

ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

ISSN 0121 - 3628

Comité Editorial

Director: Francisco Cortés Rodas
Editor: Jorge Antonio Mejía Escobar
Jairo Alarcón Arteaga
Luz Gloria Cárdenas Mejía
Lucy Carrillo Castillo
Javier Domínguez Hernández
Jairo Escobar Moncada

Comité Internacional

Miguel Giusti. Pont. U. Católica del Perú. Lima
José María González. C.S.I.C. Madrid
Pablo de Greiff. U. de Buffalo. New York
Axel Honneth. U. de Frankfurt
Friedrich Kambartel. U. de Frankfurt

Correspondencia e información

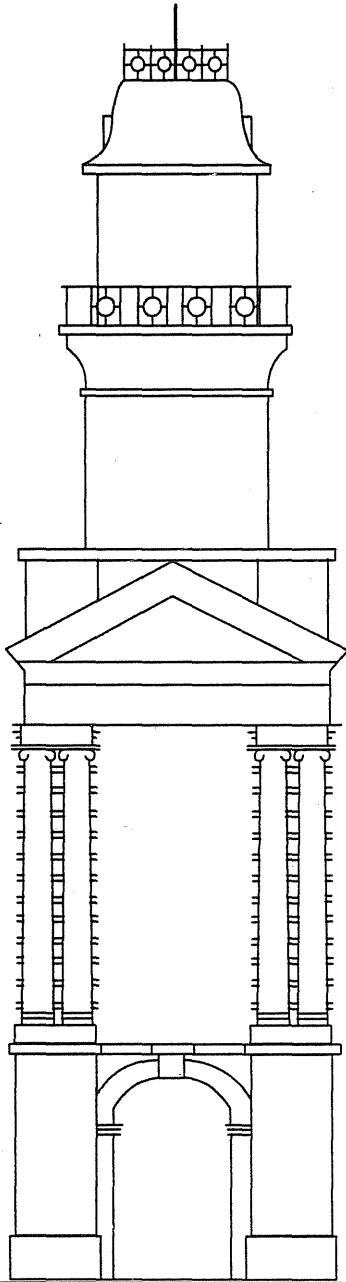
Director de Estudios de Filosofía
Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia
Apartado 1226. Fax 57 (4) 210 56 81
Teléfono 57 (4) 210 56 80
E-mail: estufilo@quimbaya.udea.edu.co
Medellín - Colombia

Canje

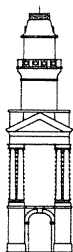
Biblioteca Central
Universidad de Antioquia
Apartado 1226
Medellín - Colombia

Distribuye

Ecoe Ediciones
Calle 24 13-15 Piso 3
Teléfono 57 (1) 288 98 71 - Apartado 30969 - Bogotá



Nuestra carátula: Frontis del edificio de San Ignacio, ubicado en el centro de la ciudad de Medellín, en una plazuela que lleva su mismo nombre. En esta edificación inició labores nuestra Alma Mater en el año de 1803. Toda la edificación fué declarada monumento nacional.



ESTUDIOS DE FILOSOFÍA

ISSN 0121-3628

Editada por el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia

Febrero - agosto de 2000

CONTENIDO

| | |
|--|-----|
| Presentación | 7 |
| Arte y política en Antioquia | |
| <i>Alba Cecilia Gutiérrez Gómez</i> | 9 |
| José Antonio Suárez: un asunto privado | |
| <i>Beatriz González de Ripoll</i> | 25 |
| Fotografía y arte: una historia de encuentros y desencuentros | |
| <i>Carlos Alberto Galeano Marín</i> | 33 |
| Formalismo y autonomía en la Historia del Arte | |
| <i>Carlos Arturo Fernández Uribe</i> | 57 |
| Teatro y conflicto | |
| <i>Farley Velásquez Ochoa</i> | 79 |
| La autonomía del arte y sus realidades. Purismo estético moderno y pluralismo artístico contemporáneo | |
| <i>Javier Domínguez Hernández</i> | 87 |
| El mundo del arte. De la actualidad de la pregunta kantiana por la autonomía del arte | |
| <i>Lucy Carrillo Castillo</i> | 101 |
| Los proyectos de Ilja Kabakow. La vida en una instalación espacio-temporal | |
| <i>Luis Xavier López Farjeat</i> | 119 |
| Más acá del límite | |
| <i>Sergio Mesa Saldarriaga</i> | 137 |
| El antagonismo entre la figuración y la abstracción en el arte antioqueño | |
| <i>Sofía Stella Arango Restrepo</i> | 149 |
| Colaboradores | 167 |

© Instituto de Filosofía
Universidad de Antioquia
ISSN 0121-3628

Diseño Cubierta: Héctor López

Diagramación: Carlos A. Pérez. Instituto de Filosofía. Imprenta Universidad de Antioquia

Impreso y hecho en Colombia / Printed and made in Colombia

Revista Estudios de Filosofía

Teléfono: 57 (4) 210 56 80

Telefax: 57 (4) 210 56 81

Apartado 1226. Medellín - Colombia

E-mail: estufilo@quimbaya.udea.edu.co

PRESENTACIÓN

El III Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte, convocado por la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, y realizado del 27 al 29 de septiembre de 2000, planteó como tema de discusión la autonomía del arte. No sólo es un tema candente que polariza a sus defensores y a sus críticos, sino que es un tema constante para reconocer la importancia o la insignificancia del arte en una época, una cultura y una situación histórica determinadas. La autonomía del arte es uno de los logros más decisivos del arte en la cultura moderna que comenzó a gestarse desde el Renacimiento, y culminó con la institucionalización de las libertades burguesas en el siglo XVIII; su base ideológica maduró en el seno de la estética y de las teorías del arte afines a la autonomía del gusto y del genio.

La autonomía de lo estético consiste fundamentalmente en la emancipación de la sensibilidad para reaccionar, crear o expresarse según leyes o motivaciones propias. Así como el mundo del sentimiento reordena las facultades cognoscitivas en un juego libre dirigido por la intuición de la imaginación productiva, sin tener que suplantar por ello las competencias de lo racional en el conocimiento objetivo de las cosas o en el mundo de las acciones humanas, el artista, de modo análogo, puede legitimar con los logros de su obra las leyes que él mismo se impone, superando con ello las prescripciones académicas, las del gusto y las de las instituciones del poder, que desde fuera pueden limitarlo en la elección y la representación de sus contenidos. En síntesis, la autonomía de lo estético significa su independencia frente a lo extraestético; las prescripciones de la teoría y de la praxis (la política, la moral) no pueden intervenir en el arte sin la mediación de la propia visión del artista, de la comprensión de su quehacer. La resolución de esta autonomía es lo que mantiene vivo el debate, pues sus retos se van modificando con los cambios de la cultura, su mentalidad y sus prioridades, es innegable que las relaciones insoslayables entre el arte y el trabajo mantienen al artista en una tensión entre la autonomía y la inseguridad social.

Las raíces históricas de la autonomía estética y la autonomía del arte deben ser tenidas en cuenta para no dejarse obnubilar por la bandera de la autonomía alegada por artistas críticos y teóricos del arte comprometidos con el “arte moderno”, o más concreto aún, con la “pintura moderna”, que de un modo excluyente se autodenominó “la vanguardia” y se consideró depositaria del progreso artístico.

Si se comparan las pretensiones de la autonomía del arte con sus realidades históricas hay que reducir el tono altisonante de aquellas y atender con más cuidado a las relaciones entre el arte y sus lugares, las obras y sus destinos, el arte institucionalizado y sus balances, el mercado del arte y sus estrategias, el arte y el mundo de la vida que lleva consigo el público interesado en la experiencia del arte. La atención a estos contextos ayuda a despolarizar la noción de autonomía; tan frecuentemente viva cada vez que se pregunta por el significado del arte o su función en la sociedad y su cultura, como si ello la socavara.

El punto álgido de la problemática de la autonomía del arte es la convicción, fundamental para la autocomprensión del arte moderno, de que éste no está al servicio de ningún fin externo al arte mismo. El purismo estético afianzó sobre este decreto el formalismo de su modelo de la crítica de arte y su culto a la calidad, según el cual la obra de arte no puede interesar más que por la resolución de sus formas y su cromatismo, algo así como una especie de objetividad inocente, indiferente a las cuestiones de sensibilidad, de ideología, de significado, de pensamiento (Clement Greenberg). Este modelo de purismo autonomista, que llegó a regir desde la “Escuela de Nueva York” como una férrea dictadura, constituye en realidad una evolución discutible de la teoría estética Kantiana, pues pervierte la liberalidad del gusto, que es eminentemente receptivo, con el dirigismo del *connoisseur* o la competencia inapelable del experto, incapaz de experiencias del arte que contravengan sus criterios.

No es que el formalismo como modelo de la crítica de arte no tenga también virtudes. Su pretensión de lucidez, de lógica y de vigor electivo siempre serán un correctivo contra el subjetivismo de la crítica de arte de inspiración existencialista, tan propensa a confundir el arte con una cuartada contra la verdad de lo común. Tan falso es que tenemos el arte para no hundirnos en la verdad, como intelectualmente saludable es el hecho de que siquiera tenemos el arte, la inabarcable diversidad de sus obras, para no atascarnos en las anticipaciones perceptivas de la estética.

El arte es autónomo, pero no es soberano. Su libertad es concreta, sujeta a determinaciones, y por tanto más interesante, pues su autonomía lo convierte en propuesta o en respuesta ante las presiones. La actitud crítica no es antiartística de por sí, todo lo contrario, la crítica puede requerir al arte, y la estética o la antiestética de sus formas no es más que la retórica para comunicar, plantear o convencer. La experiencia del arte no es para ratificar lo habitual y nada más; ella proporciona, más bien, una apertura para lo inhabitual, aquello ante lo que uno se siente tentado de confiarse y de vivirlo (H. G. Gadamer).

Los artículos presentados al público en el Seminario y ahora a los lectores, testimonian la fructífera tensión a la que hay que estar atento, cuando artistas y teóricos, estudiosos y productores del arte, se reúnen para confrontarse. En ambos campos se percibe la dinámica interna de la pretensión del arte en su autonomía: legitimar su intuición propia sin echar a perder su proyección significativa, destinada a la comprensión, no al regodeo intimista incapaz de comunicación. La autonomía del arte no se puede dejar neutralizar en el autismo.

La Redacción

ARTE Y POLÍTICA EN ANTIOQUIA

Por: Alba Cecilia Gutiérrez Gómez

Escuela Popular de Arte. Medellín

La segunda década del siglo XX es un período de intensa agitación cultural en América Latina. Nuevas ideas ocupan las mentes inquietas de los intelectuales y circulan por los distintos países del área a través de revistas como *Ulises* de México, *Amauta* del Perú, *Revista Avance* de Cuba, *Martín Fierro* de Argentina y *Universidad* de Colombia.

En México se está gestando un movimiento artístico sin precedentes que pretende darle forma e imagen a la revolución agraria de 1910. Haciendo resonancia a las ideas que se debaten en el país hermano, en el Perú se ha despertado una entusiasta discusión sobre la necesidad y la posibilidad de una cultura latinoamericana, liderada por el escritor José Carlos Mariátegui, fundador y director de la revista *Amauta*. En el ámbito cultural colombiano sucede algo insólito: los jóvenes intelectuales están, por primera vez, más interesados en las ideas y noticias culturales que surgen en México y Perú, que en las que provienen de Madrid o París. En los países del área andina y, en general, en aquellos que tienen mayor conexión con su pasado indígena, las inquietudes americanistas se imponen sobre las ideas de la vanguardia europea que por estos mismos años comienzan a llegar a América Latina.

En este contexto de inquietudes americanistas y nacionalistas aparece la escultura de Rómulo Rozo, el primer artista colombiano que responde a ese “llamado de la tierra”, reorientando de esta manera las artes plásticas con respecto al arte académico que dominaba en el país. Años antes el artista Andrés de Santamaría había planteado en Bogotá una propuesta de vanguardia que rompía con el academicismo, pero su obra no encontró ninguna comprensión ni aceptación en el medio cultural y artístico. La obra de Rozo, en cambio, es recibida como la materialización de las ideas que más interesan a los jóvenes intelectuales; a ella se suman las obras de Ramón Barba, Josefina Albarracín, José Domingo Rodríguez, todas ellas concentradas en la representación del indio, el campesino, los personajes del pueblo.

Las nuevas inquietudes culturales conducen a la formación de grupos de escritores. Uno de ellos, el grupo Bachué, que será especialmente recordado en la historia de la cultura colombiana, se propone ante todo “colombianizar a Colombia”, lograr la “perfecta nacionalización de la cultura adquirida”, según consta en *La Monografía del Bachué*, su documento fundacional, publicado por el periódico *El Tiempo* el 5 de junio de 1930 en un suplemento que aparece ilustrado con obras de José Domingo Rodríguez y Ramón Barba.

Aunque solamente una artista, Hena Rodríguez, figura entre los integrantes del grupo, es clara la identificación de las ideas de los escritores con las formas que los nuevos artistas están creando. En el futuro, el nombre de “Bachué” será dado por extensión a todos los artistas colombianos de esta generación de los treinta.

Los Bachués consideran que la literatura, la música, la pintura y la escultura, no han hecho entre nosotros otra cosa distinta que importar modelos, copiar viejas escuelas. La nueva estética que ellos proponen reclama “sabor criollo, aire de jungla, emanación de maniguas, melancolía de indio”. *La vorágine* de José Eustasio Rivera, de reciente publicación (1924), constituye para ellos una piedra angular que señala el límite preciso, el camino abierto al arte colombiano.

Las reflexiones estéticas del grupo Bachué están dirigidas expresamente al campo literario; sus aportes a las artes plásticas son escasos pero de gran importancia para el desarrollo de la pintura y la escultura en Colombia. En la citada *Monografía del Bachué* Juan Pablo Varela invita a reflexionar sobre la noción de nacionalismo en relación con la pintura; en su opinión, los pintores colombianos han intentado hacer una “pintura nacional”, incluyendo en sus cuadros plantas tropicales, frutos, campesinos, indios, bueyes con su arado. Pero la imagen es tan falsa, los campesinos están vestidos tan afectadamente, sus caras “adulonas” muestran una belleza tan irreal que no tiene nada que ver con el tipo nativo: “La técnica de que se han valido nuestros pintores no es técnica en la que valga y se acentúe la personalidad sino técnica imitada irreflexivamente, fórmulas académicas que ni siquiera se han purificado con el filtro de la emoción”.¹ En conclusión, Varela piensa que la pintura colombiana sigue siendo fría calcomanía de las escuelas francesa y española, “fabricación y no creación”.

Un año antes, Germán Arciniegas había expresado un concepto similar, criticando los mediocres resultados de los artistas que han intentado hacer pintura autóctona pensando que la solución está en representar “ruanas, alpargatas y sombreros de paja”, sin entender que la clave está en mirar hondo, echarse a caminar por los senderos de las almas calladas, descubrir la melancolía del indio: “Por tal motivo, cuando se llega a una exposición de pintura nacional, debe el espectador darse por satisfecho al mirar las versiones vernáculas de la pintura europea”.²

Varela, Arciniegas y otros intelectuales que hacen críticas similares en este momento de la historia colombiana tienen toda la razón en sus apreciaciones sobre la pintura. Si bien la escultura, quizás por tener menos tradición en el país y menos apoyo oficial, está planteando técnicas, formas y contenidos nuevos, que entusiasman a quienes sienten la urgencia de un viraje cultural, la pintura sigue aferrada a los cánones del academicismo francés del siglo

1 VARELA, Juan Pablo. *Monografía del Bachué*. En: *El Tiempo*, Bogotá, junio 5 de 1930

2 Cfr. MEDINA, Álvaro. *El Arte Colombiano de los Años 20 y 30*. Bogotá: Colcultura.

XIX y a la influencia de la escuela realista española, representada por la Academia de San Fernando de Madrid. Nuestros cuadros nacionales no son más que manolas vestidas con trajes típicos colombianos. El único pintor que ha propuesto una renovación en la pintura, Andrés de Santamaría, salió decepcionado del país en 1911, con el propósito de no volver nunca más.

Como una solución al estado de inmovilidad de la pintura colombiana, Juan Pablo Varela propone en el texto citado mirar el ejemplo de México, un país que con orgullo y con fe está perfilando artísticamente el espíritu de su raza; los pintores jóvenes deberán identificarse con las ideas de los Bachués, porque a ellos les corresponderá “ornar nuestros palacios de frescos, que simbolicen un período de nuestra historia, una etapa de nuestro mestizaje, donde se mezclen frutos, flores y fauna, donde vayan juntos raza y paisaje, cogidos de la mano, como jugando a la eternidad”.³

No obstante, el cambio en la pintura colombiana deberá esperar unos años más. Las exposiciones que realizan en 1934 los artistas Ignacio Gómez Jaramillo y Pedro Nel Gómez, luego de su regreso de Europa, serán señaladas años más tarde como el momento de la ruptura, el inicio de la pintura moderna en Colombia. En las obras de Gómez Jaramillo predomina la estructuración de las formas, clara influencia de Cézanne; Pedro Nel Gómez da cuenta de la misma influencia en sus retratos, pero en otras obras llama mucho más la atención su interés por los temas de carácter social y contenido político.

Después de 45 años de gobiernos conservadores, el partido liberal toma el poder en 1930. El presidente López Pumarejo ha mostrado su simpatía por la revolución mexicana, y ha prometido trasladarla a su país; el arte social que desde México se ha extendido a varios países latinoamericanos tiene ahora las circunstancias propicias en Colombia.

Desde su regreso de Europa, Pedro Nel Gómez ha comenzado a perfilarse como el modelo del artista revolucionario. Su aspecto físico, su melena, sus lentes, su chivera, le hacen pensar a Jaime Barrera Parra en un doble de León Trotsky, alguien que “encierra un alma rigurosamente marxista. (...) Pedro Nel Gómez es uno de los pocos revolucionarios de verdad que hay en este país de patriarcas”,⁴ sus obras son “verdaderos editoriales, verdaderas requisitorias contra la política”. Cuando el pintor sale hacia Bogotá en 1934, con más de un centenar de cuadros para exponer en el Capitolio Nacional, el mismo escritor lo anuncia en la prensa de esta manera: “es la revolución en camino al altiplano”.⁵

3 VARELA, Juan Pablo. *Op. cit.*

4 BARRERA PARRA, Jaime. Citado en: GONZÁLEZ, Beatriz. **El precio de la patria. Pedro Nel Gómez, 1899-1984.** *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* N° 2. Santafé de Bogotá: 1984.

5 BARRERA PARRA, Jaime. **Carrusel antioqueño.** En: *El Heraldo de Antioquia*, 1934. Archivo Pedro Nel Gómez.

En la exposición que Pedro Nel Gómez realiza en el Capitolio Nacional, la primera después de su regreso de Europa, se hace evidente su deseo de ser muralista. Allí están, al lado de sus retratos y sus bodegones cezannianos, una serie de acuarelas que son a su vez bocetos para futuros murales: *La marcha del hambre*, *La ley de Sindicatos*, *Las Reservas del Estado*, *La Conquista de los Andes u Homenaje a los Colonos*, son algunos de los títulos. Al volver a Medellín, el pintor se dedicará por completo a la decoración mural del Palacio Municipal, tarea de una magnitud que ningún artista colombiano había asumido hasta entonces.

En los murales del Palacio Municipal se hace presente de manera paradigmática la propuesta del arte social que Pedro Nel Gómez venía soñando y preparando desde hace varios años. Los antioqueños pueden ver ahora, en grandes formatos, una pintura nueva que escandaliza a muchos por la flagrante violación que hace de normas sagradas de la estética, y que entusiasma a otros por los nuevos y variados temas que representa, por su contenido revolucionario. El maestro inicia con entusiasmo la tarea de representar la historia, los héroes, los momentos gloriosos y desdichados de la historia de su región y de su país. Los libertadores de la República, los primeros legisladores, los guerreros, desfilarán por los muros de los edificios públicos al lado de los poetas, los intelectuales, los creadores de empresas, los mineros, los obreros, las madres, los personajes de la mitología regional.

A la tarea artística de Pedro Nel se sumará muy pronto la de sus alumnos más destacados: Carlos Correa y Débora Arango. Dos periódicos de la capital antioqueña publican la invitación que hace Correa en 1936 a su primera exposición de "pintura moderna", que define como una incorporación "a las cruzadas de arte" ya iniciadas en otros países de América, "un reto a las fosilizadas formas" que han imperado en el medio y un aporte a la revolución artística iniciada por Pedro Nel Gómez.⁶ Por esos mismos años inicia también Débora Arango su carrera artística; cuando en 1939 uno de sus entrevistadores le pregunta por la escuela o tendencia en que se ubica su trabajo, la joven pintora lo define de esta manera: "No es necesario usar términos precisos, como los que se estilan en medicina, por ejemplo. Basta con que usted diga que los artistas que comulgamos con Pedro Nel Gómez vamos alejándonos de los viejos moldes y nos inclinamos cada vez más hacia la concepción modernista, revolucionaria del arte destinado a interpretar el anhelo de las masas".⁷

Es evidente que los nuevos artistas antioqueños tenían la plena convicción de estar realizando una revolución artística sin antecedentes en el país. A ellos se unirá un buen grupo de intelectuales que apoyará con entusiasmo su tarea. Pero, ¿cuáles son las premisas de esa revolución?

6 **Notas. Exposición pictórica.** En: *El Heraldo de Antioquia*. Medellín, 1936. Archivo Pedro Nel Gómez.

7 "El arte no tiene que ver con la moral", afirma Débora Arango en: *El Diario*. Medellín, noviembre 20 de 1939.

El grupo de los pedronelistas —bautizado así por la prensa— se opone a la obligatoriedad de la belleza para el arte, lo mismo que a la fidelidad a las formas que presenta la realidad, premisas defendidas por los llamados “eladistas”, seguidores del pintor Eladio Vélez. En la obra de los nuevos artistas cabe la deformación, que da cuenta de las emociones del artista o de la interpretación libre que se aparta a veces de la apariencia visible de los seres; los colores pueden ser más fuertes, el dibujo menos preciso, la representación del espacio puede no ajustarse a las rígidas normas de la perspectiva renacentista.

Pero son los asuntos de contenido los que más van a distanciar a los eladistas y pedronelistas. Mientras los primeros continúan aferrados a los temas tradicionales de la pintura (retrato individual, bodegón, paisaje, realizados con un carácter atemporal, como manifestación de la sensibilidad del pintor para el placer estético de los espectadores), los segundos están convencidos de que una obra de arte pertenece a un tiempo y a un lugar y debe ser manifestación clara de las condiciones que en ellos se dan. La obra de los artistas latinoamericanos y colombianos debe ser evidentemente latinoamericana y colombiana y mostrar en todo momento aquello que hace peculiar nuestra cultura. La luz del trópico es distinta, tenemos una fauna, una flora y un paisaje exuberantes, nuestros hombres y nuestras mujeres no pueden ser representados obedeciendo a los cánones de proporción griegos. Los paisajes y retratos que realizan practicantes del nuevo arte se diferenciarán claramente de todo lo que se ha visto en el arte colombiano.

Pero construir la imagen de nuestro continente y de nuestro país de acuerdo a las ideas de los pedronelistas implica también representar nuestra historia, nuestros conflictos, las luchas sociales. Algunos títulos de las obras que presenta Carlos Correa en su primera exposición, tales como *Entierro de obreros*, *Huelga en Barranca* y *La marcha del hambre*, dan cuenta por sí solos de su identificación con su maestro y con los ideales del arte social. Pedro Nel Gómez representará en sus murales temas como la fundación de la República, migración del pueblo antioqueño, la historia de la minería, el cultivo del café, el nacimiento de la industria, y llamará la atención sobre la necesidad de que el petróleo y la energía eléctrica sean bienes nacionales. Débora Arango denunciará la discriminación de la mujer, pondrá en evidencia problemas como la prostitución, la violencia, las mentiras y abusos de quienes detentan el poder.

La influencia de las ideas del muralismo mexicano es, quizá, más evidente en las declaraciones y textos escritos de los artistas y sus simpatizantes que en las formas del nuevo arte. La estética marxista, que sirvió de fundamento a la propuesta artística de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, se apoya en la noción de una historicidad radical de los modos de representación; la actividad artística es una forma de apropiación de la realidad, una forma de ideología que refleja los conflictos de la base económica y social, pero que al mismo tiempo tiene repercusión en ella. El arte, en este contexto, tiene una importante función social, por cuanto contribuye en gran medida a la formación de la conciencia de la comunidad y puede cambiar las actitudes de los individuos.

En un libro que dedica a la obra de Carlos Correa, el historiador Juan Friede expone de esta manera la premisa básica de la estética marxista: “La obra de arte es, en síntesis, la conciencia social vertida en forma plástica. El artista cuaja las pulsaciones sociales, intelectuales y emocionales de su pueblo, o de un grupo social dentro de él. Expresa las fuerzas vitales que conmueven a la sociedad, fuerzas que cuando llegan al punto de saturación hacen surgir mentalidades que las captan y les dan forma plástica”.⁸

De acuerdo con la estética marxista, es la incorporación en las pulsaciones sociales lo que le da sentido, razón de existencia, base sólida a la producción del artista. Desde este punto de vista, las obras que no ponen en evidencia un compromiso del artista con el destino de su comunidad son obras frívolas, anárquicas, simple goce estético, pasatiempo efímero y superficial.

En el arte social de los años treinta, revolución política y revolución artística son conceptos inseparables. El arte, tal como expresó el mexicano Diego Rivera, “no puede no ser revolucionario, es decir, no aspirar a una reconstrucción completa y radical de la sociedad”,⁹ el artista no puede desentenderse de las luchas sociales, debe denunciar, arengar, adoctrinar, poner todo su talento creativo al servicio de sus ideas políticas. El antioqueño Humberto Chaves Villa escribe: “En el drama de la vida actual, no hay palcos para espectadores: todos somos soldados y jueces. Ningún artista, por el hecho de serlo, debe alzar los hombros y desdeñar la realidad que gravita sobre él. Antes que artista se es hombre”.¹⁰ Y el citado historiador Juan Friede explica así lo que diferencia la obra de Pedro Nel Gómez y Carlos Correa de la de otros artistas: “Para éstos, la pintura es trascendente, el arte tiene una misión que cumplir, tiene que darle forma a las fuerzas plásticas de la vida del pueblo. Debe vivir sus problemas, demostrarlos, influirlos y resolverlos”.¹¹ Pedro Nel Gómez y Carlos Correa consideran que el arte es una misión tan grande y noble como la que asumieron los héroes que nos dieron la independencia; una misión que implica estar dispuesto al combate permanente por la defensa de los ideales patrios y la construcción de la nacionalidad. “El artista —dice el maestro Pedro Nel— no es solamente pintor, escultor, arquitecto o poeta, sino que es ante todo un animador sagaz y avezado de todo lo que, por medio de la política, vivifique el sentimiento de una responsabilidad de un futuro más brillante del destino de su país”.¹² Carlos Correa manifiesta públicamente que le duele Colombia, y se presenta como uno de aquellos artistas que tratan de “salvar la nacionalidad”, los problemas del país no dan espera, no es tiempo para la placidez: “En el sepulcro no se lucha y los artistas que no luchan son cadáveres vivientes. La lucha es biológica con el medio, es social con los hombres y

8 FRIEDE, Juan. *El pintor colombiano Carlos Correa* Bogotá: Espiral, 1945. p. 9.

9 RIVERA, Diego. *Arte y política*. México: Grijalbo, 1979, p. 302.

10 CHAVES VILLA, Humberto. *Espacio del Arte*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1955.

11 Cfr. MEDINA, Álvaro. *Op. cit.* p. 319.

12 GÓMEZ, Pedro Nel. **Un artista habla de política**. En: *El Liberal*, junio 26 de 1945. Archivo Pedro Nel Gómez.

espiritual con las ideas. En Colombia se avecinan tiempos de lucha bravía y los artistas que no quieran esa lucha deben abandonar su oficio, pues el arte es un termómetro y, como tal, marca las oscilaciones de la temperatura espiritual de un país. La lucha de Bolívar para independizar a Colombia debemos continuarla, pues el coloniaje artístico aún impera”.¹³

El nuevo arte de carácter social se va configurando poco a poco con claros perfiles en Antioquia. Tal como lo definen los críticos es un arte “telúrico”, una plástica austera pero sólida y vigorosa. Gracias al apoyo de importantes intelectuales esa estética “dura” se impone en pocos años sobre la estética “blanda” —que le da prelación a lo bello o a lo decorativo— y pasa a representar los valores culturales del departamento.

Los antioqueños Pedro Nel Gómez, Carlos Correa e Ignacio Gómez Jaramillo conforman, con Luis Alberto Acuña y José Domingo Rodríguez, la vanguardia del arte colombiano a comienzos de los cuarenta; así lo confirma la premiación de los primeros Salones Nacionales y el juicio de los principales críticos. Pero a medida que avanza la década se vislumbra desde Bogotá un cambio radical en el arte colombiano.

A raíz de los salones nacionales de pintura que organiza en Medellín la empresa Tejicóndor en 1949 y 1951, en los cuales Pedro Nel Gómez, Carlos Correa, Gómez Jaramillo y Luis Alberto Acuña han obtenido los primeros premios, la prensa antioqueña expresa su orgullo y su satisfacción por el triunfo artístico que ha obtenido el departamento al proponerle a Colombia una pintura nacional, que sin duda se extenderá a todo el país y perdurará por muchos años: “Antioquia es, sin lugar a dudas, el ámbito regional en donde se está gestando hoy día un estilo pictórico propio, de proyección casi ecuménica. Pedro Nel Gómez o Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa o Rafael Sáenz, lo mismo que el ancho catálogo de nombres de ambos sexos que colaboran activamente en la aparición de un ciclo pictórico nacional que resista la mirada crítica extranjera y sobrepase al tiempo y al espacio efímeros, fundan ahora el epicentro de la nueva pintura colombiana...”¹⁴

Ignoran la mayoría de los antioqueños, y prefieren ignorarlo algunos, que una nueva vanguardia, un nuevo arte, una nueva estética, está tomando fuerza desde Bogotá, y que los años gloriosos del arte social están contados. Desde 1944 han comenzado a destacarse algunos jóvenes artistas, la mayoría de ellos formados en el exterior; su trabajo artístico, en escultura y pintura, está perfectamente a tono con las premisas del arte internacional, arte que se opone diametralmente a los realismos de carácter socializante y a las actitudes nacionalistas.

Una batalla más ardua aun que la librada contra los eladistas espera al maestro Pedro Nel y sus seguidores. La llegada a Colombia de la crítica argentina Marta Traba inclinará

13 GUILLÉN MARTÍNEZ, Fernando. El pintor Carlos Correa. En: *El Liberal*, septiembre 4 de 1949. Archivo Carlos Correa.

14 MEJÍA, José. ¿Amargura centralista? En: *El Colombiano*. Medellín, 1951. Archivo Carlos Correa.

definitivamente la balanza hacia el arte de la vanguardia internacional. Con una sólida formación en estética e historia del arte, Marta Traba irrumpe en el país decidida a cambiar la concepción artística de los colombianos; desde sus artículos en revistas como *Estampa*, *Cromos*, *Prisma*, *Mito*, *Eco*, *Semana*, y en el diario *El Tiempo*, combatirá las ideas academicistas y el realismo social, con su pluma brillante, con energía y pasión no conocidas en la crítica artística colombiana. Su tarea inicial es desmontar los “mitos del arte colombiano y latinoamericano”, y uno de esos mitos es el muralismo mexicano, que en su opinión ha ejercido una nefasta influencia sobre los países de Suramérica.

Marta Traba emprende una batalla frontal contra ese “desvarío artístico” en el que ha incurrido Colombia, lo mismo que otros países suramericanos, al responder servilmente al “apocalíptico” llamado de México. Ese realismo social al que se han dedicado los artistas con “espantable laboriosidad”, sin pensar si ellos han hecho o están haciendo la revolución que justifique tal “desenfreno artístico”, es un arte anacrónico que ha llenado kilómetros de “muros indefensos” con pura “demagogia pictórica”, “imágenes de cartilla” que presentan un país automagnificado, una unidad nacional inexistente, una “cultura de ficción”. “La retórica mexicanista —la libertad del pueblo, la lucha contra la explotación, la madre tierra, las simientes fecundas, la voluntad del trabajo— recubrió con tenacidad pueblos misérrimos, expropiaciones sin cuento, tierras desérticas, perezas ancestrales”.¹⁵

Al mismo tiempo que asume una enfática defensa de nuevos artistas como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Fernando Botero, Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, Marta Traba enseña a los colombianos las premisas básicas del “arte moderno”, esa nueva vanguardia que de ahora en adelante se impondrá en el país: se trata de un arte sin fronteras, un arte autónomo que busca ante todo valores estéticos universales, y que por tanto se opone a todo compromiso de carácter religioso, histórico, ideológico o político. El arte moderno es ante todo invención formal, manifestación de la subjetividad; lo que vale en él es la singularidad de la conducta de un artista: “el hecho de que muestre algo que no se había visto antes, y que reviste, no un poder de evocación, sino un poder de revelación”.¹⁶

En opinión de Marta Traba, los muralistas mexicanos y todos sus seguidores en Latinoamérica han realizado un arte que, aunque haya podido ser políticamente revolucionario, es completamente reaccionario desde el punto de vista estético. Un arte que utilice todavía la alegoría, el realismo, las soluciones de volumen, un arte como éste donde impera la anécdota, es un acto de esquirolaje a la verdadera revolución artística que se ha realizado en Europa desde finales del siglo XIX. Se trata de un reaccionarismo fatal, “un hecho desgraciado que atrasó nuestro ingreso a la revolución del arte contemporáneo en treinta años”.¹⁷

15 TRABA, Marta. **Proposición crítica sobre el arte colombiano**. En: *Eco* N° 60, Bogotá, abril 1965.

16 TRABA, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura, 1984. p. 116.

17 TRABA, Marta. **El Muralismo Mexicano**. En: *Mirar en Bogotá*. Bogotá: Colcultura, 1976, p. 299.

Marta Traba insiste en que el mexicanismo fue una historia o una sociología, pero nunca una estética; “sus artistas se movieron con discursos, no con hechos plásticos”; su gran error fue decretar una pintura al servicio de la revolución, lo cual implica una delegación de poder aceptada por sus practicantes: “La pintura delega su poder en el hecho político. El hecho político llena la vida del pintor. Y la revolución estética comienza a ser considerada como una defeción, como alta traición al hecho político”¹⁸

Con el triunfo de la generación de los cincuenta, encabezada por Alejandro Obregón, los representantes del arte de los años treinta serán víctimas de una censura unánime por parte de los defensores de la vanguardia. Las Bienales de Medellín, que constituyen la entronización definitiva del arte internacional en Antioquia, ignoran por completo a estos artistas que años atrás fueron el orgullo del Departamento. Marta Traba escribe una Historia de arte colombiano, cuyo segundo capítulo termina con Andrés de Santamaría, para continuar en el tercero con Alejandro Obregón, “el Precursor del Arte Moderno en Colombia”. También aquí los artistas de los años treinta han sido olvidados.

Pero falta aún para la historia del arte colombiano otro momento de esta discusión. Marta Traba muere accidentalmente en 1983, Pedro Nel Gómez en 1984 y Carlos Correa en 1985. El paso del tiempo que serena los ánimos, y el reconocimiento internacional de la crisis de las vanguardias artísticas, serán factores favorables a una revisión de ese período confuso de nuestra historia cultural. Sin caer en los elogios o ataques desmesurados que caracterizaron los juicios estéticos de otros tiempos, críticos e historiadores buscan argumentos claros y objetivos que nos ayuden a entender y valorar en su justa medida la propuesta artística de los llamados artistas Bachué.

Con motivo de la muerte del maestro Pedro Nel la artista e historiadora Beatriz González hace un análisis sobre la vida y la obra de este polémico pintor, y llega a la conclusión de que sin duda fue un hombre dotado para la pintura, un artista moderno que perfectamente hubiera podido ser el gran abstracto o expresionista colombiano, pues su talento era suficiente para trabajar en los dos campos, y multitud de obras lo confirman. Pero, por las circunstancias de su nacimiento, sus estudios, y la situación política que le tocó vivir, escogió la carrera de muralista, que equivalía a aceptar el papel de guía, maestro y conciencia de su país; era esta una escogencia de carácter ético, y por ella “prestó servicio y pagó el precio de la patria”.¹⁹

Por otro lado, y apoyándose en recientes reflexiones sobre el concepto de región, que han conducido en México a la revisión del muralismo, Beatriz González invita a los espectadores a despojarse de los prejuicios que impiden el análisis de la pintura mural. El mural “no se puede medir con los mismos parámetros de la pintura o de la escultura sino por su misión dentro de la colectividad”; es preciso abordarlo con perspectiva histórica, saber

18 *Ibidem*.

19 GONZÁLEZ, Beatriz. *El precio de la patria*. *Op. cit.*

dónde, por qué y para qué se hizo, entender que cada artista presenta la historia según su interpretación, y que la presentación más objetiva puede estar acompañada de la licencia poética.

En su libro *El arte colombiano de los años 20 y 30*, publicado en 1995, el historiador Álvaro Medina examina la producción de los mal llamados artistas Bachué, que, en su concepto, fueron condenados injustamente por críticos e historiadores del arte con el argumento de que sus obras se dedicaron solamente a indagar en lo nacional a través de elementos literarios, de tipo social o político, pero no tienen nada que ver con el arte. Rechazando enfáticamente estos juicios, Medina demuestra con lujo de detalles que esta generación hizo una revolución desde el punto de vista estético, y que su propuesta fue el primer arte moderno que conoció Colombia.

Los artistas de los años veinte y treinta, tal como lo analiza el historiador citado, pusieron en evidencia la necesidad de que el arte colombiano se liberara de la influencia de las academias francesa y española del siglo XIX; y aunque muchas de sus obras no hayan alcanzado un altísimo valor artístico, no podemos marginarlos de nuestra historia del arte porque con ellas, y con la difusión de sus ideas, iniciaron la búsqueda de valores estéticos propios y ampliaron considerablemente las posibilidades formales, técnicas y temáticas de las artes plásticas en nuestro medio.

Medina considera que es una fortuna que ese primer arte moderno no haya sido una segunda versión del impresionismo, el futurismo o el cubismo, dado que las ideas americanistas y nacionalistas, que desde México se extendieron por toda Latinoamérica —y que en Colombia fueron acogidas con entusiasmo—, le dieron a este arte moderno su personalidad propia, su sello de autenticidad.²⁰

Además de refutar la idea ya extendida de que el arte moderno en Colombia comienza con Obregón, Álvaro Medina aborda la reflexión sobre el argumento que dio pie a la censura de la generación de artistas a que hacemos referencia —vale decir— el carácter eminentemente socio-político de su producción artística. Su tesis es que lo social y lo político eran temas ineludibles en la época; Latinoamérica toda vibraba con las reflexiones en torno a la existencia o la necesidad de la identidad cultural americana y nacional, y con las expectativas de cambio social. Los intelectuales más progresistas estaban comprometidos con las reflexiones en torno a los asuntos socio-políticos. Era éste, por tanto, un signo de modernidad, por lo demás no exclusivo de las artes plásticas ni reducido al ámbito latinoamericano, y esto se puede comprobar haciendo un recorrido por las obras más famosas del cine, la literatura y el teatro de estos años, y examinando la producción de la mayoría de los expresionistas alemanes.²¹

20 MEDINA, Álvaro. *Op. cit.* p. 331.

21 *Ibidem*, p. 310. Medina se refiere, entre otras, a *La montaña mágica* (1930) de Tomas Mann, *Tierra sin pan* (1932) de Luis Buñuel, *Tiempos modernos* (1936) de Charles Chaplin, y *Madre coraje* (1938)

Por otro lado, el historiador Medina afirma que, en términos generales, los artistas de los años veinte y treinta fueron conscientes de que los valores estéticos deben ser la preocupación prioritaria del artista y fueron cautelosos en la representación de los contenidos políticos. Las obras de los artistas colombianos nunca se convirtieron en medio de propaganda ideológica, ni en vehículo de consignas, ni en propuestas concretas de acción partidaria como sucedió en otros países.²² No se puede negar que hubo errores, y ello puede observarse principalmente en la pintura mural, pero las fallas que podemos encontrar en algunas obras no pueden hacernos olvidar el valor estético de otras y el aporte cultural de toda una generación.

La obra del pintor Pedro Nel Gómez, el más importante muralista colombiano, es analizada extensamente en el libro citado. Medina no duda en reconocer las cualidades de este pionero de la pintura moderna en Colombia y la calidad artística de la mayoría de sus obras, pero tampoco tiene dudas al señalar sus extravíos, casi todos ellos relacionados con su trabajo en la técnica del fresco. En murales como *La República* del Palacio Municipal de Medellín, el pintor incurre en errores que no se aprecian en su pintura de caballete: predominio absoluto de lo narrativo, exceso de figuras, descuido en la composición, monotonía en el color, errores que por cierto había señalado desde 1941 el escritor Jorge Zalamea.²³

Si la técnica del mural no fue la adecuada al temperamento y al estilo de un pintor de tendencia expresionista, como era Pedro Nel Gómez, tampoco favoreció a otro excelente pintor de caballete, Ignacio Gómez Jaramillo, en cuyos frescos Medina encuentra “un énfasis alegórico poco afortunado”. Refiriéndose a estos dos antioqueños el historiador insiste en que sus obras sobre lienzo y papel son muy superiores en calidad y en número; en ambos casos, el pintor de caballete superó con creces al muralista; el muralismo colombiano, en su opinión, no pasó de ser un sueño.

Otro factor que ha favorecido el juicio negativo de los representantes del arte social fue su propia actitud: sus declaraciones de tinte político, sus teorías socialistas, sus manifiestos, que suscitaron a su vez airadas declaraciones de los representantes de la extrema derecha, quienes ocultando casi siempre las motivaciones políticas de sus juicios, rechazaron enfáticamente las obras y los artistas apoyados por los gobiernos liberales; a estas censuras se sumaron luego los partidarios de la vanguardia internacional, en enfática defensa de la autonomía del arte. Los bandos en conflicto radicalizaron sus posiciones, haciendo imposible un análisis estético objetivo y sereno.²⁴ Por tal motivo el historiador aconseja, a quienes en el futuro se ocupen de los representantes del arte social, no dejarse confundir por los excesos

de Bertold Brecht.

22 *Ibidem*, p. 312.

23 *Cfr.* ZALAMEA, Jorge. *Nueve Artistas Colombianos*. Bogotá: Ex Libris, 1941, p. 50-52.

24 Refiriéndose a Pedro Nel Gómez, Medina afirma que el pintor fue víctima de la imagen que él mismo quiso forjarse. *Cfr.* MEDINA, Álvaro. *Op. cit.* p. 106.

retóricos que acompañaron este período del arte colombiano, y que corresponden al ambiente de la época; los historiadores no deben caer en los mismos errores en que cayeron los artistas y sus críticos.

El filósofo Hans Georg Gadamer ha analizado la significación que tiene la distancia en el tiempo para la comprensión de los hechos históricos. Cuando existe eso que llamamos “distancia histórica” hemos visto los efectos de los acontecimientos del pasado, tenemos más elementos de juicio y, sobre todo, no estamos involucrados con todas nuestras pasiones y afectos en la situación dada; por tanto, tenemos mayores posibilidades de alcanzar una visión panorámica y de reconocer un significado objetivo y permanente: “Es verdad que lo que una cosa es, el contenido que le es propio, sólo se distingue desde la distancia respecto a la actualidad y sus efímeras circunstancias”.²⁵

Esa “productividad hermenéutica” que resulta de la distancia en el tiempo es lo que permite al historiador Álvaro Medina encontrar nuevas relaciones de sentido y analizar con serenidad aciertos y errores en las obras de una generación que otros borraron de la historia. Y es también la existencia de la distancia histórica lo único que puede explicarnos el sorprendente cambio de tono y de opinión que se aprecia en el libro póstumo de Marta Traba *Arte de América Latina 1900-1980*, escrito en 1983 y publicado en 1994. En el segundo capítulo, dedicado al muralismo y sus implicaciones, la crítica argentina advierte desde el comienzo que ha llegado el momento de estudiar este tema con objetividad: “no hemos de caer en los apasionados argumentos en pro y en contra que suscitó hasta entrada la década de los cincuenta...”;²⁶ prefiere ahora unirse al consenso de críticos e historiadores, y reconocer el valor de este movimiento artístico que otrora fue el blanco de sus más fuertes ataques: “Las relecturas críticas más acertadas y desapasionadas que actualmente se hacen del muralismo o escuela mexicana coinciden en considerarlo como el movimiento más importante de la plástica continental a comienzos del siglo”.²⁷

Marta Traba resalta la amplitud de los debates que se suscitaron en los años 20 y 30 en torno a la obligación prioritaria de vincular arte y sociedad, y cita a Octavio Paz para mostrar cómo en el muralismo mexicano confluyen un cambio de conciencia social, producto de la revolución de 1910, y un cambio de conciencia estética, producto de la vanguardia artística europea que se consolidaba en esos mismos años. Bajo esta óptica, puede reconocer la relación de la obra de Rivera con el cubismo, la de Siqueiros y Orozco con el expresionismo, y el “espíritu de investigación” que sustituyó a la academia.

Dejando a un lado sus anteriores críticas respecto al carácter eminentemente político de los muralistas, Marta Traba se concentra en hacer notar la relación de los “tres grandes”

25 GADAMER, Hans Georg. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1991, p. 368.

26 TRABA, Marta. *Arte de América Latina 1900 - 1980*. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 1.

27 *Ibidem*, p. 14.

del muralismo con la cultura de su país y los acontecimientos de la época, y en analizar sus obras desde el punto de vista del lenguaje plástico. José Clemente Orozco es, según su opinión, el mejor de los muralistas; la crítica admira la “potencia satírica” y “el sentido trágico de la vida” que se hace presente en su trabajo, y compara el mural de la cúpula del Hospicio Cabañas (en Guadalajara) con “las mejores concepciones barrocas”. El muralismo que se desarrolló en el resto del continente es, en su concepto, un “muralismo derivado”, que nunca tuvo la fuerza del movimiento original, porque tampoco eran iguales las circunstancias sociopolíticas que sirvieron de referencia en los distintos países; no obstante, junto a los mensajes de reivindicación social se dio paso a una cautelosa “modernización de la imagen” que dejó atrás la academia del siglo XIX. Refiriéndose al caso de Colombia, la crítica argentina presenta al maestro Pedro Nel Gómez como el más importante de los muralistas, pero prefiere destacar su pasión por la acuarela, la pincelada suelta y la modulación cromática que el pintor logró en esta técnica.²⁸

La historia del siglo XX nos ha dado buenos ejemplos de obras que nos permiten reflexionar sobre el tema de la relación entre el arte y la política. Existen algunas obras excelentes como *Guernica* de Picasso, y muchas otras que han merecido el rechazo unánime de la crítica, como es el caso del realismo stalinista y del que se realizó bajo el dominio nazi. En la historia del arte colombiano tenemos también ejemplos de obras buenas y malas, y de fragmentos logrados o malogrados en una misma obra. Pero los sucesos artísticos de todos estos años y las reflexiones de los historiadores nos permiten afirmar sin duda alguna que arte y política no son términos irreconciliables, y que tampoco hay razón para rechazar una obra por el sólo hecho de ser figurativa o por tener elementos narrativos; grandes obras del pasado y también del presente, cuyo valor es incuestionable para nosotros, están configuradas con imágenes del mundo real o cuentan historias que a veces podemos reconocer. Los ataques de los años cincuenta y sesenta contra el realismo perdieron toda vigencia por la fuerza de los hechos. Lo que sí conserva aún el carácter de premisa fundamental para el arte es que la imagen no puede agotarse en el simple hecho de reproducir la realidad visible, y que cualquiera que sea el mensaje que el artista quiera transmitir, sea de carácter religioso, político o de otra índole, los valores artísticos fundamentales deberán estar en primer lugar y permanecer aun después de que el contenido del mensaje deje de ser identificable por los espectadores.

El arte es uno de los modos más efectivos y perdurables en que una comunidad se reconoce a sí misma, se manifiesta, se encuentra. Y dentro de una misma comunidad cada época tiene ideales propios, experiencias, preguntas apremiantes, mensajes que transmitir. Si apoyados solamente en los valores de nuestra cultura presente nos enfrentamos a la producción artística de nuestros antepasados, nuestra reacción natural será el rechazo y el olvido. Esta actitud, que equivale a una hipervaloración de lo presente y una negación de todo lo pasado, nos priva de la posibilidad de construir una verdadera cultura que, como su

28 *Ibidem*, p. 42.

nombre lo indica, es “cultivo” de valores y de sentido. Más productivo sería, de acuerdo con las ideas de Gadamer, intentar “ver más allá de lo cercano”, establecer un diálogo fecundo con la tradición, tratar de comprender lo que se nos dice desde el pasado y tomar en serio su pretensión de verdad. Lo cual no significa someternos a sus valores, sino, más bien, ampliar nuestro estrecho horizonte, integrar sus valores y los nuestros en un ámbito más amplio que supere nuestra particularidad y la del otro.²⁹ El acceso al espíritu de otras épocas nos ayudará a extender nuestro espíritu y también a interpretar nuestra realidad actual.

Los defensores de la vanguardia estaban demasiado comprometidos con la estética del arte moderno internacional y demasiado necesitados de enfatizar sus diferencias con la generación anterior. Pero la perspectiva histórica que resulta de la distancia en el tiempo nos impone hoy una mirada más serena y objetiva de ambas generaciones, una mirada que nos permita llenar los vacíos que otros han dejado, reconstruir los hilos rotos, restablecer la continuidad de nuestra historia artística y reconocer en nuestro patrimonio espiritual las ideas, las preguntas, las utopías, los valores que son comunes a nuestro pasado y a nuestro presente, y que por tanto nos identifican como cultura.

29 GADAMER, Hans Georg. *Op. cit.* p. 367.

Resumen. *Los años treinta y cuarenta vieron surgir en Antioquia un arte americanista y nacionalista, de carácter social, cuyos principales representantes fueron Pedro Nel Gómez, Carlos Correa y Débora Arango. El artículo explora el enfrentamiento conceptual entre los partidarios del muralismo mexicano, fundamentados en la estética marxista, y los partidarios de un arte moderno internacional, opuesto a todo contenido ideológico, liderados en Colombia por la crítica de arte Marta Traba. La discusión será abordada en tres fases: los años de apogeo del arte social (1934-1950), su momento de crisis (1950-1960), y la revisión actual de la historia del arte en Colombia.*

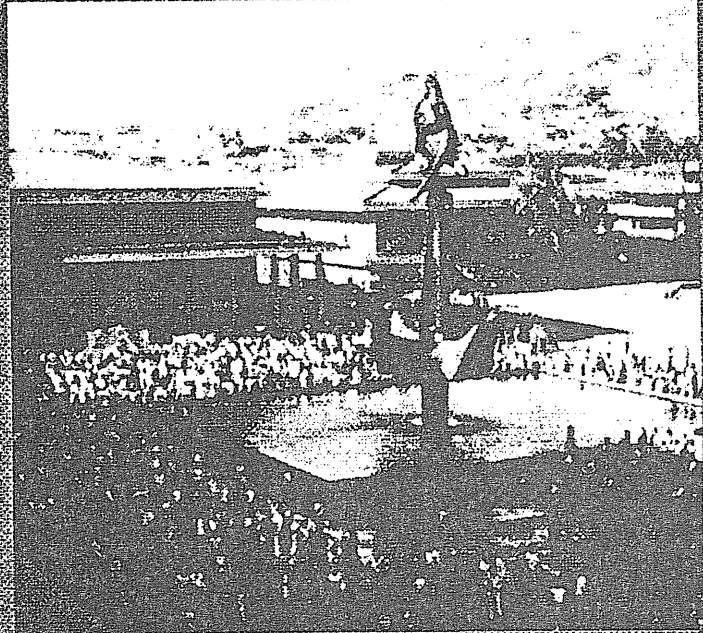
Summary. *During the thirties and the forties, an Americanist and Nationalist Art, with an evident social character, was developed in Antioquia. Pedro Nel Gómez, Carlos Correa and Débora Arango were among the main representatives. This paper addresses the theoretical discussions between those people in pro of Mexican Muralism and those in pro of a Modern International Art, as opposed to any ideological contents, headed in Colombia by the critic of Art Marta Traba. This paper will consider the discussion in three steps: the climatic years of social Art (1934-1950), its crisis (1950-1960) and the current revision of Art history in Colombia.*

Palabras clave: *arte antioqueño, Bachués, Muralismo mexicano, arte moderno.*

Key Words: *Antioqueño Art, Bachués, Mexican Muralism, Modern Art.*

Utopía Siglo XXI

Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas Volumen 2 No. 7 Noviembre de 2001



Dossier:
Universidad pública y movimientos
estudiantiles: A los 30 años
del "Programa Mínimo de Estudiantes"

JOSÉ ANTONIO SUÁREZ: UN ASUNTO PRIVADO

Por: Beatriz González de Ripoll

Museo Nacional de Colombia. Santafé de Bogotá

Los dedos índice y pulgar sostienen una pequeña pieza de plástico azul que representa un conjunto de girasoles. La mano es la referencia que señala que la pieza azul es minúscula. Los tres dedos que aparecen representados son los de la mano del artista. Están dibujados de tamaño natural dentro de un papel que mide 12.8 x 9 cm. José Antonio Suárez indica con su mano la voluntad de miniaturización porque “la mano ha sido la medida de la miniatura”.¹ En la parte inferior, y para completar el sentido de los girasoles, aparece en otro papel del mismo tamaño una versión del *Autorretrato* de Van Gogh con la oreja cortada. La obra conformada por esos dos dibujos se llama *Van Gogh*.

No es la intención de José Antonio Suárez hacer miniatura a la manera de los piadosos libros de horas, a partir del siglo VI d.C., o con la intención que lo hicieron los pintores botánicos del siglo XVIII, quienes, con finos toques de pincel, construyen la verdad de la naturaleza para ser estudiada por científicos. Tampoco piensa en los retratos románticos del siglo XIX, que enriquecieron con sus vivos colores el arte de la naciente república colombiana. No obstante, se encuentra lo que se puede llamar una voluntad de miniaturización. ¿Qué mueve a un artista a salirse de la escala natural por medio de agrandamientos o de miniaturizaciones? ¿Gulliver en el país de los gigantes o en el país de los enanos? Sin embargo, la confrontación de Gulliver con países de enanos y gigantes tiene que ver con el tipo de crítica por medio de la exageración, propio de la educación inglesa. La posición de Suárez es, en cierta forma, la opuesta a la de otro pintor antioqueño, Fernando Botero, quien somete sus figuras a agrandamientos.

En cuanto a la miniaturización podría tratarse de la reconocida humildad franciscana. A pequeño formato, lo reconocen como un pintor que “con sus pequeñísimos apuntes encanta con la bondad de su espíritu franciscano”.² El ejercicio de miniaturización consiste en que se ha transformado la escala: “En medio de la transformación de la escala, la exageración de

1 STEWARDT, Susan. *On Longing Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham and London: Duke University Press, 1993, p. 46.

