

# Diagnóstico sobre la desazón contemporánea: ni orden ni revolución

Daniel Jerónimo Tobón Giraldo

*“Every absurdity has now a champion”*

Oliver Goldsmith, 1764

**“Todo absurdo tiene ahora su campeón”.** Esta frase de Oliver Goldsmith la hemos tomado prestada de Jorge Luis Borges y Bioy Casares, quienes a su vez la usan como epígrafe a las *Crónicas de Bustos Domecq* de 1967, una colección de críticas de arte dedicadas a artistas imaginarios cuyas obras llevan al límite las posibilidades de la vanguardia. Un listado no exhaustivo de los artistas reseñados en estas *Crónicas* incluye: un multifacético escritor que se apropia de los libros más diversos de la literatura universal, desde *La cabaña del tío Tom* hasta *La imitación de Cristo*, y los publica bajo su nombre; un grupo de actores de teatro cuya obra consiste en hacer exactamente lo que hacen todos los días mezclados entre la gente; un pintor musulmán que pinta con “fidelidad fotográfica” y luego recubre el lienzo con una capa de pintura negra para no romper los preceptos iconoclastas de su religión; un arquitecto que intenta hacer de la arquitectura un arte puro eliminando todo aspecto funcional en ella; es decir, haciendo edificios absolutamente imposibles de habitar y, en ciertos casos, impenetrables. Las *Crónicas* son un catálogo de obras absurdas presentadas en un tono de ridiculización feroz y encajan perfectamente en el ambiente de fantasía racional que reina en tantos de los cuentos de Borges. Cada una de estas obras, sin embargo, por absurda que sea, es posible e imaginable como obra de arte. De hecho, podríamos engrosar el catálogo con una larga serie de obras, no imaginarias sino efectivamente realizadas después de los años sesenta del siglo pasado, que no desentonarían en aquel libro y habrían podido dar lugar a otros tantos capítulos: un agujero en la tierra (Robert Smithson), un hombre viviendo en una jaula con un coyote durante algunos días (Joseph Beuys), cuatro minutos y 34 segundos de silencios para piano (John Cage), una mujer arando la tierra todo el día (María Teresa Hincapié), el cadáver de un animal pudriéndose en una galería (Damien Hirst), un circo de pulgas (María Fernanda Cardoso), una grieta que recorre el

suelo de una galería (Doris Salcedo). Lo que Borges y Casares presentaban en tono de broma alberga un núcleo de verdad profundamente serio e incómodo respecto a la situación del mundo del arte en la que vivimos, al menos desde mediados del siglo pasado: cualquier cosa *puede* ser una obra de arte, no importa cuán insólita, extravagante, estúpida, enigmática o banal parezca. La total libertad de los artistas frente a las formas, las técnicas, las temáticas y los géneros heredados de la tradición ha hecho que para todos los que se interesan en la vida del arte —artistas, críticos, curadores, coleccionistas y, *last but not least*, espectadores— orientarse en esta situación sea un verdadero reto. Es esto lo que hace todavía hoy tan frecuente, en las exposiciones de arte contemporáneo, la pregunta: “¿pero eso es arte?!”. Este aspecto de absoluta locura, sobre todo en lo que respecta a las artes visuales y la música, genera una indiferencia casi absoluta entre el público, y en ocasiones un franco resentimiento que da lugar a una expresa o mal disimulada alegría frente a la destrucción de algunas obras de arte contemporáneas. Para la prensa no pasa de ser una ocasión de mofa que la instalación de Damien Hirst haya sido barrida por un empleado de limpieza que la confundió con basura —y lo era, sólo que era basura artística—,<sup>1</sup> o el derretimiento por falta de

