

Gabriel Galeano

Algunos problemas fundamentales de las artes visuales en Honduras

Resumen:

El artículo explica el surgimiento del arte contemporáneo en Honduras, asimismo, enumera parte de los problemas que atraviesan las prácticas artísticas contemporáneas. De igual forma, el artículo muestra o intenta exponer algunas propuestas que podrían ser consideradas para la solución de los problemas que amenazan lo que Theodor Adorno denominaba arte auténtico.

Palabras clave: Artes visuales, arte contemporáneo centroamericano, arte hondureño, final del arte.

Abstract:

The article explains the emergence of contemporary art in Honduras, and also lists part of the problems faced by contemporary artistic practices. In the same way, the article shows or tries to expose some proposals that could be considered for the solution of the problems that threaten what Theodor Adorno called authentic art.

Keywords: Visual arts, Central American contemporary art, Honduran art, end of art.

1. Introducción

A finales de la década de los noventa del siglo XX, en el escenario artístico local se planteó un debate entre el grupo de artistas que emergió durante la década los noventa y la generación que se fusionó durante la época de conflicto. Como suele suceder, los artistas de la tradición instituida empezaron a incomodarse con las nuevas estrategias de los creadores de los noventa que, ante todo, revolucionaron los viejos esquemas de representación figurativas implementando elementos propios de las estéticas postvanguardistas. Las narrativas y las prácticas artísticas desarrolladas por los artistas de los noventa, por cierto, desde las implicaciones de las estéticas modernas,

generaron desacuerdos en las formas de valoración y receptividad estética.

La no aceptación de estas nuevas formas de comunicación se debía a la falta de claridad teórica y a un conservadurismo producto del *estatus quo* del sistema del arte local. La década de los noventa se caracterizó por una profunda transgresión de lo que críticos de arte como Gerardo Mosquera han denominado «arte de compromiso militante».

La generación de artistas que emergió durante la década de los noventa arremetió contra el estatuto del arte que se instauró durante la época de conflicto. En ese sentido, los artistas de la generación de los noventa no solo cuestionaron los modos de representación, los lenguajes y la forma de metaforizar el mundo de

la generación de la década de los setenta, sino también su programa político y las aspiraciones revolucionarias que motivaron sus procesos de creación.

La nueva situación en el mundo del arte centroamericano propició una renovación en los lenguajes e imaginarios del arte, así como en los programas estéticos de los artistas. Las transformaciones suscitadas en el aparato artístico no es un fenómeno propio del arte, sino que es algo que se reproduce en los distintos modos de representación simbólica. En el caso específico de la ciencia y la filosofía se producen profundas alteraciones cuando se sustituye o se modifica un paradigma. Para el caso, el sistema o el paradigma propuesto por Nicolás Copérnico implicó un profundo cambio en el plano de las ideas y las creencias sobre el universo. El sistema copernicano puede considerarse como una ruptura radical con un conjunto de teorías, sistemas, técnicas e ideas del universo y, al mismo tiempo, el sistema que dio lugar a la astronomía renacentista. Este proceso de ruptura y renovación también ocurre en el mundo del arte, por ejemplo, el impresionismo fue un movimiento que logró alterar el aparato productivo y la receptividad estética del mundo del arte a finales del siglo XIX, pero también fue un movimiento artístico que generó las condiciones de posibilidad para el desenlace de las vanguardias artísticas de principio del siglo XX.

En el caso concreto de Centroamérica y Honduras las transformaciones del aparato productivo del arte se debieron a una combinación de factores endógenos y exógenos. Por un lado, un compromiso de los artistas por renovar la institucionalidad y los imaginarios artísticos locales en un mundo que se organizaba a partir de las amplias transformaciones pregonadas por la globalización y sus amplias contradicciones. De lo que se trataba era de alcanzar un tipo de expresión artística que dejara a un lado los imperativos y las aspiraciones revolucionarias de las vanguardias, para adentrarse a un arte posthistórico, es decir, un arte desprovisto de contenido político y en el

linde de los metarrelatos que fundamentaron la modernidad. De igual manera, fueron decisivas las amplias transformaciones impulsadas por los cambios generados por el mercado mundial, y que de acuerdo con el teórico estadounidense Frederic Jameson, ocasionaron transformaciones no solo a nivel de las artes, sino un cambio cultural sistémico. Para Jameson, para ese momento se articuló «un modo de producción, el cual, sin duda, incluye estilos artísticos y culturales en su seno, pero que en realidad designa al capitalismo tardío como tal, que desde luego no ha pasado, sino que todavía está muy con nosotros» (2012, 21).

