

Artes

El arte contemporáneo: la muerte de un discurso artístico y surgimiento de nuevas interrelaciones entre prácticas estéticas

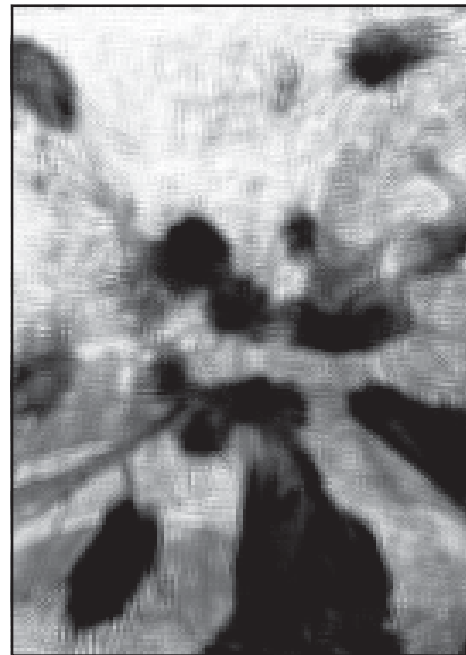
Liliana Cortés Garzón

Docente

*Departamento de Humanidades y Letras
Universidad Central*

La recepción de una obra artística, en nuestra época contemporánea esta muy alejada de la percepción de un objeto artístico en cualquier otro momento de la historia. El público que suele visitar museos, galerías o familiarizarse con su ámbito artístico inmediato (siempre limitado en cualquier época y lugar, a un pequeño grupo en el que las prácticas sociales impliquen gustos estéticos determinados por lo cultural), en una amplia mayoría, entienden por arte contemporáneo una serie de prácticas de carácter estético cifradas, que requieren de un conocimiento previo, un estudio preliminar, poco accesible al ciudadano/a corriente.

Si bien, esta percepción de la realidad del arte contemporáneo, surge de la ruptura tradicional del arte con la modernidad, está mediatizada por una nueva forma de cultura, que en sus orígenes intentó entrar en la visión colectiva del objeto artístico con, pareciera hoy en día, la fallida intención de democratizar el arte, para las mayorías. A principios del siglo XX, Marcel Duchamp, presenta un objeto de uso, el famoso urinal, que firma con un



seudónimo en el salón de los Independientes de Nueva York. Este hecho produce un efecto de *shock*, se constituye como el epitafio de una manera de ver y de mostrar una obra artística, y al mismo tiempo esta irrupción, trasgrede los espacios «sacralizados» dedicados al gran arte e inaugura la transfiguración de los objetos

artísticos, cuando la *forma* se impone a su *función*, e inclusive a la misma intención en la producción de la obra y en su recepción, como objeto artístico. Proceso, que cuestiona la obra artística, en sus más íntimas estructuras de composición e institucionalización, y que abre la mirada hacia el cambio del paradigma en el discurso artístico de principios del siglo. El protagonista deja de ser el mismo objeto artístico y surge el concepto que lo acoge y determina, dando paso a la aparición de un nuevo actor en la obra que no es solamente su hacedor o creador sino que se constituye en una invención, una idea que a su vez toma el lugar del sujeto como productor-producto artístico, más allá de ser el hacedor de la obra, es la obra en sí misma. «En realidad, esta «intención», es a su vez producto de normas y de convenciones sociales que intervienen en la definición de la frontera cambiante y siempre incierta, entre los simples objetos técnicos y los objetos del arte».¹

En nuestro momento histórico, la cultura contemporánea traza delicados límites entre las prácticas artísticas, que colindan con la moda, el diseño, la música electrónica y los nuevos medios, en los medios urbanos más mediatizados por la globalización planetaria. A través de Internet, es posible acceder a artistas de carácter local cuyo carácter étnico o plural involucra una mirada artística global, que hacen más complejo el panorama artístico de lo «nacional», si es que esta categoría de análisis puede aplicarse todavía en el panorama artístico internacional. Esta realidad, nos permite generar nuevas preguntas acerca del objeto artístico, de su percepción y su apreciación.

Pero, ¿realmente, se puede afirmar hoy que el arte se produce por un alguien, algún tipo de sujeto, que aunque sea un sujeto pacien-

te, un médium? ¿Se puede afirmar que hay un «objeto» o un «qué» de la producción? Más aún ¿puede sostenerse que hay algo como una «producción», una actividad que aparece como un proceso que se dirige en alguna dirección que es su culminación? En las condiciones posmodernas, que acaso no sean sino las de una Segunda Modernidad, el radical pluralismo observable en el mundo del arte hace que la misma noción de «producción» no pueda plantearse como categoría sin excepciones².

