

Aquí, hoy, a viva voz: sobre lo contemporáneo en el arte colombiano*

HERE, TODAY, OUT LOUD: ABOUT CONTEMPORARY IN COLOMBIAN ART

AQUI, HOJE, A VIVA VOZ: SOBRE A CONTEMPORANEIDADE NA ARTE COLOMBIANA

Daniel Jerónimo Tobón Giraldo**

Fecha de recepción: 16 DE JULIO DE 2009 | Fecha de aceptación: 22 DE JULIO DE 2009

Encuentre este artículo en <http://www.javeriana.edu.co/revistas/Facultad/artes/cuadernos/index.html>

Resumen

Apoyado en las tesis del “fin del arte” y el “fin de las vanguardias”, y a través del análisis de una serie de entrevistas realizadas a artistas, críticos, curadores e historiadores del arte colombianos, en este texto se exploran algunos de los conceptos que sirven para construir la autoconciencia de la contemporaneidad en el arte colombiano. El análisis muestra que esta se determina casi siempre por la penetración y el afianzamiento en el ámbito colombiano de las nuevas maneras de hacer arte promovidas por las neovanguardias, suscitando versiones locales de las mismas inquietudes sobre el papel de las instituciones y las relaciones entre arte y vida. Los conceptos más influyentes para comprender esta situación vienen en muchos casos de las teorías de la posmodernidad.

Palabras clave: arte colombiano contemporáneo, neovanguardia, fin del arte, fin de la vanguardia, institución arte, modernidad, contemporaneidad, posmodernidad.

Palabras clave descriptor: arte colombiano, artistas colombianos, entrevistas, vanguardismo, estética.

* Este trabajo forma parte de la Investigación “Estéticas de lo contemporáneo en el arte colombiano”, realizada por el Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia, del Instituto de Filosofía y la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

**Profesor del Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia. Maestro en Filosofía de la Universidad de Antioquia. danieljeronimo@gmail.com

Abstract

Based on the thesis of the “end of art” and of the “end of the avant-garde,” and through the analysis of a series of interviews to Colombian artists, art critics, curators, and art historians, this paper explores some of the concepts that are used to construct the self-awareness of contemporaneity in Colombian art. The analysis shows that this self-awareness is almost always determined by the penetration and consolidation in Colombia of the new ways of making art promoted by the neo-avant-gardes, that arouses local versions of the same concerns about the role of the institutions and the relationships between art and life. Very often, the most influent concepts used to understand this state of affairs come from the theories of postmodernity.

Keywords: Colombian Contemporary Art, Neo-avant-garde, End of Art, End of Avant-garde, Art Institution, Modernity, Contemporaneity, Postmodernity.

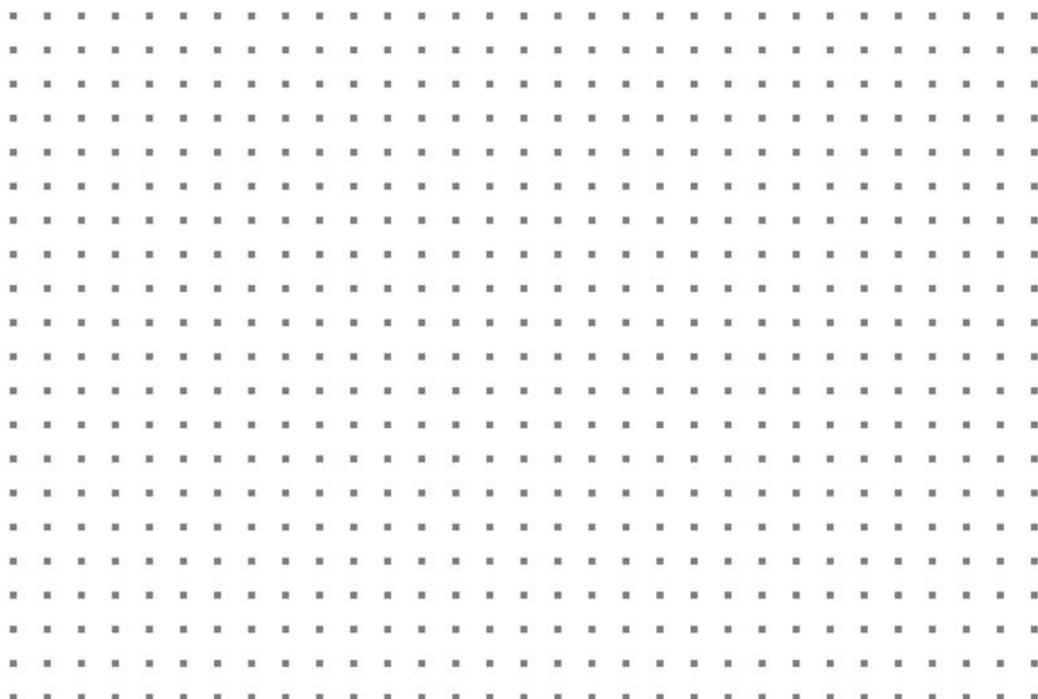
Key words plus: Contemporary Art, Art, Colombian, Artists, Colombian, Interviews, Avant Garde Aesthetics.

Resumo

Fundamentando-se nas teses do “fim da arte” e do “fim das vanguardas,” através da análise de uma série de entrevistas realizadas a artistas, críticos, curadores e historiadores da arte colombianos, este texto explora alguns dos conceitos que servem para construir a autoconsciência da contemporaneidade na arte colombiana. A análise mostra que esta se determina quase sempre pela penetração e a confirmação no âmbito colombiano das novas maneiras de fazer arte, promovidas pelas neo-vanguardas, suscitando versões locais das mesmas inquietudes sobre o papel das instituições e sobre as relações entre arte e vida. Os conceitos mais influentes para compreender esta situação vêm em muitos casos das teorias do pós-modernismo.

Palavras chave: Arte colombiana contemporânea, Neo-vanguarda, Fim da arte, Fim da vanguarda, Instituição arte, Modernidade, Contemporaneidade, Pós-modernismo

Palavras chave descritor: Arte colombiana, Artistas colombianos, Entrevistas, Vanguardismo, Estética.



En el curso de la investigación *Estéticas de lo contemporáneo en el arte colombiano*, el grupo de investigación en Teoría e Historia del Arte realizó una serie de entrevistas a artistas, curadores e historiadores del arte colombiano para rastrear la conciencia que tenían de lo contemporáneo: cuándo había comenzado, cuáles eran sus rasgos distintivos, qué artistas representaban el punto de quiebre entre lo contemporáneo y lo moderno. El presente texto realiza un análisis de las respuestas que ofrecieron los entrevistados, a partir del contraste con dos teorías de particular importancia en la filosofía del arte. Se trata de la tesis del fin del arte —tal como la ha desarrollado Arthur Danto en múltiples textos, particularmente en *Después del fin del arte* (1999)— y la tesis del fin de la vanguardia —tal como la expuso Peter Bürger en ese libro ya clásico que es *Teoría de la vanguardia* (1987).¹

Tanto la tesis del fin del arte, como la del fin de las vanguardias, intentan comprender la genealogía de la situación artística contemporánea. Su sustento histórico se encuentra en los desarrollos del arte en Europa y Estados Unidos a lo largo del siglo XX, pero extraen conclusiones que son válidas para toda la esfera cultural en Occidente. La primera sostiene, *grosso modo*, que lo característico del momento artístico contemporáneo sería que nos encontramos en un “después”: habríamos llegado al fin de una cierta estructura histórica caracterizada por una lógica de ruptura e innovación movida, al interior de las diversas formas artísticas —escultura, pintura, etc.—, por una búsqueda de su identidad última. De acuerdo con esta estructura narrativa, que Danto identifica con el modernismo, era posible determinar el progreso del arte por sus logros de renovación constante en sucesivos movimientos y por la manera en que cada obra, o grupo de obras, exponía más a fondo los fundamentos últimos de la pintura, la escultura o la literatura. E igualmente era posible determinar cuán moderno y adecuado a su época era el arte por la pureza con la que se adhiriera a este programa.

