

**Estética y política en el arte visual contemporáneo
de El Salvador**

*Aesthetics and Politics in Contemporary Visual
Art in El Salvador*

Ricardo Roque Baldovinos

DOI 10.15517/es.v81i2.49483



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Estética y política en el arte visual contemporáneo de El Salvador

Aesthetics and Politics in Contemporary Visual Art in El Salvador

Ricardo Roque Baldovinos¹
Universidad Centroamericana José Simeón Cañas
San Salvador, El Salvador

Recibido: 10 de julio de 2021 **Aprobado:** 23 de setiembre de 2021

Resumen

Este trabajo propone algunas herramientas teóricas para tratar de comprender el arte visual contemporáneo de El Salvador. En primer lugar, explica un cambio al paradigma del arte contemporáneo, especialmente luego de la crisis del sistema de galerías que había sido, hasta la década de 1990, el principal espacio de visibilidad de esta modalidad de expresión cultural. En segundo lugar, trata de dar cuenta de la dimensión específicamente política de este arte en la escena cultural y social de El Salvador.

Palabras clave: artes visuales; arte contemporáneo; galería de arte; museo; estética

Abstract

This article proposes some theoretical tools for understanding contemporary in El Salvador. In the first place, it explains a change to the paradigm of contemporary art after the crisis of the Gallery System, which had been its main space of visibility until the 1990s. In the second place, it attempts to account of the specific political dimension of this art is the El Salvador political and cultural scene.

Keywords: visual arts; contemporary art; art gallery; museum; aesthetics

¹ Jefe del Departamento de Filosofía de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. Doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la University of Minnesota. Código ORCID: 0000-0001-7785-8337. Correo electrónico: rroque@uca.edu.sv

Introducción

... somos todos, en cambio, artistas,
olvidados de nosotros mismos
(Nadie citado en MARTE, 2017, p. 1)

El presente trabajo propone hacer comprensibles algunas manifestaciones de arte contemporáneo en El Salvador que se han vuelto notorias en el escenario cultural en las últimas de dos décadas, en un momento que coincide con la crisis del lugar por excelencia de exhibición tradicional, el sistema de galerías, y una mayor presencia de estas nuevas expresiones en espacios alternativos. Para dilucidar este fenómeno, se vale este esfuerzo de algunas ideas estéticas tomadas de Jacques Rancière (2009), Boris Groys (2016), Julianne Rebentisch (2018), Martin Seel (2010) y Pablo Hernández Hernández (2012).

Recordemos que para el primer autor, el arte no solo consiste en obras individuales, sino también en las formas de visibilidad que estas tienen y los discursos que las definen como arte en un espacio polémico. Esto es parte de lo que Seel (2010) llama precisamente “aparecer” (p. 7) y que es lo propio de lo estético en general. Rebentisch y Groys, por su parte, consideran que es a esta dimensión de visibilidad a la que el arte contemporáneo ha prestado especial atención y proponen, así, explicarlo a partir del modelo de la “instalación” (Rebentisch, 2018, pp. 9-24; Groys, 2016, pp. 55-56), en la cual el artista toma posesión de la presentación de su obra ante el público. Finalmente, cabe destacar, para el caso específico de Centroamérica, el amplio recorrido por el arte contemporáneo de la región que realiza Pablo Hernández Hernández en su libro *Imagen-palabra* (2012) que muestra la compleja relación entre imagen y palabra, es decir, entre teoría y figuración, que estas manifestaciones activan.

Es necesario advertir que el presente trabajo no se propone delimitar un campo del arte visual propiamente dicho, en el sentido de Pierre Bourdieu (2006). No interesa pues dar cuenta de un ámbito autónomo, que se define por sus propias normas (Bourdieu, 2006), sino, más bien, comprender lo que Rancière (2005) llamaría la política del arte. Con este último concepto, se pretende dar cuenta de un impacto más allá del espacio circunscrito por el campo, al sugerir nuevas comunidades estéticas –es decir, de sentido– y, a partir de allí, proponer nuevos escenarios de experiencia de lo común –de lo que este autor llama “los repartos de lo sensible” (Rancière, 2009, p. 10)– susceptibles, al menos en principio, de

impactar la vida colectiva. Es importante recordar que para Rancière (2009), la política no es enteramente ajena a la estética, pues es también una forma de experiencia, por lo que hay una estética inherente a la política.

