

EL LARGO INSTANTE DE LA PERCEPCION

los años setenta
y el crepúsculo del arte
en Colombia

Tesis presentada por
Miguel Huertas

noviembre de 2000

Historia y Teoría
del Arte y la Arquitectura
PROGRAMA DE MAESTRIA



EL LARGO INSTANTE DE LA PERCEPCION
los años setenta y el crepúsculo del arte
en Colombia

EL LARGO INSTANTE DE LA PERCEPCION
los años setenta y el crepúsculo del arte
en Colombia

Tesis presentada por
Miguel Huertas

Directora
Ivonne Pini

Jurados
Piedad Bonnett
Rodrigo Cortés
Ivonne Pini

noviembre de 2000

Historia y Teoría
del Arte y la Arquitectura
PROGRAMA DE MAESTRIA



*A Laura y Lucía
con amor*

INDICE

PRESENTACION.....	5
PARTE I	
AÑOS SETENTA.....	11
introducción	12
signos de disolución	13
desconcierto del espectador	18
la mirada	19
PARTE II	
EL OCASO DEL ARTE	23
obertura: <i>El poeta asesinado</i> , Guillaume Apollinaire	24
tema: <i>París, capital del siglo XIX</i> , Walter Benjamin	26
primera variación: <i>La «muerte del arte» y la estética</i> , Dino Formaggio ...	32
segunda variación: <i>Muerte o crepúsculo del arte</i> , Gianni Vattimo	34
PARTE III	
SIGNOS	41
el ámbito sagrado	42
Caballero en el umbral	43
la pintura de Cárdenas y el ámbito arquitectónico	47
la pintura acorralada - el ámbito fotográfico	50
el instante de Beatriz González	55
<i>Grano</i> , una obra de síntesis	59
PARTE IV	
AL RESCATE DE LA MIRADA	65
asombro y costumbre	66
las metáforas de la transparencia - objetos paradójicos	68
el espejo	68
la ventana	69
el marco	71
la pintura	72
la reducción al mínimo	74
TAUTOLOGIAS	80

PRESENTACION

EN DONDE EL AUTOR DECLARA SUS INTENCIONES, AGRADECE A QUIEN
CORRESPONDE Y TRAZA UN PLAN PARA EL LECTOR

El problema es el presente. La novedad del arte es su actualidad; cada vez que un artista o un movimiento modernos señalan cosas importantes, nos muestran lo que siempre estuvo ahí. Lo nuevo radica en un rasgo de la conciencia que nos permite ver algo no percibido, descuidado o - como dice la conocida expresión de Grotowsky - algo olvidado. Ni los impresionistas inventaron la luz, ni Mondrian la geometría, ni los cubistas la superficie. El arte moderno, como lo señala Quetglas¹, a diferencia de otras manifestaciones que excluyen, es inclusivo: los *ismos* del siglo XX prolongaron sus raíces hasta el arte primitivo², insistiendo en que el arte siempre es lo mismo y lo que cambia es la manera como se manifiesta en lo concreto de una época.

Si queremos comprender nuestro presente, debemos remitirnos a momentos fundacionales en donde se constituyeron sus preguntas. Aunque nunca hay una relación unívoca y definitiva, pues los orígenes de estos interrogantes se sitúan en diferentes etapas y circunstancias, algunas épocas sintetizan toda una problemática y su estudio se hace imprescindible. Este es el caso de la década de los setenta en Colombia. En ella se expresaron con claridad los aspectos significativos de una transformación en el sentido del arte que estaba preparándose a lo largo del siglo y determina su práctica actual.

En otras épocas se hablaba del cuerpo con metáforas arquitectónicas: los ojos ventanas del alma, las piernas como columnas, el esqueleto como estructura del cuerpo... En el arte contemporáneo la mirada se ha invertido: las cloacas son los intestinos de la ciudad, las redes eléctricas el sistema nervioso de un edificio, la superficie de las paredes su piel. Esta inversión de términos es apenas una entre muchas que son típicas de una época marcada por un cambio profundo en la experiencia. Ese cambio es el tema de este trabajo y se plantea a partir de signos tomados de la práctica del arte: momentos de la obra de cuatro artistas son leídos buscando detrás de cada situación particular unas condiciones generales. Aunque estoy convencido de que los planteamientos aquí contenidos son válidos para el arte colombiano, por las fuentes y experiencias consultadas hacen énfasis en acontecimientos del arte en Bogotá, entre 1968 y 1980.

Esta investigación está compuesta por cuatro partes. En la primera, se traza un panorama general de los *años setenta*, el cual revela una amplísima gama de problemas que confirma su interés, pero al tiempo muestra una tal heterogeneidad que por momentos hace dudar de la posibilidad de trazar una imagen coherente. De este análisis se van desprendiendo una serie de coincidencias en la diversidad de las manifestaciones, líneas de fuerza que apuntan hacia una teoría: *el crepúsculo del arte*. La segunda parte, entonces, reseña esta teoría que, a la manera de un lente, se aplicará sobre el panorama antes descrito. La imagen resultante es la tercera parte, *signos*, compuesta de seis ensayos que se refieren a cuatro artistas - Luis Caballero, Santiago Cárdenas, Beatriz González y Miguel Angel Rojas - y a tres ámbitos de la mirada: el sagrado, el arquitectónico y el fotográfico. Finalmente, aparece una cuarta parte: *al rescate de la mirada*, y una brevísima conclusión, *tautologías*.

La segunda parte tiene unas características particulares. En primer lugar, opté por presentar el tema de *el crepúsculo del arte* a través de reseñas de textos concretos que giran alrededor de este hecho, mostrando cada uno una faceta particular. Introduce el tema *El poeta asesinado* de Guillaume Apollinaire, literatura sobre la literatura, obra que se autoironiza y cuyo tema es, justamente, la desaparición física de la poesía y el poeta. Continúa un texto que, más allá de lo estrictamente artístico, sintetiza un verdadero cambio en la cultura. *París, capital del siglo XIX* de Walter Benjamin muestra las señales que prefiguran los acontecimientos del siglo XX; es mi referencia más importante por la comprensión de los procesos y conflictos del pensamiento contemporáneo y porque propone una tarea y un método para la investigación histórica: prácticamente es el marco teórico de este trabajo. Sigue una muy parcial reseña del texto de Dino Formaggio, *La «muerte del arte» y la estética*, en el cual se hace un amplio estudio del tema, señalando muy claramente sus raíces en el arte romántico y las ideas de Hegel, y su posterior desarrollo, visto específicamente desde la filosofía italiana; en él se muestra, su título lo anuncia, cómo la teoría de *la muerte del arte* significa necesariamente pensar el arte de otra forma en el contexto contemporáneo. El último texto reseñado, *Muerte o crepúsculo del arte* de Gianni Vattimo, sitúa el tema en el terreno del arte más reciente de manera que amplía su problemática: *la muerte del arte* enfrenta la disyuntiva entre la idea utópica de las vanguardias de disolver el arte en la vida y la ilusoria estetización de la existencia producida por los medios masivos de comunicación, derivación muy diferente, especie de degradación de la primera idea, pero con un potencial no desdeñable.

La tercera parte sondea los *signos*. De los variadísimos acontecimientos de la década elegí los que encontré más significativos: *Políptico* de Luis Caballero, las pinturas con tema arquitectónico de Santiago Cárdenas, los objetos de Beatriz González y *Grano* de Miguel Angel Rojas. De cierta manera, este trayecto señala una vía esencial del surgimiento de la instalación en Colombia³. Cada elección fue un hecho particular; sin embargo, al redactar los respectivos ensayos, encontré que muchas cosas se repetían en los cuatro, por lo que debí tomar la decisión de reunir estos aspectos coincidentes y presentarlos en el ensayo *al rescate de la mirada*, que en la práctica vendría a ser una teoría de la percepción y la obra plástica que se desprende del análisis de la experiencia del espectador frente a las obras citadas. De todas las coincidencias, la que más me sorprendió por su importancia - al punto de que determinó el título de este trabajo - es la experiencia del tiempo. Las obras estudiadas revelaron una gran capacidad para activar facetas de la percepción en el tiempo y el espacio reales. Cada obra a su manera generaba un *instante perceptivo*; ello coincidía con el planteamiento general del trabajo que se proponía abordar temas.

obras y artistas ya conocidos y sacarlos de la visión estática en que a veces se les encasilla para retornarlos a una condición fluida, vale decir, cambiar categorías espaciales de análisis por categorías temporales.

Un efecto de este cambio es el desplazamiento del centro de gravedad: la posibilidad de creación de sentido de la obra se sitúa en el momento de su percepción, es decir, en el punto en que, al hacerse pública, se constituye como arte. Ahora bien, uno de los problemas estructurales de la contemporaneidad es la crisis en el sentido de lo público.

El gran conflicto entre las esferas de lo público y lo privado no sería, interpretando a Sennet⁴, que la vida pública destruya lo privado, sino que, al contrario, intentamos que la vida pública se resuelva por categorías de lo íntimo; actualmente el fenómeno es muy fuerte: la *sicologización de la sociedad*. El deterioro de lo público es la mayor amenaza que se cierne sobre las comunidades actuales; la falta de una reflexión a este respecto constituye la limitación más grande del arte colombiano actual, que hoy en día enfrenta la necesidad de plantearse el problema y de asumir posturas claras al respecto. Esto no será posible sin un agudo y crítico estudio de su propia historia y su postura ética depende de ello.

A lo largo de años de trabajo paralelo en el arte y la enseñanza, he llegado a la conclusión de que la mejor manera de adelantar ese estudio crítico es a través de la pedagogía. Ella es un terreno privilegiado para *pensar* el arte hoy, cuando la práctica artística se ha deslizado hacia registros diferentes a los que convencionalmente le habían sido atribuidos. La situación actual nos exige volver a las fuentes y preguntarnos sobre el sentido original de nuestra práctica para orientarnos en una época en donde, aparentemente, los referentes tradicionales están profundamente desacreditados.

Durante el largo proceso de construcción de esta tesis, me llegó el momento de comprender la razón para asumir una investigación en campos no estrictamente plásticos: encontraba que la mayoría de los textos críticos e históricos que conocía sobre el arte colombiano contemporáneo no daban cuenta de algunos aspectos que mi práctica artística iba evidenciando como esenciales. De esta manera, decidí adoptar para este estudio la perspectiva de un dibujante que no cesa de preguntarse acerca de la naturaleza de su oficio, del cual - necesariamente - hace parte la reflexión histórica. Argumentos parecidos han llevado a que muchos artistas del siglo hayan intentado intervenir en la reflexión teórica sobre el arte, en la medida en que la mirada desde dentro de su práctica no siempre se encuentra reflejada en los análisis externos que de él se hacen.