2 PIZANO, Roberto. **Exposición de pintura en el parque de la independencia**. En: *El Gráfico*, agosto 11 de 1923, p. 887.

la miniatura debe continuar afirmando un principio de balance y equivalencia, o si no la narración se convertiría en grotesca”.³ En las figuras miniaturizadas hay armonía. La perfección reside en las equivalencias con la escala natural. Es lo visual reducido con perfección.

La perfección

Al lado izquierdo de una hoja aparece un rostro de mujer, de perfil total, con los ojos cerrados. El cabello está sostenido por un pañuelo que deja al descubierto la oreja. El cuello, trazado con una línea que se ciñe delicadamente a la anatomía, forma un ángulo obtuso con la quijada. El rostro está modulado con lápiz negro. La piel tiene un ligero tinte marfil que lo diferencia del blanco del papel, y la boca presenta unas pequeñas líneas rosas. El resto del papel está sin tocar y en el extremo izquierdo dice en manuscrito: “jueves 23 de febrero Raseale Rodas viernes 24 1984 jueves 1 de marzo”. El rostro mide tres centímetros y, sin embargo, no dudamos al contemplarlo de la perfección de sus proporciones. La serenidad, que recuerda el trance hipnótico, se comunica al espectador. Es un dibujo simple, perfecto, en el que el artista trabajó por varios días, aunque se ignora las horas que le invirtió.

La miniatura se ha relacionado con la perfección. Los diminutos toques que van conformando las figuras, en “una escala humilde”, con “un correcto dibujo”, con el “cuidado de la representación”. Cada línea, cada punto, tiene su correspondencia en el mundo de lo visual, con la realidad.

¿Cómo lograr la perfección? Por medio del trabajo metódico. “No es casual, pues, ni gratuito, que en sus catálogos de exposición, a través de citas cuidadosamente escogidas, Suárez haga una y otra vez recomendación (tributo) de la necesidad y el provecho de la labor diaria”.⁴ Lo que sí es casual es que dentro de su tendencia natural al método, la precisión, la agudeza y el culto por el trabajo, haya realizado sus estudios por cinco años en Ginebra, Suiza, donde el francés Juan Calvino (1509-1564) estableció la reforma con claridad, método, precisión y agudeza lógica.

Micrografía

El índice y el pulgar sostienen una figura conformada por el conocido conjunto de tres micos, en el que uno se tapa los ojos, otro los oídos y el tercero la boca. Esta pieza es de

3 STEWARDT, S. *Op. cit.*, p. 46.

4 RESTREPO, Elkin José. *Antonio Suárez Londoño. Obra sobre papel*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit, 1999, p. 16.

color tierra de Siena que se relaciona con el rojo del fondo y el rosa de los dedos. En la parte inferior, sobre un papel de idéntico formato, aparece un hombre que se tapa los ojos con sus manos dibujadas suavemente sobre el fondo blanco del papel, mientras el rostro y el fondo son de color rosa.

Los tres micos no quieren ver, oír o hablar. ¿Se están burlando del mundo de los sentidos o están enviando un mensaje hacia la interiorización?

El ser humano, al contrario de los micos de la figura, quiere ver lo que los ojos no pueden ver. Para ello inventó el microscopio. Según el diccionario, “es un instrumento óptico destinado a la observación de objetos extremadamente pequeños, que dado su exiguo tamaño, no pueden examinarse de manera adecuada a simple vista”. El microscopio ve lo que los ojos no pueden ver.

La palabra micrografía viene de *micro* (pequeño) y *gráphein* (describir). El inglés Robert Hooke (1635-1703) escribió la obra *Micrographia. Some Physiological Descriptions of Minute Bodies*, y a él se debe el perfeccionamiento y la difusión de este antiguo invento.

Para ver lo que el ojo humano no puede ver, una ayuda menos intensa que el microscopio es la lupa. Ésta, además, es uno de los instrumentos propios del miniaturista y del relojero. Si el artista usa la lupa en cierta proporción, el espectador lo debe hacer de la misma manera para percibir el objeto. José Antonio Suárez la usa para ver ciertas cosas.

La lupa sacia la ansiedad que producen las cosas diminutas. Un cofre en miniatura, un juego de té tallado en tagua en una tienda en las cercanías de Ráquira, un paisaje pintado en la cabeza de un alfiler en el Ecuador, una pulga vestida de novia en México son “atracciones”. Esto es, existe una atracción hacia lo diminuto, como existía una atracción por el vacío de parte de los románticos.

El tema de las atracciones en miniatura varía en rango y categoría. De igual manera, los dibujos miniaturizados de José Antonio Suárez. Tal como afirma la curadora Karin Stempel, en ellos reúne “lo banal y lo valioso, lo santo y lo profano, lo actual y el remoto pasado, que amalgamados se convierten en un todo. Simbiosis llenas de acertijos que se encuentran en constelaciones singulares, extrañas, correspondencias que tocan momentáneamente lo más lejano, (...) felices momentos que abarcan en un cuadro el pasado y el futuro, el arte y la realidad, el saber y el ser como una metáfora de la existencia”.⁵

“Ver lo que los ojos no pueden ver, ni oír lo que los oídos no pueden oír, ni decir lo que los labios no pueden decir”, parecen decir los tres críticos monos de plásticos salidos de algún paquete de un cereal o de alguna promoción comercial, no se refiere sólo a lo físico. Klee afirma en sus diarios —una de las fuentes de inspiración para Suárez—: “el arte hace

5 STEMPEL, Karin. *14 Dibujos Zeichnungen Dessins Drawings José Antonio Suárez*. Colonia: Kunstverlag Gotha, 1995.

visible lo invisible”.⁶ La ayuda de la lupa y del microscopio se traslada del campo de la biología al del espíritu —aquí se deben recordar los tres años de estudios de biología del artista en la Universidad de Antioquia—. La imaginación poética de Suárez hace ver lo que nuestro espíritu corrompido por los medios de comunicación no logra percibir.

Los libros en miniatura

Una plana manuscrita en letras de imprenta y cursiva intercaladas, en tinta negra, sobre un fondo amarillo, presenta en el centro la cabeza de un hombre muerto, en posición invertida, dibujada en lápiz, sobre el fondo blanco del papel y bordeado por un rectángulo rosa, limitado por líneas en tinta negra. A manera de rótulo en la parte inferior se lee en letras de imprenta la palabra A.M.E.N. La misma cabeza aparece en su obra *La Guerra Guerra*. La plana se inicia con el siguiente texto:

“Ahora . me . toca . llenar . este . cartoncito . con . puras . letras . pues . la . perita . número . uno . pero . me . toca . encomendarme . a . este . señor . hodinos . ayúdame . inspírame . para . poder . llenar . esta . hojita . hodinos . llévame . de . tu . mano . poderosa . sin . la . ayuda . truculenta . de . los . sellitos . estampados . con . esa . guadita . amarillenta . y . sospechosa . radio . canciones . preguntas . y . respuestas . a . eso . de . las . cinco . de . la . tarde . o . mejor . de . la . mañana . Esta . mañana . y . es . que . no . todo . el . mundo . tiene . el . tiempo . ni . la . paciencia . paciencia . paciencia . pa . ponerse . a . llenar . hojitas . de . letras (...)”

Las libretas de apuntes de Suárez se relacionan con los libros en miniatura. Los primeros libros miniatura se imprimieron en el siglo XV. “Mientras la conveniencia de manipularlo, era la primera razón de dar a la imprenta pequeños libros, los impresores gradualmente vinieron a rivalizar cada uno al imprimir pequeños libros como una demostración de su habilidad en el oficio. Y los libros pequeños requerían gran destreza tanto de parte del encuadernador como del impresor. Todo hecho con minucioso cuidado”.⁷

Los libros miniatura se relacionan con el tiempo que se empleó en hacerlo, con la precisión, con las palabras que se comprimen entre un mínimo de espacio físico, con las ilustraciones y viñetas que se ajustan a esas dimensiones. Los dibujos minuciosos de Suárez evidencian la paciencia empleada, tal como lo menciona en el texto de la plana transcrito arriba.

Los libros miniatura ilustrados se conjugan muy bien con la naturaleza del diario íntimo, que es el carácter que toma la obra total de Suárez. Existe una conjunción de lo

6 KLEE, Paul. *Diarios*. México: Edición Era S.A., 1970.

7 STEWARDT, S. *Op. cit.*, p. 34.

material y la naturaleza abstracta del signo, el cual está enfatizado por las reducidas dimensiones físicas del texto. Así como los libros miniatura siempre llaman la atención como objeto total, de los cuadernos de Suárez conformados por dibujos con sus fechas “surge un universo totalmente descrito con los dibujos del pasado y el presente que descubren en su dimensión cósmica toda la miseria, su horror y su trivialidad, y en los cuales el disparate es un ornamento frágil y abismal, precioso y exquisito del mundo —tal vez por última vez”.⁸

Los libros ilustrados

En una hoja de papel blanco, de formato pequeño, aparecen impresos en dos grupos claramente definidos las siluetas de 154 figuras masculinas y femeninas, vistas de frente, las cuales dan la impresión de los sellos antiguos. No obstante todas son diferentes. En la parte inferior aparece un texto que imita una caligrafía antigua que dice “Todos Ladrones”.

Como se sabe, aún en el siglo XIX gran cantidad de los habitantes de Europa no sabían leer. Por ello los libros ilustrados se convirtieron en una necesidad. Igualmente, se sabe que la ciencia exigía de ilustraciones para ser entendida. Los grabados eran indispensables para poder construir un aparato científico porque las instrucciones verbales no servían. Sólo con un diagrama se podía entender de qué partes se compone un microscopio. De esta manera, los libros ilustrados se convirtieron en atractivos catálogos de conocimiento. En el territorio novogranadino, Mutis y Caldas podían construir un barómetro después de mirar una ilustración.

Las viñetas del siglo XIX y del XX, las ilustraciones del *Pequeño Larousse Ilustrado*, los grabados usados en la propaganda de diarios y revistas tienen en común su formato mínimo. Son realizados en diferentes técnicas que tienen que ver con el grabado en madera o xilografía de pie. La tinta por lo general es negra. Hay que tener en cuenta que el *Larousse* se llama “pequeño”. Es un libro voluminoso que contiene ilustraciones en dimensiones mínimas. La atracción que siente José Antonio Suárez por estos grabados, sellos y viñetas, es semejante a la que sintieron los dadaístas por las ilustraciones de los catálogos de mercancías. Todos ven en ellas una poesía. Les llama la atención esos pequeños mundos que no están contemplados en el campo del arte. Igualmente, los atrae el tamaño. Está la hoja en blanco que la imprenta llena de conceptos y sobre el margen se encuentran las imágenes acompañadas de sus nombres.

Suárez se apropia de este lenguaje para decir otras cosas. Los sellos, a los que también hace mención y que se refiere a ellos como “truculentos”, los talla a la manera de los tipos de la imprenta antigua, pero el artista utiliza un material inusual: el borrador blanco. Son parangones de sellos que imitan el sentido de la viñeta, de la ilustración y de la propaganda. Con el juego del sello construye lenguaje.

8 STEMPEL, K. *Op. cit.*

Los textos manuscritos corresponden a los libros realizados antes de la invención de la imprenta. Otras ilustraciones imitan sellos, grabados y viñetas. Sin embargo, son dibujos reiterativos de la misma manera, con el mismo espíritu y que se convierten en signos; por ejemplo, una mano que indica una dirección, que se repite en los impresos del siglo XIX.

El arte

En un pequeño papel de 10 x 8 cm se comprime la famosa bailarina de bronce de Degas. Su vestido de tul —en la escultura realmente de tela— es trabajado por Suárez con la exquisitez de un tejido de líneas. En el negro de grafito se perciben los tonos y colores que existen en la escultura.

Cézanne expresó alguna vez que quería hacer obras de museo, porque le parecía que el arte de los impresionistas, a cuyo grupo perteneció inicialmente, elaboraba obras poco ambiciosas. Suárez admira la historia del arte, pero la reduce a su cuaderno de notas, a su diario íntimo. Esa historia se funde con su autobiografía, con los acontecimientos, con todo lo que se ofrece a su sensibilidad. No obstante, es importante llamar la atención sobre su preocupación por el arte de los museos, pero para aproximarse a él sólo como “la concreción de un estado, de un momento, de una evocación sensible”.⁹ Al arte que admira le da el mismo tratamiento de su ciudad, de los dramas del país, de lo banal y lo trivial. Admira el arte de museos, pero lo integra a su vida diaria.

Su arte se relaciona con el cubismo en cuanto tipografía, collage, periodismo, publicidad, cultura de masas y fotografía. El apropiarse de una fotografía no es nuevo en la historia del arte. Degas lo hacía con gran naturalidad. Lo que sucede con los artistas actuales es que entienden que la afluencia de la reportería gráfica y la velocidad con que se difunde llevan a una falta de reflexión de los realizadores. Los medios le han ido arrebatando a la fotografía los valores estéticos, éticos y testimoniales y la conducen a un mundo frío y percedero. Los artistas la retoman para devolverle esos valores, darle calidez y algo de perpetuidad. La fotografía afecta a Suárez en todas sus formas. Como arte, como reportería, como sociología, como testimonio, como apariencia.

El presente

Un revólver diminuto aparece sostenido entre el pulgar y los cuatro dedos de una mano de tamaño mayor que el natural. De nuevo Gulliver en el país de los enanos. El revólver está presentado con el cañón dirigido hacia arriba. No apunta en ninguna dirección. Es un

9 PONCE DE LEÓN, Carolina. *José Antonio Suárez*. Cali: Galería Ventana, 1998.

arma en reposo. Está trabajado con grafito negro y la mano es rosada, con sus rasgos delineados con lápiz sepia.

No se puede deslindar a José Antonio Suárez de su región, ni del momento histórico que le tocó vivir. A su regreso al país en 1984 afrontó la violencia desatada por la mafia, la corrupción y la muerte indiscriminada. El tiempo se medía con disparos y el espacio determinaba la vida o la muerte. Sus dibujos, como un programa iconográfico, captan sutilmente la mella que causa en su espíritu sensible la envilecida situación de su región natal y del país.

Conclusión

Una mano sostiene entre el índice y el pulgar un espejo enmarcado en rojo donde se reflejan, parcialmente, los ojos con anteojos, la nariz y la boca del artista. Este rostro dibujado sobre papel blanco se destaca sobre un fondo carmelito diluido, casi dorado. Al lado izquierdo dice: “martes 13 de junio en el espejito de bogotá”. ¿El artista se está contemplando para hacerse un autorretrato o a través del espejo mira al espectador?

El papel de los espejos en la historia del arte está vinculado a verdades y mentiras, apariencia y realidad, mensajes ocultos y limpidez de intenciones. En *Las meninas*, *La venus del espejo*, *Los Arnolfini*, en el Cubismo, el espejo es el protagonista. No todos los artistas se hacen autorretratos. De muchos de ellos no se conoce, no se sabe cómo fueron sus rostros. Sin embargo, algunos se distinguen por el placer de hacer su imagen dibujada, pintada o grabada. Dos holandeses sobresalen en este arte, Rembrandt y Van Gogh. Picasso es el gran maestro de los autorretratos.

José Antonio Suárez conoce las expresiones de su rostro y se dibuja con frecuencia. Se dibuja de frente, de perfil. Sabe que sus ojos son carmelitas, que su cabello es corto, que su estatura es mediana y sus manos pequeñas. Su mirada impertinente se amplifica por medio de los anteojos. Su presencia denota una clara voluntad artística que se expresa por medio de un diario íntimo compuesto de pequeñas hojas de papel.

Resumen. *El artículo plantea varias cuestiones a la obra de José Antonio Suárez, catalogada dentro del formato mínimo y la micrografía. Se analizan las causas de la atracción por lo mínimo: la perfección de la joya, la magia del talismán, el oficio, el truco, los modelos editoriales de la ilustración. Se aborda el recurso a la privacidad del diario de apuntes, el rechazo a la producción del gran arte y al mismo tiempo la admiración por el arte museal. Finalmente se evalúan las posibilidades que da el grabado al formato mínimo.*

Summary. *This paper considers several aspects of the works of José Antonio Suárez, catalogued as small format and micrography. The reasons for the attraction exerted by the minimal are considered: the perfection of the jewel, the magic of talisman, the craft, the trick, the publishing models of the illustrations. It is also studied the use of the intimacy involved in the diary, the rejection to produce big Art and at the same time the admiration towards the Art of museums. Finally, the possibilities offered by the small format to the engraving are studied.*

Palabras clave: *miniatura, micrografía, Antonio Suárez, privacidad.*

Key Words: *Miniature, Micrography, Antonio Suárez, Intimacy.*

FOTOGRAFÍA Y ARTE: UNA HISTORIA DE ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

Por: **Carlos Alberto Galeano Marín**

Universidad de Antioquia

Uno de los apartes más interesantes de la dinámica que ha tenido la historia del arte durante los últimos ciento cincuenta años es el que se ha manifestado, desde muchas facetas, a partir del surgimiento y desarrollo de la imagen fotográfica. Desde su aparición mantuvo una estrecha relación con las formas artísticas en boga a mediados del siglo XIX, porque, en principio, la fotografía no buscaba satisfacer nada distinto de lo que, a los ojos de muchos críticos y artistas, era el objetivo último de las artes: la representación fiel de la naturaleza. Desde entonces, y a pesar de las diversas evoluciones de lado y lado, fotografía y arte han mantenido una estrecha relación, muchas veces de rivalidad, otras de cooperación y unas pocas de reconocimiento y respeto.

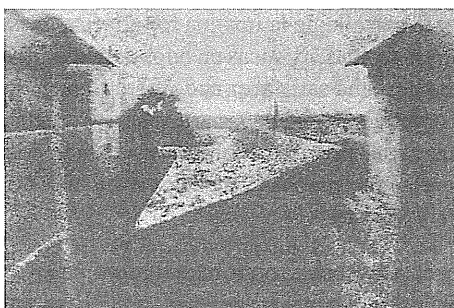
Esta ponencia busca, en esencia, presentar algunos de los rasgos más sobresalientes de esta historia de discusiones, actos y reacciones, que es tan antigua como la fotografía misma. La presentación no será hecha en un orden cronológico sino más bien temático. La razón de esta decisión es que el orden cronológico, si bien permite dibujar una estructura coherente de los fenómenos, dificulta, en ciertos casos, presentar las conexiones entre fenómenos similares que se presentan en momentos históricos separados.

Cinco bloques temáticos serán desarrollados. En cada uno de ellos se presentará un fenómeno de la fase temprana de la historia de la fotografía, el cual será acompañado por un fenómeno similar de aparición posterior. De esta manera será posible observar cómo ha existido una recurrencia de ideas que se escenifican entre la fotografía de mediados del siglo XIX y la de finales del XX, y también será posible observar las semejanzas y diferencias que en esa relación se suscitan.

Los cinco temas no alcanzan a agotar las discusiones posibles, apenas si logran esbozar algunas de las líneas de discusión fundamentales. He procurado que los temas sean lo suficientemente consistentes como para que puedan ser claramente identificados por un público que, como el nuestro, apenas se está asomando a los terrenos de la historia de la fotografía. La relación esbozada entre los fenómenos fotográficos y algunos momentos de la historia del arte sin duda ayudarán en ese sentido.

1. Imágenes de lo que no se ve

Bastante es lo que se ha dicho y escrito acerca del nacimiento de la fotografía. La gran mayoría de los textos han trazado una historia que empieza en la segunda década del siglo XIX cuando de la mano y el ingenio de Joseph-Nicéphore Niepce se logró fijar de manera permanente una imagen que, aunque tosca, es profundamente misteriosa y maravillosa. La imagen, titulada *Vista desde una Ventana en Gras*, fechada en 1827, fue lograda, en esencia, con el mismo dispositivo óptico que hoy en día funciona de manera mejorada para la mayoría de los aparatos fotográficos. Aunque en sus experimentos tempranos incluyó cloruro de plata, que hoy en día se utiliza como componente de ciertas fórmulas fotográficas, su imagen inicial fue fijada en Betún de Judea, sustancia fotosensible que al ser disuelta deja intactas las partes del soporte que no fueron expuestas.



Vista desde una ventana en Gras. Joseph Nicéphore Niepce, 1827

Tal vez el hecho más relevante de la imagen fijada por Niepce radica en que ésta requirió de ocho horas para su fijación. Durante este tiempo, las sombras que golpeaban los muros del patio fotografiado se desplazaron desde un extremo hasta el otro, por lo que ambas caras del patio poseen una extraña mezcla de iluminación y ensombrecimiento. En medio de una granulosidad vaporosa se deja entrever, a derecha e izquierda de la imagen, un par de torres. Entre ellas el desnivel de un tejado acaba de enmarcar la penumbra de un patio que no puede ser visto, sino tan sólo intuido. Atrás del techo, a la izquierda, una masa de sombras sugiere, más que determina, la existencia de un frondoso árbol. A la derecha aparece otro extraño elemento vertical: ¿la torre de una iglesia? ¿Un álamo? Y al lado aparece lo que tal vez sea un conjunto de tejados del pueblo de Gras, o tal vez los campos de cultivos que se extienden más allá de sus límites. La cámara está emplazada hacia el sur. El tejado se torna blanco, luminoso. Su ausencia de detalles hace que la materia que lo constituye se asemeje a la del cielo del paisaje y le da a la imagen una profundidad extraordinaria.

En realidad es poco lo que se puede ver de la imagen. Más que un registro parece un vago recuerdo en el que las sombras se hacen más oscuras, las luces más luminosas y los detalles menos importantes. A la par de la pregunta por lo que está, también lo que no está reclama su lugar: ¿qué hay de las palomas que se posaron en algún momento en el tejado?

¿Qué de las personas que asomaron su cabeza por las pequeñas ventanas de la torre? ¿Qué de las caprichosas figuras que formaron las nubes? La imagen posee mucho de lo que hoy en día consideramos propio de la fotografía, pero carece de algo que para nosotros, por cotidiano y evidente, es esencial: instantaneidad.

Veracidad e instantaneidad no son sólo atributos altamente demandados hoy en día, también lo fueron por la época en que la fotografía vio sus orígenes, e igualmente lo fueron en el periodo de la historia del arte que más fuertemente ha marcado a la humanidad: el Renacimiento. Entre el Renacimiento y las primeras décadas del siglo XIX existen muchos elementos en común. Probablemente la mayor influencia para estas relaciones viene de la importancia que a principios del siglo tuviera el arte Neoclásico. A grandes rasgos se puede enunciar que la sociedad y los artistas de la época tuvieron en gran estima los postulados del arte que se desarrollaran tres siglos atrás en Europa. Si bien las épocas son dramáticamente diferentes, el ideal de representación es asombrosamente similar: temas clásicos logrados de manera realista. Este realismo, que en principio podemos definir como formal, posee nexos ineludibles con los estudios de perspectiva renacentistas. Si bien la cámara oscura es un invento bastante anterior al Renacimiento, también es cierto que fue en este periodo en el que mayor acogida y desarrollo tuvo dentro de las artes. Recordemos que el Renacimiento marca el fin de la concepción del mundo como un espacio regido por fuerzas sobre-humanas, y da inicio a otra en la cual el hombre, a la manera de la Grecia clásica, es el centro mismo del universo. Toda experiencia y conocimiento parte de la observación que un sujeto tenga del mundo.

Siendo el hombre el centro del universo, un aparato como la cámara oscura permitió dar forma a estas concepciones mentales que se materializaron en la perspectiva central. Existe cierto nivel de semejanza óptica entre la cámara y el ojo. Ambos recogen una porción de la totalidad de la realidad. En ambos, esta realidad es observada en unas proporciones que corresponden exactamente a las existentes entre los sujetos y, además, respetan las variaciones de tamaño aparentes que se establecen cuando los sujetos u objetos se desplazan unos con relación a los otros.

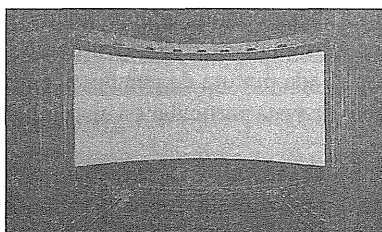
Tener una imagen de la realidad proyectada en el fondo de la cámara permitió además que el estudio de las proporciones y deformaciones de los sujetos pudiera ser analizado y medido de forma mucho más precisa que como se hacía con los antiguos sistemas de retículas. Éste es sólo uno de los ejemplos de cómo ciencia y arte tuvieron una extraordinaria oportunidad de encontrarse y trabajar conjuntamente, lo que en la práctica se tradujo en las bases del mundo de los siglos subsiguientes. El Renacimiento adoptó la visión como la base única para la representación: “Cada pintura de perspectiva representa a su sujeto como si este fuera visto desde un punto de vista particular en un momento particular”.¹ Esta unidad

1 GALASSI, Peter. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1981, p. 12.

de tiempo y espacio tan sólo vino a ser fracturada a principios del siglo pasado cuando Einstein formulara su teoría de la relatividad.

La imagen de Niepce fue inicialmente observada como una novedosa curiosidad. Es cierto que en ella estaba presente uno de los elementos que para entonces era considerado como de los más importantes para la representación artística: la visión desde un punto de vista particular, pero también es cierto que, de un lado, la imagen no era fiel a la definición y textura de los sujetos, y de otro, tampoco hacía honor a la instantaneidad. La fotografía tendría que superar ese par de escollos antes de que pudiera pretender ser considerada como una forma de arte.

Una imagen reciente, realizada por el fotógrafo Hiroshi Sugimoto y fechada en 1993, presenta una asombrosa similitud con la de Niepce. En su *Cinerama Dome* contemplamos el interior de una antigua sala de proyecciones. La pantalla, completamente blanca y resplandeciente, regala la luz necesaria para que los bordes de las butacas y las cortinas aparezcan sutilmente dibujados. Al igual que en la imagen de Niepce, la iluminación y las sombras se desarrollan a lado y lado de la imagen. También las líneas que marcan las hiladas de sillas y los corredores producen una extraordinaria sensación de profundidad que arrastran hacia el fondo de la imagen, similar a lo que en la imagen de Niepce logran las líneas de los muros y la plataforma del tejado. Igualmente inquietante y semejante es el contraste de áreas iluminadas y áreas en penumbras. Pero lo que realmente sorprende en la imagen es aquello que ya habíamos reseñado en la de Niepce: lo que no se ve. Niepce requirió de ocho horas de exposición continua para fijar la imagen. La palomas que cruzaron el cielo, las formas caprichosas de las nubes, las variaciones de luces y sombras, los desprevenidos transeúntes, quizá el gato perezoso, ninguno de ellos, a pesar de haber pasado y posado frente a la cámara, a pesar de haber sido efectivamente registrado por ésta, aparecen en la imagen final. La toma de Sugimoto, por su parte, nos habla de un evento similar. La imagen hace parte de una serie en la que el fotógrafo visita antiguas salas de proyección y salas de teatro adaptadas a salas de cine. Sugimoto emplaza su cámara en un trípode frente a la pantalla. En tanto se inicia la proyección de la película, el fotógrafo abre el obturador de su cámara y tan solo lo cierra en el momento en que los últimos créditos se escapan de la parte superior de la pantalla, dejándola convertida en una superficie negra. Durante ese lapso de tiempo la sucesión de imágenes es impresionada sobre el negativo de Sugimoto, que al final contendrá en su memoria fotoquímica la suma de todas éstas.



Cinerama Dome. Hiroshi Sugimoto, 1993

La paradoja evidente que da cuerpo a la imagen de Sugimoto, y que está implícita en la imagen de Niepce, es justamente que la materia que nos permite ver los objetos también borra su memoria al superponerlos con los que les precedieron y les subseguirán. Ambas imágenes contienen en su memoria la presencia de los múltiples eventos que transcurrieron en su interior en la duración de la toma. Los objetos vivos y dinámicos no son visibles, la luz se ha encargado de ocultarlos. Sólo aparecen aquellos inertes y estáticos. Las imágenes, que son el compendio del todo, en realidad no nos dejan ver nada de lo que pasó. En ambas imágenes “el tiempo pasa a ser simbólicamente eternidad, la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo”.²

2. Imágenes de lo que se ve, pero no es

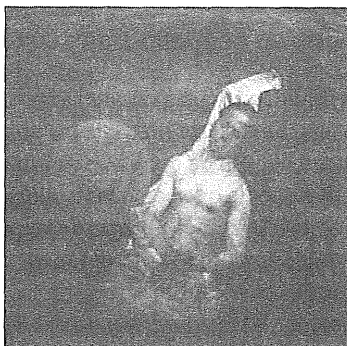
Fueron necesarios cerca de diez años para que el tiempo de exposición de las imágenes pasara de ocho horas a tan sólo una. Este factor hizo que las primeras tomas correspondieran a objetos inanimados. En el eventual caso de que el objeto fuese un edificio o una calle, la amplitud de exposición requerida impedía que personas o coches aparecieran impresionados en las placas. Unos pocos años más tarde el tiempo de exposición ya se había logrado reducir a tan sólo unas decenas de minutos y fue entonces cuando algunas personas se sometieron a la osada y tortuosa tarea de hacerse retratar. En verdad era un proceso complicado y doloroso. Para obtener la imagen el sujeto debía permitir que su cuerpo fuera anclado a un conjunto de aterradores aparatos que impedían el mínimo movimiento de cuerpo y cabeza, y que al tiempo estimulaban desmedidamente las glándulas lagrimales. En efecto, abundan las descripciones de valientes sujetos que relatan cómo su cuerpo permanecía aprisionado dolorosamente mientras que debían hacer un extraordinario esfuerzo para que sus ojos permanecieran abiertos, pues bajo el parpadeo los ojos podrían quedar apagados en el registro. Algunas de estas imágenes dejan entrever un delicado brillo que desde los ojos recorre los párpados de los retratados.

Pero fue hasta después de 1841 que la costumbre de hacerse retratar se empezó a difundir por las ciudades europeas. Para entonces, el tiempo de exposición se había logrado reducir a tan sólo un minuto en un día soleado, tiempo que resultaba bastante conveniente si se le compara con las decenas de minutos requeridas apenas un par de años atrás.

El primer retrato de un ser humano de que se tenga noticia se sitúa, curiosamente, en la época en que se necesitaba aún largo tiempo de toma, 1840. También resulta curioso saber que el sujeto en cuestión no tuvo que ser sometido a la tortura de ser amarrado a los dispositivos mecánicos ni tampoco debió esforzarse por mantener sus ojos dolorosamente abiertos durante los largos minutos de la toma. La explicación a este hecho es sencilla: el

2 FONTCUBERTA, Joan. **La ciudad fantasma**. En: GILI, Gustavo. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: 1997, p. 102.

sujeto estaba muerto. La imagen, realizada por el fotógrafo francés Hippolyte Bayard, no es la convencional que imaginamos para un cadáver. El cuerpo no se encuentra al interior de un féretro. Tampoco existen dolientes ni elementos que permitan tener alguna referencia funeraria. El cuerpo del difunto está recostado al rincón de lo que parece ser un sillón. Su torso aparece desnudo mientras que una manta cubre delicadamente el resto de su cuerpo. Un sombrero acompaña al cadáver, probablemente como contrapeso visual a la masa corporal que ocupa el lado derecho de la obra. El rostro del difunto deja entrever una expresión serena que en principio parece no llevarse con la causa de su muerte: ahogamiento. Tal vez la única referencia clara a la muerte del sujeto aparece en el cruce de las manos sobre su vientre.



*Retrato del fotógrafo como un hombre ahogado.
Hippolyte Bayard, 1840*

Resulta bastante significativa esta relación de los orígenes de la fotografía con la muerte. Estas asociaciones escatológicas no sólo tienen que ver con la presencia del citado cadáver, sino que además el nacimiento de la fotografía también fue asociado con la muerte de la pintura. “Desde hoy la pintura ha muerto”, declaraba François Arago el 19 de agosto de 1839 ante “la reunión en común de la Academia de Ciencias y la de Bellas Artes, en el curso de la cual Arago había revelado el procedimiento del daguerrotipo”.³

La afirmación de Arago sin duda ayudó a encender una polémica que era previsible. Por una parte, bajo el legado del neoclasicismo y ante el ya establecido realismo, el arte de la época tenía como su fin último la representación fiel de la naturaleza. Esta representación fiel era, en un sentido, heredera de la tradición de la perspectiva central establecida desde el Renacimiento y, en otro, encarnaba la búsqueda de una representación fiel de las características físicas del sujeto, aunque también es cierto que para otros gustos esta última estaba más bien asociada con la representación fiel de las condiciones sociales de los sujetos. En uno u otro caso, el peso figurativo de la academia era determinante. Por otra

3 KEIM, Jean-A. *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Editorial Oikos-tau, 1971, p. 39-40.

parte, la fotografía prometía entregar una solución rápida al problema planteado por las artes. En efecto, la imagen fotográfica también se encontraba enraizada en el sistema de representación del Renacimiento, e igualmente sus resultados formales se acercaban bastante a la realidad física de los sujetos, y no sólo esto, sino que lo hacían con una precisión y velocidad que ningún artista podía pretender lograr con los medios tradicionales de lienzo, pinceles y óleos, ni con los largos años de entrenamiento previo en las academias.

El enfrentamiento se tornó inevitable. En principio los pintores optaron por uno de tres caminos: algunos de ellos hicieron caso omiso de las discusiones y decidieron aceptar la fotografía como un elemento extremadamente útil para la obtención de bosquejos, bien fueran estos al aire libre o en composiciones elaboradas al interior de los estudios; otros pintores decidieron luchar frontalmente una batalla perdida en contra de la fotografía presentando argumentos que finalmente fueron vencidos por el peso de los hechos, otros aceptaron la muerte del arte tal y como se le conocía, y dedicaron sus esfuerzos y talentos creativos a desarrollar nuevas concepciones artísticas y formas estéticas.

En lo que tiene que ver con la fotografía de cadáveres, su uso se llegó a popularizar a tal extremo que muchas personas que nunca tuvieron en vida la oportunidad de hacerse un retrato, finalmente lo obtuvieron para recuerdo y disfrute de sus familiares y amigos, después de muertos. Aparecían entonces con su mejor traje, con su mejor corte de cabello, y hasta con la mejor expresión posible, en pleno abrazo a sus amigos, en la tranquilidad del lecho, o al interior del adornado féretro. Esta es una práctica que ha logrado sobrevivir los últimos ciento cincuenta años de la humanidad y aun hoy en día se le puede encontrar en lugares tan próximos como nuestras propias ciudades.

Las dos referencias escatológicas, la de la muerte del arte de mediados del siglo XIX y la de las fotos de los difuntos, no agotan el abanico de posibilidades. También existe, y se ha dado la posibilidad, de la fotografía de la muerte como alegoría o como ficción. En este caso la fotografía es utilizada para representar la muerte de otros niveles del ser, distinto del meramente físico. Son imágenes de muerte espiritual, moral o psíquica. En años recientes algunos importantes artistas han tomado la muerte como el centro de sus reflexiones y a partir de ella plantean asuntos como la trascendencia o intrascendencia de la materia, o las transgresiones a los límites del tabú corporal, que finalmente son resueltas desde la fotografía. La historia de tales representaciones no tiene un origen reciente sino más bien antiguo.

En efecto, la primera imagen construida de un cadáver falso de que se tenga noticia no es otra que la que hace un momento se describía, y en la cual, además, el falso cadáver no es otro que el mismo fotógrafo Bayard. La obra, titulada *Retrato del fotógrafo como un hombre ahogado*, es una construcción que Bayard realiza para dar forma al estado de abatimiento en que se sumió después de que el gobierno francés decidiera adquirir el invento de Daguerre y reconocerlo como el inventor de la técnica fotográfica, mientras que sus esfuerzos, que bajo cierto punto de vista aparecen fotográfica y técnicamente más acertados, carecieron por completo de reconocimiento. La imagen de Bayard es, entonces, más que una

mera copia de la realidad, una construcción emocional e intelectual que revela el ingenio y la sensibilidad de este personaje. La imagen es, a mi modo de ver, la primera obra de arte resuelta desde la técnica fotográfica.

Desde la pasada década de los setenta, Cindy Sherman nos ha venido ofreciendo de manera sistemática un trabajo que se caracteriza por ser una construcción de personajes sobre sí misma en la cual, en un primer momento, camufla su identidad, y en otro, como suele suceder con las mascaradas, libera su apariencia oculta. Su juego de construcciones y realidades no es otro que aquel que ha marcado y ha hecho característica nuestra época: el de la apariencia. Para ubicar el trabajo de Sherman en una cartografía fotográfica, es necesario buscar sus raíces en el género fotodocumental norteamericano de los años cincuenta y sesenta. Para aquella época toda una serie de fotógrafos comenzaron a hacer una serie sistemática de denuncias de las realidades sociales existentes en el país del norte.

Hacia el final de la segunda guerra mundial Estados Unidos había logrado lucrarse sobremanera del negocio de la guerra. La estabilidad económica de los blancos del país vio cómo la guerra fría promocionaba una imagen de bienestar, progreso y felicidad. Estas imágenes de las familias americanas jóvenes, siendo perfectamente boyantes, perfectamente felices y perfectamente blancas, o rubias, si se quiere, empezó a ser sistemáticamente desmontada por fotógrafos como Robert Frank y Lissete Model. Bajo sus lentes el sueño americano empezó a ser mostrado en su cara oculta. Tras la imagen oficial ofrecida de opulencia y bienestar, se escondía una realidad de miseria existencial y de profundas desigualdades. Para algunos fotógrafos la manera apropiada de denunciar esta realidad consistió en la elaboración de foto-reportajes. De entre este grupo vale la pena nombrar a Diane Arbus, una extraordinaria mujer, que a diferencia de Bayard no murió en una imagen, sino que efectivamente entregó su vida tras sus aportes fotográficos.

Arbus se había dedicado a fotografiar los marginales de la sociedad americana, incluyendo travestidos, enanos de circos, monstruos de ferias de curiosidades, tontos e idiotas que abundaban en las calles de las grandes ciudades, y toda suerte de desadaptados mentales y sociales. Sus imágenes fueron motivo de polémica general. Llegó a ser acusada de antipatriota. Pero su intención última era la de documentar la realidad de estas gentes que no son otros que el ciudadano americano promedio. Arbus no soportó el horror de su encuentro con esta realidad hasta entonces oculta y negada que logró develar con su cámara. A finales de la década de los sesenta se suicidó.

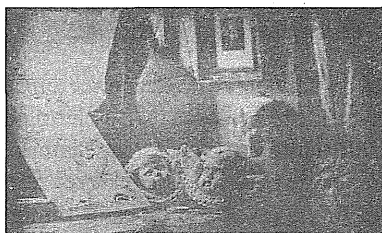
El legado de Arbus es importante no sólo en lo que tiene que ver con sus aportes para la fotografía documental. También lo es para el establecimiento de un género que, teniendo la fotografía como constituyente esencial, es corrientemente avalado dentro de los círculos artísticos. En una línea similar Sally Mann fotografió sistemáticamente la desnudez de sus hijas en la niñez y la adolescencia. John Coplans, por su parte, nos entrega imágenes en las que el proceso de envejecimiento de su propio cuerpo queda impreso, semana tras semana, en sus enormes fotografías.

Las imágenes de estos fotógrafos no son reporteriles. Son muestra de un encuentro íntimo y delicado con aspectos trascendentales de sus vidas. Nos hablan de sus estados mentales y espirituales, pero además nos proponen sin artificios uno de los lugares más valorados en las artes actuales: la arqueología del sujeto.

En esta misma derivación trabaja Sherman. Pero su búsqueda es menos formal y más mental. A diferencia de trabajar en el registrarse, lo hace en el develarse. No se interesa por la pureza del acto fotográfico. “No cree en la actitud tradicional de la fotografía, el sagrado pedazo de papel, la cámara sagrada, la exposición perfecta”.⁴ Sherman toma el lugar de su propio ego, pero también toma el lugar de personajes que bien pueden ser tan históricos y reconocidos, como el dios Baco, o tan cotidianos y desconocidos, como la cabeza de un muñeco de plástico. No importa que su encarnación sea hombre o mujer. Lo realmente importante es el ímpetu expresivo y significativo derivado de su impostura. Como Bayard en su foto, Sherman en su obra nos devela lo que el cuerpo no deja ver: su ser.

3. Imágenes de lo que quiere parecer ser

Otro aspecto curioso de los primeros años de la fotografía tiene que ver justamente con el más antiguo de los daguerrotipos que se conservan. En *Interior de un Gabinete de Curiosidades*, junto a la ventana que sirve como fuente de luz, aparecen algunos de los elementos de una colección de curiosidades. La luz los ilumina lateralmente emulando una atmósfera de tipo claro-oscuro. Aparecen un par de cortinas y junto a una de ellas una cantimplora recubierta en mimbre. Debajo de la cantimplora, sobre una mesa, un par de graciosos ángeles en yeso y al lado de estos, también en yeso, las cabezas de un carnero y de una oveja. Otro par de elementos, probablemente los más significativos dentro de la imagen, al menos para este comentario, lo constituye un bajo relieve en yeso y una pintura colgada en la pared junto a la ventana. Curiosamente ambos son representaciones del tema de *La Aguadora*. La primera se sostiene de una columna mientras que empuja la tinaja con su pie izquierdo, la segunda aparece en medio de un campo, probablemente junto al arroyo, y sostiene la tinaja, con ambos brazos, en su costado izquierdo.



Interior de un gabinete de curiosidades
Louis Jacques Mandé Daguerre, 1839

4 GARRIDO, Lola. Cindy Sherman: lo bello antes de lo terrible. En: *Foto 198*. Junio de 1999, p. 9.

Lo significativo de los elementos no consiste en la recurrencia del tema representado, sino en que se trata de lo que, en principio, se puede denominar como obra de arte. ¿Qué hacen un par de obras de arte al interior del primer daguerrotipo de que se tenga noticia? ¿Casualidad? Probablemente no. Vale la pena aventurarse a explorar otra explicación que, aunque atrevida, posee cierta lógica, que se ve confirmada en el desarrollo que la fotografía tiene en sus primeros años de existencia: esas obras de arte están allí para validar, para equiparar la fotografía con las bellas artes.

Desde los inicios mismos de la fotografía se hizo evidente que existían al menos dos posiciones frente a las relaciones existentes entre arte y fotografía. Ambas parten desde puntos completamente diferentes y en su movimiento apuntan a un acercamiento entre ellas. En la primera de las posiciones, que va desde el arte hacia la fotografía, un grupo amplio de artistas empezó a mediar su quehacer con las posibilidades ofrecidas por la imagen fotográfica. Desde esta posición se desarrollaron dos líneas fundamentales. La primera línea encontró en la imagen impresa una valiosa aliada para corregir las imperfecciones propias de la mano y el cerebro del artista. La segunda línea vio en la fotografía una amenaza poderosa que debía ser atacada. En la segunda de las posiciones, que va desde la fotografía hacia el arte, un grupo amplio de fotógrafos buscó acercar las posibilidades técnicas de la imagen a los preceptos estéticos dominantes por aquellos días. Estos fotógrafos presentaron, con hechos y palabras, diferentes argumentos con los cuales esperaban encontrar para ellos mismos un reconocimiento como artistas y para la fotografía un reconocimiento como técnica válida de las bellas artes.

Los continuos reconocimientos por parte de connotados artistas y críticos de arte hicieron posible que en el Salón de Arte Francés de 1859 la fotografía fuera admitida por primera vez en sus salas. Este ingreso, muy a pesar de lo celebrado por los fotógrafos, fue en realidad fuertemente atacado por muchos críticos, como Baudelaire, quien en su diatriba del mencionado salón comentaba como “una locura, un fanatismo extraordinario, se apoderó de los admiradores del sol. Asociando y agrupando bribones y mujercuelas emperifollados como carniceros y las lavanderas en el carnaval, y rogando a estos héroes que sigan el tiempo necesario, con sus muecas de circunstancia, se han jactado de mostrarnos las escenas trágicas o graciosas de la historia antigua... cometiendo así un doble sacrilegio e insultando a la vez la divina pintura y el arte sublime del comediante”.⁵

Estas consideraciones de Baudelaire no deben ser tomadas demasiado en serio, pero tampoco deben ser completamente desvaloradas. Lo cierto del caso es que las críticas de Baudelaire no apuntaban sólo a la fotografía en sí, sino también a la concepción general que los artistas dedicados a la pintura de paisajes tenían acerca de lo que debía ser el arte. En el mismo texto Baudelaire escribió, a propósito de estos pintores, que “(...) ellos toman el diccionario del arte por el arte mismo; copian una palabra del diccionario, creyendo que

5 Citado por KEIM, Jean-A. *Op. cit.* p. 43-44.

están copiando un poema. Pero un poema nunca puede ser copiado; tiene que ser compuesto. De tal manera, ellos abren una ventana, y la totalidad del espacio contenido en su rectángulo —árboles, cielo y casa— adquiere para ellos el valor de poema ya hecho”.⁶

La explicación de las razones para esta doble crítica radica en la afinidad que Baudelaire tenía con las facultades sintéticas de la imaginación. Él era de la concepción que el arte debe servir a la imaginación, que una pintura debe ser compuesta en un proceso de síntesis. El camino opuesto, el del arte construido desde las propiedades del análisis, entendido éste en su relación con lo análogo, sólo es válido en un número bastante limitado de casos. En la imagen de Daguerre la ecuación de Baudelaire es absolutamente clara: no por el hecho de que en la imagen aparezca una obra de arte —dos en este caso— este daguerrotipo adquiere estatuto de arte. Tampoco lo es porque en la imagen se tenga una representación fiel de un sujeto.

En sus primeros momentos, la fotografía fue esencialmente entendida como un proceso análogo. Por obvias razones causó desajustes en la estructura artística, social y filosófica del momento. Pero más interesante que sopesar las conclusiones de la disputa entre arte y fotografía, es observar algunos de los episodios de encuentros y desencuentros. De allí se podrán generar conclusiones propias que afirmarán o contradirán las anteriores.

Usualmente se ha visto esta historia inicial de arte y fotografía en términos de diferencias. Sin embargo, es justamente a partir de las semejanzas desde donde sus relaciones se han podido hilar. Probablemente la mayor de estas semejanzas aparece en un conjunto de obras que buscan un punto en común avanzando en direcciones encontradas. Por un lado, tenemos pinturas que resultan asombrosamente parecidas a las fotografías que les dieron origen, mientras que, por otro, tenemos un conjunto de fotografías que resultan asombrosas y engañosamente semejantes a obras pictóricas de ciertos estilos. Esta semejanza tiene lugar en lo que, para mediados del siglo XIX, constituían las dos principales vertientes de las artes: realismo y pictorialismo. En este segmento nos ocuparemos de la primera vertiente, mientras que la segunda será considerada un poco más adelante.

Usualmente el realismo ha sido visto en dos derivaciones, la primera de las cuales centra su atención en la reproducción fiel del sujeto, que las más de las veces no era otro que la naturaleza. Dentro del grupo de artistas centrado en esta derivación cabe mencionar a Gustave Courbet, quien se autodefinía como “un discípulo de la naturaleza”.⁷ La segunda derivación se interesaba menos por la reproducción de paisajes y escenas, que consideraba propios de la nueva clase dominante, y centró su atención en la reproducción de aspectos más íntimos de algunos grupos sociales que hasta entonces habían tenido poca aceptación en los círculos artísticos. Es el caso de Jean-François Millet, quien desde la profunda

6 Citado por GALASSI, Peter. *Op. cit.* p. 28.

7 *Historia del Arte. Enciclopedia Espasa*. España: Editorial Espasa Calpe, 1999, p. 1064.

religiosidad que enmarcó su vida y su pintura dedicó su obra al ensalzamiento de la vida sencilla de los campesinos. Algunos sectores acusaron su obra de demagógica y “socialista”, crítica que pudo causar ciertos golpes teniendo en cuenta el auge que para entonces tenía la clase burguesa.

En la primera de las derivaciones arriba mencionadas, la veracidad se hace evidente en el interés por reproducir fielmente las manifestaciones de la naturaleza. En la segunda este sistema de representación continúa presente, pero el énfasis es desplazado de lo físico del sujeto en sí hacia lo conceptual, implícito en la representación de sus condiciones sociales y espirituales. Ambas derivaciones, sin embargo, poseen en común dos aspectos fundamentales. El primero de ellos, de más vieja data, había sido una constante para las artes desde el Renacimiento: la búsqueda de veracidad desde la perspectiva. Esta perspectiva adoptó, recordémoslo, la visión como la base central de la representación en la cual cada pintura representa su sujeto según se ve desde un punto de vista particular en un momento particular. El segundo aspecto tiene que ver con la nueva forma de concebir la representación en las artes: la búsqueda de una cualidad análoga. Muy a pesar de los comentarios de Baudelaire, esta forma se constituyó en característica de las artes de la segunda mitad del siglo XIX, y sin duda la fotografía jalonó este proceso.

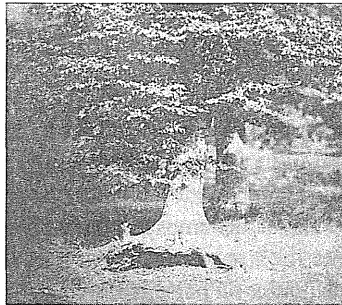
Estos dos aspectos, fidelidad a la naturaleza y visión análoga, parecen ser evidentes en la obra de Constable titulada *Estudio del tronco de un árbol de Elmo*, un óleo sobre papel de fecha estimada 1821. La imagen posee ciertas características que la hacen sorprendentemente parecida a una fotografía, incluso algún desprevenido observador podría dudar que se tratase en efecto de una pintura. Dos son los elementos más obvios que llevan la pintura hacia el indeterminado territorio. El primero de ellos tiene que ver con la visión fragmentada, la porción de realidad que de la naturaleza entresaca y nos muestra el pintor. En esta obra se hace evidente y claro el sentido análogo que tanto molestaría a Baudelaire años más tarde. Probablemente el pintor no hizo una escogencia análoga plena, y tampoco pintó lo que efectivamente allí se encontraba como si mirara por una pequeña ventana, pero lo cierto del caso es que la sensación que efectivamente se produce corresponde a dicha actitud.



Estudio del tronco de un árbol de Elmo. Constable, 1821

El segundo de los elementos obvios tiene que ver con la forma como Constable soluciona la diferencia de nitidez de los elementos representados, en tanto existe un cambio en los planos de profundidad. La solución encontrada por el pintor no es ajena a los fotógrafos, quienes claramente la conocen y designan como profundidad de campo. Es bien conocido que desde el Renacimiento los pintores aplicaban en sus representaciones la pérdida de detalles de los objetos a medida que estos se alejaban del observador, pero en el caso de esta pintura existe además un tratamiento diferenciado entre la pincelada aplicada al tronco y la aplicada a los elementos del fondo. Mientras que los pintores predecesores se esmeraban en conservar la unidad matérica a través de la pincelada, en Constable observamos un intento de diferenciar claramente las dos materias, probablemente en un intento por centrar la atención en el tronco mismo. El resultado final es sorprendentemente parecido al tipo de imagen que se proyecta en la parte anterior de una cámara oscura. Quienes han tenido la oportunidad de observar una en funcionamiento pueden dar fe de ello.

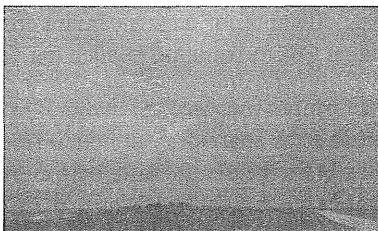
Recordemos que en su primer momento el invento de la fotografía toma su forma justamente al interior de uno de estos aparatos, y por tanto resulta fácil hacer la asociación entre la pintura de Constable y la fotografía. Incluso, bajo ciertas circunstancias, la pintura nos puede parecer más fotográfica que una fotografía misma. Esto es lo que sucede justamente con la imagen de Gustave Le Gray titulada *Árbol en la playa*, fechada 1855-57. A pesar del problema de sobre-exposición del tronco en primer plano, las similitudes formales de ambas imágenes es sorprendente. Sin duda, ambas pueden ser situadas dentro de una misma corriente estética, ambas corresponden a una actitud ante la naturaleza y al arte que es similar. Ambas tienen en común el ancestro de la cámara oscura, pero la imagen de Le Gray le debe gratitud a los planteamientos hechos por Constable. Parece evidente que la actitud resueltamente análoga del pintor sirvió de soporte y aliento al fotógrafo.



Árbol en la playa. Gustave Le Gray, 1855-57

En síntesis, tanto en el caso de la pintura de Constable, como en la fotografía de Le Gray, observamos un movimiento en el que la voluntad de arte se mueve hacia la representación fiel de la naturaleza. Este movimiento se apoya, en un sentido, en los postulados del realismo, en otro, en los aportes técnicos que la cámara oscura legara tanto a la pintura como a la fotografía.

En años recientes hemos podido observar un movimiento opuesto al anterior. Para ilustrarlo nada más apropiado que observar una obra cualquiera de Richter. *Paisaje Cerca de Hubbelrath*, del año 1969, puede ser un magnífico ejemplo. En la imagen, la falta de enfoque y nitidez es profundamente irritante. Tradicionalmente la fotografía de paisaje ha demandado una alta calidad técnica, no solo en el enfoque y la nitidez, sino también en la densidad tonal y en la composición. Esta obsesión por lograr una calidad técnica y estética excepcional en las imágenes fotográficas tiene sus orígenes en el grupo F64, que a la cabeza de Edward Weston, y con la participación de figuras como Ansel Adams e Imogen Cunningham, logró llevar la fotografía de paisaje a un estado de poesía y fidelidad con el sujeto hasta ahora no igualado.



Paisaje cerca de Hubbelrath. Gerhard Richter, 1969

El grupo, fundado en 1932, apareció tras el agotamiento de cerca de seis décadas de fotografía dedicada fundamentalmente a la producción de imágenes de estilo pictórico. En su trasegar, dio nueva vida a la valoración de la realidad que había tenido lugar a mediados del siglo anterior. No fue éste el movimiento más importante en la fotografía, pero sí fue probablemente el más importante en lo que tiene que ver con la fotografía de paisaje. Cualquier fotografía de paisajes es confrontada, necesariamente, con los logros de nitidez, composición y densidad tonal logrados en las imágenes del grupo. Es por esto que la imagen de Richter resulta inquietante.

Pero no sólo la falta de nitidez en la obra de Richter es perturbadora. También lo es el desplazamiento del sujeto central a favor del vacío, como en el caso de la presente obra, o a favor de una abstracción, como sucede en otras. Si queremos ser estrictos en una definición de lo que nos ofrece Richter, debemos aventurarnos a nombrarlo como un paisajista anti-paisajístico. Efectivamente Richter entrega en su obra un conjunto de elementos que contradicen claramente los postulados de paisajismo. No hay en él nada de la grandiosidad de los paisajes de Adams, no hay exaltación de algún rincón que, bajo el gusto dominante, merezca la pena ser tenido en cuenta. Su paisaje, como tal, no es visible, sólo podemos observar la insinuación de que tras del brumoso desenfoque existe un árbol, un recodo del camino, una caprichosa e indefinible formación.

Pero lo que tal vez sea más perturbador en estas obras, que más que fotografías de un reconocido artista parecen de aficionado, es que justamente lo que nos entrega Richter no es una fotografía, sino un óleo. Richter mismo ha aclarado que el sentido y la realidad de

sus pinturas no es otro que la copia directa de imágenes fotográficas que el mismo realiza. Los errores técnicos no lo tienen sin cuidado, todo lo contrario, son elementos fundamentales en el proceso de toma. De manera casi obsesiva el pintor se dedica a trasladar estos errores al lienzo.