El agotamiento de esta estructura histórica es lo que Danto denomina “el fin del arte” y su entrada en el período poshistórico, acaecida en el momento en el que el arte alcanza los límites de su propio concepto y pierde con ello la necesidad interna que le servía de motor en esta búsqueda constante y abría la posibilidad de escribir su historia en clave de desarrollo progresivo.²

La segunda teoría, la de Bürger, tiene su énfasis en el concepto de “vanguardia histórica”. El concepto de vanguardia histórica que desarrolla Bürger tiene la ventaja de ser mucho más específico que el concepto genérico de vanguardia. Se refiere particularmente a ciertos movimientos europeos: al dadaísmo de Berlín y de Zurich, al futurismo italiano, al primer surrealismo y a la primera vanguardia rusa, que estarían unidos bajo el proyecto común de destruir la separación entre arte y vida. Según Bürger, la construcción moderna de la autonomía del arte, que alcanza su formulación teórica plena ya en la *Crítica del Juicio* de Kant, encuentra realización artística en el esteticismo de finales

del siglo XIX con su postulación del arte como un ámbito enteramente diferente y separado de todos los demás ámbitos de la praxis vital. En consecuencia, las vanguardias históricas pueden intentar una crítica radical que no sólo ponga en cuestión la validez de medios o formas artísticas específicas, sino la totalidad de toda la “institución arte”, es decir, “tanto el aparato de producción y distribución del arte como (...) las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras” (Bürger 1987, p.62).

Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. (103).

La intención, pues, sería la de reconstruir no solamente el arte, sino todo el ámbito de vida humana. Esto implicaría una transformación de la praxis estética, pero también una conversión de esta praxis artística transformada en praxis vital transformada; algo que sólo puede hacerse si se pasa por encima de los límites que hacen del ámbito del arte, en general, el espacio para una satisfacción meramente ideal, imaginaria e ilusoria de nuestras necesidades. Esta intención es particularmente clara en el dadaísmo. Su rechazo al conocimiento y la ciencia, como ilusiones individuales a la sociedad en su conjunto, y al arte que se presta a su servicio, deriva en una exigencia de destruir el arte y la sociedad tal como la conocemos y, en suma, todos los límites y cajones que dividen y amordazan nuestra existencia como seres humanos.

Sin embargo, la vanguardia histórica claramente fracasó en sus objetivos. La naturaleza de este fracaso ha sido investigada por Bürger y otros. Ya sea que este fracaso haya sido necesario —como insiste Habermas— o no, es claro que se dio: las vanguardias fueron incapaces de lograr su objetivo de unir nuevamente arte y vida; se convirtieron, simple y llanamente, en otras formas artísticas. El testimonio de Luis Buñuel aclara las cosas mejor de lo que yo podría hacerlo:

A menudo me preguntan qué ha sido del surrealismo. No sé qué respuesta dar. A veces digo que el surrealismo triunfó en lo accesorio y fracasó en lo esencial. André Breton, Éluard y Aragon figuran entre los mejores escritores franceses del siglo XX, y están en buen lugar en todas las bibliotecas. Max Ernst, Magritte y Dalí se encuentran entre los pintores más caros y reconocidos y están en buen lugar en todos los museos. Reconocimiento artístico y éxito cultural que eran precisamente las cosas que menos nos importaban a la mayoría. Al movimiento surrealista le tenía sin cuidado entrar gloriosamente en los anales de la literatura y la pintura. Lo que deseaba más que nada, deseo imperioso e irrealizable, era transformar el mundo y cambiar la vida. En este punto —el esencial— basta echar un vistazo alrededor para percatarnos de nuestro fracaso (2005, p.139).

El fracaso de la vanguardia es doble. Es el fracaso de no haber podido realizar el objetivo de cambiar la vida en su totalidad, pero también de su incorporación e integración

dentro del mercado artístico, que le ha hecho perder todo el filo a sus agresiones. La “institución arte” ha demostrado, a partir de la Segunda Guerra Mundial, su capacidad para asimilar incluso las obras más subversivas. Ya se lo decía André Breton al mismo Buñuel: “Es triste tener que reconocerlo, mi querido Luis, pero el escándalo ya no existe”. Podría uno responder que de hecho todavía hay escándalos: por ejemplo, los surgidos alrededor del *Piss Christ* de Andrés Serrano, por citar un ejemplo muy conocido; o alrededor de la exposición *Sensation*. Pero estas protestas no provienen ciertamente de la institución arte, que integra inmediatamente las obras en su cálido seno y acepta encantada el escándalo como promoción gratuita.

Vivimos en un mundo artísticamente plural, pero eso mismo le ha hecho perder parte de esa excitante dinámica de descubrimiento y colonización de nuevas posibilidades artísticas que acompaña a la vanguardia. De ahí la “nostalgia de la revolución” que nos acompaña desde entonces. Explica parcialmente —sólo parcialmente— el sentimiento de malestar con un arte contemporáneo que conserva sólo la *apariencia* de agresividad: por más agresivas que sean las obras, el mercado artístico parece dispuesto a aceptarlas. Pluralismo sí, pero también neutralización. La total libertad corre el riesgo constante de caer en la total indiferencia.³

Estas teorías nos permiten dibujar el panorama de la contemporaneidad artística en dos grandes rasgos: el primero es la absoluta libertad artística, que contrasta con la situación que había reinado hasta hace no mucho tiempo en la historia del arte y, particularmente, con el modernismo como proyecto que dotaba de una necesidad histórica a la sucesión de las formas estilísticas. Los artistas ya no se encuentran sometidos a la necesidad vanguardista de superar constantemente el arte del pasado, ni tampoco a la necesidad de mantener un estilo individual, lo que hace posible una apropiación de todas las formas artísticas que pone a su disposición la historia del arte. El segundo es la casi total neutralización de la crítica vanguardista a la institución arte, de manera que el artista contemporáneo ha de ser profundamente consciente de la imposibilidad comprobada de lograr una unión inmediata de arte y vida, y la capacidad, cada vez mayor, de la institución arte para neutralizar cualquier gesto de rebelión convirtiéndolo en espectáculo.

Así las cosas, lo que en este texto nos preguntamos es si estas dos teorías pueden iluminar, y de qué manera, la comprensión de la situación colombiana en su particularidad y especificidad. ¿En qué medida ambas conceptualizaciones de lo contemporáneo, y los acontecimientos a los que hace referencia, han penetrado en la conciencia de los personajes entrevistados? En esta dirección intentaremos leer las entrevistas realizadas a Carmen María Jaramillo, Beatriz González, Cristina Lleras, María Elvira Ardila, María Iovino, Patricia Gómez, Rosario López, Rolf Abderhalden, Fernando Uña, Franklin Aguirre, Germán Rubiano, Juan Fernando Herrán, Nadín Ospina, Oscar Muñoz, Rodrigo Facundo, Rosemberg Sandoval, Víctor Laignelet y Humberto Junca.

Tal vez este enfoque permita dar también cuenta más claramente de cuáles son los disensos, es decir, de aquellas visiones de lo contemporáneo que lo construyen a partir de redes conceptuales completamente diferentes y que pueden mostrar una comprensión alterna de esta contemporaneidad. Al fin y al cabo, hay otras teorías acerca de

la naturaleza del tiempo presente. Como veremos, resulta particularmente importante para los entrevistados la teoría de la posmodernidad, que aquí no hemos considerado.

Este análisis no pone el énfasis en el rastreo de las nuevas direcciones estilísticas, temáticas o poéticas efectivas del arte contemporáneo colombiano, un análisis que tendría que apoyarse en el estudio de obras concretas. Lo que sí intentamos es hacer una cartografía, aunque sea aproximada, de los conceptos a través de los cuales se constituye la conciencia de lo contemporáneo en el arte colombiano y la interpretación que de ellos hacen los entrevistados.

LOS INCRÉDULOS

¿Cuáles son los rasgos que definen lo contemporáneo del arte colombiano? ¿De qué manera se puede distinguir el arte contemporáneo colombiano del arte moderno? Estas preguntas fueron formuladas, de diversas maneras, a todos los entrevistados. Como era de esperarse, no todos admitieron que se pudiera utilizar ese concepto en un sentido cronológico e historiográfico, de la manera en la que lo presupone la formulación de esta pregunta. María Iovino y Rosemberg Sandoval, por ejemplo, difirieron en su manera de comprender el concepto, y apostaron por una comprensión normativa de lo contemporáneo. En palabras de María Iovino, “Las actitudes contemporáneas se dan por la reflexión de los problemas coyunturales” (Iovino, 2007), mientras que Rosemberg Sandoval se aferró a la idea más radical, y un tanto simplista, de que todo el arte es contemporáneo porque el arte “no tiene tiempo” (Sandoval, 2008).

Igualmente, Germán Rubiano rechaza una división historiográfica fundada en la categoría contemporaneidad, argumentando razones distintas. A su juicio, mientras que el arte moderno, a partir de las vanguardias, realmente genera un quiebre histórico frente al pasado, el arte de los últimos 40 años no puede exhibir ninguna innovación real que le dé derecho a establecerse como forma histórica distinta. Además, encuentra inadecuado generar divisiones históricas tan radicales en espacios de tiempo tan breves y frente a los cuales carecemos de distancia histórica: “Me parece muy difícil esa clasificación que divide de manera tan tajante entre lo moderno, lo postmoderno y lo contemporáneo. Con el paso de los años no va existir, y sólo seguiremos manejando la palabra historia moderna desde el Renacimiento” (Rubiano, 2007).⁴

MODERNO VS. CONTEMPORÁNEO

Sin embargo, la mayor parte de los entrevistados reconocen la existencia de la contemporaneidad como un período del arte colombiano con características específicas que lo oponen a la modernidad. Particularmente, los artistas se hacen una imagen de la modernidad que coincide con la que desarrollan Danto y Bürger. Juan Fernando Herrán habla de “la forma depurada, especializada, estetizada de lo moderno”. Para Nadín Ospina, en la modernidad priman “lenguajes muy formalistas” a través de los cuales se exhibe la individualidad del artista. También Rolf Abderhalden coincide en que es distintivo de la modernidad el que el artista busque dejar su “marca original” como individuo. Humberto

Junca considera el arte moderno como un arte en busca de una autonomía que distinga radicalmente arte y vida: “el arte por el arte y los artistas hablando para los artistas”. Óscar Muñoz y Beatriz González coinciden en afirmar que un rasgo típicamente moderno es la pulsión de rechazo constante del pasado, la obligación de renovación que caracteriza a las vanguardias. Cristina Lleras habla del arte moderno como un arte que permite escribir una “historia lineal del arte”. En conjunto, estas ideas conforman un panorama general que coincide con las caracterizaciones de la modernidad artística más tradicionales.

A veces, los entrevistados consideraban necesario pensar la modernidad en términos no exclusivamente artísticos, sino como el intento de crear una “sociedad dominada enteramente por la razón” (Patricia Gómez), o por unos “cánones totalmente cuadrados, categorizantes y específicos” (Víctor Laignelet). Esto, desde luego, corresponde a una concepción de la modernidad determinada por las teorías de la posmodernidad que, como veremos, han tenido una gran influencia en los artistas entrevistados en esta investigación.

¿Puede extenderse esta caracterización a la situación de la Colombia moderna? Tal vez la voz más escéptica a este respecto sea la de la historiadora del arte Carmen María Jaramillo, quien expone una teoría muy plausible respecto a la manera como en Colombia se ha dado la modernidad y su oposición a la contemporaneidad. Según Jaramillo, el proceso de nuestra modernidad difiere, por necesidad, del que tuvo lugar en Europa y Estados Unidos. Es probable que nuestra modernidad se presentara “como una especie de colcha de retazos,” en la medida en que “nuestra modernidad no es militante ni radical y en esa medida tu ves cómo conviven lo precolombino no tanto como una representación verista de los objetos de las guacas, sino como una abstracción de elementos, una abstracción de esa visualidad (...)” “No tenemos un abstracto purista” (Jaramillo, 2007). De esta manera, nuestra modernidad no habría estado caracterizada por la intransigencia del modelo greenbergiano de la modernidad, tal como imperó en Estados Unidos y que tan importante papel cumple en la teoría de Danto. En Colombia, habría tenido lugar una convivencia más o menos pacífica entre diversas formas artísticas con distintos “coeficientes de modernidad,” por así decirlo.⁵

Esta manera de pensar la modernidad colombiana permite matizar sus relaciones con la contemporaneidad. Por ejemplo, una escultora como Rosario López considera que hay una profunda conexión entre ambos momentos, y que “Los problemas siempre serán los mismos, desde el clasicismo hasta hoy en día”.

Otros artistas, como Nadín Ospina, Víctor Laignelet y Rodrigo Facundo, parecen tener una visión más radical de la modernidad en Colombia, según la cual, ésta sería un campo de acción cerrado en formas de hacer arte que enfatizan la individualidad de los artistas, el estilo personal y el trabajo formal, bajo el fantasma de Marta Traba como figura directriz.⁶

LOS PRIMEROS CONTEMPORÁNEOS

La idea de que la contemporaneidad surge con la superación del modelo de la pintura abstracta y la figuración expresionista de los sesenta puede tener muchas debilidades

teóricas, pero ha logrado una gran penetración en el contexto colombiano. Esto se hace evidente si se toman en cuenta los artistas que, a juicio de los entrevistados, comenzaron a hacer arte contemporáneo en Colombia. Los nombres sobre los que el consenso es más notable son Beatriz González y Antonio Caro. La primera, por la relación fuerte y crítica de su obra con la cultura popular, y porque esta obra hace evidentes sus raíces en Latinoamérica, e incluso en la individualidad de la artista. El segundo, por haber sido uno de los primeros en concebir su obra artística no como una labor de creación de objetos, sino como una apuesta por la transformación de determinadas situaciones sociales en las cuales están implicados sus espectadores.

También Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo y Óscar Muñoz son considerados, por varios de los entrevistados, entre los primeros artistas instalados de manera definitiva en la contemporaneidad. Otros nombres, en los que hay menos coincidencias, son los de Alberto Baraya, Juan Fernando Herrán, María Angélica Medina, Gustavo Zalamea, Bernardo Salcedo, Santiago Cárdenas, Feliza Burstyn, María Cristina Cortés, Carlos Rojas.

La actividad creativa de estos artistas alcanza una fuerza propia en épocas diferentes. La mayor parte —Caro, González, Bernardo Salcedo, Cárdenas, Burstyn, Zalamea, los dos Rojas y Muñoz— tienen ya una presencia propia en la década de los 60 y a comienzos de los 70. Los más relevantes muestran una gran flexibilidad en medios e intereses, una capacidad casi camaleónica de transformación artística —el ejemplo más claro es Miguel Ángel Rojas—. Antonio Caro es un caso especial, por la continuidad que mantiene su obra y su fidelidad a algunos motivos y estrategias específicos. Algunos comienzan a aparecer en escena en los 80 —Salcedo, Herrán, Baraya, Cortés, Medina—. Esto muestra una cierta sincronía entre la contemporaneidad colombiana y la aparición y afianzamiento en Estados Unidos y Europa de la segunda vanguardia o neovanguardia, que es el momento histórico artístico en el que Danto sitúa el fin del arte, y Bürger el fin de la vanguardia, lo cual no es gratuito. En definitiva, la lógica de la historia del arte colombiano en aquel período, incluso si sus invenciones tienen una genealogía independiente, surgen en el espacio de experimentación artística que estos movimientos abrieron (Iovino, 2001, p. 14).

En general, la elección de los artistas termina dependiendo de lo que los entrevistados consideran que son las características de lo contemporáneo. Franklin Aguirre, en consonancia con su idea de que el trabajo con comunidades conforma el núcleo del arte contemporáneo, pone el acento en Antonio Caro, María Angélica Medina y Gustavo Zalamea. En cambio, Humberto Junca, apoyándose en el libro de Miguel Huertas sobre el alba de lo contemporáneo en Colombia, se preocupa por resaltar las figuras de Santiago Cárdenas, Bernardo Salcedo y Beatriz González, que repensaron la situación de la pintura y la pusieron en conexión con el espacio.⁷

Es interesante señalar que algunos artistas, como Rolf Abderhalden y Óscar Muñoz, se niegan a dar nombres, pues aunque el quiebre se da, y algunos artistas han sido particularmente influyentes, el arte es algo que supera a los individuos que lo construyen, y su historia la hacen siempre muchos, en trabajo mancomunado y contrapuesto. En este sentido afirma Muñoz que:

No me parece entonces que esas transformaciones las haya dado un artista o dos sino que eso se da gracias a una cantidad de personas, artistas, instituciones, gestiones que ponen a rodar o a funcionar una máquina o unos procesos. Obviamente, si hay artistas que son especialmente aportantes en unos casos o niveles, pero yo me rehusé a pensar de que el arte o la historia los escriban algunos (Muñoz, 2008).⁸

PÉRDIDA DE LA DIRECCIÓN HISTÓRICA

Arthur Danto hace énfasis en que la imposibilidad de escribir una historia lineal del arte como es uno de los rasgos de la modernidad. Esta parece, fundamentalmente, una preocupación que toca a los historiadores del arte, quienes se ven obligados por su profesión a establecer líneas de continuidad y desarrollo que muchas veces son invisibles para los artistas. No extraña entonces que sólo la recoja Cristina Lleras, quien señala como un rasgo característico de la contemporaneidad la inseguridad respecto a los relatos críticos y la imposibilidad de escribir una historia del arte que confíe en la posibilidad de un proceso evolutivo unidireccional. Los artistas, por el contrario, no parecen tan interesados en dilucidar las panorámicas de la historia del presente como en realizarla.

NUEVAS MANERAS DE HACER

El campo en el que los entrevistados detectan las mayores transformaciones, y las más determinantes para la categorización de lo contemporáneo es el de las prácticas artísticas. La ruptura de los límites entre los diversos medios artísticos, y la aparición de nuevas maneras de hacer arte, que transforman o diluyen el concepto mismo de arte, dan la nota fundamental de la percepción dominante de la situación actual.

Para la historiadora Carmen María Jaramillo la transición tiene lugar con el uso artístico de medios no tradicionales, en la obra de Beatriz González, Feliza Burzstyn, Bernardo Salcedo, Carlos Rojas. Beatriz González inaugura en Colombia una cierta forma de apropiacionismo y de reapropiación crítica de la historia visual, en la medida en que su obra le permitía “retomar las imágenes generadas por otros”, “no solamente de la historia del arte, sino de las distintas formas de visualidad que ella vivió”. Añade que:

Y ahí también estaría esa idea de fragmentación que trabaja Bernardo Salcedo con sus objetos que los cambia de contexto; Feliza Burzstyn, al incorporar tiempo y espacio reales a sus obras y empezar a trabajar con una idea que está mucho más cercana a la instalación; Carlos Rojas con todo su Collage. Ahí siente que esos artistas están llevando los límites de los medios, los límites de las propuestas, y empiezan a hacer posibles que haya otras técnicas, otros lenguajes, otras prácticas y otros procedimientos (Jaramillo, 2007).

Los artistas entrevistados parecen ver la transformación implicada por lo contemporáneo, no tanto en los medios sino en las mutaciones en la manera de hacer arte. Estos cambios rompen con los límites generalmente establecidos entre lo que es arte y lo que

no lo es. Así, Nadín Ospina sostiene que las nuevas formas de hacer ponen en cuestión el mismo término arte:

Incluso el término de arte está en controversia. No se está creando arte, y tal vez los artistas tendamos a desaparecer y va a venir un nuevo tipo de productor de pensamiento que es diferente, que es alguien que está en el medio generando interconexiones, que está generando relaciones sociales. Esto se parece hoy en día más al trabajo social que a la escultura clásica (Ospina, 2007).

Rolf Abderhalden, por ejemplo, encuentra que, frente a lo moderno, en la actualidad es característico un arte cuyas prácticas están marcadas por el colectivo, y el proceso de colaboración implica no sólo a otros artistas, sino también a las comunidades; en suma, uno de los rasgos del arte contemporáneo colombiano sería “el desdibujamiento de los límites y de las marcas trazadas por el arte moderno frente a esa nueva hibridación y esos nuevos modelos de interacciones que se han dado en el mundo.” Esto, desde luego, conlleva también transformaciones en el producto de la creación artística, pues lo que estas nuevas prácticas generan es “acontecimientos artísticos que son más que obra, más que objetos artísticos también son sucesos o escenarios de prácticas.” El nuevo artista resulta, en consecuencia, ser alguien muy diferente:

El concepto de originalidad, de idea original, de marca original o de nombre único se va desdibujando a favor de alguien que lo que hace más bien es agenciar encuentros, generar lo que yo llamo las comunidades experimentales o temporales, que permiten que durante un tiempo un grupo de artistas o de personas simplemente se encuentren, trabajen, piensen y realicen una serie de gestos, de pensamientos y de acciones (Abderhalden, 2007).

Varios de los artistas entrevistados coinciden en acentuar la importancia de estas transformaciones del concepto de arte como signo particular de lo contemporáneo. Para Franklin Aguirre, las obras se salen del espacio y del discurso del arte, tomando como modelo la Internet y la manera en que permite compartir la información y desdibujar el modelo individual de autoría. Su paradigma sería más bien el del *sharing*, que funciona bajo el presupuesto de retransformaciones infinitas de la información circulante. Rodrigo Facundo también constata la pérdida del estilo individual, tal como se deriva de la posibilidad de que un artista use todas las formas y todos los medios, de acuerdo con las necesidades de cada obra particular. Y Juan Fernando Herrán celebra la posibilidad artística de no tener que atarse a un medio determinado.

Víctor Laignelet, desde su punto de vista, considera que han perdido vigencia muchos de los mitos que rodeaban al artista, sobre todo el mito del maestro, creador de algo original dentro de un estilo propio. Lo característico de la contemporaneidad, entendida bajo el modelo que han desarrollado las teorías de la posmodernidad, sería el reconocimiento de la pluralidad de voces que se encuentran en cada sujeto, y eso encontraría reflejo artístico en la multiplicidad de estilos: “me parece que hay un reconocimiento de que hay más voces hablando en uno mismo, no sólo un sujeto ni sujetos

individuales, sino que el sujeto está atravesado por varias voces, de las cuales también da cuenta, las cuales también lo forman” (Laignelet, 2007). Otras ideas, que no alcanzan el mismo grado de consenso que las anteriores, tienen que ver con el papel de las tecnologías. Como hemos dicho, Franklin Aguirre considera que la Internet ofrece un nuevo modelo de producción y circulación del arte. También, aunque por razones distintas, Rodrigo Facundo considera que las nuevas tecnologías son un factor fundamental en el arte contemporáneo.

Fernando Uhía, pone énfasis en la pérdida de importancia del trabajo manual. Le interesa la posibilidad de mandar a hacer cosas, que toma como modelo la práctica de las empresas —en la estela de Warhol, se diría—. “(...) uno de los puntos que distinguen a los artistas contemporáneos es que uno puede mandar a hacer procesos y seguir siendo un artista, que no todo es el caballete ni todo se hace con la mano”. Óscar Muñoz está interesado en el hecho de que, hoy en día, se puede dar un diálogo más cercano entre público y artistas, dentro del cual se subvierten los modos de circulación usuales en el mundo del arte, al darle un papel activo a los que antes eran sólo receptores de la obra ya construida. Muñoz constata también que el mito de la novedad ha perdido fuerza, de modo que la elección de un medio particular ya no está cargada, como lo estuvo hasta los años 70, por el valor añadido de su contemporaneidad —como el caso de la instalación, cuya elección implicaba un gesto de ruptura— o su carácter retrógrado —como el caso del dibujo, que parecía ligado a formas artísticas ya pasadas—.

Juan Fernando Herrán señala que le parece característico, en este tiempo, que el contenido se hace más importante que la forma, interactúa con ella más fuertemente. Esta es justamente la razón por la cual los medios particulares ya no son tan determinantes en la creación artística, en la medida en que se pliegan más bien a las necesidades que plantea la investigación.

Para resumir, muchos consideran que lo contemporáneo rompe con los límites entre diversos medios, cuya cuidadosa demarcación había constituido uno de los “santo y seña” de los modernos; rompe con el modelo de artista como artesano, ya que no consideran que el artista deba necesariamente producir materialmente sus obras, ni que se deba tanto al desarrollo de un medio particular, como sí al desarrollo de un problema de investigación; rompe también con el modelo del artista como creador individual, a favor de modelos de creación comunitaria, ya sea con comunidades localizadas específicas o en la dispersión de la red. Estas rupturas están en consonancia con las teorías que plantean Danto y Bürger, pero no parecen deberle mucho a la influencia de estos autores en particular, y obedecen más bien a las mutaciones que han afectado las prácticas artísticas en los últimos años.

ALGUNAS LÍNEAS DE FUERZA: TEMÁTICAS Y MEDIOS

Ni el fin del arte ni el fin de la vanguardia pretenden ser teorías normativas que determinen las poéticas o temáticas más relevantes dentro del mundo contemporáneo. En cuanto a teorías filosóficas con pretensiones de validez general, se preocupan más por lo que los artistas pueden hacer y menos por lo que efectivamente hacen. Algunos de los

entrevistados, en cambio, sí detectan ciertas temáticas que tienen particular importancia para el arte contemporáneo en Colombia.

Para Carmen María Jaramillo, el arte contemporáneo tiene un carácter fundamentalmente urbano, incluso cuando se ocupa de una naturaleza “permeada por las nociones de cultura, de civilización, de convivencia, de encuentros que producen extrañeza,” en contraposición con lo bucólico. Tiene también una relación particular con el cuerpo, en parte por las connotaciones políticas que suele traer consigo y que se hacen muy fuertes en el contexto colombiano. La relación cuerpo y política suele pasar por la transformación de la relación entre el medio y los materiales, tal como se ve, particularmente, en los dibujos realizado con materiales no tradicionales, “con hilos, con materias orgánicas o con huellas.” Por su parte, la fotografía y la pintura han mostrado interesantes formas de reflexión sobre su propia naturaleza. Entre las temáticas centrales, al menos a partir de los 90, se añade la memoria:

La memoria como posibilidad de construcción de identidad. Esa idea de memoria se trabajaba en los terrenos en donde se simbolizaba mucho a través de la iconografía religiosa: la figura de Cristo, del viacrucis, de la Verónica, toda esa iconografía. O también a nivel de esa mirada de la sacralización de la muerte: cómo se hacía, cómo se re-trabajaba y cómo se podía crear un contexto que devolviera dignidad a la muerte. O también a manera de memorias donde no solamente se estuviera mirando la problemática en cifras y en estadísticas, sino esa historia de lo humano: esa memoria más del coro de la tragedia que de los protagonistas (Jaramillo, 2007).

Para Patricia Gómez, el centro del arte contemporáneo se encuentra en las mitologías personales. A partir de esta perspectiva personal se ha desarrollado un arte de naturaleza política, pero desde una perspectiva micropolítica y no macropolítica como ocurría, por ejemplo, en el arte de los 70. Según sugiere Gómez, no debe intentar convertirse en el salvador de la sociedad.

En este momento, ser el portador de la bandera de todos los humanos es de alguna manera políticamente correcto, un poquito jugando al héroe, y el artista no es el héroe, definitivamente no es el héroe, no está transformando la sociedad. Termina, de todas maneras, haciendo un arte elitista y costoso, donde pone la bandera de la violencia, y es como si reclamaran un terreno tan antiguo como la crucifixión (Gómez, 2007).

Para Rosario López, lo contemporáneo tiene que ver con maneras de hacer en las que se implica

...la relación de la durabilidad de las obras, la temporalidad de las obras, la deconstrucción, la temporalidad de la presentación e incluso el problema de la representación. Muchos de los artistas, hoy en día, estamos pensando en eso, en cómo los medios también se están cuestionando y cómo están replanteándose para trascender los problemas que en la modernidad llegaron hasta un punto (López, 2007).

De esta manera, se trata más de un intento de superar los problemas de la modernidad, en sus propios términos, que un cambio de centro en las temáticas. De hecho,

considera que la característica fundamental de lo contemporáneo es un cierto cambio de procedimiento que permite, por ejemplo, incluir a las instituciones dentro de las soluciones a los problemas planteados.

POSMODERNIDAD

El modelo teórico, para la comprensión de la situación actual, que más influencia tiene entre los entrevistados, parece ser el de la teoría de la posmodernidad en sus versiones enfocadas en la comprensión del arte. Así, Fernando Uhía está convencido de que la transición que determina la contemporaneidad es la de lo posmoderno. A su juicio, el rasgo más característico de la posmodernidad sería la inserción del arte dentro de la institución universitaria, lo que promueve unos niveles de complejidad y experimentalismo que no podrían haberse desarrollado por fuera de este nicho protegido. Su datación de la posmodernidad, por ejemplo, comienza “A partir de los artistas que hicieron posgrado o que de verdad cambiaron de profesión para hacerse artistas, digamos Bernardo Salcedo, Álvaro Herrán”. “Si los artistas pop colombianos fueron a la universidad y algunos tomaron posgrado, eso quiere decir que hubo un cambio semiológico y semiótico y lingüístico en la práctica del arte.” En esto, coincide con Franklin Aguirre, quien sostiene también que

La postmodernidad generó un interés más académico alrededor de los procesos artísticos. De hecho, paradójicamente, al liberar esa forma de creación lo que hizo fue dirigir sus ojos a ella de manera crítica. Antes el arte estaba condicionado como simplemente a la expresión y a un tipo de contenidos decimonónicos, y ahora sabemos que el arte es un ejercicio académico y racional, totalmente estricto (Aguirre, 2007).

Víctor Laignelet, por su parte, considera la postmodernidad desde un punto de vista más amplio. Para él, la posmodernidad es el resultado de la crisis del modelo moderno de comprensión del mundo, crisis que revela la imposibilidad de una visión del mundo unívoca. Estaríamos así “abocados a vivir cada vez más esa situación de hibridación y cruce, y los combates de poder entre distintos relatos”. Indudablemente, esta postura es deudora de la definición fundamental que Lyotard dio de la “condición posmoderna”: la incredulidad frente a los metarrelatos.

FIN DE LA VANGUARDIA

Aquellos entrevistados que mencionan el tema —comparativamente pocos— parecen muy conscientes de que la vanguardia histórica pertenece a un pasado lejano. Para María Elvira Ardila, es claro que las vanguardias son parte del modelo ya periclitado de lo moderno. Incluso en Colombia, resultarían caducas tanto la vanguardia política y nacionalista de los años 30, como la pintura moderna de los años 50, las cuales podrían considerarse herederas de la vanguardia europea.

Fernando Uhía y Humberto Junca se apoyan en la concepción del final de la vanguardia que presenta Hal Foster en *El retorno de lo real*. En este texto, Foster ataca

la tesis de Bürger según la cual la vanguardia ha llegado a su fin –de modo que para Bürger las neovanguardias de los años 60 en adelante constituían un intento de lograr lo imposible o una domesticación de la vanguardia en la jaula dorada del mercado del arte. Para Foster, por el contrario, la neovanguardia logra la reactivación necesaria de los procesos de la vanguardia, una resurrección que le dio fuerza, visibilidad y efectividad a unos intentos de transformar el arte, que de otra manera habrían perecido enterrados bajo los escombros de la historia.⁹ Fernando Uhía señala a este respecto:

El libro de Hans Foster, *El retorno de lo real*, intenta decir que no es una copia de la vanguardia sino una resurrección necesaria, que si usted no vuelve a hacer vanguardia pues se lo come el comercio. Y ahora hay una tercera resurrección vanguardista que es el trabajo con las comunidades (...). La vanguardia no se acabó en 1950 sino que ha seguido, se ha radicalizado hasta ciertas partes donde ya incluso el museo no vale nada, la crítica de arte no interesa, sino la relación persona a persona (Uhía, 2007).

Humberto Junca también se apoya en las tesis de Foster, de una manera muy similar. Para él, en el mundo y en Colombia, la neovanguardia hace posible la resurrección de la vanguardia. Tal reapropiación de las vanguardias sería, justamente, la que signa lo contemporáneo, pues es esa reapropiación la que fomenta “la sintaxis del arte contemporáneo.” En el caso de Junca y Uhía, por tanto, se da una reapropiación crítica, vía Foster, de los argumentos de Bürger.

Beatriz González, por su lado, realiza una lectura más cercana a la de Danto. Sugiere que lo contemporáneo llega con el fin de las vanguardias, y en consonancia con Danto, afirma que este fin que se produce por razones de agotamiento interior de sus procesos. Llega “un momento en el que este tipo de arte se agota, así fuera revolucionario, ya no tiene nada que decir, y llega a su fin con el minimalismo.”

LAS INSTITUCIONES Y LAS POLÍTICAS DEL ARTE

Una de las dimensiones básicas dentro de las cuales tiene lugar la reflexión de Bürger sobre el fin de las vanguardias, así como las discusiones en las que Foster busca dismantelar su argumentación, es la de la relación de las prácticas artísticas con la institución arte. Para Bürger, si el fracaso de las vanguardias yace en haberse dado de frente con la imposibilidad de eliminar la institución arte, la recuperación neovanguardista sólo tendría sentido en la medida en que la rebelión no fuera domesticada, y permitiera generar una distancia crítica frente a las instituciones. ¿Hasta qué punto le es posible al arte contemporáneo salirse de la esfera del mero arte y transformar la vida social, alcanzar un efecto político, poner en cuestión las mismas instancias que lo hacen posible? Este punto parece peculiarmente importante para los artistas colombianos entrevistados.

No se trata, sin embargo, de una crítica generalizada y radical hacia la institución artística. Probablemente, porque es claro que, en nuestro país, las instituciones artísticas se encuentran en un permanente estado de frágil cristalización, de debilidad crónica, que convierte el intento de acabar con la institución arte en misión autodestructiva, más que transformativa. Además, muchos de los entrevistados hacen parte de las institucio-

nes más representativas, en calidad de profesores o curadores, lo que hace lógico que no se pregunten cómo destruirla, sino cómo hacerla funcionar. Carmen María Jaramillo, quien parece identificar la institución con la academia, la considera simplemente como “un lugar de formación, un lugar importante que tiene peso dentro del campo del arte.” Rodrigo Facundo sostiene que las instituciones más importantes en el contexto actual son las universidades, que “crean circuitos, son las que divulgan, crean conocimiento.”

A otros la palabra *institución* les trae como connotación inmediata el museo. Cristina Lleras, como curadora del Museo Nacional, tiene preocupaciones respecto a la manera cómo los museos pueden atraer público y establecer una relación vital con él. Algo semejante se puede decir respecto a las afirmaciones de Franklin Aguirre, quien no parece poner en duda la necesidad de la institución museo, puesto que le parece uno de los medios válidos de circulación artística, aunque existan otras muchas plataformas que no pasan por ahí. Más bien, cuestiona su vitalidad en el contexto colombiano y le demanda una mayor flexibilidad para acercarse a sus espectadores.

Tampoco Juan Fernando Herrán parece tener una posición en contra del museo. Por el contrario, pide que funcione mejor y cumpla las funciones que no puede cumplir la galería:

La institución museal debería cumplir un papel que sea complementario y distinto del que tienen las galerías. Decirles a las galerías que sean más críticas es poco acertado, pues para ellos en cierto sentido se trata de un negocio inmerso en sus propias dinámicas. Los museos, los museos de arte moderno, los museos de arte contemporáneo, La Tertulia, deben hacer un trabajo mucho más crítico y más frecuente sobre los artistas que están apareciendo. Muchas veces ellos realizan más disquisiciones sobre lo que se hace afuera, que de lo que nosotros mismos hacemos (Herrán, 2007).

El término institución no connota sólo la academia y el museo, designa también al mercado del arte, un ámbito a cuyos problemas y riesgos ninguno de los entrevistados es ajeno; algo nada sorprendente dado lo inmediato de su influencia y el poder que puede ejercer sobre el desarrollo de la situación artística.¹⁰ Rosario López, en esta línea, considera que el riesgo más grande del arte contemporáneo proviene del mercado, aunque concide en la idea de que una de las causales de este problema es que las otras instituciones —particularmente las museales— no son lo suficientemente fuertes. También para María Iovino, la institución es sobre todo el mercado del arte, que a todos los tercermundistas, y particularmente a los colombianos, nos impone una relación periférica dentro de la cual la actitud más común es la repetición irreflexiva de los modelos dominantes, actitud frente a la cual es muy crítica: “Yo veo que hace unos años, bastantes, todo tiene una tendencia a desdibujarse cada vez más porque todo tiene presencia comercial y mediática muy fuerte, homogeneizante y absurda. ¿Qué se puede hacer distinto de tener una mirada crítica con respecto a todo, decir el sujeto con toda la fuerza que se pueda?” (Iovino, 2007)

Hay otra dimensión más propiamente filosófica del concepto de institución, más cercana a los planteamientos de Bürger, que es necesario mencionar aquí. Se trata de

la “institución arte” como ese conjunto que no sólo abarca los mecanismos de producción y distribución del arte, sino también las ideas dominantes sobre el arte que lo constituyen, en la modernidad occidental, como una esfera separada de la vida. En consonancia con este concepto se encuentran las reflexiones ya citadas de Cristina Lleras, para quien el problema de la relación entre arte y vida, a la que debe ayudar el museo, ya no se puede plantear en términos de la búsqueda de un arte popular. También las de Patricia Gómez, a cuyo juicio el arte contemporáneo no puede ser un arte directamente político —frente al cual asume la una actitud de claro desengaño. Al igual que otros entrevistados, no tiene ninguna fe en las posibilidades de una influencia directa del arte en la política; el intento de llevarla a cabo, hoy en día, legitimaría ciertas formas misionarias de baja calidad artística.

Entiendo un acto social, por ejemplo, cuando los palestinos hacen una bóveda donde ellos están dibujando sus fronteras. Eso es un arte que pertenece a un grupo social, a un grupo específico y es una forma en la que ellos están insertados en lo global. Eso lo entiendo. No entiendo un arte donde se asumen las banderas de “lo social” entre comillas (...), eso es panfletario (Gómez, 2007).

Rolf Abderhalden, por el contrario, ve una tendencia interesante en los artistas que buscan generar formas de circulación que logran utilizar las instituciones sin doblegarse completamente de ellas, aprovechando su capacidad de amplificación pero sin someterse a la lógica que ellas imponen, de manera que “finalmente sea la institución la que tenga que venir a mirar qué está pasando allí y no los artistas los que tengan que ir a ver cuáles son los parámetros para la próxima convocatoria o el próximo salón”. Incluso, considera vigente la posibilidad de mezclar arte y vida, a través de una cierta resistencia frente a la presión por clasificar o no determinadas actividades como artísticas. Desde luego, estas implican la posibilidad de que la institución arte reabsorba estas prácticas y las controle, pero tal peligro no le quita interés a las posibilidades que abren.

Creo que hay exploraciones muy interesantes, me parece que el arte joven ha podido romper, al contrario de nuestra generación, con esquemas con los que todavía nosotros tenemos que pelear mucho, figuras y modelos de la modernidad todavía pesados, formas de circulación pesadas, modelos de acción y prácticas que muchos artistas jóvenes tienen hoy y han explorado y lo hacen con cierta libertad y afán, mucho menos pendientes de pertenecer a la esfera del arte, lo que a mí me parece interesante. Desdibujan también esas líneas entre artistas y no artistas. Ese pensamiento de «no futuro» de las nuevas generaciones, que es complicado, me parece que ha generado también en su revés formas de acción mucho más libres y más desprendidas. Aunque tengo ciertos temores, y pienso que las curadurías han posibilitado también un culto del arte joven, que me parece peligroso porque de alguna forma es un viejo modelo de recuperación, de absorción, que permite alinear las prácticas de los jóvenes (Abderhalden, 2007).

Víctor Laignelet también reconoce la complejidad del problema de la institución y le da un lugar central. Por un lado, no parece estar de acuerdo con el rechazo radical del

museo y demás instituciones que han dado la pauta durante ciertos períodos del arte contemporáneo, en la medida en que considera que ellas también se pueden reutilizar para trabajar dentro de ellos con más libertad, a través de otros modelos de gestión. De otro lado, sabe que la institucionalización suele “endurecer” los fenómenos que regula. De modo que el problema es cómo trabajar con ellas, bajo una constante alerta que permita resolver esa pérdida de flexibilidad y vitalidad que naturalmente generan.

(...) la institucionalización es un fenómeno complejo de detener porque creo que le ocurre a casi todo. Hay un proceso de asimilación de cualquier fenómeno que rápidamente lo va volviendo institucional, lo endurece y lo acartonada: al pensamiento, a la filosofía, a las religiones mismas. Todas esas instancias me parece que están sujetas a fenómenos de institucionalización; (...) creo que hay una tendencia a que eso suceda y hay que estar cuidando, siempre alerta. También las instituciones se pueden repensar (Laignelet, 2007).

Por último, para Humberto Junca la política del arte tiene que ver más bien con las maneras en las que el arte puede conectarse con la vida, contaminarse con la impureza de la vida. Es en este sentido que el arte contemporáneo le parece en general político: en la medida en que es capaz de hacer que los espectadores piensen la manera en que viven su propia vida. Aquí residen la complejidad y la simpleza del arte contemporáneo, ya no en ofrecer una declaración política inmediata, que corre el riesgo de convertirse en panfleto, sino en ofrecerle un modo de acción al espectador:

Creo que esto lo dijo Cildo Meireles. Meireles es un artista conceptual brasileño que dijo: “Todo es arte es político”. De ese modo, toda posición apolítica es al mismo tiempo política, como lo es la decisión de no votar. El problema nace cuando se hace un arte meramente decorativo. Ese arte es una posición política, pero lo que a mí me interesa es esta posición: darle la posibilidad al espectador de completar la obra. Eso es político para mí. El asunto es que el espectador está acostumbrado, en su mayoría, a que todo le sea dado. Se vuelve perezoso, no quiere participar (Junca, 2007).

LANZANDO LA VISTA ATRÁS

Al final, la pregunta obligatoria es previsible: ¿Responden estas ideas a la conciencia de una situación contemporánea, tal como se puede estructurar a partir de las ideas de Danto y Bürger? También es previsible la respuesta: sí y no.

Sí, en la medida en que muchos de los rasgos concretos, en los cuáles se apoyaban Danto y Bürger para construir su conceptualización de lo contemporáneo aparecen efectivamente en las entrevistas analizadas: la liberación frente a la necesidad de innovación, la ruptura de los límites entre las diversas formas artísticas, la desaparición de la preocupación autonomista por los linderos que definen cada uno de los medios, la necesidad de estar constantemente atentos al riesgo de cristalización de las instituciones artísticas, la problematización de la categoría de obra.

No, en tanto que difícilmente estos rasgos concretos se construyen a través de los conceptos utilizados por Danto y Bürger. En la mayor parte de los casos, el marco

teórico resulta poco claro, y allí donde lo es, viene claramente de la teoría posmoderna. Particularmente, hacen énfasis sobre la posibilidad de poner en cuestión el concepto mismo de arte, una posibilidad que ni una ni otra teoría creen seriamente posible.

No consideramos que esto por sí sólo despoje de validez al diagnóstico que permite la teoría del fin del arte y la del fin de la vanguardia. La autoconciencia de los artistas no necesariamente corresponde al tipo de autoconciencia que los filósofos desarrollan, frecuentemente con mucho esfuerzo conceptual, que no necesariamente ha de llegar hasta los talleres. Lo que este desajuste sí exige, y particularmente dentro de una investigación como esta, es pensar la conexión que pueda hacerse entre esas ideas y aquellos problemas que nuestros artistas parecen ver como más inmediatamente urgentes, imaginar las posibilidades de conectar estas reflexiones con las transformaciones que efectivamente sufre el arte en el horizonte local, en el que inevitablemente estamos inmersos. Tal esfuerzo habría de servir, idealmente, para profundizar y hacer más fructíferos los intercambios entre estas diversas formas de pensar el presente.

NOTAS

- 1 El análisis de estas teorías, del que aprovecho algunas conclusiones, lo desarrollo en Tobón (2008).
- 2 Aunque Danto ha desarrollado esta teoría en múltiples ocasiones, la exposición más completa se encuentra en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, (Elena Neerman, tr.), Barcelona y Buenos Aires, Paidós, 1999.
- 3 Cf. Marchán Fiz (1986: 303): "Da la impresión (...) que a medida que han alcanzado su reconocimiento o institucionalización social, las vanguardias no sólo aplazan su realización en la historia, sino que se vacían de los contenidos más agresivos hasta legitimar las integraciones más miserables". Para una defensa de la capacidad crítica del arte contemporáneo que rechaza la tesis de Bürger puede consultarse Foster (2001)
- 4 En general, esto parece coincidir con la postura que expresa en Rubiano (1984), donde comprende el desarrollo del arte experimental en Colombia como parte natural de un proceso de mantenerse al día con las transformaciones del arte en más nórdicas latitudes y no con un afán vanguardista de ruptura.
- 5 Carmen María Jaramillo ha desarrollado con más extensión la idea de este carácter diferencial del modernismo colombiano de los años 50 y 60 en Jaramillo (2001) y Jaramillo (2004). En el primero de los textos señalados especifica los rasgos modernistas de la pintura y escultura de la década de los 50: ruptura con la tradición nacionalista que no impide que los artistas fluyan "libremente entre la abstracción y la figuración" (11), búsqueda de un universo y un estilo personales, así como un cierto desarrollo de la autonomía del campo pictórico. Sin embargo, las formas artísticas modernas son utilizadas para representar lo local. "En Colombia, la modernidad se instala en el territorio de la otredad, y en él confluyen lo propio y aquello que los artistas, -en un proceso inverso a los europeos- buscaron en el contacto con la cultura del Viejo Continente y de los Estados Unidos." (12) En el segundo de estos textos sostiene que "El arte abstracto que se produce en el plano local se aleja de la actitud purista que caracterizó a algunas manifestaciones plásticas en Estados Unidos y Europa." (s.p.) La muestra incluye obras que abarcan toda la década y llegan hasta comienzos de los setenta, de manera que en ella coexisten tanto algunos modernos ejemplares como Manuel Hernández, Juan Antonio Roda y Luis Caballero con otros artistas a los que la mayor parte de los entrevistados en esta investigación coincide en darle el título de "primeros contemporáneos": Beatriz González, Bernardo Salcedo, Feliza Burstyn, o incluso Santiago Cárdenas. Posiblemente esto se debe, simple y llanamente, al hecho de que la relación del trabajo de estos artistas con una nueva situación general sólo se hizo evidente en la década de los setenta, cuando ellos mismos profundizaron en ciertos aspectos de sus obras y otros artistas comenzaron a trabajar en la misma dirección.

- 6 Sobre la construcción en Colombia de esta concepción un tanto maniquea de lo moderno, que se fundamenta en una lectura de la obra de Marta Traba que no tiene en cuenta la última época de su trabajo crítico, véase otro texto resultado de esta investigación, Giraldo (2008), particularmente la sección "El modernismo «ubicado»".
- 7 Cf. Huertas (2005). Los signos que definen la situación artística de los setenta en nuestro contexto son, para Huertas, fundamentalmente la disolución de la forma artística y la ampliación del campo de acción de arte hacia lo social. Se dio entonces, por primera vez, una radical puesta en cuestión del carácter *objetual* de la obra de arte. Y la pregunta por la función social del arte, de hecho, se habría hecho ineludible para los artistas, muchos de los cuales intentaron entrar en un contacto más directo y activo con el público; paradójicamente, este mismo público estaba cada vez más desconcertado frente a semejantes obras.
- 8 En otra entrevista Muñoz ha señalado que, para él, los años 80 marcan la época de la ruptura hacia una nueva forma de hacer arte. "La década de los ochenta fue, para un grupo de artistas que veníamos trabajando alrededor del foto realismo desde los años setenta, un decenio de transición, de crisis y reflexiones que provocaron cambios, en algunos más radicales que en otros." (Muñoz 1996: 11).
- 9 Cf. Foster (2001: 26): "Cuando la *primera* neovanguardia recupera a la vanguardia histórica, a dadá en particular, lo hace con frecuencia muy literalmente, mediante una vuelta a sus procedimientos básicos, cuyo efecto *no es tanto la transformación de la institución del arte como la transformación de la vanguardia en una institución*. Éste es un giro de la historia que parece dar la razón a Bürger, pero en lugar de despreciarlo podríamos intentar entenderlo, aquí en analogía con el modelo freudiano de represión y repetición. Con este modelo, aunque la vanguardia histórica fue *reprimida* institucionalmente, en la primera vanguardia fue *repetida* y no, según la distinción freudiana, *recordada*, y sus contradicciones desarrolladas. Si esta analogía entre represión y repetición es válida, entonces en su primera repetición a la vanguardia se la hizo aparecer histórica antes de permitirle ser efectiva, es decir, antes de que pudieran clarificarse, no digamos elaborarse, sus ramificaciones ético políticas. Con la analogía freudiana, esto es repetición, e incluso recepción, como *resistencia*." "En cualquier caso, la institucionalización de la vanguardia no condena a todo el arte posterior a la afectación y / o el espectáculo. Inspira en una *segunda* neovanguardia una crítica de este proceso de aculturación y / o mercantilización."
- 10 Piénsese, por ejemplo, en un caso que, a pesar de no haber salido a la luz en las entrevistas, muestra claramente este poder del mercado: las distorsiones que la entrada masiva de los dineros del narcotráfico tuvo en el desarrollo del arte colombiano de los 80, favoreciendo la pintura y las formas escultóricas decorativas. Cf. Fernández (2007).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abderhalden, Rolf; Aguirre, Franklin; Ardila, María Elvira; Facundo, Rodrigo; Gómez, Patricia; González, Beatriz; Herrán, Iovino, María; Juan Fernando; Jaramillo, Carmen María; Junca, Humberto; Laignelet, Víctor; López, Rosario; Lleras, Cristina; Muñoz, Oscar; Ospina, Nadín; Rubiano, Germán; Sandoval, Rosemberg y Uña, Fernando. Entrevistados por: Grupo de Investigación en Teoría e Historia del Arte en Colombia. Medellín: Universidad de Antioquia. 2007-2008.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*, trad. Ana María de la Fuente. Barcelona: Random House Mondadori, 2005.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, trad. Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. Elena Neerman. Barcelona y Buenos Aires: Paidós, 1999.
- Fernández, Carlos Arturo. "Arte y narcotráfico: las cuentas después de la bonanza". En *Apuntes para una historia del arte contemporáneo en Antioquia*, Medellín: Secretaría de Educación para la Cultura de Antioquia / Dirección de Fomento a la Cultura, 93-99, 2007.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Akal, 2001.

- Giraldo, Efrén. "La construcción del concepto de lo contemporáneo en la crítica de arte en Colombia". En *Moderno / contemporáneo: un debate de horizontes*, ed. Javier Domínguez, Carlos Arturo Fernández, Efrén Giraldo, Daniel Tobón. Medellín: La Carreta Editores, 2008.
- Huertas Sánchez, Miguel Antonio. *El largo instante de la percepción: Los años setenta y el crepúsculo del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005.
- Iovino, María. "El universo en caja". En *Bernardo Salcedo: el universo en caja*. Bogotá: Banco de la República y Biblioteca Luis Ángel Arango, 2001.
- Jaramillo, Carmen María. "Colombia: inicios y consolidación de la modernidad en el arte," *Cuadernos hispanoamericanos*, 610: 7-14, 4-2001.
- _____, *Arte en Colombia. Años sesenta, una modernidad erosionada*, Bogotá: Banco de la República, (agosto) 2004.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1987.
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1986.
- Muñoz, Óscar. "Una conversación con Miguel González." En: *Óscar Muñoz*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, (agosto - septiembre) 1996.
- Rubiano, Germán "Las artes plásticas en el siglo XX." En *Manual de Historia de Colombia, tomo III*. Bogotá: Procultura / Instituto Colombiano de Cultura, 413-446, 1984.
- Tobón Giraldo, Daniel. "El fin del arte y el fin de la vanguardia." En *Moderno / contemporáneo: un debate de horizontes* eds. Javier Domínguez, Carlos Arturo Fernández, Efrén Giraldo y Daniel Tobón. Medellín: La Carreta Editores, 2008.