Una revisión sumaria de la historia del arte nos muestra que hay una relación inevitable entre arte y poder, ya sea político, religioso o, como sucede muy frecuentemente en el siglo XX, comercial; una pregunta, entonces, importante y aun incómoda, es la de cómo se plantea o se debería plantear esta relación en el momento actual. Opto por creer, y la historia reciente del arte colombiano nos provee de suficientes argumentos para sustentarlo, que la práctica del arte ha encontrado una nueva relación simbiótica con la academia: no siempre los artistas han estudiado en escuelas y no siempre las escuelas se han situado en el ámbito específicamente universitario. Si bien es cierto que ello puede significar riesgos⁵, en la medida en que el modelo pedagógico de la universidad actual surge del mundo científico y tecnológico y a

veces no parece estar preparado para dar cabida y comprensión adecuada a los procesos artísticos, también lo es que la academia, con todas sus debilidades, se presenta como uno de los pocos lugares, si no el único, en donde es posible hoy desarrollar un pensamiento autónomo construido sobre las necesidades de la práctica artística y no sobre imperativos externos, como sucede en la órbita de los otros poderes. La academia tiene que reflexionar acerca de su poder, sus características, su ética y, como consecuencia, sus políticas. No podemos olvidar que el período estudiado se caracterizó por una posición antiacademicista que la obligó a replantearse.

En nuestro trabajo como profesores enfrentamos todos los días la carencia fundamental de textos que problematicen al arte colombiano contemporáneo. Casi siempre tenemos como referentes a artistas ajenos a nosotros y nuestros modelos no asumen críticamente ni nuestra cotidianidad ni la experiencia de nuestros antecesores. En diferentes contextos he realizado la prueba de preguntarle a estudiantes y artistas si nombres como Carlos Correa, Ignacio Gómez Jaramillo, Clemencia Lucena, Alfonso Quijano les dicen algo... En ocasiones, la respuesta ha sido desoladora; muchas veces ni siquiera piensan que puedan ser artistas plásticos colombianos, mientras que en general son capaces de reconocer los nombres más relevantes del arte internacional. No se trata de impulsar la idea de un nacionalismo chato que privilegie a nuestros artistas *per se*, se trata más bien de enunciar una preocupación: ¿Cómo podemos hablar competentemente de cualquier cosa si nuestros orígenes se nos escapan, si no hemos sondeado la raíz de nuestras preguntas y nuestros gestos, si no hemos intentado un diálogo crítico y profundo con nosotros mismos? Creo que una gran debilidad de nuestro arte actual es su enorme permeabilidad a toda suerte de modas, la mayoría de las veces asumidas como una serie de lugares comunes, sin que haya una reflexión sistemática sobre las condiciones en las cuales surge la obra de arte y su situación en un sistema de relaciones profundamente atravesado por la historia.

Este texto sugiere una metodología. Encontrar respuestas es labor colectiva en la cual debe tener un liderazgo la academia; ninguna otra institución hoy puede asegurarnos la disciplina y la autonomía de pensamiento necesarias para definir nuevos referentes. En ese sentido, a la universidad estatal le ha llegado el momento de situar la reflexión sobre el carácter de lo público y su devenir en un lugar de prioridad; la intención es que estos materiales tengan una aplicación didáctica y sean una contribución al respecto.

Debo agradecer a los profesores de la Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura por sus contribuciones a este propósito, por el aporte en el rigor de la investigación y el ejercicio de humildad necesario a todo quehacer académico. Me refiero a la posibilidad de comprender que no se poseen todas las respuestas, que las primeras impresiones no son siempre las acertadas en la medida en que la contestación inmediata a las preguntas casi siempre revela una serie de tópicos de los cuales solamente se puede extraer lo importante a través de una muy detenida reflexión crítica. En el ámbito del posgrado encontré además muy estimulante la participación de Josep Quetglas, cuyos trabajos - con los cuales encontré una gran afinidad - me permitieron clarificar conceptos y relaciones en unos materiales que amenazaban volverse inmanejables por su extensión y diversidad.

En cuanto al diálogo cotidiano que nutrió esta búsqueda que aún continúa, menciono como dos interlocutores fundamentales a Jaime Cerón y Rolf Abderhalden, de quienes he recibido aportes mayores.

Debo también agradecer a los artistas que aceptaron entrevistarse conmigo y discutir aspectos de su trabajo: Santiago Cárdenas, Miguel Angel Rojas y Beatriz González.

Este escrito fue preliminarmente leído y comentado por varias personas a quienes igualmente quiero agradecer, pues me permitieron conformar una mirada más objetiva hacia el texto y así depurarlo. Esas personas fueron: Ivonne Pini, mi directora de tesis, Jorge Toro, Milena Barón, Ana María Lozano y Rodrigo Cortés, quien hizo valiosas sugerencias sobre la estructura y el título del trabajo. Gabriela Martínez acompañó generosamente durante un tiempo este proceso como asistente; al igual que Luis Carlos Beltrán, también autor de las fotografías. La mayor parte de la investigación bibliográfica y hemerográfica se realizó en la sala de investigadores de la Biblioteca Luis-Ángel Arango; el Cidar (Facultad de Artes) colaborará en la elaboración de las imágenes del documento y Fredy Chaparro en su presentación final.

Mención especial merece Flora Coll, quien con paciencia y lucidez acompañó la redacción final del texto. Toda obra debe lograr una concreción adecuada; lo que el público - en este caso el lector - finalmente percibirá de ella, determina su éxito. Sus valiosos aportes, de los cuales he aprendido mucho, me permitieron llevar a término esta empresa en la forma que actualmente tiene.

Es necesario, al tomar la investigación un partido metodológico, apoyarse en una teoría suficientemente confiable sobre su objeto de estudio. Definir qué es el arte es una operación tremendamente riesgosa y, de hecho, en algunos círculos está desacreditada la idea de exponer una teoría general; sin embargo, no puede renunciarse a ese intento sin que sufra el rigor inherente a la labor. Es habitual que mis ideas tomen como base la obra *Los principios del arte* de R. G. Collingwood, así era lógico que me basara en una metodología similar a la que él usa y que no acepta argumentos que no estén avalados por el sentido común. Otras fuentes específicas están reseñadas en el texto.

¿Cómo evaluar el desarrollo posterior de las tendencias aquí mencionadas? Es un estudio que queda por hacer, tanto como el de los setenta debe seguir profundizándose; el material es rico: lo aquí señalado se limita a algunas obras y acontecimientos fundamentales. Aún hay mucho por redescubrir y quisiera que este trabajo estimulara otros análisis históricos y teóricos sobre el período.

Nota: el número entre paréntesis en el margen izquierdo remite a las ilustraciones al final del documento. Las notas de pie de página aparecen al final de cada capítulo

¹ Josep Quetglas fue profesor invitado en la maestría de Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura. Algunas de las citas suyas son tomadas de obras publicadas, en cuyo caso se reseñan, y otras, como la presente, de los apuntes o materiales de clase.

² Por ejemplo el Surrealismo señalando al Bosco como uno de sus antecedentes.

³ Sin desconocer que hay muchas obras contemporáneas e incluso anteriores que podrían mencionarse como partícipes o antecedentes del desarrollo de la instalación en Colombia, de artistas como Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn, Carlos Rojas (especialmente importante en la dirección de este trabajo) o eventos tales como los *Espacios ambientales* propuesto por Marta Traba en el Museo de Arte Moderno a finales de los años sesenta.

⁴ Ver Richard Sennet, *El declive del hombre público*, Ediciones Península, Barcelona, 1978.

PARTE I

AÑOS SETENTA

Es 1968. Con la pintura *SIN TÍTULO*, llamada ahora *POLÍPTICO*, compuesta de 18^o bastidores que crean un ambiente y presentada originalmente en la Biblioteca Nacional de Bogotá, Luis Caballero acaba de ganar el premio de la primera Bienal de Arte Coltejer.

¿PARA QUÉ PINTAR? ¿DE QUÉ SIRVE HACER CUADROS BONITOS O BUENOS O GENIALES? ¿LLAMARSE ARTISTA Y CREERSE DIOS, PINTAR CUADROS COMO QUIEN PREPARA UNA MAYONESA (ESTETICISMO IDIOTA) O CONFESARSE EN SU TALLER Y MOSTRAR TODO LO QUE SE SIENTE O SE PIENSA (EXHIBICIONISMO). PINTAR PARA CUATRO AMIGOS Y CUATRO «INICIADOS», EXPONERLOS, VENDERLOS SI POSIBLE PARA LUEGO COMPRAR NUEVAS TELAS Y EMPEZAR DE NUEVO? ¿PERO PARA QUÉ SIRVE TODO ESO?... SI UNO PUDIERA SER GRANDE DE VERDAD, SI DE VERDAD ESTUVIÉRAMOS HACIENDO ALGO QUE VALE LA PENA, ALGO QUE EMOCIONE, QUE AYUDE. NO TENER ESTA HORRIBLE SENSACIÓN CONSTANTE DE ACTO GRATUITO, ESA INMENSA VANIDAD DE QUERER HACER SOÑAR A LOS OTROS, O EL PLACER DE ATORMENTARLOS... EL CASO ES QUE SE DEBE PINTAR PARA LOS OTROS Y A LOS OTROS LA PINTURA NO LES INTERESA, O NO LA ENTIENDEN, O LES ABURRE, Y TIENEN RAZÓN.⁷

UNA SERIE DE FUERZAS ESTREMECE LA PRÁCTICA DEL ARTE. SI LA DÉCADA DEL SESENTA ASISTIÓ A LA CONSOLIDACIÓN DE UNA GENERACIÓN DE ARTISTAS QUE, BAJO LA GUÍA DE MARTA TRABA, SINTONIZÓ EL ARTE COLOMBIANO CON LAS CORRIENTES INTERNACIONALES, LA GENERACIÓN QUE TOMA EL RELEVO ENFRENTA, A PARTIR DE ESA HERENCIA, OTRAS PREGUNTAS.