Richter inscribe su obra en un ambiente contemporáneo, no solo en lo que toca el tipo de escenas que escoge y reproduce, sino en lo que toca con las teorías sociales. Como lo señala Bättschmann, existe un paralelo subrayado entre la obra del artista y las actuales teorías de la comunicación:

“Si partimos del supuesto corriente de que una fotografía puede mostrarnos algo (un paisaje, una casa, una persona), una imperfección técnica cualquiera, como el error de enfoque, ejerce el efecto de una perturbación análoga a la que un ruido en la línea telefónica introduce en el mensaje oral. La falta de enfoque hace imposible ver a través de la imagen, captar lo representado y percibirlo con exactitud. El temblor de la imagen, que no desaparece aunque se ajuste el enfoque, nos remite de lo aparente al medio, que por efecto de la falta de nitidez no puede hacerse imperceptible en la representación y que no puede desaparecer en el acto de la recepción. El desenfoque se traduce en titilación, en desaparición en la niebla, en perturbación de la percepción y en negativa parcial de expresar un contenido concreto”.⁸

Entre las múltiples negaciones y enfrentamientos que Richter enuncia en su trabajo y las afirmaciones que más de cien años atrás hacían aquellos artistas y fotógrafos de vanguardia, existe una contradicción profunda. En tanto que Richter busca negar cualquier sentido de realidad en su obra, aquellos se empeñaban en acercarse, tanto como fuera posible, a dicha realidad. Paradójicamente, en tanto que Richter no define, su obra continúa abierta, viva, llena de posibles significados. Y aquellos otros, en tanto definen, cierran su obra, la limitan y la condenan a muerte.

4. Imágenes evocadoras

En los primeros años de su continua invención se presentaron gran cantidad de nombres para los diversos procedimientos que finalmente confluyeron en lo que hoy conocemos como fotografía. Este nombre se lo debemos al físico Charles Wheatstone, quien con él designó el proceso que desarrollaban varios fotógrafos de manera independiente. Los diversos nombres usados se referían a aspectos más o menos concretos, más o menos alegóricos, de la obtención de las imágenes. El más obvio de ellos es el daguerrotipo, que hace honor a su inventor.

8 BÄTTSCHMANN, Oskar. *Paisajes de lo impreciso*. En: *Humboldt 128*. Bonn: Internationes, 1999, p. 52.

El primero de los nombres era alusivo a la cámara oscura que le sirvió de prototipo: “punto de vista”. Infortunadamente no se conserva ningún ejemplar conocido de esta técnica inicial. Niepce lo denominó “heliografía”, haciendo una alusión directa al papel que la luz solar jugaba en la obtención de la imagen. Debido a la característica propia de los daguerrotipos de estar impresos sobre una superficie brillante y reflectiva, popularmente se les conoció como los “espejos con memoria”, nombre por demás bastante poético. Otro de los nombres entregados a uno de los desarrollos de la fotografía fue el de “cianotipo”, que hacía honor a la coloración cian dominante en la impresión positiva.

Bastante significativo para la época fue el nombre que en 1840 le asignara Henry Fox Talbot a su procedimiento: “calotipia”. Este nombre, inspirado en la palabra griega *kalos*, que significa bello, no debe pasar inadvertido para una época en que la belleza se establecía como el parámetro sumo de las artes. Recordemos que a mediados del siglo XIX se desarrollaron dos vertientes en las artes, Realismo y Pictorialismo, en las que a su vez se hacía manifiesto un movimiento desde el arte hacia la fotografía y otro desde la fotografía hacia el arte. Si bien entre ambas existen diferencias radicales, están fundamentadas sobre una base conceptual común: belleza y verdad. Estos dos conceptos se generan cíclicamente en una ecuación que no admite variaciones: Belleza es igual a Verdad, Verdad es igual a Belleza. En tanto existe una existe la otra, y en tanto ellas existan, existe arte.

La calotipia aparece entonces como un nuevo intento de la fotografía por alcanzar el *status* de arte, y como técnica tuvo mejor suerte que el daguerrotipo. La calotipia se constituyó en el verdadero antecesor de los procesos fotográficos que hoy en día manejamos habitualmente; de ella se desprendieron las fórmulas de los químicos aún usadas, pero sobre todo se le debe agradecimiento por la invención del negativo y el positivo en papel, por la imagen latente y por la reducción dramática en los tiempos de exposición. Una de las características sobresalientes de este procedimiento consistía en la desventaja comparativa que, en relación con la nitidez y capacidad de definición, poseía ante el daguerrotipo. Esta baja definición, sin embargo, se constituyó en su principal aliado a la hora de ensayar una nueva estrategia de posicionamiento en el territorio de las artes. En tanto que el grupo de fotógrafos afines al realismo procuró centrar sus esfuerzos en la obtención de imágenes nítidas que les permitieran acceder a la ecuación desde la verdad, los afines al pictorialismo intentaron hacerlo desde la belleza.

Los comentarios de Baudelaire en contra de la actitud analógica y a favor de la actitud sintética calaron en la sensibilidad de estos fotógrafos, quienes decidieron experimentar dos vías de trabajo sintético. La primera de ellas busca intervenir directamente en el material fotográfico considerándolo como una materia susceptible de ser manipulada. Estos fotógrafos, como es el caso de Oscar G. Rejlander, construyen unas composiciones complejas a partir de decenas de negativos individuales que son hábilmente montados en la copia final. Este sistema, que bien pudiera considerarse como epítome de las pretensiones de Baudelaire, ofrece, lastimosamente, una serie de problemas de muy difícil solución; baste nombrar la extrema dificultad de lograr una coherencia lumínica y de dirección de sombras en la totalidad de los sujetos fotografiados. La segunda vía de trabajo busca una intervención

más sencilla, que ofrece resultados coherentes, y que a la vez satisface las propuestas de Baudelaire: se inclina por producir imágenes de foco suave, que bien es obtenido en el manejo de la cámara, bien lo es en los procesos de copiado. Ambas vías se complementan con la búsqueda de composiciones elaboradas que finalmente encarnan un ideal de escape del realismo hacia el pictorialismo.

En las artes inglesas del período Victoriano, la segunda y tercera clases de fotografías lograron establecer un ideal estético y unos resultados que muchos han llegado a considerar como comparables a la pintura de los Prerrafaelistas y de los pintores de la escuela del Simbolismo. De hecho, la fotografía misma ha presentado ejemplos notables en ambos estilos. En cuanto al primero, el papel jugado por Julia Margaret Cameron fue decisivo a la hora de lograr una aceptación plena de la fotografía dentro de los más elevados círculos artísticos. Sus imágenes se caracterizan por presentar una visión de la mujer con un alto sentido de belleza, feminidad, pureza de espíritu, castidad, refinamiento, contacto con la naturaleza, espíritu maternal y dedicación al hogar, características que encajaron a la perfección con los preceptos de la sociedad británica de la época.

Como una derivación de este estilo Victoriano, y poniéndose un poco a tono con lo ocurrido en el continente, algunos fotógrafos empezaron a refinar sus composiciones transformándolas en escenas de un carácter más íntimo que familiar. Igualmente la belleza física de las modelos dio paso a una serie de imágenes en las que el centro del interés físico se desplazó del rostro hacia el uso de cuerpos que, de manera recatada y estilizada, dejaban traslucir la desnudez de las pieles. La granulosidad de las copias se incrementó de manera notable, por lo que los cuerpos desnudos se desmaterializaban en una atmósfera de pequeños puntos brillantes que se concentraban en los cuerpos como si huyesen de la oscuridad de las composiciones. Los temas de las obras orbitaron alrededor de los mitos, las artes y la religión.

La extrema rigidez de la era Victoriana estimuló a muchos artistas a rechazar las normas establecidas. Convirtiéndose así la trasgresión en uno de los lugares comunes. Algunos de aquellos pretendían reconsiderar la posición dada a la mujer dentro de la sociedad mientras que otros atacaban las condiciones de explotación y miseria de los menos favorecidos. Un lugar especial fue ocupado por los fotógrafos homosexuales, entre quienes cabe destacar a Wilhem von Gloeden, quien en un estilo realista dedicó buena parte de su producción a retratar jóvenes mediterráneos, y Fred Holland Day, quien optó por la corriente pictorialista y simbólica.

Obras de Holland Day como *Estudio para Crucifixión*, de 1896, llegaron a causar un gran impacto en su momento, y ello tuvo lugar por varias razones. Al parecer, era la primer vez que algún artista se atrevía a presentar una imagen fotográfica de Cristo. Este asunto debió haber causado gran revuelo, porque una cosa es fotografiar a un personaje bíblico o histórico cualquiera, y otra cosa bien distinta es presentar una fotografía del mismísimo Jesucristo en algunos de los momentos más sobresalientes de su vida. En un acto como éste se hace evidente el carácter de puesta en escena que puede llegar a tener la fotografía, y en él se fragmentan dos concepciones hasta el momento rígidas.



*Estudio para una Crucifixión.
Fred Holland Day, 1986*

La más significativa de ellas se relaciona con el estatuto de verdad que se le venía dando a la fotografía, el cual se había convertido en un nervio central de su aceptación social y de su posicionamiento en el mundo de las artes. Si una fotografía, como se hizo evidente en ese momento, no necesariamente es muestra de la realidad fotografiada, es necesario entonces reevaluar el carácter que a ésta se le había entregado en los anteriores cincuenta años.

La segunda fractura es de índole religiosa. Lo divino ha dejado de serlo y se ha puesto al mismo nivel de lo humano. Una idea como ésta, apenas al borde del extremo conservador y moralista victoriano, fácilmente puede ser considerada como algo más que un pequeño atrevimiento. Puede tomarse por afrenta, por blasfemia. Súmese a esto el hecho de que el Cristo fotografiado es el fotógrafo mismo. Tal vez ya estamos hablando de herejía. Súmese el hecho de que el fotógrafo que hace de Cristo está completa y explícitamente desnudo: sacrilegio, tal vez. Súmese por último el hecho de que el fotógrafo que hace de Cristo, que está completa y explícitamente desnudo, es homosexual; ¿qué otro nivel de transgresión se podría esperar?

Casi cien años más tarde, en 1987, Andrés Serrano nos dio la respuesta. De nuevo vemos una imagen de un crucifijo resuelta de manera similar a la de Holland Day. La presencia de una atmósfera cargada de pequeños puntos luminosos que se recogen cerca de la figura la envuelven en una vaporosidad lumínica que apenas si permite adivinar las formas del sujeto y que lo eleva a un estatuto de sublimidad y belleza. Pero de nuevo, como lo hiciera Holland Day, la imagen transgredió muchas de las normas reinantes. Como lo anota Pultz, en la imagen observamos una “fotografía en color de un crucifijo sumergido en el ligeramente efervescente líquido amarillo de la orina del propio artista. Se ha escrito que en este trabajo el artista podría estar tratando de establecer una ‘conexión entre su propia corporeidad y la

de Cristo', implicando una humanización de la figura religiosa, pero también, más significativamente, dando un sentido espiritual a su propio cuerpo del cual se siente desconectado".⁹



Piss Christ. Andrés Serrano, 1987

Pero una cosa es la explicación que podamos dar a la obra de un artista y otra bien distinta es cómo la sociedad pueda reaccionar ante ella. Serrano ha sufrido la persecución de sectores sociales poderosos. Sus exposiciones han sido vetadas en diversos estados y países. Senadores norteamericanos, como el Sr. Helms, han promovido estos vetos y continuamente entorpecen su trabajo. Serrano no es el único fotógrafo en trabajar esta línea. Junto con él, artistas como Joel-Peter Witkin nos plantean un nuevo nivel de discusión, en el cual, desde la esencia más cercana a nosotros, la materia, nos proponen una conexión limpia, pura y sin mediaciones con lo divino.

5. Imágenes en *blues*

Las dos derivaciones anotadas para la fotografía, la que busca una línea vinculada con el realismo, y la que busca una línea vinculada con el pictorialismo, son las que constituyen el núcleo fundamental de su historia, pero no la completan en su totalidad. Ambas tienen en común el hecho de utilizar todo el dispositivo de la cámara, y ambas se relacionan con dos formas particulares y aceptadas de hacer arte vigentes durante sus desarrollos. También ambas fueron centro de duras críticas. Similar a las anotaciones que Baudelaire hiciera en contra de la fotografía de carácter analógico, muchas críticas fueron formuladas a la que tenía afinidades con la actitud sintética.

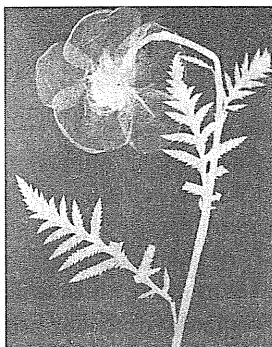
⁹ PULTZ, John. *Photography and the Body*. London: Everyman Art Library, 1995, p. 159.

Durante el cambio del siglo XIX al XX, ambos tipos de críticas llovieron a la fotografía de manera simultánea. El que se le criticara por producir imágenes análogas y al tiempo se le criticara por producir imágenes sintéticas indica que detrás de tales críticas se escondía una actitud amañada y sospechosa. Cuando personas afines a la solución realista de las artes querían atacar las cualidades pictóricas propias de otros artistas, usaban como principal argumento y centro de críticas a la fotografía de carácter pictórico. A su vez, no en pocas ocasiones, los afines al pictorialismo centraban su crítica en las cualidades fotográficas que poseían tales pinturas.

La disputa entre las dos corrientes artísticas careció de un enfrentamiento directo en un campo neutral, se efectuó en el campo de la fotografía. También careció de contendientes con uniformes diferenciados, el enemigo a atacar fue siempre la fotografía. La lucha entre las dos vertientes pone de manifiesto que la institución de las bellas artes era la que en realidad se encontraba en un estado calamitoso. Una revisión calmada del asunto lleva a la conclusión de que la fotografía se convirtió, en buena medida, en “la cabeza de turco de una multitud de pecados cometidos, no solamente por los artistas, sino también por los escritores y los críticos, por los sistemas vigentes de mecenazgo artístico, y por el mal gusto de la gran parte de la gente que se interesaba por la pintura”.¹⁰ Estos detractores amañados y gratuitos de la fotografía nunca pudieron entender ni aceptar los aportes que la imagen fotográfica entregó para el desarrollo del arte. De igual manera, a pesar de las abundantes voces a favor, tampoco aceptaron a la fotografía como una técnica independiente desde la cual se pudiera construir una obra artística.

Por fortuna para los que tienen en sus afectos a la fotografía, y por desgracia para quienes no la tienen, ésta no se ve limitada al uso de una cámara solamente. También es posible construir imágenes fotográficas haciendo acopio de tan sólo un papel sensibilizado, de un sujeto y de una fuente de luz. Fox Talbot había descubierto y perfeccionado una técnica que en principio fue conocida como “dibujo fotogénico”, en la cual un objeto colocado sobre un papel sensibilizado dejaba un registro de su sombra, que en algunos casos permitía registrar también las transparencias de partes del sujeto. Esta técnica, que en su fundamento corresponde al componente químico de la fotografía —recordemos que el componente físico corresponde a la lente—, tuvo un periodo de mucha popularidad, que dio nacimiento a la primera mujer que se dedicara a la fotografía: Anna Atkins. Para entonces, la técnica se conocía como “cianotipia”, nombre que hace honor a la coloración azul que predomina en la copia. La obra *Papaver (Oriental)* sorprende por la extrema sencillez y sobriedad de la composición lograda por Atkins. El tono azulado del cianotipo carga a la imagen de un aire nostálgico y romántico, a la vez que la disposición de tallo, hojas y flor nos recuerda las muestras botánicas recolectadas para los herbarios.

10 SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Barcelona: Editorial Alianza, 1994, p. 270.



Papaver. Anna Atkins

Esta técnica fotográfica aguardó pacientemente por más de cincuenta años de fotografías realistas y pictorialistas antes de hacer una reaparición de la mano del pintor y fotógrafo Alvin Langdon Coburn, quien, con el ánimo de lograr que al igual que las demás artes la fotografía llegase a “hacer cosas más extrañas y fascinantes que los sueños más fantásticos”,¹¹ presentó en el año de 1916 una serie de vortografías. Estas primeras imágenes fueron realizadas por medio de un complejo sistema prismático que trasmataba la identidad original del sujeto transformándolo en una serie de patrones puramente pictóricos. Coburn había defendido años atrás la posibilidad de que la imagen fotográfica se desligara de los preceptos realistas y pictóricos y se inscribiera en una dinámica más acorde con la perspectiva múltiple del cubismo. Al igual que con los aportes de la fotografía hacia el futurismo y el cinematismo de principios del siglo XX, los vortogramas recibieron fuertes críticas y burlas, como por ejemplo la de la revista *Photograms*, que a propósito de la colaboración enviada por el fotógrafo escribió: “se podría pasar media hora bastante divertida tratando de averiguar de qué manera parece más bonita la Vortografía de Coburn, si boca arriba o boca abajo”¹²

Otros críticos, por su parte, reconocieron los aportes que estas imágenes entregaron a las investigaciones que poco más adelante se realizaran desde el Dadaísmo, el Surrealismo y la Bauhaus. Christian Schad fue el primero de los pintores que acogió las búsquedas de Coburn y revivió a plenitud la técnica desarrollada por Talbot. En sus Shadógrafos quiso actualizar el tipo de elementos registrados, así como también el carácter compositivo en que estos se disponían. El resultado fue un conjunto de imágenes que se lograron poner a tono con el carácter descuidado e impulsivo de la sociedad moderna.

Luego de Schad, Lazlo Moholy-Nagy y Man Ray retomaron este tipo de experimentaciones y desarrollaron una técnica que vino a ser conocida como fotograma, en

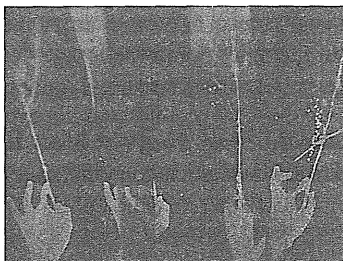
11 Citado por SCHARF, Aaron. *Op. cit.* p. 292.

12 *Ibidem.*

el caso de Moholy-Nagy, y como rayografía, en el caso de Ray. Éste ya tenía éxito y reconocimiento relativo dentro de la esfera de las artes, aunque en la línea de disidencia más fuerte del momento. Desde la libertad experimental y expresiva del Dadaísmo y desde su negación de los valores estéticos reinantes en el momento, Ray logró convertirse en uno de los artistas más versátiles e influyentes en el arte del siglo XX. Su obra siempre tuvo un vínculo fuerte con la fotografía, al punto de llegar a convertirse en uno de los principales impulsores de la imagen fotográfica desde alternativas diferentes a las que entonces predominaban. La experimentación fue siempre pilar fundamental en Ray, para quien la creación de nuevas formas era indispensable para la “más pura realización” de arte moderno.

El papel jugado por la fotografía en las dos primeras décadas del siglo XX fue fundamental para el desarrollo posterior del arte. Su presencia es notoria en el Dadaísmo, el Surrealismo, la Bauhaus, el Futurismo, el Cubismo sintético, el Rayonismo y el Constructivismo, entre otras corrientes. Esta presencia es reconocida con alguna frecuencia, pero pocas veces es valorada en su justa medida. También es necesario resaltar que otras corrientes artísticas deben muchos de sus logros a la imagen fotográfica, aunque ésta no aparezca ni sea constitutiva en ellas. Este asunto tiene que ver con la liberación que las artes tuvieron gracias al papel que en uno u otro sentido fue tomado por los fotógrafos. Principalmente impulsó la emancipación que las artes tuvieron de la representación fiel de los sujetos y la naturaleza. En buena hora la fotografía vino a suplir esta obligación que desde hacía tiempo agotaba las espaldas de los pintores y escultores. Liberados de esta carga, pudieron desarrollar nuevas investigaciones que al cabo de pocos años produjeron la explosión de ismos que aún hoy tiene influencias en la creación artística.

A pesar de las tempranas participaciones de la fotografía en el mundo de las artes, sólo desde la segunda mitad del siglo XX ésta ha tenido un reconocimiento explícito y continuo de parte de algunos historiadores, críticos y filósofos del arte. Este reconocimiento se debe, en buena medida, al hecho de que artistas fundamentales, como Robert Rauschenberg, han mantenido una actitud de tránsito de una a otra técnica, validándolas a todas en ese acto. Un ejemplo de ello es el cianotipo de 1951 titulado *Luz nacida en la oscuridad*, realizado en colaboración con Susan Weil.



Luz nacida en la oscuridad.
Robert Rauschenberg, 1951

También ha sido fundamental la presencia ineludible de la imagen fotográfica como una constante de nuestra cultura, en la cual el fragmento, que de por sí es también constitutivo e inherente de la fotografía, cumple un papel fundamental.

Pienso que equivocadamente las “artes tradicionales” han visto en la fotografía un rival que combatir. Pienso que la fotografía, sin siquiera haberse puesto en plan de lucha, ha sido un digno rival. A cada crítica y a cada golpe ha respondido con una actitud serena y con una voluntad de expandir el campo de trabajo y experimentación de la creatividad humana. Pienso que la mayoría de los críticos e historiadores de arte no han podido salir de un esquema mental, que no es otro distinto al renacentista. La fotografía tiene sus raíces en la filosofía del Renacimiento, tuvo su forma inicial en las búsquedas estéticas del hombre del siglo XIX, y sus ramas han posibilitado el surgimiento de las formas actuales del arte.

Pienso que la fotografía no ha tenido el reconocimiento que se merece. Basta con mirar cualquiera de las enciclopedias de arte de reciente publicación, o revisar los textos de teoría e historia del arte para encontrarse con su notoria ausencia. Pienso que es tiempo de darle el reconocimiento que se merece, pues sin ella no hubiéramos tenido colgados en nuestros museos un Monet, un Picasso, un Tapiés. Tal vez tendríamos un David, otro David y otro David. Pero éstas sólo son vagas consideraciones. Lo concreto y cierto es que tenemos lo que tenemos. Y lo que tenemos es una manifestación artística a la que se le ha negado el estatuto que merece, y quienes se lo niegan parecen seguir enfrascados en las teorías de hace quinientos años.

El objetivo de este artículo no fue otro que mostrar cómo en los momentos fundamentales de la historia de la fotografía ha existido un vínculo claro con el arte. He querido mostrar cómo estos momentos no han sido puntuales, sino que presentan una asombrosa recurrencia en el tiempo, entregando un sentido renovado en cada ocasión. He querido mostrar además cómo en cada uno de estos momentos se hace manifiesta, no sólo la voluntad expresiva de la fotografía, sino también la voluntad y capacidad expresiva del arte. He querido mostrar finalmente que la fotografía ha logrado alcanzar un estado de desarrollo tal, que si se quisiese, se podría conformar un universo cerrado y coherente en sí mismo.

Para finalizar, pienso que lo que ha llevado a críticos, historiadores y filósofos del arte a desconocer los valores de la fotografía, es la aparente facilidad con que una imagen se puede lograr. Sin embargo, en este argumento se esconde una trampa que parece no ser vista con claridad, probablemente por lo obvia que esta resulta: si la fotografía es desvalorada por la facilidad con la que cualquier persona, tan inculta como se quiera, la puede realizar, también habría que descalificar al arte en general, pues cualquier inculto puede tomar un lienzo y pintar sobre él.

Fotografía y arte: una historia de encuentros y desencuentros

Art and Photography: A History of Agreements and Disagreements

Resumen. *Desde su concepción misma, la imagen fotográfica estuvo destinada a mantener una estrecha relación con las formas artísticas en boga a mediados del siglo XIX, pues inicialmente la fotografía no buscaba satisfacer nada distinto de lo que a los ojos de muchos críticos y artistas era el objetivo último de las artes: la representación fiel de la naturaleza. Desde entonces, y a pesar de las diversas evoluciones de lado y lado, fotografía y arte han mantenido una estrecha relación, muchas veces de rivalidad, otras de cooperación y unas pocas de reconocimiento y respeto. Este artículo busca, en esencia, presentar algunos de los rasgos más sobresalientes de esta historia de discusiones, actos y reacciones, que es tan antigua como la fotografía misma.*

Summary. *Since initially photography did not intend anything different to what for many critics and artists was the primary purpose or art, that is, to faithfully represent Nature, the photographic image was to maintain a close relationship with the art production common by the mid-nineteenth century. From then on, and in spite of the various progresses of one and another, photography and art have remained connected, often as rivals, at times cooperating, and seldom acknowledging and respecting each other. This paper basically points out some of the more outstanding features of that history of arguments, events and reactions, as old as photography itself.*

Palabras clave: *fotografía, arte, historia de la fotografía.*

Key Words: *Photography, Art, History of Photography.*

FORMALISMO Y AUTONOMÍA EN LA HISTORIA DEL ARTE

Por: Carlos Arturo Fernández Uribe
Universidad de Antioquia

El desarrollo de la disciplina de la Historia del Arte ha estado rigurosamente vinculado con el concepto de autonomía, e inclusive puede afirmarse que depende de él. En efecto, en el contexto de las llamadas “culturas antiguas” y, en especial, a lo largo de toda la Edad Media, mientras predominó el valor de la **imagen** o del **icono**, no se consolidó ningún tipo de historiografía sino, a lo más, anotaciones de viajeros, o especies de recetarios que solucionaban problemas de orden técnico, o relatos hagiográficos o construcciones teológicas que, en ningún caso, interesaban en cuanto **arte**. No existía propiamente la figura del crítico, y lo que después vamos a considerar una **obra de arte** se encontraba pues sometida, concretamente en la Edad Media, a la autoridad de los teólogos.

La Historia del Arte sólo será posible en la que Hans Belting denomina **la era del arte** que comienza a desarrollarse a partir del Renacimiento; y, precisamente, porque entonces el arte comienza a ser considerado como una realidad hasta cierto punto autónoma: los planteamientos estéticos se han transformado por completo, en la misma medida en la cual la imagen de culto de la Edad Media se convierte en la obra de arte de la edad moderna; ello se manifiesta de manera privilegiada en el surgimiento de las colecciones de arte y de la institución de los museos, esencialmente diferentes a la presencia masiva de iconos o estatuas en un lugar de culto, que anteriormente tenían un valor sagrado similar al del mobiliario religioso.

Por tanto, en la Edad Media no era posible una reflexión estética ni un concepto de arte autónomos y, como consecuencia, no podía desarrollarse una ciencia o disciplina de la Historia del Arte, sólo posible en **la era del arte**: entonces, “(...) la historia del arte simplemente declaró que todo era arte con el fin de abarcarlo dentro de su dominio (...)”.¹ Y no puede negarse que, desde muchos puntos de vista, esta nueva perspectiva implica una dramática pérdida de valor y de sentido: “Dentro del campo especializado del historiador del arte, las imágenes sagradas son de interés sólo porque han sido reunidas como pinturas

1 BELTING, Hans. *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 9.

y utilizadas para formular o ilustrar las reglas que rigen el arte. Sin embargo, cuando las batallas de la fe se libraban en el campo de las imágenes, no se acudía a los puntos de vista de los críticos. Sólo en los tiempos modernos se ha afirmado que las imágenes deberían estar por fuera de cualquier contienda, con el argumento de que son obras de arte”.²

Ahora el arte aparece como una realidad autónoma, independiente de la liturgia o de la teología, una realidad que debe ser enfrentada **en cuanto arte**: se pasa de la **era de las imágenes** a la **era del arte**: “El lugar de la imagen es ocupado por el arte, que introduce un nuevo nivel de significación entre la aparición visual de la imagen y la comprensión por parte del observador. (...) Los sujetos adquieren poder sobre la imagen y buscan aplicar su concepto metafórico del mundo a través del arte. A partir de allí, la imagen, producida de acuerdo con las reglas del arte y descifrada en términos de ésta, se presenta al observador como un objeto de reflexión. La forma y el contenido renuncian a su significado sin mediación, a favor del significado mediado de la experiencia estética y la argumentación encubierta”.³

En ese contexto aparecen *Las Vidas* de Giorgio Vasari que se constituye en un punto de partida esencial para la disciplina. Sin embargo, todavía la obra de Vasari revela una limitación esencial frente al concepto de la autonomía del arte que tendrá la mayor repercusión durante los siglos siguientes: más que de **arte**, *Las Vidas*, en conformidad con los intereses de su tiempo, se ocupa de **los artistas**. Por eso, ya desde el proemio de su trabajo, Vasari define la que, por siglos, será la finalidad de la Historia del Arte: el libro de *Las Vidas* tiene como objetivo conservar la fama de los grandes maestros.⁴ Y, quizá a raíz del método de anotaciones seguido por Vasari a lo largo de sus viajes durante muchos años, al interior de cada una de las **vidas**, las obras de cada artista se enfrentan más con criterios vinculados con su proximidad geográfica, que con las razones de estilo que rigen el esquema general de las edades que le sirven para organizar el progreso artístico.

Por eso, Winckelmann no sólo se preocupa por distinguir la Historia del Arte de cualquier **historia de los artistas**, sino que también, como reconocía Goethe, busca hacernos sentir la necesidad de distinguir entre distintas épocas y en trazar la historia de los estilos en su gradual crecimiento y decadencia. De hecho, a partir de aquí se plantea de manera clara el proyecto de una Historia del Arte basada en el concepto de **autonomía**, que encontrará en el problema del **estilo** su estructura básica, y en la reflexión kantiana la posibilidad de una precisión conceptual que hasta entonces había sido desconocida para la disciplina.

2 *Ibidem*, p. 2.

3 *Ibidem*, p. 16.

4 Este objetivo inicial de todo el trabajo de *Las Vidas* puede leerse, de hecho, en la clave de una propia apología jamás presentada abiertamente, inclusive con intereses económicos y de publicidad; cuando, como es frecuente, habla de sí mismo, Vasari no insiste mayor cosa sobre la calidad del producto sino, más bien, sobre la cantidad, la rapidez de ejecución, el bajo precio, la puntualidad de la entrega, sobre la propia capacidad de enrolar buenos colaboradores y de coordinar la obra, y así sucesivamente.

La idea de que la Historia del Arte debe volver a poner los ojos sobre Kant puede parecer paradójica, especialmente tras la popularidad de las historiografías de corte sociológico; sin embargo, este contexto de reflexión acerca de la autonomía posibilita este giro, al menos en dos sentidos, uno de corte histórico y otro de corte conceptual que, por lo demás, vienen a demostrar que algunos de los principales desarrollos de la Historia del Arte se han dado, precisamente, al calor de las ideas kantianas.

1. El Formalismo en la Historia del Arte

Es en Kant, a partir de la posibilidad de distinguir entre arte y belleza, donde se entronca el Formalismo, desarrollado como la metodología más propia para la consideración crítica e histórica del arte, a partir de Konrad Friedler. Con mucha frecuencia la crítica de la historiografía tendió a desechar estos “formalismos”. Sin embargo, al hacer un recuento del siglo XX se encuentran vínculos con Friedler, de una u otra manera, “(...) a través de A. Riegl, E. Wölfflin o W. Worringer, en R. Fry, L. Venturi o E. H. Gombrich. Sin duda se trata, junto a la otra gran corriente neokantiana, la iconología panofskiana, y a pesar de las diferencias entre los distintos autores agrupados como ‘formalistas’, de la tradición dominante en la historiografía de las artes plásticas”.⁵

Por eso resulta claro que para la disciplina de la Historia del Arte no es posible pasar por alto este ámbito de problemas que se despliegan también a partir de la reflexión de algunos artistas. Por ejemplo, en 1890 Georges Seurat escribirá que “el arte es la armonía” (una definición exquisitamente ‘autónoma’), y definirá ésta como “la analogía de elementos contrarios y similares de tono, de color y de línea, considerados de acuerdo con sus dominantes y bajo la influencia de una iluminación en combinaciones alegres, apacibles o tristes”;⁶ es decir, Seurat entiende la obra de arte y su justificación desde sí misma y no desde una relación inmediata con la realidad exterior. La verdad es que en la obra de Seurat se presenta el mejor desarrollo de una muy extendida línea de investigación artística, científica y psicológica que, entre 1880 y 1895, buscaba establecer las relaciones estructurales y orgánicas existentes entre las diversas formas de conocimiento y las distintas posibilidades expresivas; este tipo de búsqueda plantea necesariamente la autonomía o, al menos, la especificidad de la obra de arte, abriendo ya el camino para algunos de los más trascendentales desarrollos del arte contemporáneo.

No fueron pocos los artistas e intelectuales que vieron en el Realismo y en el Impresionismo, que constituye en buena medida la radicalización del primero, el triunfo de la más vulgar empiria y del hedonismo de la sensibilidad. Buenos ejemplos de ello son

5 PÉREZ CARREÑO, Francisca. **K. Friedler. La producción de lo real en el arte.** En: FRIEDLER, Konrad. *Escritos sobre arte.* Madrid: Visor Distribuciones S.A., 1991, p. 12.

6 Citado por REWALD, John. *El Postimpresionismo.* Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 104.

artistas como los alemanes Hans von Marées y Adolf Hildebrand, sobre quienes se detiene el interés de Konrad Friedler: toda una línea estética que reivindicará para el arte contemporáneo el valor de la forma.

Von Marées, quien se traslada a Roma desde 1864 a los 27 años de edad, establece con absoluta claridad la autonomía del lenguaje artístico, considerado como el espacio en el cual entran en relación los volúmenes, las líneas y los colores; coherentemente ubica en ese espacio el valor de la obra y no en su perfección representativa: “No es la perfección del modelo sino la perfección de la inteligencia lo que convierte una cosa en obra de arte”.⁷ Así, el contenido estético de la obra queda sólidamente basado en la elaboración conceptual de datos que provienen de la sensibilidad y la cultura. “El significado y el valor de la obra no están en el soporte literario o en la habilidad imitativa sino en la interna coherencia de las formas, que revelan la estructura eterna de la realidad fenoménica”.⁸

Pero aún más trascendental es el planteamiento del escultor Hildebrand, quien en 1893 publica su libro *El problema de la forma*, el cual sirvió de punto de partida a numerosos artistas y a buena parte de la crítica del cambio de siglo, la que con Riegl, Worringer, Wölfflin o Berenson, va a marcar una nueva forma de percibir el arte. Quizá la afirmación básica de Hildebrand es que el arte tiene sus propias leyes, que la forma artística es un producto de la representación y no de la percepción y que, en todo caso, la obra de arte es un conjunto de efectos que existen y actúan por sí mismos, con total autonomía frente a la naturaleza.

Planteamientos como éstos estaban en clara oposición con el Impresionismo y, a pesar de su intrínseca modernidad, eran también más próximos a las teorías académicas. Era, pues, a finales del siglo XIX, un clima difuso en el cual lo que se buscaba era “una relación nueva entre sensación, método científico y teoría estética, con miras a alcanzar una integral objetividad realista en la obra de arte”.⁹

De todas maneras, como es sabido, el más claro y completo desarrollo de las ideas formalistas en el campo de la Historia del Arte se debe a Heinrich Wölfflin, quien inclusive se preocupa por formular un amplio desarrollo metodológico en su obra *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* de 1915. Y, otra vez renovando la paternidad de Winckelmann más que la de Vasari sobre la Historia del Arte, Wölfflin entiende esta **visión moderna** como “(...) una Historia del Arte que no sólo se refiriera singularmente a los artistas, sino que pusiera de manifiesto, en series sin lagunas, cómo ha brotado un estilo pictórico de un estilo lineal, un estilo tectónico de un estilo atectónico, etc.”¹⁰ Es un intento

7 Citado por NEGRI, Renata. **Seurat e il divisionismo**. En: *Il Postimpressionismo. Le origini dell' Arte Moderna*. Milán: Fratelli Fabbri Editori, 1975, p. 130.

8 NEGRI, Renata. *Op. cit.* p. 131.

9 *Ibidem*, p. 134.

10 WÖLFFLIN, Enrique *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1952, p. ix.

que, según él, debe abarcar desde el dibujo hasta la configuración de la imagen, las nuevas formas de representación e inclusive la decoración y la arquitectura en una “Historia del Arte sin nombres”.

Esta idea de una “Historia del Arte sin nombres” puede resultar chocante de entrada; en realidad, cuando hasta su tiempo ha predominado la tradición vasariana de la Historia del Arte como **historia de los artistas** que, como se ha dicho, no garantiza la autonomía del arte, Wölfflin no la niega totalmente sino que quiere hacerla relativa. El problema central, para él, no es el del artista sino el del estilo.

El estilo tiene una doble raíz: una subjetiva y otra que se ubica en un plano histórico que supera al individuo creador. La primera raíz es el propio artista: “La posibilidad de distinguir entre sí a los maestros, de reconocer ‘su mano’, se basa a la postre en que se reconoce la existencia de ciertas maneras típicas en el modo de expresar la forma. Aunque obedezcan a la misma orientación del gusto (...), en éste notaríamos que la línea tiene un carácter más quebrado; en aquél, más redondeado; en este otro, más vacilante y lento o más fluido y apremiante”;¹¹ y lo mismo ocurre con las proporciones, con la luz o el color. La referencia, pues, cuando se habla de raíces individuales, es claramente a los problemas del **estilo** y la **forma**, y no a la **vida** de los artistas. Y ello está vinculado, al menos en parte, con un concepto del arte como realidad autónoma.

Ya desde aquí los criterios de la crítica se hacen relativos, y hasta poéticos, entre otras cosas porque se trata de traducir a palabras asuntos que tienen una formulación plástica: el “trazado vehemente” y la “fuerza impulsiva de los contornos” de Botticelli, frente a la “apariencia reposada” pero “mucho más parada” de Lorenzo di Credi, quien modela de modo convincente, es decir, sintiendo el volumen como tal.¹² Lo fundamental, sobre todo mirando a los posteriores desarrollos disciplinares, es que son criterios que entran ya en los terrenos de una **psicología de la forma**, que intenta un cierto tipo de formalización científica: “Con pocos elementos, relativamente, se obtiene una variedad increíble de expresiones individuales fuertemente diferenciadas. (...) Y no hay caso en que la forma (...) no acuse toda una personalidad”.¹³ Y no porque se trate de identificar los signos particulares y externos de la **manera**, lo que de nuevo conduciría a una **historia de artistas**, sino porque existe un “sentimiento de la forma” que está contenido ya desde los más mínimos detalles, pero que debe ser entendido dentro de la relación del todo y de las partes.

El hecho de que exista un estilo individual no significa que la trayectoria del arte se pueda descomponer en puntos aislados sino que los artistas particulares se ordenan por grupos. Es decir, de la comparación de características similares entre artistas se avanza

11 *Ibidem*, p. 2.

12 *Ibidem*, p. 3.

13 *Ibidem*, p. 6.

hacia generalizaciones cada vez mayores para el descubrimiento de una segunda raíz en el estilo, en un proceso que, en términos kantianos, tiene un claro sentido reflexionante y no determinante:

“El modo de alinear los ladrillos en un muro o la trama de una canastilla se sienten e interpretan en Holanda del mismo modo peculiar que el follaje de los árboles. (...) Se tropieza a cada paso con las bases de la sensibilidad nacional, en las cuales el gusto formal roza de modo inmediato con factores ético espirituales; y la Historia del Arte tiene ante sí todavía problemas fecundos en cuanto quiere abordar sistemáticamente el de la psicología nacional de la forma. Todo va estrechamente unido. (...) Pero si traemos a cuento a Rembrandt (...) se siente uno impelido a ampliar la consideración convirtiéndola en un análisis del modo germánico en contraposición al latino”¹⁴

Y así, en el análisis de cada elemento del estilo, en esta raíz más general, se debe identificar si se trata de un asunto que se extiende entre los artistas de una misma época o si persiste entre los de la misma región. En definitiva, el estilo se puede plantear en tres esquemas distintos: individual, nacional (o racial) y de época, y en los tres escenarios se analiza como expresión; y hasta aquí, podríamos decir que, en realidad, habían llegado ya los análisis de Vasari o de Winckelmann.

Conviene destacar que se trata, ante todo, de una visión que privilegia la dimensión cognoscitiva de la obra de arte; en efecto, con este análisis del estilo como expresión todavía no se ha tocado la calidad artística de la producción:

“Los artistas no se interesan fácilmente por los problemas históricos de los estilos. Miran la obra sólo por el lado de la calidad. ¿Es buena? ¿Es concluyente en sí misma? ¿Se manifiesta la Naturaleza en ella de modo fuerte y claro? Todo lo demás viene a ser indiferente: léase cómo Hans von Marées refiere de sí mismo que no cesa de aprender a prescindir de escuelas y personalidades, para tener presente tan sólo la solución de los problemas artísticos, que en última instancia son iguales para Miguel Ángel que para Bartolomé van der Helst. Los historiadores del Arte, que, por el contrario, parten de la diversidad de los fenómenos, han tenido que soportar siempre la mofa de los artistas. Decían de ellos que convertían lo accesorio en principal, y al no entender el Arte sino como expresión, se atenían precisamente a los aspectos no artísticos del hombre. Se puede analizar el temperamento de un artista sin aclarar con ello cómo ha llegado a producirse la obra de arte, y con probar todas las diferencias que existen entre Rafael y Rembrandt sólo se conseguirá dar un rodeo en torno al problema capital, pues no se trata de indicar las diferencias que los separan, sino cómo por diferentes caminos alcanzaron ambos la misma cosa, es decir, la excelencia del gran Arte”¹⁵

El artista se mueve en el contexto de leyes generales y sólo en ese contexto se puede hablar de la **calidad**, mientras que el historiador se detiene en la diversidad formal con la cual se manifiesta el arte o, si se prefiere, en el nivel del **arte como expresión**. La ambigüedad entre individualismo e historicismo, que los críticos de Wölfflin achacan a su planteamiento,

14 *Ibidem*, p. 10-11.

15 *Ibidem*, p. 14.

quizá pueda verse reflejado aquí en una estética de la producción que procede de una manera que podríamos llamar **determinante**, de lo general hacia lo particular y, por el contrario, en una estética de la recepción que, como se ha dicho, procede de manera **reflexionante**.

Existe, sin embargo, un tercer nivel cuyo análisis constituye el aporte fundamental de Wölfflin: “el modo de representación como tal. Todo artista se halla con determinadas posibilidades ‘ópticas’, a las que se encuentra vinculado. No todo es posible en todos los tiempos. La capacidad de ver tiene también su historia, y el descubrimiento de estos ‘estratos ópticos’ ha de considerarse como la tarea más elemental de la historia artística”:¹⁶ lo pictórico del siglo XVII y lo lineal del XV y XVI son lenguajes distintos, dentro de cada uno de los cuales es posible decir todo, a pesar de su diferente sentido. “Con otras palabras: se descubre en la historia del estilo un substrato de conceptos que se refieren a la representación como tal, y puede hacerse una historia evolutiva de la visualidad occidental en la cual las diferencias de los caracteres individuales y nacionales ya no tendrían tanta importancia”.¹⁷ El problema para Wölfflin es que la Historia del Arte se ha detenido siempre en el primer nivel del estilo como expresión y se ha intentado buscar en él la explicación de todo el fenómeno de la obra, desconociendo que existen bases ‘ópticas’ diferentes: “Aquel que todo lo relaciona con la expresión establece la premisa errónea de que un temperamento dado dispone siempre de los mismos medios de expresión”.¹⁸

Por eso, no puede reducirse el proceso artístico al simple concepto de imitación de la naturaleza, como si se tratara de un proceso progresivo homogéneo: “La sustancia imitativa puede ser todo lo diferente [o lo similar] que se quiera, pero lo decisivo es que en el fondo de la interpretación hay, acá y allá, otro esquema óptico, un esquema que radica mucho más hondo que en el mero problema de la evolución imitativa y condiciona tanto el fenómeno de la arquitectura como el del arte representativo”.¹⁹

Como es sabido, la preocupación de Wölfflin se dirige, entonces, al análisis de esas formas más generales de representación, que permiten entender las diferentes formas de intuir que se presentan en diferentes momentos históricos, sin que con ello se establezcan escalas de valoración: “El arte barroco no es ni una decadencia ni una superación del clásico: es, hablando de un modo general, otro arte”,²⁰ ello, de paso, libera a la Historia del Arte de la carga de la idea del progreso, que es exterior, y refuerza su condición autónoma. No hay progreso: “En realidad parece como si todo pudiera comenzar otra vez. Un examen más atento evidenciará pronto que el Arte no ha retrocedido por esto a un punto en que ya estuvo antes; únicamente la imagen de un movimiento en espiral es lo que se acercaría al

16 *Ibidem*, p. 15.

17 *Ibidem*, p. 16-17.

18 *Ibidem*, p. 17.

19 *Ibidem*, p. 18.

20 *Ibidem*, p. 19.

hecho real”.²¹ Y la imagen de la espiral resulta también coherente con la visión de Kant, en la cual cada **genio** parte de los anteriores y regresa a los modelos pero a partir de su propia construcción de lo **ideal**.

Los cinco pares de conceptos que propone Wölfflin buscan condensar, de manera provisional, el paso entre los siglos XVI y XVII. Como es sabido, se trata: 1) de la evolución de lo lineal a lo pictórico (o de la imagen táctil a la imagen visual); 2) de lo superficial a lo profundo; 3) de la forma cerrada a la forma abierta (o de la tectónica a la atectónica); 4) de lo múltiple a lo unitario (o de la unidad múltiple a la unidad única); y 5) de la claridad absoluta a la claridad relativa de los objetos. De hecho, todo el texto de los *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* se limita al análisis sistemático de cada una de estas antítesis, aunque en algunos casos parezca que se fuerzan las relaciones. Ello será todavía más claro en otro texto fundamental de Wölfflin: *El arte clásico. Introducción al Renacimiento italiano*.

Lo que en definitiva interesa señalar en Wölfflin es que la visión es una forma vital de comprensión, que tiene su propia historia, y la Historia del Arte es, ante todo, esa historia de las formas.

2. La autonomía más allá del Formalismo

Como ya se anotaba, la perspectiva de Wölfflin determina en buena medida el moderno desarrollo de la disciplina de la Historia del Arte. Sin embargo, es indiscutible que la situación se ha transformado vertiginosamente a lo largo del siglo XX, hasta un punto tal que ya no son posibles aquellas Historias del Arte, universales y cerradas, que encontraban su paradigma en Hegel. Arthur C. Danto caracteriza de esa manera las últimas décadas: “Esas narrativas maestras inevitablemente excluyen ciertas tradiciones y prácticas artísticas como ‘fuera del linde de la historia’. (...) Una de las tantas cosas que caracterizan el momento contemporáneo del arte —o lo que denomino el ‘momento posthistórico’— es que no hay más un linde de la historia. Nada está cerrado a la manera en que Clement Greenberg supuso que el arte surrealista no formaba parte del modernismo como él lo entendía. El nuestro es un momento de profundo pluralismo y total tolerancia (tal vez sólo) en arte. No hay reglas”.²²

Después de la consolidación y desarrollo de un **arte moderno**, que Danto remite a pintores como Van Gogh, Gauguin y Cézanne, es apenas en los años setenta y ochenta cuando, según él, comienza a esclarecerse un perfil absolutamente diferente que corresponde al **arte contemporáneo** (que habría surgido en los sesenta), en el cual parece que todo está

21 *Ibidem*, p. 337.

22 DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1999, p. 20.

permitido, que no hay reglas y que, en consecuencia, la historia habría perdido su rumbo, sin una dirección que se pueda determinar:²³ “(...) no hay en consecuencia” la posibilidad de una dirección narrativa”.²⁴

Hans Belting plantea también el quiebre del modelo historiográfico tradicional. Según él, mientras que predominaron las ideas de las Vanguardias se consolidó el proyecto de una Historia del Arte, universal y completa, basada en el concepto de arte como renovación perpetua:

“(…) confiada en un recorrido continuo de progreso e innovación del arte, (...) la saga de la evolución estilística pareció ofrecer más o menos un paradigma historiográfico universal. De ello resultó la obvia tentación de escribir una historia ininterrumpida del arte de vanguardia desde los inicios de la actividad artística hasta el presente, negando así que las fracturas producidas hubieran podido amenazar de alguna manera la imaginaria continuidad del arte eterno. Es sólo con la crisis de la Vanguardia y la pérdida de confianza en la continuidad racional, que semejante programa de escritura histórico-artístico fue privado de su soporte más necesario, ligado a la experiencia artística contemporánea”.²⁵

La disciplina de la Historia del Arte se enfrenta pues, con la imperiosa necesidad de analizar su mismo sentido en este mundo contemporáneo, cuando han desaparecido las narrativas maestras omnicomprendivas que la posibilitaron y caracterizaron.

Ahora, cuando el historiador del arte vuelve a pensar que la única posibilidad de **narrar una historia** le exige encontrarse de frente con la realidad de la obra de arte, percibe de manera distinta la relación con la teoría: “Aquí el crítico vuelve a depender por completo de sí mismo. Naturalmente, no debemos exigir que el crítico [o el historiador del arte] no tenga prejuicios ni sueñe con el futuro; mas en teoría no tiene derecho a operar con el lema de ‘nuestra época’ y mucho menos con el de las ‘épocas futuras’”.²⁶

Entonces, quizá de manera paradójica, sin detenerse en el desmonte —tal vez imposible— del sistema hegeliano “desde dentro”, nos volvemos hacia Kant:

“Immanuel Kant fue quien insistió en la sombría y aterradora doctrina de que nada ni nadie puede quitarnos la carga de la responsabilidad moral de nuestros juicios; ni siquiera una teofanía como la que Hegel vio en la historia. ‘Pues en cualquier forma en la que una Entidad pueda ser descrita como Divina... e incluso manifestarse’, esto no puede eximir a nadie del deber de ‘juzgar

23 *Ibidem*, p. 30-36.

24 *Ibidem*, p. 34.

25 BELTING, Hans. **La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte**. En: *La Fine della Storia dell'Arte o la Libertà dell'Arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1990, p. 13-14.

26 GOMBRICH, E.H. “Padre de la Historia del Arte”. **Lectura de las Lecciones sobre la Estética de G. W. Hegel (1770-1831)**. En: *Tributos. Versión cultural de nuestras tradiciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 66-67.

por sí mismo si tiene motivos para considerar Dios a dicha Entidad y adorarla como tal'. Bien puede ser que aquí exija más de lo humanamente posible; sin embargo, mucho se ganaría si el mundo del arte comprendiera que Kant tenía razón"²⁷

Y en esta nueva reflexión necesaria sobre Kant, a diferencia de lo que aparecía en Wölfflin, el artista vuelve a ser el problema central. Y es sólo en ese sentido que, dentro de un análisis que debe abarcar una reflexión sistemática sobre todo el planteamiento de Kant acerca del problema del arte, nos detenemos aquí en la consideración de la Historia del Arte ante el concepto de arte y, en particular, ante la obra de arte como obra del genio.

La importancia que Kant concede a la clarificación del concepto mismo de arte se revela en la manera progresiva de abordarlo en cuanto arte libre, arte bello y arte del genio. Son tres etapas a través de las cuales se delimita cada vez más exactamente el concepto de arte, y, como consecuencia, el terreno que la Historia del Arte podrá enfrentar como propio.

Una primera definición general indica que "(...) debería denominarse arte sólo a la producción por libertad, es decir, a través de un arbitrio que pone razón en el fundamento de sus acciones"²⁸. Y ello implica, a su vez, que el arte se distinga de la naturaleza, de la ciencia y de la artesanía, a partir de criterios que tienen profunda resonancia para una crítica de la disciplina de la Historia del Arte, tal como había sido desarrollada antes del mismo Kant. De hecho, en el fondo de este asunto se debe afirmar, según lo dicho, que el arte no existe como resultado de una causalidad física ni mecánica, sino que es un producto de la libre voluntad del artista. En definitiva, una obra de arte no reside en el elemento material, ni en la teoría, y ni siquiera en el puro trabajo mecánico, sino, esencialmente, en la libertad del hombre que la ha creado y, en ese sentido, se vincula con una realidad suprasensible.

En un segundo momento este concepto general de arte libre se especifica con el de **arte bello**, un concepto con el cual se supera la vinculación con todo arte **mecánico**, que sólo buscaba hacer efectivo un objeto, y se afirma como su propósito inmediato el sentimiento de placer. Pero además en este último campo, que, según Kant, corresponde al arte **estético**, deben distinguirse todavía unas artes **agradables** que sólo tienen por finalidad el goce y, por tanto, limitan sus representaciones a la mera sensación, y el **arte bello** propiamente dicho, en el cual las representaciones aparecen como modos de conocimiento:²⁹ "Arte bello es (...) un modo de representación que es en sí mismo conforme a fin y que, aun carente de fin, promueve la cultura de las fuerzas del ánimo con vistas a la sociable comunicabilidad. La universal comunicabilidad de un placer implica ya en su concepto que ése no debe ser un placer del goce que surja de la mera sensación, sino de la reflexión; y así, el arte estético,

27 *Ibidem*, p. 67. La cita corresponde a *La Religión dentro de los límites de la mera Razón*, de Kant.

28 KANT, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1992, §43 **Del arte en general**, p. 213.

29 *Ibidem*, § 44 **Del arte bello**, p. 214-215.

como arte bello, es uno que tiene por medida la facultad de juzgar reflexionante y no la sensación de los sentidos”.³⁰

Más allá de cualquier circunscripción temática o de técnicas, el concepto de **arte bello** formula, por una parte, la exigencia de una reflexión como fuente de la cual surge el placer del goce por el arte, y, por otra parte, una “sociable comunicación”. Se plantean así como contexto para toda reflexión acerca del arte, y, dentro de ella, la de la Historia del Arte, tanto la máxima de un pensamiento amplio en el cual se piensa “en el lugar de cada uno de los otros”, como el sólido ideal de la sociedad cosmopolita.

La determinación del concepto de arte se completa con el problema del concepto de **genio**. Para llegar a ello, sin embargo, es todavía necesario aproximar el **arte bello** al concepto de **naturaleza**, pues de esta manera se garantiza su esencial libertad: su conformidad a fin y, por tanto, su sentido, “(...) debe parecer tan libre de toda sujeción a reglas arbitrarias como si fuera un producto de la mera naturaleza. (...) Bella era la naturaleza cuando a la vez tenía viso de arte; y el arte sólo puede ser llamado bello cuando somos conscientes de que es arte y, sin embargo, nos ofrece viso de naturaleza”.³¹ Y de allí se desprende que, si bien es un producto intencional, no debe parecerlo; que debe **dar aspectos** de naturaleza aunque se esté consciente de que es arte; y que, aunque está sometido a reglas, no debe translucirlas.

En realidad, ante todo el rigor del discurso kantiano, pareciera que comenzamos a movernos en un terreno diferente, demasiado ambiguo, en el cual nada debe parecer lo que efectivamente es. Se trata, sin embargo, de la posibilidad de pensar, por una parte, la libertad del artista, la cual, de paso, libera a la Historia del Arte de verse convertida en una historia de eventos naturales; y, por otra parte, pero al mismo tiempo, el sentido de su independencia moral que, de todas maneras, debe ser tenido en cuenta, pues, como lo señalaba ya desde el texto de la *Cimentación para la metafísica de las costumbres*, “(...) una voluntad libre y una voluntad bajo leyes morales es la misma cosa. Así, pues, si se supone la libertad de la voluntad, la moralidad surge a continuación por el mero análisis del concepto”.³² Y ello deberá ser particularmente significativo en una actividad humana como la producción de la obra de arte, actividad en la cual el artista es tan libre como la misma naturaleza: “Con la idea de la libertad se encuentra unido inseparablemente el concepto de **autonomía** y con éste el principio general de la moralidad, que en la idea de todas las acciones de los seres racionales yace como base al igual que la ley natural en todos los fenómenos”.³³

30 *Ibidem*, p. 215.

