

La fotografía y los desplazamientos en el arte contemporáneo colombiano. Reseña del libro *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia* de Efrén Giraldo

PHOTOGRAPHY AND ITS DISPLACEMENTS IN COLOMBIAN CONTEMPORARY ART. BOOK REVIEW: THE LIMITS OF THE INDEX. THE PHOTOGRAPHIC IMAGE AND CONTEMPORARY ART IN COLOMBIA BY EFRÉN GIRALDO

A FOTOGRAFIA E OS DESLOCAMENTOS NA ARTE CONTEMPORÂNEA COLOMBIANA. RESENHA DO LIVRO LOS LÍMITES DEL ÍNDICE. IMAGEN FOTOGRAFICA Y ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA DE EFRÉN GIRALDO

Carlos Mario Vanegas Zubiría*

Rosalind Krauss (1996) reconoce entre las bondades del arte contemporáneo su carácter diversificado y escindido, su dispersión formal y su explícito rechazo a agruparse bajo movimientos o a seguir restricciones derivadas de los estilos históricos. En sus textos, Krauss ha revitalizado la estructura semiótica del signo como una nueva significación a la cual apela la práctica artística contemporánea, identificando su propuesta, en muchas ocasiones, con uno de los tipos de signo, el *índice*. Modelos ejemplares de esta nueva significación parecen encontrarse en la producción artística del arte después de los años setenta, que parece configurar su significado en relación física con los referentes, es decir, con los objetos prosaicos de la realidad.

Tal significación le permite a las obras de arte actuar como “huellas o señales de un objeto al que se refieren” (Krauss, 1996, p. 212). El arte, pues, como huella, es un indicador que significa un objeto, y esta cualidad del arte contemporáneo lo vincula con los procesos de la fotografía. La fotografía, en-

tiende Krauss, es un “registro visual que actúa como índice de su objeto” (p. 212), determinando su naturaleza como dependiente de lo “real”, pero no bajo una simple relación mimética o representativa del objeto, sino como sustituto y garante de verdad de este.

Esta interesante consideración del arte contemporáneo tiene un eco profundo en el libro más reciente del crítico y ensayista Efrén Giraldo, en el que nos presenta una aguda y sugestiva cartografía del uso de la fotografía en el arte contemporáneo colombiano. La tesis de Giraldo es que ha sido lo fotográfico el lenguaje que ha pasado subrepticamente en las prácticas artísticas, permitiendo la superación del modernismo. De esta manera,

(...) lo fotográfico ha permitido dar pruebas de ubicación cultural a los procesos del arte, ha colaborado en el establecimiento de una fuerte tendencia a la hibridación de lenguajes, ha participado en la adscripción de los artistas a la estética procesual, ha facilitado una nueva aproximación a la realidad histórica y geográfica, ha cuestionado los usos perniciosos de la representación cultural y sus estereotipos (...). (Giraldo, 2010, p. 50)

* Docente de cátedra de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

Lo fotográfico es, pues, la categoría que se pone en juego para discutir críticamente la obra de algunos artistas del arte colombiano contemporáneo; de igual manera, la misma categoría es cuestionada desde sus estatutos ontológicos para ver el alcance y los límites en los senderos de la práctica artística contemporánea en Colombia. Ahora bien, esta es la perspectiva conceptual desde la que se ataca el problema, pero la aproximación metodológica que realiza Giraldo apuesta, además, por una indagación por la escritura misma, que se juega en los lindes de la crítica de arte y el ensayismo literario. De esta manera, fotografía, arte y escritura son los tres pilares que constituyen el andamiaje del texto.

Se nos informa en el prefacio que hay un interés sustancial por las condiciones divulgativas de los discursos sobre los procesos culturales y humanísticos en la esfera académica colombiana. Así, será el ensayo, género decididamente subjetivista que pretende desplegar la mirada tangencial y peculiar del autor sobre un asunto, el discurso utilizado por el autor para expresar su mirada crítica sobre las obras seleccionadas. Él entrevé en este género la posibilidad discursiva que reivindique el papel de la crítica en la esfera de lo público y que renueve sus alcances, propiciando la comunicación de apreciaciones, comentarios y demás producciones culturales para la formación de la opinión pública, afán ilustrado tan despreciado por parte de los discursos tratadísticos de las academias y la institución.

Consciente de los alcances discursivos de su propuesta, y de la intersección que de esta hace al utilizar la categoría de lo fotográfico, Giraldo nos dirá que su obra no pretende ser portadora de la verdad, ni cerrar el camino de la investigación y la crítica sobre los problemas que aquí aborda. Por el contrario, sabe que su mirada es sesgada y que manifiesta su posición personal frente a los fenómenos del arte contemporáneo, que pretende poner en cuestión para abrir el camino a nuevas indagaciones y atrevimientos conceptuales. Teniendo presente la advertencia que señala desde donde habla, no se hace tan molesto que la constitución de cada uno de los ensayos sea interrumpido reiteradamente por extensas notas que, en muchos de los casos y a primera vista, no parecen tener relación alguna con los problemas que se están tratando. Esta textualidad suplementaria, notas extensas que divagan sobre algún concepto, pregunta o reflexión sobre el arte, su naturaleza, su relación con otros compartimentos del

saber, los soportes que la constituyen, los discursos interpretativos que las intervienen, la reflexión sobre las figuras del mundo institucional del arte, etc., se juegan como elementos satelitales que amplían, desde una ubicación distinta y autónoma, las temáticas principales del libro.