LA NUEVA DÉCADA PRESENTA UN PANORAMA DE UNA GRAN COMPLEJIDAD; DIBUJARLO ES EL PROPÓSITO DE ESTA PRIMERA PARTE.

introducción

Por múltiples razones, hoy es necesario pensar nuevamente el arte como construcción de sentido. Nuestras sociedades atraviesan una aguda crisis, cuyos signos señalan un drástico deterioro del sentido de lo público, que es de la misma naturaleza que el desdibujamiento de lo sagrado, la pérdida de la experiencia del cuerpo y la desmaterialización del arte.

Estos fenómenos no son nuevos y confluyen en la célebre expresión *la muerte del arte*, acuñada por Hegel⁸, que configura la esencia del arte moderno y en su aspecto progresivo define el carácter utópico de las vanguardias artísticas del siglo XX. En correspondencia con ellos, el arte se ha deslizado hacia una nueva condición que le exige interrogarse sobre su propia naturaleza e, inevitablemente, la de sus relaciones con la comunidad, vale decir, entre artista y público.

por qué los setenta

El análisis de la problemática actual del arte colombiano señala la necesidad de estudiar las manifestaciones de los años setenta, en la medida en que en dicha época se manifiestan específicamente las cuestiones arriba señaladas. Pese a su importancia y cercanía, es una década muy poco estudiada y en nuestra práctica cotidiana casi totalmente desconocida; más aún: siendo radicales podríamos pensar que algunas de sus preguntas, sus posiciones e incluso sus contradicciones fueron en gran medida olvidadas. No podremos tener una visión completa de la actualidad sin considerarlas nuevamente.

límites temporales

Cualquier periodización es relativamente arbitraria. Fijar límites por fechas puede serlo más que por otros criterios; tal vez sería más apropiado hablar de una generación de artistas o de algunos eventos claves a partir de los cuales sea posible tejer una red de relaciones que atribuya sentido al pasado. Tal es el caso aquí: para este trabajo, se toma en cuenta la etapa comprendida entre el año 1968, fecha de realización y exposición del *Políptico* de Luis Caballero y 1980, año de realización en el Museo de Arte Moderno de *Grano* de Miguel Angel Rojas, que puede ser considerada como la primera instalación propiamente dicha del arte colombiano. Los eventos comprendidos entre estos dos hitos permiten hablar de un replanteamiento de las estrategias de la obra plástica en Colombia.

Esta época corresponde también a una nueva fase en la crítica. Ningún estudio del arte colombiano contemporáneo podría desconocer el legado de Marta Traba, que propició un análisis más riguroso y partió del país - definitivamente a su pesar - en el año 69. Las polémicas - «batallas», según su propia expresión - que planteó se reflejaron en la configuración de una generación de críticos, galeristas, artistas y un sector del público que asumieron su papel con un sentido más comprometido y académico. Referente positivo o negativo, sus ideas - no siempre bien comprendidas - determinaron una manera distinta de *pensar* el arte. Los setenta recibieron su herencia, confirmaron su importancia y al tiempo la constituyeron en mito. En esa década se publicó la *Historia del arte colombiano* de Salvat y se fundó *Arte en Colombia*, que siguen siendo en su género las publicaciones más relevantes del área.

Aquí encontramos también que la ciudad se ha deslizado hacia otro registro: el de la metrópoli. Problemas sociales como los desplazamientos masivos de la población se trasladaron a ella su escenario, al igual que la lucha guerrillera.

Dada la trascendencia de la década, sorprende lo poco que se habla de ella. De hecho es muy común sea disminuida por algunos de sus protagonistas que la presen-

tan como una década fallida; hoy se tiene la impresión de ser una especie de limbo indefinido, puente pasivo entre los míticos sesenta y la reacción del arte joven de los ochenta⁹. Una razón para ello es que un comienzo lleno de augurios dio paso a un retroceso hacia lo convencional.

*una problemática
común*

A la consolidación del carácter urbano de la sociedad¹⁰ y los fuertes conflictos sociales que determinaron a su vez profundos cambios en las mentalidades, se suma una presencia institucional no conocida antes en las artes colombianas. Los movimientos y eventos artísticos de los setenta, a pesar de sus diferencias radicales y su variedad, apuntan en la misma dirección: un intenso cuestionamiento del sentido del arte. En la mayoría de las manifestaciones resulta evidente hoy que la práctica artística abandonaba los límites tradicionalmente fijados, asumiendo en muchos casos una tendencia reductiva que en lo formal la acercaba a su disolución y, desde una perspectiva social, ampliaba su campo de acción.

signos de disolución

- (1) *En 1978, Beatriz González presentó una inmensa tela en la cual transcribía una obra de Renoir y la expuso como una tela de vender por metros. Recurría entonces al concepto de mercado de la obra de arte como tal y al prestigio de Renoir. La obra se vendía por metros o por centímetros, frente a la sorpresa de un público comprador de obras de arte que veía «destruirse» pedazo a pedazo el trabajo de la artista, según el poder de compra del coleccionador. El golpe final fue dado por Revista, que adquirió y desgarró una gran parte de la tela para dar a cada uno de sus lectores un centímetro cuadrado de la tela.¹¹*

Muchos de los acontecimientos plásticos registrados en los setenta se constituyen en otros tantos signos de la disolución de una época.

estallido social

Las transformaciones en el arte corresponden a movimientos generales de la conciencia y a las acciones contemporáneas de la cultura. Los mismos fenómenos producen respuestas diferentes según el contexto y se articulan de distinta manera; de ahí la exigencia de que el arte moderno reconozca las condiciones sociales en las cuales surge y necesariamente intenta transformar generando a su vez dichos movimientos. Durante los setenta se vio cómo una acelerada y dispar dinámica modernizadora en todos los niveles había desembocado en un cuestionamiento amplio de la cultura. Esto se percibe, por ejemplo, en el diálogo entre las generaciones que, al coexistir mundos simbólicamente muy diferentes, se hizo extremadamente difícil.

La situación global de finales de los sesenta estaba determinada por la Guerra Fría y el ambiente de redistribución del orden mundial en la posguerra. Las grandes tendencias reivindicativas abarcaron desde el intento de negación ingenua del orden establecido hasta el de cambiarlo radicalmente por medios violentos, pasando por las luchas de las minorías. La situación colombiana en la época se enmarca dentro del extraordinariamente complejo fenómeno del *Frente Nacional* que creó la ilusión de la superación de la Violencia, hecho determinante de las décadas anteriores, para encontrarse, sin embargo, con su desplazamiento hacia otras formas inéditas.

arte político

En este contexto, las preguntas sobre el equilibrio social eran prioritarias; no es de extrañar, entonces, que en general los debates artísticos fueran marcados por la

- (2) cuestión social y que muchas de las manifestaciones más turbulentas tuvieran una definición claramente política y declararan la guerra a lenguajes formalistas englobados - en ocasiones de manera excesivamente fácil - en la expresión *el arte por el arte*. Una visión decantada nos permite reconocer, más claramente que como podría percibirlo un espectador medio de la época, el carácter subversivo de toda buena obra de arte, incluso la muy formalista, pues cuestiona maneras rígidas de ver y significar la realidad; de todas formas, fuera para asumir una posición u otra, la pregunta sobre la política en relación con el arte era inevitable.

Una vez planteada la necesidad de una mayor interacción entre arte y sociedad, fue haciéndose más fuerte el imperativo de que la acción de los artistas se armonizara con los movimientos que buscaban la transformación de la sociedad. Las posiciones abarcaron desde la reivindicación del aspecto comunicativo de la obra de arte hasta el énfasis en la expresión subjetiva del artista como declaración libertaria. En general, el artista buscaba definir su compromiso y responsabilidad frente a la sociedad, se alejaba del poder oficial y asumía una actitud crítica.

la función del arte

Uno de los aspectos más debatidos, entonces, se refería a la utilidad social del arte. La imagen del artista - y en general del intelectual - encerrado en su torre de marfil, es decir, alejado de la realidad social, viviendo en un mundo satisfactorio solamente para sí y guiado por su propio deleite era frecuentemente citada como ejemplo negativo.

¿Es o no útil el arte? Se exigía una toma de partido frente a las estructuras ideológicas de la sociedad, pues mientras la realidad golpeaba tan duramente a amplios sectores de la población, el arte no debe reducirse al placer de una clase privilegiada que puede permitirse el lujo del ocio y la evasión.

La sospecha de que el arte moderno, con su dificultad inherente de aproximación y comprensión, no ataca sino más bien apuntala la injusticia característica de la sociedad ha acompañado al espectador a través de todo el siglo XX. Este debate llevó a algunos artistas al abandono consciente de los privilegios alcanzados en aras de situarse al lado de los desposeídos, prestándoles su voz para que los discursos que la historia oficial marginalizaba se manifestaran.

Agrupaciones enteras de artistas optaron por declarar públicamente en su obra un compromiso de partido, confiriéndole un carácter contestatario. Esta decisión tuvo consecuencias no solamente en los temas: tanto los modelos estéticos como los circuitos de circulación y venta de las obras de arte fueron también fuertemente cuestionados; por ejemplo, hubo un gran auge de los talleres de grabado que permitían una difusión más amplia y mayores opciones de adquisición para sectores no habituales del público.

el comercio

El aspecto comercial de la práctica del arte fue uno de los puntos fuertes de confrontación: dónde se presenta la obra, con cuáles contenidos, para qué público y qué tan legible le resulta. No siempre el debate era claro, ya que se confundían con mucha frecuencia las esferas de la producción de la obra y la de su exposición y difusión. *Arte comercial* era una expresión común que contenía un juicio respecto a la calidad estética y la pureza ideológica; señalaba no solamente un desinterés por la indigencia cultural del medio, sino también un intento consciente de aprovecharla en beneficio propio. Sin embargo, más allá de las interpretaciones simplistas, había un

debate de fondo que tocaba la raíz de la práctica artística e interrogaba sobre el modelo de realidad que se construía.

la autonomía del arte

Ironizar el aspecto comercial asociado a la obra de arte determinó las propuestas de artistas no propiamente contestatarios: formalistas y conceptuales, quienes usaron la denominación de *arte no objetual*, asumieron una posición crítica frente a la manipulación del objeto artístico con fines tanto comerciales como ideológicos.

el espectador

En los años sesenta, una de las prioridades de Marta Traba fue la de educar al público para estimular el sentido crítico en la apreciación del arte. En los setenta, si bien no siempre con el mismo carácter didáctico, se intentó de muchas formas que el espectador pasara de una posición pasiva a una activa; los eventos artísticos de diversas clases proliferaron y los procesos y contenidos de la obra de arte se discutieron ampliamente.

lo institucional

En medio de estos debates se desarrollaron instituciones de origen público o privado que ejercieron un liderazgo importante.