31 *Ibidem*, § 45 **Un arte es arte bello en cuanto a la vez parece ser naturaleza**, p. 215-216.

32 KANT, Emmanuel. *Cimentación para la metafísica de las costumbres*. Buenos Aires: Aguilar Argentina S.A. de Ediciones, 1973^a, p. 136.

33 *Ibidem*, p. 144.

En cualquier caso, dado que “(...) para representarse la conformidad a fin objetiva de una cosa habrá de ser previo el concepto de ésta, de **qué cosa ella deba ser (...)**”,³⁴ como punto de partida para cualquier discusión acerca del artista y también, por supuesto, de sus repercusiones en la Historia del Arte, se hace indispensable clarificar el concepto mismo de **artista**, por lo que Kant nos conduce a uno de los temas esenciales del texto de la *Crítica de la facultad de juzgar* que nos ocupa: el arte bello es arte del genio y, por tanto, el artista es, ante todo, el **genio**, y cualquier Historia del Arte que reivindique el concepto de la autonomía sólo podrá ser la historia de esas obras del **genio**: “**Genio** es el talento (don natural), que le da la regla al arte. Dado que el talento, como facultad productiva innata del artista, pertenece, él mismo, a la naturaleza, podría uno entonces expresarse también así: **genio** es la innata disposición del ánimo (*ingenium*) a través de la cual la naturaleza le da la regla al arte”.³⁵

Resulta, de esta manera, que el núcleo de toda la problemática se ubica, también para Kant, en la consideración de las reglas del arte; pero, mientras que para Vasari se trataba de reglas de orden técnico y para Winckelmann de modelos externos con poder determinante, y, por tanto, en ambos casos, se identificaba la regla con un **concepto** previo y ajeno al artista, a partir del cual se construía la obra, Kant ubica la regla en el sujeto: es directamente a través de las facultades del artista como **genio**, y en él mismo, en donde se pueden plantear las reglas al arte.

De aquí se desprende la determinación completa del concepto de arte y, a la vez, las condiciones dentro de las cuales el arte puede ser analizado en la historia. Kant encuentra cuatro características fundamentales en el **genio**, cada una de las cuales se enriquece de las anteriores.

La primera característica del **genio** es la originalidad, pues se trata de “(...) un **talento** de producir aquello para lo cual no se puede dar ninguna regla determinada; y no una disposición de habilidad para aquello que puede ser aprendido según alguna regla determinada (...)”.³⁶ Se rompe así, de hecho, con todas las concepciones predominantes desde el mundo clásico hasta el final del Renacimiento, en las cuales se ubicaba el manejo de las técnicas como el asunto que permitía distinguir al artífice en el contexto social y cultural. Pero también la Historia del Arte se verá a partir de aquí radicalmente transformada: de un proceso de transmisión de saberes conocidos y tradicionales que, por lo mismo, evolucionaban a través de concatenaciones lógicas y directas, pasamos de golpe a hacer la historia de unos productos para los cuales “no se puede dar ninguna regla determinada”, lo que significa que cada vez se mueven en una dirección y con una dinámica diferentes; y quien señala la regla, el **genio**, lo hace desde una originalidad tan definitiva que es su propia esencia. Por tanto, si

34 KANT, E. *Crítica de la facultad de juzgar*. Op. cit., § 15 El juicio de gusto es completamente independiente del concepto de perfección, p. 142.

35 *Ibidem*, § 46 El arte bello es arte del genio, p. 216.

36 *Ibidem*, p. 217.

todavía en Winckelmann se encontraba el rechazo sistemático a una **Historia del Arte como historia de los artistas**, y, como consecuencia, se había establecido como **historia de los estilos**, ahora, de nuevo, el artista como genio original se ubica en primer plano (sin que ello signifique que se retorne a algo próximo a la **historia de los artistas** de Vasari, en la cual el artista aparece sometido a la vez a la **norma** y al **nivel general de calidad de su época**); y si antes la mirada de la historia tendía a percibir grupos y permanencia de características comunes dentro de marcos espacio-temporales más o menos rígidos —incluso todavía en Wölfflin—, dentro de los cuales se entendía que la obra de arte había sido posible, ahora interesa la originalidad y la diferencia y, al menos en cierto sentido, se rompen los marcos cronológicos y geográficos.

La segunda característica del genio consiste en que sus productos, aunque se remitan a modelos anteriores, en cuanto son originales no se logran por la simple imitación de los esquemas académicos del pasado. De hecho, en este aspecto existe un cierto paralelismo entre la consideración del problema del genio y la estructura del problema moral: la genialidad no se logra por imitación, así como tampoco se puede llegar, por ese medio, a la idea de la **moralidad**; los ejemplos son sólo estímulos exteriores, mientras que su verdadero origen reside en la razón misma; de la misma manera, los modelos revelan al artista que se enfrenta con ellos las posibilidades del arte, pero el desarrollo de un nuevo producto depende exclusivamente de su talento natural y no del modelo.

En definitiva, los productos del genio no pueden ser mero resultado de la imitación; pero, ellos por su parte, “(...) deben ser a la vez modelos, esto es, **ejemplares** (...)”.³⁷ Inclusive cuando, como consecuencia de la actividad original del genio, se produce una ruptura radical con las anteriores tendencias del arte, que nos puede llevar a ver estos resultados como un sinsentido, la auténtica obra del genio genera a partir de sí una nueva tradición que tiene sentido exclusivamente en la medida en la cual su mismo desarrollo posibilita que también los artistas siguientes puedan actuar y producir con su propia originalidad de genios.

Por eso, aunque la originalidad del genio relativice la importancia de los marcos espacio-temporales, el carácter **ejemplar** de su producción confirma la posibilidad, e inclusive la necesidad, de su comprensión histórica, porque obliga a considerar tanto el curso de las producciones previas, como la posición y actitud del artista frente a ellas, lo mismo que la influencia sobre quienes lo suceden: “Sucesión, que se refiere a un curso previo, y no imitación, es la expresión recta para toda influencia que puedan tener en otros los productos de un autor ejemplar; lo cual no significa más que beber de las mismas fuentes de donde bebió aquél mismo y aprender de sus precursores sólo el modo de portarse a ese propósito”.³⁸ De esta manera, la **ejemplaridad** de la obra sólo se puede entender cabalmente dentro del

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*, § 32 **Primera peculiaridad del juicio de gusto**, p. 195.

complejo de relaciones que estructura la Historia del Arte, y se produce así un paralelismo entre ejemplaridad e historicidad.

La tercera característica del genio consiste en que sus productos no pueden ser sometidos a un proceso de racionalización científica, ni siquiera por parte del mismo genio, porque para producirlos éste actúa en cuanto naturaleza: "(...) y de ahí que el propio autor de un producto, que debe éste a su genio, no sepa cómo se encuentran en él las ideas para ello, y tampoco tenga en su poder pensar algo así a discreción o conforme a un plan, ni hacer partícipes a otros en tales preceptos, que los pusieran en condiciones de producir productos similares (...)"³⁹ Como consecuencia de ello, frente a la posibilidad de la transmisión sistemática de la ciencia dentro de un proceso histórico progresivo de las disciplinas, aparece la ejemplaridad de la obra de arte, que, en cuanto no está basada en conceptos, no puede ser enseñada.

En síntesis, pensando en la historia del arte como disciplina, no puede encontrarse un progreso efectivamente comprobable en el arte, ni sus logros son comunicables para desarrollos progresivos posteriores, ni puede postularse una coherencia formal y directa entre un artista y sus sucesores. De hecho, con toda esta problemática del genio queda puesto en discusión, también hasta el presente, el concepto mismo de estilo que había sido planteado por Winckelmann como estructura básica de su *Historia del Arte en la Antigüedad*. Pero si el artista no puede planificar racionalmente el proceso de su obra, tampoco podrían hacerlo desde fuera el crítico o el historiador y ni siquiera el filósofo de la historia, en la medida en la cual se trata de problemas no reductibles a conceptos: se elimina, así, de hecho, cualquier pretensión de considerar la Historia del Arte como un proceso cuya direccionalidad se conoce de antemano, como sería por ejemplo la búsqueda de un ideal del progreso planteado como si se tratara de una realidad autónoma. Parecería pues que queda cuestionado todo interés por la Historia del Arte, tal como ha sido desarrollada hasta Kant, e inclusive interrogada la posibilidad de la misma.

Sin embargo, es aquí, en el contexto en el cual la obra del genio no puede ser sometida a un proceso de racionalización científica, donde la Historia, e inclusive la historiografía del Arte, adquieren todo su valor y su especificidad, ante la necesidad de cuestionarse acerca de las reglas que, a través del genio, da la naturaleza al arte: "Puesto que el don natural tiene que dar la regla al arte (como arte bello), ¿de qué especie es entonces esta regla?"⁴⁰ Es, en todo caso, una regla que no podrá entenderse como precepto y fórmula exterior, porque ello equivaldría a plantear una belleza determinable según conceptos, sino que debe ser abstraída del hecho, es decir, descubierta a partir del producto del genio, que se convierte así en modelo ejemplar y material básico de análisis.

39 *Ibidem*, § 46 El arte bello es arte del genio, p. 217.

40 *Ibidem*, § 47 Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio, p. 219.

En otro campo, el carácter ejemplar de los modelos es particularmente apremiante cuando se plantea la posibilidad de enseñar el arte y que el genio, en cuanto “maestro”, lleve a su alumno a producir como genio: “Cómo sea esto posible es difícil de explicar. Las ideas del artista despiertan parecidas ideas en su pupilo, cuando la naturaleza ha proveído a éste con una proporción parecida de las fuerzas del ánimo. Los modelos del bello arte son, por eso, las únicas guías que pueden traerlo a la posteridad (...)”.⁴¹ Como es evidente, la Historia del Arte, e inclusive su desarrollo a través de la institución del museo, se involucra, entonces, con el proceso de la creación artística, en cuanto disciplina que posibilita el análisis y vinculación con los modelos.

Pero, además, y conservando la coherencia con el texto de las *Ideas para una historia de la humanidad en clave cosmopolita*, a través de la academia está presente el problema de la vinculación entre el genio y la sociedad: el genio necesita una disciplina que proviene, esencialmente, de la relación con los demás, es decir, de una comunidad que se basa en la pretensión de universalidad del juicio de gusto. Como es claro, esta problemática de la relación entre el artista y la sociedad tiene un polo de amarre en la reivindicación de la originalidad del genio, y otro, múltiple, en las condiciones sociales —entendidas en su sentido más general—, pero también en la tradición del arte, en la formación de “Escuelas”, y en los lazos que pueden establecerse entre grupos de artistas. De esta manera, no se trata de una realidad accidental sino que se constituye en uno de los temas centrales para la disciplina de la Historia del Arte, en especial si se enfrenta como una disciplina viva y, por tanto, operante en el presente.

De esta manera, contra la concepción esencialmente individualista de la Historia del Arte vasariana y contra su opuesto, representado en la interpretación supraindividual del estilo y de la estética en Winckelmann, o, si se prefiere, contra la ambigüedad entre individualismo e historicismo que aparecía en Wölfflin, el concepto del genio en Kant, que debe ser entendido dentro de la visión de una “línea asintótica” en la cual la evolución del individuo se aproxima a la de la especie sin llegar jamás a identificarse con ella, posibilita el desarrollo de una Historia del Arte que busca hacer justicia, al mismo tiempo, a la problemática de la personalidad artística y a la interpretación de un proceso de desarrollo que pretende interrelacionar las diferentes poéticas.

Pero no se trata, de hecho, de una postura meramente crítica o formal: por el contrario, se presentan aquí los mayores conflictos del arte y de la cultura de la época, de los cuales no puede dar cuenta la racionalidad de la ciencia. Son los conflictos planteados en la relación entre individuo y colectividad, entre individuo y especie, que están a la base de la concepción kantiana de la historia y de la ética, y ahora también de la estética.

Esta dialéctica representa un giro imposible de comprender para todo el pensamiento clásico, hasta Winckelmann inclusive, quien no logra articular la relación entre **Historia del**

41 *Ibidem*.

Arte e historia de los artistas, y por ello se centra en los conceptos impersonales de la **nación** y del **estilo**. Aquí, por el contrario, en el concepto kantiano de **genio**, original pero ejemplar, no imitable pero con una dimensión académica, individual pero comprensible sólo en sociedad, se formula, de hecho, la estructura básica de la Historia del Arte y, por tanto, también de la historiografía; como señala Giulio Carlo Argan: “La historia del arte moderno, de mediados del siglo XVIII hasta hoy, es la historia frecuentemente dramática de la búsqueda de una relación, entre el individuo y la colectividad, que no disuelva la individualidad en la multiplicidad sin fin de la colectividad, pero que tampoco la deje por fuera de ella como si fuese algo extraño, o en contra como si fuese rebelde”.⁴²

La afirmación de que en el concepto de **genio** se formula la estructura básica de la Historia del Arte resiste inclusive cierta confrontación con Hegel, a partir de que, más allá de la mera afirmación del gusto que place sin conceptos, este genio productivo kantiano se plantea ya como una conciencia que reflexiona acerca del sentido mismo de la obra de arte: “Para juzgar como tal una belleza natural no necesito tener antes un concepto de qué cosa deba ser el objeto; esto es, no tengo necesidad de conocer la conformidad a fin material (el fin), sino que en el enjuiciamiento la simple forma place por sí misma, sin conocimiento del fin. Pero cuando el objeto es dado como producto del arte y debe ser, en cuanto tal declarado bello, tiene primeramente que ponerse por fundamento un concepto de qué deba ser la cosa, porque el arte supone siempre un fin en la causa (y su causalidad) (...)”.⁴³

Sin que con ello se intenten negar los desarrollos propios de las *Lecciones sobre la Estética*, lo que se quiere destacar aquí es que tanto la disolución de la **forma clásica** como la de la **forma simbólica** se encuentran vinculadas con una visión del artista que encontraba ya un antecedente en el **genio** kantiano. Así, aunque en Hegel se cumplirá el proceso planteado por Kant acerca de la necesidad de una “historia filosófica” del arte, como interpretación completa y de validez universal, ya desde el concepto de **genio** de la *Crítica de la facultad de juzgar* se daba el golpe de gracia a la Historia del Arte entendida en ese sentido. Contra la futura pretensión estructural de las “historias filosóficas universales” de corte hegeliano, a partir de ahora toda Historia del Arte hará referencia a una realidad de naturaleza parcial y fragmentaria, planteada desde el punto de vista particular de cada artista, que es en efecto una interioridad que conserva libremente su particularidad subjetiva. Esta problemática se verá confirmada también desde muchas otras perspectivas a partir de Hegel, pues ¿cómo podría mantenerse una historia de tipo universal en el mundo contemporáneo, si el arte ya no responde a la necesidad del progreso del Espíritu, que es la esencia misma de la historia? Y con ello se abrirá campo, de nuevo, la articulación de la Historia del Arte a partir de la poética del genio.

42 ARGAN, Giulio Carlo. *L'Arte Moderna 1770/1970*. Firenze: Sansoni, 1977, p. 14.

43 KANT, E. *Crítica de la facultad de Juzgar*. Op. cit., § 48 **De la relación del genio con el gusto**, p. 220.

Finalmente, como cuarta característica, Kant señala “que la naturaleza, a través del genio, prescribe la regla no a la ciencia, sino al arte; e incluso ello solamente en la medida en que este último deba ser bello arte”.⁴⁴ Así, a través de la distinción entre la ciencia y el arte, se acaba, pues, de consolidar el concepto mismo de este último, lo que, en la perspectiva de nuestro análisis, es indispensable en el contexto de una definición de la disciplina de la Historia del Arte. Pero, de hecho, se da aquí un paso todavía más definitivo hacia adelante, al analizar la constitución misma de los productos del genio; y, por eso, este momento permitirá replantear las posibilidades de análisis de la obra desde la Historia del Arte.

Ante todo, Kant había analizado ya la distinción básica entre la ciencia y el arte, que se revela en el hecho de que la primera pueda ser enseñada y explicada, mientras que ello resulta imposible para las ideas del artista que aparecen, a la vez, como “ricas en fantasía” y como “plenas de pensamientos”.⁴⁵ En ese sentido, el genio del artista se caracteriza porque, inclusive más allá de una correcta formalidad que se alcanza por el ejercicio académico, logra dotar a los materiales con los cuales trabaja de un **espíritu** que nos hace “vibrar” frente a la obra y, más aún, que “(...) pone en oscilación a las fuerzas del ánimo, esto es, en un juego tal que por sí mismo se mantiene y aun intensifica las fuerzas para ello”.⁴⁶ De esta manera, la obra de arte, en su sentido más profundo, posibilita una experiencia estética que no es transitoria sino que aumenta su intensidad y se autoenriquece, en lugar de apagarse rápidamente, como ocurre de ordinario en las experiencias cotidianas, donde no está presente la creación de ese **espíritu**.

“Ahora bien, yo sostengo que este principio [el **espíritu**] no es otra cosa que la facultad de la presentación de **ideas estéticas**; y bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún **concepto**, a lo cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar y hacer comprensible”.⁴⁷ La contraparte de estas **ideas estéticas** se encuentra en las **ideas de la razón** con base en las cuales se desarrolla el trabajo del científico, que, por su precisión objetiva, posibilitan aquella “(...) siempre progresiva y mayor perfección de los conocimientos y de todo provecho que de ellos depende (...)”,⁴⁸ y para las cuales no puede existir ninguna intuición adecuada; es decir, se trata de conceptos que no pueden ser abordados a partir de la imaginación que, en cambio, es la esencia de las primeras.⁴⁹

44 *Ibidem*, § 46 El arte bello es arte del genio, p. 217.

45 *Ibidem*, § 47 Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio, p. 218.

46 *Ibidem*, § 49 De las facultades del ánimo que constituyen al genio, p. 222.

47 *Ibidem*.

48 *Ibidem*, § 47 Esclarecimiento y confirmación de la anterior definición del genio, p. 218.

49 Las **ideas estéticas** son, pues, representaciones de la imaginación que se captan a través de la intuición, y su terreno de acción es el de las cosas particulares que dependen de lo singular y lo sensible, y no el de las leyes universales de la naturaleza. Y, por eso mismo, y dentro del mismo orden de ideas,

La imaginación, según Kant, aparece así con un doble carácter, pues es **facultad de conocimiento**, pero también actividad **productiva**, en cuanto logra la creación “(...) de una otra naturaleza a partir del material que la naturaleza real le da”.⁵⁰ Es un proceso que supera la naturaleza porque en él confluye la actividad de la razón a través del uso de leyes analógicas, junto con “principios que residen más alto en la razón” y con el uso de la libertad.

De esta manera, por una parte, estas **representaciones de la imaginación**, que son las que ponen en oscilación las fuerzas del ánimo en la experiencia estética, pueden ser llamadas **ideas** porque nos permiten ampliar los límites de la experiencia cotidiana; y, así, posibilitan un uso de la imaginación con vistas al conocimiento, uso en el cual se plantea una cierta combinación entre imaginación y entendimiento.⁵¹ Pero, por otra parte, la condición fundamental de las **representaciones de la imaginación** reside en que, “(...) en cuanto intuiciones internas, ningún concepto puede serles enteramente adecuado”.⁵²

“Ahora bien: cuando se pone bajo un concepto una representación en la imaginación que pertenece a la presentación de ese concepto, pero que da por sí sola ocasión de pensar tanto como nunca podría ser comprendido en un concepto determinado, ampliando estéticamente, con ello, al concepto mismo de modo ilimitado, entonces es creadora la imaginación y pone en movimiento a la facultad de las ideas intelectuales (la razón), para pensar, con ocasión de una representación (la cual, es cierto, pertenece al concepto del objeto), más de lo que en ella puede ser aprehendido y puesto en claro”.⁵³

En definitiva, Kant reconoce que el artista no se limita a la simple producción de un **objeto** sino que formula una visión de la realidad, la cual, aunque se presente ante todo con un carácter subjetivo para “la vivificación de las fuerzas del ánimo”, nos proporciona también un conocimiento que, aunque indirecto, es real y eficaz.⁵⁴ Se trata, en todo caso, de un asunto que ahora es fundamental pero que, sin embargo, no tenía ninguna presencia en las perspectivas de Vasari o de Winckelmann, para quienes el sentido de la obra se agotaba, de

el del genio no es un talento progresivo como sí lo es el del científico que puede aspirar a una cada vez mayor perfección de los conocimientos. Para el genio, en cambio, “(...) se detiene el arte en algún punto, en cuanto le está fijado un límite más allá del cual no puede ir y que presumiblemente ha sido alcanzado ya hace tiempo y no puede ser más ampliado”. *Ibidem*. Resuenan aquí las ideas de Winckelmann sobre la necesidad de imitar a los griegos, unida a la conciencia de la imposibilidad de superarlos.

50 *Ibidem*, § 49 **De las facultades del ánimo que constituyen al genio**, p. 223.

51 *Ibidem*, p. 225.

52 *Ibidem*, p. 223.

53 *Ibidem*.

54 “Pero como en el uso de la imaginación con vistas al conocimiento ella está sometida a la coartación del entendimiento y a la restricción de ser adecuada al concepto de éste; y siendo, en cambio, en sentido estético, libre la imaginación para proporcionar, más allá de ese acuerdo con el concepto, aunque de manera no buscada, un rico material sin desarrollar para el entendimiento, que éste no ha tomado en consideración en su concepto, pero que, no tanto objetivamente con vistas al conocimiento,

hecho, en las formas estéticas; en el caso de Vasari ello puede entenderse como consecuencia de los estrechos límites de su concepto de arte; y en Winckelmann quizá como resultado de la aplicación de los modelos a partir de juicios **determinantes** y no **reflexionantes**, es decir, más como esquema externo —lo que, por tanto, representa algo ya conocido—, que como problemática que vivifique desde el interior la producción de los nuevos artistas.

Ahora, por el contrario, “(...) el genio consiste, entonces, propiamente, en la feliz relación, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna laboriosidad aprender, de descubrir ideas para un concepto dado y, por otra parte, encontrar la **expresión** para ellas a través de la cual puede ser comunicado a otros el temple subjetivo del ánimo por ese medio efectuado, como acompañamiento de un concepto”.⁵⁵

Así, con la idea kantiana del **genio** que descubre ideas y las expresa y comunica, surge un nuevo concepto dentro de la Historia del Arte a partir del cual la visión del artista enriquece nuestra concepción del mundo, en un sentido que no logran las solas reglas del entendimiento y la razón a través de las ciencias. Por eso, a partir de Kant, crear una obra, sin renegar de su realidad estética, será también una manera de pensar,⁵⁶ y la Historia del Arte una cierta forma de **filosofía**, que en la interpretación de las obras implica una forma de reflexión acerca de la realidad.

De esta manera, no sólo es necesario plantear la imaginación como la facultad esencial que constituye al genio en su actividad creadora, y que por tanto, produce la obra misma, sino, además, como el motor que luego pone en movimiento la razón y la reflexión acerca de la obra. Y ésta, aunque esté asociada a un concepto, se nos revela entonces en la perspectiva de una condición multisignificativa y no de una presentación lógica, como “(...) un campo inabarcable de representaciones afines”⁵⁷ que no pueden ser cubiertas, por ejemplo, en una expresión lingüística precisa ni por un concepto determinado. Por eso, cualquier análisis y reflexión acerca de la obra es, en todos los casos, parcial y transitorio, quedando siempre abierta la posibilidad de estructurar nuevas interpretaciones. Así, también la Historia del Arte, en cuanto conocimiento y lenguaje acerca de las obras, se vivifica por la oscilación de las fuerzas del ánimo que producen las **ideas estéticas**: la propia experiencia estética del historiador se convierte en el punto de partida esencial de su proceso interpretativo. Por tanto, en la misma medida en la cual la obra del genio no puede ser abarcada por un concepto determinado, también la disciplina de la Historia del Arte se tiene que formular en una

como subjetivamente con vistas a la vivificación de las fuerzas del ánimo, aplica de modo indirecto y, por tanto, en todo caso, con vistas a conocimientos, el genio consiste, entonces, propiamente, en...”
Ibidem, p. 225.

55 *Ibidem*.

56 “(...) aquello que se denomina **genio** (...) no se muestra tanto en la ejecución del fin encomendado en la presentación de un concepto determinado, como más bien en la exposición o expresión de **ideas estéticas** (...)”. *Ibidem*, p. 226.

57 *Ibidem*, p. 224.

perspectiva de posibilidades siempre abiertas.⁵⁸ Y de nuevo se pueden establecer aquellos vínculos con el contexto de la **disolución de la forma simbólica del arte** en Hegel y, sobre todo, con el cuestionamiento de una estructura de validez universal para la Historia del Arte.

De aquí la trascendencia que para la Historia del Arte, entendida en sus dimensiones más contemporáneas, representa el contacto directo con las obras. Ya se anotaba antes que nuestra propuesta de reflexión plantea que la perspectiva abierta por la crítica de Kant se convierte, de nuevo, en el punto de partida de la disciplina, pues la posibilidad de aproximarnos a la Historia del Arte está dada por la facultad de juzgar **reflexionante**, que se entiende sólo desde un sujeto intérprete que parte siempre de lo particular, lo que, en definitiva, se identifica aquí con la propia experiencia estética, que es posible sólo a partir de la autonomía. Por el contrario, es seguramente este aspecto el que ha obrado en contra de visiones de cualquier corte hegeliano, donde predomina el esquema de un proceso histórico universal, en una lectura en la cual la experiencia estética es sólo un telón de fondo instrumental

Conclusión

En la perspectiva kantiana, la percepción de la belleza se producía en la concordancia entre la imaginación y el entendimiento. Hoy, cuando ha sido eliminada la historia teleológica, cabría buscar en esta concordancia de apreciación y comprensión un nuevo camino para pensar la disciplina de la Historia del Arte y su base crítica. Es decir, cuando, en términos generales, pareciera que el concepto de arte se ha disuelto en el universo fenoménico del arte y así, de paso, se han eliminado todos los esquemas normativos anteriores y se ha puesto en crisis total la condición disciplinar de la Historia del Arte, que ha perdido sus esquemas lógicos generales, todavía puede encontrarse en Kant una salida que permita superar la simple dimensión del gusto individual o la disolución de la experiencia estética convertida en mera valoración cuantitativa de la obra.

Esta lectura kantiana de la Historia del Arte no deja de lado la búsqueda de una visión coherente y sistemática del campo fenoménico del arte, visión que se concibe como una **idea** a la cual se tiende y no como una realidad dada que se deba descubrir. Pero, inclusive por ello mismo, se abre a la conciencia de la inadecuación de sus medios frente a una realidad como la del arte, que siempre se le escapa; y no sólo con referencia a la totalidad del universo de las obras de arte, sino también, y sobre todo, frente a la posibilidad de abarcar el sentido de cada obra.

58 "En una palabra, la idea estética es una representación de la imaginación asociada a un concepto dado, la cual está ligada a una multiplicidad tal de representaciones parciales, que no se puede hallar para ellas ninguna expresión que designe un concepto determinado y que deja, pues, pensar a propósito de un concepto mucha cosa innominable, el sentimiento de lo cual vivifica las facultades de conocimiento y al lenguaje, en cuanto mera letra, asocia el espíritu". *Ibidem*, p. 225.

Contra la pretensión estructural de las historias “filosóficas universales” del arte de corte hegeliano, a partir de esta lectura kantiana toda Historia del Arte hace referencia a una realidad de naturaleza parcial y fragmentaria, planteada desde el punto de vista particular de cada historiador del arte que, en efecto, es también él una interioridad que conserva libremente su particularidad subjetiva. Y con ello se abrirá campo, de nuevo, la articulación de la Historia del Arte a partir de la poética del genio. En último término, lo que aquí se consolida es, pues, una visión problemática de la Historia del Arte.

Cuando Erwin Panofsky define la Historia del Arte en cuanto disciplina humanística, hace una referencia expresa a Kant: como para éste, “humanidad” expresa aquí la conciencia trágica y orgullosa que un hombre tiene de los principios que él mismo ha aceptado y que libremente se ha impuesto.⁵⁹ El humanismo “(...) no es tanto un movimiento como una actitud que se puede definir como la fe en la dignidad del hombre, fundada a la vez en la reafirmación de los valores humanos (racionalidad y libertad) y en la aceptación de los límites del hombre (falibilidad y fragilidad). De estos dos postulados se derivan consecuentemente la responsabilidad y la tolerancia”.⁶⁰

La Historia del Arte es una disciplina humanística porque insiste en encontrar su sentido en la sublime posibilidad de ser humano.

59 PANOFSKY, Erwin. *La historia del arte en cuanto disciplina humanística*. En: *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1975, p. 17.

60 *Ibidem*, p. 18-19.

Formalismo y autonomía en la Historia del Arte

Resumen. *A partir de mediados del siglo XIX, y como rechazo de la historiografía del arte subordinada a sistemas filosóficos universales, el Formalismo intenta desarrollar la Historia del Arte como disciplina científica a partir del principio de la autonomía artística. La expresión más acabada de los métodos formalistas se encuentra en los conceptos de Wölfflin y en su explicación del paso entre el Renacimiento y el Barroco. Las ideas del Formalismo tuvieron una resonancia permanente en el desarrollo de las vanguardias y su interés por el predominio de la forma artística. Pero, de la misma manera, estas ideas participaron en la crisis de toda la Modernidad. En las últimas décadas han aparecido nuevas perspectivas que intentan recuperar sus aportes para la disciplina de la Historia del Arte y la práctica de la crítica.*

Palabras clave: *Formalismo, autonomía, Historia del Arte, Kant, genio.*

Formalism and Autonomy in the History of Art

Summary. *From the middle of the nineteenth century, Formalism proposed the principle of artistic autonomy in an attempt to develop the History of Art as a scientific discipline, rejecting the historiography of art subordinated to universal philosophical systems. The ultimate expression of the Formalist methods is found in the concepts elaborated by Wölfflin and in the way he explains the movement from Renaissance to Baroque. Formalist ideas deeply influenced the development of Vanguardism and their interest on the artistic form. Yet, those ideas also played a role in the crisis of the whole Modernism. In last decades, new perspectives have appeared that aim at bringing back their achievements for the sake of the discipline of History of Art and the criticism.*

Key words: *Formalism, Autonomy, History of Art, Kant, Genius.*

TEATRO Y CONFLICTO

Por: Farley Velásquez Ochoa
Dramaturgo

En el siglo XX y en especial en este momento de transición, algunos artistas han retomado los hechos históricos y en varios casos los horrores de la humanidad, para plantearse preguntas sobre el hombre de hoy y el mañana.

He decidido en este III Seminario de Teoría e Historia del Arte hablar sobre mi relación con las artes escénicas y los conflictos humanos, políticos y sociales.

Adicionalmente quiero hablar de la recreación de hechos históricos, temas y personajes como base para la reflexión y la renovación de la esperanza desde la memoria.

“...NOME CANSARÉ DE REPETIR QUE EL TEATRO POLÍTICO NO ES MÁS QUE UN MEDIO, Y PRECISAMENTE UN MEDIO MUY SENSIBLE, EN EL CUADRO DE UN GRAN PROCESO, AL QUE PUEDE AYUDAR EN SU DESARROLLO, PERO AL QUE NO PUEDE SUSTITUIR”.

Piscator

“EL ARTE, PARA QUE TENGA VALOR, TIENE QUE ESTAR ENGRANADO EN LA VIDA CONTEMPORÁNEA. NO SE TRATA DE MENOSPRECIAR LAS CREACIONES DEL PASADO, SINO DE PROCURAR ASIMILARLAS A NUESTRA PROPIA CONSCIENCIA”.

Okakura Kakuzo

Este día quiero hablarles de una experiencia teatral con el grupo donde trabajo; creo que puede aportar a las inquietudes de este coloquio.

THE GANGSTERS B.F.A. O LA TRAGEDIA MACBETH EN EL MEDELLÍN DE LOS 90'S

“¿Con dos verdades se abre la escena de este drama, que ha de terminar con una corona regia ¿Es un bien o es un mal este pensamiento? Si es un mal, ¿por qué empieza a cumplirse y soy ya señor de Cawdor?

Si es un bien, ¿por qué me aterran horribles imágenes, y palpita mi corazón de un modo inusitado? El pensamiento del homicidio más horroroso que la realidad misma, comienza a dominarme y a oscurecer mi albedrío, sólo tiene vida, en mí lo que aún no existe”.

Macbeth, acto I, escena III

William Shakespeare

Nada extraño ver en estos tiempos Romeos transmutados en motocicletas o jovencitos de esquina, y Julietas encarnadas en muchachitas de pelo recogido y figuras ceñidas en trapos de colores.

Nada extraño porque así lo concebimos en este montaje de HORA 25, hemos tomado la historia para actualizarla. Es decir, hemos tomado las constantes, los ciclos y los hemos envuelto en las palabras actuales, en el ropaje de la usanza. ¿Sacrilegio? ¿Riesgo? ¿Atrevimiento? ¿Virtud? ¿Pecado? Aquí lo que importa es decir qué sucede. Que califiquen entonces los pontífices.

Y eso, especulemos en un fugaz párrafo, porque ese cuento que algunos llaman postmodernidad, o ruptura o pandemónium, todo lo permite. Hay una libertad absoluta en la imaginación, cada quien sujeto a como concibe sus principios o el mundo.

Por eso mismo, nos la jugamos por lo que creemos con aciertos y desaciertos. Con excesos e inconsistencias. Por esa suerte del tiempo, los personajes de las obras de Shakespeare han visto sus versos metidos entre parla callejera, sus trajes palaciegos por vestimentas gangsterianas.

Y así, retornamos al principio. Nada extraño para nosotros que Macbeth cuelgue la espada por la pistola, que cambie el poder en una corte por hegemonía de la pandilla.

Nuestro teatro, el teatro de HORA 25, no representa un clásico de Shakespeare, parte de él y construye su versión: *The Gangsters B.F.A.* El espectador ríe. Pero es una tragedia, la tragedia del poder. *The Gangsters B.F.A.* asumió esa línea argumental y se armó con elementos recurrentes, al estilo de los 90's. Es una suma de componentes que aluden a

situaciones comunes. En la obra nos burlamos de esa falta de idiosincrasia del latino. Hablamos de todo, los muchachos están hablando de todo para sentirse diferentes. Queríamos hacer un Shakespeare para adolescentes.

No le quitamos a *Macbeth*, tomamos de Shakespeare, tomamos las sentencias y las llevamos a la escena, con pandillas, con chicos malos. Quisimos hacer un *Macbeth* con olor al país, a sus crímenes. Desde nuestro acercamiento a la ciudad, queríamos un Shakespeare con el habla popular, cotidiano, que la gente se encontrara allí, en el escenario, que hablaran con la jerga de estas calles paisas. Y así como en Shakespeare las disputas eran entre los nórdicos, aquí en este país es entre la guerrilla, el ejército, los “paras”, las convivir... nada ha cambiado. Entonces, obviamente las espadas como armas de batalla se transforman en metrallicas y en armas automáticas que hoy abren los caminos de algunos. En suma, estoy seguro de que si Shakespeare viviera actualmente, algunas de sus obras hablarían directamente de nuestra situación.

Hacer teatro en Medellín es un batallar diario, hay que enfrentar razones de orden económico, social y cultural. No tratamos en ningún momento de convencer a nadie de nada, ni de orientar a nadie hacia ningún lado. Somos fanáticos de las paradojas y allí radica buena parte de la potencia de *The Gangsters B.F.A.*

En estos gangsters logramos el sincretismo cultural urbano, lo notamos además en la alusión directa a los gangsters del cine de los últimos años, donde la furia asesina, la sensualidad criminal o el sadismo esperpéntico, son las características de los principales “héroes” de las películas gringas.

Lo sagrado es el texto de Shakespeare, y lo profano nuestra versión; para los amantes de la tradición sagrada que inspira la obra de Shakespeare, sus dramas, poesía y sabiduría, resultaría tristísima la “destrucción” del texto: ¿Cómo no lamentar que un texto como “Macbeth, tú no podrás dormir porque has asesinado el sueño”, pase de ser casi la fundamentación de principios éticos y sociológicos, a ser parte fugaz de una caricatura? Cosas del sincretismo.

Primero nos tenemos que colocar del lado de lo profano del asunto. *The Gangsters B.F.A.* como ritual teatral nos produce el acercamiento a nuestra realidad. Un espectador nos deja en el libro de comentarios una frase después de una función: “*Shakespeare is alive in Manrique*” (Shakespeare está vivo en Manrique).

Esta obra teatraliza la fiesta macabra que se vive entorno al gangsterismo de la ciudad: machos, criminales, cobardes, homicidas, hembras maquiavélicas, vacío y soledad.

No es la única obra de Shakespeare que ha pasado por nuestras manos, pero cuando este material cobra un sentido en nuestras puestas en escena, es un sentido brutalmente colombiano. Nuestras obras están cruzadas y adaptadas al acontecer cotidiano de este país. Las pandillas, los mafiosos, la familia colombiana, la guerra en las calles de Medellín, son los

personajes y las situaciones que abundan en nuestro teatro. Nuestro teatro siempre será actual, cada obra nuestra descifra una enfermedad de la humanidad.

Nuestros montajes son arriesgados. Cuando los grupos de teatro le meten el hocico a la taquilla, hacen obras para que las compre el comercio. Cuando se acomodan a una fuente de mercado comienza a morir el teatro. Hacemos un teatro que no esconde los problemas, que crea controversia.

Los actores llegan de muchos barrios de Medellín, pocos de las escuelas de teatro, la vida que les rodea es de mucha pobreza, de mucha violencia, buscan entonces un teatro que los haga crecer, que hablen de su barrio, de sus calles, que tengan el teatro como una fuerza de vida y cuando leen a Shakespeare ven en sus obras el reflejo de sus pesadillas. Creemos personalmente que el teatro que hacemos se debe parecer al modo en que la gente habla en la realidad que los circunda, pero el teatro debe estar transformado poéticamente.

A continuación relato un texto de la crónica *Los niños del sepulcro*, la cual reúne la historia de algunos jóvenes de los barrios periféricos de Medellín en la década de los 80. Crónica que nos sirvió para encontrar la información de los personajes de *The Gangsters B.F.A.*:

“Alfredo fue el único que pudo hablar de los sueños del Cholo, porque el Cholo lo buscaba en sus depresiones, y que se le notaban con facilidad porque dejaba de sonreír, tomar el pelo y burlarse con toda espontaneidad de cualquiera que le diera papaya. Se los contó con una cara de preocupación y Alfredo le contestó irónicamente: ‘Uno no se muere de un mal sueño sino de un plomazo, no sea güevón’.

Aquel día que Alfredo decidió salirse de Fabricato, la fábrica de textiles que queda en la autopista norte, cerca al municipio de Bello, iba profundamente aburrido, viendo de qué manera le explicaba a su padre que no quería trabajar limpiando aquellas máquinas de hilados, que no soportaba al supervisor Gutiérrez poniendo en duda sus capacidades.

Todo era ya un imposible en casa después de terminar el bachillerato en el Camilo Torres. Su padre le había advertido severamente que ya su futuro dependía únicamente de él. Que pagaría su pedazo de pan y su cama. De nada valieron sus intentos para que le pagaran la universidad para estudiar zootecnia. Sólo escuchaba las burlas de su padre, quien le consiguió un puesto en la textilera gracias al sindicato de la empresa. Y así, Alfredo llevaba cuatro años mostrando el paquete a los vigilantes donde su madre le envolvía ‘la moga’, saludando al señor de gorra de policía y cruzar la fábrica hasta la sección de hilados.

Con el tiempo consiguió una moto roja de buen cilindraje, colegialas que transportar calle arriba y calle abajo, ser aceptado en la gallada del Gemelo, comenzar a involucrarse en algunos cruces y conseguirse el billete de una manera rápida, arriesgando el pellejo, hasta que le sobrara la pasta y así poder mandar el trabajo de aquella textilera a la mierda. Lo que pasó fue que Alfredo se matriculó a robar motocicletas con unos manes del barrio Castilla y un día en una balacera con la policía dicen que tumbó a uno. Los policías lo tenían en la mira. Cada vez que atrapaban a uno de ese combo, aparecía un muñeco desmembrado por las laderas, los basureros y los lotes baldíos”.

Trozo de la crónica
Los niños del sepulcro
Farley Velásquez

PROCESO DE PUESTA EN ESCENA DE LA OBRA *THE GANGSTERS B.F.A.*

“¿De qué me sirve el poder sin la seguridad? Banquo es mi amenaza perpetua, su altiva condición me infunde miedo. Las Brujas dijeron que Banquo sería portador de grandes secretos y padre de reyes, ahora posee mi secreto, sabe que soy un traidor. Tengo una corona estéril, un reinado fugaz, mi vida corre peligro. Maté al Patrón y llené de hiel el cáliz de mi vida, todo para que Banquo sea mi amenaza constante.

El crimen y sólo el crimen puede consumir lo que ha iniciado el crimen.

Sería un gran dolor para mí destrozarse su corazón con mis balas, pero ahora es mi enemigo y por lo tanto enemigo tuyo, traidor es y cada momento de su vida es un tormento para mí. Tiene amigos del otro bando. O sea que hay poderosos motivos para que el golpe sea secreto. Tomemos nuestras pistolas y que la suerte guíe las balas, no dejaremos ningún indicio del crimen”.

Macbeth, acto III, escena I

Adaptado para *The Gangsters B.F.A.*

Nuestros primeros desvelos y transnochos fueron encontrar un equipo de actores y técnicos que enfrentaran a Shakespeare de la manera en que lo soñábamos. Partimos de las experiencias que teníamos todos con el Medellín infectado, nocturno, brutal, poético. Con los referentes de personajes cotidianos, cercanos a la tragedia *Macbeth*. La traición y la justicia en la pandilla. Improvisamos día y noche, discutimos en equipo para buscar una salida a la tragedia, encontramos entonces la caricatura como una búsqueda de los personajes.

Las onomatopeyas: vehículos, calles, esquinas, recodos, empezaron a dar cuerpo al espacio ficcional de *The Gangsters*.

En esta primera etapa hicimos lecturas colectivas del texto de Shakespeare y del texto propuesto, logramos poco a poco traducir la poética de Shakespeare a la jerga popular que iban a tener nuestros personajes.

No queríamos ilustrar, queríamos llenar el escenario partiendo de Shakespeare, de personajes movidos por la ambición y el poder, y que concluyeran atrapados por su conciencia. Sobra decir que investigamos hasta tener claro qué queríamos llevar a escena.

Una segunda etapa nos llevó a construir el espacio, el eje dramático, a encontrarnos con las reflexiones teatrales y a someter lo pensado a la prueba del escenario. Nuestro teatro es enfermo, lleno de disyuntivas, de dudas que, como en todo trabajo teatral, aparecen en su proceso, no para desfallecer sino para buscar salidas posibles.

En una tercera etapa estábamos rodeados de gangsters, con sus ropajes, con armas de juguete, de color, de penumbras, de callejones; la obra comenzaba a decirnos que existía y que estos chicos malos podían tener palabra, convertir las réplicas de Shakespeare en su propio lenguaje. Cuando creímos que todos estábamos satisfechos con lo logrado llevamos la obra a la percepción del espectador; y ahí en el examen, en el teatro, el espectador comenzó a ver reflejada, en una tragedia de Shakespeare, la realidad que veía en la esquina de su calle, llena de color y de poesía; reían constantemente, y comenzaron a aceptar nuestra obra, algunos creían que Shakespeare era un escritor de historias policíacas, de historias de mafiosos.

A continuación un fragmento de la crónica *Los niños del sepulcro*. En este fragmento leeremos unos apartes del personaje Sabino, el cual nos llevó al personaje Pedro que terminó en la obra *The Gangsters B.F.A.* reemplazando al personaje Macbeth de la obra de Shakespeare:

“Sabino era un man de saber vestir.

Se oía decir en el barrio que Sabino manejaba tremendo carro, que se puso a camellar con los duros y estaba a lo bien, que se había casado con la hermana de un traqueto que tenía mucho billete. Pero esa noche a las cinco de la mañana de aquel primero de enero el cuerpo de Sabino presentaba doce tiros de revolver en todo su cuerpo, desnudo sobre un baldosín blanco, sobre una camilla de cemento lo vi con sus ojos ahogados mirando el mar de la oscuridad.

Nunca supe por qué lo mataron, pero Pinilla tuvo que irse un tiempo del barrio.

En el entierro de Sabino se escuchó un tema de salsa que a él le encantaba. Sólo recuerdo esta frase del coro de aquella canción: ‘vive la vida... mira que se va y no vuelve’”.

Medellín, agosto de 2000.

Teatro y conflicto

Resumen. *En el siglo XX y en especial en este momento de transición, algunos artistas han retomado los hechos históricos y en varios casos los horrores de la humanidad para plantearse preguntas sobre el hombre del hoy y del mañana. En el artículo se planteará una reflexión particular, exponiendo la relación entre las artes escénicas y los conflictos humanos, políticos y sociales. Adicionalmente se expondrá la recreación de hechos históricos, temas y personajes, como base para la reflexión y la renovación de la esperanza y de la memoria.*

Palabras clave: *teatro, Macbeth, The Gangsters B.F.A., Hora 25.*

Theater and Conflict

Summary. *In the twentieth century, many an artist has taken historic events (and sometimes even the nightmares of human history), as a starting point to pose questions about the man of today and the man of the future. This paper explores that topic relating social, politic and human conflicts to the performing arts. It is also thought the use of recreating historical events, topics and characters to promote reflection and strength hope and memory.*

Key words: *Theater, Macbeth, The Gangsters B.F.A., Hora 25.*

Artículos

William Duica

Ciencia en un sentido radical

Cecilia Montegudo V.

“Mundo de la vida” en la filosofía hermenéutica de
Hans-Georg Gadamer

Martha C. Nussbaum

El futuro del liberalismo feminista

Gustavo Pereira

La envidia como criterio de justicia distributiva

Pablo Quintanilla

La esfera o la tortuga. Las posibilidades de una teoría
holista de la justificación

Reseñas

Richard Rorty: *Achieving our Country: Leftist Thought
in Twentieth - Century America*

John Anderson

Richard Rorty: *Torjar nuestro país. El pensamiento de izquierdas
en Estados Unidos en el siglo XX*

Miguel Giusti

LA AUTONOMÍA DEL ARTE Y SUS REALIDADES

Purismo estético moderno y pluralismo artístico contemporáneo

Por: **Javier Domínguez Hernández**
Universidad de Antioquia

El doble sentido del concepto de autonomía del arte

Nosotros estamos acostumbrados a una idea de la autonomía de lo estético y del arte que se restringe a los conceptos y a las prácticas artísticas consolidados en el siglo XVIII, una época decisiva en la configuración del espíritu de la modernidad, sustentado en los ideales libertarios y universalistas, acordes con el empuje de una cultura laica, racionalista e individualista. En esta tradición tan importante, lo estético ha revestido siempre un doble carácter, muy interesante de distinguir, pero muy difícil de separar, y a ello se deben las tensiones irreductibles y la necesidad persistente de redefinirse y especificarse: se trata del sentido filosófico fundamental y del sentido emancipatorio que lo estético puede y debe alegar para defender el arte y practicarlo con autonomía. Es, por tanto, una problemática que al mismo tiempo es eminentemente especulativa e histórica, lo cual le confiere una vivacidad particular.

El Renacimiento es una época del arte muy instructiva para captar algunos antecedentes histórico-filosóficos de la cuestión de la autonomía de lo estético, si se tiene en cuenta que en ese periodo el arte y los artistas comenzaron el largo proceso de liberación del artesanado gremial, sus reglas y sus prácticas, que sumían al arte en el espectro de los oficios y al artista en el de los servidores. La justificación del arte y los artistas como algo peculiar, algo independiente y respetable, estuvo caracterizada en esta época, no por una "Estética" o una "Filosofía del arte", tal como es familiar para nosotros hoy, sino por una "Metafísica de lo bello", respaldada en ese entonces por el redescubrimiento y la renovación de los estudios de Platón. El neoplatonismo renacentista alegó básicamente dos razones para justificar, más que la autonomía, la dignidad del arte: la superioridad y la independencia de las ideas de verdad, bondad y belleza, contenidos significativos sin par en su teoría de las ideas y principales objetivos del arte, y sacó a relucir la teoría de la inspiración divina del artista. Para nosotros hoy, estos planteamientos no tienen vigencia, pero en su momento fueron un paliativo de los artistas frente a los tutelajes y los autoritarismos personalistas o institucionales en lo político, lo religioso y lo moral, en una cultura donde la producción artística estaba dominada por el encargo y el mecenazgo. Interesa especialmente el hecho de

que artistas como Leonardo, o teóricos como Alberti, identificaran esta emancipación del arte frente a los demás oficios reclamando el reconocimiento, no del arte como arte, del arte en su autonomía, sino del arte como ciencia. Quizá la insatisfacción de este gran paso se debe a que es una época en la cual la misma ciencia todavía está articulada en una cultura de cuño religioso fundamental, donde el orden del mundo todavía se piensa como el orden de lo creado; Dios sigue en el centro de la imagen del mundo. Esto marca la profunda diferencia que caracteriza la autonomía de lo estético en la cultura ilustrada moderna del siglo XVIII.

A. El sentido filosófico de la autonomía estética

El sentido filosófico fundamental de la autonomía de lo estético es que belleza y arte se fundan en leyes propias y se realizan en infinitas representaciones. Hacer valer esta idea en el siglo XVIII significaba restringir la soberanía del Racionalismo de la Ilustración con casi dos siglos de consolidación, implicaba legitimar una lógica de la sensibilidad o de la intuición, frente a la lógica del entendimiento o de los conceptos. Ese es el sentido original de la Estética, y por ello su tema central era el juicio de gusto, a saber, si era un juicio según reglas, lo cual le daría objetividad, o no podía ceñirse a reglas, y entonces quedaba expuesto al arbitrio subjetivo. La experiencia básica y común es que el gusto estético sí es subjetivo, pero no totalmente: no es lo mismo un gusto sin experiencia y sin cultura, que con ambas; no es lo mismo el gusto por lo agradable, que es totalmente sensualista, que el gusto por lo bello, que ciertamente es un placer sensible, pero también de la reflexión, del juicio.

Como resultado de una intensa confrontación con la estética racionalista francesa y la estética sensualista inglesa, Kant logra configurar el planteamiento moderno del siglo XVIII sobre la autonomía de lo estético que, en sus términos, metodológicamente estaba consignado en la noción del “gusto puro”, del “juicio de gusto puro”. La fortaleza del juicio de gusto está en su validez peculiar, pues siendo en principio un juicio subjetivo, pretende ser reconocido universalmente, y su ventaja reside en que lo que comunica no son contenidos discursivos de conocimiento, contenidos objetivos, sino un sentimiento, el sentimiento que acredita precisamente la respuesta inmediata del ánimo humano ante lo bello. La extraordinaria tesis que hay tras este análisis es que hallar algo bello es realizar tácitamente un juicio universal aunque lo bello no sea algo objetivo. Sin un supuesto de este tipo, la crítica de arte es casi imposible. La universalidad subjetiva del juicio de gusto detenta la legítima pretensión de autonomía de la facultad de juzgar estética en el concurso de las facultades cognoscitivas. Su validez se yuxtapone a la del entendimiento y sus conceptos para el conocimiento y la teoría, y a la validez de la razón y sus ideas para la moral y la política. El gusto del contemplador, al igual que la genialidad del artista, no pueden captarse como la aplicación de conceptos, normas o reglas; lo bello, lo verdadero y lo bueno, no se oponen entre sí, pero son perfectamente distinguibles; lo estético, lo teórico y lo moral tienen cada uno su esfera propia, el arte ya no tiene que servirles de instrumento, pues ahora los artistas pueden determinar la forma y el contenido de sus productos.

Los grandes logros de este planteamiento no deben disimular los peligros; ambos están asociados al concepto de lo bello, de la comprensión de la autonomía moderna de lo estético. Lo bello no se puede reconocer en propiedades determinadas de un objeto, no son ellas las que lo acreditan, sino algo subjetivo, un incremento del sentimiento vital que, traducido a las relaciones recíprocas de las facultades cognoscitivas, corresponde al sentimiento de un juego libre entre ellas: para lo bello en particular, entre la imaginación y sus intuiciones, y el entendimiento y sus conceptos; para lo sublime, entre la imaginación ávida de representar y las ideas de la razón práctica, las ideas morales, irrepresentables, pero generadoras de síntesis ejecutadas por la facultad de juzgar reflexionante. Que lo bello no se puede acreditar en propiedades determinadas de un objeto sino en la reacción subjetiva, es un rasgo de modernidad de alcances contemporáneos.

Para Kant no había una diferencia especialmente marcada entre la belleza de la naturaleza y la belleza del arte. El párrafo 45 de la *Crítica del juicio* habla de una relación especular entre arte y naturaleza en cuanto bellos: “La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza”.¹ Según esta visión, en el juicio sobre la ilusión, nos podemos equivocar sobre si es arte o naturaleza, pero si el juicio es sobre lo bello, ahí no podemos equivocarnos. La advertencia kantiana de que en el caso del arte tenemos que ser conscientes de que es arte proporciona ya un indicio válido para el arte contemporáneo, a saber, que la belleza no forma estrictamente parte del concepto de arte. Lo subjetivo de la acreditación de la experiencia de lo bello, agregado a que lo bello no es una distinción entre las obras de arte y otras cosas, constituyen elementos de peso para no dramatizar de un modo tan sobreactuado la libertad del arte contemporáneo frente a las prescripciones de la Estética. Es como si el arte contemporáneo, el arte posthistórico —y con ello adoptamos aquí la terminología de Arthur C. Danto—, hubiese dado un paso más en la comprensión de la autonomía: no sólo autonomía ante el mundo del conocimiento y el mundo de lo moral o lo político, como ocurrió en los inicios de la Estética, sino autonomía ahora ante la misma Estética, convertida a lo largo de la modernidad en otra fuente externa de prescripciones al arte.

El logro más notorio de la autonomía clásica de lo estético, y fundamental aun para la crítica de arte, es su concepto de la validez del juicio estético: si bien el juicio de gusto no es conocimiento, tampoco es arbitrario, si bien no es lógica y objetivamente argumentable, tampoco es caprichoso; requiere de experiencia y de ejercicio, y si bien no puede apelar a reglas, puede aducir razones convincentes. Su lógica no es la de la razón demostrativa sino la de la retórica juiciosa y persuasiva, imposible de lograr sin experiencias diversas que la templen. Crítica de arte de este tipo es crítica que distingue de un modo comprensivo y comunicable el grado de calidad de las obras de arte; no es la crítica dictatorial que zanja el juicio de calidad estética de las obras a ojo u oído solos, sin justificación alguna.

