



Arte Contemporáneo - Violencia: metáfora individual y colectiva

Pilar Contreras*

Resumen

Este artículo intenta una aproximación a los espacios de reflexión del arte boliviano actual, que como a principios del Siglo XX, se encuentra en medio del debate sobre la identidad nacional. El discurso indigenista del gobierno de Evo Morales busca en el campo cultural, un re-encuentro con las expresiones artísticas originarias, lo que hace imposible –por lo menos en términos teóricos– trabajar con propuestas contemporáneas, que sólo demuestran *la dependencia cultural extranjerizante*.

Sin embargo los artistas no son ajenos a esta indagación sobre el ser nacional y si bien se expresan a través de performance, video-arte o instalaciones, lo que se percibe es una búsqueda incesante de ese reflejo que permite el auto-reconocimiento. Durante la primera mitad del Siglo XX fue Guzmán de Rojas con su propuesta indigenista quien nos otorgó una imagen nacional basada en la presencia del indio. Hoy los artistas reflexionan sobre el SER, en grupos subalternos como los homosexuales, las mujeres o los jóvenes en una sociedad que aún los mantiene en silencio.

Así todos los trabajos aparecen como violentos, no sólo por las imágenes que proponen, también porque indagan en espacios que solían estar vetados para los artistas más tradicionales y por supuesto también para la sociedad. Pero la violencia también se hace presente a través de la posibilidad de dar nombre a las cosas, en medio de un discurso oficial que pretende negar otros espacios de reflexión que no sean aquellos que Guzmán de Rojas propuso un siglo atrás.

Palabras Clave

“nuevo orden cultural”; arte boliviano actual; indagación del Ser nacional; representación especular; violencia;

* Profesora del Departamento de Cultura de la Universidad Católica Boliviana. Ha colaborado en distintas publicaciones especializadas, con artículos sobre Arte del siglo XX en Bolivia. Es autora de *La construcción visual de lo social, entre la Guerra del Chaco y la Revolución Nacional y Existencias Insurrectas*. Es coautora de *Voces de artistas*. **Contacto:** etc_pilar@yahoo.es



Abstract

This article seeks to explore the spaces of reflection on the current Bolivian art, which like at the beginning of the 20th century, finds itself engaged in a debate on the national identity. With regard to culture, the *indigenist* discourse of the government of Evo Morales searches to foment a reencounter with Native or “originary” expressions of art, a fact that makes it impossible –at least in theoretical terms– to work with contemporary concepts, since these only prove the “*alienating (extranjerizante) cultural dependency*”.

The artists, however, are not strangers to this quest about the national identity and even express themselves through performances, video-art or installations. What is perceived in their work is an untiring search of that mirror which allows self-recognition. During the first half of the 20th century it was Guzmán de Rojas with his *indigenista* proposition that rendered us a national image based on the presence of the Indian. Today the artists reflect about the BEING in such subaltern groups as homosexuals, women or young people in a society that still keeps them in silence.

In this way, all works appear to be violent, not only through the images they project, but also because they explore spaces that remain off limits for the more traditional artists as well as for society. But violence also manifests itself through the possibilities to name these things amidst a public discourse which pretends to negate other spaces of reflection which would not be those proposed by Guzmán de Rojas a century earlier.

Key Words

“new cultural order”; current Bolivian art; search for the national Being; mirror for self-reflection; violence;

Meses antes de realizarse la quinta versión de la Bienal Internacional de Arte en Bolivia, sus directores señalan que el evento genera una relación de amor y odio: amor porque la necesidad de abrir espacios de expresión artística, los impulsa a esquivar cualquier escollo y odio porque no es fácil montar un evento de estas características en un país que hoy se desenvuelve entre la construcción de la nación y el reencuentro con la cultura indígena. Sin embargo curadores y organizadores parecen haber encontrado una salida -a pesar de la oposición del actual gobierno a apoyar este tipo de expresiones artísticas- en la diversidad conceptual y en lo intrincado del *nuevo orden cultural*.



Antes de continuar este trabajo señalaremos los límites en los que nos estamos moviendo. Es verdad que en Bolivia en los últimos años hemos vivido un retorno al pasado, esa búsqueda incansante por encontrar nuestro propio rostro como nación, ha hecho que se nieguen quinientos años de historia, algunos sólo rechazan 182 años de vida republicana y algunos más se empeñan en encontrar el cordón umbilical que permita mirar lo que somos hoy *muy a pesar de lo que fuimos ayer*. La Guerra del Chaco (1932–1937) y la Revolución desencadenada en Bolivia a partir del 9 de abril de 1952 son quizás los hechos históricos más estudiados de la vida contemporánea del país. El conflicto bélico del Chaco demostró la falta de intersubjetividad entre los indígenas y los gobernantes. Esta ausencia hizo que la élite buscara consolidar una identidad homogénea para todos los bolivianos, en otras palabras, construir la nación. La insurrección de abril, en cierto modo mantuvo la nostalgia por el pasado, pero también hizo presente la necesidad imperiosa de construir una nación diferente. Para el investigador Javier Sanjinés (1992) “los símbolos y elementos que produjo la Insurrección de abril, en el ámbito estético, fueron *desfigurados y fantasmagóricos*. En la necesidad de consolidar la integración entre el pasado y el presente, entre lo vernacular y las vanguardias estéticas que venían del exterior, los bolivianos –señala– intentaron equilibrar el sentimiento entre *lo no posible y lo deseado*”.

Estas carencias en la construcción de la nación, fueron finalmente las que nos llevaron a construir *la nueva Bolivia*, esta vez por la vía democrática. El nuevo gobierno propone para la nueva Constitución Política del Estado, una democracia multicultural y multilingüe:

Un régimen de ‘autonomías regionales culturales y lingüísticas’, subordinadas al Estado nacional. El reconocimiento constitucional de sistemas políticos y de conformación de autoridad practicados por las comunidades campesinas, ayllus, barrios y gremios como medios legítimos de elección y toma de decisiones tanto a escala nacional, regional o local y finalmente, un Ejecutivo en que el 60% de los ministerios esté en manos de indígenas.

[...] Si Bolivia es una sobreposición de varias culturas y civilizaciones, el Estado como síntesis debiera ser una institucionalidad capaz de articular, de componer una ingeniería política formada por una presencia proporcional de las culturas e identidades lingüísticas, además de unas instituciones modernas y tradicionales, representativas y asambleísticas en la toma de decisiones a escala general “nacional”. Un indigenismo en que el actual régimen político, podría compatibilizarse con la *rebelión aymara*, esta propuesta ciertamente no anula la competencia partidaria (es decir a los partidos actualmente existentes) pero obliga al mismo sistema partidario a multiculturalizarse o a establecer alianzas partidarias multiculturales para gobernar (2003).



En el arte el fenómeno es cuando menos insólito, la descolonización propuesta por el actual gobierno, busca en las culturas prehispánicas los elementos adecuados para simbolizar el proceso revolucionario que lleva a cabo, se rechaza todo aquello que mantenga algún vínculo con la colonia, es decir que no sea reflejo de las culturas *originarias*. Esto impulsa a las autoridades a discutir temas como la necesidad o no de impartir Arte Virreinal en la Academia Nacional de Bellas Artes. “Finalmente se trata de eliminar aquellas expresiones artísticas con las que no se identifica el pueblo, y que sólo son reflejo de las oligarquías que no dieron espacio a las expresiones indígenas”. Estos conceptos también sirvieron a las autoridades culturales del gobierno para negar, por primera vez, el auspicio a la quinta versión de Bienal de Arte SIART.

Por lo tanto nunca antes escribir sobre el arte contemporáneo de Bolivia había parecido algo tan difícil de hacer a cabalidad, debido a que por un lado existe un discurso oficial indigenista y del otro los artistas continúan y pueden trabajar diversas expresiones contemporáneas, expuestas en galerías y eventos privados. Los temas que ellos desarrollan no surgen a capricho, más bien son consecuencia de la necesidad de hacer públicos ciertos conceptos, imágenes u objetos, que se inscriben en el contexto social, del que son parte.

Si bien el arte contemporáneo se ha independizado de la realidad objetiva exterior, lo que busca es expresar el espacio interior, que retorna a nosotros a través de diversas aproximaciones a esa realidad que nos involucra a diario. Este lenguaje artístico se presenta como una mediación entre la intención del artista, su realización y la apropiación que otro hace de la obra de arte. La interpretación aparece entonces sin intermediarios, a través de la identificación con uno o todos sus elementos. Así los lenguajes artísticos contemporáneos utilizados por los artistas bolivianos, pueden ser entendidos como medios que utilizamos –artista y espectador- para expresar lo que deseamos, algo que de ningún modo va en contra del proceso de transformación social y de reconocimiento que es impulsado por diversos gobiernos latinoamericanos en la actualidad, al contrario es un elemento más en la compleja realidad en que vivimos.

La imagen en el espejo

Jorge Luís Borges en *Las ruinas circulares* (1941) narra la historia de un hombre que construye en sus sueños un ser perfecto, elaborado a imagen y semejanza de las ambiciones e ideales de su progenitor. Una vez que el creado se independiza, invade el espacio de su mentor con su propio poder creador. En ese instante, una vez reconocido el Otro, el protagonista señala que: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñando”.



¿Pero quién es el Otro? El Otro es simultáneamente el semejante y la imagen especular, entendida ésta como el reflejo del propio cuerpo en el espejo. El Otro aparece entonces como un reflejo, una proyección del Yo, que es otro y uno mismo simultáneamente. Esta imagen especular es la que permite al ser humano construir su propio yo, porque es totalmente cautivado por dicha imagen. Según el psicoanálisis ésta es la razón básica del poder de lo imaginario en el sujeto, y explica por qué el hombre proyecta esta imagen de su cuerpo en todos los otros objetos del mundo que lo rodea.

El segundo eje de reflexión que utilizamos en este trabajo es el mito de narciso en el que un joven se enamora de su propio reflejo, que lo embelesa y a la vez lo llena de dolor, posteriormente el joven muere en la contemplación de su propia imagen. ¿Cómo soportar el hecho de poseer y no poseer al mismo tiempo? Esta historia nos habla de la nostalgia por la unidad perdida, de lo extraño, lo desconocido o lo demoníaco. No en vano los griegos solían retratarnos a los humanos como un coche guiado por dos caballos uno blanco moderado, sereno y razonable y el otro negro impulsivo, violento y cargado de deseo.

Así el espejo, el reflejo y el doble pueden ser vistos como marcos de la producción artística que nos ha dejado el siglo XX y que sostiene las obras de este siglo XXI. Son estos tres conceptos los que me servirán para reflexionar sobre la violencia y su representación en algunas imágenes estéticas.

De la re-presentación

Para reflexionar sobre la representación de la violencia en el arte contemporáneo boliviano he elegido el trabajo de cinco artistas: mientras Erika Ewel (1970) re-elabora su propia imagen, Alejandra Dorado (1969) reflexiona con cierta ironía sobre los valores morales de la sociedad; por su parte Alejandra Delgado (1977) a través de performance expresa el siglo que vive, que como ella misma afirma no es maravilloso, por su parte Valia Carvalho (1969) nos entrega obras de trazo riguroso, propias de la más pura academia, aunque el lenguaje que utiliza es totalmente contemporáneo, en tanto que Joaquín Sánchez (1975) ritualiza la cotidianidad hasta alcanzar lo sagrado.

En *La virgen de la leche*³² (2001) Ewel utiliza su cuerpo para retratarnos una imagen de la virgen con *nuevas cicatrices*, dispuestas allí por las características y condiciones que le otorga su condi-

32 Obra ganadora de la primera Bienal Internacional de arte de Bolivia. (2001)



ción femenina. La virgen se nos presenta más humana, con los rastros del parto distribuidos por los senos y al igual que en las pinturas de la tradición religiosa del mismo nombre, deja brotar la leche para alimentar a su hijo. Sin embargo Ewel añade algo más, no sólo habla de una mujer, habla de dos; junto a María aparece también Eva llena de dolor. ¿Cuál es el objetivo de la artista? Quizás indagar sobre el cuerpo y la memoria. Se me ocurre que lo que la empuja a trabajar sobre su propio cuerpo es la necesidad imperiosa de conocerse, de encontrar ese yo interior que se le aparece como un enemigo desconocido.

Si bien el trabajo de esta artista puede ser leído desde la condición de género, lo que su producción nos muestra es la búsqueda incesante por atrapar esa personalidad desgajada, que la persigue como una sombra, como un reflejo ineludible. Para nosotros –los espectadores– sus imágenes se nos hacen por momentos incomprensibles. Parecería que Ewel traspasa los límites sociales y si bien en un primer momento el público intenta cerrar los ojos, posteriormente –y quizás ante la idea de que esto es arte– los mantiene abiertos esperando que el cerebro reaccione más desde la reflexión que desde la sensación. De esta manera su trabajo abre un espacio en el que la angustia se nos presenta más bien como una imagen especular, como la representación del Otro, la sombra del espanto que es posible soportar mientras sea sólo una representación del horror y no el horror en sí mismo.

Por su parte Delgado nos ofrece obras con un trabajo riguroso en términos conceptuales. Su trabajo fue descrito como extravagante y no en pocas ocasiones como inútil, por su *increíble pretensión estética*. Delgado sin embargo inscribe su obra en el mundo contemporáneo. No es difícil encontrar el lazo estrecho que sus obras guardan con la modernidad y el énfasis que utiliza para expresar la racionalidad del ser humano; sin embargo su oferta se nos hace muchas veces impenetrable. En *Lo imprescindible*³³ (2005) Delgado nos muestra el dolor sin ningún aditamento simbólico. La artista se balancea unos minutos en un columpio, nada nos aleja de la imagen de un parque infantil, excepto el vidrio picado que cubre todo el piso, sobre el que la artista cae con los pies descalzos. Al mismo tiempo y justo en medio del salto el espectador se percata del vidrio, que aparece como un elemento turbador que une en una sola imagen el placer y el dolor. Ante la pregunta sobre si al mencionar lo imprescindible se refiere al gozo o al sufrimiento, Alejandra respondió sin dubitación que su trabajo habla del placer, “aunque siempre tengamos que retornar a través de posibles heridas en la piel”.

Así Alejandra Delgado refleja los trasfondos humanos y es en este espacio donde entabla diálogo con la obra de Carvalho quien entremezcla lo sagrado con lo profano, la ciencia y el conocimiento con lo cotidiano y lo popular. En *Carne Silente* (1998) Carvalho habla sin tapujos



sobre la sexualidad femenina como un espacio de dolor y de placer. Más de treinta óleos nos muestran una vagina rodeada de una corona de espinas, un bisturí y una sonda médica o un tenedor dispuesto a devorar. Tanto el espacio sagrado como el quirófano no hacen otra cosa que desacralizar la vagina y nos la devuelve no redimida, más bien hecha objeto. Tanto Ewel como Carvalho nos ofrecen escenas obscenas, tal vez de mal gusto. Si su objetivo es sacudir al espectador, no lo hacen buscando la compasión o la posibilidad de compartir su dolor, más bien parecería que buscan retratar al ser humano desde todos los ángulos posibles, los físicos, psicológicos y también los culturales.

Registro y testimonio

Nuestra historia está plagada de guerras y confrontaciones en las que las víctimas de un momento se convierten luego en victimarios. Nadie tiene el monopolio de la violencia, ninguna persona ni ningún sistema político. Parecería más bien que la violencia es parte de la naturaleza humana. Como mencionamos en la introducción, en Bolivia la Guerra del Chaco desarrollada contra tropas paraguayas, permitió a los artistas ejercer las veces de reporteros gráficos. Muchas son las fotografías recogidas de aquella contienda que llevó a los dos gobiernos a disputarse posibles pozos petroleros, pero que en realidad enfrentó a las tropas por un poco de agua. Los soldados si bien murieron producto del enfrentamiento bélico, en su mayoría murieron de inanición, por la falta del líquido necesario para sobrevivir en una tierra tan inhóspita como lo es el Chaco. Sin embargo lo que interesa a este trabajo son los pequeños trozos de papel que artistas reconocidos como Cecilio Guzmán de Rojas o Raúl Prada utilizaron para esbozar lo que estaban viviendo en medio del combate. Estos pedazos de papel nos dejan ver algo más que las fotografías dejadas por los periodistas. ¿Qué es lo que narran estas imágenes? ¿Tan sólo sucesos políticos, o económicos? ¿Nos plantean los contornos de la tolerancia y la culpa? Culpa que normalmente no sentimos, porque el rechazo es la única actitud admisible ante estas imágenes. Quizás el primer relato bíblico pueda ayudarnos a comprender un poco más el drama al que nos enfrentamos. Cuando Eva muerde la manzana, no sólo nos transmite el pecado original. Su acción nos hace accesible el conocimiento del bien y del mal y por lo tanto nos deja la facultad de elegir. Quizás su mayor herencia consista en la posibilidad de ser nosotros mismos. Tal vez a través de la manzana adquirimos conciencia de nuestro ser y quizás es eso lo que nos avergüenza.



La Guerra del Chaco se ha convertido así en un eje fundamental de la reflexión artística en Bolivia mientras Guzmán de Rojas (1899-1950) detalla en sus dibujos la realidad tal cuál es, Guiomar Meza (1961) nos ofrece un Chaco renovado, dando inicio al proceso de redención. En la obra *Abandonado sin comando ni refuerzo* (1996) se reconoce a un benemérito con el pecho lleno de las condecoraciones del caso, a sus pies, como lo hacen las velas en un altar, descansan vasos llenos de petróleo y alguno lleno de agua. Esta obra ya no habla del combate de 1932, más bien nos plantea la confrontación entre la imagen idealizada de la construcción de la nación y el ser humano común, cotidiano ese que lucha por sobrevivir en un país que se muestra escurridizo, sin memoria y sin reconocimiento. Por su parte Sánchez rompe con la realidad del combate y elude el tema sociopolítico, lo que nos ofrece con *Batallón 60* (2001) es la redención. Con su obra los bolivianos encontramos un nuevo sendero, ya no miramos con vergüenza lo que fue, ni sentimos culpa por lo que no vivimos. Más bien tenemos la posibilidad de participar del hecho a través de un ritual que reitera ese encuentro. Pero qué es lo que ve el espectador, tan sólo una especie de ataúd metálico de veinte metros de largo, lleno de agua. El ataúd expone al muerto, es decir mantiene la tapa abierta y en su parte interior se encuentra la foto del batallón 60 multiplicada muchas veces; en la base del mismo existe un espejo que devuelve la imagen del espectador una vez que éste se acerca a observar su interior. La obra fue expuesta durante varias semanas en el lugar público más transitado de la ciudad de La Paz, las personas dejaron en torno al cofre flores, velas y vasos llenos de agua, que según la cultura andina se debe dejar a los muertos por si acaso tuvieran sed.

Tal vez Meza y Sánchez nos ofrecen algo de lo mismo, pero diferente. ¿De qué presencia hablan estas obras? Quizás narran lo inenarrable, es decir que a través de la conmemoración de los hechos quizás nos posibilitan participar y ver lo que los combatientes vieron y sobre todo sentir lo que sintieron. Lo que tenemos delante es la presencia del suceso, no vemos la construcción elaborada por una búsqueda lógica, lo que encontramos en términos estrictos es un ocurrir dentro del narrador, artista o espectador.

En busca del reflejo.

Sólo mencionaremos tres obras más: *Subir – ir – bajar – llegar*³⁴ (2005) de Alejandra Delgado, obra que le valió el premio *Arte Joven* en la IV Bienal Internacional de Arte en Bolivia. Con este trabajo Delgado se incorpora en la urbe y lo hace literalmente haciendo un recorrido por todas las casas en las que vivió en la ciudad de La Paz. La artista logra involucrar a los actuales dueños de esas viviendas, quienes le dan la autorización respectiva para colocar una placa



recordatoria en la pared de sus domicilios. La topografía de la ciudad de La Paz colabora en la descripción, ya que el bus al que sube el público, se ve obligado a recorrer –por un lapso de tres horas- caminos intrincados, todo ello acompañado por la música adecuada históricamente a la casa y la edad que se está visitando. En medio del recorrido, el bus ingresa en el Hospital Metodista, los espectadores son obligados a caminar por los pasillos del sanatorio, hasta llegar a una habitación en la que también se exhibe una placa recordatoria de los casi doce meses que Alejandra Delgado estuvo enferma. Todo tiene un cálculo preciso, las placas no sólo llevan su nombre y las fechas del caso; también llevan textos elaborados por la artista, que señalan el estado de ánimo que tenía mientras habitaba ese domicilio. El comportamiento del público como ser urbano, también se condiciona según el contexto y la circunstancia específica; en el Hospital el espectador no puede más y deja brotar sus emociones. Así la obra queda terminada.

La urbe y todo lo que en ella habita, también es preocupación de Alejandra Dorado, en *Especulando sobre lo (mi) mismo(a)* (2001) donde se enfrenta con la sociedad conservadora en la que vivimos. La artista trabaja el cuerpo como elemento sagrado, violentado por la moral, la religión y el cliché. Son dos modelos –un hombre y una mujer- que le sirven para retratar lo masculino sobre fondo rosa y lo femenino sobre fondo azul, los aparatos reproductivos se encuentra yuxtapuestos y la posición de sus modelos impide una clara diferenciación de los sexos, confundiendo de esta manera al espectador que se debate entre sus principios morales conservadores y la sensación que le produce el sólo mirar. En su obra Dorado nos lleva a los abismos, pero no solamente en relación a la sociedad, los abismos de esta artista muestran con refinada ironía el horror de la naturaleza humana, de la razón, del mundo.

De esta manera las obras que hemos descrito no pueden ser entendidas como un reflejo pasivo de la realidad. Las construcciones representativas que los seres humanos hemos hecho del mundo han ido variando poco a poco re-definiendo el concepto cognitivo de representación. Actualmente entendemos que al representarnos el mundo lo comprendemos y que nuestra comprensión supone además un acto de identificación y de distinción como individuos. La comprensión no sólo es una cuestión de reflexión es también el modo en que experimentamos el mundo como una realidad comprensible.



El trabajo de estos artistas es violento, porque rompe con los cánones estéticos, con los principios morales de la sociedad boliviana. El público se ve forzado a mirar lo que no quiere ver, sin embargo esta invasión al espacio público y privado, al espacio de la mirada, no es otra cosa que la incorporación del Otro. La importancia de estas obras no radica en la semejanza que guarda con la realidad más bien en la incorporación del sujeto en la imagen representada. Podemos añadir que el reconocimiento de la diferencia a través de la incorporación del Otro siempre es violenta, pero y al mismo tiempo siempre es positiva.

Si bien toda imagen es una representación especular o un simulacro, se puede reconocer en ella la presencia ineludible de lo real. De esta manera la imagen de la violencia que proponen estos artistas, parece hablarnos no sólo de finitud, al contrario aparece como un reflejo substancial de la vida, un espacio en el que irrumpe la verdad. Ya Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* (2000) afirmó que el arte sólo encuentra su sentido en el juego de la representación de la muerte, allí donde es posible experimentar toda la fragilidad y la vulnerabilidad de la vida. “Hay arte sólo cuando se muestra el inminente momento de la quiebra, cuando comprendemos que todo está a punto de disolverse, cuando la muerte parece que nos alcanza con su mirada sin ojos y su llamada silenciosa”. Para el filósofo alemán la vida no se comprendería sin la presencia de la muerte. Pero esta apelación al abismo, a la representación de la finitud, no es una forma de mitigar la realidad, al contrario es una percepción profunda y clara de la dualidad que presenta la vida. Visto de esta manera el arte no nos salva, no nos ofrece un camino terapéutico para vivir mejor, al contrario parece demostrarnos que no existe salvación, y la representación de la violencia sólo aparece como una posibilidad más para habitar este mundo sin sucumbir en el abismo.

A manera de conclusión

La historia del arte está plagada de escenas de terror que se nos presentan como fábulas moralizantes o como hechos de denuncia. Lo interesante en estas obras es que buscan el antagonismo y la confrontación, ante estas obras la respuesta oscila entre el rechazo y la comunión ritual. Volvamos a Narciso quien murió con el deseo de abrazar aquella presencia especular que tanto lo conmovió. En su caída buscó leer la imagen reflejada y quizás sólo logró quebrarla. Después de este breve recorrido a través de algunas obras de arte, parecería que hoy Narciso se lanza hacia la profundidad persiguiendo esa imagen reflejada, cuya presencia finalmente le permitirá introducirse en sí mismo. Algo de esto parece mostrarnos Sánchez en la obra *Tejidos*³⁵ (2001) a través de la que plantea la posibilidad de ver la historia social y personal como una superposición de tejidos. En esta *performance* el artista se sumerge, desnudo y totalmente afeitado, en un



tanque de agua. Su piel sirve como lienzo sobre el que se proyectan –desde lo alto– las imágenes de decenas de tejidos *ancestrales*. A lo largo de toda la proyección Sánchez cambia de posición hasta terminar en posición fetal. La relación con el útero materno es inevitable, sin embargo la propuesta parece decirnos que la piel está cubierta de tejidos que hablan de nuestro habitar en la historia y como Narciso, Sánchez nos propone redimirnos en el encuentro final con nuestro reflejo, que no es otra cosa que una suma de *tejidos*.

Las obras que hemos observado nos hablan de dolor psíquico, en ellas importa más lo que se dice sutilmente que lo que se ve de manera explícita. Ya no se trata sólo del dolor físico, estos artistas nos plantean con brutalidad extrema la soledad, la frustración, el miedo al rechazo y el rechazo al otro. La violencia representada en una obra genera inquietud; por un lado ejerce atracción y del otro provoca desagrado. Pero la violencia surge no sólo en la percepción de algo que desconcierta, la violencia puede también ser el resultado de un fenómeno morfológico; es decir que la violencia también es fruto de la incorporación de un cambio dentro un sistema estético o social; de una discontinuidad en la continuidad.

Estos artistas plantean el problema desde un yo real. Su trabajo nos incomoda, porque no podemos eludir su carácter especular, finalmente hablan de nosotros, de nuestros deseos y necesidades, pero también de nuestros propios impedimentos en la construcción y el reconocimiento de nuestro ser. El arte contemporáneo en Bolivia intenta, como todos, emanciparse de la carga que significa el estar atado a criterios estéticos estandarizados del arte en general y del arte contemporáneo en particular. Las experiencias de los artistas son menos *puras* de lo que ellos mismos quisieran, están conformadas también por las experiencias de los otros, por esa interrelación que entrega lo cotidiano y que propicia el arte contemporáneo. Por lo tanto se trata de una experiencia vital que tiene que ver con el *roce* con los otros, con la vulnerabilidad, con el estar permanentemente expuesto; finalmente se trata de la construcción de un nosotros, de un espacio colectivo que desborda lo conocido y lo aceptado y dejan ver, como Delgado o Carvalho, esos espacios negados y vistos como extraños, como únicos y ajenos. Son espacios de violencia que se insertan en nuestra fragilidad.



Dicho esto, sólo nos queda plantearnos el espacio ético que no deja de conmover, pues la imagen ya no es sacada de la realidad y al contrario es insertada en ella. Es una experiencia extraña, es la negación constante, la sensación de no ser lo que se debe ser. Finalmente toleramos lo que hacemos de manera cotidiana, incluso la reiteración de la violencia, lo que es difícil aceptar es la mirada del otro sobre nosotros mismos, se trata entonces de una ruptura, una transgresión que elabora algo antes inconcebible, algo imposible de representar.

Los límites en la expresión plástica son continuamente violentados, ejerciendo no sólo una ruptura con los cánones estéticos, sociales o morales, sino también con la estructura de la mirada a que estamos acostumbrados. Finalmente el arte nos ofrece una nueva forma de mirar lo mismo, una nueva forma de percibir. El hecho de que en estas imágenes no haya nada claramente aceptable no supone su no existencia. Al contrario la propuesta de estos artistas nos habla de una presencia mucho más intensa, un tipo de representación con autonomía propia. Así el receptor de este mensaje es capaz de reinterpretar y caminar los senderos provocativos de Ewel o Carvalho, quien por supuesto no inventa la violencia, esta aparece de manera explícita corrompiendo los principios morales de una sociedad que teme la exclusión, pero que sostiene el rechazo al otro. Quizás nos toca encontrar la fuerza necesaria para ver más, sin negar lo encontrado y este camino sólo adquiere sentido en la búsqueda o conexión de lo diverso.

Bibliografía

BORGES, Jorge Luís (1968) [1941]: *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé. 59-66.

BOZAL, Valeriano (2005): "Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos". En Bozal, Valeriano (ed): *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: La balsa de la medusa, pp. XIII-LIX

DE DIEGO, Estrella (2005): "De lejos, de cerca. Violencia, el canon y algunas enfermedades de la mirada". En Bozal, Valeriano (ed): *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: La balsa de la medusa, pp. LXI- LXXVI

GIRARD, René (1998) [1972]: *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.

GRAVES, Robert (2001) [1985]: *Los mitos griegos*. España: Alianza Editorial.



NIETZSCHE, Friedrich (2000) [1972]: *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial.

SANJINES, Javier (1992): *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Fundación BHN – ILDIS.

SHINER, Larry (2001): *La invención del arte*. Madrid: Paidós Estética.

SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Argentina: Alfaguara.