Colcultura fue fundada en 1968. El Museo de Arte Moderno, creado en 1955 y cerrado por el gobierno de Rojas Pinilla, que se volvió a fundar en 1962 y se trasladó a la Universidad Nacional en 1965, pasó en el año 1968 a buscar su sede propia y en su lugar se desarrolló el Museo de Arte de la Universidad Nacional. El Museo de Arte Contemporáneo, caso particularísimo de una institución museal importante e impulsadora del arte joven en un barrio popular (el Minuto de Dios), nació en 1966. A esto se agregaban sitios ya tradicionales que continuaron con una gran dinámica su actividad, como la Biblioteca Luis-Ángel Arango cuya heterogénea colección es un punto de referencia de la época, la Biblioteca Nacional (sala Gregorio Vásquez), el Centro Colombo Americano y otros de carácter privado ya existentes como las librerías El Callejón y Buchholz, activas desde los sesenta, y la que llegó a ser la galería más influyente, Garcés Velásquez abierta en 1978 que se sumó a Belarca, de importante presencia.

A esto se agregaban eventos como las Bienales de Coltejer de 1968 y 1970, la Bienal Panamericana de Artes Gráficas en Cali en 1970, en adelante Bienal Americana de Artes Gráficas.

las agrupaciones de artistas

(3) El papel de las instituciones - entre las cuales hay que resaltar el Museo de Arte Moderno por su actividad global¹² y por la constitución de la escuela de guías en particular - definía una manera diferente de considerar los procesos y la actividad de los artistas, y por eso se constituye en signo de un cambio de época. Otra clase de comunidades por su propia iniciativa y - precisamente - en una actitud antiinstitucional constituyeron grupos de trabajo, discusión, producción y difusión del arte. Algunos de estos fueron interdisciplinarios e intentaron a su manera una masificación de la práctica artística. Entre ellos se destacaron los talleres de grabado que, aparte de su actividad formal, tuvieron una presencia política e impulsaron una renovación plástica importante al adoptar medios gráficos, fotográficos y, en general, de reproducción mecánica insertos de lleno en la problemática de la serialidad.

la tradición

Dos puntos esenciales de debate: la identidad y la tradición. ¿Quién soy?, ¿qué tradición me ha nutrido?, ¿qué tanto he indagado en mis raíces para considerar como pertinente mi expresión? fueron preguntas que nutrieron y determinaron su rumbo a

la práctica artística. Es cierto que desde principios de siglo hubo casos de artistas que de una manera programática sondearon la historia del país (como *Los nuevos o Bachués*) y otros que, aunque no tan numerosos como fuera de desear, concretamente interrogaron al presente sobre su sentido histórico (como Carlos Correa o Débora Arango); sin embargo, en los setenta esta preocupación fue central para un amplio conjunto de artistas que planteó el tema de lo latinoamericano.

La conciencia regional, liderada sobre todo por los países con fuerte herencia indígena, dio una especial importancia al pasado más o menos remoto, tendiendo ya fuera a recuperar elementos mitológicos e iconográficos o a denunciar una constante histórica de sometimiento por la violencia de los pueblos originarios. Este último aspecto estaba muy cercano de las luchas contemporáneas de reivindicación social.

Un hecho inquietante asociado a la tradición es que muchos de los artistas colombianos importantes de los sesenta y setenta configuraron su propuesta plástica en actos más o menos evidentes de resistencia y, aun, franca hostilidad al arte contemporáneo, oponiéndole una cierta noción de tradición. Este punto constituye una de las más grandes dificultades al abordar el estudio de la época, pues exige distinguir entre una mirada progresista hacia la tradición y otra regresiva.

- (6) Fernando Botero, ejemplo de la primera, figura emblemática del arte colombiano, produjo, en un contexto marcado por la tendencia a la abstracción de contenidos universales, una obra de carácter local, declaradamente descriptiva, que asumía como la verdadera pintura la del Renacimiento italiano, asociándole un humor regional. Más adelante impactó el brusco y radical giro de la obra de Luis Caballero, ejemplo de la segunda, quien pasó de una pintura contemporánea, erudita y de corte internacional a una figuración tradicional con modelos del manierismo (Pontormo y Miguel Angel) y el romanticismo (Géricault). La obra gráfica de Roda con sus referencias a la gran pintura española no excluye una presencia muy fuerte de la imagen contemporánea - la fotografía, el cine -, pero con un ideal humanista de clara herencia tradicional. Los casos se multiplicaron y en ellos la tradición y la contemporaneidad plantearon una relación difícil, fragmentada y, parcial o totalmente, excluyente. La obra de Beatriz González ofreció al espectador colombiano una extraordinaria síntesis que problematizaba la herencia, el pasado y la iconografía, al ir más allá de mirarlos como problemas estilísticos y reencontrarlos como problemas culturales.

estallido formal

- (4) En cuanto a la dinámica interna de las artes plásticas, aparecieron también elementos formales que, a manera de signos, mostraban un cambio en el estatuto de la obra de arte. Si hablar de artes plásticas - su nombre lo indica - es hacer referencia a la materialidad del mundo, es evidente que conceptos como *cuerpo* u *objeto* se volvieron altamente discutibles en el siglo XX¹³ y eso cuestionó la obra plástica; el arte contemporáneo abundaba en ejemplos de cómo la corporalidad del mundo parecía entrar en estado de remisión y, correspondiendo con este fenómeno, la objetualidad de la obra de arte era constantemente problematizada.

- (5) Es así como los bordes tradicionales del objeto artístico se destruían - a veces de manera muy explícita, a veces muy sutil - y cada nueva manifestación avanzaba un poco más en establecer una diferencia entre la obra contemporánea - en donde el proceso pesa más que la búsqueda de un resultado final específico - y el objeto artístico convencional.

reproducción mecánica

Aunque la introducción de la fotografía en Colombia fue bastante temprana e igualmente los diferentes procedimientos de grabado tenían ya una cierta tradición

que remontaba al siglo XIX, no hay duda de que la década de los setenta estuvo fuertemente marcada por las imágenes derivadas de los medios de reproducción mecánica que fueron reconsiderados como artísticos con su propia identidad y valor, para ser sistemática y programáticamente utilizados por toda clase de artistas.

desmaterialización

En general, el arte del siglo XX muestra una tendencia francamente reductiva, producto de una disposición hacia la búsqueda de lo esencial, en correspondencia con su carácter autoconsciente.

Mucho del arte contemporáneo ha vivido al interior de esta lúcida y rigurosamente experimental búsqueda de verdad, de la propia verdad estructural interna, de las propiedades de las mismas leyes inventivas y constructivas, de la esencia material e ideal.¹⁴

La destrucción física de las obras plásticas es uno de los signos que revelan una tendencia común en los años setenta. Desde la metáfora del desdoblamiento del *Político* de Luis Caballero, que invade el espacio del espectador, hasta lo efímero de la obra *Grano* de Miguel Angel Rojas, pasando por la disolución de un busto de sal de Carlos Lleras en un acuario de Antonio Caro, fueron muchas las facetas de la disgregación del objeto plástico en la década. Incluso obras convencionales ponían en cuestión su materialidad.

carácter utópico

¡Qué atrasado está el progreso!
Mafalda

El proceso de desmaterialización del arte corresponde en parte al carácter utópico de las vanguardias artísticas, en donde el progreso se constituye como la gran pregunta, que puede resumirse de manera muy apretada así: una utopía plantea la posibilidad de la transformación radical de la sociedad futura, de manera que determina una torsión particular del tiempo; puesto que su modelo no puede salir del pasado inmediato (con el que se quiere romper), surge del pasado lejano. Además, propone una recuperación del *trabajo* que ayudaría no a destruir, así lo hace una sociedad alienada como la nuestra, sino a construir sentido y en ello juega un papel importante el arte; esta construcción de sentido alrededor del trabajo exige dos cosas: el trabajo fortalece al mismo tiempo la noción de comunidad y la felicidad de cada quien. Esto es posible al reconciliar arte y cotidianidad, al *disolver el arte en la vida*, lo que equivale simultáneamente a su ampliación a todo acto humano y a su desaparición como actividad especializada y diferenciada. Se destruye para construir: el arte se desmaterializa para existir bajo formas más sutiles; se pierde para ganar.

El afán de novedad del arte moderno impone también la idea de que creación y destrucción van necesariamente juntas y que la una no es posible sin la otra. Para rebasar un modelo hay que destruirlo y la obra se instala en una permanente superación de sí misma.

obras efímeras

Este proceso de disolución era manifiesto en el uso de materiales no convencionales de índole pobre, montajes inusuales, temas cotidianos y obras que, siendo de carácter temporal, se apartaron del anhelo de perdurabilidad del arte tradicional, replanteando el tema de su *duración*.

la estatua de sal

Por otra parte, no vacilé en manifestar mi simpatía hacia la escultura en sal de Antonio José Caro Homenaje tardío de sus amigos y amigas de Zipaquirá, Manaure y Galerazamba; la propuse, es verdad, para un premio, pensando que de este modo ese escándalo anunciado por la obra se vería completado en la reacción que seguramente ella provocaría, no sólo frente a los demás artistas descalificados (que igualmente se hubieran sentido ofendidos por no haberseles dado a ellos el premio), sino también frente al público y al sector social aludidos por la escultura en cuestión. ¿Por qué precisamente proponer algo tan deleznable y chocantemente preparado? Esa cabeza allí doblada bajo su propio peso en la vitrina, como disecada, me pareció (y digo me pareció porque a estas alturas la estatua de sal debe haberse ya deshecho) que esta obra contiene una idea original, sabiamente resuelta en una forma anti-artística que corresponde al arte político de nuestros días, o sea un tipo de arte pobre que se basa en la concretización de ideas y consignas mediante formas elaboradas con el solo fin de impugnar y molestar, lejos de todo propósito estético. Aquel rostro de sal cabalgado por unos lentes de montura negra era, más que eso, un trabajo de arte efímero, destinado a destruirse y cuyo significado reside en su propia desaparición bajo el efecto del agua que disuelve la sal del vaciado en cosa de tres días. La obra dura el tiempo que dura en disolverse. He allí todo calculado, incluso el tosco acabado del recipiente desde el cual la noche de la inauguración, chorreaba el agua que formó un charco a las puertas del salón.¹⁵

crisis del cuerpo

Si bien es cierto que algo se pierde, también lo es que hay una ganancia, solamente que esta última se sitúa del lado de lo sutil. De esta manera, la obra plástica, en respuesta a la desmaterialización de la experiencia, reforzó su naturaleza de objeto paradójico: objeto que problematiza la condición del objeto.

desconcierto del espectador

Esta nueva situación derivó en otro fenómeno paradójico: el desconcierto del espectador que no alcanzaba a comprender, mientras los artistas declaraban estar interesados en aproximarse a la experiencia real del público, por qué estos últimos renunciaban a la comunicación con él y a posibilidades e incluso privilegios de su posición, al cuestionar valores de belleza y comunicación.

de la narración a la condición

Es posible considerar que desde el Renacimiento la práctica artística misma es el problema esencial del arte, en la medida en que se ejecuta una especie de puesta en escena de la mirada. Sin embargo, esta condición no fue siempre evidente, pues convergían en la obra dos flujos esenciales: el qué y el cómo; pero si asumimos que *arte* es una cierta forma de *hacer*, al punto de constituirse en comentario al trabajo humano¹⁶, lo fundamental es cómo se dice o se *muestra* y de qué estrategias se vale la obra para *hacer visible*).