1 KANT, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1991, p. 261.

No obstante, en este logro yace también un peligro, y esta ambigüedad tiene sus raíces en las implicaciones de la noción de “lo estético puro”, tan definitiva para la autonomía del arte. Frente a los intereses y la utilidad, lo bello se caracteriza por agrandar y gustar por sí mismo; gracias a que lo bello se justifica por su mera existencia, lo bello puede lucir sólo en las formas; pero el hecho mismo de poder abstraer las formas de los contenidos o los significados permite también que lo bello se convierta en la noción abstracta, universal y purista de “la calidad estética”, noción que reemplazó la noción original de lo bello puro. Las consecuencias de esta ambigüedad, que en Kant fueron resueltas por el tratamiento analítico-trascendental, y corresponden a un manejo metodológico, reaparecen en la diferenciación actual entre el arte moderno y contemporáneo, o arte moderno y arte post-histórico, debido a que en la teoría del arte moderno, representada por el gran crítico Clement Greenberg, el tratamiento metodológico de “lo puro” se convierte en una doctrina, y más preciso aún, en una ideología. Ésta es la teoría explicativa que propone Danto para comprender el arte contemporáneo como un arte “después del fin del arte”, razón por la cual lo denomina “arte posthistórico”.

El núcleo de la explicación de Danto es el siguiente: el concepto de gusto de la Estética del siglo XVIII implica en sí mismo exigencias formales sin las cuales no podría operar trascendentalmente, es decir, no podría prestarle universalidad a la pretensión del juicio sobre lo bello. Aquí radica también —como ya se dijo— la legitimidad de la crítica de arte. Los juicios del crítico son universales, o al menos son la referencia o el parámetro del gusto. Pero ¿cuándo se sobrepasa la legitimidad del problema de la forma en la obra de arte, legitimidad que es incuestionable, a la ideología del formalismo? Cuando se trata todo el arte en forma ahistórica y en términos de principios trascendentales, como lo ocurrido, por ejemplo, en el concepto de los museos de Bellas Artes, y en particular, en su versión del Museo de Arte Moderno. Tras su concepto está la posición de la crítica de arte que representa Clement Greenberg. A tal punto hay que vaciar el gusto de todo compromiso con lo moral, lo político, lo religioso, lo histórico, lo idiosincrático, lo exótico, que todo el arte de todas las proveniencias pueda yuxtaponerse bajo el criterio de la cualidad estética. Los museos son las “enciclopedias institucionales de la forma”; con su estética del formalismo, el crítico de arte está “en casa en todas partes”.² Este formalismo estético es doctrinario e ideológico, porque segrega de un modo valorativo la forma del contenido. En la Estética clásica hubo todavía una idea como la de lo bello no-puro, lo bello intelectualizado, para explicar la belleza significativa que nos sale al paso en el arte, donde la belleza es parte del contenido de las obras. En la teoría del arte moderno el significado del arte, por principio, no interesa. Hay un paso aquí de lo metodológico a lo doctrinario, en el sentido de que esta indiferencia hacia el significado y el contenido de las obras se satisface con la mera cualidad estética, al modo como en lo social y lo político lo legal por sí solo basta y legítima, al margen de las

2 Cfr. Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 124s.

consecuencias morales o de la convivencia. Estas actitudes se encuentran en la crítica de arte de Greenberg, para quien la crítica de arte es algo análogo al concepto del experto en el ámbito de lo técnico; es una consecuencia de las competencias en el mundo de los especialistas.

Clement Greenberg es consciente de que el “arte moderno” no es un programa declarado, y de que lo primero que quieren hacer los artistas es buen arte, pero historiográficamente es un hecho ya admitido que con Manet, a mediados del siglo XIX (hacia 1860), el arte tomó un rumbo muy particular. El arte, en este caso la pintura, comenzó a concebirse como una investigación cada vez más rigurosa de sus propios medios, y a eliminar cada vez más radicalmente lo que no era adecuado para su medio específico. Este programa de la pintura se ha planteado también en las otras artes: cada arte debe ponerse a prueba y experimentar con sus medios exclusivos hasta dónde resiste como arte del género que es, qué fronteras puede arriesgar de modo que no se desborde en no-arte. Planteamientos de este tipo se habían hecho también recién en el campo de la música. Eduard Hanslick publicó en Viena en 1854 *Sobre lo bello en la música*, cuya influencia para la polémica en torno a la estética y la crítica musicales, no sólo dominaron en el siglo XIX, sino que alcanzó seguidores hasta en el siglo XX como Th. Adorno y C. Dalhaus. Era una crítica al agotamiento de la estética de los sentimientos, a favor de la música como “música absoluta”, pura, como “el acto puro y absoluto de la tonalidad”. Formas que se mueven tonalmente son el objeto y el contenido único y exclusivo de la música. Los criterios del juicio estético son, fundamentalmente, la lógica de la música interna, la riqueza de las ocurrencias y de los tema-motivo y sus elaboraciones, y la unidad estilística de la obra. El trabajo temático es lo fundamental, la orquestación es cuestión de efectismo, y en cuanto a la relación entre música y lenguaje, como en el caso de la ópera, el lenguaje debía someterse a la música. Contra Wagner, por ejemplo, Hanslick siempre sostuvo que la ópera era ante todo música, y no drama.³ No es un asunto del que se hable mucho, pero la música absoluta o pura ha sido invocada a partir de entonces como experiencia ejemplar a seguir, en el aprendizaje y el reacomodo de la sensibilidad a las innovaciones de las artes visuales. Kandinsky echó mano de la música pura, no sólo para designar cuadros suyos con nombres provenientes de la práctica musical, sino también para sugerir la intención del artista con su público y la receptividad que ésta debería asumir frente a la exigencia nueva de la abstracción en la pintura. Música pura y pintura abstracta aparecen como aliados de un concepto de arte autónomo en el sentido de una concentración explícita en sus propios medios. Para Clement Greenberg ésta ha sido la lógica del modernismo en la que se han embarcado los artistas.

Greenberg sintetiza el proceso en los siguientes términos: “El arte trabaja en la modernidad en su propia autodefinición... aunque no en razón de un programa, ni por un propósito consciente”.⁴ La consigna de que la pureza del medio define el arte respectivo

3 Cfr. Nida-Rümelin/Betzler (Hrsg). *Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1998, p. 354-358.

4 **Modernismus oder Barbarei.** Karlheinz Lüdeking sprach mit Clement Greenberg. En: *Kunstforum International*. Bd. 125, Januar-Februar 1994, Ruppichterorth, p. 232.

tiene el problema de convertirse en una ortodoxia estética de lo puro, que tiene dos acepciones: la de la autonomía estética de la herencia kantiana, y la del formalismo modernista, sustentado ahora en una estética materialista. A pesar de su clara oposición, Greenberg las representa simultáneamente, tal como aparece en la siguiente afirmación: “El arte está por sí mismo ahí. *L'art pour l'art* -el arte por el arte-: esta es mi máxima. El arte tiene su derecho a la existencia sólo en aquello que nos puede dar aquí y ahora, en el momento actual”.⁵ La herencia kantiana expresamente asumida por Greenberg, tal como consta en su ensayo cuasiprogramático de 1960 sobre la “pintura modernista”,⁶ consiste en que el arte está ahí para deparar placer por sí mismo, ya que el placer estético es un fin en sí, y este placer es “superior”, es una “satisfacción profunda”. La significación del arte es sólo una “significancia estética”, y no es más que la cualidad de la obra de incitar a volver sobre ella una y otra vez. La falta de placer en los objetos de Duchamp o las instalaciones de Beuys, el hecho mismo de estos objetos de poder ser sustituidos por fotografías, fueron rechazos estéticos que Clement Greenberg hizo hasta su muerte en 1994. Lo perturbador de este purismo y esta autonomía estética de Greenberg es que, a pesar de que invoca a Kant, el momento reflexionante y el disfrute espiritual que regala la significatividad de lo bello, los cuales desencadenan entre las facultades cognoscitivas un juego libre cuya dinámica se fomenta a sí misma, esta experiencia, que en Kant es el punto clave, en Greenberg tiene una explicación materialista.

La demanda de la estética modernista de una pintura críticamente limitada a sus propios medios, “jugosa, viscosa, goteante, gruesa”,⁷ encuentra para Greenberg su referente ejemplar en el expresionismo abstracto. Una caracterización de este tipo aparece rubricada por el propio Greenberg en su ensayo de 1962, consciente ya del manierismo en que se iba convirtiendo este concepto de la pintura, como el arte de crear objetos físicos consistentes en pigmento esparcido en las superficies planas con una cierta forma.⁸ Este imperativo materialista del modernismo es lo que debe juzgar la crítica del arte, y en él se asienta la práctica crítica de Greenberg: al arte hay que verlo por sí mismo, no hay que descifrar nada. Según su propia expresión, “la experiencia estética es intuitiva y hasta ahora nadie ha logrado mirar en el interior de las intuiciones para decirnos exactamente qué es lo que ocurre allá, cuando captamos algo intuitivamente”.⁹ Reaparece de nuevo la ambigüedad respecto a Kant: la autonomía de lo estético puro sólo puede ser captada por la intuición, la facultad por excelencia de la sensibilidad; pero ya no como en Kant, una intuición interpretativa,

5 *Ibidem*, p. 233.

6 Ante los giros de la pintura que se desencadenaron a partir de estos años, frente a los cuales el expresionismo abstracto sólo siguió siendo el eje referencial del arte moderno para Greenberg, ya no para los artistas, este ensayo fue omitido por Greenberg en la reunión de sus escritos en *Arte y Cultura* de 1961.

7 *Cfr.* Arthur C. Danto. *Op. cit.*, p. 117.

8 *Ibidem*, p. 17s. *Cfr.* Clement Greenberg. *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Hrsg. von K. Lüdeking. Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1997, p. 317.

9 *Modernismus oder Barbarei*. *Op. cit.*, p. 231.

reflexionante, que a través de la imaginación se coloca al frente de las facultades cognoscitivas, para jugar precisamente con la significatividad de lo bello, con los contenidos de la obra de arte, sin dejarse prefigurar; ahora se trata de una intuición sola, inmediata e instantánea, abierta sólo a la cualidad estética de la forma, e indiferente a cualquier significado o función de la obra. La intuición del crítico de lo estético puro es una intuición sin conocimiento, sin criterios o reglas; es una intuición cuya competencia proviene sólo del entrenamiento en la experiencia, gracias a la cual lo que una obra aporta es reconocido y valorado instantáneamente. El formalismo exige atenerse sólo a lo que se ve, y para Greenberg, esto no es sólo válido para el expresionismo abstracto o el minimalismo, sino válido para todo el arte, de cualquier parte y de cualquier época, como él mismo lo afirma: sea Giotto, Vermeer, o Pollock. Lo que cuenta es cómo veo yo, no cómo vieron ellos sus pinturas. La cualidad estética es una cuestión morfológica, y ello se resuelve en una combinación de exigencia formal e intensidad del color. La crítica de arte es el juicio de valor, y ello es completamente distinto al interés por la función del arte. La atención a ésta última impide la distinción entre arte bueno y malo.¹⁰ La radicalidad de este formalismo le proporcionó dificultades al propio Greenberg frente a su compromiso con el purismo de la concepción modernista del arte. A ello se deben sus vacilaciones con el modernismo como programa, y con el purismo de la abstracción pictórica como su eje. En concreto, esta visión del arte no puede realizarse sin una legitimación histórica; sin embargo, no es infrecuente el caso de obras que como programa de la pintura, o de un concepto del arte, son buenos documentos, aunque artísticamente son débiles, son obras que sólo representan una “tendencia”, una “escuela”, un “manierismo”. No obstante las dificultades, Greenberg defendió siempre la idea de que el juicio de la calidad artística es un asunto puramente perceptivo. La autonomía estética es asunto de la especialización de la percepción, y en el caso de las artes visuales, una competencia que sólo el ojo entrenado y sólo él resuelve a cabalidad.

B. El sentido emancipatorio de la autonomía del arte

El sentido original de esta pretensión emancipatoria era neutralizar las reglas de una estética normativa, como era la estética racionalista del clasicismo del siglo XVIII, a favor de una práctica libre del arte, donde el artista decide libremente los contenidos y las formas de sus productos, las obras de arte. Tras este rechazo a las estéticas normativas está la profunda convicción de que sus prescripciones no hacen sino disimular bajo modelos ejemplares, objetivos o fines externos y superiores al arte, sean de tipo religioso, político, moral o academicista. El gran logro de este acontecimiento emancipatorio fue la reflexión estética, que si bien tuvo en la filosofía su impulso fundamental, fue en la práctica artística misma donde cobró perfiles concretos. Artistas y teóricos del arte han respondido desde entonces en cada época y en cada coyuntura a las exigencias de la sociedad y a los anhelos

¹⁰ *Ibidem*.

de la humanidad, para salvaguardar con sus obras la autonomía del arte. El traslado del planteamiento de la autonomía del arte del campo general de la filosofía, y en especial de la Estética y la Crítica del arte, a la praxis social, al artista en las condiciones reales de desempeño, modifica enormemente los criterios de comprensión de la autonomía.

El gran baluarte de la autonomía es la unidad interna de la forma y el cosmos o mundo virtual que articula e irradia la obra de arte, gracias a lo cual su presencia gana luz propia para ser atendida como tal, por encima de relaciones que la supediten, la instrumentalicen, la mengüen, la hagan prescindible. El gran peligro, como ya se vio, fue haber forzado la problemática de la forma a un purismo y a una vaciedad de contenido significativo que involucró buena parte del arte, en concreto, el arte de matrícula modernista, a la tarea de ocuparse exclusivamente de sí mismo. La legitimidad de la preocupación por la forma, cuya necesidad interna es primariamente poética, no estética, se polarizó en un formalismo de cuño ideológico. El formalismo, por tanto, junto a la legitimación estética puede revestir también una explicación sociológica o política, y la pretensión de autonomía, sea que se la defienda o se la ataque, involucra de entrada un concepto de arte con funciones que lo trascienden, y le dan una eficacia mucho más amplia que la del mero efecto estético. De hecho, desde el propio Romanticismo se ha podido observar esta ambigüedad de la autonomía del arte: por un lado una exaltación del arte hasta la soberanía absoluta, como si fuese posible otra vez una religión del arte en una cultura desacralizada; por el otro, la decepción ante tal función del arte que no lleva sino a fracasos que lo desacreditan. La “función social del arte” es por tanto una consigna que no tiene significado de por sí, sino que depende de quién la invoque y quién la ponga en práctica. La han invocado las vanguardias revolucionarias, pero también el socialismo marxista, el nazismo y el fascismo; la han asumido artistas alineados en un partido y artistas independientes; la han rechazado asimismo artistas de regímenes liberales, donde la autonomía del arte es un sobreentendido, y han luchado por ella artistas en regímenes dictatoriales o de una política cultural de patriotismo chauvinista y de aislamiento, donde la autonomía del arte es un tabú.

Aunque éste es un debate que ha ocupado por igual a la filosofía, a la crítica de arte y a los artistas, el aporte de estos últimos, tanto por sus propias reflexiones, como por sus obras, merece una atención preferencial. Dos cuestiones básicas tienen que ser consideradas para profundizar en las ventajas y los peligros de la autonomía del arte: la primera se refiere a la cuestión de si la autonomía del arte es lo mismo que la autonomía del sujeto, la del artista; la segunda, la claridad que aporta la conciencia histórica del artista, sea social o política, para apreciar en su justa medida el formalismo. Ambas cuestiones se mueven ya en una especie de conflicto entre arte y estética, pero en una tensión inmensamente fecunda para la producción artística, de modo que no es rechazable de entrada; los artistas son los mejores testigos de esta paradoja.

A la primera cuestión, si la autonomía del arte es un sinónimo de la autonomía del sujeto, hay que responder: no siempre y no en todas partes. Esto se debe a que el espíritu de la modernidad, entendido en el sentido del hombre emancipado, y de la subjetividad destinada

a la libertad y a la utopía, no es un proceso planetario uniforme. El estado liberal burgués y el estado unipartidista y de economía planificada y centralizada son dos figuras modernas de la realidad política; ambas tienen niveles de desarrollo que facilitan o impiden la realización autónoma del sujeto, además de concebirla distinto. El artista auténtico es el que no da como un hecho sentado la autonomía del arte y más bien la concibe como un reto constante. La teoría expresiva del arte, según la cual la obra de arte no es más que expresión de la subjetividad del artista, es muy engañosa; sus respaldos habituales son la libertad de la decisión estética y el gusto artístico. Quien saca la peor parte en esta concepción es el arte mismo, rebajado a mero reflejo de subjetividades individualistas. La cuestión de fondo es si el sujeto es de por sí tan libre, si el hombre está efectivamente en el centro de nuestra cultura. Sería un engaño afirmarlo, y la autonomía del arte como autonomía del sujeto estaría anclada en una representación ideológica. La realidad muestra, más bien, las coacciones conscientes e inconscientes que someten a los hombres: las condiciones sociales, la identidad cultural, las dependencias económicas, la fuerza de las pasiones y del deseo, los medios. Todas estas presiones restringen y determinan la libertad y las decisiones estéticas.

Reconocer estas sencillas verdades no es negar la autonomía del arte, sino encarar con juicio reflexionante su alcance emancipador. Para ser moderno, es decir, para ser emancipado, el arte no tiene que ser abstracto o evadir la figuratividad o el realismo; para ser moderno, arte libre, el arte no tiene que evitar la política, la celebración, la crítica, la iniciativa ciudadana. A mediados del siglo XX un crítico e historiador de la pintura tan renombrado como Herbert Read descalificaba la escuela mexicana y la escuela rusa de la “Historia de la pintura moderna” porque, según él, son arte de nuestro tiempo, pero no “del estilo de pintura que es específicamente ‘moderno’”. Tener “estilo” moderno significaba para Read tener una intención artísticamente nueva: no la de reflejar lo visible, sino hacer visible, poner en práctica el concepto de arte de Paul Klee. Abrazar programas propagandísticos significaba para Read colocarse fuera de la evolución estilística de la pintura.¹¹ Argumentos de este tipo son prácticamente lugares comunes en teóricos, historiadores y críticos de arte europeos. Para nosotros no son válidos. El sentido emancipador de la autonomía del arte no tiene el mismo cumplimiento en sociedades donde la cultura republicana de la Ilustración gestó la estética y acuñó con ella valores culturales burgueses, constitutivos de formas de vida y estilos artísticos, y en sociedades como las nuestras, donde el arte ha sido más bien gestor de Ilustración y modernidad, ante instituciones retardatarias y aislacionistas. En sociedades como la nuestra, la autonomía del arte no ha provenido de las libertades del sujeto sino de la lucha por ellas. Encarar la autonomía del arte única y exclusivamente desde una teoría estética, y en particular, de una concepción estética que amarra al arte a ocuparse sólo de sí mismo, tergiversa de entrada la comprensión de los procesos del arte, cuya necesidad interna es de praxis, y no en primer lugar una exigencia estilística.

11 Cfr. Herbert Read. *Historia de la pintura moderna*. Barcelona: Ediciones del Serbal, (1959) 1988, p. 8.

La segunda cuestión a considerar es la conciencia del artista sobre el arte y su función en la cultura. Son muchos los artistas que han percibido un conflicto entre el arte y la estética. Artistas de este tipo serían artistas sin “significancia estética” para la crítica de arte de un formalismo radical como el de Clement Greenberg. Es oportuno, además, señalar que el purismo abanderado por Greenberg no coincidía con las convicciones y las aspiraciones de sus artistas predilectos. Si para Greenberg todo intento interpretativo de la obra era neutralizado como algo secundario, para Barnett Newman el arte era siempre una búsqueda de verdad, y para Mark Rothko sus cuadros eran pensados como dramas cuya acción debía ser resuelta por los espectadores. Este conflicto entre arte y estética responde a la conciencia de artistas que comprenden la pertenencia de la praxis artística a la esfera mucho más amplia y compleja, del mundo de la vida y de la cultura. En un artista como el brasileño Gildo Meireles, el conflicto entre el arte y la estética debe afrontarse desde una poética libertaria, para la cual ya es claro que si la estética es quien fundamenta el arte, la política fundamenta la cultura: una debe templar la otra.¹² Y Antoni Tàpies proporciona una explicación política del formalismo, aclarando con ello contextos para su justificación o su crítica; el conflicto entre arte y estética lo plantea entonces, no en forma de aseveración sino de pregunta: “¿Más allá de la estética?”

Que sea una pregunta es muy interesante, pues no siempre el arte tiene que transgredir los límites de la estética. Tiene que hacerlo cuando ella se convierte en una restricción que lo limita o lo trivializa, pero puede ser también un recurso a juicio del artista, como puede apreciarse en el debate sobre el formalismo del arte moderno. El enclaustramiento del arte en sí mismo bajo la cubierta de estéticas excesivamente formalistas no ha obedecido siempre a la exigencia de autodefinición del arte, sino al repudio de los dirigismos culturales y del arte seudocomprometido con “mensaje”, institucionalizado por las dictaduras de Europa como política cultural. Pero no sólo esto justificaría el formalismo. Al margen de la polémica sobre si los componentes formales bastan para que una obra nos atraiga o la constituyan como arte genuino, hay un hecho contundente: el formalismo estético genera logros artísticos, provoca sorpresas. Sin embargo, los beneficios del formalismo no pueden sobreponerse a la conciencia de sus peligros, pues según Tàpies, “de la admiración por las formas puras se puede descender fácilmente al gusto decorativista, a la habilidad artesanal o al mero juego de colores agradables pero sin sentido”.¹³ Al respecto propone un ejemplo bien ilustrativo:

12 Cfr. *Lápiz*, Año XIX, No. 161, Madrid: p. 38.

13 TÀPIES, Antoni. *El arte y sus lugares*. Madrid: Ediciones Siruela, 1999, p. 42. Fernando Botero critica también el abstraccionismo, pues considera este arte incompleto, decorativo, estrecho, ya que quiebra el equilibrio de lo que debe ser el arte, un balance entre lo decorativo y lo expresivo: “Lo simplemente decorativo no produce satisfacción. En el arte abstracto la expresión es mínima y al que más entusiasmo es al que lo hace. En ese sentido es muy narcisista”. *Cambio* No. 313, junio 14, 1999. Bogotá. p. 21. No obstante, Botero considera la figuratividad de su pintura algo imposible sin los logros estéticos de la pintura abstracta: “No podría hacer lo que hago si no hubiese existido la pintura abstracta. Durante las décadas de los cincuenta y los sesenta vivimos la dictadura de la abstracción y con mi pintura me

la profunda atracción —que es una complicidad amorosa— por un Cristo románico. Ese afecto sufre una neutralización si la imagen se retira de su templo natural para incluirlo en la colección de un museo, donde queda transformado en una mera escultura, o un mandala tibetano en un simple cuadro. Tàpies, artista como pocos, no habla aquí como esteta o como crítico de arte; habla como artista que conoce el oficio del arte y como público que le responde: “Muchos —dice— no nos contentamos siquiera en encontrar en la pintura y la escultura valores pictóricos o escultóricos”.¹⁴ La cultura estética de la mentalidad moderna ha conseguido institucionalizar estas abstracciones, pero por legítimas que sean, el destino del arte no es la sanción estética de la crítica. La explicación de ello para Tàpies es la siguiente: el arte “tiene lugares”, tiene proveniencias que lo nutren y destinos que lo reclaman; el arte no se justifica por sí mismo sino por su poder civilizatorio, y su eficiencia depende de los favores y las hostilidades de la cultura y la época en que existe: “Sin ninguna duda —dice Tàpies—, el arte tiene que estar justificado y arropado por determinadas creencias, por una visión del mundo, por una filosofía, por una moral, etc., si no queremos que se disuelva en la sola cultura del entretenimiento y el negocio”.¹⁵

En una reflexión de este tenor aparece con claridad la actitud del filósofo, del intelectual, del artista y del público, que no se satisfacen con el arte por el arte, con un arte que sólo quiere ser arte, a diferencia del crítico de arte interesado exclusivamente en el juicio valorativo de la calidad artística, o la “significancia estética” de una obra de arte. Clement Greenberg representa esta segunda actitud. Pero ¿hasta dónde puede sostener Greenberg la dieta del purismo estético? La intransigencia del purismo tuvo eco desde finales de los cuarenta hasta principios de los sesenta. Ya en 1961 reúne sus trabajos bajo el significativo título, no de “arte y estética”, sino de *Arte y cultura*. A la tesis estética ya expuesta, según la cual la lógica interna del arte moderno es el abandono de las tareas representacionales del arte, a favor de una investigación de las condiciones inmanentes de la imagen, cuya culminación es la abstracción pura, Greenberg agrega ahora una tesis de explícito contenido político y de crítica de la cultura. El arte moderno tiene también una necesidad histórica: su surgimiento coincide con el afianzamiento de la cultura burguesa, donde ya no hay un poder identificable que sostenga a los artistas, sino que éstos se ven confrontados con las expectativas difusas de un público anónimo. Por tanto, para no sucumbir al aplauso de las masas, a las cuales se las puede satisfacer fácilmente degenerando el arte en *Kitsch*, los artistas deben salvar la calidad superior del arte haciendo a un lado toda pretensión extraartística concentrándolo sólo en sus potencialidades autónomas. En los años sesenta irrumpió el *Pop-Art* con una aceptación masiva que para Greenberg no significaba

rebelé contra la academia del abstraccionismo. Pero al mismo tiempo la entiendo y disfruto de la libertad que nos dejó”. Botero. *Nuevas obras sobre lienzo*. Entrevista con Fernando Botero por Ana María Escallón. Bogotá: Villegas Editores, 1997, p. 47.

14 *Ibidem*, p. 43.

15 *Ibidem*.

más que degeneración y decadencia. El *Pop* libraba al arte de la estética y a los artistas de la venia de los críticos; el arte conceptual radicalizó aún más la trivialización de lo estético puro: en general, la expectativa de saber qué era el arte, cuándo y hasta dónde el arte podía ser arte, y la esperanza de resolver estos retos mediante el discurso artístico mismo, fueron abandonados por completo. En 1994, poco antes de su muerte, Greenberg, interrogado sobre si ante el pluralismo irreversible del arte “posmoderno”, que mejor debe denominarse “post-histórico”, insistía en invocar aún la “pureza”, el “arte puro”, el arte “intocable”, responde sorprendentemente que nunca ha creído en eso, que lo puro durante un tiempo fue “una ficción útil”, pero que era sólo eso, una ficción. El arte moderno, defendido tan férreamente por un criterio de autonomía estética, que para evitar interpretaciones extraartísticas relacionaba el juicio del crítico con una estética materialista, ahora aparece justificado por la sociedad burguesa en la cual Greenberg cifra el destino de la cultura: sólo en el arte moderno la cultura burguesa tiene futuro, él es su “fortín” contra la decadencia general.¹⁶ Si uno piensa que estos criterios fueron los que alimentaron la “guerra fría” en la apología del abstraccionismo como el arte libre frente al arte figurativo como el arte de las dictaduras, o como el arte que no aporta nada al progreso de las narrativas maestras, conviene dudar frente a los arrebatos de vanguardia y de dirigismo estéticos. El arte sí es autónomo, pero no es soberano: su innegable poder emancipatorio es civilizador, no triunfalista; no legisla sobre la humanidad y sobre la historia, participa en ella, y participar en la historia es asumir las responsabilidades con juicio propio, así no sepa uno como van a acabar las cosas.

16 *Kunstforum Internacional. Loc. cit.*, p. 235.

**La autonomía del arte y sus realidades.
Purismo estético moderno y pluralismo
artístico contemporáneo**

**Art Autonomy and its Truths. Modern
Aesthetic Purism and Contemporary Artistic
Pluralism**

Resumen. *La autonomía del arte ha sido un concepto siempre discutido. En el caso de la concepción moderna del arte, la autonomía se confundió en algunos casos con la soberanía de un concepto determinado del arte, excluyente de otros. Esta concepción se radicalizó a tal punto, que su crisis en los años ochenta dio origen a consignas como "La muerte del arte", paradójicamente, cuando el arte en sus diferentes formas mostraba una gran vitalidad. Estas contradicciones han servido para elaborar la distinción entre arte moderno y arte contemporáneo, y redefinir la autonomía en términos de pluralismo artístico.*

Summary. *The concept of Autonomy of Art has always been controversial. As for the Modern idea of art, autonomy was sometimes understood as the sovereignty of a particular concept of art, excluding any other. This idea became so radical that when it entered in crisis in the nineteenth eighties, it propitiated mottoes such as "The death of art" in a time when, paradoxically, art showed a great vitality in its different forms. These contradictions have lead to differentiate Modern Art and Contemporary Art, and have also induced redefining Autonomy in terms of Artistic pluralism.*

Palabras clave: *autonomía, estética, purismo estético, pluralismo artístico.*

Key Words: *Autonomy, Aesthetic, Aesthetic Purism, Artistic Pluralism.*

ISSN 0120-5587

33

Lingüística y Literatura

**Departamento de lingüística y Literatura
Universidad de Antioquia - Medellín, Colombia**

N. Pikouch, J. C. Orrego, G. Tedio, C. Posada, G Price,
L. F. Calderón, L. S. Castañeda, J. I. Henao, P. Ricoeur,
T. A. van Dijk, G. Parodi, L. Mejía, E. A. Carvajal,
D. Musialek, S. Cortés, C. García y C. A. Fernández

Año 19, No. 33, enero - junio, 1998

EL MUNDO DEL ARTE

De la actualidad de la pregunta kantiana por la autonomía del arte

Por: Lucy Carrillo Castillo
Universidad de Antioquia

Pareciera que ya no existe criterio válido alguno que permita calificar o descalificar una obra de arte. Los artistas dependen hoy de sus relaciones públicas, cuyas operaciones publicitarias les garantizan la promoción de las obras, de tal manera que no sabemos si los manifiestos de nuevos medios de expresión y las justificaciones de permanente experimentación ocultan, más bien, falta de ideas y conocimientos, inhabilidad en el manejo de las técnicas y ausencia de originalidad. El único criterio más o menos generalizado en la actualidad ha terminado por ser el mercado que permite a galeristas y marchantes dictaminar qué puede o no venderse. Y, encima de esto, predominan en la actualidad dos opiniones al respecto: o bien que la actividad artística es pura frivolidad y que por eso todo puede ser arte y nada lo es, según el soberano capricho de los espectadores, o bien que el arte es tan magnífico poder cognoscitivo que requiere sólo árbitros y jueces especializados para desentrañar su significado. Pero, si el arte puede ser cualquier cosa sin importancia o si sólo es cuestión de unos cuantos especialistas, ¿por qué nos importa tanto?

La pregunta por la autonomía del arte, igual que las preguntas por su verdad, su necesidad o función social son maneras de preguntar por lo que sea propiamente el arte, sobre lo cual la filosofía debería tener algo que decir. La cuestión es que puede parecer ingenuo suponer que un famoso filósofo alemán del siglo XVIII tuviera algo que decirnos al respecto. Kant jamás hubiese podido imaginar o pronosticar una complejidad social como la que vivimos y nos cuesta comprender. No obstante, sabía que la filosofía no puede ser ajena a los problemas que se plantean en torno a esa actividad humana inherente a todas las culturas y de la cual pensamos, con razón, que desempeña una importante función en la vida de los seres humanos. Esta reflexión bajo el título de *El mundo del arte* quiere preguntar desde la estética kantiana si la expresión autonomía del arte tiene todavía sentido y, si lo tiene, cómo podría ser comprendido.

La filosofía kantiana en su conjunto puede resumirse en dos preguntas: qué es el mundo y cuál es el sentido de nuestra existencia en él. En la *Crítica de la razón pura* aclaró por qué podemos esperar comprender el orden del universo que obedece a leyes necesarias. Pero, de esto resulta que todo en el mundo responde necesariamente a leyes deterministas.

¿Qué sentido podrían tener las esperanzas y anhelos, las penas y las alegrías de los seres humanos, si estuvieran inevitablemente ya determinados? ¿Cómo justificar que todas las galaxias y cuerpos celestes deban obedecer las leyes necesarias y que un pequeño animal pensante pueda despreciar esas leyes y actuar como le venga en gana? La *Crítica de la razón práctica* cumplió entonces con la tarea de mostrar que la existencia humana no es sólo animal, sino que fundamentalmente tiene un sentido moral. Pero la idea de la libertad moral es sólo una suposición de lo que debe llegar a suceder, aunque nunca llegue a suceder. La libertad moral es una mera posibilidad muy lejana, por lo que el sentido de nuestras existencias pareciera desde su comienzo condenado a un total fracaso. Pero, entonces, Kant escribe la *Crítica de la facultad de juzgar* donde el arte es el tema central. El arte crea para nosotros un mundo que hace menos azarosa, más amable, menos oscura, más transitable la existencia.

Sin embargo, Kant aborda la pregunta por el arte sólo a partir del §43 de la *Crítica de la facultad de juzgar*. Es importante señalarlo porque, precisamente, en los 42 primeros párrafos ha dejado expuestos sus fundamentos trascendentales. Esto significa que preguntar por las condiciones que hacen posible al arte es lo mismo que preguntar por las condiciones que hacen posible la experiencia estética. Y como toda experiencia que sea tal se hace comprensible en la forma de un juicio, los fundamentos trascendentales de la experiencia estética son analizados a la luz del examen de los juicios estéticos. Así, los cuatro momentos que sustentan las determinaciones de los juicios estéticos son los mismos que apoyan el sentido de lo artístico.

En lo que sigue quiero tomar en consideración la teoría kantiana del arte a la luz de esos cuatro momentos: el primero se refiere a la cualidad estética de la experiencia de lo bello y del arte, que determina además el sentido de la originalidad del artista. El segundo está referido a la comunicabilidad general de los juicios estéticos, que pudiera entenderse como la pregunta por la verdad del arte. El tercero, el concepto de finalidad sin fin del juicio estético, que corresponde al concepto de forma artística. Y el cuarto, que remite a la necesidad de un acuerdo entre los espectadores que experimentan estéticamente, corresponde a la posibilidad misma de determinar qué sea una obra de arte en cuanto tal y permite dilucidar si puede hablarse aún de una autonomía del arte.

1. De la heautonomía de la experiencia estética y la originalidad del arte

Kant desarrolla como primer momento de la Analítica de lo bello la tesis de que la experiencia de lo bello y del arte es experiencia estética (§1,4s),¹ es decir, es experiencia de una complacencia desinteresada. Se debe tener presente que esta primera condición

¹ Todas las referencias a la *Crítica de la facultad de juzgar* son mencionadas en el texto y entre paréntesis, donde aparecen el número de párrafo y el de la paginación correspondiente a la segunda edición.

determina el sentido tanto de las otras condiciones fundamentales de la experiencia estética, como del arte mismo. Con lo que esta heautonomía de lo estético está desde ya dándonos una clave para nuestra pregunta por la autonomía del arte.

El sentimiento de complacencia en lo bello y en el arte es un sentimiento tan peculiar y especial que determina el mismo modo de ser de nuestra facultad para apreciar y juzgar lo estético. De ahí la importancia de comprender lo que Kant quiere decir con la expresión de complacencia desinteresada, puesto que —con excepción de lo bello y del arte— todas las demás complacencias imaginables son interesadas. Por ejemplo, si me complace beber un vaso de vino con el almuerzo, me interesa garantizar que esté dispuesto sobre la mesa; si me alegra ver a un viejo amigo, me interesa que se den las condiciones para que nos veamos. La complacencia desinteresada no se puede confundir con el placer de comer, dormir o descansar; pero tampoco con nuestros deseos eróticos, pasiones o emociones. Lo bello y el arte nos ofrecen una gratificación a través de la cual no nos interesamos por las cosas o por agraciarnos con los otros. Kant llama favor a la complacencia desinteresada (§5,15), porque en la plácida reflexión acogemos y favorecemos el sentido que pueda tener para nosotros la obra de arte. Mientras escuchamos la canción de muerte de Isolda, por ejemplo, no nos interesa si Wagner fue un oportunista o cuánto nos costó el disco o si la soprano será tan bella como imaginamos a Isolda. Sólo nos interesa nuestra plácida reflexión sobre la sublime muerte de Isolda. Esa complacencia en una muerte irreal de una mujer sólo imaginable y de un amor imposible nos regala, sin embargo, un placer tan intenso como si esa muerte, esa mujer y ese amor fueran verdaderos. Los animales no podrían complacerse así, pero tampoco los dioses o los santos. Sólo hay belleza para el ser humano, dice Kant.

Esta capacidad humana para la experiencia estética es la disposición de todas nuestras facultades en la que todas se vivifican y se ponen en movimiento en virtud de la presencia de la obra de arte. Si se puede hablar de una facultad de juzgar estéticamente, entonces no se puede hablar de su autonomía. Porque la autonomía exige un ámbito propio de objetos y la legislación de una sola facultad, como la autonomía del entendimiento que determina la objetividad del conocimiento o como la razón práctica que legisla sobre lo moral. Como la facultad de juzgar estéticamente es, más bien, facultad de poner en juego a todas las facultades, aunque sí determina una experiencia muy peculiar, Kant dice que puede hablarse de una heautonomía de esta potestad nuestra (Introd.,XXXVII). La heautonomía es reflexión plácida sobre lo bello y el arte en la que favorecemos la disponibilidad de nuestras facultades que oscilan entre el egoísmo y el altruismo, entre los secretos más íntimos y las cosas más conocidas, entre la frivolidad y el más alto sentido; todo esto y mucho más, aunque sólo imaginativamente.

Ahora bien, la manera en que el concepto kantiano de experiencia estética se vincula con su teoría del arte es decisiva. Así como la experiencia estética no es conocimiento, no es moralidad ni tampoco deleite sensitivo, la capacidad de crear arte no depende de conocimientos, del manejo de una técnica ni de buenas intenciones. El concepto de complacencia desinteresada que habla de heautonomía de la facultad de juzgar estéticamente se corresponde con la heautonomía del arte que determina la originalidad de la obra de arte.

La capacidad de crear arte “es un talento natural mediante el cual la naturaleza da la regla al arte”, dice Kant (§46,181). Esto significa muchas cosas,² pero, fundamentalmente, que no todos los humanos tienen talento para hacer arte. Es disposición natural porque no bastan inteligencia, destreza, pasión o devoción si no se tiene talento artístico. Kant llama **don de la naturaleza** al talento artístico porque el quehacer del artista es una actividad **análoga** a la fuerza creadora de la naturaleza misma, cuyo principio último no sabemos cómo explicar. Y por eso nos representamos el orden de la naturaleza **en analogía** con nuestra propia libertad. Analógicamente afirmamos que la libertad creadora de la naturaleza impregna de belleza al frágil colorido de las alas de una mariposa o a los arboles de un atardecer con la sola intención de favorecer nuestro sentimiento de la vida (§67,303s), aunque, de hecho, seamos nosotros quienes acogemos a la naturaleza con favor (§5,15), complaciéndonos con la belleza alada de la mariposa.

En todo caso, la idea de que la libertad creadora de la naturaleza es algo análogo al quehacer del artista, significa que en su actividad creadora el artista diseña y compone sobre la materia con la sola intención de favorecer y promover en el espectador una placentera reflexión en la que pueda poner en juego todas sus facultades, aunque sin ninguna intención determinada. Con esta analogía se quiere señalar que se trata de un talento natural que no se puede aprender, tal como lo manifiestan los innumerables fracasos artísticos fundados tanto en indudables conocimientos y manejo de las técnicas como en las mejores intenciones. El artista no funda su arte en lo que domina de su propia naturaleza, sino precisamente en el saber dejarla libre en su obra; como si el artista mismo se pusiera todo entero en la obra. Por eso, lo que nos fascina en una obra, su fuerza de atracción, es lo que en la obra tiene el poder de ponernos frente al poder imaginativo del artista, aunque esto es sólo la manera de ponernos frente a nosotros mismos, en lo que desatendemos en todo conocer, usar, actuar. El artista crea para nosotros un mundo en el cual no hay lugar a ningún interés específico de la vida cotidiana, aunque, de todos modos, esté colmado de las más hondas fuerzas de la vida.

2 Cuando Kant dice que la capacidad de hacer arte es **don de la naturaleza**, se enfrenta con una pregunta irresoluble en la práctica: ¿por qué sólo algunos pocos pueden hacer arte? Sin embargo, resolver la dificultad del problema significa para Kant la posibilidad de acercarse a la comprensión de lo que sea el arte. Kant apela a la naturaleza misma para preguntar por ese peculiar talento con el cual sólo algunos nacen. Pero acercarse a la comprensión de este problema únicamente se puede a través de analogías con su teoría teleológica de la naturaleza y con su teoría moral. El talento artístico sería una disposición con que la naturaleza quiere favorecer a algunos. Esta suposición implicaría que concedemos a la propia naturaleza la voluntad de privilegiar algunos talentos. Con esto estaríamos dando por un hecho la llamada por Kant **técnica de la naturaleza** de su consideración teleológica del mundo. Si concediéramos que tanto la belleza natural como la belleza artística fueran producto de la técnica de la naturaleza, estaríamos afirmando con ello que la naturaleza nos concede intencionadamente la gracia del don de la belleza y del arte, lo cual resulta insostenible. Ciertamente, desde el punto de vista teleológico —esto es, desde la pregunta por el lugar de los seres humanos en el universo—, cabe suponer que la belleza es un **favor** que nos concede la naturaleza (§67,303s). Pero la idea de que la naturaleza favorece y promueve nuestra existencia es para Kant una mera hipótesis teórica y problemática que sólo busca dar coherencia a la idea de que en medio de la naturaleza tiene algún sentido la existencia de la humanidad.

Las pasiones recreadas en el arte, por ejemplo, son intensas; pero, en virtud de la forma, son transfiguradas. Si la obra de arte se concibiera meramente para divertir, sería entonces instrumento para “entretener felizmente el fastidio de la propia vida” (§29,122s) —dice Kant— y, por eso, no sería más que un medio que podríamos utilizar a capricho para evadimos provisoriamente del peso, del dolor y opresión de lo que acontece realmente en nuestras vidas que, tal como sostiene Adorno, es lo que explota la industria cultural. El mundo que vende la producción de la diversión nos ofrece la felicidad no alcanzada y siempre imposible; el poder que no se tiene; lo jamás alcanzado, pero que adopta la apariencia de lo disponible; es el mundo que irónicamente denunciaban Andy Warhol o Lichtenstein recreando con toda precisión las trampas visuales de la sociedad de consumo: las latas de sopa como felicidad familiar, la Marilyn Monroe como la mujer que cualquiera puede poseer, el jabón como sueño de belleza, la marca de cigarrillos como signo de virilidad y de poder. Más que mera imitación de la vida real, la diversión crea el efecto de lo que carecemos en ella; no cultiva pero sí evade y deleita y en ello reside el éxito de su producción. En aquello que es expuesto y que es objeto que nos entretiene, no vemos lo que —en tanto objeto— tiene de objetivo, sino lo subjetivo de nuestra caprichosa y egoísta individualidad. Recreamos en la mera fantasía nuestros afanes de seducción, de honores, de dominio, de posesión. Nos identificamos con personajes que ostentan esta clase de poder y reproducimos con ello en nuestra propia interioridad la defectuosidad y precariedad que tiene la propia vida real.

Aunque esté hecho para satisfacer muchos gustos, el llamado arte de masas no es arte; pues en las telenovelas, por ejemplo, la clase de público, el tipo de satisfacción, etc., están planeados de antemano y su eficacia está por eso mismo calculada. Nuestra actitud es también premeditada; nos sumergimos en la diversión para obtener diversión y ella nos concede el deleite de sentir que no hacemos nada. No hay la distancia necesaria para la **reflexión estética** que es lo que caracteriza nuestra **experiencia estética** propiamente dicha: la diferencia esencial entre la mercancía de consumo y la obra de arte reside en que la primera nos brinda completa evasión de lo real, mientras que la experiencia del arte no permite que abandonemos la conciencia del transcurso del tiempo real, pero nos descubre nuevos modos de mirar. Desde el punto de vista artístico, las vidas representadas en el arte de la industria cultural carecen de profundidad. Lo que sostiene la seguridad del efecto de la diversión es lo mismo que constituye la seguridad con la que acontece la vida misma: no es posible demorarse en ella y tampoco repetir ningún goce de ella. Por muy divertidos que sean los capítulos de una telenovela nacional de moda, *Betty la fea*, es inimaginable que algún espectador quiera repetirse las escenas de la telenovela de la misma manera como puede recrearse una y otra vez en las escenas en que aparece el personaje de Ofelia en Hamlet, por ejemplo. Podemos siempre volver al mundo de la literatura magistral para repetir nuestra participación en él y para demorarnos —digamos— en el más profundo sentimiento de amor por alguien a quien no veremos jamás, una Ofelia o una Isolda; o participar del odio más terrible hacia quien tampoco podría llegar a ofendernos jamás, un Ricardo III o una Lady Macbeth. Una obra de arte original es aquella a la que podemos volver siempre que lo queramos, en cada momento en que lo decidamos. En la vida real, por ejemplo, la muerte de un ser querido es sentida como injusticia y monstruosidad; en los

productos de la industria cultural se alcanza apenas una mala copia de la inmediatez y urgencia de ese dolor. En la originalidad de una obra de arte, en cambio, nos complacemos sosegadamente en la representación del dolor por la muerte de Cordelia o de Isolda, por ejemplo, porque ni Cordelia ni Isolda pueden morir jamás. Lo que un artista original nos dice siempre lo dirá de un modo nuevo, más hondamente sentido porque, tal como dijera Oscar Wilde, el arte puede hacernos vivir en una sola hora todo cuanto en la vida real nos llevaría largos y afrentosos años.

2. La universal comunicabilidad de la experiencia estética y la verdad de la obra de arte

“La comunicabilidad universal de una complacencia lleva ya consigo en su concepto que ella no puede ser un placer del deleite, desde la mera sensación, sino de placer en la reflexión; y así es el arte estético que tiene como medida a la facultad de juzgar reflexionante y no a la sensación de los sentidos” (§44,179). Esta es una afirmación de Kant en la que se pone de manifiesto que la comunicabilidad general determina decisivamente lo que sea tanto una experiencia estética como una obra de arte. Si en nuestra experiencia no hay reflexión, se hace incomunicable, y por eso no puede ser una experiencia estética en sentido propio; si una obra no da lugar a la reflexión plácida o si su forma rebuscada no es accesible a la reflexión estética, entonces no comunica nada y no puede ser una obra de arte. Este es otro concepto kantiano digno de ser tenido en cuenta en las actuales discusiones.

La tesis de la comunicabilidad de la experiencia estética constituye el segundo momento de la Analítica de lo bello, y es la condición que determina por qué nunca puede tratarse de que tú o yo juzguemos según nuestros privados caprichos y podamos decir lo que se nos antoje, como tampoco por qué un artista puede inventar o armar cualquier cosa caprichosa y sin sentido o que necesitemos de jueces especializados que nos den indicaciones para comprender lo artístico de la obra. Hacemos una experiencia estética sólo cuando una obra de arte da ocasión a una complacencia en la reflexión sobre ella; y sólo la reflexión estética —esa complacencia desinteresada— hace comunicable a la experiencia estética. Luego, para responder la pregunta por lo que sea o no sea arte sí hay un criterio que puede garantizar que nos pongamos de acuerdo sobre lo que es o no es arte: nuestra propia facultad de juzgar. Kant advierte al lector que sólo si se comprende este concepto se puede comprender su teoría de lo bello y del arte (§9,31). Por eso tiene tanta importancia recordar aquí la alusión que hice arriba sobre la autonomía de las facultades. El criterio del que se sirve nuestra facultad de juzgar no puede ser un concepto de lo que sea o de lo que deba ser el arte y que especifique sus cualidades y propiedades, porque estaríamos hablando de la autonomía del conocimiento teórico. No es tampoco una máxima que nos indique cómo debemos comportarnos respecto a la obra y qué debe comunicarnos ella, porque hablaríamos entonces de la autonomía de la moralidad. Ya señalamos que esta facultad no tiene autonomía, sino sólo heautonomía, y ésta significa también mera pretensión de autonomía (§32,137).

Heautonomía es sólo el modo en que nuestras facultades se ponen en movimiento en virtud de la presencia de lo bello o del arte, ese juego de todas nuestras facultades es experimentado por nosotros como plácida reflexión sobre el objeto que consideramos. Dicho en otras palabras, cuando juzgamos estéticamente nunca pretendemos tener toda la razón; más bien, pretendemos hacer escuchar nuestra voz que sentimos acertada al afirmar ‘esto es arte’; sólo pretendemos, entonces, hacer un juicio meramente razonable. Luego, para juzgar las cosas bellas y las obras de arte nos atenemos a un solo criterio: a la reflexión a la que debe dar ocasión una verdadera obra de arte. Comunicabilidad significa, entonces, la posibilidad de que tú y yo hagamos la experiencia de una obra y estemos de acuerdo en afirmar, ‘sí, esto es una obra de arte’. La pretensión de universalidad, pues, se funda en la suposición de que los otros tienen —así como yo— las mismas facultades para experimentar el mundo y la vida y que, por eso, bien pudiéramos decir que nuestra facultad de juzgar estéticamente es algo así como un sentido común estético (§9,31s). De ahí que Kant diga que cuando experimentamos lo bello y el arte pareciera como si en mi interior hubiese una voz universal que, como criterio común, me hace sentir autorizado a decirte: ‘esto es bello; tú también deberías encontrarlo bello’.

El arte, entonces, debe comunicarnos algo que haga posible esa plácida reflexión que podemos compartir y permita ponernos de acuerdo en que este artefacto efectivamente es arte. Sin lugar a dudas, una obra es arte cuando, por así decir, tiene una vida propia (§49,192s) que crea para ella un horizonte, un **mundo propio** cuyo carácter es la inagotabilidad, que consiste en la posibilidad de demorar y repetir la experiencia estética. La reiterabilidad de la experiencia de una obra de arte consiste en la posibilidad de hacer de la obra en cada oportunidad una experiencia nueva, cada vez una experiencia irrepetible. El principio vivificante de una obra de arte son las **ideas estéticas** (§49,193s) que nos comunica y que percibimos como **lo indecible** e inexplicable, porque todo cuanto nos sea posible nombrar o explicar no puede agotar su sentido. Por ejemplo, participamos del mundo que inaugura la obra de Bach, lo penetramos con nuestra propia interioridad, pero no porque Bach nos diga explícitamente cómo vivía o cómo se sentía él mismo, o por qué se luchaba o qué se buscaba realmente en su época histórica, o cómo se vivían los rituales religiosos; más bien, mediante las ideas estéticas, que en el caso de la música habría que denominar las ideas musicales, llegamos a comprender el **espíritu de los tiempos** que alberga la originalidad y ejemplaridad de la obra (§49,200) de Bach: en el espíritu de la época que impregna el espíritu de la música de Bach se expresa el espíritu mismo de los anhelos de los hombres y mujeres de aquellos tiempos, que son en el fondo los mismos anhelos de los hombres y las mujeres en todos los tiempos. Este hecho explica la originalidad del artista —que ya mencionábamos—, pero, a la vez, explica que la originalidad de una obra de arte no puede ser cualquier cosa, porque lo que determina su posibilidad es su propia capacidad para comunicar ideas estéticas.

En el §44 Kant propone un acercamiento a esa comunicabilidad de lo artístico que bien pudiera interpretarse como la tesis kantiana acerca de la verdad de la obra de arte: “una obra es arte cuando su fin es que la complacencia acompañe a las representaciones como si ellas fueran modos de conocimiento” (§44,178). Hablar de una tesis kantiana sobre la verdad

del arte puede ser discutible, pero como lo he citado literalmente quiero seguir el sentido que da Kant a esta afirmación sobre la obra de arte que, igual que cualquier otro objeto, pudiera ser objeto de conocimiento. Kant quiere destacar que la obra de arte es en todo caso una cosa, arraigada en lo real, que de algún modo nos habla siempre de lo real. Como si la complacencia en su consideración fuera, entonces, conocimiento.

La pregunta por la verdad del arte es otro problema que se discute en la actualidad y que pareciera poner en tela de juicio la capacidad de la filosofía para aportar alguna aclaración. Tanto más importante es este problema, cuanto que la filosofía estética en cuestión tiene sus raíces en el concepto de arte que elaborara Schelling, pero que Hegel llevara a su máxima expresión. Hegel mostrará que en el arte hay tanta verdad, que no es otra cosa que manifestación de lo absoluto.³ Lo problemático reside en que el concepto hegeliano del arte impregnó la reflexión filosófica durante el curso del siglo XX. Desde Lukács y Heidegger hasta Gadamer y Adorno el concepto de verdad del arte es soporte y garantía de su carácter autónomo.⁴ Pero el concepto de la verdad del arte se hace muy discutible, si no insostenible, cuando la dichosa verdad es ‘apariencia de lo absoluto’, ‘la necesidad del progreso histórico’, ‘acontecimiento del ser’ o ‘ser del arte’, únicamente accesible en analogía con el culto religioso. Si puede hablarse de alguna verdad en relación con el arte, tiene que desecharse toda interpretación ontológica de la obra de arte en la que una verdad pudiera manifestarse a sí misma sin participación del espectador. Por eso hay que decir que, de las propuestas filosóficas sobre el arte del siglo XX, la teoría estética de Adorno sigue siendo la que abre más oportunidades de comprensión a los problemas contemporáneos, aunque, por desgracia, no ha sido tomada en consideración como es debido.

Pero la cuestión es si se legitima hablar de verdad del arte, y en ese caso, determinar a qué clase de verdad nos podríamos referir, tanto más desde la estética de Kant que, como acabamos de ver, sostiene que lo que comunica la obra de arte son ideas estéticas, es decir, la mera invención e imaginación del autor. Es cierto que por su necesaria objetualidad las obras de arte están expuestas también a una aprehensión y configuración cognoscitivas, como lo está cualquier objeto perceptible (§45,179s). De hecho, el *Guernica* de Picasso, por ejemplo, es percibido como cualquier otro fenómeno en relaciones espacio-temporales: podemos determinar sus características desde el punto de vista histórico, político, sociológico, etc. El cuadro de Picasso existe realmente y, como cosa, es posible convertirlo en objeto de investigación científica, de tal modo que de esa investigación resulte alguna verdad, como podría ser algún análisis histórico-político del apoyo de Hitler y de Mussolini a los desastres de la guerra civil española que desencadenó Franco; o bien, un cálculo del mejor modo de garantizar su conservación y las condiciones ambientales en las que debe ser expuesta; como también una consideración desde el punto de vista económico haciendo un cálculo

3 Cfr. Georg W. F. Hegel: *Ästhetik*. Hrsg. Friedrich Bassenge. Westberlin: Das europäische Buch, 1985, Vol. I, p. 77.

4 Cfr. Peter Bürger: *Crítica de la estética idealista*. Trad. Ricardo Sánchez. Madrid: Visor, 1996.

aproximado de su precio en relación con el movimiento de los precios en el mercado del arte para tasar un seguro en caso de su préstamo a otro museo. Pero ninguna de esas verdades hace referencia ni puede hacerlo a ese ‘como si fuera conocimiento’ al que alude Kant.