Durante la década de los noventa, la estabilidad política producto de los acuerdos de paz firmados en Esquipulas, las transformaciones sociales y económicas impulsadas por los reacomodos del mercado, fueron los detonantes que generaron el clima propicio para la gestación del arte contemporáneo en la región. Este período fue sumamente fértil para el surgimiento de prácticas experimentales y, por supuesto, propició la emergencia de artistas fundamentales para el desarrollo del arte contemporáneo. Pese a los enormes alcances obtenidos a nivel de lo artístico y lo estético durante ese momento, también existieron profundos desacuerdos y amplias diferencias con las prácticas artísticas emergentes.

Una prueba concreta de los desacuerdos y las diferencias generadas en los modos de receptividad estética al interior del círculo del arte en Honduras fueron las profundas discusiones en torno a la obra de Santos Arzú Quioto y Bayardo Blandino, a quienes se les acusaba de no manejar los preceptos del arte clásico precisamente porque su obra carecía de elementos figurativos. De igual manera, en los años posteriores se dieron un sinnúmero de desacuerdos con los planteamientos curatoriales de las bienales y los últimos certámenes de la Antología Nacional de las Artes Plásticas de Honduras, para citar algunos de los eventos de mayor relevancia para ese momento. Durante ese período, se asistió a confrontaciones identitarias del arte local ante las nuevas formas del arte.

Estas etapas o coyunturas de confrontación son progresivas, dado que logran modificar el *ethos* del arte. Por tal razón, resulta imprescindible la comprensión de la tradición artística local, pues como señaló Hans-Georg Gadamer «cuando se comprende la tradición, no sólo se comprenden textos, sino que se adquieren perspectivas y se conocen verdades» (2003, 23).

Durante la década de los noventa en Honduras se experimentó una ruptura radical en el aparato productivo y en los modos de receptividad estética. Sin embargo, estos deslizamientos en el círculo del arte gozaron de simpatías y antipatías, es decir, algunos celebraron la expansión horizontal del arte, «pues las nuevas expresiones artísticas lograron recuperar para el arte y la teoría sitios y públicos largo tiempo apartados de ellos y ha abierto otros ejes verticales, otras dimensiones históricas, al trabajo creativo» (Foster, 2001, IX). Sin embargo, otros sectores no asimilaron los cambios producidos al interior del círculo del arte, situación que impulsó la confrontación y algunos ataques oprobiosos.

El movimiento renovador y transgresor de los códigos estéticos del arte local generó amplias diferencias entre los espectadores, por un lado, se encontraban aquellos que defendían la tradición afinada en los sistemas de representación figurativa, por cierto, respaldada desde la Escuela Nacional de Bellas Artes y algunos centros culturales existentes, y por otro, se encontraban los críticos, curadores y artistas que emergían con firmeza e impulsaban los cambios en el aparato productivo del arte centroamericano¹.

Sin duda alguna, fueron sumamente significativos durante este periodo, los artistas que lograron nutrirse de las nuevas ideas estéticas, pero fundamentalmente aquellos que iniciaron los procesos de ruptura a partir de la creación de obras que por sus implicaciones estéticas se situaron en el linde de la modernidad, sumado a la participación activa de la nueva crítica y la gestión de proyectos artísticos emprendidos por agentes e instituciones concretas que pusieron en

detrimento la relación estrecha entre artista y galería, es decir, en la búsqueda de expandir la producción y circulación de las nuevas expresiones los artistas y demás colaboradores optaron por abandonar el espacio museo-galería para invadir y ocupar el espacio público.