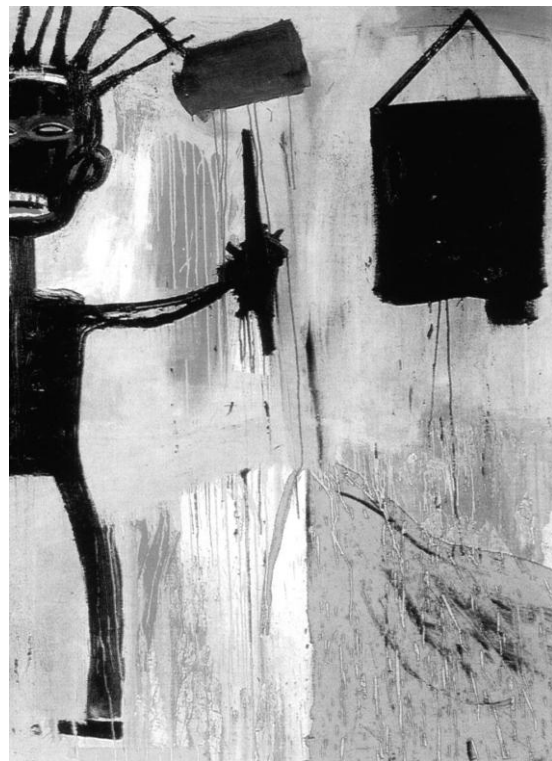


refrigeración de *Self*, el busto que realizó Marc Quinn con su propia sangre; o la desaparición de una creación abstracta de John Chamberlain realizada a partir de chatarra de automóviles; o de la envoltura que formaba parte de una escultura de Christo; o, en un incendio, la de una tienda de campaña creada por Tracey Emin; o de la obra *Hell* de los hermanos Chapman. Como señala John Carey, “sólo en una cultura donde el mundo del arte está totalmente desacreditado puede provocar tanto regocijo la destrucción de obras de arte”.<sup>2</sup>

Las cosas no son difíciles únicamente para quienes añoran un mundo artístico en el que los géneros y estilos se encontraban claramente definidos y existían jerarquías de valor ampliamente aceptadas; un mundo que,

a la luz de la situación actual, no puede parecer sino ordenado y amable para el espectador. La situación es problemática también para quienes le apostaron, a lo largo del siglo pasado, a la revolución permanente de las vanguardias. Fueron las vanguardias las que hicieron posible la profusión, diversificación y liberación de las propuestas artísticas a la que asistimos hoy en día, rompiendo constantemente los límites de lo que hasta entonces podía ser considerado arte, en su búsqueda de formas y experiencias que afectara más profundamente nuestra vida y nuestra comprensión de la realidad. El triunfo del dadaísmo, el surrealismo, el pop, etc., al menos en términos formales, casi podría ser comprobado estadísticamente: la mayor parte de las estrategias artísticas y estéticas del arte contemporáneo hunden sus raíces en la vanguardia, y los revolucionarios se han convertido en la tradición dominante. Pero durante mucho tiempo, la ampliación del concepto de arte a la que se aplicaron las vanguardias encajaba dentro de una estructura clara de la historia del arte: podían ser comprendidas como un progreso artístico. Las rupturas de la vanguardia llevaban hacia delante la historia del arte, en una especie de lógica de conquista que anexaba territorios nuevos cada vez: no solamente se trataba de destruir los límites impuestos por la tradición, sino que, en el proceso, el arte mostraba una facilidad proteica para asumir nuevos retos y nuevas formas sin dejar de ser arte. Sin embargo, desde hace ya varias décadas, esta

lógica de rupturas y apropiaciones parece agotada. La “tradición de lo nuevo”, que instauró la vanguardia, parece haber perdido su sentido progresivo hace un cierto tiempo, y las novedades ya no se perciben tan nuevas ni tan frescas como entonces. A pesar de que una y otra vez, críticos y artistas, hayan proclamado la posibilidad de hacer mover nuevamente el barco varado de la historia del arte, lo cierto es que resulta difícil sostener que alguno de los artistas o movimientos de las últimas décadas del siglo XX hayan ampliado realmente los límites del arte de la manera en que sin duda lo hicieron el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo o el expresionismo abstracto en sus días, ni de imponer una dirección en la cual se deba