Describir relaciones objetivas desde la obra de arte no nos remite a la verdad que hace de un objeto una obra de arte. Con lo dicho sobre el *Guernica*, por ejemplo, no se ha puesto en juego la enigmaticidad de las figuras y de las relaciones en las que se hallan en la composición de la obra y que se asoman violenta o tenuemente a través del espesor negro sobre el fondo blanquecino. Con los presupuestos de la objetividad del conocimiento no podemos acceder a lo que constituye la verdad del arte, que no es otra cosa que la original manera como en ella ganan vida las ideas artísticas de su autor. Lo expuesto por el artista es colocado bajo la **perspectiva de una cierta luz** que no podemos dilucidar con los medios con los cuales nos explicamos y asumimos el mundo de lo cotidiano, lo político o lo científico. Lo que tiene el arte de verdad, podría decirse, es desfiguración de cualquier verdad, porque la obra es, justamente, **composición artística** de la realidad.

El sentido de la obra de arte, su verdad, vive en la superficie de su forma y no en ningún otro lugar. Lo que nos sobrecoge en la consideración de una obra, lo que en ella sentimos como grave y misterioso, y lo que ahí irradia no es el tiempo ordenado y medido de la realidad; es un tiempo insidioso que fascina, arrebatada y enriquece a nuestra cotidianidad. Lo que tiene la obra de verdad, lo efectivamente puesto en ella son posibilidades meramente imaginables de la realidad. A mi modo de ver, la explicación que diera Picasso en una célebre entrevista de 1923 sobre su obra y el arte en general conserva toda su vigencia e ilumina la tesis kantiana de que el artista inventa un mundo de ideas estéticas y nos lo comunica como si fuera conocimiento: “el arte —dice Picasso— ha sido siempre arte y no naturaleza. Y desde el punto de vista del arte sólo hay formas que son mentiras más o menos convincentes. Y no se puede discutir sobre cómo es que tales mentiras son necesarias para nuestro espíritu, pues a través de ellas formamos nuestro punto de vista estético de la vida”.

3. Formas bellas, forma artística y finalidad sin ningún fin

En este apartado quiero tomar en consideración el tercer momento de la Analítica que gira en torno al concepto de una finalidad sin fin de las formas bellas y la forma artística. Pero primero quiero hacer un breve resumen. Por el lado de la experiencia estética, ya sabemos que es una complacencia desinteresada que, como plácida reflexión, hace posible que estemos de acuerdo cuando juzgamos lo bello y el arte. Por el lado del arte tenemos que una obra es arte si tiene originalidad, y que ésta se expresa en las ideas estéticas que la hacen comunicable. La pregunta que aquí vamos a abordar es cómo las ideas estéticas pueden hacerse comunicables, es decir, la forma o estructura tanto de la experiencia estética como de la obra.

La forma de la experiencia estética se refiere a la estructura del acto de complacerse en la consideración de lo bello y del arte. Cuando reflexionamos plácidamente sobre una obra experimentamos como si todas nuestras facultades se conformaran a un fin, como si lograrán algo por lo cual obtenemos esta satisfacción (§12,36s). Finalidad sin fin significa favorecimiento mutuo de las facultades en la reflexión estética; el espectador se descubre a sí mismo como si él mismo fuera favorecido por la obra y conformado con sus fines, aunque sin determinar cuáles; de ahí el sentimiento de complacencia, y de ahí también que esa complacencia sea desinteresada. La determinación del modo de ser de la experiencia estética determina, al mismo tiempo, el modo de ser de la obra de arte. En efecto, si bien lo artístico está liberado de las limitaciones de la realidad y puede dar cabida a la unión de lo más dispar, en todo caso, debe tener el poder de comunicar las ideas que un artista genuino ha de plasmar en la obra. Kant piensa que una obra puede llegar a ser arte si es creación, únicamente, de lo que llama **genio** y **gusto**, es decir, de invención y reflexión. La conjunción de invención y reflexión hace posible que todo cuanto pueda haber de irreal, absurdo, incoherente o imposible adopte una forma creíble para el espectador y constituye el carácter de la obra como obra de arte y, al mismo tiempo, el estilo propio del artista (§49,201). La forma artística es lo que constituye lo artístico porque es ella la que sostiene la unidad de lo que el artista ha querido mostrar, y es ella la que ocasiona en el espectador esa experiencia de unidad. Por eso, dice Kant, en consideración de la forma artística, el “diseño” y la “composición” (§14,42s) son lo decisivo, porque son lo propiamente estructural de la forma de la obra que el artista quiere representar y lo que determina en ella la coherencia de su unidad.

La conformidad de todos los detalles con la forma unitaria es lo que constituye a la obra de arte como tal, donde esa conformidad con fines es sin fin, porque la forma de la obra favorece la multiplicación de sentido que puede hallar en ella el espectador. Este concepto de finalidad sin fin es también decisivo para comprender el sentido de lo estético. La reflexión plácida en que el espectador se conforma a lo que el artista le comunica en su obra y el modo como el artista ha sabido dar la forma apropiada a su obra ponen de manifiesto que la libertad imaginativa de ambas actividades no admite reglas o normas determinadas de antemano, ni para juzgar la obra ni para determinar lo que deba ser una composición artística. Así, cada vez que volvemos a detener nuestra mirada extasiada en alguna de las torturadas y estilizadas figuras humanas de Giacometti, nuestra experiencia es distinta, nos sugiere diferentes cosas, otras asociaciones, otros recuerdos y fantasías. Por eso es absurdo que alguien pretendiera decirnos lo que debemos pensar, lo que tenemos que ver en la obra escultórica de Giacometti. Por otra parte, si bien toda la obra de un artista expresa la misma calidad de ideas —lo cual coincide con la posibilidad que tenemos de reconocer su estilo—, no por eso puede describirse cuál deba ser el proceder del artista genuino en la composición de sus obras, porque eso no lo puede saber ni él mismo. A esto apunta la enigmática definición de belleza que da Kant en el §42,170: es una “escritura cifrada mediante la cual la naturaleza nos habla figuradamente”. Las cosas bellas y las obras de arte tienen un peculiar carácter de indisponibilidad. A esto se refiere el concepto de la conformidad con un fin sin fin determinado.

El §43 comienza con la afirmación de que una cosa es arte cuando es resultado de una actividad humana deliberada, y en esto se diferencia de todo objeto natural (§43,173s). La obra de arte, a diferencia de una **cosa natural**, es una **cosa artificial**. Las cosas hechas por los humanos llevan impresa la huella humana.⁵ Pero tratándose de cosas hechas, por lo general, ellas llevan también el sello del servicio que prestan a los humanos. En ese carácter suyo de ser hechas para algo, de ser medios para un fin, esas cosas artificiales delatan el mundo de los humanos al cual pertenecen. Todas las **cosas hechas** llevan el cuño de la ley de la cual son producto, es decir, de la intención y de los fines que han regido su propia producción (§4,10; §15,44): un arado para cultivar la tierra o la casa para ser habitada. Lo enigmático de la existencia de la obra de arte consiste en que “está ahí solamente para ser tomada en consideración reflexiva, sin más, y no para ser explicada o utilizada de algún modo” (§43,174s). A esto apunta el concepto de finalidad sin fin al cual remite también el título mismo del §45: “una obra es arte, en cuanto que al mismo tiempo parece ser sólo naturaleza” (§45,179). Frente a las cosas que usamos cotidianamente, una **cosa natural** aparece ante nosotros como si fuera resultado del azar, de lo que nosotros no podemos dominar, manejar y controlar (§64,284s). Las cosas hechas responden a la medida y deseos de los humanos (§83,391s); no así las cosas naturales que precisamente aparecen como lo que se sustrae a esa medida del hombre y a primera vista rechazan todo posible uso. Para qué pudiera servir y qué sentido tiene una mera brizna de hierba, no lo podemos determinar (§75,337s). Nuestra atención se concentra en lo que la cosa natural tiene de ajeno al mundo familiar. Una cosa natural, en cuanto tal, es lo que nos desconcierta o nos llena de perplejidad, pero, a la vez, como algo nuevo y extraño, que se nos sustrae, aviva toda nuestra atención y nos invita a hallar para ella un lugar en nuestro mundo familiar.

También la indisponibilidad determina lo que sea una obra de arte. Sin embargo, hay objetos estéticos que sí han sido diseñados para satisfacer algún fin, a los que no se les puede negar una auténtica forma artística. Hay cosas hechas que además de acusar en su apariencia su destinación a un peculiar fin —los fines religiosos de una iglesia románica; los fines domésticos de un edificio de apartamentos o de un mueble—, son a la vez también objetos artísticos. Esas cosas que, por así decir, son bellas por añadidura, son cosas cuya belleza, dice Kant, puede ser llamada **belleza adherente** (§16,48). Sin dejar de ser lo que son, esto es, medios que satisfacen necesidades vitales o sociales, tienen además en sí mismos una finalidad formal en virtud de la apariencia que se les ha dado. No se trata de que su apariencia oculte la finalidad para la cual esas cosas están hechas, como, por ejemplo, un edificio o un jarrón. Se trata de que su forma es artística, y por eso ese objeto puede ser juzgado estéticamente. Podemos descubrir el arte que hay efectivamente en un objeto cuando,

5 Hay una bella reflexión de Kant que se extiende sobre esta idea en el §64. Si alguien desembarcara por azar a un lugar deshabitado y sobre la playa viese dibujada una figura geométrica regular, un octaedro por ejemplo, inmediatamente sacaría la conclusión de que no pudo ser producto del viento ni de las olas, sino que ella sólo puede ser un vestigio de la inteligencia humana. *Cfr.* §64, B 285. Una larga e ilustradora reflexión sobre esta idea de la huella humana en la naturaleza y los orígenes de la misma, en Gernot Böhme: *Kants "Kritik der Urteilskraft" in neuer Sicht*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999, p.108s.

respecto a él, suspendemos toda actitud orientada a cualquier fin especificable: se justifica la consideración estética cuando la forma misma del objeto facilita al espectador hacer abstracción del fin para el cual ha sido producido, dice Kant (§16,52). De esto resulta que se juzgan las cosas, o bien teniendo en cuenta la mera forma sensible de ellas, o bien el fin para el cual están hechas, estribando entonces en el modo de juzgar la diferencia que establezcamos entre **belleza libre** y **belleza adherente**, dice Kant. La diferencia de opinión en estos casos reside en la perspectiva que adopte el espectador.

En el §2 de la Analítica de lo bello, Kant dice —y yo parafraseo—: si alguien me preguntara si el palacio que tengo ante mí es una obra de arte, yo podría responder que no me gustan las cosas que están hechas sólo para ser miradas; o decir como aquel iroqués que de París sólo le gustaban los edificios donde se podía comer; o bien, como Rousseau, clamar contra la vanidad de los grandes que emplean el sudor del pueblo en esas trivialidades... Se pueden tener estas opiniones y otras muchas, pero no se pregunta por la utilidad del palacio, por el placer de habitarlo o por alguna interpretación moral. Lo que se pregunta es si mientras considero estéticamente su arquitectura yo experimento una complacencia reflexiva (§2,5s). Este es otro de los aspectos más interesantes de la estética de Kant: o... la obra se descubre al espectador como arte en su mera forma superficial o no es arte.

4. Para qué y por qué el arte: el arte como símbolo de lo moral

Finalmente, el cuarto momento de la Analítica se refiere a la necesidad de lo estético. Este concepto de la necesidad determina el criterio último que nos permite saber cuándo hay arte genuino en una obra y, recogiendo los momentos precedentes, nos permite también acercarnos a la respuesta que pueda haber para la pregunta por la autonomía del arte. Para poder explicar cómo es que podemos tener esa especie de seguridad respecto a lo que sea o no sea arte Kant apela a la analogía del arte con lo moral. Así como en la ética la ley manda obrar moralmente, sin contemplación de ninguna disculpa o excusa, así también cuando hay una genuina obra de arte, pareciera como si desde ella misma se nos mandara reconocerla como tal. Al hablar de la necesidad de la experiencia estética Kant se refiere a la pretensión de hacer valer la heautonomía de mi modo de juzgar. Esto quiere decir que más que movernos a actuar de una u otra manera para lograr un determinado fin práctico-moral, como pudiera pensarse, la obra está hecha con el fin de mostrar lo artístico que hay en ella misma. La intención que atraviesa a una obra de arte es una intención mucho más elevada que una mera acción. Es una intención ciertamente comparable con el fondo reflexivo sobre el que se sustenta una acción moral pura, pero sólo comparable analógicamente con el modo de ser de la reflexión que supondría una acción moral. A diferencia de la moralidad, la finalidad interna de la obra alcanza su plena realización en la sola experiencia estética del espectador; la moralidad, en cambio, presupone la ejecución misma de una acción, mediada además por el sentimiento de respeto por los principios morales. Por lo demás, una acción moral es un acto de la voluntad que para nosotros es meramente posible; mientras que la acción reflexiva

que supone la consideración de una obra de arte es eso precisamente, acción puramente reflexiva, pero no sólo posible, sino efectiva en cada experiencia estética.

Una obra como la ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin hizo volver sobre ella toda la atención, ciertamente por la osadía de introducir en ella temas de espirituales negros y de jazz, pero ante todo por apoyar el argumento en la vida miserable de los negros del sur de los Estados Unidos. Alrededor de las primeras representaciones de la obra se discutió sobre actitudes y acciones respecto a los problemas sociales y políticos que ella señalaba, convirtiéndose estas cuestiones en elemento necesario de la consideración estética de *Porgy and Bess*. En todo caso, desde la perspectiva kantiana, todo ello hace parte de lo que accidentalmente puede hacer interesante a esa obra, pero no de su propio carácter artístico, musical, en este caso. Gershwin era lo suficientemente diestro en su oficio, inteligente y suspicaz, como para intentar desde su ópera una invocación al reconocimiento legal de los derechos de las minorías negras. Más que algún mensaje de moralidad o una intención política, son el hacer y padecer de la vida humana lo que el artista usa para expresarse en su obra; pero el quehacer artístico es mucho más que cualquier hacer técnico-práctico, es decir, está por encima incluso de cualquier intención deliberada del autor, si es que éste es capaz de hacer arte genuino. Un ejemplo similar es *La ópera de los tres centavos* con texto de Bertold Brecht y música de Kurt Weil. A pesar de responder al interés de Brecht de hacer del arte un arma de concientización y denuncia política, hasta el día de hoy nadie ha puesto en duda su verdadero carácter poético y musical. Esto pone de manifiesto que por encima de cualquier intención que le sea externa, toda obra, por más realista que sea, si es genuina, es necesariamente arte. Quizá sea esa la razón de que la actividad artística tenga una cierta dignidad que no puede tener cualquier otra actividad.

Crear arte es un hacer más elevado espiritualmente y por lo mismo más complicado. De igual modo, juzgar una obra de arte también requiere, ciertamente, **cultura** (§53,215s). Indudablemente el artista va enjuiciando su obra en la medida en que la va haciendo; pero lo que en el fondo da vida a su obra escapa a su juicio de artífice. La obra está hecha para el espectador, y la reflexión estética es ella misma creadora por cuanto puede ver de manera distinta lo que el artista vio al componer su obra, de la manera, por ejemplo, como un Shakespeare o un Bach no podían suponer el sentido que hoy tienen para nosotros sus obras. Esa es otra razón por la que una obra de arte no puede tener como intención instruir al espectador sobre lo que son las cosas, o sobre lo que es el bien o el mal, o sobre lo que se debe o no hacer. El único y más elevado fin de una obra de arte es, tal como piensa Kant, comunicar **ideas estéticas**. No existen temas más o menos dignos de ser convertidos en asunto de las obras de arte; todo es utilizable como medio para hacer arte (§48,188s), pero jamás en nombre del arte para convertirse en móvil para la vida práctica. Se malinterpreta la afirmación de que **lo bello sea símbolo de la moralidad** (§59,254s) si se supone que el artista tiene como función suscitar mediante sus obras sentimientos caritativos, humanitarios o libertarios necesarios o útiles para la salud moral de una sociedad.

Si llegara a comprenderse con claridad lo que para Kant significa que el arte es sólo símbolo de lo moral, no tendría por qué repetirse lo que sucedió, por ejemplo, con la historia que narra el anhelo imposible de que un bello joven que posa para un retrato pudiese conservar por siempre su hermosura a cambio de lo cual quien envejeciera y se marchitara fuese su retrato. Dorian Gray vive incontables años de crímenes y lujuria comprendiendo que lo único que ha puesto límites al desenfreno de su existencia es la existencia misma de su retrato en el que se refleja su depravación moral. Esta es una historia sobre el sueño de la eterna longevidad y el desafío fáustico propio del arte. Y, sin embargo, juzgar esta obra tal como se hizo, como incitación a la inmoralidad; leer, tal como se leyeron ante un tribunal, algunos de sus pasajes como prueba del pretendido crimen de la homosexualidad y de la supuesta perversión de Oscar Wilde, fue y ha sido síntoma de la incomprensión del sentido mismo de lo artístico, que Kant llama la heautonomía del arte. Los fundamentos trascendentales de la teoría kantiana del arte ponen en evidencia que hay tanta moralidad en el drama trágico, en cualquier tema novelístico o poético como la hay en el color de un trazo sobre la tela o en un esquema melódico.

Podría parecer que este cuarto momento no añadiera nada a las determinaciones que ya habíamos considerado. Pero, aquí es precisamente donde sale a la luz el hondo sentido de la fundamentación trascendental kantiana de la experiencia estética y del arte: por esa apelación a la reflexión de cada cual, que, por ser una opinión meramente personal, bien podría malentenderse como caprichosa. Kant descubre que lo que garantiza el acierto de nuestro juicio estético es un fundamento trascendental. El conocimiento objetivo, por ejemplo, es posible por la conjunción de sensibilidad y entendimiento, pero no son la sensibilidad y el entendimiento de un individuo particular, sino facultades de todos los seres humanos en general. Así, también la facultad de juzgar estéticamente es una potestad de los humanos en general que nos permite juzgar lo bello y el arte como si se tratara de una objetividad. La facultad de juzgar estéticamente funda la necesidad de la experiencia estética, es decir, garantiza que podamos llegar a un acuerdo acertado acerca de si una cosa es una obra de arte y nos autoriza hacer valer nuestro juicio. Este es un descubrimiento tanto más asombroso cuanto que no puede decirse que Kant hubiera sido precisamente un esteta. No entendía mucho de arte ni tenía lo que pudiera llamarse un buen gusto, tal como lo ponen de manifiesto muchos de sus ingenuos ejemplos. Pero Kant sí se apercibió, en cambio, de la importancia decisiva del arte para la existencia humana.

Esta facultad a través de la cual podemos disfrutar del genuino arte también es llamada por Kant sentido común estético, porque más que una facultad intelectual es un sentido comunitario, un hondo sentido de comunidad propio de los humanos (§40,160). La experiencia estética a que da lugar el arte promueve y favorece en nosotros —a través de la plácida reflexión— la imaginación, la agudeza, la profundidad, la sagacidad de ese sentido comunitario, que es completamente necesario para nuestras vidas. Y lo extraordinario del razonamiento de Kant, es que sólo gracias a la heautonomía de esa facultad nuestra puede llevarse a cabo la promoción y favorecimiento de nuestro cultivo espiritual. Con esto Kant se acerca a los cimientos mismos de lo que constituye nuestra humanidad y de lo que pueda

aun hacerla más humana en el sentido de promover una autonomía respecto de nuestra animalidad. Mediante la plácida reflexión, la facultad de juzgar estéticamente fomenta la necesidad de comunicar algo que únicamente se puede discutir. Como en cuestiones estéticas nadie puede tener la última verdad o toda la verdad, la experiencia estética promueve en nosotros la capacidad de pensar, discutir, disentir y acordar con los otros (§55,233). La facultad de juzgar estéticamente, ahora bajo el nombre de sentido comunitario o sentido común estético, es lo que hace posible nada menos que podamos concordar cuando hablamos del sentido de la verdad, de un sentido de la belleza, de un sentido de la decencia o de la justicia (§40,156). La heautonomía de nuestra facultad de juzgar estéticamente promueve la discusión y así la permanente búsqueda de sentido. La experiencia estética tiene carácter de necesidad porque promueve nuestro sentido de comunidad que es, insisto, meramente análogo al sentido que tiene la moralidad. De ahí que Kant termine sus reflexiones sobre la experiencia estética y el arte con el famoso §59 que lleva por título: **De la belleza como símbolo de la moralidad.**

Reflexionar sobre la pregunta por la autonomía del arte es de decisiva importancia, porque entre las razones que se esgrimen, ya sea para defender la idea de que todo o nada puede ser arte, ya sea que sólo determinados expertos pueden comprenderlo, está puesta en juego la pregunta por la relación de la vida misma del espectador con el arte. Kant no habla de autonomía del arte, porque eso significaría que el arte es algo completamente ajeno a la vida misma. Más bien, el concepto de la heautonomía de lo estético designa precisamente una íntima y rotunda relación entre el arte y la vida de los espectadores; pero, al fin y al cabo, una relación entre dos mundos distintos. Bien pudiera decirse que cada experiencia estética que hacemos es como un viaje de ida y vuelta desde el mundo de la vida hacia el mundo del arte. Y apelo a la idea del viaje porque, cuando viajamos, vamos sólo con nosotros mismos. Pero, al mismo tiempo, salimos de nosotros mismos, nos enriquecemos con la vista del campo, los paisajes, las nuevas calles, otros rostros y otros lugares. En el transcurso de un viaje reaprendemos a comprender lo que es extraviarse y lo que significa estar en camino, y el sentido que tiene volver a casa, cuya acogida no es un mero hecho, sino un logro, porque entre tanto, y sin saber cómo, hemos cambiado, recreado y configurado el sentido del mundo, de nuestras vidas y de nuestra propia interioridad.

¿Por qué y para qué el arte? Esto es lo que hemos preguntado. Kant nos responde: porque el arte es símbolo de lo moral. Y ese simbolismo se refiere a la fuerza que tiene la obra para ponernos frente al poder imaginativo del artista que, tal como señalaba al comienzo, es sólo la manera de ponernos frente a nosotros mismos, en lo que desatendemos en todo conocer, usar, actuar y pensar cotidianos y ordinarios. Por eso, Kant resume su concepto del simbolismo del arte en la idea de que buscamos la medida y el sentido de la obra de arte en nosotros mismos (§58,252). Para ilustrar esta idea de Kant y finalizar estas meditaciones sobre la pregunta kantiana por la autonomía del arte quisiera citar unas palabras de Oscar Wilde. En medio de su tragedia Wilde escribió: “si una obra de arte es enriquecedora, vital y plena, aquellos que tienen capacidad para juzgar lo bello verán en ella su belleza y aquellos que, en cambio, sólo se sientan más atraídos por lo que tiene la obra de ético que por lo que

tiene de estético, podrán también sacar de ella alguna lección moral. Llenará de terror al cobarde y el deshonesto verá en ella su propia vergüenza. Cada hombre ve sus propios pecados en Dorian Gray. Quien ha encontrado en mi novela crímenes y perversiones, los ha encontrado únicamente porque los lleva consigo. Es al espectador y no a la vida lo que el arte verdaderamente refleja. Cada obra de arte es para cada humano lo que él es en sí mismo”.⁶

⁶ Cartas del 13 y 16 de agosto de 1890 al *Scots Observer*.

El mundo del arte. De la actualidad de la pregunta kantiana por la autonomía del arte

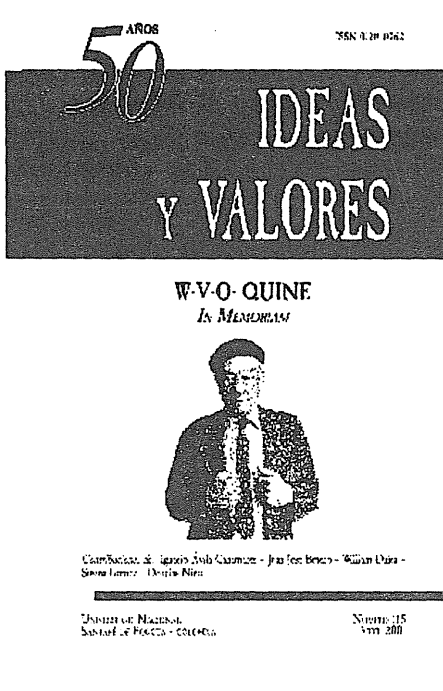
The World of Art. The Currency of Kantian Concept of Autonomy of Art

Resumen. *La fortaleza del pensamiento kantiano reside en la comprensión y la salvaguarda del enigma de la obra del arte como conciliación lograda del genio y del gusto, de la naturaleza y el espíritu. Debido a esta autonomía, la obra de arte, siendo un producto humano intencional, no se agota en resolver intereses cognoscitivos, prácticos o emocionales; apareciendo como una cosa entre las cosas, no se agrega solamente al mundo sino que lo transfigura. Kant resume esta propiedad de la obra de arte en su poder para suscitar ideas estéticas. Gracias a éstas, la intuición de la imaginación puede proporcionarle al pensamiento contenidos de su interés, sin la obligación de prefijarlos o definirlos.*

Summary. *The Kantian thought strength arises from its understanding —and defending— the enigma of the work of art considered an achieved conciliation of genius and taste, of nature and spirit. Due to that autonomy, the work of art, though an intentional human product, is not born only to fulfill practical, cognitive or emotional needs; though it appears as one more thing among things, it does not simply adds to the world but transforms it. Summarizing this property of the work of art, Kant talks about its ability to provoke aesthetic ideas, thanks to which the intuition of imagination can provide the thought with interesting contents, without being forced to prefix them or define them in advance.*

Palabras clave: *Kant, experiencia estética, heautonomía.*

Key words: *Kant, Aesthetic Experience, Heautonomy.*



Director
Jorge Aurelio Díaz

Comité Editorial
Juan José Botero
Germán Meléndez
Gonzalo Serrano

Consejo Editorial
Bernardo Correo
Guillermo Hoyos
Kans Lindahl
Lismaco Parra
Jaime Ramos
Jean Michel Roy
Garrett Thomson

**Última
Publicación**
Número 115
Abril 2001

CONTENIDO ÚLTIMA PUBLICACIÓN

- NOTÍCULA FILOSÓFICA
- W.V.O. QUINE
- PRESENTACIÓN DE W.V.O. QUINE: EPISTEMOLOGÍA SEMÁNTICA. ONTOLOGÍA
- MANUALES DE TRADUCCIÓN Y HECHOS SEMÁNTICOS: A PROPÓSITO DE LA INDETERMINACIÓN DE LA TRADUCCIÓN EN QUINE
- NATURALISMO PRAGMÁTICO E INDETERMINACIÓN DE LA TRADUCCIÓN
- CIENCIAS Y CONTENIDO EMPÍRICO
- ORACIONES OBSERVACIONALES EN LA FILOSOFÍA DE W.V.O. QUINE: PRESENTACIÓN Y CRÍTICA
- ABREVIATURAS Y BIBLIOGRAFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Coordinación de Red - Teléfono 3165000 Ext. 16210

LOS PROYECTOS DE ILJA KABAKOW

La vida en una instalación espacio-temporal

Luis Xavier López Farjeat
Universidad Panamericana. México

A la memoria de Fernando Inciarte

Mi objetivo en esta exposición es comentar —con cierta inspiración heideggeriana— las instalaciones de Ilja Kabakow presentadas bajo el título *El Palacio de los Proyectos*. Las obras están construidas entre 1995 y 1998. Son espacios utópicos y conceptuales que intentan insertarse en el mundo vital. Esta es la razón por la que Kabakow transmuta al artista en un inventor. Los inventos son siempre útiles para el progreso humano. Asumida esta postura, los objetos artísticos cumplirían una función tan clara como la de cualquier objeto útil. Pero, ¿para qué inventamos? Propongo adoptar un perspectivismo platónico por unos instantes. En su República utópica Platón hace una selección de objetos para situar los artísticos en la esfera inferior y más denigrante: mientras los productores de alimentos, los campesinos y agricultores transforman los recursos naturales, mientras los obreros y artesanos inventan utensilios y herramientas útiles para la vida y el trabajo, los artistas fabrican objetos ilusorios que además no tienen ninguna utilidad para la vida.

Si traspasamos este modo de pensar al mundo contemporáneo, posiblemente los únicos objetos válidos serían los que pueden utilizarse para ejercer poder y control o, en otras palabras, los objetos que nos ayudan a alcanzar un control total de las distintas situaciones. En este rubro se encuentran las máquinas que nos ayudan a fabricar, los instrumentos de medición, los transportes, las computadoras y toda la tecnología humana que ha contribuido a la mejora del trabajo humano.

En otro rubro, muy cercano al anterior, existen objetos guiados por ideas como el chantaje y las amenazas. Son objetos de dominación o sometimiento las armas, los rayos cósmicos, la bomba atómica. La inspiración en este caso es un impulso de destrucción. Hay otros objetos inspirados en la idea de movimiento. Estos reflejan el ímpetu humano progresista por alcanzar lo más alto, lo más lejano, lo más veloz. Se incluyen en estos todo tipo de transportes: aviones y barcos, dirigibles, naves espaciales. Junto a estos deben considerarse también un grupo de objetos que contribuyen a la velocidad comunicativa. Las instalaciones de un canal de televisión, radares, antenas, satélites, estudios, aparatos y escenografías. Todos estos requieren espacios muy amplios.

En síntesis, el mundo vertiginoso insiste en mejorar el mundo, cambiarlo, transformarlo. El mundo es una resistencia contra el permanecer. Todo cambia. El mundo es antipermanente, inconstante y cambia velozmente. ¿Para dónde cambia? ¿Hacia dónde marcha? Parece expandirse en todas direcciones y sentidos. Incluso las realidades humanas, como por ejemplo los discursos, son expansivos. El discurso político y el social son expansivos; se expanden también la libertad y las oportunidades para mejorar las condiciones de vida. Pero la visión progresista del mundo, la que apuesta por una mejora vital, política, social, etc., quizá se resguarda bajo un velo ilusorio. La esperanza es siempre periódica. Ella tampoco es capaz de permanecer. Siempre hay más esperanza y la humanidad pensará que siempre merecerá mejorar más y más. Por eso la esperanza es utópica. La esperanza se inserta en la temporalidad futura, mira hacia algo que todavía no puede ver, que todavía no es; se resiste a toda permanencia y mira con nostalgia el pasado. Este es el problema de la esperanza: existe como presente, combina nostalgia y rechazo hacia un pasado mejor pero mejorable y, por tanto, confía en un futurible que todavía no es.

Los museos son almacenes que resguardan pasado. Memoria de los objetos es memoria de los hombres. Ahí está el ayer. Y si alguna vez se intenta almacenar el ahora enseguida se convierte en el ayer. Ninguna obra de arte, ningún objeto, puede permanecer como futurible. Está ahí, expuesto y acabado, no modificable. En sí mismo ya lo es todo. Aunque ya lo sabemos, ya vendrán mejoras tecnológicas. Almacenamos todo: abarcamos todo el espacio. Recintos o museos que exhiben toda clase de objetos: piezas religiosas, joyas, reliquias, pinturas y esculturas, automóviles y carteles promocionales: todos fueron o son para haber sido. El fenómeno de almacenar los objetos en museos como patrimonio de la humanidad es un símbolo fehaciente de un usual intento, muy humano, por retener aquello en lo que se creía, lo que se acostumbraba, lo que fue, lo que es. Un museo nos presenta toda la temporalidad reunida sin una constante y sin futuro. ¿Qué tipo de objetos son los que han ganado el derecho a permanecer en museos o palacios? ¿Por qué no almacenar los que solamente han sido añoranzas y por tanto futuribles? Hay objetos que no pasan de la intención. Estos también hay que almacenarlos. Almacenar lo no hecho o lo que sólo permanece como lo posible en el futuro. Así deja de haber obra de arte total, obra de arte terminada y todo permanece en la posible proyección del será.

Kabakow es el creador/inventor de *El Palacio de los Proyectos*. Todo proyecto es una esperanza, un futurible. Proyectar significa, heideggerianamente, ser echado al mundo en una temporalidad futura no delimitada, no construida, a punto de comenzar. En *Sein und Zeit*, Heidegger se ocupa del ser dentro del mundo (*In der Welt sein*). En el caso del ser humano, decir que está en el mundo significa que es un existente y, esto, a su vez, implica que solamente puede **habitar** un mundo, a diferencia de los demás seres que están dentro del mundo pero no poseen el mundo. Los humanos nos encontramos más cerca del mundo (*Bei der Welt*) comparativamente hablando con los demás seres que lo pueblan. Y lo que sucede es que tenemos modos relacionales distintos a las cosas o los demás seres vivos. Nuestro primer modo de relación se da con las herramientas (*Zeug*) o con las cosas en tanto que **pragmata** u objetos para la **praxis**. Este tipo de objetos son útiles para la vida y están

para darles uso, para fabricar y obtener una nueva cosa. Así es como creamos y modificamos el mundo. En segundo lugar, nos relacionamos con otros hombres, con otros *Dasein*. Siempre estamos con otros. Por ello, somos los únicos seres preocupados por la soledad y, por lo mismo, corremos el riesgo de ser despojados de nuestro ser. El tercer y último modo de relación después del mundo de las cosas y los demás se llama *das in Sein* (el ser dentro). Este modo nos permite redescubrir el mundo de manera distinta mediante tres actitudes: *Befindlichkeit* (disposición), *Verstehen* (comprensión) y *Rede* (discurso).

En estas tres actitudes, la disposición se refiere a cierta tonalidad afectiva que nos revela la riqueza del mundo; la comprensión significa entendernos dentro del mundo que se nos presenta como un escenario para realizar nuestras posibilidades y proyectos. En este sentido, el *Dasein* mira el mundo como un horizonte para realizar sus proyectos (*Entwurf*). Por último, el *Dasein* se relaciona con el mundo para descubrirlo, y esto, según Heidegger, se da de manera discursiva: el hombre es capaz de hablar, de articular lo que entiende y, en tanto que discursivo, se relaciona con las cosas, con el mundo, y articula su proyecto. Lo que nos caracteriza, entonces, es la apertura al mundo y a las distintas posibilidades, a los futuribles, a los proyectos. El artista es hacedor, inventor. Kabakow almacena los proyectos no realizados (o irrealizables). *El Palacio* es una hipótesis y una fantasía.

El Palacio necesita un espacio amplio, una gran estructura de madera con estancias trazadas en espiral, de modo que todo espectador pueda visitar cada proyecto en una sala o habitación. Kabakow sitúa dos plantas en las que se distribuyen las tres partes de la instalación. En la primera están los proyectos relacionados con mejorar la vida de otras personas (analogía con el segundo modo relacional heideggeriano); la segunda contiene proyectos que estimulan la creatividad y contribuyen a la creación de nuevos proyectos para mejorar el mundo (analogía con el tercer modo relacional heideggeriano); la tercera almacena proyectos encaminados a mejorar uno mismo como persona (analogía con el segundo y tercer modo relacional heideggerianos). Las dos primeras partes se encuentran en la planta baja y la tercera en la parte alta. Al mismo tiempo, cada proyecto supone el primer modo relacional: con las cosas, con los objetos. El ser humano es un hacedor de cosas.

Kabakow describe su *Palacio* de proyectos como un estímulo para la fantasía, para dirigir los ánimos en una dirección positiva. La construcción de las paredes es relevante: no solamente cumplen la función de proteger y separar el espacio específico destinado a cada habitación, a cada proyecto, también desempeñan un papel iluminador. Están construidas por un tejido sintético semitransparente tensado en estructuras de madera. La vida humana transcurre en buena medida debajo de un techo y alrededor de paredes. Además, transcurre inevitablemente entremezclada con las cosas. Éstas corren el riesgo de convertirse en objetos de contemplación. Nuestros espacios de acción están compuestos por cosas que en su conjunto conforman una instalación. Una ciudad moderna podría fungir como una gran instalación. Este término, “instalación”, se ha utilizado genéricamente para referir una práctica artística, una exhibición, que en muchas ocasiones reúne multiplicidad de técnicas y expresiones, desde arquitectónicas hasta la *performance* y las artes visuales. Una instalación

es un proyecto destinado a expandir el espacio, a plasmar un modo relacional distinto: la invasión del espacio público, la amplitud abierta hacia el mundo. En palabras de Heidegger, el abrir e instalar (*Aufstellen*) un mundo.

El mundo instalado reclama una peculiar contemplación. Para contemplar *El Palacio de los Proyectos* de Kabakow, el visitante necesita documentarse antes de entrar. No se trata, pues, de la visita tradicional a un museo en donde generalmente hay explicaciones a un lado de las piezas o uno encuentra el catálogo al final de la exposición. En este caso sucede que antes de mirar las instalaciones, el visitante debe permanecer sentado en una habitación destinada a que cada uno lea el libro de los proyectos hasta familiarizarse con las instalaciones. *El Palacio de los Proyectos* no está hecho para turistas: aquellos que ven con rapidez, se enteran escuetamente en los letreros y piensan que ahora conocen sobre arte. *El Palacio* exige una experiencia consciente, a saber, la de poder percatarse de que uno está sobre el escenario, en pleno espacio arquitectónico formado, privado y delimitado por diversos objetos simbólicos (bajo el supuesto de que todo objeto simboliza nuestra manera de relacionarnos).

Mis comentarios a los proyectos de Kabakow tienen un prejuicio más, a parte del heideggeriano. Un prejuicio positivo que agradezco infinitamente: los comentarios del filósofo Inciarte a las nociones de espacio y tiempo y su relación con el arte. Iré insertando lentamente el fenómeno de la expansión y contracción en la espacialidad y la temporalidad del arte de la instalación. Las instalaciones son triviales. Como ya se alcanza a vislumbrar, hemos construido el mundo a partir de instalaciones, de espacios construidos o semiconstruidos destinados a cumplir una función específica; algunos armables y desarmables, otros permanentes. Así, un estadio de fútbol es una instalación, el escenario construido para un concierto de rock (piénsese en *Pink Floyd*) es una instalación, la escenografía para una representación teatral es una instalación. Lo mismo un centro comercial o los aparadores espectaculares que vemos en las tiendas modernas son instalaciones. A la vez, cada instalación es un proyecto. Es algo así como la puesta en temporalidad de una esperanza, un futurible sin permanencia. Mirar al futuro será nuestra única postura posible ante la realidad que deviene.

En este sentido, utilizando una analogía propuesta por Kabakow, el mundo está compuesto por multitud de proyectos: unos ya realizados, otros a medio realizar y otros más por realizarse. Como he descrito, me interesan sobre todo los terceros, a saber, los que están por realizarse y que son los proyectos en sentido más propio: el estado de “yecto”, según Heidegger, es estar echado al mundo en donde todo está por hacerse. A Kabakow le interesa esta temporalidad futura, pues es la más adecuada para hablar de nuestras vidas. Para Kabakow la única manera de llevar una vida humana digna es tener un proyecto propio y llevarlo a su realización: eso es lo que daría sentido a la vida. Sólo a partir de un proyecto puede la persona saber quién es, de qué es capaz, etc. Sólo gracias a un proyecto la persona puede tener nombre, puede “existir” y no “sobrevivir”. En la existencia puede darse una interpenetrabilidad de espacio y tiempo; la vida es una concentración de eventos que se dan en espacio y tiempo. Inciarte solía hacer una consideración lingüística: en alemán las palabras “poesía” y “concentración” (o “densidad”) tienen mucho que ver. Poesía es *Dichtung*;

concentración o densidad es *Dichte*. Lo que ocurre, según Inciarte, es que no sólo la poesía sino el arte en general es una especie de concentrado de la vida. Como la vida discurre con lentitud, se da con frecuencia el aburrimiento, *Langeweile* en alemán; algo así como “*lange Weile*”, es decir, “largo tiempo” o “tiempo extendido indefinidamente”. Sócrates, recordaba Inciarte, se preguntó si merecía la pena tener un alma inmortal si por inmortalidad se entendía una especie de extensión ilimitada en el tiempo; en cambio, como concentrado de la vida, el arte es siempre “*kurzweilig*”, es decir, *kurze Weile* o tiempo corto. En el arte, el tiempo se hace corto.

La observación de Inciarte me recuerda aquellas palabras de André Breton en *Los pasos perdidos*: “¿Por qué escribe usted? Y la respuesta más satisfactoria la obtenía *Littérature* al poco tiempo en el carnet del teniente Glahn, en *Pan*: ‘Escribo, decía Glahn, para abreviar el tiempo’. Es la única que puedo suscribir todavía, con la sola reserva de que creo también escribir para alargar el tiempo. En todo caso, pretendo intervenir en él, y lo atestiguo con la réplica que un día daba a la explicación del pensamiento de Pascal: ‘Los que juzgan una obra por norma, son, para los demás, lo mismo que quienes tienen un reloj para los que no lo tienen’. Y continuaba: ‘Uno dice, consultando su reloj: no hace más que tres cuartos de hora que estamos aquí. Yo no tengo reloj y le digo al primero: usted se aburre; y al otro: el tiempo no se le hace muy largo, ya que para mí hace hora y media, y me río de los que dicen que a mí el tiempo se me alarga y que lo mido por mi reloj: no saben que yo lo mido por fantasía’”. El tiempo como expansión y condensación, en cualquier caso, contribuye a la creación de una atmósfera fantástica.

La vida se da en el tiempo. Se da también en el espacio. Tiempo y espacio son componentes indispensables en el arte. También lo serán de *El Palacio*. Indudablemente el arte tiene mucho que ver con la vida, pero no se puede reducir a ella. Aun cuando aparentemente las acciones vitales transcurren en el tiempo y en una macroinstalación, sería difícil definir si la vida es arte puro. Duchamp sí lo percibió de esta manera: la vida es arte, la vida es un juego. Lo que sucede es que el arte, como entendía Inciarte, está llamado a captar la esencia de la vida de modo que pueda atraer no solamente a la inteligencia sino también a los sentimientos y a la imaginación. Sin duda, la visión de Inciarte estaba algo impregnada de Kant y Heidegger. Las palabras “esencia” y “concentrado” pueden emplearse indistintamente para la vida: la esencia de la vida, decía Inciarte cuando charlábamos sobre arte y filosofía, es su mismo concentrado. Sea lo que sea, concluía, lo cierto es que si la vida no se mueve, si se detiene, deja de ser: la vida va indisolublemente unida al movimiento y, en éste, intervienen de un modo u otro los conceptos de espacio y tiempo.

La vida puede representarse, quizá desde una concepción demasiado barroca, como una línea vertical que se extiende constantemente gracias a cada instante que transcurre en el tiempo. Pero también puede entenderse como un espiral que avanza solamente hacia delante. Así están concebidas las salas de *El Palacio*. He aquí una analogía entre arte y vida. Un espiral es la imagen total de *El Palacio* de Kabakow. Se trata de un concentrado en espiral que simula expansión y movimiento hacia delante, hacia el futuro. Resulta prudente recordar las palabras del ruso Wladimir Solovióv en *Der allgemeine Sinn der Kunst*, cuando

afirma que el auténtico arte tiene como esencia la representación sensible de cualquier objeto o fenómeno visto bajo su aspecto de futuro: un objeto a la luz del mundo futuro es una obra de arte. Esta referencia al futuro es una especie de fuga. Con Heidegger, puedo concluir que el único tiempo real para una obra de arte es el futuro. La instalación de un mundo es sinónimo de producir (*Her-stellen*) o hacer venir. Instalar y hacer venir significa también alcanzar una verdad representada. Me explico: una verdad no en sentido metafísico sino en tanto que el hombre manu-factura su entorno, lo expande, lo reproduce, lo construye y lo destruye. Así es como inventa sus escenarios. El arte es un lenguaje autónomo, el único que nos ayuda a reconfigurar el mundo. Reconfigurar es modificar a futuro. Sin embargo, no modifica una simple pintura o una escultura, no modifican los poemas que necesitarían ser leídos en un mundo en el que no se lee, no modifican las notas, melodías, ritmos y tonalidades de una opereta o una *performance* hecha por *punks*. Modifica un espacio público, un mundo al que podemos penetrar físicamente. Un espacio hecho para los individuos, pero que sigue siendo independientemente de que los individuos estén ahí. En otras palabras, los sujetos necesitan el espacio para ser, mientras que el espacio sigue siendo sin los sujetos.

¿Falacia filosófica? Un edificio, una pintura y una escultura, un poema e incluso una partitura ocupan un espacio. El problema es que el espacio siempre es limitado y si se construyera ilimitadamente dejaría de haber espacio. De ahí, como pensó Inciarte, la incompatibilidad con el tiempo histórico que parece extenderse lineal (¿o espiral?) e ilimitadamente. La ventaja de una instalación es que se expande y se condensa, se arma y se desarma, se construye y se destruye. Puede ser lo que ya está, pero recuérdese, solamente en tanto que podrá ser (¿o no ser?). La ventaja de la instalación es que se expande como futurible, es decir, crece como algo que todavía no es o, mejor dicho, está siendo conforme se expande, pero también conforme se condensa.

El Palacio de los Proyectos, decía hace unos momentos, requiere un espacio amplio para su estructura de madera con estancias trazadas en espiral y de dos plantas. Esta es la imagen en conjunto. Aquí se concentran variedad de proyectos. La proyección se da en espiral, pues de este modo la expansión podría darse ilimitadamente: un espiral pensado, ideal, nunca tocaría con el principio. Si en efecto la vida fuese un espiral podría expandirse por todas partes e ilimitadamente. Pero *El Palacio* es solamente un proyecto, una hipótesis, para mejorar el futuro. De ahí que almacene solamente futuribles, sólo sueños y no memoria, no pasado (aunque aparezcan diversas e inevitables referencias a lo pasado): no lo que hicimos por la dignidad humana, sino lo que haremos por ella. Se proponen más de 60 proyectos en potencia. Así podrían permanecer porque varios son difícilmente realizables y otros definitivamente irrealizables. Si permanecen en potencia, como futuribles, se mantiene la esperanza.

En la parte alta de *El Palacio* se encuentra la tercera parte de las instalaciones: “¿Cómo mejorar uno mismo?”. Cada proyecto abarca un espacio en donde aparecen objetos, dibujos, fotografías, proyecciones, vitrinas, mesas, biombos. Todo colocado como si los

espectadores recorriesen una casa o habitación pública en forma de espiral. Se trata de una especie de museo en donde transcurre la vida futura. En cada habitación hay extrañas explicaciones vitales y académicas escritas por otras personas. El espectador siempre marcha hacia delante, en forma de caracol. Así transcurre la vida y así podemos concebir nuestros momentos futuribles. Resulta llamativo que una vez dentro del espacio ocupado por *El Palacio*, podríamos ser capaces de expandir la vida desde el mismo lugar: la vida es devenir y, al parecer, forzosamente debe uno expandirse en espacio y tiempo. En *El Palacio* se expanden y se condensan según el antojo de cada uno. Se marcha en espiral y cada uno puede reconfigurar cada espacio y cada objeto presentes sin necesidad de cambiar de lugar.

Según afirma Solomatkin en uno de los textos explicativos, varias generaciones de moralistas se han preguntado cómo puede uno mejorar, cómo ser más amable, cómo deshacerse cada uno de sus defectos; casi todos han apostado por el fuero interno de la persona, por las leyes morales, por la renuncia a las tentaciones y la elección por la vía religiosa. No es que éstas sean incorrectas, pero en *El Palacio* aparece una opción más que resulta extraordinariamente eficaz. Se trata de diseñar dos alas de tul blanco con dos correas de cuero para poder ser sujetadas al cuerpo. El proceso debe llevarse a cabo en absoluta soledad: el sujeto deberá colocarse las alas diariamente entre 5 y 10 minutos por un lapso de 2 ó 3 semanas. Mientras porta las alas debe permanecer en silencio absoluto. Después, debe reanudar sus actividades por dos horas sin salir de la habitación y, posteriormente, volver a iniciar con el mismo procedimiento. Las instrucciones para llevar a cabo este proceso aparentemente insignificante están bien detalladas. Así es como se sabe que cada ala debe medir 140 cm. con una anchura de 40 cm. En este caso, el sujeto se vuelve inventor de su propio ropaje. Las alas son símbolo de lo volátil. El sujeto que las lleva abre un espacio propio: será capaz de relacionarse de manera distinta con el mundo, con el silencio y consigo.

Otro proyecto que le permite mejorar a uno mismo es “La vuelta a la felicidad”. La profesora de música G. Sobakina describe la aspiración humana a la felicidad. El agobio de los problemas cotidianos nos provoca mucha tensión y nerviosismo. Deseamos dejarlos a un lado y descansar con tranquilidad sin pensar en ellos constantemente. En vez de pensar en unas vacaciones, puede construirse un espacio propio en la misma habitación. Una vez más, no tendríamos por qué abandonar la propia habitación (o en este caso la habitación instalada en *El Palacio*) para procurarnos alivio. Se cree que los agobios se curan cambiando de lugar: viajar es un acto de expansión espacial y temporal. El ir a es salir de. Pero la vida sigue siendo una. Huir de la realidad cotidiana puede resultar más sencillo de lo que parece. Lo que debe hacerse es conseguir una colchoneta usada, sencilla y plana, de 180-185 x 90-95 cm. y construir a su alrededor un tabique de madera que quede apoyado contra la pared. Después hay que copiar dibujos en color de un libro para niños, que luego serán rellenados con bolitas de papel pegadas sobre las ilustraciones. Una vez que hayamos terminado, deben sujetarse con unas tachuelas sobre la pared para que podamos tumbarnos a contemplarlos pacíficamente, en silencio, hasta sumergirnos temporalmente en un instante de felicidad.

A alguno podrá parecerle que la evasiva anterior es algo monótona. Podrá pensarse que toda nuestra vida transcurre en un encierro y que en nuestra habitación miramos los mismos objetos y respiramos un mismo ambiente que, como afirma Sabirov, aun cuando lo hemos creado nosotros a nuestra imagen y semejanza llega a afectarnos con su presencia diaria. Nuestro espíritu ansía un espacio nuevo, algo espectacular. La mirada busca nuevas imágenes y podríamos pasar la vida buscando estancias cada vez más cortas en distintos lugares, con tal de no mirar lo mismo. Huimos, como dice Inciarte, del *Langeweile*, del aburrimiento y los tiempos largos. La idea de Kabakow es que podemos alejarnos de la monotonía de nuestra habitación permaneciendo en ella misma. Así como en “La vuelta a la felicidad” el sujeto permanece (y nótese este antídoto contra el mundo de la inconstancia, la no permanencia y el cambio vertiginoso), también sucede así en “Una habitación que alza el vuelo”. Se trata de una habitación que huye por el horizonte sin cambiar ni siquiera la disposición de los muebles. Debe lograrse este efecto sin que exista ninguna expansión espacial real. Esta es la antítesis de los grandes templos y las grandes piezas arquitectónicas; es la antítesis de los grandes espacios intocables porque así lo han seleccionado los arquitectos. El espacio, decíamos, tiende a ser ocupado. En una pequeña habitación hay, sin embargo, un modo de desocupar y dar la sensación de un espacio abierto.

Si pensamos en un templo gótico, por ejemplo la catedral de Chartres, podríamos observar elementos típicos de la arquitectura gótica que necesitan grandes espacios: los portales del exterior por los que se eleva la nave central, el gran rosetón, las altas y esbeltas torres que se alcanzan 115 metros la izquierda y 106 metros la derecha. Mirar un templo de este tipo nos permitiría romper con la monotonía de nuestra habitación: la altura, la libertad de espacio, etc. ¿Cómo darnos de manera inmediata y en nuestra propia habitación esa misma sensación del espacio liberado? La solución es seleccionar una parte de la habitación, de preferencia el centro, y retirar el parqué o las vigas del suelo hasta abrir un agujero profundo hacia abajo. La percepción de los objetos distribuidos por la habitación e incluso el ambiente mismo del lugar, cambia por completo: todo se transforma en la presencia de un pozo sin fondo. Los objetos circundantes se vuelven livianos en la presencia del agujero; toda la habitación se refigura en función del hoyo negro que, al mismo tiempo, da la sensación de que nos estamos elevando. Si se logra romper con la monotonía cotidiana, se tendrá la sensación de que uno ha cambiado.

La fuerte tendencia al cambio, la rápida conversión de los objetos y los descubrimientos en pasado y, en contraste, el afanoso impulso por lo nuevo, hacen que el tiempo se vuelva evanescente. La vida, decíamos líneas arriba, solamente puede ser futuro. El pasado ya no es y el presente es demasiado efímero. Lo común en nuestra vida moderna es estar a la moda, ponerse y comprarse lo nuevo, no quedarse atrás y situarse en lo de hoy por muy evanescente que resulte. El hoy, el ahora o, como diría Inciarte cavilando alrededor de la *Física* de Aristóteles, la sucesión de los **ahoras**, parece ser la forma más difícil de entender el tiempo. El mundo moderno inventa solamente lo nuevo: todo lo viejo se elimina y se sustituye, salvo las piezas honrosas que se han desplazado a las vitrinas de algún museo. Nuestros objetos con los que vivimos, nuestra ropa y nuestra vajilla, nuestras

sábanas, nuestros juguetes, nuestros zapatos y nuestras sillas: todo lo que ya no usamos porque está viejo, lo desechamos, lo tiramos a la basura. Con ello tiramos también nuestra vida pasada. Aunque los proyectos siempre implican un futurible, lo que será es posible en buena medida por lo que fue. Quien tira su pasado despilfarra su vida por completo. El proyecto de Kabakow propone combinar nuestro afán por la novedad evanescente con la importancia que tiene el pasado. “Encuentros con el pasado” propone seleccionar un espacio dentro de una habitación, destinado a colocar una caja que debe llenarse periódicamente de objetos en desuso. Deberá almacenarse todo aquello que guarde relación con nuestra memoria: nuestros libros viejos, nuestro abrigo roído, etc. Cuando acuda alguna visita, deberá tomarse un objeto cualquiera para poder platicar con detalle y exageración la relación que tenemos con ese objeto. Este acto pondrá de manifiesto nuestra capacidad para relacionarnos con el mundo de manera más intensa. Somos capaces de poseer el mundo y de darle un sentido. Tras la mirada humana los objetos son más de lo que son. Ésta también es una manera de que cualquier casa se vuelva un museo particular en donde cada uno logra la permanencia de su recorrido vital.

Lo de hoy también es sentirse desdichado. El hombre moderno nunca está satisfecho. Le vaya bien o mal, siempre encontrará motivos suficientes para no ser feliz. El nihilismo y la monotonía se han convertido en actitudes usuales. El ansia, el aburrimiento, el malestar y el sin sentido derivan con frecuencia en la terapia psicológica. Pero ya ni siquiera el hablar con los demás resulta completamente satisfactorio o purgante. En el proyecto para no “sentirse desdichados”, la profesora Snegireva, propone que quien se sienta de esta manera se disfrace de pordiosero. Este es el primer proyecto en el que se propone que el individuo salga de su habitación. Él está destinado a ocupar un espacio público por dos o dos horas y media instalándose en un rincón, delante de una taza para las limosnas y con un letrero que advierta: “Por mi mala salud me es imposible ganarme la vida. Llevo tres días sin comer. Denme lo que puedan”. El individuo es portador de un vestuario original: harapos, hollín en el rostro, la mirada perdida y su posición sentada sobre una manta agujereada. Uno debe hacerse pasar por limosnero hasta que le embargue una verdadera sensación de ser muy desdichado. Una vez que se vive el desprecio de los transeúntes, la vida se entiende de manera más positiva.