Este *corpus* de factores pudieron ser determinantes en la conformación de nuevas prácticas y concepciones de lo artístico; sin embargo, la permanencia de la actitud transformadora y crítica de los artistas no ha sido del todo consistente. La mayoría de los artistas que formaron parte de la generación de los noventa han orientado su práctica creadora bajo los imperativos del mercado y de las instituciones artísticas. En esta nueva modernidad, a la que Bauman bautizó como modernidad líquida, no solo la vida y los vínculos humanos se diluyen por la transitoriedad y desregulación de los mercados, sino la propia producción artística está sometida a los imperativos de transitoriedad e incertidumbre que caracterizan la sociedad. Autores como Zygmunt Bauman, Yves Michaud, Robert C. Morgan y Jean Baudrillard aluden al consumismo como la variable explicativa principal del desarrollo del arte de nuestro tiempo, sin embargo, estos últimos, han dejado abierta la imposibilidad del arte de renovarse ante la invasión de la estética a los espacios de la vida cotidiana y la mercantilización del mundo de la vida.

En Honduras, la práctica artística contemporánea, más allá de lo rimbombante y lo desafiante de sus temáticas está preñada por la inmediatez reflexiva. Los discursos configurados por lo aparentemente nuevo y desafiante no abordan de forma crítica el mundo, por el contrario, apuntan a la precariedad ontológica. De acuerdo con el filósofo catalán Gerard Vilar (2017), la precariedad ontológica y epistémica deviene de la fragilidad del significado de las obras por su profunda ambigüedad y por la dependencia del arte contemporáneo en el trabajo del receptor. Por cierto, ambos modos del arte contemporáneo han desencadenado una

precarización de la dimensión ética y política de las obras.

Por otra parte, el arte hondureño sigue constituyéndose desde una actitud natural, no dando lugar a lenguajes que hagan referencia a lo misterioso y profundo, por el contrario, es la actitud natural la que prima para la representación del mundo de la vida. En ese sentido, los lenguajes de las artes visuales en Honduras son extremadamente referenciales. Aportan muy poco sobre la complejidad del mundo y en casi ninguno de los casos contribuyen a expandir la imaginación utópica. Desde luego, no todo es responsabilidad de los creadores, son diversos los factores que podrían estar incidiendo en el hecho, por ejemplo, las inconsistencias en la formación de los artistas y agentes culturales, la ausencia de una tradición crítica que incentive la renovación en las artes, la poca participación del Estado e instituciones promotoras de valores artísticos, entre otras cosas. Sin embargo, el propósito del artículo es enumerar algunos de los problemas fundamentales de las artes visuales en Honduras y, por supuesto, plantear algunas de las vías para su solución.

2. La ausencia de una tradición crítica

El papel de la tradición es fundamental en la gestación y conformación de la práctica artística experimental. El germen de lo nuevo se proyecta en la tradición, sin embargo, se requiere de propuestas que desautoricen y deslegitimen por medio de la acción artística esa tradición para la renovación de poéticas y la generación de nuevas prácticas artísticas.

El arte contemporáneo en Honduras aparenta ser crítico y transgresor, pero paradójicamente es altamente complaciente con el orden establecido y, por tanto, se vuelve un elemento más en el sostenimiento de lo que Theodor Adorno y Max Horkheimer denominaron Industria Cultural. Los creadores que se autodenominan contemporáneos son verdaderos reproductores de la asimetría del mercado, sus posturas y prácticas culturales dejan a un lado las pretensiones de

transformación revolucionaria que caracterizaron los movimientos de vanguardia.

Si se escudriña la historia y se interioriza en los procesos se pueden encontrar evidencias de ciertas propuestas que buscan edificar un arte crítico e innovador, sin embargo, los esfuerzos realizados, por cierto, valiosos, no logran ser lo suficientemente sólidos como para consolidar un tipo de práctica artística que pueda hacerle frente a la desartización que experimentan las obras en el actual período.

Por esa razón, resulta valioso fundamentar una tradición crítica que permita resistir y revelarse en expresión desenfadada contra la mercantilización y el empobrecimiento de los materiales estéticos. Ahora bien, los artistas en el actual período han desatendido los compromisos éticos y políticos, al menos, los que se imprimieron en la modernidad en su fase sólida. En nuestros días, el arte dejó de ser un agente de cambio para convertirse en una actividad más del inmenso mercado del entretenimiento.