mover todo el arte, a una, en la búsqueda de la tierra prometida. Hace mucho tiempo que los muy escasos manifiestos que todavía aparecen

son incapaces de sostener semejantes pretensiones. Frente a las transformaciones radicales que se impusieron entonces en las formas artísticas, frente a las exigencias insólitas a la capacidad de comprensión y apertura de los espectadores que impusieron estos movimientos, frente al desafío que representaban para las instituciones artísticas, el arte contemporáneo parece presentar únicamente variaciones sobre posibilidades ya realizadas, ya asimiladas por el mundo del arte. Los ochenta fueron quizá el momento en el que alcanzó su punto crítico esta sensación de que la sublime rebeldía de la vanguardia ya no era posible por simple y llana falta de resistencia. Como resultado, aparecieron los diversos dictámenes apocalípticos de “muerte de la pintura” o de “muerte de la novela” que entonces fueron emitidos. Tal como constata Robert Hughes —y es sólo un ejemplo entre muchos otros—: “Pues la esfera menor de las artes visuales está igualmente fatigada, y su modelo de progreso —el mito de la vanguardia— parece agotado, difícilmente siquiera la caparazón o el recuerdo de lo que fue”.<sup>3</sup>

Se entiende entonces cuán problemática es la situación contemporánea del arte. Por un lado, hay una enorme pluralidad y libertad en la producción artística que dificulta la aplicación de los modos de comprensión heredados de la gran tradición occidental. Por el otro, parece haberse perdido la posibilidad de organizar los acontecimientos del arte reciente en una

historia coherente o en una ordenada sucesión de ismos y, para espectadores, críticos, artistas, curadores y museólogos, se ha hecho palpable la imposibilidad de un arte que “haga



avanzar la historia del arte” y suscite el entusiasmo histórico que esto conlleva. Se rompieron los esquemas que hacían clasificable y comprensible la situación del arte durante la modernidad y, sobre todo, durante los “años heroicos” de la vanguardia. La nostalgia del orden y la nostalgia de la revolución, a pesar de situarse casi en polos opuestos, son ambas el testimonio de un cambio profundo en el mundo del arte y de lo difícil que resulta reconfigurar de manera adecuada nuestra relación con él.

#### Nota

<sup>1</sup> Donald Kuspit, *El fin del arte*, Akal, Madrid, 2006, pp.7-8.

<sup>2</sup> John Carey, *¿Para qué sirve el arte?*, Barcelona, Debate, 2007, p. 41.

<sup>3</sup> Robert Hughes, *American Visions: The Epic History of Art in America*, New York, Alfred A. Knopf, 1997, p. 620. O como señala Phillip Dagen: “la subversión subvencionada deja de

ser subversiva en el instante mismo. Los perros otrora rabiosos comían de la mano del ministro. Bonito espectáculo”. Phillipe Dagen, *La haine de l'art*, Grasset, 1997, pp. 104-105. Citado en Jacques Thuillier, *Teoría general de la historia del arte*, México, FCE, 2006, p. 126, n.3). También en literatura se escuchan quejas semejantes: “Al no descubrir nada, no participan ya en la *sucesión de descubrimientos* a los que llamo la historia de la novela; se sitúan fuera de esta historia, o bien, son *novelas después de la historia de la novela*.”(...) “La Muerte de la novela no es pues una idea fantasiosa. Ya se ha producido. Y ahora sabemos *cómo* se muere la novela: no desaparece, sale fuera de su historia. Su muerte se produce pues en forma suave, desapercibida, y no escandaliza a nadie”. Milan Kundera, “La desprestigiada herencia de Cervantes”, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 2000, p. 25).

**Daniel Jerónimo Tobón Giraldo** es profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Estas páginas hacen parte de la ponencia que presentará en el *VII Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte Moderno/Contemporáneo: un debate de horizontes*.