En varios proyectos, como por ejemplo el que se acaba de describir, la idea de Kabakow es destinar un espacio público disponible a la representación de alguna actitud humana valiéndose de personas u objetos. Así sucede también en “¿Qué más se puede decir al respecto?”. El proyecto está acompañado por un texto de Suvorov y es una denuncia contra el olvido de la poesía en el mundo contemporáneo. En un parque, plaza o calle pública hay que erigir una escultura. Ésta consiste en un guante de anciana adosado al suelo. Alrededor de éste hay que colocar atriles que sujetarán textos escritos por personajes inventados que supuestamente expresaron las asociaciones que les vinieron a la cabeza cuando miraron el guante. Así, para alguno puede ser el recuerdo de una dama abandonada, para otro un símbolo de alguna relación amorosa, etc. Todos estos textos deben estar escritos en forma poética, de modo que los paseantes que miren el guante y los textos

piensen qué podrían decir ellos mismos al respecto y lo intenten decir en verso. De esta manera, estarán haciendo renacer a la poesía.

Otro proyecto que logra insertarse en el espacio público es “Confiar en los demás”. Uno no está solo. Siempre existen los otros y, aunque los proyectos reservados a hacer mejorar a los otros están en la planta siguiente de *El Palacio*, es claro que uno no puede mejorar si no es con ayuda de los otros. Sin embargo, también es común sentir desconfianza ante los demás, sospechar que los otros nos jugarán sucio. Un antídoto es llevar a cabo el siguiente proyecto: colocar una cesta con dinero colgando desde la ventana. Se agregará una nota que advierta que por motivos de una grave enfermedad, uno no puede salir a la calle y, por tanto, pide de favor que alguien tome el dinero y compre en la tienda de enfrente los comestibles necesarios que luego deberán depositarse en la canasta. La petición será atendida y eso hará que cada vez se confíe más en las personas.

Los humanos también pueden mejorar si cuidan su salud. De ahí que también existan algunos proyectos destinados a mejorar la salud, parte importante en nuestras vidas. Por ejemplo, “Sentarse en un orinal” es un proyecto útil para curar la neurosis y el agotamiento nervioso o la depresión. Si se coloca un orinal de porcelana como si fuese un taburete más, el individuo volverá al pasado cuando se sentaba en su pequeño orinal y se sentía relajado. Se recomienda que esta estancia se acompañe con largas conversaciones. Aunque *El Palacio* reúne solamente los proyectos de 1995 a 1998, hay algunas temáticas que ya existen en trabajos anteriores. Tal es el caso de la aparición del orinal. En 1992 Kabakow ya había trabajado con una idea similar en una instalación titulada *The Toilet*, un espacio destinado al relajamiento. La idea de los espacios relajantes es también muy recurrente en Kabakow. Por ejemplo, en *El Palacio* se incluye un proyecto titulado “Artilugio para cuando vienen los invitados”. La idea es crear un espacio relajante. Ante el florecimiento del turismo, la radio y la televisión, recibimos un exceso de datos informativos. Esto provoca que en todas las reuniones los invitados hablen forzosamente sobre lo que ahí se dice porque esto es lo que resulta familiar a la sociedad. Kabakow intenta romper con esa tradición y colocar en la sala, ante los invitados, un objeto totalmente desconocido que los incite a la concentración y relajación. Así, en vez de hablar de cosas muy sabidas, los invitados tendrán que mirar concentrados un pedazo de fieltro informe y decolorado, y tendrán que decir lo que aquello evoca a su imaginación.

En *El Palacio* se incluyen proyectos que tratan sobre las más altas aspiraciones humanas y sus creencias más contundentes. Por ejemplo, la creencia en el Paraíso. La religión habla de un Paraíso prometido que se nos presenta como demasiado lejano. Poco alcanzable desde nuestras coordenadas espacio-temporales. Parece que el Paraíso está demasiado alto, lejano, y la dificultad para acceder a él nos vuelve pesimistas. El remedio es situar un Paraíso no tan lejano, debajo del techo de nuestra habitación. Para verlo solamente tenemos que subir por una escalera. Así cambiará nuestra vida y se volverá absolutamente paradisíaca.

Paso ahora a la planta inferior de *El Palacio de los Proyectos*. Ahí hay proyectos que ayudan a mejorar el mundo y que estimulan la creatividad. Uno de los aspectos que deben mejorarse en el mundo es “La distribución equitativa de la energía”. El violinista Stachovich comenta que es bien conocida la distribución desigual de energía sobre la superficie de la tierra. Pero con energía no se refiere al petróleo, al gas o a la energía eléctrica. En el mundo moderno se piensa que una nación es más poderosa cuanto más energía de este tipo posee. Sin embargo, la verdadera energía es la vital. En realidad, como sostiene Stachovich, la situación política o económica depende de las energías vitales de la población.

Algunos países concentran muchos recursos pero poca energía y, a la inversa, otros tienen pocos recursos pero concentran mucha energía vital. Para lograr que la distribución de la energía resulte equitativa, se propone un proyecto irrealizable, una fantasía: instalar 86 paneles especialmente equipados a una distancia de 28 a 30 km. de la superficie de la tierra. Algunos de estos paneles estarán destinados a concentrar energía de los lugares en donde se concentra en mayor medida y, otros, tendrán la función de redistribuirla en los sitios en los que haya escasez de energía. Si alguien quiere llevar a cabo este proyecto puede conseguir un mundo con una medida de 30 a 45 cm. y colgarlo entre el techo y el suelo a una distancia de 150 cm. Después, a una distancia de 3.5 cm. hay que instalar los paneles metálicos con una medida de entre 6 y 7 cm. También contribuye a la mejora del mundo la instalación de la teoría científica del astrónomo ruso Vernadsky. Ésta consiste en el descubrimiento de una capa terrestre además de la troposfera y la ionosfera, a saber, la noosfera. Se trata de un campo situado entre las dos primeras en el cual se concentran todos los pensamientos del género humano. De modo que si alguien lograra conectarse con esa capa sabría todo acerca de todo sin necesidad de los libros u otros materiales. Éste también es un proyecto irrealizable. Sin embargo, Kabakow propone que se construya una mesa. Con pedazos de espuma semiovalados se pueden simular las tres capas de la tierra. Sobre la mesa hay que reproducir todo tipo de templos, antiguos y modernos. De cada uno de estos saldrán entre 6 y 8 palitos que ascenderán en forma de abanico hacia las capas terrestres.

Este tipo de proyectos destinados a mejorar el mundo son, como se ve, completamente utópicos. En otros casos, permanecen como simples propuestas irrealizables. Por ejemplo, “Radical reparto ‘histórico’ de un país”. Kabakow fabrica maquetas, pequeñas reproducciones de mundos ideales que, como en este caso, intentan concentrar lo mejor del pasado distribuido sobre un espacio concreto. Este proyecto propone un nuevo reparto de un territorio a fin de crear zonas colindantes que representen épocas distintas de la historia. Cada quien podrá elegir libremente la zona deseada con sus costumbres, estilos de vida y sistemas políticos. Si alguien desea vivir en comuna deberá elegir la zona primitiva; si alguien desea un patriarcado tendrá que elegir la zona medieval, la de los Luises o la de los zares; si quiere ser burgués se situará en los comienzos del siglo XX, y si le convence el liberalismo vivirá en la época moderna.

Un temor común de la humanidad es la muerte. Los avances de la medicina moderna intentan expandir la vida, hacerla más duradera. Y, con todo, nos seguimos muriendo. Según el filósofo Fiodorov, el objetivo válido de una persona viva es la resurrección de cuantos

han fallecido anteriormente. Si la medicina logra alargar la vida, tendremos que cargar sobre nuestros hombros con la pesada culpa de no haber podido expandir la vida de los muertos: no podremos vivir en paz hasta que hayamos resucitado a todos los muertos. La muerte es una desgracia que no debería existir porque es el límite del futuro, del proyecto. La vida humana concentra sus esfuerzos en la supervivencia (la permanencia). Sin embargo, heideggerianamente, el tiempo no es compatible con la permanencia: somos seres para la muerte. De ahí que la resurrección de los muertos se convierta en un proyecto primordial. En una mesa de 150 x 80 x 100 cm. con armazón metálico, pero recubierta con contrachapado, se colocará un estuche de plástico (150 x 40 x 80 cm.) lleno de tierra (10 a 13 cm. de altura). Sobre la tierra se colocarán entre 40 y 50 hombrecillos de modo que sus pies toquen la tierra, pero no se hundan en ella.

En el mundo que hemos creado, lo que más sirve es la economía, la fuerza política, las transiciones sociales y las mejoras continuas en las circunstancias externas. Creemos que las mejores naciones son las que tienen una buena economía y un alto nivel de vida. No obstante, alcanzar tales condiciones exige un ritmo de vida veloz, poco accesible para algún momento de reflexión. En el mundo moderno no hay reflexión por falta de tiempo o de interés. Pero también por falta de contenidos sobre los cuales se pueda reflexionar. Por ello, Kabakow propone las “Suites de músicas del mundo”, un espacio público que ha de instalarse en un lugar con actividad económica intensa y muy concurrido. Por ejemplo, las autopistas o los aeropuertos. Se trata de construir salas contiguas en donde la gente podrá escuchar música de distintas épocas. Para que las personas reflexionen y se olviden de sus problemas cotidianos, podrán contemplar una pintura cuyo tema corresponda al estilo musical que escuchan.

Por definición, las grandes ciudades son sobrepobladas. Gente por todas partes, personas apelmazadas en restaurantes, calles, centros comerciales. Todos encima de todos. Es imposible vivir con tanta gente a nuestro alrededor. Ya hemos hablado de la conveniencia de permanecer en nuestra propia habitación. Sin embargo, la salida al espacio público es inevitable. Aquí es donde resulta imposible la vida: gente, ruido, contaminación, anuncios que aterrorizan nuestra atención alterando nuestra concentración. Para remediar los vértigos del espacio público Kabakow propone instalar los “Armarios de Soledad”. Así se resuelve un problema que podría ser catastrófico en un futuro. En los lugares más concurridos se colocarán pequeños armarios para que una persona pueda entrar y encerrarse un rato en soledad. Estos armarios deben poseer un sistema de ventilación y un sellado para aislar los ruidos del exterior.

Una de las cosas más importantes en las sociedades modernas es el reconocimiento de los demás, tener éxito para ser admirado. En realidad lo que todos desean es pasar a la historia y permanecer para siempre como alguien conocido por todos. Por ello, no puede faltar un “Proyecto para dejar un monumento de uno mismo”. Según el campeón de atletismo Sedov, un monumento propio debe tener tres características: en primer lugar, no desaparecer durante un breve periodo de tiempo, de modo que deberá estar construido con un material resistente; en segundo lugar, debe ser majestuoso para llamar la atención de todo mundo;

por último, deberá ostentar la individualidad de la persona a quien está dedicado. Lo mejor en estos casos, es el proyecto de montaña/monumento. Es difícilmente reproducible y alberga el deseo de ser reconocido, pero al mismo tiempo permanecer alejado de la gente una vez que uno ha muerto. En la zona escarpada de una grieta montañosa se construirán las dos piernas de la persona a quien se erige el monumento.

Hasta aquí esta extraña dialéctica de la instalación: uno y los otros. Ahora intento desentrañar otra cuestión: ¿Qué hay detrás de esta concepción del arte como un proyecto vital?

Para Kabakow resulta algo sorprendente que la imaginación pueda reestructurar su mundo a la manera como he descrito. *El Palacio de los Proyectos* está infestado de memorias personales. Los recuerdos de su infancia y juventud juegan un importante papel. Una de sus vivencias más resonantes es haber sido por treinta años (1950-1980) uno de los precursores del arte antioficialista en la ex Unión Soviética. En 1980 Kabakow abandonó Rusia y continuó su carrera en occidente. A la muerte de Stalin había seguido en su nación una aparente libertad de expresión artística y cultural, cosa que llevó a varios artistas rusos a fijarse en las técnicas artísticas del mundo occidental para crear lo que ahora se conoce como el modernismo ruso. Si para artistas de este tipo, cuyas ideas eran más o menos compatibles con el régimen soviético, la posibilidad de dar continuidad a su labor e impulsarse a través de los museos no era sencilla, para los movimientos antioficialistas las cosas eran todavía peores.

En ciudades como Moscú y Leningrado emergían intempestivamente las expresiones antioficialistas. Los únicos artistas reconocidos por el estado eran los que formaban parte de la Asociación Artística Oficial. Los miembros de esta Asociación estaban obligados a trabajar en la línea del Realismo Socialista. De modo que la única opción para los artistas no oficiales era vender sus obras clandestinamente a coleccionistas privados. Kabakow anhelaba en Rusia un sistema occidental en el que el artista tomaba un gran papel, en donde su creatividad personal era lo que importaba. En pocas palabras, Kabakow imaginaba la existencia del artista occidental de una manera mucho más autónoma y más grandiosa, más intensa e independiente de lo que en verdad era. Creía que los artistas se encontraban en círculos internos que frecuentemente formulaban innovaciones, que tenían que ver con su arte de manera muy estrecha y que tenían influencias mutuas para construir raíces artísticas. Pensaba que en occidente las instituciones de arte le permitirían conocer un proceso vivo y orientador, quizá como los que habían desencadenado Picasso o Duchamp, ambos, ejemplos de artistas creativos y activos.

Pero esta imagen se ha modificado a lo largo de su vida en occidente. Para Kabakow los artistas son verdaderos burócratas sin compasión, sin interés entre ellos y sin interés en su propio trabajo. El slogan del arte occidental es: cada uno con sus asuntos. Cada uno repita sistemáticamente sus movimientos como un grillo que salta y salta y salta; cada uno cante en su rama y cumpla con su trabajo: lo que se dice, zapatero a tus zapatos. Las relaciones entre los artistas no son cariñosas, ni vivas, ni activas, ni duraderas. Todo lo contrario, ni siquiera hay relaciones. Y si las hay, todas son demasiado formales. Esto ha

ocasionado que no haya proyectos artísticos y que entre artistas se miren unos a otros con absoluta indiferencia: cada uno se cuida nada más de no pisarse. Lo que Kabakow pensaba como la apertura internacional del arte en realidad es el puro desierto. Los artistas corren en diversas direcciones, no están interesados entre sí y no les interesa ni siquiera su trabajo. Mucho menos les interesará la reconfiguración del mundo, ni su futuro, ni los proyectos que les permiten relacionarse y apropiarse humanamente del mundo.

Lo que Kabakow afirma haber encontrado en occidente fueron las instituciones. En Rusia sabía que había instituciones europeas, pero no alcanzaba a definir las claramente. Sólo a su llegada descubrió que éstas eran como las comunidades creativas y activas que tomaron posición de los antiguos círculos de artistas. Terminaron los círculos y se crearon las instituciones formales. Éstas no son inflexibles. Según Kabakow, son agrupaciones libres de gente que, con relación a los artistas, parecen demasiado idealistas. Institucionalizarse, entonces, significa no ser artista sino tener la intención de serlo. Sin embargo, para ser “artista” hay que ser reconocido por las instituciones. De modo que por muy abiertas que parezcan tales instituciones, en torno a ellas se ha formado un ambiente artístico espeso y cerrado, pero inevitable: este ambiente es, en verdad, la base del artista hoy, es el campo de contacto intensivo entre los hombres. Cualquier malhumorado individualista puede ser artista hoy, aunque no se interese más que en el funcionamiento de sus cosas y no por la gente con un horizonte cultural amplio. En muchas ocasiones la capacidad del crítico y el historiador del arte unen una fina intuición, gente con un buen olfato para lo nuevo y al mismo tiempo un buen conocimiento de la historia, que les ayuda a concebir artistas ideales para ser comercializados.

Boris Groys, uno de los intelectuales más involucrados con el arte de Kabakow, explica cómo en Rusia sucede a la inversa. Ahí los artistas son muy interesantes y las instituciones todo lo contrario. Las pocas que existen son aburridas. Y esto, según Groys, está relacionado con el sistema de consumo y producción. En Rusia lo más importante siempre había sido la producción y no el consumo. Cuando se producía algo no se preguntaba para quién o para qué era. Es muy interesante que Malevitch, por ejemplo, directamente después de la Revolución de Octubre exigiera quitar las instituciones de arte de las manos de los curadores y críticos para dárselas a los artistas. De este modo el arte pasaría de ser un producto de consumo a una pura producción. La realidad es que en occidente gobierna otro principio: la demanda crea la oferta. Este principio llega hasta el arte. Eso quiere decir que en verdad la demanda es importante, al igual que la gente que estructura la demanda. El papel del artista en occidente es inferior porque se restringe a la demanda cultural. En este sentido, el papel del artista, aunque parece muy raro, es pasivo, mientras el papel de la institución de arte es activo: ella marca la demanda.

Kabakow confirma las aseveraciones de Groys. Los consumidores actuales son las instituciones, y los artistas solamente se dirigen según la demanda. En este panorama dominan hoy los consumidores desinteresados, es decir, los coleccionistas y los curadores. Ellos no son los consumidores tradicionales. Su papel es prestar los objetos de arte para que sean expuestos, de modo que son muy importantes porque sin ellos no se puede exponer.

Eso quiere decir que el consumidor de arte, hoy en día, es una persona que no necesariamente desea ser el dueño del objeto artístico en su forma material. El papel del consumidor particular, es decir, la gente que cuelga obras en su pared, las cuida, las guarda, les quita el polvo, disminuye cada vez más. Es muy posible que un objeto que pueda permanecer para el culto particular sea una pieza de baja calidad. No obstante, el riesgo en ambos casos es que el artista terminará creyendo que trabaja solamente para el mercado.

En una conversación con Boris Groys, Kabakow comenta su visita a una exposición de David Salle. Ahí expresa su indignación cuando vio las obras en reproducción después de haber visto muchas en original: “Sentí naturalmente un gran asco, no hacia Salle, sino hacia las reproducciones. ¿Por qué? Porque estaba escrito que las podías comprar y colgar en la pared. ¿Y? ¿Es esto tremendo? Al artista lo cuelgan, bien, y tú tienes que envidiarlo porque lo cuelgan a él y no a ti. Toda la atmósfera de la exposición tiene algo de amoral, algo de insensible...”. Aquel que no consume arte parece de lo más moral y respetable, de lo más limpio y puro. El consumismo, en cambio, es amoral e impúdico. Ver cuadros en un museo y colgarlos es respetable, pero tenerlos en casa es menos honorable.

Este hundimiento del coleccionista se hace claramente visible. El péndulo de la moral oscila durante todo el siglo XX de una institución a otra. Al principio del siglo los verdaderos conocedores de arte eran coleccionistas dispersos, moralmente impecables. O, en su defecto, mecenas que no necesariamente compraban pero respaldaban artistas solitarios o diversas agrupaciones artísticas. Ese nexo entre artista y mecenas da lugar a la época de las galerías, cuyo hundimiento se da en los años sesenta. Desde esos años para acá se da la demanda verdadera gracias a los directores de museos y curadores.

Según Groys, este fenómeno tiene que ver con la lenta decadencia del capitalismo que vivimos y que avanza mucho más rápida e intensamente que la del socialismo. ¿Qué son las instituciones? Son grupos de gente en quienes la sociedad o el estado delega la esfera de la demanda hacia el arte. No importa con qué base o criterio les delegó este derecho. Lo importante es que lo hizo. El problema de los coleccionistas particulares, galeristas, etc., consiste en que se ocupan del arte sin tener un mandato de la sociedad, porque lo hacen por su cuenta.

Groys afirma que la revolución cultural de 1968 perfeccionó el capitalismo en su variación clásica. Naturalmente pueden los capitalistas seguir en su papel, pero su pertenencia en riqueza privada no significa más que la sanción social de su buen gusto o su derecho para dar una definición de algo. Eso significa que en las democracias en las que vivimos hay instituciones políticas y estéticas. En las políticas se atienden los problemas y se buscan sus soluciones; igualmente en las estéticas, pero, ¿se atienden problemas estéticos? Todo lo que está fuera de este sistema de delegación y se ocupa del arte se considera como usurpador. Y el centro de esta delegación es tradicionalmente el museo, pues es una institución gubernamental, y el papel de los curadores de los museos consiste en exponer y coleccionar lo que la sociedad o el gobierno desean identificar como valor en arte.

En este panorama, Groyz encuentra ciertos problemas. Primero, no es muy claro con qué criterio los curadores son llamados a ese lugar, de qué valores se dejan guiar y en qué medida la comunidad y el estado de facto están dispuestos a identificarse con los resultados de su trabajo. Pero ese es solamente un problema parcial. El segundo problema que enfrentamos es la crisis del museo mismo, su crisis como institución, porque ya no colecciona arte como antes: falta espacio, dinero y libertad de actuar. El museo ha tomado el lugar de una iglesia que prometió a la gente otra forma de inmortalidad. Pero esa inmortalidad no está garantizada por la iglesia sino por el gobierno. Por lo tanto juega el gobierno un papel en el sistema del arte. El coleccionista privado no puede prometer la inmortalidad sino solamente dinero, y eso no es suficiente. La disposición del gobierno para asegurar la inmortalidad del arte y los artistas elegidos ya está disminuyendo. El artista reacciona gracias a esta amenaza por parte del estado de no fomentar más sus obras. El artista ya no está dispuesto a entregar su obra al gobierno; él mismo multiplica sus obras para hacerse inmortal. Las nuevas estrategias artísticas recuerdan las hordas de langostas que cuando bajan a un campo tragan todo y se dispersan sin el cuidado de cualquier instancia. Los artistas contemporáneos han creado métodos que les dan por lo menos la oportunidad potencial en un tiempo enorme de crear una enorme cantidad de trabajos. Estos trabajos no pueden ser almacenados por ningún museo.

Para Kabakow esta actividad de multiplicar los propios trabajos sobre el espacio del globo terráqueo es ahora visible. Es una tendencia que se puede observar en todos, incluidos los grandes **pseudo**artistas universales. Este proceso se hizo obligatorio. Es la nostalgia del arte y la posibilidad de enfrentarnos con su muerte la que ha obligado a Kabakow a situar su actividad como un proceso autónomo que mira hacia el futuro del arte, de la vida y de la humanidad. Ahora el artista debe mirar al futuro. Se trata de recuperar el espacio olvidado y vivificar los proyectos artísticos ahora insertos no como un pasado o como el memorial de un museo. El arte es devenir, futuro. Y esas cualidades las puede alcanzar insertándose en el espacio público, no en la privacidad del museo.

Ya se entiende que el futuro del arte sólo es posible por los **proyectos futuros**. Pero, ¿cómo inventar proyectos de por vida? Kabakow propone la construcción de “Un generador de ideas”. El asunto es relevante: tendremos que generar ideas para toda la vida porque ese es el plan de nuestras vidas. Es, podría decirnos Kabakow, “El plan de mi vida” y el de la vida de cada uno. La vida es un proyecto. La vida es una obra de arte. Pero, ¿cómo estimular los proyectos, siendo que esto es tanto como estimular la vida? Escribe el profesor Sotnikova a propósito del proyecto “Una tetera nueva”:

“Muchas veces se tiene la impresión de que la vida discurre de manera tranquila y sin novedad. Se diría que todo va bien en la existencia cotidiana, se tienen las necesidades cubiertas, todo funciona con arreglo a un orden establecido. Pero al mismo tiempo se tiene la continua sensación de que falta algo, de que nos falta algo importante, lo principal. Y esa insatisfacción, si nos ponemos a analizar su oscuro origen, proviene de la acompasada reiteración de los días transcurridos en unas mismas circunstancias vitales. Es como, si de una vez por todas, se detuviera todo lo circundante y uno mismo se convirtiera en objeto estacionario entre otros objetos estacionarios circundantes. Así, aunque tras un día venga

siempre otro, surge la aterradora sensación de que la vida cesa dentro y alrededor de nosotros. ¿Cómo modificar esto? ¿Cómo suscitar un nuevo impulso vital para que todo se ponga en funcionamiento y cobre vida alrededor para que desaparezca esa agradable pero sonora inercia? Sin embargo, elaborar un plan decisivo para cambiarlo todo cuando el entorno está ‘en silencio’ no es tan fácil y si, en general, el ‘estado de bienestar cotidiano’ es bueno, parece algo de todo punto imposible. No obstante, existe un proyecto, así que, poco a poco, y sin llamar la atención, comienza a cambiar otorgando un nuevo estímulo a la existencia.

En un sistema bien ajustado basta con variar un solo detalle. Por ejemplo, cuando una familia está cenando y decide sustituir la vieja tetera por una nueva, más bonita y moderna. En cuanto aparece la nueva tetera sobre la mesa, se nota que las viejas tazas no hacen juego con ella, por lo cual deben cambiarse también. A partir de ahí, paso a paso, se van cambiando continuamente sucesivos detalles de la vida circundante, planificando, calculando, pensando en las modificaciones de pequeña y gran escala, hasta haber adquirido todo lo necesario para un ‘bienestar’ activo y creativo. La percepción de posibilidades futuras, la percepción de estar incluido en el proceso creativo, la presencia de un objetivo y la dinámica de la emoción. Existe la conciencia de una luz, de un afán de aventura casi temerario... Al fin y al cabo, la realización de una nueva idea siempre sirve de impulso para que surja otra”.

Bibliografía

- KABAKOW, Ilja. *El Palacio de los Proyectos*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid: 1998.
- GROYS, B.; ROSS, A.; BLAZWICK, I. *Ilya Kabakov*. London: Phaidon Press, 1998.
- PETRY, N.; DE OLIVERA, N.; OXLEY, N. *Installation Art*. New York: Thames and Hudson, 1990.
- GROYS, B.; KABAKOW, I. *Die Kunst der Installation*. München Wien: Carl Hanser Verlag, Edition Akzente, 1996.

Los proyectos de Ilja Kabakow. La vida en una instalación espacio-temporal

The Projects of Ilja Kabakow. Life in a Space-Time Installation

Resumen. *El artículo realiza un diagnóstico del arte contemporáneo y un análisis sobre el arte de la instalación a la luz de los conceptos y trabajos de Ilja Kabakow. El objetivo es mostrar que lejos de un agotamiento de la actividad artística, las nuevas técnicas y estilos abren un panorama conceptual sumamente amplio, que hacen del arte un lenguaje autónomo con infinitas alternativas de expresión.*

Summary. *This paper diagnoses Contemporary art and analyses the art of installation based on the works and ideas of Ilja Kabakow. The purpose is to illustrate that artistic activity is far from being exhausted. On the contrary, new techniques and styles open a quite wide horizon of concepts, confirming that art is an autonomous language with countless possibilities of expression.*

Palabras clave: *Kabakow, instalación, arte contemporáneo.*

Key words: *Kabakow, Installation, Contemporary Art.*

MÁS ACÁ DEL LÍMITE

Por: Sergio Mesa Saldarriaga

Universidad Javeriana. Santafé de Bogotá

El tema de la autonomía de la música se presenta ante nuestra reflexión en múltiples formas cuyos planteamientos tienen raíces y desarrollos históricos complejos. Es necesario anotar ante todo que, dada la inmensidad del tema, nos circunscribimos en estas consideraciones a la música que se sitúa en la tradición de la que generalmente se llama “clásica” y que algunas personas llaman “artificial”.¹

Recojamos brevemente las diversas acepciones que el término “autonomía” va asumiendo de acuerdo al contexto particular de la discusión en varias líneas de pensamiento.

Por una parte, “música” designaba en la Grecia antigua a una totalidad artística en la que más tarde se distinguieron diversos elementos: la poesía, la danza y la música en el sentido posterior de la palabra. Con la consideración independiente de cada arte se presenta la pregunta por su propia naturaleza y su posible autonomía con respecto a las otras.

En este orden de ideas se inscribe más adelante la pregunta acerca de qué parámetro musical está a la base de la autonomía de la música. Según Rameau, quien había construido el sistema de la armonía, ésta se concibe siempre de modo autónomo, mientras la melodía es susceptible de entenderse de manera heterónoma en cuanto que —en el canto— depende y está al servicio de la palabra, de la poesía.²

A partir del siglo XVIII cobra relevancia la discusión acerca de la diferencia de música funcional y música autónoma. La primera forma parte de un todo con una función externa, por ejemplo, litúrgica o de entretenimiento, mientras la música autónoma se ofrece a la audición independientemente de otra función. Con esto se introduce la discusión acerca del valor estético de esta música que en el curso del tiempo cambia radicalmente: de ser considerada como sólo quizás agradable, pasa a tomar el puesto del paradigma de lo que es realmente música. El enfoque de la obra musical como un organismo en que tanto su estructura armónica como la motivica forman un conjunto cerrado de funciones que se autocontienen fue uno de los argumentos para la validez del principio de autonomía estética, es decir, para

1 DANUSER, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 2 ed., 1992, p. 3.

2 RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie réduite a son principe naturel*. París: 1722.

Generalmente los estilos se diferencian a partir del análisis de las obras. Nos parece necesario destacar el carácter bipolar del estilo y poner atención también en la recepción de esas obras. Hacemos alusión al modo como Husserl distinguió entre las instancias correlativas de noesis y noema. Al hablar de la música, diríamos que a cada estilo de obra musical (noema) corresponde idealmente un estilo de escuchar (noesis), una disposición de escucha. De este modo podríamos distinguir los diferentes estilos musicales por sus elementos noemáticos o por sus correspondientes momentos de noesis.

Al describir un estilo desde el punto de vista de la disposición de escucha (de la noesis), presuponemos una formación previa de la audición respecto a una organización del material sonoro dado por la cultura, de la que probablemente no seríamos conscientes si no nos confrontáramos con la música de otras culturas. En la actitud de escucha va implícito también el deseo y la expectativa de encontrar ciertos elementos en la obra que se va a oír.

Un estilo puede hacer énfasis en uno o varios de los siguientes aspectos: 1) en la sonoridad misma —con su connotación de agrado o desagrado en la audición—, 2) en la estructura musical —incluso descuidando a veces los detalles de la sonoridad concreta por fijar la atención en la relación entre los sonidos que lleva al oyente a una búsqueda de intelección—,¹² 3) en la representación de un carácter o afecto —que corresponde a una posición de “observador” impasible de parte del oyente—, 4) en la evocación de un estado, una atmósfera, o la imitación de algún fenómeno de la naturaleza —que en el oyente va acompañada de un vuelo de su imaginación—, 5) en la intención de inducir en el oyente una emoción particularmente profunda o tratar de involucrarlo en el “drama” que la música está expresando, o 6) en la producción de un cambio en la experiencia de su temporalidad. De acuerdo al estilo de la música, sabrá el oyente qué puede esperar de una obra. No esperará el desarrollo de un drama pasional en un trozo barroco, pero se sentirá decepcionado si no encuentra una determinada atmósfera sonora en una obra impresionista. El oyente (como el buen crítico) aprende a afinar su escucha de acuerdo a la obra con la que se encuentra. A un estilo romántico de escuchar, por ejemplo, correspondía un estilo romántico de componer. Sin embargo se puede dar un desfase entre los polos de noema y noesis. En la historia del arte se observa que a veces se requirió de cierto tiempo para que el público aprendiera a apreciar determinados estilos de pintar. Términos tales como “impresionismo” usados al principio peyorativamente pasaron a recibir una connotación positiva.

Una de las dificultades de la estética musical es querer definir la “música” teniendo en cuenta un estilo o gusto particular, que se erige en la instancia clave para la comprensión y que relegaría a la categoría de pseudomúsica a otras instancias que no encajan en la definición adoptada. (Schopenhauer tuvo que rechazar obras de Haydn porque no correspondían a la definición que el filósofo había dado de la música).¹³

12 Comparar los términos alemanes *Wohlklang* y *Tonsatz*.

13 SCHOPENHAUER, Arthur. *Op. cit.* Vol 2, p. 261.

Desde el punto de vista noemático, la descripción del estilo se basa en las características “objetivas” de las obras, que permite estudiar su transformación y su relación con otros estilos.

Observemos, por ejemplo, así sea a grandes rasgos, el cambio de estilos que ha tenido la música en el siglo XX. En la práctica tradicional, tanto el material sonoro como los modos de su elaboración estaban de alguna manera preformados por la tradición cultural. El sólo hecho de la construcción y perfeccionamiento de los instrumentos y la técnica de su manejo ya era una manifestación de la forma como se había aprendido a oír y señalaba expectativas culturales de determinada organización sonora. Así, el uso tan difundido de los instrumentos de teclado con su afinación “bien temperada” hacía que los doce semitonos se presentaran como una forma de estructuración obvia y presupuesta del material sonoro. Así mismo, se había aprendido a esperar una cierta organización rítmica y ciertas duraciones de los sonidos de acuerdo a las posibilidades concretas de cantantes e instrumentistas. Se contaba con una “lógica” y una “retórica” musicales que hacían comprensibles las obras con referencias a “géneros” ampliamente conocidos. Se esperaba además la creación de determinadas emociones o la evocación de ciertas atmósferas. Así la audición estaba preformada y el oyente esperaba del compositor y del intérprete una obra completa, comprensible por sí misma y novedosa, en un marco de referencia conocido, que permitiera precisamente el reconocimiento y la fruición de la novedad.

Visto desde este punto de vista, el desarrollo de la música del siglo XX implica un desmantelamiento de estos esquemas para dar paso a una nueva música. Se abandonó la armonía tonal que regía desde hacía varios siglos, se cambió la “retórica” musical, se introdujo la aleatoriedad, se consideró el aspecto espacial como constitutivo esencial de la obra, se transformó la idea misma de “obra” al dar cabida a la “obra abierta”, la “obra en progreso”, se amplió la concepción del proceso de composición para abarcar actividades tales como la experimentación y el uso de sofisticados programas de computación.¹⁴

Aunque de ninguna manera pretendemos afirmar que el proceso mismo de transformación de los estilos es autónomo y pueda ser deducido a priori, por cuanto depende de factores culturales independientes a él, sin embargo, podemos leer algunos cambios que se han dado en la música del siglo XX a partir de la autonomía como clave interpretativa.

A la luz del principio de la autonomía de cada elemento de la música, el cambio en la concepción armónica se puede entender como originado en la “emancipación” de la disonancia y en la valoración de cada uno de los sonidos independientemente de su subordinación a un sistema tonal. La “retórica” antigua se puede ver reemplazada por un modo libre de organizar los sonidos de acuerdo a una lógica que se afirma autónomamente. Cada parámetro musical se independiza de los demás: la altura del sonido, su duración, su dinámica, su articulación,

14 PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

su posición en el espacio pueden ser organizados autónomamente; la cualidad de la sonoridad puede ser definida libremente. La aleatoriedad libera al intérprete del dominio absoluto del compositor y, a un nivel más profundo, libera a la obra musical de los avatares del yo del artista. La obra misma se libera de la constrictión de un límite definido y de la necesidad de ser completa. Por otra parte se ofrece al oyente la posibilidad de que, a diferencia de la experiencia anterior, en que ponía a disposición de la música parte de su temporalidad para que en ella la obra (como un organismo) naciera a partir de su silencio, se desarrollara y terminara para volver al silencio, ahora se sumerja en una obra que ya había empezado a sonar antes de que él le pusiera atención y que podrá seguir sonando después que el oyente se retire: una nueva experiencia de su finitud inscrita en un todo inabarcable. En forma análoga la puede experimentar al oír una obra como *Gruppen* de Stockhausen cuando, a pesar de que las tres orquestas que interpretan la obra la presenten varias veces para que los oyentes puedan cambiar de sitio de escucha, tendrá que reconocer que, dada la estructura de la obra, “lo que escucha” no es la misma instancia que percibió el oyente cuyo puesto ocupa ahora.

Hay que reconocer sin embargo que a medida que se abandonaba la tonalidad, que las formas eran difícilmente comprensibles debido al cambio en la retórica, que se introducía la aleatoriedad y se transformaba el concepto de obra, muchos oyentes se sintieron incapaces de seguir los cambios y siguieron deseosos de encontrar repetidamente la música que estuviera de acuerdo a su modo aprendido de escuchar y que respondiera a sus expectativas. Si a veces se observaban en la historia del arte desfases entre los polos de noesis y noema, tal vez nunca ha sido tan grande el abismo entre el oyente y la música de su tiempo como en el siglo XX.

Los grandes cambios en la composición han coincidido con una perfección interpretativa de la música de diversas épocas que ha llegado a altísimos niveles al tiempo que se han “redescubierto” autores y obras de períodos anteriores que tienen en la actualidad un nuevo proceso de recepción (baste citar como ejemplo el caso de las obras de Monteverdi). Sin precisar en estadísticas, es claro que el gran público de la música clásica no es el de la música contemporánea. Pero así como se da una escisión entre las instancias del oyente y la obra musical, también se da una escisión entre la instancia del compositor y la del intérprete, en el sentido de que determinados grupos de intérpretes se niegan a ejecutar gran parte de la música del siglo XX, que queda sometida a la actividad de especialistas. Los diversos tipos de noema exigieron un cambio en la noesis que muchos oyentes (quizás la mayoría) fueron incapaces de realizar, o que, frustrados por experiencias repetidas de incompreensión, no sintieron deseos de exigirse.

Sería necesario señalar además que la vivencia misma de la audición de la música se ha transformado a causa de la posibilidad de la manipulación electrónica del sonido. En efecto, si comparamos el acceso que un oyente de principios de siglo tenía a la música con el del actual, la diferencia no puede ser exagerada. Si alguien quería acercarse a una obra musical tenía que asistir a su interpretación o intentar (quizás con reducciones para cuatro

manos) leerla él mismo en su instrumento. Todo dependía del material impreso o copiado que estuviera a disposición. Para muchos melómanos actuales, el acceso que han tenido quizás a la mayor parte de la música que conocen es a través de grabaciones. Esto determina la cualidad de la audición de forma más o menos sutil. Por una parte, en cuanto a la cantidad, está a disposición del oyente música de diversos tiempos y culturas, en diversidad de interpretaciones. Por ser repetible a voluntad, la audición carece de la perentoriedad de lo único; por ser desplazable espacialmente, puede ser completamente descontextualizada (se puede escuchar música religiosa en el supermercado, o encontrarse a todas horas con el “ruido ambiental”); por permitir acceso directo y no lineal (después de la digitalización del sonido) se presta a la fragmentación y atomización de la experiencia acorde con períodos cortos de atención; por ser producto de una gran industria, está sometida en gran parte a los intereses y dictámenes del mercado; por su difusión global, permite a todos por igual, independientemente de su posición geográfica, participar de este mismo universo sonoro. Se establece un sistema de mediaciones entre los diversos tipos de audición. La escucha de un concierto en vivo va a estar de alguna manera mediada por las audiciones previas de grabaciones de las obras que se ejecutan o de obras semejantes. La “perfección” de la grabación, en algunos casos artificial, puede ser relativizada por la experiencia de los conciertos en vivo. De todas maneras se trata ya de una audición mediada.

La situación es aún más compleja si consideramos la aparición de la música concreta y el desarrollo de la música electrónica. La ruptura con los parámetros anteriores de la tradición occidental es tan honda que surge de nuevo la pregunta por la esencia de la música. De una u otra manera, en la música tradicional (término que abarcaría ya la música serial, por ejemplo) el material sonoro tiene una estructuración previa, fijada por la cultura. Cuando el sonido puede ser sintetizado a partir de sus componentes físicos básicos y se puede manipular de acuerdo a los diversos parámetros, se impone hablar de un modo de música radicalmente nuevo, que surge a partir del sonido mismo y de sus elementos constitutivos: no de la estructuración previa y culturalmente aceptada sino de los elementos constitutivos del material.

Con esto se someten a nueva prueba los viejos esquemas. Las diferencias, por ejemplo, entre el papel del compositor, del intérprete y del oyente se pueden borrar hasta desaparecer por completo. En algunos casos no hay diferencia entre el compositor y el intérprete porque la obra tiene sólo una realización, sea ésta fijada en una grabación o determinada por un diseño computacional que puede reaccionar a diversas circunstancias; en ocasiones el oyente puede “interactuar” de tal manera que pasa a determinar el curso de la obra.¹⁵

Pero es claro que esta “nueva” música (concreta y electrónica) y la “tradicional” se combinan e influyen mutuamente. Por eso no es de extrañar que realizaciones de música

15 WATERS, Simon. *The Contemporary Cultural Context: From “acousmatics” to “sampling”*. Stockholm: Swedish Section of ICEM, 1997.

instrumental, tales como algunas obras de H. Lachenmann, se puedan comprender como música concreta instrumental, y que se base la composición de obras en los multifónicos que pueden producir determinados instrumentos de viento, entendidos como elementos básicos sonoros derivados de la constitución misma del instrumento.

Surge la pregunta: ¿esta situación se puede analizar como la producción musical a partir de la autonomía del sonido llevada a sus últimas consecuencias, o como una forma de alienación en la que el artista queda privado de la posibilidad de comunicación con los oyentes, al no compartir con estos una estructuración previa de su audición?¹⁶

Hemos leído la sucesión de algunos estilos en la música del siglo XX con la clave interpretativa de la aplicación del principio de autonomía a cada uno de los parámetros musicales. Vista desde esta perspectiva, parecería que llegamos al final de este proceso y que de aquí en adelante no hay camino señalado. Todo está permitido, incluso el recurso a la sencillez y a la vuelta a modos anteriores de composición, como en el postmodernismo musical a partir de los años 70. La realización de la autonomía ha llevado por lo tanto a una situación —caótica— de anomia, donde diversos sistemas de producción de músicas (noema) conviven, compiten, se combinan, se influyen mutuamente ante un público que en su gran mayoría no ha podido (o no ha querido) adoptar las diversas disposiciones de escucha (noesis) que exigen los diversos estilos musicales.

* * * * *

Si a la luz de lo que hemos visto fijamos la atención en nuestra propia historia, saltan a la vista los problemas con que se ha enfrentado una producción musical autónoma en nuestro medio. Al leer, por ejemplo, la clásica *Historia de la música en Colombia* de José Ignacio Perdomo,¹⁷ o la muy completa *Colombia, siglo XX* de Luis Carlos Rodríguez,¹⁸ observamos que se trata más bien de una serie de relatos acerca de músicos e instituciones musicales que de una historia del arte en cuanto tal, no porque los historiadores no la hayan captado por deficiencia metódica, sino porque ésta todavía no se ha dado aún. Por una parte no se encuentra una verdadera historia de la recepción de muchas obras colombianas (que comprendería una historia de su publicación, de sus diversas posibles interpretaciones, de los enfoques de su análisis, de la opinión de la crítica, etc), ni tampoco la identificación de corrientes o escuelas de composición autónomas (con posibles contracorrientes, influencias, relaciones, etc). Por otra parte, los estilos de los compositores en muchos casos deben ser

16 LÉVI-STRAUSS, Claude. *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.

17 PERDOMO, José Ignacio. *Historia de la Música en Colombia*. Bogotá: Plaza y Janés, 1980.

18 RODRÍGUEZ, Luis Carlos. *Colombia, siglo XX*. Medellín: Platea 33, marzo, junio, septiembre y diciembre 1997.

entendidos en términos de corrientes artísticas externas con las que han estado relacionados o por su formación inicial, o en algunos casos, por búsquedas tardías después de años de trabajo.

La autonomía del compositor, como hemos visto, es relativa. Para que su obra tenga vigencia histórica, fuera de su valor intrínseco, requiere de la interpretación y la recepción. Esto explica que durante el tiempo de la colonia se pudieron producir obras, en el estilo importado de España, que tuvieron su vida propia dentro del marco de los oficios religiosos (de la catedral de Bogotá). Esta música “funcional” tuvo un cierto auge limitado. (Afortunadamente en la actualidad se están rescatando y reviviendo esas obras, libres de su marco funcional y tomadas en su aspecto autónomo).

Pero mal podía esperarse que se produjera en el siglo XIX un verdadero movimiento de composición en un país devastado por las guerras y carente de una praxis musical continua que propiciara una tradición de escucha, condición necesaria para la recepción de las nuevas obras musicales. Por eso es comprensible que un compositor formado en Francia, por ejemplo, se encontrara a su regreso al país en un vacío, en el que sus obras, a pesar de estar escritas en un “vocabulario” romántico y estar algunas basadas en danzas populares como el bambuco, el pasillo y el torbellino, no pudieran ser entendidas. Faltaba en el gran público, según lo anota Béhague, el conocimiento básico de los estilos comunes europeos de mitad del siglo XIX.¹⁹ Así, Ponce de León (1846-82) era musicalmente contemporáneo de la cultura europea donde se formó, pero para sus compatriotas era un extraño en su tiempo. Su país, inscrito culturalmente en el ámbito occidental, no hacía parte, sin embargo, de una comunidad artística que compartía los mismos estilos musicales: en el conjunto mundial de esta música, esta tierra era “extraña”, estaba ubicada más allá de sus límites. Esto explica la paradoja de que la música de Ponce de León, teóricamente “autónoma” y que incorporaba elementos nacionales careció de las posibilidades de recepción y de vida propia con que sí contó en su tiempo —muy limitado— la música funcional e importada de los oficios religiosos de la colonia.

Como en otras manifestaciones de la cultura, se produce además un fenómeno de dessincronización entre lo que sucede en el “centro” del desarrollo cultural (en este caso Europa, Estados Unidos y más tarde algunos países asiáticos y latinoamericanos) y lo que sucede “extra muros”. Desde ese centro se puede hablar de ciertas obras escritas en la periferia, contemporáneas según el calendario, como de obras “anacrónicas” y en algunos casos “epigonales”.

Aunque en el siglo XX el conocimiento musical del gran público mejoró debido al trabajo de educación y al acceso a la música en vivo y sobre todo grabada, el proceso de asimilación de las nuevas obras tuvo la dificultad común a la música del siglo XX que

19 BÉHAGUE, Gerard. *Colombia, Art music*. En: *The new Grove*, vol. 4, 1995, p. 569.

mencionábamos antes, agravada por la falta de una praxis regular de ejecución de esta clase de obras (a pesar del ingente esfuerzo que realizan con entusiasmo contados intérpretes y organizadores de eventos musicales). Se podría adelantar la hipótesis de que la mayoría de los oyentes de música clásica continúan teniendo lo que se puede llamar una actitud (noesis) “romántica” implícita que choca con una nueva producción (noema) musical.

Es parte constitutiva y premisa de la historia de la música occidental la formación de un “canon” que va consagrando como integrantes esenciales de la historia a determinados artistas que sirven como marco obligado de referencia e inteligibilidad de esa historia.²⁰ Observamos en otras artes procesos similares, que pueden ser integrados en lo que se llaman las diversas “narrativas” históricas. Ejemplo clásico es la narrativa de la pintura de Vasari. Es comprensible, dentro de determinada narrativa, todo lo que puede ser ordenado, relacionado, analizado en sus términos. Actualmente se desarrolla una discusión acerca del final de las narrativas con respecto a las teorías de Danto y Hegel.²¹ Por otra parte, Harold Bloom ha dedicado uno de sus últimos libros al estudio del canon occidental en la literatura.²²

Hay que señalar el hecho de que desde un punto de vista “central”, la historia de la música del siglo XX, a diferencia de la de otras artes del mismo período, puede ser contada sin tener que nombrar para nada a nuestro país. Véase por ejemplo la obra de Hermann Danuser, *La música del siglo XX*, que corresponde al volumen 7 del *Nuevo Manual de Musicología*, editado por Carl Dahlhaus y continuado por el mismo Danuser.²³ Es claro, por tanto, que, desde ese punto de vista, a pesar de la tan mencionada globalización, no pertenecemos al “canon ecuménico”, que nuestra situación hasta ahora es la de quienes viven más acá de las fronteras de un mundo que se desarrolla y se explica a sí mismo desde un determinado centro.

20 DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 114.

21 DOMÍNGUEZ, Javier. **Posiciones filosóficas de Hegel y Danto sobre el “fin del arte”**. En, *Estudios de Filosofía* No 13. Medellín: Universidad de Antioquia, febrero 1996.

22 BLOOM, Harold. *Op. cit.*

23 DANUSER, Hermann. *Op. cit.*

Resumen. *El tema de la autonomía de la música se ha debatido al interior del desarrollo de la misma, en términos de géneros musicales por una parte, y de parámetros estructurales por otra. El artículo expone las fases históricas que conducen al concepto de música de la tradición clásica y la reflexión sobre la música instrumental, que consolida la idea de música absoluta. Esta idea tiene a su vez dos acepciones: música libre de textos y afectos, y música como lenguaje absoluto y supremo. Finalmente el artículo se ocupa de la nueva forma como se comprende la autonomía de la música en la actualidad: música surgida de la estructura misma del sonido, sin el recurso inmediato del modelo retórico o de la lógica armónica.*

Summary. *The concept of autonomy of music has been discussed in terms of musical genres and of structural parameters. This paper exposes the historical steps leading to the concept of Music, as known by the classical tradition, and the reflection about the instrumental music, that consolidates the idea of absolute music. This idea, on its turn, has two meanings: music as texts and emotions free, and music as absolute and utmost language. The paper finally studies today way of understanding autonomy of music: music arises from the very structure of sounds, without immediately appealing to the rhetoric model or to the harmonic logic.*

Palabras clave: *música, autonomía, historia de la música.*

Key words: *Music, Autonomy, History of Music.*



REVISTA DISCUSIONES FILOSÓFICAS
ISSN 0124-6127

Editada por el Departamento de Filosofía de la Universidad de Caldas
Nº3 enero-junio de 2001

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
UNIVERSIDAD DE CALDAS - Sede Palogrande
Cra 23 N° 58-65 Ofc 241. Manizales - Colombia
Fax: 8851217- A. A. 275
E-mail: maesfilosofia_ucaldas@latinmail.com

Contenido

| | |
|---|-----|
| El futuro ya no es lo que era <i>Daniel Innerarity</i> | 7 |
| ¿Por qué Alcibiades frente a Diotima? La charla de los interrogantes <i>Leonor Gallego Arias</i> | 11 |
| Sobre los fundamentos de la vida social <i>Martha Cecilia Betancurt García</i> | 43 |
| La Filosofía, ciencia rigurosa o cosmovisión. Un debate alrededor de Husserl y Lyotard <i>Pedro Juan Aristizábal Hoyos</i> | 61 |
| El artista y sus dobles <i>Mónica Vélez</i> | 73 |
| De “aperturas” y “clausuras” <i>Carlos Yañez Canal</i> | 87 |
| El diálogo como fundamentación ontológica del hombre <i>Diego Fernando Silva</i> | 103 |
| La comprensión de la comprensión <i>Garret Thomson</i> Traductor: <i>Pablo Rolando Arango</i> | 117 |
| Noticias de Europa <i>Freddy Telléz</i> | 157 |
| Eventos del Departamento de Filosofía | 163 |
| Colaboradores..... | 167 |

EL ANTAGONISMO ENTRE LA FIGURACIÓN Y LA ABSTRACCIÓN EN EL ARTE ANTIOQUEÑO

Por: **Sofía Stella Arango Restrepo**

Artista Plástica

Desde mediados de la década de los años cuarenta, cuando los liberales perdieron el poder, luego de mantenerse en él por un período de quince años, entra el partido conservador a orientar los destinos del país. Este partido establece una alianza de hecho con la Iglesia Católica a cambio del control ideológico de la educación. Esta alianza, y la polarización de la sociedad entre ricos y pobres con una clase media casi inexistente, van a incidir en forma determinante en la conformación de la Colombia moderna.

El nueve de abril de 1948 marca en forma definida las contradicciones entre los dos partidos tradicionales colombianos. El Liberalismo, debilitado por sus divisiones internas, y el partido conservador, con una ideología autoritaria y confesional, se culpan y persiguen mutuamente, produciendo uno de los hechos más devastadores en la historia reciente de Colombia como fue la denominada **Violencia**, forma de llamar en nuestro medio a lo que fue una auténtica guerra civil.

Antioquia no podía excluirse del sectarismo político. La confrontación, especialmente en el campo, entre liberales y conservadores, trae muerte, desalojo y pobreza para un amplio sector de la población campesina. Medellín se convierte en el refugio de los desarraigados habitantes del campo; las consecuencias no tardan en aparecer, manifestándose en un crecimiento acelerado y desordenado de la población urbana.

Paralelo a este fenómeno social, Medellín presenta un auge económico por encima de las otras ciudades del país. La industria antioqueña muestra un gran desarrollo que le permite llevar el título de “Capital industrial de Colombia”. El aspecto físico de la ciudad refleja un ambiente limpio y descongestionado en los sectores habitados por la clase media y alta. Los habitantes gozan de algunas facilidades como la del tranvía eléctrico, telefonía automática, varias salas de cine, aeropuerto, un teatro para espectáculos de variedades y un museo de historia y arte.

La convulsionada época de la violencia en Colombia expande su influjo negativo a todos los campos, incluyendo el aspecto cultural. En Medellín, un grupo de intelectuales de tendencia liberal crea en 1947 la Casa de la Cultura con la finalidad de hacer “cultura popular”: fundaron bibliotecas en los barrios, editaron libros, impartieron enseñanza gratuita de artes

plásticas, dictaron conferencias e hicieron música coral. Tal iniciativa tuvo que terminarse porque el grupo que la conformaba fue acusado de peligroso por la prensa local conservadora. Sus miembros fueron perseguidos y hostigados. Otro evento que denota la intolerancia reinante en la época es el ocurrido con los frescos del Palacio Municipal, realizados por Pedro Nel Gómez, que en 1953 el alcalde del momento trató de destruir por inmorales. Al fin fueron cubiertos con una cortina que años después fue retirada por el alcalde liberal en 1961. Estos sucesos nos muestran el grado de fanatismo al que se había llegado en la ciudad y el país, producto del sectarismo político.

En el ámbito de la cultura nacional se inicia un movimiento intelectual en todos los campos del pensamiento, lo cual muestra un empuje para afianzar en forma definitiva una cultura moderna en el país. Es así como en los comienzos de los años cincuenta se inician una serie de publicaciones de obras literarias y ensayos que denotan una nueva sensibilidad social.

La revista *Espiral* surge en 1944 bajo la dirección de Luis Vidales y Clemente Airó como editor. En sus distintas entregas pone de presente los problemas de las artes plásticas como un tema prioritario. Las reflexiones de sus artículos las encaminan, por una parte, al arte producido en el país y a resaltar los artistas más destacados del momento, y por otra, a la actualización de los artistas y del público en la estética y el arte moderno. El ánimo de esta publicación era el de involucrar al arte nacional en la corriente del arte moderno internacional.

La revista *Mito*, publicada diez años después, en 1955, con colaboradores importantes de talla nacional e internacional, se convierte en una protesta contra el aislamiento intelectual de las corrientes más actuales del pensamiento universal, excluidas del país en la última década.

En el panorama de las letras antioqueñas al finalizar la década de los años cuarenta, están escribiendo poesía Rogelio Echavarría y Carlos Castro Saavedra. Manuel Mejía Vallejo publica su primera novela *La Tierra éramos nosotros* en 1945, seguida de los cuentos *Tiempo sequía* en 1957, para culminar este período productivo con la novela que le dará fama internacional, *El día señalado*, en 1964. Arturo Echeverri Mejía publica la mejor obra de su producción, *Marea de ratas*, en 1960, y Rocío Vélez de Piedrahita escribe su primera obra de relatos y ensayos, *Entre nos*, en 1959.