En la sociedad de consumidores los valores predominantes de las obras no son los estéticos, los cognitivos, los políticos o los morales, por el contrario, se sobredimensiona su valor económico y su impacto en el mercado. Al respecto, Donald Kuspit manifiesta que el arte llegó a su término por el desgaste de su carga estética, es decir, por la pérdida de su utilidad humana. El 'postarte', categoría que emplea Kuspit para referirse al arte posmoderno, ya no fomenta la autonomía personal y la libertad crítica, situación que se alcanza cuando las obras de arte se hacen claramente comerciales. A diferencia de las propuestas artísticas emanadas desde los movimientos de vanguardia, en el 'postarte' se crean imágenes sin relevancia estética, es decir, sin finalidad trascendental. Los 'postartistas' al haber incorporado al mundo del arte la lógica mercantilista del mundo moderno les interesa la facturación rápida y la comercialización de la creación humana y del propio artista².

El capitalismo logró convertir todos los elementos del mundo en mercancía, inclusive,

las experiencias estéticas. La actual fase o etapa del capitalismo no solo ha logrado la expansión planetaria, sino la incorporación de lo artístico a los procesos de producción de mercancías. Muchos artistas han adoptado políticas de resistencia para hacerle frente a la estetización del arte y la cultura, no obstante, las fuerzas del mercado son tan grandes que cualquier esfuerzo termina siendo víctima de los procesos de estetización que podrían estar conduciendo al arte a su estado final o su fatal desenlace. Pero en este panorama fatalista y escatológico existen esfuerzos trascendentes, por ejemplo, los artistas contextuales de Honduras y la región se oponen a partir de obras de contexto, sean participativas, efímeras u obras realizadas en el espacio público a la reducción de las obras de arte a bellas mercancías. Las operaciones desestetizantes de los artistas contextuales, por un lado, permite la desmaterialización de las cualidades estéticas tradicionales, lo que favorece al displacer y, por otra parte, permite la consolidación de una estética negativa.

3. La necesidad de expansión del horizonte poético

En el contexto de Honduras, se entiende como nuevos lenguajes los discursos que se articulan desde los medios digitales y nuevas tecnologías. A pesar de que han pasado muchos años desde que los artistas postvanguardistas empezaron a emplear distintos medios y soportes para desarrollar sus discursos, en el escenario artístico local, se considera contemporáneo a los artistas que articulan sus propuestas desde géneros como la instalación, el video arte, el *happening*, la participación *in situ*, el *land art*, la performance o los nuevos objetualismos, tan solo para citar algunas de las prácticas artísticas contemporáneas.

Señalo lo anterior porque poco se ha profundizado por el sentido de lo contemporáneo, aún, cuando los artistas contemporáneos asumen actitudes, posturas y programas y, por supuesto, una poética. En el actual período es fundamental indagar si las poéticas de los artísticas contemporáneos logra

desentrañar lo enigmático y lo oculto, es decir, lo profundo y, por supuesto, contribuye a la expansión del juicio crítico.

En la reflexión crítica y estética de la región, se desatienden los programas y las intenciones de los creadores y, por cierto, muy poco se habla de la generación de lenguajes o narrativas que apunten hacia el desentrañamiento del ser. Los juicios de los críticos solamente atienden las formas, no van más allá de las cogitaciones que se obtienen de las daciones de los objetos. Sin embargo, «un examen atento de lo peculiar [del] arte permite suponer que la verdad, entendida como desocultamiento del ser, no está necesariamente obligada a tomar forma corpórea» (Heidegger, 2019, 33).

Desafortunadamente, la crítica de arte en Honduras se inclina por la forma y, por ello, prefiere obras que enaltezcan las cualidades estéticas tradicionales. Sin embargo, ante los procesos de estetización que todo lo neutralizan se hace necesario un arte que desatienda lo corpóreo y abogue por el displacer estético.