Tradicionalmente, la obra de arte establecía un equilibrio jerárquico entre su tema y su desarrollo formal de la obra; el arte abstracto demostró fehacientemente que el discurso propiamente plástico - superficie, gesto, contraste, tensión espacial, color, textura, etc. - ya está cargado por la construcción de sentido. El espectador habitua-

do a buscar contenidos comunicables directamente perdía así un asidero importante, quedándose con una sensación de abandono y experimentando una gran dificultad para asociar estas imágenes con sus esquemas anteriores, sin comprender en la mayoría de los casos que, justamente, aquellas se proponían conscientemente ese poner en suspenso sus nociones convencionales.

*la inseguridad
en el gusto*

Esta confusión es un rasgo definitivo. Norbert Elias¹⁷ define como esencial del estilo moderno la inseguridad en el gusto. La sociedad moderna y su reflejo que es el arte, con su anhelo constante de lo nuevo, es decir, de la superación de lo ya dicho y mostrado, se sitúa permanentemente en un filo en donde las cosas están cerca de su punto de disolución, buscando siempre una gran precisión en su identidad, pero a punto de dejarla atrás para aproximarse a otras formulaciones. Si se consideraba que el arte enunciaba verdades, costaba un gran trabajo aceptar estas manifestaciones fluidas que respondían a este incesante estado de tensión.

la mirada

El problema de fondo que se dibuja es el de la *mirada*. Con ello entiendo un fenómeno integral que involucra desde la experiencia del propio cuerpo en su particularidad hasta la noción de pertenencia a una cultura, es decir, un tiempo y un lugar específicos. La mirada es también proyección, atribución de sentido; refiere la manera como un grupo humano define su contexto y a sí mismo, como constituye un universo. Hablar de la historia del arte es hablar de la manera como las diferentes sociedades han significado el mundo, de la historia de la mirada.

la ciudad

Ciudad y vanguardias artísticas tienen un destino común. La mirada de las vanguardias es necesariamente *urbana*. Vale decir, que solamente es posible para un habitante de la metrópoli. El deseo de religar arte y vida surge de este contexto en donde se separaron, en donde las relaciones devienen convencionales y los valores tienden a disolverse en ese otro valor abstracto e ilusorio que es el dinero.

(9)

¿Por qué ciudad y mirada? Porque, siendo el ámbito arquitectónico el soporte *por defecto* de la obra plástica, todo lo que tenga que ver con la condición de la ciudad afecta el devenir de las artes plásticas. La metrópoli es el lugar en donde se escenifica la pérdida de sustancia de la existencia, manifiesta la alienación del trabajo.

Un ciclo histórico amplísimo, iniciado en la edad media y que unificó al mundo, acaba aquí: el mercado ya no existe, ha quedado substituido por el poder. El valor no se deduce; el valor se impone. No es el trabajo quien da su valor al producto. Eso significa que el trabajo se vuelve opaco al valor, que el trabajo no comunica. Se ha vuelto un trabajo que no afirma nada, neutro, asignificante, minimalista. La obra de arte minimalista es la metáfora de tal trabajo incomunicante.¹⁸

Esta perspectiva plantea necesariamente el problema de los valores.

valores

Que no hay que confundir valor y precio
Serrat

Es un hecho reconocido que la experiencia en la vida moderna tiende a la abstracción¹⁹.

Cuando hablé de la ecuación: trabajo igual dinero igual virtud, me interrumpieron (no me dejaron decir que hoy en día no hay ecuación)²⁰

En las economías monetarias la esfera de los valores, entonces, se ha hecho tremendamente difusa.

Dondequiera que ha conquistado el poder, la burguesía ha destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas. Las abigarradas ligaduras feudales que ataban al hombre a sus «superiores naturales», las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel «pago al contado». Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimiento del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades escrituradas y bien adquiridas por la única y desalmada libertad de comercio. En una palabra, en lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, descarada, directa y brutal.²¹

Los setenta fueron especialmente sensibles y críticos respecto a la condición alienante del trabajo en la industria capitalista; los modos de producción en arte no podían verse desconectados de una visión crítica hacia el trabajo humano, despojado progresivamente de sus valores esenciales a lo largo del siglo.

ámbito sagrado

Un panorama de los setenta no estaría completo sin una referencia a la cuestión de lo sagrado. Una de las estructuras ideológicas más criticadas fue la Iglesia y fueron cuestionadas sus relaciones con el poder civil. Si embargo, más allá del problema de los cultos, ha permanecido más o menos disimulado el carácter de lo sagrado. Si una característica moderna fue la desacralización de la naturaleza, la pregunta sobre la formidable herencia de la noción de lo sagrado en el pensamiento simbólico no ha sido claramente analizada. Ello no quiere decir que no sea una fuente oculta de algunas de las preguntas más fuertes de la época; de hecho, subyace en una de las búsquedas coincidentes de todas las manifestaciones artísticas: la de una condición ética.

un panorama complejo

Dentro de esta heterogeneidad de fuerzas, un elemento común se insinúa: el cuestionamiento de los límites habituales de la práctica cultural y artística. Toda una serie de signos provenientes de esta última reflejan un estado de crisis de en muchas definiciones culturales. Estos signos parecen apuntar en una dirección: *el crepúsculo del arte*.

NOTAS

- ⁵ «No considero que valga mucho la pena hablar del arte norteamericano contemporáneo. Es un arte universitario. Es un arte producto de lo que es impartido en las escuelas superiores, en el cual se concibe de antemano lo que se quiere hacer y luego se ilustra lo concebido. Es un manierismo total. En las últimas décadas, el arte moderno se degradó hasta convertirse en elemento ornamental (...) Prefiero un arte más crítico», declaró Philip Guston en entrevista de Mark Stevens para *The New Republic* publicada en la revista *Facetas*, n° 51, enero de 1981 p. 64.
- ⁶ De los cuales sólo se presentaron 13 en la Bienal.
- ⁷ Luis Caballero en una carta a Beatriz González, París, enero de 1969, citado en *Luis Caballero - Retrospectiva de una confesión*, catálogo de la exposición homónima, Biblioteca Luis-Ángel Arango, Bogotá, mayo - julio de 1991, p. 35. En todas las citas conservo la redacción de las cartas tal como se publicaron.
- ⁸ Dado que, desde su enunciación original, esta expresión no alude de ninguna manera al *fin del arte*, sino a un cambio estructural que implica el paso a una condición autoconsciente, en adelante seguiré la sugerencia de Vattimo y hablaré del *crepúsculo del arte*, conservando la expresión *muerte* al referirme a autores que la han enunciado así, siempre haciendo la salvedad de que con ella se plantea un proceso dialéctico de muerte-renovación: «pues es cierto que (los textos hegelianos) no usan nunca el término 'muerte' para el arte, sino - como se sabe - términos semejantes a fin, tránsito y, al cabo, el más dialéctico de *Auflösung* (disolución-reconstitución) que conducen todo el espíritu lógico y dialéctico del pensador alemán mucho más allá de la inmovilidad de una concepción del fin histórico del arte.» (Dino Formaggio en *La «muerte del arte» y la estética*. Enlace - Grijalbo, México 1992, p. 16).
- ⁹ «Nuestra generación, la más sosa», la define uno de los siete poetas reunidos en esta antología de los años setenta, Juan Gustavo Cobo Borda. Y Juan Manuel Roca, con mayor ímpetu: 'esta generación / provisoria y desgarrada como un viento'. El compilador, por su parte, ha querido llamarla 'una generación desencantada'. De nuevo Cobo: 'esta desilusión tan obvia'«, escribe Antonio Caballero en el prólogo a *Una generación desencantada*, Harold Alvarado Tenorio compilador, Empresa Editorial de la Universidad Nacional, Bogotá, 1985.
- ¹⁰ Según datos del DANE correspondientes a los censos de población, el porcentaje nacional de habitantes del sector rural era de 57,4 en 1951 y en 1964 había descendido a 48. En 1973 ya la supremacía de habitantes urbanos era clara: 59,3 %. Bogotá pasó de tener una densidad de población de 224 habitantes por km² en 1938 a 1803,3 en 1973, el número de habitantes era de 715.250 en 1951, 1'697.311 en 1964 y 2'861.913 en 1973.
- ¹¹ Alberto Sierra en el catálogo *L'art contemporain de la Colombie*, Palais des Congrès, salle Dynastie, Mont des Arts Bruselas (exposición organizada por el Museo de Arte Moderno de Medellín y presentada allí en mayo 13 al 31 de 1986, texto de presentación de Alvaro Barrios y Alberto Sierra).
- ¹² Actividades como las exposiciones antológicas de Calder (1970), Rodin (1971), Giacometti, Bacon, De Kooning (1973), Sam Francis y Andy Warhol (1974).