La disputa del arte

Una vía de entrada para entender lo que pasa en El Salvador en términos del arte visual y la creación de nuevas comunidades de sentido es fijarnos en algo que, a primera vista, podría formularse como un conflicto generacional, pero que en realidad expresa el choque entre dos concepciones del arte. Por un lado, está el mundo del arte ligado al sistema de galerías que desde hace al menos dos décadas está en proceso de aguda descomposición. Por otro, nos encontramos a los artistas de generaciones más recientes, que se definen bajo un paradigma nuevo de arte contemporáneo: de las instalaciones, *performances* e intervenciones en el espacio público, que solo de manera tangencial se vinculan a lo que queda del espacio tradicional de las galerías y aprovechan una serie de espacios nuevos donde se busca una incidencia más directa con los espectadores, que es lo que Hernández (2012) documenta en extenso para toda la región centroamericana. Como hemos apuntado antes, para Boris Groys (2016) y Julianne Rebbentisch (2018), estas diversas manifestaciones pueden agruparse bajo el común denominador de la lógica de la instalación, en la que el artista toma un rol más protagónico de las implicaciones políticas de la visibilidad social de su creación. Emplearemos, sin embargo, el término aglutinante de arte contemporáneo para referirnos a dichas manifestaciones.

En una investigación sobre la modernización cultural previa al conflicto, que realicé con un equipo interdisciplinar de mi universidad, tuve oportunidad de conversar con algunos artistas que participaron de ese momento fundacional que se ubica entre las décadas de 1940 y 1980 (Roque, 2016). La mayoría coincidía en hacer una prognosis bastante pesimista sobre el futuro de las artes visuales. La principal razón de ese pesimismo era el colapso del sistema de galerías y la creciente dificultad de los artistas para colocar sus obras en el mercado y de subsistir profesional y materialmente.

Para efectos de este trabajo, haré una brevísima relación de la emergencia y de la crisis de este mundo. Comenzaré diciendo que la profesionalización del artista visual en El Salvador es bastante reciente, se remonta hacia finales de la década de 1950, y va de la mano con el proceso de constitución de un mercado del arte, a través del sistema de galerías. La artista Julia Díaz, mediante distintas iniciativas, jugó un papel central en el

establecimiento del sistema de galerías y la profesionalización del mundo del arte (Bahamond, 2012). Ello se debió a que no solo creó un mercado para ciertos artefactos visuales, principalmente pintura al óleo, sino porque supo animar un espacio intelectual de intercambio sobre el arte (González, 2013).

El sistema de galerías dio lugar a una comunidad estética congruente con el entusiasmo del proyecto de modernización autoritaria. Integraba a coleccionistas de la élite, pero también abarcaba a sectores más heterogéneos: artistas, intelectuales y el público, quienes participaban de las exposiciones como espectadores. Allí se generaba un debate sobre el valor artístico de las obras y el sentido de un arte salvadoreño, fundador de sentidos de identidad palpables (Bahamond, 2012). Es importante señalar que las galerías de arte salvadoreñas fueron mucho más que salas de ventas. Se convirtieron, en sus mejores momentos, en centros irradiadores de cultura, donde se congregaba una comunidad de sentido, es decir, una comunidad estética para ver y debatir sobre el arte visual salvadoreño e, implícitamente, sobre el propio futuro de la sociedad salvadoreña en proceso de transformación, bien sea como efecto de la modernización autoritaria o del proceso de conflicto social que se desató luego del agotamiento de esta.

Entre los debates que abrían estos espacios, cabe resaltar las polémicas encendidas en torno a la abstracción que opuso a partidarios y detractores. Los primeros supuestamente suscribieron a artistas de visión más cosmopolita; los segundos asociaban nacionalismo y progresismo político a continuar un vocabulario visual fuertemente vinculado a la experiencia muralista mexicana (Cornejo, 1999; Bahamond, 2012). Creo que esta visión dicotómica cae por su propio peso al observar e intentar entender con cuidado los abstractos de Salarrué (1899-1975) que intentan ser un fiel retrato de sus visiones místicas (Bahamond, 2012) o los abstractos de Carlos Cañas (1925-2013) quien, con el uso de materiales que integraban una espesura táctil o de motivos muy estilizados de la imaginaria precolombina, intentaba integrar la concreción sensorial vernácula a sus composiciones (Rodríguez, 2004).