Ahora bien, el libro formalmente está constituido por un prólogo que, como he indicado, pretende reivindicar el carácter plural, ilustrado y profundo del ensayo como género audaz para la indagación de la realidad. Proponer un género tan alérgico al mundo de la academia y la institución tiene como objetivo señalar los síntomas de la endemia universitaria e institucional en la difusión de sus producciones culturales y saberes. De igual manera, se señalan los fracasos desde cierta atmósfera pesimista sobre la poca actividad crítica tanto de las instancias comunicativas de poder, como de las academias e instituciones vinculadas con la cultura. De ahí que se recuerde la importancia sustancial que tuvo el ensayo como vehículo de transmisión de las más importantes y audaces ideas sobre los diversos fenómenos de la cultura en Latinoamérica.

Seguidamente, se estructura un marco histórico en el que se ubica lo fotográfico como posibilidad formal del arte colombiano contemporáneo. Allí se plantea cómo las estrategias pluralistas de las que se ha valido el arte para la realización de sus productos, desde la apropiación temática, representacional y técnica de otras esferas, han permitido el ingreso de lo fotográfico como criterio propiciador y cuestionador del arte, de la estructura visual contemporánea, y de los alcances y límites que la imagen puede lograr en sus efectos sobre la cultura. De esta manera, se señalan artistas como Beatriz González o Bernardo Salcedo quienes, desde posturas distintas, han utilizado la fotografía como medio de intervención, o como acercamiento a procesos culturales y de identificación popular que desean cuestionarse.

El grueso del libro corresponde a los seis ensayos sobre importantes figuras del arte colombiano de los años recientes. Óscar Muñoz, Miguel Ángel Rojas, José Alejandro Restrepo, Rosemberg Sandoval, Jesús Abad Colorado y Juan Manuel Echavarría son artistas que, por su proximidad y cercanía temporal, circunscriben el discurso, como muy bien sabe Giraldo desde el prólogo, a la actividad crítica sobre sus obras. Algo importante que es necesario señalar aquí es que se habla de

las obras a partir de su descripción, es decir en la misma “superficie de la obra”, de donde se tomarán los elementos que le permitirán al autor decir algo. Este es un intento por evitar las generalizaciones sobre las obras de arte, o su utilización como ejemplos que representan una teoría o concepto, tan habituales en nuestro ámbito académico.

En lo que respecta a los contenidos del libro, quisiera destacar los distintos elementos metodológicos, conceptuales y disciplinares que despliega el autor sobre los artistas, a partir de los ensayos sobre José Alejandro Restrepo y Rosemberg Sandoval, dejando abierto el interés para alentar el ánimo a una completa lectura del libro.

En el capítulo “José Alejandro Restrepo, mirada y etnografía,” Giraldo señala la importancia que tiene en la obra de Restrepo su estado signado por la diversidad de medios técnicos que le ofrecen múltiples posibilidades comunicativas que se resuelven en las soluciones “espacial, objetual y estética” de sus videoinstalaciones. Ahora, Giraldo señala que, si bien sobre la obra de Restrepo la crítica ha indicado la importancia de los estudios de campo, el proceso investigativo, y la fuerte dosis disciplinar a la que apela el artista como auxilios verbales para la significación de su obra, Giraldo no comparte con la crítica que las imágenes que Restrepo propone sean esclavizadas a la textualidad, en tanto la obra se presenta como un acontecimiento anómalo y como una prótesis de la realidad cotidiana.

En este sentido, se analiza *Iconomía* como una muestra de la cacería de imágenes que realiza Restrepo. En ella podemos encontrar ese horizonte que más allá de lo estético nos propone una reflexión desde lo antropológico, lo político, lo etnográfico y, por supuesto, lo religioso, navegando en el espectro de lo secular. Por otra parte, Giraldo considera que, al igual que en obras como *Paso del Quindío II*, Restrepo despliega su reflexión crítica evidenciando que es imposible dejar de ser influenciado por aquello que se está criticando. En *Iconomía*, el cuestionamiento de la adoración del icono religioso se realiza bajo el mismo signo de la ritualización, siendo nosotros partícipes de esa misma celebración.