- ¹³ No es en absoluto indiferente a este hecho que los crímenes que hoy nos preocupan más y que se reiteran con una frecuencia aterradora están relacionados con situaciones extremas del cuerpo: las masacres (asesinatos masivos selectivos), el secuestro (reducción de la presencia física a una moneda de cambio), la desaparición forzada (negación radical de la existencia y de la posibilidad del testimonio), los desplazamientos de población (corte abrupto de las raíces, que corresponde prácticamente a la muerte de las comunidades)... Eso sin contar las múltiples formas de automutilación que se desarrollan de manera individual en el seno de la sociedad normal. A diferencia de la dialéctica muerte-renovación que guía el arte progresista del siglo XX, estos fenómenos se plantean bajo el signo de la **erradicación**. En cuanto a la condición actual del objeto, baste señalar solamente uno de sus aspectos difíciles: el impacto ecológico que produce el desborde incontrolado de objetos (muchos de ellos sin sentido) que produce el hombre.
- ¹⁴ D. Formaggio, *op. cit.* p. 26.
- ¹⁵ Juan Calzadilla (miembro del jurado calificador) en «Soy espectador de un funeral», publicado originalmente en *El Espectador* del 5 de noviembre de 1970 y reproducido en *50 años - Salón Nacional de Artistas*. Colcultura, Camilo Calderón Editor, 1990, Bogotá., p. 173. El personaje representado por la estatua era Carlos Lleras, quien acababa de dejar la Presidencia de la República.
- ¹⁶ «*El linaje que no se salva por la gracia y cuyo destino moral se decide gracias al sentido o el valor de lo que hace es el linaje de quienes trabajan. Pero relacionando la historia del arte con la historia del trabajo, todavía no se delimita su campo. Si se admite la presencia de un significado trascendente en las cosas, sigue siendo dudoso que la intervención humana en la realidad no sea una violencia contra lo divino; también el trabajo puede ser culpa. Lo es si refleja el interés egoísta del individuo, si tiene como finalidad la utilidad particular e inmediata, y es rescatado si la trasciende, si consigue un valor que sea tal para la sociedad, porque la idea de lo divino se identifica con la totalidad de lo humano. El arte es, por lo tanto, el único trabajo puro que se realiza, sí, en la realidad (¿dónde si no?), pero sin contradecir ni destruir su significado, sin usar de la violencia; también así se explica el tema recurrente de la imitación. Así el artista, aunque preste su obra a la autoridad constituida, realiza una función de guía en el interior de su esfera social, la del trabajo. El poderoso no trabaja, contempla la marca de lo divino expresado en su poder; si actúa, su acción es una ruptura brusca de su estado contemplativo: violencia, guerra. Así, a quien trabaja se le niega el poder y la violencia; la historia del arte es quizá la única historia del hacer humano en la que esos dos términos no tienen sentido.*» (G. C. Argan en *Historia del arte como historia de la ciudad*)
- ¹⁷ *El kistich*, texto consultado en una traducción preliminar de Lisímaco Parra
- ¹⁸ J. Quetglas, *Federación de textos de distinta longitud, hostiles a la «esencia vacía del arte moderno»* (o L'essence du vide / Le vide d'essence), Departamento de Composició Arquitectónica, secció d'Història s f., Universitat Politècnica de Catalunya, p. 47
- ¹⁹ Este tema esencial ha sido desarrollado por autores como Simmel en *Las grandes ciudades y la vida del espíritu* (en la gran ciudad el sistema nervioso debe soportar presiones inéditas), Richard Sennet en *El declive del hombre público* (la gran ciudad es el lugar en donde ha hecho irrupción el desconocido)
- ²⁰ John Cage, *Diario: Cómo mejorar el mundo*, citado por J. Quetglas, *op. cit.*, p. 40.
- ²¹ C. Marx, y F. Engels, *Manifiesto del Partido Comunista*, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Pekín, 1975, pp. 35-36

PARTE II

EL CREPUSCULO DEL ARTE

(...) ESPIRITUAL AZULEA

EL CREPÚSCULO SOBRE EL TALADO BOSQUE (...)

ANTERIORMENTE SE NOMBRA AL SOL. LOS PASOS DEL EXTRAÑO SE DIRIGEN AL CREPÚSCULO». CREPÚSCULO» SIGNIFICA, PRIMERAMENTE, EL CAER DE LA OSCURIDAD. «EL CREPÚSCULO AZULEA». ¿ACASO SE OSCURECE EL AZUL DEL DÍA SOLEADO? ¿DESAPARECE EN LA TARDE PARA DEJAR PASO A LA NOCHE? MAS, «CREPÚSCULO» NO SIGNIFICA LA MERA CAÍDA DEL DÍA EN TANTO QUE DESVANECIMIENTO DE SU CLARIDAD EN LAS TINIEBLAS DE LA NOCHE; NO SIGNIFICA, EN ABSOLUTO, NECESARIAMENTE EL OCASO. TAMBIÉN LA MAÑANA TIENE SU CREPÚSCULO. CON ÉL AMANECE EL DÍA. EL CREPÚSCULO ES AL MISMO TIEMPO UN LEVANTE. EL CREPÚSCULO AZULEA SOBRE EL «TALADO BOSQUE» ENREDADO DE TRONCOS ABATIDOS, SUMERGIDO EN SÍ MISMO. EL AZUL DE LA NOCHE SE LEVANTA AL ATARDECER.²²

SIGUIENDO UNA ESTRUCTURA MUSICAL, TEMA Y VARIACIONES, SE PLANTEA EL MOTIVO DEL *CREPÚSCULO DEL ARTE* QUE, COMO MIRADA ORDENADORA, SERÁ EL INSTRUMENTO QUE PERMITA CONSTRUIR UNA IMAGEN COHERENTE DE LA DÉCADA. ESTA ELECCIÓN NO ES GRATUITA: YA EL RECUENTO GENERAL REVELABA SIGNOS QUE DIRIGIERON LA ATENCIÓN HACIA ESE TEMA, DESCRITO AHORA A TRAVÉS DE LA RESEÑA DE ALGUNAS OBRAS O FRAGMENTOS.

POR EL MOMENTO, ENTONCES, LA PROBLEMÁTICA DEL ARTE COLOMBIANO EN LOS AÑOS SETENTA QUEDARÁ EN SUSPENSO, ESPERANDO LA IMAGEN QUE RESULTE DE VERLA A TRAVÉS DE ESTE INSTRUMENTO.

**obertura:
El poeta
asesinado,
Guillaume
Apollinaire**

- *¿Y de qué va a ser la estatua? -preguntó Tristusa- ¿de mármol?, ¿de bronce?*

- *No; eso está ya muy anticuado -respondió el pájaro de Benin-. He de hacerle una sólida estatua de nada, como la poesía y como la gloria.*

- *¡Bravo, bravo! -dijo Tristusa batiendo palmas-. Una estatua de nada en el vacío; es una idea magnífica. ¿Y cuándo piensa usted esculpirla?*²³

El poeta asesinado es una novela corta de Guillaume Apollinaire publicada en 1916. En ella, dentro de una atmósfera libre y jugetona, se cuenta la historia del poeta Croniamantal, de quien «universal es hoy la fama», criado por un viajero holandés, erudito y políglota, que le dedica, antes de morir, a darle una amplia formación humanística. El genio en ciernes la absorbe totalmente, abriéndose a la contemplación de la naturaleza y a los misterios del mundo, descubriendo su pasión por la poesía (moderna, naturalmente), interés que comparte con su colega pintor el pájaro de Benin.

- *Ayer hice mi último poema en versos regulares:*

Luth

*Zui*²⁴

(...) - *No volveré a escribir más sino versos libres de toda traba, ¡hasta la del idioma! Escucha esto, amigo mío:*

MAHEVIDANOMI RENANOCALIPNODITOC

EXTARTINAP+ v.s.

A. Z.

TEL: 33 -122. Pan; Pan.

OeaoiiiioKTin

iiiiiiiiiii

- *Tu último poema, mi pobre Croniamantal -dijo el pájaro de Benin- es un simple plagio de Fr.nc.s J.mm.s.*

- *No hay tal -respondió el poeta-. Pero de todos modos, ya no haré más poesía pura. Ya ves adónde voy a parar por tu culpa. En adelante escribiré para el teatro.*²⁵

Se presiente la muerte del poeta en estos ejemplos que ya dejan clara la muerte de la poesía, al menos de la «poesía pura». Croniamantal vive una serie de vicisitudes, entre las cuales se cuentan el ascenso de su fama y la desgraciada relación con Tristusa Bailarincilla, el amor de su vida, quien lo quiso con locura cinco días y lo abandonó, a pesar de reconocer a través suyo el poder transformador de la poesía.

- *Era desconocida -pensaba ella-, y él me ha hecho ilustre entre todas las mujeres.*

*Casi todos me tenían por fea, porque soy flaca y tengo la boca de espuerta, y los dientes podridos, y la cara asimétrica, y la nariz torcida. Y heme ahora ya hermosa, y todos los hombres me lo dicen. Se burlaban de mi modo de echar el paso, hombruno y desgarbado, y de mis codos puntiagudos, que movía al andar como patas de gallina. Pues ahora resulto tan airosa que hasta me imitan las demás mujeres.*²⁶

Al día siguiente de la entrega del más importante de los muchísimos premios de poesía que solían otorgarse (8.019, para ser exacto), Horacio Tograth, un sabio profesor alemán residente en Adelaida (Australia), publica un concienzudo artículo so-

bre «el laurel», que da hacia el final un giro abrupto que lo convierte en invectiva contra los poetas:

La verdadera gloria ha abandonado a la poesía para irse con la ciencia, la filosofía, la acrobacia, la filantropía, la sociología, etc. Los poetas no valen hoy más que para embolsarse un dinero que no ganan, puesto que no trabajan, y la mayor parte de ellos -salvo los copleros y algunos otros- no tienen pizca de talento y, por consiguiente, ninguna disculpa. Mas los que poseen algún don, todavía son más dañinos, pues si no echan mano al dinero, ni a nada, arman cada uno más ruido que un regimiento, y nos dejan sordos con aquello de que están malditos. Esa gente no tiene razón de ser ya hoy día.²⁷

La violenta diatriba termina pidiendo que se tomen determinaciones contra la plaga de la actividad poética antes de que contagie a todos y ya nadie quiera «trabajar, inventar, aprender, discurrir, hacer cosas de peligro, remediar los males de los hombres y mejorar su suerte». Esta lista es bastante significativa por la manera como delimita la poesía por aquello que supuestamente no es; tanto como lo es el comentario que sitúa lo moderno como el problema:

El artículo del sabio Horacio Tograth había sido un pretexto único para corroborar el odio a la poesía. Y el pretexto era poético. El artículo del sabio de Adelaida invocaba la magia de la antigüedad, cuyo recuerdo late en todo hombre bien nacido, y el instinto de conservación que todos los seres poseen.²⁸

(...) Mundo, escoge entre tu vida o la poesía; si no se toman contra ésta serias medidas, ¡adiós, civilización! Pero tú no vacilarás. Desde mañana empezará la nueva era. Dejará de existir la poesía, romperemos las liras, harto pesadas para las inspiraciones viejas. Daremos muerte a todos los poetas.²⁹

El mandato se cumple al pie de la letra. En muchos países los poetas son encarcelados, en Estados Unidos electrocutados, en París - aunque algunos habían sido perdonados «a causa de su poco nombre» - finalmente son estrangulados por la multitud en conjunto con la caballería, que se proclamaba su defensora. Poco después del desembarco del profesor Tograth en Marsella, Croniamantal fue muerto, ajeno a todo y aspirando solamente a alcanzar a su amada, presente entre la muchedumbre que lo linchó.