Como vimos, el sistema de galerías ayudó a difundir y profesionalizar el trabajo artístico, pero también presentaba limitaciones que le eran inherentes: era una institución que ponía los límites de lo exhibible. Es decir, disciplinaba al artista a través de la mercantilización de su trabajo. Como resistencia a esta lógica, pueden resaltarse algunas experiencias precoces de arte conceptual en artistas marcados por la ola contracultural de las décadas de 1960

y 1970 o la comuna artística de La Palma, que terminaría dando origen al auge artesanal de esa localidad (Roque, 2016). Sin embargo, estas experiencias fueron de corta vida y no alteraron el funcionamiento del mundo del arte visual del país instituido a través del sistema de galerías.

Paradójicamente, el apogeo del sistema de galerías ocurrió durante la década de 1980, en medio del conflicto armado, cuando emergieron propuestas visuales muy interesantes que, lejos de ser escapistas, comentaban de manera muy creativa y a veces atrevida el clima de desgarramiento y muerte que vivía el país. En este momento jugó un papel innovador la Galería El Laberinto, de Janine Janowski, quien promovió a jóvenes artistas audaces y de ruptura. En dicho espacio se realizaron, a finales de la década de 1970, algunas primeras experiencias de arte contemporáneo a través de una serie de experimentos artísticos que recibieron el nombre de *Vivencias*. Estas experiencias intentaban ir más allá de las exposiciones pictóricas tradicionales y abrían espacio a instalaciones o *performances*, pero esto fue más bien la excepción a la regla. En términos generales, el sistema de galerías promovió una política del arte autónomo, en la cual la obra artística en su textura formal innovadora y chocante era una modalidad de resistencia activa al entorno socialmente amenazante; la galería, que cumplía un doble rol de exhibición y comercialización, era su espacio de visibilidad privilegiado.

Por lo anterior, no deja de ser sorprendente que el período de posguerra marcara el comienzo de la crisis del arte visual y el eventual descalabro del sistema de galerías. Es un proceso todavía insuficientemente estudiado, pero es posible atribuirlo, al menos en parte, a una crisis del mercado de coleccionistas. La dolarización, los cambios generacionales y los desplazamientos al interior de las élites salvadoreñas debilitan el mercado de coleccionistas del sistema galería al punto que, con el nuevo milenio, son pocas las que subsisten y su rol para propiciar visibilidad al movimiento artístico se ha visto seriamente disminuido.

Las nuevas comunidades estéticas del arte visual

En las elecciones presidenciales del 9 de marzo de 2014, fue noticia un incidente en el que un votante devoró su papeleta ante los ojos de las autoridades de las juntas receptoras de votos y el público que llegaba a cumplir su deber cívico. Inmediatamente se desató la polémica sobre si esta persona había cometido un delito y merecía, por tanto, ser arrestado. En el debate llegó a intervenir hasta el presidente de la República, Mauricio Funes. El personaje del incidente, que se llegó a conocer popularmente como el *come papeletas*, era el artista Víctor Hugo Rodríguez, conocido por el nombre artístico de El Crack (Espinoza,

2015). Su *performance*, debidamente documentada, escenificaba de forma alegórica el acto de recuperar el dinero público derrochado en los procesos electorales que para cierta parte de la población se habían convertido un ritual superfluo, desprovisto de sentido. A través de este exitoso suceso mediático, se puede decir que una nueva forma de arte, todavía resistido y descalificado, no solo por los espectadores, sino por buena parte del establecimiento cultural, el artista se instalaba en los medios masivos de El Salvador.

Casos como la *performance* de El Crack o las de otras modalidades de expresión artística, que ya estaban teniendo lugar en escenarios menos masivos, son inexplicables sin la adopción y adaptación de nuevas ideas sobre el arte que paulatinamente se han estado difundiendo en el país y que implican una crítica a la visión tradicional de la obra de arte como artefacto coleccionable y la adopción de nuevos modelos que permiten concebir la obra como una experiencia multisensorial. Entre estos modelos encontramos la instalación, pero también el arte relacional, la *performance*, las intervenciones en el espacio público, entre otros. El arte ya no se reduce a la mera pericia técnica en la producción de objetos coleccionables o al creador puro que solo debe hablar a través de la textura visible de su obra. Por el contrario, el artista visual contemporáneo parece requerir de competencias intelectuales y teóricas para dar cuenta de su producción, del concepto que la sustenta. Esto es lo que Pablo Hernández Hernández (2012) señalaba como la interacción de imagen-palabra que caracteriza al arte visual contemporáneo de Centroamérica.

