron la abstracción menos como un tipo particular de arte que como su ideal más elevado, depurado tanto de figuración como de cualquier contenido supuestamente extra-estético —como la ideología, que bien podríamos tomar como el principal contenido del discurso estético, según lo ha trabajado Terry Eagleton en *La estética como ideología* (Trotta, 2011 [2006])—. El mismo proceso de depuración formal vertebró cierto estilo global del arte actual, pero debemos decir que la expulsión de la ideología del concepto de lo artístico es, finalmente, una expulsión fallida.

En los trabajos de Martínez Garay, los personajes opuestos a las formas “elevadas” de la abstracción no solo reivindican de alguna manera la figuración, sino que dan cuenta de la vigencia de su actitud hostil y desafiante ante las formas que parecen haberlos traicionado. Es decir, las revelan como formas que hoy no sostienen ninguna posición frente a la realidad, sino que aparecen como soportes libres y dispuestos a vehicular lo que el mejor postor desee. Algo así como las mercancías que aguardan el cálido abrazo de un comprador cualquiera, como sugería Walter Benjamin para caracterizar la autonomía del arte bajo la sociedad burguesa, modelada a imagen y semejanza de la mercancía. La artista no opta por resolver la tensión entre ambos frentes, sino por hacer visible, en primer lugar, *el hecho de que tal tensión existe*,

o, mejor, que entre ambas se abre una brecha que estructura aún el arte contemporáneo global, donde el carácter ideológico del arte es usualmente negado. Y donde incluso esa negación es vista no solo como una marca de una verdadera artisticidad, sino como su principal *virtud*; donde el arte habría ya superado la vieja fantasía en la cual, bajo ciertas condiciones, sería capaz de transformar el mundo.■

Notas

[1] Versión ligeramente modificada del texto aparecido en: Carrión-Murayari, Gary y Alex Gartenfeld (eds.), *Songs for Sabotage*. New Museum Triennial 2018, Nueva York: New Museum, Phaidon, p. 92

[2] <https://socialhistory.org/es>