Es posible que en muchos casos, en los que los artefactos u objetos artísticos trasgreden el concepto tradicional de la obra, la respuesta más prudente, sea que la categoría debe replantearse, ya que en ocasiones lo válido de la producción es la idea, y las múltiples miradas que generan, más que el objeto que es producido por el artista o hacedor, el mismo producto es sujeto artístico constructor de nuevas motivaciones y búsquedas de sentido.

Entonces ¿Cómo descifrar una categoría de análisis que permita englobar las diversas manifestaciones y prácticas artísticas contemporáneas como objetos artísticos en un mismo panorama de lo «artístico»? Existen diversas interpretaciones del objeto artístico contemporáneo. Cualquiera de ellas, tiene en cuenta el análisis histórico que brinda el origen mismo de la obra y su determinada funcionalidad, entendiendo funcionalidad, como el proceso de legitimación que brindan las instituciones artísticas al objeto como tal. Es decir, el análisis de la obra es determinado por los códigos que brinda una cultura frente a sí misma. Si partimos de esta reflexión, diríamos que en Colombia, los códigos de interpretación están dados por un proceso de exclusión propio de un sistema hegemónico que se impone desde

¹ Pierre BOURDIEU. «Disposición estética y competencia artística». En revista *Lápiz*, No. 166, octubre, 2000.

² GERARD Vilar. *La producción estética*. Barcelona: Ed. Crítica, 2003.

un total de procesos múltiples que, en el mejor de los casos, representan una fracción de la realidad, y que la representan de acuerdo con su estética, que intenta ser «occidental» y representativa de la inserción del país en el orden internacional, pero que, a su vez, es contradictoria con los procesos estéticos de las mayorías.

Los procesos múltiples artísticos que se observan en nuestro panorama artístico hacen parte de la interconexión entre culturas, si bien se constituyen como imposiciones recientes, por parte de las instituciones artísticas, que parten del intento por descomponer una totalidad en partes que sean definibles; partes que se clasifican con la costumbre científica de la taxonomía (que serían taxonomías estéticas, para su aplicación al ámbito artístico) y de las clasificaciones, para rearmar una realidad, «Conceptos tales como «nación», «sociedad» y «cultura» designan porciones y pueden llevarnos a convertir nombres en cosas. Sólo entendiendo estos nombres como hatos de relaciones y colocándolos de nuevo en el terreno del que fueron abstraídos, podremos esperar evitar interferencias engañosas y acrecentar nuestra comprensión»³.

El rastreo histórico por el proceso engañoso del éxito de un grupo social, con una estética primordial sobre otros grupos que mantienen en la actualidad, su presencia de saberes y de recepción de los mismos, al interior mismo de sus sociedades, y su rápida transfiguración por procesos de intercambio cultural son innegables, intemporales y al mismo tiempo aplicables al pasado y al presente.

Al convertir los nombres en cosas creamos falsos modelos de realidad. Al atribuir a las naciones, sociedades o culturas, la calidad de

objetos internamente homogéneos y externamente diferenciados y limitados, creamos un modelo del mundo similar a una gran mesa de pool⁴ en la cual las entidades giran una alrededor de la otra como si fueran bolas de billar duras y redondas. De esta forma suerte resulta fácil clasificar el mundo conforme a sus diferentes colores y declarar que «el Este es Este, que el Oeste es Oeste y que nunca tal par se juntará»⁵.

Para acceder al análisis del objeto artístico en nuestra época contemporánea podríamos plantear dos problemáticas. La primera, la proposición básica de un acuerdo social, en el cual, la obra artística es reconocida como tal, en el momento en que se le reconoce un proceso de creación, circunscrito en un ámbito que la avale, pensando en instituciones que existen en un momento histórico concreto y en un lugar específico, influenciadas por la internacionalización de lo contemporáneo en un ámbito urbano, que es determinado por instituciones artísticas de carácter nacional. Para esta búsqueda por los orígenes de las miradas a los objetos artísticos y su producción, es importante acercarnos a analizar las obras con perspectiva histórica, que nos evidencia cada época y lugar en concreto, sus acuerdos y divergencias, al mismo tiempo nos brinda la posibilidad de analizar los discursos culturales que las originaron, y de esta manera, *recrearlas* en su objetivo original y *reactualizar las* en comparación con los discursos actuales; en este sentido, la obra artística se recrea constantemente con distintos significantes, de acuerdo a los códigos establecidos por el observador, que intentan escapar de la ingenuidad en su proposición inicial.

³ Eric WOLF. *Europa y la gente sin historia*. México: Ed. Fondo de cultura económica, 1987.

⁴ El subrayado es nuestro.


⁵ Ibidem.

Una segunda proposición es aquella que aborda la pregunta: ¿Qué es un objeto artístico en el mundo (incluyendo el no occidental) en la actualidad? En este sentido, las prácticas artísticas contemporáneas no hacen parte de un conjunto homogéneo que determine el título de la tendencia actual como *contemporánea*. Es decir, en la interconexión global que vivimos hoy en día, es imposible plantear una mirada que homogenice el arte como en otras épocas históricas. Justamente el reto de nuestras sociedades latinoamericanas, africanas o asiáticas (sin mencionar todas aquellas manifestaciones artísticas y estéticas que son consideradas *underground*, porque escapan a las lógicas oficiales de las instituciones artísticas en los centros artísticos internacionales o los procesos de mestizaje cultural dados por los fenómenos de inmigración), es el acercarse al arte actual, planteando teorías que en vez de ser excluyentes, incluyan prácticas artísticas milenarias, clasificadas según el esquema del arte occidental, como artesanías, en el mejor de los casos. Si bien, para Occidente, las prácticas artísticas tradicionales de todos aquellos lugares no occidentales, o en vías de occidentalización (como es el caso de Colombia), excluyen a manifestaciones artísticas o estéticas de sociedades tradicionales por considerarlas objetos etnográficos, podemos mantener un presupuesto abierto a nuevas propuestas teóricas, que den muerte al viejo discurso unificador de las sociedades europeizantes y occidentalizantes que niegan al *otro* por su incapacidad de definirlo bajo los parámetros filosóficos del progreso, de superioridad o de avance tecnológico.

Una de las primeras soluciones a estas problemáticas puede darla el replantear las historias del arte desde nuestro lugar y época

histórica. Para ello se requiere investigación que apoye nuevas miradas a aquellos, los *otros* que han sido silenciados por el peso de la Historia oficial, desde hace siglos. Aplicar teorías históricas que incluyan la búsqueda documental (a nivel artístico) de aquellos que no han sido tradicionalmente escuchados por los historiadores del arte. Si bien, las discusiones del final de la historia se dieron con la llegada del nuevo milenio, en el ámbito de la historia del arte tradicional, este tipo de discusiones aún están en sus inicios.

Si se abandona la idea de los esquemas mentales contrapuestos al mundo como conjunto estable de objetos independientes, se hace evidente que la pasividad de la experiencia del mundo es más bien proveniencia (ser arrojados, no comenzar de cero, de sí mismo, etc.) y no receptividad de órganos de sentido siempre «objetivamente» iguales. Que la realidad sea (nuestra) historia no la convierte por esto en una fábula; ya que si el mundo verdadero se ha convertido en una fábula, con esto mismo es también una fábula (el esquema mental que debería reducir todo a sí mismo) la que ha sido negada.»⁶

En este sentido, en que habla Vattimo, la deconstrucción del discurso postmoderno, puede permitir la inclusión de miradas, prácticas artísticas y estéticas que han sido sistemáticamente ignoradas por el arte occidental. El relativizar las interpretaciones artísticas, no implica subjetivizar al máximo el conocimiento artístico, más bien en este orden de ideas, apunta a redescubrirlas y de esta manera aproximarlas a una globalización que apunta a anular formas de vida no occidentales, para permitir así su sobrevivencia en nuestro mundo actual. 

⁶ Gianni VATTIMO. «Tentaciones del Realismo». En *La Postmodernidad a debate*. Bogotá: Ed. Universidad Santo Tomás, 2001.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre. «Disposición estética y competencia artística». En revista *Lápiz* No. 166, Octubre, 2000.
- VILAR, Gerard. *La producción estética*. Barcelona: Ed. Crítica, 2003.
- WOLF, Eric. *Europa y la gente sin historia*. México: Ed. Fondo de cultura económica, 1987.
- VATTIMO, Gianni. «Tentaciones del Realismo». En *La Postmodernidad a debate*. Bogotá: Ed. Universidad Santo Tomás, 2001.