No debemos olvidar, sin embargo, que estas formas de arte contemporáneo realizan la estética moderna en su mayor radicalidad: lo que está en juego en el arte no es ya la creación de un objeto único, dotado de aura como creía Walter Benjamin (1973), sino el lugar de una experiencia, la experiencia estética (Rancière, 2009). Señala, por otra parte, Martin Seel (2010) que la experiencia estética no se reduce a lo definido institucionalmente como arte, sino que abarca cualquier tipo de objeto u acontecimiento que remarque su aparecer. Este autor define dicho aparecer de lo estético como “percibir las cosas y los acontecimientos momentánea y simultáneamente, tal y como aparecen ante nuestros sentidos, es una forma primordial de experimentar el mundo” (Seel, 2010, p. 7). Lo estético así concebido no se limita a lo que socialmente se define como arte, sino a una gama mucho más amplia de experiencias que comprenden el mundo mediático, la cultura popular o la textura material de la vida cotidiana. El arte propiamente dicho vendría a ser, más bien, un espacio de reflexión sobre nuestras formas de experimentar el mundo, así como un ensayo de nuevas formas de sentir y organizar la experiencia.

Propongo revisar un par de ejemplos del arte contemporáneo salvadoreño que aspiran tener impacto político. Por esto último no entiendo la expresión de contenidos políticos explícitos, sino la capacidad del arte de definir nuevos escenarios de lo común y de invocar consecuentemente nuevas comunidades estéticas, capaces de explorar y anticipar transformaciones colectivas (Rancière, 2009). Estas expresiones abren un terreno fértil de reflexión en una coyuntura como la que vivimos actualmente en El Salvador, marcado por un equilibrio paradójico, pero efectivo de polarización y despolitización.

Los ejemplos a los que dedicaré atención son: Otra ciudad es posible, serie de intervenciones en el espacio público organizadas por el colectivo artístico ADAPTE en febrero de 2017 y la exposición *Acercamiento* del Museo de Arte de El Salvador (MARTE), inaugurada al mes siguiente. Ambos ilustran dos políticas del arte cuyo centro es una crítica al museo que reflexiona sobre las formas de visibilidad que debe adoptar el arte para impactar un espacio social fragmentado y excluyente como el de la ciudad de San Salvador.

Otra ciudad es posible

Otra ciudad es posible fue el nombre de un festival que contenía un conjunto de intervenciones en el espacio público realizadas por el colectivo ADAPTE entre el 4 y el 12 de febrero de 2017 (Ascencio, 2017). Consistió en trece piezas de arte, instalaciones o acciones, así como de tres conversatorios. Todos se realizaron en diecisiete lugares transitados de las ciudades de San Salvador y Santa Tecla y se difundieron a través de redes sociales y el periódico digital *El Faro*. *Otra ciudad es posible* proponía hacer un recorrido por distintos puntos de la geografía urbana del Gran San Salvador y entrever desde allí una nueva ciudad. A partir de la negación de una cotidianidad urbana, que es un tejido de sentidos violento que reproduce una sociedad desigual y se vuelve en contra de las personas, los artistas se proponían ver, en palabras de Ronald Morán, uno de los organizadores, “la ciudad como un ente vivo” (Ascencio, 2017, min. 03:33-03:35).

Dentro de las intervenciones mostradas durante el festival, podemos destacar, en primer lugar, *Ri Kach* de la artista guatemalteca Andrea Mármol (Ascencio, 2017, min. 00:58-01:59). Es una experiencia de arte participativo en la que se invitaba a los transeúntes a unir con tiza las manchas de chicle del suelo de una plaza del centro de la ciudad. Con los trazos se dibujan figuras que semejabán constelaciones o mandalas. Según la artista, este ejercicio permite salir de los espacios cerrados de exhibición y combinar nuevas dinámicas de pensamiento creativo entre gente que usualmente no participa del mundo del arte.