Cuando se habla de poética se hace referencia a la conciencia crítica del artista, de sus ideales estéticos y de su programa artístico. «Se trata del trasfondo cultural subjetivado por sus gustos y preferencias personales, el arquetipo del poeta convertido en modo de construcción» (Vásquez Rocca, 2005, 141).

La poética se diferencia claramente de la estética en cuanto que, teoriza, sin embargo, la primera tiene valor personal en la experiencia. Mientras que la estética busca darle rigor al gusto, la poética, por otro lado, pretende concretizar la vivencia de una fantasía, la construcción de un mundo poético.

Ensachar o expandir el horizonte poético significa fortalecer el programa de creación y los ideales estéticos del artista, es decir, se trata de pensar y otorgar un sentido al mundo soñado e interpretado por la subjetividad creadora. Pero este ensanchamiento no puede hacerse desde los modelos analíticos de la razón, por el contrario, se trata de encontrar un saber abierto a los sentidos, que permita soltarnos y profundizar en el enigma de la vida. Se trata de

volcar el mundo interiorizado, soñado e interpretado para vislumbrar o desentrañar el ser. Frente la imposibilidad de los modelos arquitectónicos de la razón de encontrar la claridad para desvelar lo misterioso y lo enigmático, la poesía nos proporciona otras presencias, otros lugares en su fondo último, nos muestra cosas renacidas desde su raíz. La poesía o más bien la razón poética se presenta como el horizonte que permite encontrar el fondo mismo de la existencia, especialmente porque, «la poesía ha estado siempre abierta a las cosas, arrojada entre ellas, arrojada hasta la perdición, hasta el olvido de sí, del poeta. Mas por este olvido de sí, más próxima siempre a estar abierta hacia ese último fondo o raíz de la existencia» (Zambrano, 2017, 102).

De modo que, la expansión del horizonte poético no solo permite dotar de sentido y valor al proceso de creación, sino desligarse de la opinión y la vida alienada generada por la industria cultural. El pensar como actividad esclarecedora de sentido debe ser promovido por nuestro arte. Poco nos sirve un arte que únicamente produzca placer y goce estético, pues la sobreexcitación estética tiende a anular la capacidad del juicio crítico y la reflexión moral. En ese sentido, el arte se convierte en un elemento más de la unidimensionalidad del hombre contemporáneo.

4. La profundización de la individuación como mecanismo de creación

El acto de creación artística en la modernidad se direccionó como un proceso estrictamente individual. Desde el renacimiento se difundió el culto a la individualidad creadora. El artista por medio de sus habilidades y sensibilidad era el único responsable de la gestación de lo artístico, es decir, de la creación de obras de arte. El programa estético de las vanguardias artísticas del siglo XX, algunos siglos más tarde, logró alterar esa dinámica y, por tanto, la actividad creadora empezó a considerarse no solo como actitud crítica y liberadora, sino como una actividad que se articula a partir de la participación social.

El programa político de las vanguardias artísticas buscaba transformar de forma radical el mundo del arte y su espacio circundante. Por ello, los artistas no solo estaban comprometidos con sus obras o proyectos artísticos, sino también con los problemas de su época. Los movimientos artísticos de vanguardia aspiraban a transformar a la humanidad y, por ello, se rebelaron en expresión desenfadada contra el sistema capitalista. En ese sentido, el arte moderno se caracterizó por ponerse al servicio de la revolución socialista y, por ello, la conciencia de la estrecha interrelación entre el arte y el pueblo, entre el arte y la sociedad estaba más viva que nunca.

En el escenario artístico local, la evidencia más clara del compromiso político de los artistas con su espacio histórico la encontramos entre los artistas que se organizaron alrededor del *Taller de la Merced*. Los artistas de este colectivo se encontraban comprometidos con los procesos de lucha de su momento histórico, razón por la cual, su compromiso no se reducía a su actividad como creadores, sino a su propia praxis vital. Esta actitud no es propia de los artistas que integraron *El Taller de la Merced*, sino algo que puede evidenciarse en el programa estético de Pablo Zelaya Sierra. Para el caso, el proyecto de Zelaya Sierra apuntaba a una transformación profunda de la sociedad hondureña por medio del arte y la cultura, y para lograr semejante objetivo no bastaba «conocer el movimiento transformador y sentir las ideas del pensamiento moderno, sino que se hace necesaria una voluntad fuerte para ponerlas en práctica, y profesándolas, no traicionarnos a nosotros mismos» (1999, 55).