La historia termina con el capítulo *Apoteosis*, en el que Tristusa reclama el cadáver de Croniamantal y lo pone enterra con el siguiente epitafio grabado sobre su tumba:

*ANDAD DE PUNTILLAS CON GRAN TIENTO,
NO TURBÉIS SU DULCE SUEÑO*

Su amigo, pintor y escultor, realiza en su homenaje un monumento y Tristusa baila y canta:

En el claro del bosque puso el pájaro de Benin manos a la obra. En pocas horas cavó una zanja de medio metro de anchura por dos de profundidad.

Luego almorzaron en el césped.

La tarde consagróla el pájaro de Benin a esculpir el interior del monumento a semejanza de Croniamantal.

Al otro día volvió el escultor con unos obreros, que revistieron el hoyo de un muro de cemento de unos ocho centímetros de ancho, menos el fondo, que tenía treinta y ocho centímetros, de suerte que el vacío afectaba la forma de Croniamantal y su fantasma llenaba el hoyo.

Pasados dos días volvieron al lugar del monumento el pájaro de Benin, Tristusa y el príncipe de los poetas con su querida. Llenaron el monumento con la tierra sacada de la zanja y al oscurecer plantaron encima un gallardo retoño de laurel de los poetas, mientras Tristusa Bailarincilla danzaba, cantando:

*No te aman todas mientes
Larán larán larán
Cuando fue amante de la reina
Era rey pues ella es reina
Es verdad es verdad lo quiero
A Croniamantal en el fondo del hoyo
Es él
Cojamos la mejorana
A la noche³⁰*

tema:
**París, capital
del siglo XIX,**
Walter
Benjamin

Seguro que el tiempo de los oráculos, que le extrañan lo que guardaba en su seno, no era ni homogéneo ni tampoco vacío. Quien tenga esto a la vista llegará, quizás, a un concepto de cómo en el recuerdo está contenido el tiempo completo: viene a ser lo mismo. Es sabido que a los judíos les estaba prohibido investigar el futuro. La Thora y la oración educan, al contrario, en el recuerdo. Esto les exorciza el futuro, al que se someten quienes se refugian en los auspicios del oráculo. Pero no por ello el futuro fue para los judíos un tiempo homogéneo y vacío. Pues, en él, cada segundo era la pequeña puerta por la que podía entrar el Mesías.³¹

Es conocido el hecho de que Walter Benjamin ejecutó una operación crítica que replanteó el concepto de la historia de una manera fundamental para el siglo XX. Se ha dicho, en resumen, que la historia oficial la han escrito los poderosos, los victoriosos, de modo que se ha silenciado una multitud de voces que, a pesar de todo, no han desaparecido. Más aún: del pasado nos llegan sus ecos pidiendo, exigiendo que las volvamos a la vida como única forma de reintegrar - redimir - el pasado. Este es el medio de ser dueños del presente y, por lo tanto, del futuro que es determinado por ese formidable movimiento que viene del pasado y no por un estado ideal a alcanzar como lo pretende dicha historia oficial, cuyo instrumento de dominación se llama el *historicismo*.³²

*París, capital
del siglo XIX*³⁴

En principio, y esto es ya muy sintomático, hay en el texto de Benjamin un complejo entrecruzamiento de categorías temporales y espaciales, comenzando por el mismo título: una ciudad, capital de una época. «La historia es como Jano, tiene dos caras: que mire el pasado o el presente, ve las mismas cosas»: este epígrafe de Maxime Du Camp³⁴ que abre la versión de 1939 sitúa el tiempo como problema central del ensayo.

Este no es un texto convencional sobre arte, pues no se limita a verlo como una actividad cerrada. El arte aquí, planeta en la constelación de la historia, se presenta inserto en una vasta red de relaciones a la que hace visible. Y dentro de la constelación del arte, aparece como un punto luminoso el tema del público, alrededor del cual se muestra una nueva condición: el mundo de certezas en el que hasta hace poco éste se movía toca a su fin.³⁵

Finales del siglo XIX, un personaje circula por las calles de París. Desde un umbral mira la ciudad cada vez más desconocida³⁶; no tiene un lugar ni una ocupación definida.

(me refiero a él como público y no simplemente como espectador, quien asiste a un espectáculo, pues se trata de considerar la naturaleza de éste último, la esfera en la que se mueve, las fuerzas a las que se halla sometido, su origen y sus circunstancias. De cierta manera, es un nuevo ciudadano; podría llamarse dcambulante (Flâneur), en la medida en que también señala una nueva actitud, pero ya es tradicional llamarlo en español *paseante*, denominación que seguiré en adelante.)

Enfrenta el sentimiento nuevo de la exclusión: pertenece a la masa pero no se identifica con ella. Percibe - a veces confusamente - lo que otros no ven: signos incipientes en la ciudad, que es sacudida por un estremecimiento, poblada de desconocidos y en la cual él mismo es un anónimo. Nota cómo el sentimiento de lo real se debilita, dando paso a un mundo de reflejos: donde antes había presencias sólidas, ahora no hay más que apariencias ilusorias. No todos notan que tras estas ilusiones la sustancia de la vida social entra en retirada, algunos se empeñan en creer en la realidad de estos reflejos, pero para quien quiera mirar atentamente se revela una visión aterradora: el mundo se hace elusivo tras una serie de fantasmagorías.

*un nuevo público,
un nuevo sentimiento*

1. los pasajes

*Las columnas de estos palacios mágicos
Al aficionado muestran de todas partes
En los objetos que exhiben sus pórticos
Que la industria rivaliza con las artes*³⁷

- (11) Desde 1822 y durante los siguientes quince años, surgieron los pasajes, mezcla de calle y recinto privado, que se constituyeron en el lugar privilegiado de su dcambular³⁸. En ellos encuentra los grandes almacenes de telas, en cuyas vitrinas el arte se ha puesto al servicio del negocio por la vía del espectáculo de las mercancías; igualmente encuentra los más recientes signos del progreso: el alumbrado de gas y la construcción en hierro (asunto de ingenieros y no de arquitectos, que todavía sueñan con columnas pompeyanas e imaginan las fábricas como casas y las estaciones como chalets)³⁹. Aquí las formas antiguas y nuevas se compenetrán, pues si la cotidianidad se presenta como súbitamente envejecida, para romper con ella aparecen las imágenes del pasado remoto, como cuando se rememora la infancia ideal.

- (12)
- (13) Varias cosas acuden a su mente: recuerda que Fourier⁴⁰ imaginó el falansterio como una ciudad de pasajes, una gran máquina cuya mecánica de funcionamiento perfecto haría innecesaria la moral; recorre los panoramas⁴¹ que reintroducen el paisaje en la ciudad y cuyo procedimiento de poner una figura delante de un telón de fondo se reproduce en un cierto tipo de literatura en donde, por última vez, el obrero aparece inmerso en un decorado idílico.

2. las exposiciones universales

Acude también a su memoria la imagen de los pabellones de las exposiciones universales -lugares de tránsito como los pasajes e igualmente hechos en hierro y vidrio -. Tanto en las vitrinas de los pasajes como en las exposiciones universales, encuentra que esta construcción se une significativamente con la industria del entretenimiento, la cual exhibe la mercadería como un fetiche que exige ser adorado a través del mecanismo de la moda⁴². Para el trabajador, que asiste al espectáculo de las mercancías que ha ayudado a producir y que nunca podrá comprar, se trata de gozar del espectáculo de su propia alienación. En este marco, las masas sufren la misma transformación que las mercancías: su valor de uso es desplazado por su valor de cambio. Grandville⁴³ muestra en sus dibujos cómo la fantasmagoría se extiende; en ellos toda la naturaleza deviene *especialidad*, mercadería de lujo:

*Sí, cuando el mundo entero, de París hasta la China,
Oh divino Saint-Simon, esté en tu doctrina,
La edad de oro renacerá con todos sus brillos;
De té, de chocolate correrán los ríos;
Los corderos ya asados saltarán en la sabana,
Y los peces cocidos en vida nadarán en el Sena;
Las espinacas vendrán al mundo guisadas,
De pan frito machacado rodeadas;
Los árboles darán manzanas en compotas,
Cosecharemos levitas y botas;
Nevará vino, lloverán pollos
Y del cielo caerán los patos a los nabos* ⁴⁴

Fue en la exposición universal de 1855 en donde vio por primera vez consagrada la fotografía, que guarda con la pintura la misma relación que la construcción en hierro con la arquitectura. Si antes construir y hacer arquitectura eran acciones que iban juntas en el mismo gesto, ya no lo están necesariamente; igualmente, pintura y reproducción de apariencias. Con la fotografía la técnica sigue su propio camino y toma un partido que determina su historia futura: aprovechando su capacidad de reproducir imágenes que antes sólo eran explotables bajo la forma de un cuadro para un cliente, entra de lleno en el mercado.