32 de José David Herrera era otra experiencia de arte participativo que invitaba a los transeúntes que se desplazaban en una zona céntrica de la capital a lanzar una piedra pintada de rodado al río Acelhuate (Ascencio, 2017, min. 03:38-05:02). En total se lanzaron 32 piedras, para conmemorar a cada una de las víctimas del accidente de la Colonia Málaga de 2008, cuando una tormenta provocó una crecida que inundó las calles de la zona y arrastró un autobús cargado de pasajeros al río y provocó la muerte de 32 de ellos. Las resonancias de este número con los sucesos de 1932, la masacre genocida contra los pueblos indígenas del Occidente durante el gobierno del general Maximiliano Hernández Martínez, eran inevitables en el contexto salvadoreño. De esta forma, el suceso histórico de la matanza vuelve a acontecer en una suerte de masacre pasiva, en la violencia inherente a un tejido urbano de la capital salvadoreña, la cual opera como máquina de muerte que, desde su irracionalidad y desorden, desprecia las vidas humanas. Estos mecanismos impersonalizados de violencia podrían verse como una concreción de lo que Ignacio Ellacuría llamaba el “mal común” (Samour, 2013, p. 8).

Otra intervención interesante fue la de Melissa Guevara, que se titulaba precisamente *Intervención* (Ascencio, 2017, min. 05:03-05:12). Esta consistió en pintar un paso peatonal que abarca todo el costado oriente del Teatro Nacional. Con este gesto de trazar una cebrada desmesurada, se demarcaba una zona segura para los peatones y se anticipaba qué significaría devolver la ciudad a las personas, arrancarla de la tiranía de la máquina, que no solo serían los automóviles, sino la maquinaria social que antepone el lucro a la vida humana.

Los artistas que participan de este experimento proponen, de esta manera, la explosión del museo y su desborde en la ciudad. En realidad, la separación espacial del museo o la galería como “cubo blanco”, para ocupar la expresión de la artista Ana Beatriz Deleón (Ascencio, 2017, min. 02:58-3:02), se transforma en un nuevo tipo de separación más productiva en el tiempo, entre la cotidianidad colonizada por la lógica del capitalismo salvaje y el tiempo de la libertad, la imaginación y la memoria que posibilita al arte volverse vida. Este instante es el que permite vislumbrar una comunidad de sentido que es una ciudad posible, la cual es devuelta a sus legítimos propietarios, sus habitantes. Por un instante, al menos, se les permite enmarcar sus gestos y acciones cotidianas automáticas en un entorno de creación y reflexión y no como simples respuestas a los estímulos del engranaje productivo.

Acercamiento, Joser y Nadie

Acercamiento es el nombre que recibió la exposición que se inauguró el 9 de marzo de 2017, en el Museo de Arte de El Salvador (MARTE). En ella, Javier Ramírez, conocido

por su nombre artístico de Nadie, invirtió el premio *Hocus Pocus* de 2016, otorgado por esa institución, en curar una exposición de su padre, José Enrique Ramírez, un pintor aficionado, al que la exposición bautiza con el nombre artístico de Joser. La obra *naïve* de Joser no se exhibe bajo la lógica exotista del arte primitivo. En el folleto de la exhibición, el artista-curador la propone, en cambio, como una forma de interpelar el espacio que la aloja, el museo que en este caso funciona también como galería de arte.

Con este gesto se está tocando un tema central de la institución del arte en la modernidad. Recordemos que en la *Crítica del discernimiento* (1790) de Immanuel Kant (2012), se nos propone una institucionalización paradójica de lo que él denomina “Arte bello” [*schöne Kunst*] (Kant, 2012, pp. 420-422). Allí sostiene que el poder de juzgar una obra de arte está presente en todos, pero la creación del arte es un atributo reservado a individuos especiales, a los genios artísticos. Para Kant, el genio es el don innato y excepcional donde “la naturaleza da regla al arte” (Kant, 2012, p. 424). La misma paradoja encontramos en las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795) de Schiller (1991). En la carta XXVII, vislumbra un estado estético que es la realización radical de la igualdad, pues subvierte el principio racionalista de sumisión de la materia sensible, es decir, de la parte pasiva de la sociedad a la parte activa, pensante, de la razón. Sin embargo, más adelante aclara que, en el mundo real, ese estado solo está presente entre algunas almas elegidas que son las que se atreven a resistir la convención social y vivir de acuerdo con su propia norma: “El bien absoluto no puede hacer feliz sino bajo condiciones que no puede suponerse universalmente, pues la verdad es la recompensa de la abnegación, y para creer en la voluntad pura es preciso tener el corazón puro” (Schiller, 1991, p. 215).