La revista *Amigos del Arte*, publicada en Medellín a partir de 1942, se preocupó por divulgar artículos de fondo sobre la música clásica y sus realizadores, comentaron los eventos culturales patrocinados por la Sociedad de Amigos del Arte con artistas de talla internacional, escribieron sobre artistas nacionales y locales en el campo de las plásticas y la literatura. Puede decirse que la Sociedad de Amigos del Arte se convirtió en el motor cultural de la ciudad por más de una década.

En Medellín se formó en 1951, por iniciativa de Jorge Marín Vieco, la Galería de Arte Nacional. La intención inicial era crear un movimiento artístico interdisciplinario que

propiciara el intercambio entre el teatro, la música, la pintura, la escultura y el ballet. Allí se presentó por ejemplo una de las primeras obras escritas y montada con recursos locales. El autor fue Carlos Jiménez Gómez, titulada *Cuando los generales vuelven*, la dirección estuvo a cargo de Fausto Cabrera y la coreografía la realizó Fernando Botero. Otro de los propósitos de la galería era dictar talleres de arte, promover conferencias, permitir exposiciones y ser lugar de encuentro y discusión entre intelectuales y artistas.

En Antioquia, a mediados de los años cuarenta, se producen dos acontecimientos con importantes repercusiones para el medio artístico de la región: se cierra el único espacio público para la enseñanza de las artes en el departamento, el Instituto de Bellas Artes, fundado por el Maestro Francisco Antonio Cano en 1910, y se reabre casi simultáneamente el Museo de Zea. La aguda crisis económica, moral e institucional que aqueja al Instituto de Bellas Artes, no permite mantener abierto un espacio de formación para las nuevas generaciones sensibles a las artes plásticas y musicales. Ante la crisis evidente, la reacción de los maestros no tardó en darse, y abrieron a riesgo propio las puertas de sus talleres para impartir clases particulares. Es así como Pedro Nel Gómez, aparte de su labor docente universitaria, continuó con su taller de alumnas; Eladio Vélez comparte la enseñanza con su exalumno León Posada recién llegado de España, y Rafael Sáenz, quien a su regreso de Estados Unidos y México en 1948 inicia su labor docente privada.

A mediados de la década de los cuarenta dos nuevos escultores ingresan a la nómina de artistas antioqueños: José Horacio Betancur, compañero de actividades de Hernando Escobar T., y Rodrigo Arenas Betancur, quien se radica en México por muchos años. El pensamiento de estos artistas está enmarcado dentro de una concepción con un claro contenido social en la obra y con un marcado acento americanista. Es una orientación estética que regía en el medio desde la década anterior y de la que era un convencido defensor Pedro Nel Gómez. Estos mismos principios los encontramos en el trabajo de estos jóvenes escultores, cuyas ideas pueden leerse en las palabras de José Horacio Betancur cuando afirma en una entrevista en 1951:

“Europa buscó en sus artes primigenias las fuentes de su inspiración y por eso ésta dio obras de arte grandes y perdurables. No debemos los americanos recoger las sobras de un arte ya realizado, siempre los imitadores son inferiores a los creadores. América es un rico filón inexplorado, al cual vuelve los ojos el mundo. Sus artistas tienen un noble destino que cumplir, y no debemos por ningún motivo dejar que nos descubran los extraños. Ya Pablo Picasso, creador del cubismo, declaró que las fuentes de su arte personalísimo radica en América. Es inútil seguir insistiendo en trasplantar y aclimatar en nuestro continente la escultura europea. La fauna y la flora americana, las bellas leyendas que forman nuestra mitología son un campo infinito de inspiración para nuestros artistas”¹.

A raíz de la muerte accidental de este artista en 1957, un articulista de un periódico local se refiere a su obra plástica en los siguientes términos:

¹ Entrevista con José Horacio Betancur. En: *El Colombiano*, 1951. Archivo de prensa del Museo de Antioquia.

“Rodrigo Arenas y José Horacio Betancur, entre otros, han sabido dedicar sus labores escultóricas a la verdadera interpretación plástica de América, y a ofrecernos un arte que vuelve a encontrar sus raíces en la antigua cultura de nuestro continente, y la libertad plástica con que trabajaron nuestros escultores indígenas hace más de un milenio. Estos notables artistas artífices del cincel han sabido presentarnos, a través de sus esculturas admirables, un mundo que nos pertenece, porque es el de América en sus faenas domésticas y vitales: caciques, guerreros, indias con sus crías, mujeres moliendo maíz, mineros, aguadores, mitos y animales, en fin, toda una interpretación plástica llena de vida y verdad”.²

En palabras como ‘propio’, ‘auténtico’, ‘nuestro’ y ‘tradición’, se basa la estética de la época; a estas ideas acompaña la preocupación de un claro sentido social donde están presentes los avances de la sociedad moderna junto a ideales de justicia y renovación. Eso lo podemos vislumbrar en el comentario que Rubayata hace de la obra de Horacio Longas en el Museo de Zea en 1947 cuando dice: “Longas presenta no sólo lo que él siente, con criterio individualista, sino lo que siente el medio social en que vive. Es un intérprete definido de la vida colombiana en agitados pedazos de vida humana, de materializadas capas sociales, de melancolía proletaria. Una especie de tipismo, de costumbrismo como expresión de amargura social en la tendencia más pródiga en la obra de Longas”.³ Y Carlos Castro Saavedra refiriéndose a la misma exposición comenta: “A sus cuadros se asoma nuestro pueblo tal como es, sin extraños aderezos, sin abalorios de otras latitudes ni resplandores anímicos de dudosa procedencia ultramarina. Es nuestro pueblo el que Longas aprisiona en sus líneas y colores, el que urge y exalta con su fervor de verdadero artista y auténtico exponente de la pintura de la raza”.⁴

En la misma dirección de pensamiento de los anteriores se encuentra Rafael Sáenz. Habla de la educación artística en el medio regional y nacional basada en la copia servil de la naturaleza, carente de alguna reflexión que conduzca a la creación de obras originales: “Verdad que es triste el panorama que ofrece la generación presente de pintores y escultores maduros y principiantes en el arte, con excepción de unos pocos que han luchado honesta y pacientemente en la búsqueda de las formas para un arte propio, y una manera propia de interpretación de lo americano en su sentido geográfico y humano”.⁵ Para Sáenz, esos pocos artistas que han luchado por un arte no sujeto al modelo que ofrece la naturaleza, y libres del interés de una copia servil del modelo, son los encargados de suplir los vacíos para las generaciones venideras, encargadas de lograr un progreso en el arte.

Sin embargo, no todos los artistas antioqueños formaban un grupo homogéneo en sus concepciones estéticas. Otro grupo, alentado por el pensamiento de Eladio Vélez, piensa

2 *Ibidem.*

3 HENAO, David. **José Horacio Betancurt y su valioso aporte a la escultura colombiana.** En: *El Colombiano*, noviembre 15 de 1957. Archivo de prensa del Museo de Antioquia.

4 CASTRO SAAVEDRA, Carlos. **La exposición de Horacio Longas** En: *El Correo*, 12 de octubre de 1947. Archivo de prensa de del Museo de Antioquia.

5 *El Colombiano*, 12 de mayo de 1947. Archivo de prensa del Museo de Antioquia.

que el arte debe estar alejado de cualquier fin distinto al estético. Esta concepción viene de la década anterior, y aparece en forma clara en el enfrentamiento entre Eladio y Pedro Nel, cuando este último realizó los frescos del Palacio Municipal, y que resume un comentario de Ernesto Barrientos sobre la obra de Eladio Vélez: “El que admire su capacidad no tiene que disponer de elementos superiores para entenderlo, sus motivos no engendran la tesis quimérica, ni su misión ha sido la de que el público haga un esfuerzo máximo para conclusiones diversas. El tema político-social le queda a otros negociantes de plaza que en los mercados públicos se desgañitan para conseguir intereses. La pintura es la pintura y no más, un artista es el creador de cosas bellas y no el agitador insano y dañino que corrompe las leyes naturales en ociosos lienzos sembrados de odio”.⁶

Pero más allá del contenido social de la obra de arte y su referencia narrativa, lo que más preocupaba a los artistas que comulgaban con esta concepción era que la obra se alejara del modelo por deformaciones que la apartan de un verdadero modelo clásico, tal como ocurría entre los jóvenes artistas del país sometidos a la malsana influencia del arte moderno, donde Picasso jugaba un papel fundamental, como lo afirma León Posada: “Nosotros estamos sometidos al ‘complejo Picasso’. No comprenderlo, no gustar de su obra, eran manifestaciones de atraso, cuando no de oscurantismo. Picasso se volvió una moda, un modo demagógico, explotado por los izquierdistas”, para agregar más adelante, con obvias referencias a la pintura de Pedro Nel, Sáenz, Carlos Correa, Débora y los nuevos pintores que trabajaban en esa misma dirección, “para los ‘avanzados’, la pintura tenía que ser deforme. Eso acusaba personalidad de pintor, e independencia. Cuando se dibujaba al capricho, viendo el modelo como a través de una lente de aumento, se decía que el pintor se había independizado de los viejos modelos retratistas. Pintar con ajustamiento, con responsabilidad, con corrección, con respeto al arte, se consideraba mediocridad y ‘conservatismo’”.⁷ Modernismo no es conseguir deformaciones con base en músculos retorcidos que sólo corrompen las leyes naturales logrando seducir a los incautos ignorantes.

El Museo de Zea reabre sus puertas en mayo de 1946; en esta ocasión Pedro Nel Gómez recuerda a los antioqueños: “lo que aquí se exponga debe respirar nuestro aire, vivir en nuestra luz, vibrar en el campo de nuestra agitación como pueblo del trópico, nuevo y original”. A partir de este momento el Museo seguirá mostrando en forma continua exposiciones de los más destacados artistas locales, nacionales y extranjeros. Este recinto fue escogido por la Sociedad de Amigos del Arte para albergar el VII Salón Nacional de Artistas Colombianos, que en diciembre de 1946 pasó por Medellín en exposición itinerante, y organiza en 1948 el Segundo Concurso de Exposición de Pintura.

6 **El arte de Eladio Pérez y la pintura actual** En: *Letras. El Correo*. Septiembre de 1948. Archivo de prensa del Museo de Antioquia.

7 POSADA, León. **Hacia el origen clásico de la pintura**. En: *El Colombiano*, agosto de 1948. Archivo de prensa del Museo de Antioquia.

Al cerrarse la oportunidad de que los artistas del país pudieran confrontar sus obras y recibir un estímulo a su trabajo por parte del gobierno, otras entidades trataron de llenar por diferentes medios el vacío reinante. Es así como en 1947 se realiza en la Biblioteca Nacional una exposición de artistas jóvenes definida por Walter Engel como “el primer paso de rebeldía colectiva contra la academia”; entre sus participantes pueden contarse los antioqueños Hernando Escobar Toro, Fanny Arango, Luis Hernández y Hernán Merino (todos desaparecen del ámbito artístico en la década siguiente), además de Alipio Jaramillo, Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar, Hernando Tejada, Lucy Tejada, Antonio Valencia, Edgar Negret y Hugo Martínez. Lo importante de la muestra es el compromiso de los jóvenes expositores con la época que les tocó vivir.

En 1948, El Museo Nacional toma la iniciativa de un gran salón de arte contemporáneo llamado Salón de los XXVI. El nombre se le asigna por el número de participantes. El encargado de convocar y organizar el evento es el nuevo Rector de Bellas Artes, Alejandro Obregón. En la selección de artistas se tuvo en cuenta a los maestros de la pintura moderna en Colombia, entre ellos los antioqueños Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Carlos Correa junto a otros nombres recientes en la plástica nacional que se convertirían en la piedra angular del arte del país en la década siguiente. Algunos de estos nombres son: Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Sofía Urrutia, Edgar Negret, Lucy y Hernando Tejada. Al año siguiente se realiza en la capital un Salón de Arte Moderno donde impera el espíritu creado por Obregón en el Salón anterior.

En el mes de mayo de 1949, la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá promueve un Salón de Artistas Antioqueños, donde aparecen algunos nombres nuevos en la plástica de la región: Fernando Botero, Fanny Arango, Dicken Castro y Hernando Escobar Toro.

En Antioquia se promueve un Salón Nacional de Artistas patrocinado por la empresa textil Tejióndor y organizado por la Sociedad de Amigos del Arte. Los antioqueños quieren con este certamen tener una presencia viva en el arte nacional, además de recordar que los pintores de la región han estado a la cabeza en el arte del país en la década que termina. El arte social americanista es un arte que para muchos identifica al departamento y piensan que debe permanecer por mucho tiempo como una forma de expresión propia. Este concurso es una buena oportunidad para confrontar las dos vertientes del arte regional que para esos años era irreconciliable.

El Salón de Tejióndor abrió un espacio para los artistas jóvenes, entre los que se destacan Fernando Botero, quien contaba con diecisiete años, Marco Ospina y Hernando Tejada. La concesión del primer premio a Pedro Nel Gómez con su *Barequera áurea*, y el segundo a Ignacio Gómez Jaramillo con *Doble retrato*, produjo encontradas reacciones que van desde las exageraciones al igualar el evento con la Bienal de Venecia, a aquella otra que exalta el triunfo de Pedro Nel como el de Antioquia, ya que su obra reflejaba los genuinos valores de nuestra raza y nuestro paisaje. En cambio, comentarios como el del pintor Gustavo López negaron valor a las obras premiadas y aseguraron que la selección se debió a preferencias previas del jurado que favorece a pseudoartistas modernistas.

La segunda versión del Concurso Nacional de Pintura, patrocinado por Tejióndor, se realizó en 1951. El perfil de este evento queda claramente definido al otorgar el primer premio a Carlos Correa con su obra *Bachué*, el segundo premio a Ignacio Gómez Jaramillo y el tercero a Luis Alberto Acuña. En las dos versiones del concurso la selección de los premios se hizo con base en un tipo de concepción social del arte y con un criterio de respeto por los valores de la cultura nacional. Por otra parte, al premiar a maestros ya consagrados, se excluían las propuestas de la generación joven que surgía en ese momento de transición en el arte del país, y al afianzar su posición rechazaban cualquier forma nueva de arte que cuestionara de alguna manera los cimientos ya establecidos.

En el año de 1950 se revive el Salón Nacional de Artistas con la VIII versión. En el balance del evento el resultado deja mucho que desear, faltan muchos nombres nuevos destacados en la plástica nacional durante los cuatro años de cierre entre los dos salones. La tendencia es similar a la de los anteriores Salones de Tejióndor; lo cual puede mirarse en la asignación de los premios: el primero en pintura fue asignado a Luis Alberto Acuña y el segundo a Carlos Correa con su obra *Carnaval*; Pedro Nel Gómez obtuvo una mención de honor. El crítico Walter Engel evalúa este salón de la siguiente forma: “En resumen, había en el VIII Salón de Artistas Colombianos varias obras muy meritorias y buenas. Hay que desear que la institución de los salones anuales vuelva a acreditarse, ya que el certamen actual apenas significa un nuevo principio. Todavía no alcanza a ser una muestra realmente representativa de arte contemporáneo en Colombia, porque este arte es muy superior a lo que demuestra la exposición en el Museo Nacional de Bogotá”.⁸

Los primeros cincuenta años del siglo XX en Antioquia llegan con un nuevo aliento para las artes. Es reabierto Bellas Artes y Rafael Sáenz es nombrado director de la sección de artes plásticas. Sáenz, en esta oportunidad, refiriéndose al arte del departamento, afirma: “Existe una verdadera escuela de pintores en Antioquia cuya finalidad e intenciones están definidas tácitamente en sus obras, lo que no ocurre en otras secciones del país en donde los pintores se debaten buscando fórmulas artificiales y van en pos de una artificialidad ficticia”.⁹ Para Sáenz, Medellín no sólo representaba la grandeza como la primera ciudad industrial de Colombia, sino también, como centro de actividades artísticas y culturales.

Este pensamiento es el que va a regir en la orientación de los jóvenes estudiantes de pintura que ingresen a la institución. Este grupo pertenecía al taller particular del maestro Sáenz, con quien ahora pasan a Bellas Artes; el grupo estaba compuesto por Aníbal Gil, Carlos Martínez, Argemiro Gómez, Augusto Rendón, Lola Vélez, Olga Yepes de Castaño y Angel Fernández. Otro joven pintor iba de cuando en vez a consultar, así lo recuerda Aníbal

8 ENGEL, Walter. *El VIII Salón de Artistas. Un certamen agónico*. En: *El Tiempo*, octubre 22 de 1950. Catálogo L Salón Nacional de Artistas. Bogotá: Colcultura, 1990.

9 BLAS, Ruy. *Nuestra pintura puede presentarse airoosamente en países extranjeros. Entrevista con Rafael Sáenz*. En: *El Colombiano*, 1949. Archivo de prensa del Museo de Antioquia.

Gil: “Iba esporádicamente Fernando Botero a mostrarle los trabajos a Rafael en los años 1950, 51, 52, los discutía con Rafael, unas veces salía contento, otras salía bravo porque no le gustaba que le hicieran ciertas correcciones. Él no iba a clase en forma permanente, lo hacía esporádicamente, él no se aguantaba un profesor, ni aquí ni en Europa”.¹⁰ Los estudiantes veían talleres de dibujo con modelo al natural, pintura, color, y en lo teórico, según recuerda Aníbal en la misma entrevista: “Rafael nos hablaba de Cézanne y de los impresionistas, le fascinaban los impresionistas pero se hablaba en especial de Cézanne”.

Para estos estudiantes de pintura fue muy importante la influencia que a través de su profesor recibieron de Pedro Nel Gómez y de la pintura mural que realizaba en ese momento en la Escuela de Minas; también lo fueron las esculturas de José Horacio Betancur, produciendo gran impacto en ellos y en toda la ciudad. La escultura que colocó en la Plazuela Nutibara despertó gran escándalo en la ciudadanía porque la gente no había visto escultura monumental de un desnudo en un lugar público. Otros eventos no académicos que influyeron en la formación artística de los jóvenes estudiantes fueron las actividades realizadas en la Galería Nacional de Jorge Marín Vieco, los Salones Tejióndor que les permitió una visión más amplia del arte colombiano y las exposiciones del Museo de Zea, entre ellas especialmente la de litografías de Picasso en 1951.

La Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín convoca a un Salón de Artistas Antioqueños, en 1950. Se realiza en los salones de Bellas Artes. En él participan 23 artistas, entre los que se destaca el joven Fernando Botero, quien presentó tres obras en acuarela: *Mujer llorando*, *Tragedia* y *El hijo muerto*. Este evento no aporta ninguna novedad al panorama artístico local, se presenta más como un afianzamiento de valores regionales que como un espacio para el debate y la confrontación.

De la pintura realizada por Fernando Botero en ese primer tiempo de aprendizaje, Gonzalo Arango recuerda el marcado acento nostálgico y dramático presente en esas obras, dice:

“Ya no queda en su espíritu ninguna nostalgia bohemia y cafetinesca de sus primeros años en Medellín, cuando se iniciaba en el manejo de los colores por el año 1950, en composiciones de un dramatismo literario que violentaba la pintura misma en busca del predominio de temas alucinantes, trágicos, expresión de su caos espiritual. (...) Aquella época de la creación de Fernando Botero estaba marcada por un fatalismo sombrío donde se sentía una asfixiante soledad, testimonio de la cual quedaron una serie de **entierros** pintados bajo la obsesión de la muerte, de la desesperación creadora. Era natural si estimamos el medio social, épocas depresivas en que su psicología era violentada por el impacto de fuerzas destructoras, denigrantes de la justicia, de la dignidad y de la vida”.¹¹

10 ARANGO, Sofía; ESCOBAR, Miguel; GAVIRIA, Jesús. **Entrevista a Aníbal Gil**. 3 de noviembre de 1999.

11 ARANGO, Gonzalo. En: *Dominical. El Colombiano*, Medellín: 28 de mayo de 1989, p. 6-7. Publicado originalmente en 1955.

Un año después Botero es invitado a exponer en la Galería Leo Matiz en Bogotá. Para Casimiro Eiger, quien comenta esta exposición por la Radio Nacional el 29 de junio de 1951, uno de los principales atractivos de la muestra reside en la corta edad del autor y en su visible inexperiencia, rayana en la temeridad:

“Constituye, tal vez, la mayor virtud del joven pintor, el haber sabido sobreponerse a la inercia del medio y aún a las enseñanzas excelentes, pero por fuerza unilaterales, de un maestro de definidos contornos, para tratar de encontrar algo distinto, algo que le pudiera servir de base para su desarrollo personal. (...) La fuerza de Botero reside desde luego en una cualidad muy rara, el excelente equilibrio de los volúmenes, de las masas plásticas consideradas no sólo en su sentido espacial, sino en función de esa armonía peculiar que les confieren los diferentes tonos y colores, vistos en su distinta intensidad”.¹²

Botero decide alejarse de su entorno habitual y se marcha por un año a Tolú. De esa experiencia surge la obra para una segunda exposición en la Galería de Leo Matiz, y la obra que presenta en el IX Salón Nacional de Artistas, titulada *Frente al mar* y que es ganadora del segundo premio de pintura. En esa ocasión Walter Engel destaca a Fernando Botero como una de las grandes promesas de las generaciones recientes: “Este joven de veinte años tenía sangre y temperamento de pintor. En un autodidacta como él, los hallazgos de composición en lienzos multifigurales y la calidad misma de la pintura (aunque inevitablemente dispareja) eran asombrosos. Si seguía así, por el buen camino, este pintor podía llegar muy lejos. Y un primer paso en ese sentido lo dio con su obra *Frente al mar*, excelente composición justamente distinguida con el segundo premio para pintura en el IX Salón de Artistas Colombianos”.¹³

Sin dejarse cegar por el triunfo Botero decide viajar a Europa, teniendo como destino inicial a Madrid para finalmente permanecer en Florencia, la meta deseada por los alumnos de Rafael Sáenz. Cuando Botero arribó ya estaba allí Aníbal Gil, quien había llegado desde Medellín seis meses antes. Luego vienen Argemiro Gómez y Augusto Rendón. Todos compartían la idea inicial de estudiar fresco porque Pedro Nel había sembrado en ellos la misma semilla, y por eso la meta era Florencia donde él se había formado; además a todos los acompañaba la idea de recorrer Europa porque en varias oportunidades Pedro Nel les había hablado de su estadía allí con mucho entusiasmo. Al ver a Giotto y Masaccio, entendieron de dónde venía Pedro Nel.

Todo el grupo recibe clase de grabado, menos Botero. Aníbal se gana un premio en grabado y otro en técnica mural. Argemiro Gómez se dedica a estudiar la cerámica artística en una población cercana a Florencia. En esa época aumenta el grupo de artistas colombianos con la llegada de Enrique Grau. Con el premio, Aníbal se va a París y regresa a Colombia en

12 EIGER, Casimiro. **Crónicas de arte colombiano 1946-1963**. Santa fe de Bogotá: Colección bibliográfica, Banco de la República. 1995, p. 213-214.

13 ENGEL, Walter. **Crónica de la moderna cultura colombiana, segunda parte (1952-1957)**. Suplemento de *Plástica* No 7. Bogotá: junio-julio de 1957.

1957, Botero en 1955 después de recibir el primer premio para técnica de pintura al fresco en el Salón de la Academia; Rendón se queda en Florencia.

A su regreso de Florencia en 1956, Aníbal Gil es llamado por su antiguo maestro Rafael Sáenz, director de la Casa de la Cultura del Departamento fundada en 1953, para dictar clases de dibujo y pintura. De esa misma época nació su inquietud por el grabado. En un trabajo solitario de investigación logra sentar las bases de lo que será más tarde una escuela de grabadores en Antioquia, y en el campo de la expresión plástica personal realiza varias exposiciones individuales en la misma técnica, que le permitirán competir en los Salones de Artistas Nacionales en varias oportunidades y obtener una mención en 1961.

En grabado se destaca otro de los discípulos de Sáenz que estuvo en Florencia, Augusto Rendón, quien después de su regreso se radica en la capital. Fue acreedor al primer premio en grabado en los Salones Nacionales de 1963 y 1966.

Otro de los estudiantes que viajó a Florencia, Argemiro Gómez, se vinculó al Instituto de Artes para enseñar cerámica. Se considera que con él se inicia la cerámica artística en Antioquia. En un artículo publicado a raíz del V Salón de Cerámica en 1966, se afirma: "Argemiro Gómez, seguido de Carlos Martínez y poco después de Rodrigo Callejas, crean en Antioquia, a través de la enseñanza y rompiendo los falsos conceptos que se tenían (y que aún persisten, desafortunadamente) de lo que es este antiguo arte del barro, el fuego y los esmaltes (...), un núcleo inicial del que, puede decirse, ha partido este interés cada vez creciente que existe entre nosotros por la cerámica".¹⁴ La cerámica toma gran fuerza en el medio; el Museo de Zea inicia los Salones de Cerámica en 1962, promoviendo esta actividad entre un grupo de artistas con resultados prometedores, como fueron las obras de Rodrigo Callejas y Roxana Mejía; seleccionada en varios Salones de Artistas Nacionales y en el XVIII salón, Roxana obtuvo el primer premio en esta modalidad. También es de anotar la exposición de cerámica experimental realizada por Leonel Estrada y Alejandro Obregón en 1957; fue una experiencia patrocinada por Locería Colombiana en sus instalaciones. La misma empresa convoca a varios artistas de renombre nacional para realizar obra en cerámica, el evento se denominó "Cerámica contemporánea". La muestra se realizó en el Museo de Zea en Junio de 1960; entre los invitados se cuentan: Alejandro Obregón, Débora Arango, Fernando Botero, Justo Arosemena, Alberto Arboleda, Roxana Mejía, Antonio Roda, Leonel Estrada, Jesusita Vallejo, Lucy Tejada y Carlos Rojas.

En la segunda parte de la década de los cincuenta se libra en Medellín un fuerte debate sobre el arte moderno en la región y el país. El ambiente se venía preparando de tiempo atrás con información proveniente de libros, revistas, artículos de la prensa capitalina y las exposiciones de algunos artistas modernos, tal como lo he documentado. En 1956 se

14 MEJIA G, Luis. **El V salón de ceramistas**. En: *El Colombiano Literario*. Octubre de 1966. Archivo de prensa de Leonel Estrada.

agudizan las contradicciones con la presencia en la ciudad del historiador y crítico de arte uruguayo Aristides Meneghetti, quien además de asesor del Secretario de Leonel Estrada dicta cursos de arte y escribe en la prensa local. Otro elemento que incrementa el debate estético, es la aparición de la crítica de arte argentina Marta Traba en la recién fundada televisión nacional.

En el Club de Profesionales de la ciudad funcionaba La Asociación de Escritores y Artistas de Antioquia. Leonel Estrada como integrante de la junta directiva se encarga de promover actividades culturales como mesas redondas, conferencias y exposiciones de artistas, muchos de ellos en la corriente del arte moderno colombiano. Entre los expositores se encuentran Fernando Botero, Alejandro Obregón, Lucy Tejada, Justo Arosemena, Alberto Arboleda, Rafael Sáenz y Aníbal Gil.

Esos eventos, que permitieron al público de Medellín acceder en forma directa a la producción de la nueva generación de artistas colombianos, despertó en el medio encontradas reacciones que generaron polémicas en la prensa local y en mesas redondas realizadas en centros culturales de la ciudad. Un ejemplo de ello fue el comentario que suscitó la exposición de Alejandro Obregón en el Club de Profesionales en 1957. León Posada, encargado de la columna de arte en el periódico *El Colombiano*, trata de explicar el absurdo que implica para el arte colombiano que un artista que ha obtenido tantas distinciones lo haga con un arte incomprensible, arbitrario, que tiene que ser acompañado de un discurso para ser explicado; le reconoce la gracia del color pero ella no justifica el prestigio de una obra llamada americana que sólo es una copia de otros artistas como Tamayo y Picasso: “En síntesis —dice— la obra del pintor costeño, como toda la que se está haciendo con ese patrón en el país, tiene de nacional que se hace aquí pero su espíritu y sus elementos pertenecen a otras razas, por cierto muy distintas a las nuestras”.¹⁵ Termina el artículo previniendo a los artistas de Colombia contra el formalismo internacional de un arte ya caduco en Europa como es el de Picasso y el de Dalí, y los llama para hacer un arte americano confiando en América.

Marta Traba, piedra angular de la nueva crítica en Colombia, contrapone a estas actitudes reaccionarias, opuestas a cualquier tipo de renovación en el arte del país, una actitud de defensa radical de los artistas que, como Obregón, han abierto las puertas del arte colombiano a la corriente del arte contemporáneo. Su posición es bien clara cuando afirma: “Hace sólo pocos años que la pintura Colombiana ha salido de sus complejos académicos de inferioridad: hasta llegar a Obregón, todos los pintores trabajaban por algo o contra algo. Para una sociedad detenida en inacabable provincia para su público y sus mínimos intereses locales trabajaban los paisajistas y retratistas de la prehistoria de comienzos del siglo: para las ‘élites’ que se consideraban vanguardistas trabajaban los pintores de tema social y nacional,

15 POSADA, León. *Arte sin patria*. En: *El Colombiano*, 1957. Archivo de prensa del Museo de Antioquia.

los cezannianos, los comprometidos con el confuso temario de un país incipiente. Pero Obregón ha pintado por pintar”.¹⁶

El artista Jorge Cárdenas recuerda así esa época de contradicciones estéticas entre la antigua generación y el grupo de nuevos artistas que formaba su posición frente al arte: “Tamayo, Picasso y Portinari tenían una participación muy grande entre los jóvenes, en especial la presencia de Picasso, a quien los maestros se referían como a un charlatán y vividor. Entre los jóvenes ejercía una fuerte influencia, incluso en Bellas Artes había quienes pintaban como Picasso. Dalí producía un rechazo aún mayor entre los maestros. La fuerza y vitalidad de los jóvenes es la renovación. Cuando apareció Marta Traba la escuchábamos los jóvenes que teníamos veinticuatro, veinticinco años, la gente de más edad debía tener una amplitud de espíritu grande. Cuando ella empezaba a hablar en el Club de Profesionales ellos se iban, no era santo de la devoción de la generación anterior a nosotros. Con el agravante que nosotros nos dábamos cuenta que el mundo era mucho más amplio, en oposición a la actitud cerrada de Pedro Nel, Carlos Correa y León Posada”.¹⁷

Se presentan hechos y circunstancias que enfatizan las contradicciones en determinado momento; es el caso con la convocatoria y adjudicación del mural para la fábrica de gaseosas Posada Tobón en 1956. Con la designación del premio a un joven pintor abstracto bogotano, Luis Fernando Robles, se agudiza la polémica estética entre artistas y críticos de Medellín. El Museo de Zea fue escenario de una mesa redonda precedida por el presbítero Julio Jaramillo. En esta ocasión el crítico Meneghetti toma la palabra para explicar al público el sentido del arte moderno en la historia contemporánea y la razón del premio concedido a Robles. León Posada, su más fuerte contendor, contesta en la prensa local y entre otras cosas afirma : “A pesar de todo yo estaba confiado en que semejante crítico nos sacaría de dudas, demostrándonos claramente por qué la humilde tela para forrar muebles, no puede ser un estupendo tema para un mural como fue el proyecto premiado”.¹⁸

Similar reacción produjo el concurso convocado por la empresa Coltejer para la realización de un mural en la capilla de “Sedeco”, una de las filiales de la empresa. El premio ganado por un joven publicista, Jorge Tobón Lara, con una obra de marcada tendencia expresionista, desencadenó la furia de todos los artistas consagrados del departamento.

El tono general de artistas y críticos de Medellín en torno al tema del arte moderno en general, y al arte abstracto en particular, es el de atacar cualquiera de sus manifestaciones. El carácter obstinado de esta actitud denota una profunda inseguridad ante un cambio de

16 TRABA, Martha. **Obregón y la pintura colombiana. Crítica de Arte** En: *El Tiempo*, 1 de mayo de 1958.

17 ARANGO, Sofía; ESCOBAR, Miguel; GAVIRIA, Jesús; GONZÁLEZ, Alberto. **Entrevista a Jorge Cárdenas**. 16 de noviembre de 1999.

18 POSADA, León. **El Cantinflismo en la crítica de arte**. En: *El Colombiano*, 1957. Archivo de prensa del Museo de Antioquia.

los patrones establecidos. De otra forma no podrían explicarse las argumentaciones repetidas sin cesar durante varios años, donde sólo escuchaban su propio discurso. Uno de los argumentos esgrimidos para apoyar su posición se refiere a la permanencia de la figuración en la obra de la joven generación de artistas antioqueños, como bien lo expresa un articulista en la prensa local: “En un aspecto muy singular por cierto coinciden los artistas de este segundo salón: en el naturalismo. Muy raro pero al mismo tiempo muy satisfactorio y elocuente, porque como todos sabemos esta es la hora en que todo aquel que quiere sobresalir un poco, se avienta con una modalidad que está haciendo furor dizque en los centros muy avanzados y que se denomina abstraccionismo”.¹⁹

El contrincante más importante de este debate estético, Arístides Meneghetti, señala algunos puntos esenciales en los que se centra la discusión. Para él, la llamada “escuela antioqueña” es una exageración además de una posición chauvinista, porque para hablar de escuela se requiere una diferenciación en los conceptos filosóficos, estéticos y técnicos que puedan confrontarse en un plano internacional. El tema de la pérdida de la tradición está mal planteado al asociar naturalismo con la defensa de los valores locales y nacionales. El problema debe elaborarse a partir de un lenguaje representativo de su tiempo. Esta inquietud ante el hombre americano, la geografía, la raza, la sociedad y las actitudes espirituales la han tenido grandes artistas del continente como Orozco, Portinari, Lam, Tamayo y Obregón. Este punto de vista ante los problemas estéticos debatidos en Antioquia no tuvo eco por muchos años. En la misma forma agresiva y ofensiva con que se recibía el punto de vista de Meneghetti, se tomaron los comentarios de Marta Traba sobre el arte moderno. Su posición fue clara y definida. Esto se evidenció en 1957 cuando vino a Medellín a dictar una conferencia en el Club de Profesionales; en esta ocasión un periodista le pregunta sobre el panorama del arte en Colombia; ella indicó cómo en el país hay dos generaciones: la primera la encabeza Pedro Nel Gómez secundado por Gómez Jaramillo y otros artistas de la misma escuela, la segunda tenía como máxima expresión a Alejandro Obregón y a figuras de su misma época. Para ella, es más interesante la segunda porque se observa un mayor contacto con los maestros universales, hay una apreciación más internacional del arte.²⁰

Dentro de los acontecimientos culturales ocurridos en Medellín en 1956, se destaca la exposición de la pintora manizalita Judith Márquez en el Museo de Zea. La obra de esta artista, directora de la revista *Plástica*, se define en el marco de la pintura abstracta, lo que genera un nuevo debate sobre el tema. En esta ocasión la misma artista explica al público el alcance de esta forma expresiva, y recalca que el tema en la obra de arte es un pretexto más que un fin en sí. El pintor León Posada se refiere a la obra de esta pintora cuando dice: “Al comentar la exposición de doña Judith Márquez, y para evitar dolores de cabeza, debemos excluirla definitivamente del problema pictórico, puesto que no tiene nada que ver con la

19 BARRIENTOS, Ernesto. **Sobre el salón de artes plásticas.** En: *El Colombiano*, 24 de octubre de 1956.

20 ZAPATA RESTREPO, Miguel. **Reportaje a Martha Traba.** En: *El Colombiano*, 21 de marzo de 1957.

plástica y muy poco con la temática y la misma técnica que por naturaleza le corresponde a lo que por naturaleza se ha designado siempre pintura. Sí, pintura a secas. Aislemos pues, esta rama abstracta del eterno problema que le ha tocado sortear a todos los artistas del pincel, y llamémoslo arte menor. Es decir, cosa puramente manual —en donde se necesita claro está cierto gusto—, labor simplemente decorativa, sin mayor trascendencia como lo son la cerámica, el bordado, los diseños para telas, etc”.²¹ Este pensamiento impermeable al cambio, centrado en lo local y con los ojos cerrados al mundo moderno que plantea apertura y diversidad de propuestas en el arte, lleva indefectiblemente a la parálisis y hasta al retroceso en el quehacer artístico.

Al término de los años cincuenta se crea en Medellín el movimiento nadaísta, grupo que expresa su inconformismo con una sociedad eminentemente tradicional, conservadora y con un profundo arraigo en la religión católica. La lucha del Nadaísmo no era política; la lucha se encausaba a la renovación de la literatura y a una actitud ante la vida y la sociedad que chocaba con los parámetros vigentes.

Entre tanto en Bogotá, centro de las actividades políticas y culturales, se suceden acontecimientos determinantes en el futuro del país. La dictadura de Rojas Pinilla cae en Mayo de 1957 por una alianza entre los dos partidos tradicionales: el Frente Nacional. En el ámbito de las artes plásticas se reabren los salones nacionales con algunas reformas en sus reglamentos. El X Salón, con el que se inicia una nueva etapa, se caracteriza por una convivencia entre lo abstracto y lo figurativo. Lucy Tejada recibe el primer premio en pintura y Fernando Botero el segundo. En el salón de 1958 el primer premio en pintura es concedido a Fernando Botero con *La camara Degli Sposi*, un homenaje a Mantegna. Con esta obra el artista presenta una propuesta fuerte, definida, con un perfecto equilibrio de las formas y la composición. Un trabajo enmarcado dentro de la figuración que define grandes volúmenes desproporcionados. El asombro del público y de la crítica fue grande porque no sabían qué pensar; algunos lo compararon con las figuras de San Agustín, otros con el feísmo o mostrismo. Cuando no hay referencias anteriores es necesario crear nuevos términos para el análisis crítico como en la obra de Botero; con el transcurso del tiempo la relación se ha invertido: el arte hace ver distinto, y cuando se ve una persona voluminosa se la caracteriza como un “Botero”.

Recién llegado de Europa, Aníbal Gil expone en Bogotá en 1957 en la Biblioteca Nacional. La muestra es reseñada por Walter Engel y dice: “Bajo la saludable influencia inicial por Picasso, Obregón y Grau estuvo la primera exposición del joven pintor antioqueño en Bogotá. Aníbal Gil fue una de las más sólidas promesas del año plástico en Bogotá, porque dispone de descomunales dones para la composición y estructuración de los cuadros,

21 POSADA, León. **La exposición de Judith Márquez**. En: *El Colombiano*, septiembre de 1956. Archivo de prensa del Museo de Antioquia.

y más aún, como colorista. De un temperamento artístico tan pronunciado puede esperarse el paulatino cristalizar de una fuerte personalidad propia".²² Gil ha mantenido a través de los años un ritmo continuo de trabajo plástico en las técnicas de acuarela, óleo, grabado, pintura mural, y escultura monumental. En el mismo año 1957, exponen en el Museo de Zea al regreso de México, sus dos compañeras de estudio Lola Vélez y Olga Yepes de Castaño.

Los salones nacionales de fines de los años cincuenta y comienzos de los años sesenta son de consolidación. Las figuras de Obregón, Botero, Grau, Ramírez Villamizar, Negret y Rayo, son reconocidas como los nuevos consagrados de la plástica colombiana, es también el afianzamiento del arte moderno en el país, y con ello surge una nueva visión de la crítica de arte. La obstinación ante esta nueva realidad en el arte nacional lleva a la plástica antioqueña a marginarse del proceso.

El fenómeno puede comprobarse en la escasa participación de los artistas de la región en los salones nacionales. Los artistas antioqueños que pasaron a este evento lo lograron con técnicas no tradicionales como cerámica y grabado. Hay que resaltar los éxitos obtenidos en estos campos por Aníbal Gil, mención en grabado en 1961, Augusto Rendón (antioqueño radicado en Bogotá) primer premio en grabado en 1963 y 1967, Roxana Mejía primer premio en cerámica en 1967. También se debe mencionar a Hugo Martínez (escultor antioqueño radicado en Bogotá) que obtiene el primer premio en escultura en el salón de 1957 y a Justo Arosemena artista panameño radicado en Medellín, aceptado en dos ocasiones en el salón nacional. En Antioquia se tendrá que esperar una nueva generación de artistas que plantee grandes rupturas con lo establecido para entrar de nuevo a la corriente del arte nacional, vale decir también, en el arte de espíritu moderno.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ARANGO, Sofía y GUTIÉRREZ, Alba. *La estética de la Modernidad en las artes plásticas de Antioquia*. En proceso editorial Universidad de Antioquia.

ARCINIEGAS, Germán. *Fernando Botero*. Madrid: Internacional, 1979.

CÁRDENAS, Jorge y RAMÍREZ DE CÁRDENAS, Tulia. *Evolución de la pintura y escultura en Antioquia*. Medellín, Museo de Antioquia, 1986.

EIGER, Casimiro. *Crónicas de arte colombiano 1946- 1963*. Santafé de Bogotá: Banco de

22 ENGEL, Walter. *Plástica* No 10. Bogotá: febrero-marzo, 1958.

la República, 1995.

MEDINA, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1979.

_____. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1995.

RESTREPO ARANGO, Antonio. *Literatura y pensamiento*. En: *Nueva historia de Colombia*. Tomo VI. Santafé de Bogotá: Planeta, 1989.

_____. *Pensamiento social e histórico*. En: *Historia de Antioquia*. Medellín: Suramericana de Seguros, 1991.

TRABA, Marta. *Historia abierta del Arte Colombiano*. Bogotá: Colcultura, 1984.

_____. *Marta Traba*. Bogotá: Planeta MAMB, 1984.

REVISTAS

Amigos del arte. Boletín mensual de la Sociedad de Amigos del Arte. Medellín: 1942-1944. 16 números.

Panorama. Revista Interamericana de Cultura. Washington: Unión Panamericana, No 9, 1954.

Plástica. Directora Judith Márquez. 1956-1958, 11 números.

Prisma. Directora Marta Traba. 1956-1957, 12 números.

CATÁLOGOS

CÁRDENAS, Jorge. *85 años de artes plásticas en Antioquia*. Medellín: Cámara de Comercio, 1989.

Cincuenta años Salón Nacional de Artistas. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1990.

ESCOBAR CALLE, Miguel. *La Literatura en Antioquia en el Siglo XX*. Una exposición didáctica organizada por la Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia - Dirección de Extensión Cultural y la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. Abril - mayo de 1990.

Exposiciones del Club de Profesionales. Realizadas en Medellín entre 1955-1959. Archivo de Leonel Estrada.

Exposiciones del Museo de Zea. Realizadas ente 1946-1951. Archivo del Museo de Antioquia.

GAVIRIA, Jesús. *Cincuenta años de escultura y pintura en Antioquia*. Medellín: Suramericana de Seguros - Museo de Arte Moderno de Medellín, 1994.

ARCHIVOS

Archivo de prensa Museo de Antioquia. Entre 1946 y 1965.

Archivo de prensa de Leonel Estrada. Sobre los siguientes artistas: Rafael Sáenz, Aníbal Gil, Humberto Chávez, Rodrigo Callejas y Carlos Martínez.

ENTREVISTAS

CÁRDENAS, Jorge. Realizada por: Sofía Arango, Miguel Escobar y Jesús Gaviria y Alberto González. Medellín, 16 de Noviembre de 1999.

GIL, Aníbal. Realizada por: Sofía Arango, Miguel Escobar y Jesús Gaviria. Medellín, 3 y 4 de Noviembre de 1999.

El antagonismo entre la figuración y abstracción en el arte antioqueño

Antagonism between Representationism and Abstractionism in Antioqueño Art

Resumen. *Entre los años 1945 y 1965 se presentaron en Medellín encontradas posiciones en torno a los problemas del arte moderno. La presencia del arte abstracto fue rechazada en el medio artístico como forma de expresión propia; esta actitud retardataria llevó al arte antioqueño a marginarse casi en su totalidad del proceso renovador del arte nacional. Obras como las de Fernando Botero y Anibal Gil son una excepción en este periodo de la plástica regional.*

Summary. *Between 1945 and 1965, Medellín witnessed the struggle of opposed attitudes about the problems of Modern Art. Abstract art was rejected in the artistic environment, it was not considered as an acceptable means of self-expression. This retarding viewpoint let the Antioqueño art almost completely outside the renovation undergone by the art elsewhere in the nation. Exceptions to this during that period are the works of Fernando Botero and Anibal Gil.*

Palabras clave: *arte antioqueño, figuración, abstracción, Fernando Botero, Anibal Gil.*

Key Words: *Antioqueño Art, Representationism, Abstractionism, Fernando Botero, Anibal Gil.*

COLABORADORES

Lucy Carrillo Castillo. Doctora en filosofía. Licenciada de la Universidad Nacional. Estudios de postgrado en Alemania y España. Actualmente es profesora asociada del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Ha publicado varios ensayos sobre Kant y la filosofía alemana. Es autora del libro *Tiempo y mundo de lo estético. Los conceptos kantianos de mundo, tiempo, belleza, arte* que publicará próximamente la editorial Universidad de Antioquia. E-mail: lucycc@epm.net.co

Carlos Arturo Fernández. Licenciado en Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana; *Perfezionamiento in storia dell'Arte Medievale e Moderna*, Universidad de Bolonia, Italia. Doctor en Filosofía de la Universidad de Antioquia, con una investigación titulada *Concepto de Arte e idea de Progreso en la Historia del Arte*. Es profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia desde 1983 y actualmente es coordinador de la Maestría en Historia del Arte de la misma universidad. Además hace parte del Grupo de Investigación de *Teoría e Historia del Arte en Colombia* de la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía. Sus textos han sido publicados en *Revista Universidad de Antioquia*, *Revista Universidad de Medellín*, *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*. Dirección: Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. AA 1226, Medellín. E-mail: cafernan@hotmail.com

Javier Domínguez Hernández. Doctor en Filosofía, Universidad de Tübingen. Profesor del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Entre sus publicaciones pueden citarse: **Posiciones filosóficas de Hegel y Danto sobre el 'fin del arte'**, en *Revista Estudios de Filosofía* No 13, Universidad de Antioquia, Medellín, febrero de 1996; **Estética hermenéutica y Hermenéutica de la imagen. La articulación de imagen y lenguaje en H-G. Gadamer y G. Boehm**, en *Revista Estudios de Filosofía* No 15-16, Universidad de Antioquia, Medellín, febrero-agosto de 1997; **Estética e Ilustración. Arte en el espacio público**, en *Artes. La Revista*, No 1, Vol. 1, enero-junio de 2001, Universidad de Antioquia, Medellín. Dirección: Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia. AA 1226, Medellín. E-mail: jdomin@catios.udea.edu.co

Luis Xavier López Fargeat. Miembro de la Asociación madrileña de Críticos. Estudios doctorales sobre Kant, Schelling, Hegel, Aristóteles y Octavio Paz en la Universidad de Navarra, España. Profesor titular de estética y filosofía del arte, y de historia de la filosofía de los siglos XVII y XIX en la Facultad de Filosofía de la misma universidad. Premio Nacional de Ensayo Raúl Ranges Frías otorgado por la Universidad Nacional Autónoma de Monterrey y el consejo Nacional para la cultura, con el libro titulado *Dos aproximaciones estéticas a la identidad nacional* en coautoría con Héctor Zagal. Es coautor también del libro *Ocho ensayos sobre Borges*. E-mail: luis73@prodigy.net.mx

Sergio Mesa Saldarriaga. Maestro Compositor. Profesor Emérito Universidad Javeriana. Estudios de filosofía en New York, Estados Unidos, y en Frankfurt, Alemania.

Estudios de Música con el maestro Harold Martina y Luis Torres Zuleta. Entre sus publicaciones se encuentra **Nietzsche y la estética musical** en *El desierto crece*, memorias del ciclo de conferencias *En torno a Nietzsche* realizado en Medellín en el año 2000.

Sofía Stella Arango Restrepo. Artista Plástica, Licenciada en Español y Literatura y Magíster en Filosofía de la Universidad de Antioquia, en donde se desempeña como docente. Pertenece además al Grupo de Investigación de *Teoría e Historia del Arte en Colombia* de la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Ha expuesto su trabajo artístico en diversas muestras individuales y colectivas. Entre sus publicaciones se encuentran **El origen pitagórico de la noción de mimesis en Mondrian y Gadamer**; y **Arte y conocimiento, la necesidad del arte en la formación del niño y el joven**, publicados en los números 21 y 22 de la *Revista Sociología Unaula*. E-mail: mgonzal@perseus.unalmed.edu.co

Beatriz González. Maestra en Bellas Artes de la Universidad de los Andes, artista, historiadora, crítica de arte. En la actualidad se desempeña como Curadora Jefe del Departamento de Arte e Historia del Museo Nacional. En el año 2000 la Universidad de Antioquia le concedió el título Honoris Causa de Maestra en Artes Plásticas. E-mail: bgonzalez@museonacional.gov.co

Carlos Alberto Galeano. Magíster en Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Kent en Canterbury, Inglaterra. Maestro en Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia. Fotógrafo, historiador e investigador. Docente en la Facultad de Artes de la misma Universidad y en la Fundación Universitaria Luis Amigó. Sus artículos han sido publicados en la *Revista Universidad de Antioquia* y *Territorio Cultural*. Ha participado como ponente en eventos nacionales e internacionales. E-mail: cgaleano@sembrador.amigomed.edu.co

Farley Velásquez Ochoa. Dramaturgo y actor. Fundador y director de la Corporación Teatro Hora 25 donde ha dirigido entre otros los siguientes trabajos: dos versiones de *The Gangsters B.F.A.*, adaptación libre de *Macbeth* de William Shakespeare, 1997 y 1999; *Crónica de una muerte*, adaptación de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez, 1999; *Eros y Thanatos*, adaptación de *Las Cruzadas* de Michel Azama, 1999. Ha participado en talleres y eventos tanto nacionales como internacionales. Actualmente es además director del Grupo Escénico Universidad de EAFIT y del Grupo Escénico Universidad Cooperativa de Colombia, Medellín. E-mail: HORA25@starmedia.com

Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. Maestra en Artes Universidad Nacional y Magíster en Filosofía de la Universidad de Antioquia, Medellín. Pertenece al Grupo de Investigación de *Teoría e Historia del Arte* de la Facultad de Artes y el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, en donde se desempeña como docente. Entre sus publicaciones se encuentran **La mimesis como categoría universal**, en *Revista Estudios de Filosofía* 13, Universidad de Antioquia; y **Belleza y mimesis en la estética platónica**, en *Artes, La Revista*, jul.-dic. 2001, Universidad de Antioquia. E-mail: albacegutierrez@hotmail.com

Estudios de filosofía No. 19-20

El yo en la fenomenología de Husserl

Daniel Herrera Restrepo

Laberinto: poder, hermenéutica y lenguaje. Una analítica desde *El nombre de la rosa* de Umberto Eco

Gonzalo Soto Posada

De la imposibilidad de la fenomenología

Eric Alliez

Fenomenología e inteligencia artificial. Los límites de la subjetividad

Germán Vargas Guillén

La fenomenología husserliana y el positivismo científico

Guillermo Hoyos Vásquez

Fenomenología hoy: el desafío del naturalismo

Juan José Botero

El planteamiento de la pregunta por el tiempo en *Ser y tiempo* de M. Heidegger. Aspectos metódicos y de contenido de la pregunta, a la luz del título, el epígrafe y la introducción a la obra

Lucy Carrillo Castillo

La obra *Cosmos*, de Alexander von Humboldt

Marion Heinz

Realidad de la razón: Hegel y el problema del poder

Georg Zenkert

La alteridad del otro en los últimos escritos de Lévinas

Bernhard Waldenfels

La lógica de la ocasión

Manfred Kerkhoff

Estudios de filosofía No. 23-24

Significación y refutación

Luz Gloria Cárdenas

Aristóteles y la automatización de la lógica. Una lectura desde la inteligencia artificial

Germán Vargas Guillén

Aristóteles y hermenéutica

Diego Soto Isaza

El método en Aristóteles

Germán Meléndez

Hóros y asápheia en Aristóteles. ¿Son oscuras las metáforas?

Héctor Zagal

¿Cómo se puede leer la *Metafísica* de Aristóteles?

Fabio Ramírez M., S. J.

Consideraciones sobre la cultura. Raíz biológica y encuentro con la alteridad

Eufrasio Guzmán Mesa

La razón transversal. La posición de Wolfgang Iser en el enfrentamiento entre modernidad y postmodernidad

Hubert Pöppel

La mismidad de ser y esencia (Aristóteles, *Met.* VII, 4)

Carlos Másmela

Newton heteróclito. Problemas y límites del historiar a Sir Isaac Newton

Felipe Ochoa

El estado, el derecho y la ética en Schopenhauer

Francisco Cortés Rodas

NOTA A LOS COLABORADORES

1. Estudios de Filosofía es una revista abierta a la colaboración nacional y extranjera. El contenido de los artículos publicados es responsabilidad exclusiva de sus autores.
2. Toda la correspondencia y las colaboraciones deberán dirigirse a: Director de Estudios de Filosofía, Instituto de Filosofía, Universidad de Antioquia, Apartado 1226, Medellín - Colombia. Por vía electrónica: estufilo@quimbaya.udea.edu.co
3. Las colaboraciones han de ser inéditas en español.
4. Las colaboraciones deberán enviarse por triplicado y con soporte informático (programa Word o Word Perfect, ambos en sus versiones más recientes).
5. Modelos para la forma de citar:
 - Libros:
HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del Espíritu*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 54.
 - Capítulos de libros o colaboraciones en obras colectivas:
GUTIÉRREZ, Antonio. **La cuestión del juicio determinante en el pensamiento de Kant**, en: CARRILLO, Luz Gloria (Ed). *El pensamiento de Kant en la reflexión filosófica contemporánea*. Madrid: Tecnos, 1999, p. 325-350.
 - Artículos de revistas:
SALAS, Carlos. **Imagen y deseo en la creación artística**, en: *Estudios de Filosofía*, 15-16, 1997, p. 41-52.
6. Las colaboraciones deberán ir acompañadas de una breve nota biográfica. En el caso de los artículos, deberá adjuntarse igualmente un resumen de no más de diez líneas de extensión. Si el artículo hace parte de una investigación, deberá referirse a qué institución está adscrita.
7. Los colaboradores recibirán tres ejemplares de la revista.

Se terminó de imprimir
en la Imprenta Universidad de Antioquia
en el mes de agosto de 2002

REVISTA ESTUDIOS DE FILOSOFÍA SUSCRIPCIÓN

Nombre:

C.C. o NIT:

Dirección de recepción:

Teléfono: Ciudad:

Suscripción del (los) número(s) Fecha:

Firma:

Forma de suscripción:

Cheque Giro N° Banco: Ciudad:

Giro Postal o Bancario N° Efectivo:

Valor de la suscripción anual —2 números—

Colombia \$27.000

Exterior US\$25

NOTA

— Las suscripciones con cheques de plazas distintas a la de la consignación deben adicionar \$500 para la transferencia bancaria.

— Todo pago se hace a nombre de la Universidad de Antioquia, **Revista Estudios de Filosofía**, y puede hacerse en la cuenta 180-01077-9 en **todas** las oficinas del **Banco Popular**; y enviar el comprobante de consignación a la dirección ya indicada.

Correspondencia, canje y suscripciones:

ESTUDIOS DE FILOSOFIA

Departamento de Publicaciones

Universidad de Antioquia

NIT 890.980040-8

Apartado 1226 - teléfono 57 (4) 210 56 80 - fax 210 56 81

E-mail: estufilo@quimbaya.udea.edu.co

Medellín - Colombia