El panorama del arte en la actualidad se presenta de forma distinta, para el caso, la consolidación de la globalización asimétrica introdujo un sinnúmero de cambios y transformaciones; por un lado, la consolidación de la sociedad de consumo, el advenimiento de la instrumentalidad de las relaciones humanas y la pérdida de los valores solidarios y comunitarios.

Por otro, la pérdida del compromiso, la incertidumbre que genera las desregulaciones del mercado y la fragmentación de las dimensiones de los Estados nacionales por el poder multinacional y financiero. Asimismo, desde hace décadas, las sociedades contemporáneas han sido atravesadas por una tendencia estructural central de singularización. Por cierto, la expansión de la singularidad en el mundo actual es el resultado no intencional, y sin embargo central, de un conjunto dispar de procesos estructurales. De acuerdo con Zygmunt Bauman (2008, 7):

Las formas sociales (las estructuras que limitan las decisiones individuales, las instituciones que salvaguardan la continuidad de los hábitos, los modelos de comportamiento aceptables) ya no pueden (ni se espera que puedan) mantener su forma por más tiempo, porque se descomponen y se derriten antes de que se cuente con el tiempo necesario para asumirlas.

Este comportamiento fugaz y volátil de las acciones humanas se encuentra presente en las prácticas artísticas actuales. Pero no sólo es lo efímero y fugaz de los procesos, sino el desinterés por lo comunitario y los problemas comunes. Contrariamente al arte moderno, las prácticas artísticas actuales -llámense contemporáneas- se orientan a enaltecer el ego individual. Tampoco se les exige a los artistas un compromiso militante, pero al menos considerar que el periodo actual, por cierto, caracterizado por una profunda crisis del sistema capitalista, el artista, aunque no tenga necesidad de dar a su rebeldía y anarquía una forma manifiesta, se ve amenazado con la privación del derecho de vivirla y continuar su obra, a causa del acceso imposible de ésta a los medios de difusión o distribución de los productos culturales.

5. Formas de solventar los problemas

El arte contemporáneo en Honduras, desde hace algunos años, ha empezado a experimentar cierto retroceso. Resulta evidente

que dicho retroceso no es responsabilidad única de los artistas, sino también del sistema cultural hondureño, por cierto, altamente endeble y frágil. No señalaré la responsabilidad de las instituciones artísticas, no es parte de las preocupaciones recogidas en este artículo. Sin embargo, interesa señalar las vías de solución que pueden ser empleadas por los artistas y sus más cercanos colaboradores.

En este momento resulta significativo sistematizar el proceso de creación artística. Por ejemplo, en los últimos años los artistas han organizado muestras cuyos resultados han sido altamente significativos e importantes, no obstante, las consecuencias de esos resultados se han visto limitados por la poca productividad de los artistas. Está muy claro que la precariedad del contexto juega un papel decisivo en el ritmo y en la calidad de la producción. Es complicadísimo acelerar los ritmos de producción en un contexto marcado por la crisis generada por la pandemia y una gestión gubernamental altamente deficiente. Pero se hace necesario incrementar mecanismos que puedan revertir estos obstáculos. Una forma de hacerlo es organizar colectivos que a través del trabajo colaborativo pueda gestionar los medios requeridos para la producción, recepción y circulación de la práctica artística contemporánea.

La modernidad artística en Honduras ha sido constituida a partir de procesos discontinuos, frágiles y sin mayores incidencias en la vida social. Una de las formas para superar esta modernidad volátil, simulada y banal es la de configurar redes de creación, pero para ello es necesario fortalecer los lazos solidarios y vinculantes, altamente deteriorados por la competitividad que genera las asimetrías del sistema del arte y la sociedad de amplias desigualdades. Si bien es cierto, en contextos como el de Honduras donde hay tantas precariedades aflora el egoísmo y se acentúan los mecanismos de supervivencia. Por ello, se debe de hacer un esfuerzo para fortalecer la creación colectiva y de esa manera emprender procesos de gestión artística bajo la idea de comunidad.