En esta prefiguración del estado estético como comunidad de espíritus osados, de quienes poseen un “alma finamente templada” (Schiller, 1991, p. 217), se funda la captura elitista del arte o el carácter afirmativo de la cultura que denunciaba Herbert Marcuse (1967). El genio se convierte así en la clave de la distinción, en el sentido que propone Pierre Bourdieu (1998), como una forma en la que la élite cultural se legitima al afirmar su superioridad espiritual en este escenario de reconocimiento de una obra genial.

Es precisamente esta idea constitutiva del arte consagrado la que Nadie desmantela en *Acercamiento*. La muestra expone al MARTE como lugar en que el privilegio social se escamotea apelando al encuentro de almas bellas en la singularidad de un supuesto genio que trasciende las barreras de clase. Por ello, más que descubrir al genio singular en un sujeto de origen popular, la exposición afirma lo artístico en términos de una cualidad universal

que no hace distinciones de clase y que él denomina: “el estado primigenio de cuando la especie humana consistía de artistas que creaban diariamente el poema del habla” (MARTE, 2017, p. 1). Afirma con ello que el “creador... somos todos”, es “la deidad que somos todos” y un rechazo a “esa mentira que responde a los intereses de pocos” (MARTE, 2017, p. 1).

Hacer arte, desde esta perspectiva, es una protesta contra las jerarquías sociales, pero también contra las máscaras que la sociedad nos obliga a asumir como parte de nuestro ser integrado al aparato productivo. Este crea una gama de exclusiones de la cual la institución misma del museo no escapa:

Hacer arte es no creer la mentira de lo que nos define; no se es agente de *call center*, no se es empleado de Gobierno, no se es barista de Starbucks, no se es gato de Soyapango, no se es director del MARTE. Somos, en cambio, artistas todos, olvidados de nosotros mismos (Marte, 2017, p. 1).

El artista que somos todos, pero olvidados de nosotros mismos, se refiere a la mutilación del sujeto humano que se opera en la división del trabajo como principio reparto de lo sensible dominante de la sociedad capitalista. La obra de *Joser* es, entonces, un recordatorio y una celebración de esa deidad constitutiva de lo humano, pero olvidada en nuestro ser social mutilado.

A la reflexión anterior, cabe añadir que el nombre elegido por el artista, *Nadie*, es un desafío al reparto de lo sensible del establecimiento del arte. Es un gesto de destrucción del nombre propio que vuelve visibles a los infinitos anónimos. *Nadie* no se refiere entonces a una supuesta angustia existencial de pérdida de identidad, sino que adquiere una clara connotación de clase o, más precisamente, de la exclusión de un sector social y de la geografía capitalina. No es casualidad que en el pasaje antes citado se menciona a Soyapango, que no solo es el lugar de origen del artista, sino un municipio al oriente de la capital en el que se instaló buena parte de la planta industrial durante el apogeo de la modernización en las décadas de 1960 y 1970, el cual, consecuentemente, se transformó en una suerte de distrito obrero. Al hacer alusión a este lugar, *Nadie* reclama otro mundo de arte que no distinga entre artista y no artista. *Nadie* es el “gato de Soyapango” que reconquista el espacio del museo para una genuina vocación democrática del arte como nueva comunidad de sentido. Recordemos que en el habla coloquial salvadoreña la palabra gato designa a un don Nadie, a una persona insignificante.

A modo de conclusión

Los muros de la colonia La Gloria, en el municipio de Ayutuxtepeque, en la prolongación que conecta el Boulevard Constitución con una periferia norte capitalina asediada por pandillas, están cubiertos por *graffiti* y murales elaborados por jóvenes de la zona, algunos espontáneos, otros animados por proyectos comunitarios de inclusión social. Los muros, en cierto sentido, han sido construidos para proteger a los residentes de clase media de la supuesta amenaza que representan los pobladores de menos recursos de una zona que, hace apenas un par de décadas, era rural. En uno de esos murales se leía hasta hace poco la frase “nuestra cultura no cabe en sus museos”. La inscripción resulta ahora ilegible con otros trazos de palabras e imágenes que se le han superpuesto, pero no por ello podemos ignorar su elocuencia.