Giraldo considera que en *Iconomía* Restrepo realiza un cruce de horizontes temporales e históricos, en tanto cita un producto de la cultura como lo es la mítica Verónica, aquella

mujer que, durante el trayecto al calvario de Cristo imprimió su rostro en un manto. La Verónica de Restrepo exhibe en su manto a otra “Verónica” que a su vez, nos enseña la “imagen de su propio mártir” (Giraldo, 2010, p. 50). La apropiación del mito religioso a través de la fotografía le permite al artista utilizar dos medios visuales distintos, a saber, la pintura y la copia del fotograma de la televisión. Con esto, Restrepo logra darle una continuidad atemporal a dos eventos históricos distintos; al presentar una imagen de dos imágenes existentes está evidenciando cómo se sigue ejerciendo la influencia que tiene una concepción religiosa del pasado sobre nuestro “presente secular”.

En el capítulo “Rosemberg Sandoval: acciones políticas, arquetipos fotográficos,” Giraldo nos dice que la obra de Rosemberg Sandoval (1959) siempre se nos ha presentado como un choque violento. Ya sea de manera visual, o apelando al sentido del olfato, ha mantenido su proceso creativo ligado a eso que Sandoval ha llamado “línea dura del arte”, que no puede mentir, ni estafar debido a la contundencia visceral de los materiales utilizados. Además, sus acciones proponen una crítica mordaz a los estereotipos que “identifican” nuestra cultura.

Giraldo destaca en Sandoval el carácter de las artes del comportamiento de rechazar cualquier vinculación con “el sistema de los objetos,” debido a su carácter procesual y efímero. Sin embargo, al hacer uso del registro fotográfico y del video como soporte, se le otorga permanencia a la acción del cuerpo y la vincula de nuevo al mundo de los objetos. Así, Giraldo trae a cuento a Barthes para indicar que lo fotográfico permite la retención del cuerpo ausente; este cuerpo en obras como *Mugre* es el signo literal del abandono, de aquello contaminado que la cultura ha desahuciado, en aras de su asepsia, y que bajo la mirada pesimista de Sandoval se presenta como el índice de la fractura social.

De *Caudillo (con machete)*, una de las obras ampliamente analizadas en este capítulo, se nos dice que presenta la imagen del artista parado en su inexpresiva frontalidad que nos recuerda aquellas imágenes de autoridad y señorío de la antigüedad. El hombre no actúa ni posa, sólo se encuentra sujeto ante nuestra mirada extrañada que no parece comprender en primera instancia el significado de la obra. El formato de la foto se rige por las convenciones del retrato,

y su inmutabilidad parece indicarnos que hay algo a lo que debemos dirigir nuestra mirada.

Además, Giraldo constata que desde el título se determina que es una acción política; el machete, que en el título aparece en entredicho, hace parte de los objetos familiares durante el exilio obligatorio. Estos paratextos se enuncian de forma satelital a la imagen, y parecen indicarnos un camino abierto a la comprensión del significado de la obra. En una de las citas *marginales* del texto, Giraldo señala que Thomas McEvilly ha indicado que uno de los atributos del arte contemporáneo es la textualidad que parece explicar las obras, a partir del título, las entrevistas del artista o los inflados textos curatoriales. El silencio ceremonial de la obra nos recordará, sin embargo, que hay algo más que mirar, fuera del horizonte biográfico.

Por otra parte, Giraldo indica desde el análisis de la reproductibilidad del soporte fotográfico, que la fotografía ha sido utilizada para la transmisión ideológica, en aras de la estetización de lo político o el usufructo de la politización estética del siglo XX. El estereotipo, que se expande a partir de la reproducción en serie, nos presenta una postura en “mangas de camisa” y el machete como representación de unas formas laborales que se contraponen críticamente a los funcionarios de nuestro país. La identificación, que señala el autor, del machete con la corbata denunciará el síntoma de nuestro ámbito estatal ligado a fuerzas ocultas y violentas que han caracterizado nuestros procesos sociales. La denuncia de este terror, fuente de nuestra miseria, es lo que ha congelado el cuerpo del artista que, a la vez, se erige como atributo de este oscuro poder.

He señalado, acercándome a estos dos capítulos seleccionados, los intersticios y los diversos matices que, sobre el arte contemporáneo colombiano, proponen *Los límites del índice*. Cabe resaltar que más allá de las particularidades de las que da cuenta el autor sobre los artistas, existen diversos hilos conceptuales que, además del evidente caso de lo fotográfico, vinculan las dispares obras. Entre ellos se destaca el problema de la identidad cultural; la vinculación del arte como registro y denuncia de procesos y eventos sociales cuestionables en la esfera pública, y el interés que parece habitar en cada uno de los artistas de llevar al límite y formular la ineficiencia e insuficiencia de los medios utilizados,

como actitud crítica. Hay una gama de opciones que giran en torno a la problemática situación que introdujo la fotografía y su carácter fotográfico en las estructuras de la visión y la representación contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

Giraldo, Efrén. *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*. Medellín: La Carreta editores, 2010.

Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996.