De la misma forma, se debe de hacer un esfuerzo por rescatar la idea de arte auténtico, propuesta por Adorno, es decir, aquella obra que se presente como negación determinada de una sociedad determinada en el sentido de que ésta, al hacer posibles nuevos espacios de verdad y de experiencia, permite, a su vez, la apertura de nuevas experiencias sociales de manera indirecta.

Los artistas no pueden obviar los problemas que entrecruzan la actividad creadora y, que, por cierto, podrían estar conduciendo al arte a un enorme atolladero o a su estado final. Los grandes problemas que atraviesan el mundo del arte han sido objeto de reflexión de grandes pensadores. Algunas de las reflexiones se dirigen a la conformación de visiones fatalistas y escatológicas del arte, pero otras no dejan de visualizar el horizonte histórico con cierto optimismo, pues para muchos aún existen obras de carácter político que pueden alterar o transgredir el espacio circundante. Sin embargo, para superar el actual estado del arte es necesario doblar el actual estado de despolitización, de lo contrario, los procesos de creación artística correrán el riesgo de auto sepultarse en la mediocridad, repetir formas sin ningún tipo de trascendencia o diluirse con absoluta facilidad en los ambientes estetizados.

En esa dirección, los cambios que el arte contemporáneo en Honduras necesita no pueden hacer únicamente desde la esfera de lo artístico, sino que se debe de incorporar la acción política. Paradójicamente, la reflexión crítica del arte y algunas de las estéticas contemporáneas lograron separar la dimensión ética y política de lo artístico.

De hecho, una de las características del arte de hoy es la amplia presencia de obras políticamente neutras, despolitizadas, con una evidente falta de conciencia crítica y unos débiles compromisos éticos. «Desde que el arte es autónomo la conexión entre la estética y la política es frágil. Las obras moral o políticamente educativas del pasado las miramos como productos culturales que hoy serían

enteramente imposibles y descalificables» (Vilar, 2015, 3).

Hoy más que nunca se hace necesario un posicionamiento político de la estética, sobre todo, porque en nuestro momento el arte reproduce en sus formas la vida cotidiana y emplea estrategias de espectacularidad, que es también el contexto en el que se cuestionan críticamente las pretensiones modernas de transformación de las formas del arte por medio de una revolución social y estética.

Notas

1. En esta generación de críticos, gestores y curadores, por cierto, artífices de las prácticas artísticas contemporáneas en la región centroamericana se encuentran Virginia Pérez Ratton, Rolando Castellón, Tamara Díaz Bringas, Marianita Zepeda, Bayardo Blandino, América Mejía, Rosina Cazali y Mónica Kupfer.
2. Véase: Kuspit, Donald (2006). *El fin del arte*. Madrid: Ediciones Akal.

Referencias:

- Bauman, Z. (2008) *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. México: Tusquets Editores.
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal ediciones.
- Gadamer, H.G. (2003) *Verdad y método I*. Salamanca. Ediciones Sígueme.
- Heidegger, M. (2018) *El arte y el espacio*. Barcelona, Herder editorial.
- Jameson, F. (2012) *El postmodernismo revisado*. Madrid: Abada Editores.
- Vásquez Rocca, A. (2005) «La crisis de las vanguardias artísticas y el debate modernidad-postmodernidad». *Arte, Individuo y Sociedad*, (17), pp. 133-154.
- Vilar, G. (2017) *Precariedad, Estética y Política*. Almería: Círculo Rojo.
- _____; (2015) «La precariedad del arte. Adorno, telos del arte y reconciliación»,

En A. Aurrekoetxea y Fernando Golvano. (eds.), *Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno*, Granada, Editorial Comares.

Zambrano, M. (2017) *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica

Zelaya Sierra, P. (1996) *Hojas escritas con lápiz*. Pablo Zelaya Sierra: Primer *centenario*. Tegucigalpa.

Fecha de recibido: 04/10/2020

Fecha de revisado: 25/02/2021

Fecha de aprobación: 25/03/2021