Se me ocurre que dicha frase admite dos posibles lecturas. La primera, que podríamos retomarla de las tesis de Bourdieu (1998), sería una protesta contra el museo como espacio de distinción que se constituye desde la exclusión de las expresiones culturales populares, a las que se tipifica como ordinarias o bárbaras. Además, yo creo que es posible otra lectura más interesante y actual. Se la puede leer, más bien, como un reclamo de participar de un poder creativo, es decir, de un poder de arte, que requiere no solo de un espacio de visibilidad sino de participación efectiva en la definición de lo común. Esta es la comunidad estética que vislumbran estas nuevas manifestaciones de un arte público, que es político en el sentido más elemental del término, no tanto de la disputa institucionalizada por el poder, sino:

un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (Rancière, 2009, p. 10).

En la segunda década del siglo XXI, se registra un cambio notable de paradigma en el arte visual salvadoreño. Pese a la mayor fragilidad que ha resultado de la crisis del sistema de galerías, el arte contemporáneo salvadoreño ha sabido encontrar nuevas formas de aparecer y de impactar la conciencia colectiva salvadoreña. Aun cuando el público que impacta puede ser limitado en términos numéricos, invita a reflexionar sobre las situaciones que afectan la vida de la población y que se manifiestan en su concreción sensible: en la agresividad de la maquinaria productiva que agrede y mutila a sus habitantes, en las

mayorías a las que se despoja de su poder creativo. Todas estas formas de experiencia artística escenifican nuevas formas de interacción común que permiten a los ciudadanos un reencuentro con su propia realidad personal y colectiva. Es importante, finalmente, recalcar que este trabajo tiene el carácter de una exploración preliminar y que deja por fuera un universo mucho más amplio y rico de experiencias de arte contemporáneo en El Salvador. Queda también sin explorar el creciente uso que en la actualidad se hace de algunos de estos formatos en las políticas culturales tanto a nivel local como nacional.

Referencias

- Ascencio, C. (20 de febrero de 2017). Arte para ver la ciudad de nuevo [video]. *El Faro*. Recuperado de http://elfaro.net/es/201702/ef_tv/20004/arte-para-ver-la-ciudad-de-nuevo.htm
- Bahamond Panamá, A. (2012). *Procesos del arte en El Salvador*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Tecnos.
- Bourdieu, P. (2006). *Las reglas del arte, génesis y estructura de campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cornejo, J. A. (1999). *La pintura en El Salvador*. San Salvador: Dirección de Publicaciones e Impresos.
- Espinoza, K. (17 de febrero de 2015). Víctor Hugo, el artista conceptual que se comió una papeleta de votación. *Diario1.com*. Recuperado de <http://diario1.com/arte-y-cultura/victor-hugo-el-artista-conceptual-que-se-comio-la-papeleta-de-votacion/>
- González, J. M. (2013). Estética de las transiciones artísticas. *Identidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 4(7), 82-105. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/journal/745/74556945015/movil/>
- Groys, B. (2016). *Volverse público, las transformaciones del arte en ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hernández Hernández, P. (2012). *Imagen-Palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid, Frankfurt am Main y San José, Costa Rica: Iberoamericana, Vervuert y Fundación TEOR/ética.
- Kant, I. (2012). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza.
- Marcuse, H. (1967). *Cultura y sociedad*. Buenos Aires: Sur.
- Museo de Arte de El Salvador (MARTE). (2017). *Acercamiento, Joser y Nadie*. [Folleto de exhibición]. San Salvador: Museo de Arte de El Salvador.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago: Lom Ediciones.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Musei d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Buenos Aires: Caja Negra.

Rodríguez, B. (Ed.) (2004). *Carlos Cañas, obras sobre papel 1944-2004*. San Salvador: Museo de Arte de El Salvador.

Roque Baldovinos, R. (2016). Estética y política: contracultura y revolución en El Salvador (1960-1980). *Cultura de Guatemala*, 37(2), 33-52.

Samour, H. (2013). El concepto de mal común y la crítica de la civilización del capital en Ignacio Ellacuría. *Estudios Centroamericanos*, 68(732), 7-18. doi: <https://doi.org/10.51378/eca.v68i732.3352>

Schiller, J. C. F. (1991). *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.

Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz.