

CONCEPCIÓN DE LA GUERRA EN EL ARTE IMPURO DE JOSÉ BERMÚDEZ

Ana Ramírez¹

 ORCID ID <http://orcid.org/0000-0003-1705-9239>

Durante el proceso de ascenso de las dictaduras militares a lo largo de las décadas de 1960 y 1970 el arte adquirió y construyó, a partir de las experiencias que se suscitaron, una función clave ligada a la concepción de *arte impuro* que retoma y analiza Arturo A. Roig (2003). Este arte es atravesado por la historicidad, sus temas y sus prácticas no se alejan de los procesos políticos, sociales y económicos en el que se encuentra inmerso el artista. Esa realidad lo demanda siempre y debe construir caminos y respuestas para abordarla.

El *arte impuro*, además, considera primordial la conexión con el pueblo, ideal que las experiencias mendocinas del Taller de Arte Popular Realista, el Club de Grabados y el Taller de Arte Mural exploraron. Estos espacios direccionaron el arte producido por el pintor y grabador José

¹ Profesora y Licenciada en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Ha obtenido el título de Magister en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Actualmente cursa el Doctorado en Historia como becaria de la Secretaría de Internacionales, Investigación y Posgrado de la UNCUYO.

Bermúdez² y lo transformaron en un protagonista de la esfera cultural provincial. Fue partícipe y organizador de prácticas novedosas que lo estimularon en el desarrollo de un arte político y en torno a la necesidad de repensar sus producciones frente a distintas problemáticas socioeconómicas.

Para los hacedores culturales el arte no era solo portador de valores estéticos sino también políticos e ideológicos. El Club de Grabados significó para Bermúdez la comprensión de un lenguaje en el cual canalizar aquellas preocupaciones e inquietudes relacionadas con el arte político y social. Priorizaron la labor colectiva por sobre la individual y anhelaban construir una fuente de trabajo con elementos aperturistas. Propósitos que fueron heredados por el Taller de Arte Mural que funcionó en la provincia de Mendoza entre 1957 y 1961. En él trabajaron temas históricos y educativos en espacios sociales y de gobierno resignificando, de algún modo, la experiencia mexicana.

2 José Bermúdez nació en San Rafael el 22 de julio de 1923. Sus primeros pasos en el arte los dio en la Escuela de Dibujo al Aire Libre fundada en 1933 por Vicente Lahir Estrella y dependiente de la Asociación Cultural de Extensión Artística al Aire Libre. En 1936 ingresó en la Academia Provincial de Bellas Artes donde obtuvo el título de Profesor de Dibujo y Pintura en el año 1946. Contó en los cursos superiores con las enseñanzas de Roberto Azzoni, sobre todo, en el conocimiento del dibujo natural del desnudo. Luego, tomó clases de paisaje al aire libre con Antonio Bravo y estudió la figura humana en la Sociedad de Artistas Plásticos fundada en 1941, de la que fue miembro. En 1952 Bermúdez integró el Taller de Arte Popular Realista que funcionó en la casa de Luis Quesada y estuvo abierto a todos los que deseaban participar. A lo largo de los años, generó y participó de distintas experiencias culturales como uno de los artistas más reconocidos a nivel local.

A principios de la década de 1970 Bermúdez intervino en diversos eventos tanto nacionales como internacionales. Pero hemos observado, a partir del análisis de catálogos y de distinta documentación periodística, que a mediados del decenio se corre de los espacios oficiales para trazar diversas actividades en galerías y en el Taller Nuestro Teatro (TNT).

El TNT fue un espacio alternativo de expresión y circulación artística, aglutinante de una gran cantidad de actividades culturales. Los artistas gozaban de autonomía a la hora de preparar y exhibir sus obras, tampoco debían pagar un arancel por usar las salas del taller a diferencia de las galerías comerciales³. Dentro de los espacios culturales los sujetos pueden reproducir o resistir las estructuras dominantes a través de distintas acciones y prácticas sociales. En el TNT se desarrollaron contra-discursos (Lefebvre, 1991) sostenidos por actores que se negaron a reconocer y a aceptar el discurso hegemónico. A través de las distintas producciones culturales y los nuevos modos de circulación artística que se plantearon, se intentó discutir y subvertir las lógicas de dominación y las medidas represivas del poder político. La labor del Taller cesó en septiembre de 1974 víctima del atentado provocado por el Comando Anticomunista Mendocino (CAM).

3 "La galería de arte debe ser la única en el país, de índole privada, que no solo no cobra absolutamente nada a los expositores por el uso que hacen de ella, sino que TNT se hace cargo del pago de los catálogos, del vino de honor, y de todos los gastos de promoción. Ya no hay excusa para esos artistas de café que dicen que no hacen nada porque no tienen lugar donde hacerlo, se enoja Owens" (en *Claves*, 1973, p. 35).

La cultura sufrió un importante repliegue luego de la instauración de la última dictadura militar en la Argentina. El gobierno de facto utilizó como mecanismo de censura y control las *Listas Negras* destinadas a los referentes educativos, intelectuales y artísticos. Esto provocó una evidente transformación en los intereses plásticos de José Bermúdez que lo habían distinguido hasta el momento. Es preciso aclarar que no dejó de lado el abordaje y tratamiento de temas cotidianos y sociales, pero entre 1972 y 1983 tales figuras y escenarios conviven con la realización de series sin precedentes en su trayectoria que constituyen un episodio de su vasta actividad. Profundamente interpelado por la realidad que lo circundaba, se encontró censurado e incorporado en las *Listas* y cesanteado de su trabajo.

En este panorama internaliza y reflexiona sobre la instauración de los distintos procesos dictatoriales que azotaron la región latinoamericana y aquellos eventos de escala global que desataron el reclamo de una gran cantidad artistas del continente como fue la Guerra Fría y la aplicación de la Doctrina de la Seguridad Nacional. Según la autora Ana Longoni (2014), dos tópicos surgidos de la Revolución Cubana y del triunfo electoral de la Unidad Popular en Chile en 1970 orientaron la perspectiva de artistas e intelectuales de la época en todo el continente: la reivindicación de la militancia política como el lugar del intelectual en la revolución y la denuncia de las formas culturales al servicio de la dominación imperialista. Se marcó, además, el rol de la industria cultural para frenar el avance principalmente norteamericano. Lo que derivó en la necesidad de obras testimoniales del panorama político,

vitales para la acción y para transmitir un mensaje claro y contundente. De aquí se desprende la apelación cruda a la muerte que plasmó José Bermúdez en sus grabados como resultado cardinal de la guerra y del imperialismo.

Por estos años, Bermúdez llevó a cabo la construcción de imágenes dialécticas que en términos de Walter Benjamin (2005), son aquellas imágenes auténticamente históricas en el que el lenguaje hace posible su abordaje y comprensión. Es la imagen que desgrana el carácter representacional del contenido político que enuncia, para apelar a un trasfondo ajeno al orden de la percepción, de la intuición y de lo visible. Esta imagen apunta en su registro y enunciación a establecer una mirada crítica. Por su parte, para Natalia Magrin (2019), la legibilidad de la imagen no puede desanudarse del tiempo de enunciación de la mirada del receptor.

La producción cultural del artista construida a lo largo de la década de 1970 puede ser dividida en tres tipos, según la temática que aborda. En primer lugar, se encuentran los grabados destinados a distintos acontecimientos y problemáticas internacionales con hincapié en el desarrollo de la Guerra Fría y de la Guerra de Vietnam. Luego, continúa con su serie *Los Depredadores* que presenta claras críticas a las políticas económicas propias del período de acumulación capitalista y los albores del modelo neoliberal que se instaurará en los años '90 en Latinoamérica. Para concluir con representaciones vinculadas directamente con las prácticas del terrorismo de Estado y la denuncia a las violaciones de los derechos humanos.

Los grabados establecieron una doble ruptura. En

primer lugar, respecto del propio artista si nos referimos a la perspectiva plástica y temática en la que se había centrado hasta los años '70. Además, de la elección del grabado como soporte para las obras, el cual marcó una diferencia sustancial con los aires de modernización y experimentación de la época. En segundo lugar, las imágenes se encuentran en completa relación con el arte que tuvo lugar a finales de la década de 1960 que se destacó por tener una intencionalidad política clara y un discurso de denuncia.

Para el análisis de las imágenes partimos de la premisa que son series originadas en una realidad discursiva compleja, conflictiva y, a su vez, dinámica y por lo tanto cambiante. Dicho objeto de estudio nos condujo a establecer un diálogo con el emisor del mensaje y con su contexto de producción. En esta oportunidad haremos referencia a dos producciones culturales que surgieron de su análisis e interpretación de la coyuntura bélica internacional, *La Guerra y Defoliación de Primavera*⁴.

Para el análisis de los grabados tuvimos en cuenta el proceso de la comunicación que identifica la fuente, el emisor, el canal, el mensaje y el destinatario de cada producción cultural (Eco, 1973). En la obra *La Guerra* de 1972, observamos como la fuente del mensaje a los distintos conflictos bélicos que se produjeron a lo largo de la década de los '60. Estos influyeron de un modo particular en José Bermúdez, tanto las distintas etapas de la Guerra Fría como el posterior estallido de la Guerra de Vietnam.

⁴ Ambas imágenes obtenidas de: Bermúdez, José (1992), *Obra Gráfica*, Mendoza, Zeta Editores, p. 115.



José Bermúdez, *La Guerra*, grabado, 1972.

Este proceso comunicacional se encuentra mediado no solamente por la obra en sí sino también por una serie de poemas y de reflexiones que el propio artista escribió con posterioridad. Cumpliéndose lo que establece Didi-Huberman (2012) que, en cada producción testimonial, en cada acto de memoria, el lenguaje y la imagen son solidarios y no dejan de intercambiar sus carencias. Entendemos así, que una imagen siempre acude cuando las palabras parecen faltar o la claridad de las mismas no abunda y, a menudo, las palabras surgen cuando la imaginación falla.

Como sujeto emisor de la producción colocamos a José Bermúdez cuyo arte se encuentra dentro de la dimensión del *arte impuro*. Para explicar esta categoría teórica y su relación con Latinoamérica, el filósofo Arturo Andrés Roig recurre primero a desentrañar la dicotomía entre puro/impuro. Señala que los defensores del arte como una estética pura de belleza fueron Antonio Caso y José Ortega y Gasset. El primero de los autores dice que el arte es puro o no es arte, requiere de una contemplación desinteresada, carece de una finalidad y se basta a sí mismo. No posee un anclaje con la realidad que condiciona e interpela al artista. Mientras que Ortega y Gasset analiza solo el “arte artístico”, el arte es solo arte –sostiene– desproblematizándolo. Se trata de un objeto depurado y el artista el sujeto purificador, no existen sentimentalismos solo una realidad contemplada. Para Roig, en cambio, “el arte puro es una creación teórica forzada. Si el arte es liberación, lo será, pero dentro de un marco de condicionamientos imposibles de ignorar y que están expresados en el concepto de vida humana” (2003, p. 20).

En este sentido, los autores Ortega y Caso afirman que: “el arte puro es refinado, noble, culto y por eso mismo liberador. El otro arte, aquél que se ata a motivos, es vulgar, plebeyo, grosero o, cuanto más primitivo, en fin, impuro, tomando este término, como es de suponer, en su sentido negativo” (Roig, 2003, p. 26).

Para alcanzar este “arte puro” proponen la deshumanización de las experiencias estéticas, es decir, eliminar progresivamente los elementos humanos. Para Roig esto solo alimenta las formas más reaccionarias del pensamiento social y político, que llevan solo a las clásicas distinciones entre la humanidad selecta y la humanidad vulgar.

La contraposición a este arte puro es el acuñado por Justino Fernández, el *arte impuro*, que utilizó para explicar los distintos momentos artísticos a lo largo de la historia mexicana. El autor asevera que dicho arte no se encuentra ajeno a la realidad que vive el artista que es siempre social e histórica. El arte es valioso no por su belleza, que no puede separarse de la obra de arte, sino por ocuparse y revelar intereses vitales.

Las consideraciones de José Ortega y Gasset y Antonio Caso acerca del arte solo llevan a excluir su función social y política descreyendo, además, de la profunda e importante labor que despliega el artista como sujeto comprometido con la sociedad al producir una representación cultural. Dichos enfrentamientos, como por ejemplo la contienda entre el “arte académico” versus el “arte popular”, solo reproducen una lógica hegemónica de las desigualdades, el dominio de los recursos y el manejo de la

información. La cuestión de la pureza artística nos habilita a pensar que solo se trata de una concepción aristocrática del arte que engendra el rechazo del “arte popular”.

Podemos inferir que el *arte impuro* está vinculado a los procesos históricos que nos revelan y nos aclaran aquellos intereses y problemáticas de la humanidad. En esta concepción el artista tiene un papel principal: el de interpelar la realidad que lo circunda y el de proponer nuevos abordajes. Observamos que a finales de los años ‘60 los artistas adquieren un compromiso político y social tal que intentan dar un paso más y utilizar al arte como una herramienta de acción y de denuncia. Con la bandera de este *arte impuro* aspiraron a concientizar, instaron a la sociedad a ser parte de los procesos creativos y emprendieron la lucha por la democratización de los espacios y de las experiencias.

El canal elegido por el pintor es su técnica gráfica en la que expresó el dramatismo de los hechos políticos, sociales y económicos del período. Seleccionó al grabado como el medio más adecuado para interpretar la violencia política. Con respecto al mensaje de *La Guerra*, representa a las luchas armadas que se desarrollaron tanto en el plano internacional como en el continental. Recordemos que muchos de estos artistas se encontraban movilizados política e ideológicamente por la experiencia de la Revolución Cubana. Esta obra forma parte de las lógicas de resistencia que desarrolló Bermúdez en el momento en el que primó la censura y la represión. Como sostiene Didi-Huberman, las imágenes:

Forman parte de eso que los pobres mortales se inventan para registrar sus estremecimientos (de deseo o de temor) y la manera como ellos también se consumen. Es entonces absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes a las palabras, los libros de imágenes a los libros a secas. Para cada uno de nosotros, todos forman en conjunto un tesoro o una tumba de la memoria, no importa si ese tesoro es un simple copo o si esa memoria está trazada sobre la arena poco antes de que una ola la disuelva (2012, p. 17).

En cuanto a la organización formal del grabado se encuentra dividida en dos partes. La superior, que posee una mayor dimensión con respecto a la inferior, establece una relación entre el aparato bélico, el desarrollo de la industria y el terrorismo de Estado. “Para la fecha de producción de este grabado, la crueldad de las luchas armadas adquirió niveles inconmensurables, parecía un festival de horror” (Bermúdez, 1992, p. 114). El artista eligió utilizar personajes deshumanizados que llamó “feroces robots de acero” descendiendo de helicópteros, armados y alertas dispuestos a cazar y destruir todo a su paso.

Por su parte, el sector inferior de *La Guerra* encarna a la parte más humana de la obra. Encontramos a una pareja con un niño en brazos escondidos bajo tierra cuyos rostros denotan el miedo y la resignación frente a un estado de guerra total. Imagen que podemos percibir, además, teniendo en cuenta la amplia relación que existe entre la tierra y la vida si centramos la mirada en la pareja y el pequeño escondidos. La tierra como protectora de la vida que late

en sus entrañas y esta como la semilla que se alimenta y crece desde su interior. Responde a un proceso biológico y, a su vez, histórico que, apuesta al futuro, a la maduración del fruto como símbolo de una nueva generación que intenta desarrollarse en un contexto de paz social y lejos de las contiendas armadas.

La división de la obra en dos partes o fases posee, además del plano simbólico que construye el autor, visibles referencias históricas. En la estructuración sígnica se puede observar la relación con un determinado contenido, en este caso, muy reciente para el artista. Sabemos que Bermúdez se encontraba conmovido por el desarrollo de la Guerra de Vietnam y que fue un estudioso de sus etapas⁵. En este grabado hace una particular alusión a una táctica utilizada durante esta contienda. Grafica los llamados túneles de Cu-Chi que se encuentran aproximadamente a 40 km de Ho Chi Minh, ex Saigón. Estos elementos sígnicos son un caso de *ratio facilis*, es decir, el sujeto emisor tiene a su disposición en el propio repertorio de conocimientos culturales e históricos un tipo expresivo que se debe comprender concretamente como espécimen expresivo. Este tipo está relacionado con un contenido determinado o una porción del campo semántico (Eco, 2007). En esta oportunidad, el conocimiento del autor sobre los túneles actúa como signo dentro de la obra.

Los túneles fueron construidos a partir de 1945 durante la guerra colonial contra Francia. Los campesinos se

⁵ Dato proporcionado por su hija, Liliana Bermúdez (Entrevista realizada el 12 de octubre de 2019).

encargaron de cavar una extensa red que cubrió 220 Km a lo largo de las aldeas. Luego, se transformaron en el emblema de la resistencia del Viet Cong frente a los ataques del ejército norteamericano.

Los túneles servían como almacenes, hospitales, puntos de reunión, centros de planeamiento e incluso fábricas de armamento. Las guerrillas infiltradas, los equipos y las municiones eran desplazados desde Camboya hasta puntos de reunión en los túneles. Los estadounidenses entendieron la relevancia de los túneles, pero no alcanzaron a comprender su importancia táctica, en el entendido que eran mucho más que simples escondites. Para los vietnamitas los túneles eran la forma de transformar aldeas en fortalezas sólidas, al tiempo que les permitía contrarrestar la superioridad estadounidense en potencia y armamento moderno, ya que desde estos sitios se podían lanzar ataques sorpresa. Estados Unidos trató de contrarrestar los túneles mediante la “ratas de túneles” (soldados destinados a luchar en los túneles), bombardeos y uso de bulldozers (Forigua Rojas, 2008, pp. 595-596).

Con respecto al destinatario como fase final del esquema del lenguaje, destacamos nuestra labor activa como investigadores a la hora de seleccionar el objeto que nos conduce a la comprensión de un determinado proceso histórico. Tenemos en cuenta, además, que como toda producción artística adquiere un sentido de acuerdo al momento en el que se la estudia y en cuanto se establece un análisis con la realidad de ese destinatario.

“Desde lo alto descendía una infernal máquina bélica que desfiguraba los sentimientos humanos, hasta parecer simples y feroces robots con corazas de acero en la más inhumana cacería del hombre” (Bermúdez, 1992, p. 114). En relación a este último análisis del grabador, sobre la cacería y muerte del hombre por el hombre, Michel Foucault (2000) se pregunta, al pensar ineludiblemente en la guerra dentro de su análisis sobre el biopoder, ¿cómo es posible hacer la guerra a los adversarios matando a su vez a millones de ciudadanos sino es activando la noción de racismo? De esta forma, en una guerra hay dos intereses, destruir no solo al adversario político sino de igual modo a la raza rival:

En cierto modo no hay allí más que una extrapolación biológica del tema del enemigo político. Pero, más aún, la guerra –y esto es absolutamente nuevo– va a aparecer a fines del siglo XIX como una manera de fortalecer la propia raza mediante la eliminación de la raza rival (según los temas de la selección y la lucha por la vida), sino también de regenerar la nuestra. Cuanto más numerosos sean los que mueran entre nosotros, más pura será la raza a la que pertenecemos (Foucault, 2000, p. 232).

Si atendemos a la relación dialógica entre la obra y el contexto observamos la presencia de los rasgos ideológicos del artista. Entendiendo a la ideología no solo como el conjunto de ideas o creencias, sino definida como el ordenamiento sistemático de una jerarquía de significados y el establecimiento de una serie de posturas para asimilar esos significados. Según Griselda Pollock, la ideología “se

refiere a prácticas materiales encarnadas en instituciones sociales concretas por medio de las cuales los sistemas sociales, sus conflictos y contradicciones, se negocian en términos de luchas, dentro de las formaciones sociales, entre los dominadores y los dominados, los explotadores y los explotados” (2013, p. 30). Esta última relación, en términos de Foucault, entendida no como algo global sino desde la óptica de las diversas formas de dominación que se pueden ejercer dentro de una sociedad, “los múltiples sometimientos que se producen y funcionan dentro del cuerpo social” (2000, p. 36).

Teun Van Dijk (1996) plantea que, desde el punto de vista del análisis discursivo, la ideología se puede conceptualizar como el marco de trabajo básico que subyace a las cogniciones sociales de un grupo. Una ideología no solo controla el contenido preferencial del conocimiento y de las actitudes, también, establece la coherencia entre estos y las metas. Las ideologías controlan las estrategias fundamentales para la defensa, legitimación y promulgación de las actitudes sociales en el habla, el texto y las acciones.

De este modo, es claro el impacto negativo de la invasión y de la guerra de Vietnam que el emisor pretende comunicar. Sus preocupaciones estéticas viraron, se transformaron y se pusieron al servicio de su sensibilidad interpelada por los acontecimientos que asolaban y conmovían a la humanidad con una crítica ideológica al poder político. Seguimos a Roig (1993) en este análisis, cuando expresa que el discurso político e ideológico está siempre presente en la totalidad de las manifestaciones discursivas del lenguaje o de los lenguajes de una comunidad y de un

momento histórico determinado. Entendiendo a lo político como las diversas manifestaciones conflictivas sobre las que se organizan las relaciones humanas.



José Bermudez, Defoliación de primavera, grabado, 1972.

Sin dejar de lado su crítica a los acontecimientos bélicos, en este grabado de 1972 profundizó su análisis y dirigió su mirada a las consecuencias devastadoras que provocan las guerras sobre los pueblos. Con esto imaginó y expresó lo que pocos se atreven a decir, hablamos de la devastación de las guerras que se traducen en la muerte de los más inocentes. Puso en imágenes lo indecible, lo inimaginable, ya que en la medida que estos hechos se sucedieron y se prolongaron en el tiempo fue necesario darles forma y otorgarles un significado imaginable.

El arte expresa algo que no puede decirse de ninguna otra manera, enuncia Todorov (1991) en su estudio sobre las teorías del símbolo y el signo, este presenta a menudo un importante contenido indecible. Para ahondar en este atributo retoma a Kant, cuando expresa que lo inimaginable se relaciona con las ideas estéticas, concepto esencial en su sistema y parte del contenido en las obras de arte. La imagen artística expresa aquello que no puede ser dicho por ninguna fórmula lingüística, sugiere lo que la lengua no dice. Ese aspecto lo dota de cierto carácter irracional que se mantiene en el proceso de circulación de la obra, es decir, desde el productor de la imagen o la poesía hasta el consumidor. Este último puede explicarla con una sobreabundancia de palabras y concederle un desbordamiento de significados en la búsqueda por desgranar su mensaje:

Como en Kant, esa imposibilidad de nombrar con palabras el contenido del arte, esta intraducibilidad de la obra artística está en cierto modo compensada por la interpre-

tación plural, infinita, que suscita la obra misma (Todorov, 1991, p. 271).

La historia se revela en la medida que la podemos expresar, que podemos explicar sus consecuencias o analizar los factores sobre el desarrollo de determinados hechos. Así las imágenes se transforman en herramientas, en documentos. Las mismas ofrecen los datos a las palabras que a veces fallan o no alcanzan para los historiadores, sobre todo, cuando el horror de los acontecimientos es inexpresable.

Tal como lo explica Didi-Huberman (2012), en su análisis sobre las cuatro fotografías tomadas en Auschwitz. Esas imágenes que revelaron el horror cotidiano de los hornos crematorios fueron las que permitieron retratar lo inimaginable para la sociedad en la segunda mitad del siglo XX. Las representaciones visuales conforman un importante recurso de la memoria para que estos hechos no sean olvidados. La imagen que nos recuerda el horror del pasado evita la reiteración y el eterno retorno de lo mismo, aquí la labor de los analistas es fundamental. Sostener la tesis que los horrores de la historia como los desarrollados durante la *Solución Final* por el Estado nazi, en el que coincidió el biopoder generalizado con una dictadura que multiplicó al cuerpo social el derecho de matar (Foucault, 2000) o los desastres que dejó Vietnam o el accionar de las dictaduras latinoamericanas a lo largo de la década de los '70 no pueden ser representados porque son algo inimaginable o impensado por nuestra realidad solo nos conduce a borrar y relajar dicha memoria.

Bermúdez utilizó la “depredación” como categoría para

la producción de la obra y su posterior articulación con el poema. Se trata de una de las características principales de los Estados imperialistas y parte de la naturaleza de los regímenes políticos que se instauraron en la región latinoamericana. Relaciona el término con aspectos económicos, culturales y visiblemente con la violación de los derechos humanos. Otra de las categorías, analizada por Giorgio Agamben (1998), que entra en discusión y que forma parte de todo estado de excepción –como es una guerra armada– es la de “vida sin valor” (o indigna de ser vivida) propuesta por el especialista en derecho penal Karl Binding y llevada a cabo por el programa de eutanasia ideado por Adolf Hitler y Heinrich Himmler en 1940. Se trata de una nueva concepción de la vida y de la soberanía del individuo sobre su propia existencia: “la vida deja de ser políticamente relevante, y no es ya más que «vida sagrada» y, como tal, puede ser eliminada impunemente” (Agamben, 1998, p. 176).

Una vez más la fuente es Vietnam y los distintos enfrentamientos armados. En esta oportunidad, el emisor construye un mensaje cuyo principal protagonista es la destrucción de los pueblos. Estructura una visión oscura sobre la humanidad que es arrasada por la maquinaria bélica puesta al servicio del poder.

Gigantescos y metálicos moscardones espolvorean su química de muerte en el follaje de los bosques que ocultan al enemigo. La tecnología fabrica inviernos en la depredación más absoluta. La primavera de la vida recibe el coletazo como una maldición de los cielos en el más dramático y desolado paisaje (Bermúdez, 1992, p. 117).

En relación al avance de la ciencia al servicio del poder político y de la guerra, Foucault considera en su clase del 17 de marzo de 1976, que uno de los límites en el ejercicio del biopoder es la paradoja del poder atómico que socava la soberanía humana, en referencia a las guerras modernas: “Este exceso de biopoder aparece cuando el hombre tiene técnica y políticamente la posibilidad no solo de disponer de la vida sino de hacerla proliferar, de fabricar lo vivo, lo monstruoso y, en el límite, virus incontrolables y universalmente destructores” (2000, p. 229).

Como figura central de su mensaje Bermúdez ubica a la figura del pueblo encarnado en un solo hombre, muy joven, casi un niño, devenido en desesperanza. Los rastros faciales como en los refugiados de *La Guerra* denotan miedo, pero esta vez en un estadio superior ya no presentan señales de lucha sino de resignación. En este grabado utiliza elementos sígnicos considerados dentro del caso de la *ratio difficilis*, según Umberto Eco (2017), es cuando el emisor tiene presente una porción del contenido. Bermúdez había trabajado el contenido en la obra anterior pero no dispone o no utiliza el tipo expresivo convencionalizado.

En este caso debe organizar, según su propósito, un tipo expresivo adecuado para comunicar una porción del contenido no lo suficientemente definido. El signo elegido es un hombre en relación con el pueblo protagonista de su propia masacre, acribillado por los gases tóxicos que emanan de los helicópteros que, a su vez, emergen de un cielo negro y apocalíptico. Como nos dice el productor de este mensaje, “la fábrica de inviernos” entendida como la guerra o la violencia política provoca la muerte prematura

y la defoliación que solo conlleva al final de la primavera de los pueblos. Desde el punto de vista del individuo, en un estado de excepción el cuerpo humano es desligado de su estatuto político normal, se encuentra excluido de la comunidad política y por ende privado de casi todos los derechos y expectativas relacionadas con la existencia humana (Agamben, 1998)⁶.

Su mensaje no busca ser condenatorio al apuntar a los resultados y a las víctimas que trae aparejado un conflicto de la magnitud que fue Vietnam, tiene en realidad un cariz premonitorio, una especie de anticipación de quienes son siempre los perdedores y ganadores en estas contiendas. Esta guerra interpeló a lo largo de la década a un sin número de artistas transformándose no solo en una temática recurrente sino en una de las principales críticas, banderas y discusiones políticas que entablaron los hacedores culturales a través de sus distintas producciones visuales y literarias.

Esto destierra la narrativa típica de la historia del arte, como señala Griselda Pollock, que la obra de arte es el producto de un hombre virtuoso el cual a partir de sus necesidades personales crea una obra que luego sale al mundo para ser admirada y atesorada por la sociedad a lo largo de los tiempos. En realidad, para comprender una

⁶ Agamben incluye estos análisis en su estudio sobre los horizontes de la biopolítica en los campos de concentración nazis, las políticas de eutanasia y de experimentos con prisioneros en establecimientos como Dachau. "Los condenados a muerte y los habitantes de los campos son, pues, asimilados inconscientemente de alguna manera a los *homines sacri*, a una vida a la que se puede dar muerte sin cometer homicidio" (1998, pp. 201-202).

determinada producción artística “debemos apuntar a la totalidad de relaciones sociales que dan forma a las condiciones de producción y consumo de los objetos designados en ese proceso como arte” (2013, p. 24).

De alguna manera es lo que hemos intentado construir a lo largo del escrito, atendiendo a los conflictos que se suscitaron en la realidad político-cultural de los años '70, escenario en el que se hallaba inmerso Bermúdez y del que no fue ajeno. Su obra artística fue el resultado de una práctica para comprender y abordar esa realidad que percibía:

Analizamos el pasado histórico en vinculación con los significados que nos otorgan las imágenes, para ponerlo en crisis, en tanto constituyen un documento de archivo, para interrogarlas y con ello interrogar al pasado, exigiéndole respuestas. Se apuesta al poder de la imagen como forma de acceso al conocimiento, así también como revisión de la historia y como constitución de la memoria (Mutchinick, 2017, p. 67).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, España.
- Bermúdez, José (1992). *Obra Gráfica*, Mendoza, Zeta Editores.
- Benjamin, Walter (2005). *Libro de los pasajes*, Madrid, Editorial Akal.
- Didi-Huberman, George (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, España, Paidós, recuperado de: <https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2013/10/5-didi-huberman-g-imc3a1genes-pese-a-todo-memoria-visual-del-holocausto.pdf> (11/10/2021)

- Didi-Huberman, George (2012). *Arde la imagen*, Oaxaca de Juárez, Ediciones Ve, recuperado de: <https://jppgenrgb.files.wordpress.com/2018/06/didi-huberman-arde-la-imagen.pdf> (24/09/2021)
- Didi-Huberman, George; Chéroux, Clément y Arnaldo, Javier (2013). Cuando las imágenes tocan lo real, En: *Colección Arte y Estética*, recuperado de: http://www.reflexionesmarginales.com/biblioteca/15/Documentos/Georges_Didi_Huberman:Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf (24/09/2021)
- Eco, Umberto (1973). *Signo*, Barcelona, Labor.
- Eco, Umberto (2007). Perspectiva de una semiótica de las artes visuales, En: *Criterios*, N° 25-28, La Habana, pp. 221-233, recuperado de: <https://mariainescarvajal.files.wordpress.com/2011/03/eco-perspectivas.pdf> (28/09/2021)
- Foucault, Michel (2000). *Defender la sociedad*, Fondo de la Cultura Económica, Buenos Aires.
- Forigua Rojas, Emersson (2008). Guerras de hoy de ayer: las guerras de Vietnam e Irak, En: *Relaciones Internacionales*, Bogotá, Colombia, Vol. 13, N° 2, pp. 567- 614, recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/777/77716562007.pdf> (11/10/2021)
- Giordano, Aldo Luis (1973). TNT, o cómo pocos hacen tanto por tantos, y de manera tan provechosa, En: *Claves, para interpretar los hechos*, año IV, N°81, Mendoza.
- Lefebvre, Henri (1991). *The Production of Space*, traducido por Donald Nicholson-Smith, originalmente publicado en 1974, *Production de respace*, Oxford, Blackwell.
- Magrin, Natalia (2019). Fotografía, desaparición forzada de personas y memorias. Hacia una política de los restos, En: *Clepsidra, Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Dossier Fotografías, violencia política y memorias en América Latina, ISSN 2362-2075. Volumen 6, N°11, pp. 12-35, recuperado de: <http://webcache.googleusercontent>.

com/search?q=cache:RBGhEeP2um4]:ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/download/MAGRIN/pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=ar (11/10/2021)

- Mutchinick, Melissa (2017). Resistir con la imagen es un acto político. Sobre 48 de Susana de Sousa Dias, En: *Arkadin*, N°6, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, pp. 63-75, ISSN 2525 085, recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin> (11/10/2021)
- Pollock, Griselda (2013). *Visión y diferencia, feminismo, feminidad e historia del arte*, Buenos Aires, Fiordo.
- Roig, Arturo Andrés (2003). Arte impuro y lenguaje, bases teóricas e históricas para una estética motivacional, En: *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, N°3, Mendoza, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, pp. 19-30, recuperado de: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/166/roighuellas3.pdf (24/09/2021)
- Roig, Arturo (1993). *Historia de las Ideas, teoría del discurso y pensamiento latinoamericano*, Colombia, Universidad de Santo Tomás.
- Todorov, Tzvetan (1991). *Teorías del símbolo*, Caracas, Venezuela, Monte Avila Latinoamericana.
- Van Dijk, Teun A. (1996). *Estructuras y funciones del discurso, una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y los estudios del discurso*, España, Siglo Veintiuno editores, recuperado de: <http://www.discursos.org/oldbooks/Teun%20A%20van%20Dijk%20-%20Las%20Estructuras%20y%20Funciones%20del%20Discurso.pdf> (11/10/2021)
- Entrevista realizada a José Bermúdez el 17 de noviembre de 2014, Mendoza.
- Entrevista realizada a Liliana Bermúdez el 12 de octubre de 2019, Mendoza.