3. el interior

A un lado del paseante, la masa que asiste a la industria de la distracción en actitud de reacción y sometimiento. Al otro, el particular, el burgués para quien también el mundo deviene extraño y cuya respuesta es atrincherarse en su último refugio: el interior; pero, tal como lo previó Fourier, ya es inevitable que la casa sea el marco ficticio de la vida del ciudadano, su marco real tendrá que buscarlo más bien en las oficinas y los centros de negocios. Si en su trabajo el particular exige realidades, del interior espera la evasión; así es como éste se ha poblado de plantas exóticas, alfombras persas, cojines árabes, telas africanas, estuches en los cuales los materiales predominantes son los que conservan sus huellas, que tan caras le son, como el peluche y el terciopelo. Este es también el refugio del coleccionista: puesto que se trata de defenderse del asedio de las fantasmagorías, de suscitar un mundo muerto que fue mejor, se otorga el consuelo de quitar a sus objetos el valor de mercadería⁴⁵, aunque no sepa investirlos de otro distinto a su propio interés; es una ilusión, pero por lo menos las cosas están libres de la servidumbre de ser útiles.

Por lo tanto, el interior es igualmente el último refugio del arte - del arte de género - y su liquidación es simultánea⁴⁶. El postrer intento del arte de género para sobre-

vivir fue el *Modern Style*⁴⁷, que quiso integrar algunos de los nuevos elementos técnicos que asediaban su torre de marfil. Pero, cuando se trata de responder al desafío de la técnica contando sólo con su triunfo íntimo, el individuo precipita su pérdida⁴⁸.

4. el paseante

*Para mí todo deviene alegoría*⁴⁹

El que deambula debe admitir que su experiencia misma puede ser una fantasmagoría: en su persona, la inteligencia se familiariza con el mercado, asiste allí creyendo dar una vuelta, pero de hecho es para encontrar un comprador.

Es necesario reconocer que, de cierto punto de vista, la autonomía del artista moderno implica entrar al libre juego del mercado

Hollywood

*Cada mañana, para ganarme el pan,
voy al mercado en donde se compran mentiras.*

Esperanzado,

*me pongo en la cola de los vendedores*⁵⁰

El paseante no es uno solo: su ambigüedad se manifiesta en lo social con el bohemio y en la política con el conspirador, que surge de la bohemia. Su poesía es de ciudad: por primera vez en Baudelaire, París deviene objeto de la poesía lírica, poesía local que se opone a toda poesía provinciana. La mirada que el genio alegórico hunde en la ciudad delata muy pronto el sentimiento de una profunda alienación, es la mirada del paseante, cuyo género de vida disimula detrás de un espejismo amable la miseria de los futuros habitantes de las metrópolis.

En su exploración, el paseante se abandona a la ebriedad que produce la multitud; piensa conocerla hasta en sus últimos detalles, pero no se da cuenta de que en sus fisonomías lo que encuentra son personajes tipo, de un nuevo tipo. En ella la vida familiar se muda para él en fantasmagoría.

En lo nuevo reside la paradoja que el paseante no alcanza del todo a comprender: frente a la degradación de las cosas por su precio como mercadería, el arte se refugia en el valor inestimable de la novedad que, al ser independiente del valor de uso, origina una ilusión de la cual la moda es infatigable proveedora. Esta ilusión crea entre la novedad y la repetición un juego de reflejos como un espejo en otro espejo; de ahí resulta esa otra fantasmagoría que es la historia cultural donde la burguesía gusta las delicias de su falsa conciencia. Ya sea en el arbitramento del snob - árbitro de la moda - o en la defensa del *arte por el arte* que trata de volver el arte impermeable al desarrollo técnico, se hace abstracción de la existencia social del ser humano. Baudelaire no llegó a ver que la última línea de resistencia del arte y la línea de ataque más avanzada de la mercancía eran la misma: la novedad.

En la teoría del arte de Baudelaire lo supremamente moderno se presenta como supremamente antiguo; esto constituye el eje de la belleza moderna, cuyo criterio está marcado por la fatalidad - que revela a los testigos mismos de su nacimiento - de llegar a ser un día la antigüedad. El rostro de la modernidad nos fulmina con una mirada inmemorial, como a los griegos la medusa.

5. la fantasmagoría de la civilización

La ciudad del paseante ya no es la misma. Desde que el barón Haussmann inició su programa de remodelación de París, el nuevo ideal parece ser la gran perspectiva enmarcada en hileras de casas. «Embellecimiento estratégico» lo han llamado los

ciudadanos, a quienes no se les escapa que se trata de abrir grandes avenidas - los bulevares - que unan los barrios con los cuarteles para que puedan pasar las tropas a reprimir los motines, cada vez más frecuentes. Un signo que denuncia el sentido de esta transformación: después de la intervención Les Halles (las galerías de mercado) por parte del «artista demoledor», como se llama a sí mismo Haussmann, en la isla de la Cité (cuna de la ciudad), sólo restan una iglesia, un hospital, un edificio público y un cuartel. En este proceso, sus despojados habitantes comienzan a tener conciencia del carácter inhumano de la gran ciudad.

Es Blanqui⁵¹, el conspirador, quien termina revelando a una civilización que ha tornado en fantasmagoría sus rasgos aterradores. Su última palabra, la de un gran revolucionario, es de una resignación sin esperanza; desde la prisión describe un universo cerrado en un tiempo que vuelve sobre sí mismo, se ve escribiendo en su celda y lo seguirá haciendo eternamente:

*Esto que llamamos el progreso está clausurado en cada tierra y se desvanece con ella. Siempre y en todas partes en el campo terrestre el mismo drama: sobre la misma escena estrecha una humanidad ruidosa, infatuada por su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para sucumbir muy pronto con el globo que ha llevado al más profundo desdén el fardo de su orgullo. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los astros extranjeros. El universo se repite sin fin y piafa en el mismo sitio. La eternidad representa imperturbablemente en el infinito las mismas representaciones.*⁵²

La humanidad será presa de una angustia mítica mientras la fantasmagoría ocupe en ella un lugar.

La fantasmagoría de la historia consiste en ver los hechos como cosas conocidas, congeladas en una explicación, fenómenos clasificados, personajes tipo envueltos en un ropaje de apariencia nueva. Cuando el tiempo se trata de volver espacio, lo fluido tiende a ser convertido en segmentos y pedazos de un todo. Este público que ha empezado a percibir cómo las grandes definiciones se desdibujaban deberá, a partir de ahora, enfrentar el desafío de recuperar la fluidez del tiempo y la experiencia, su tarea será de dar sentido a lo cercano inmediato; deberá aprender a orientarse en el mundo de espejos en el que sus vivencias amenazan fragmentarse indefinidamente o - más bien - caer en un laberinto cerrado sobre sí mismo, agotadoramente repetitivo, reflejo de un reflejo. Deberá entender que cada cosa lleva en sí potencialmente su contrario y a discernir el matiz adecuado. Deberá aprender otra medida de las cosas: la de lo pequeño, lo sutil (mas no trivial) y, frente al agobio, a la imposición del espectáculo, descubrir la profundidad en lo obvio.

*dos conclusiones
(a manera de
resumen)*

I (EXP 35)

Balzac fue el primero en hablar de las ruinas de la burguesía, pero sólo el surrealismo permitió verlas claramente. El desarrollo de las fuerzas productivas destruyó las aspiraciones del siglo, aun antes de que sus monumentos cayeran en ruina.

En el siglo XIX este desarrollo emancipa las formas plásticas de la tutela del arte, así como en el siglo XIV las ciencias se liberaron de la filosofía⁵³. La arquitectura muestra la vía deviniendo construcción de ingeniero. Viene en seguida la fotografía

como reproducción de la naturaleza. La creación imaginaria se prepara para volverse práctica poniendo las artes gráficas al servicio de la publicidad. La literatura se somete al montaje en las páginas literarias de los periódicos. Todos estos productos tienen la intención de presentarse a título de mercaderías en el mercado, pero aún dudan en el umbral. De esta época datan los pasajes y los interiores, las grandes salas de exposición y los panoramas. Son los residuos de un mundo de sueño. La explotación de los elementos de lo soñado para el despertar es caso típico del pensamiento dialéctico, por eso que éste es el órgano del despertar histórico. Cada época, en efecto, no sueña solamente con la próxima y busca, al contrario, en su ensueño arrancarse del sueño. Lleva en sí su propia finalidad y la realiza - como Hegel lo había percibido ya - por las vías de la astucia. Con la sacudida de la economía de mercado es que comenzamos a ver las ruinas de los monumentos de la burguesía antes de que hayan caído.

II (EXP. 39)

El siglo no supo responder a las nuevas virtualidades técnicas con un orden social nuevo. Por tal razón la última palabra corresponde a las confusiones extraviadas de lo antiguo y lo nuevo, que se encuentran en el corazón de esas fantasmagorías. El mundo dominado por ellas es - para servirnos de la expresión de Baudelaire - la modernidad. La visión de Blanqui hace entrar en la modernidad el universo entero. Finalmente la novedad es un atributo de lo que pertenece al bando de la condenación. En una representación, *Cielo e infierno*, los castigos de este último aparecen como «penas eternas y siempre nuevas». Los hombres a los cuales se dirige Blanqui como a apariciones surgen de esta región.

los nuevos desafíos

A partir de este momento, la perplejidad del público irá en aumento, en tanto que detrás de cada fantasmagoría se encierra una paradoja.

La novedad y la moda. Si moderno es aquello que no es antiguo y lo nuevo es el objetivo a alcanzar, ¿cómo diferenciar la novedad que abre el mundo y reintegra el pasado (tiempo histórico) de la que simplemente es moda, fantasmagoría de la industria del entretenimiento?

Lo público y lo privado. Las relaciones en la modernidad, gradualmente convencionales, transforman radicalmente el estatuto del individuo⁵⁴ y la línea que separa la esfera de lo privado y de lo público es cada vez más delgada e imprecisa. El sentido de comunidad ya no se da por descontado y debe ser reconstruido. Para el artista es muy difícil definir los confines de su aventura personal en un contexto en que el valor de lo público se debilita gravemente. ¿Cómo hacer obras que no se limiten a señalar de manera narcisista hacia sí mismo, cuando el único material con el que un artista cuenta es su propia experiencia. ¿Cómo, con ese material, decir algo pertinente en el ámbito público?

Tiempo cosificado y tiempo fluido. En la manera como se asume el tiempo se resumen muchas de las polémicas del arte moderno. El tiempo, como el arte, es un fluido; no pueden ninguno de los dos ser reducidos a una serie de compartimientos fijos. Una idea convencional de las artes plásticas insiste en verlas como artes del espacio oponiéndolas a la poesía y la música, artes del tiempo. Este afán de desvincular la condición temporal de la obra de arte está relacionada con aquella que trata de despojarla también del tiempo histórico: según ella, el arte tendría valores inmanentes y universales. ¿Cómo, entonces, alcanzar lo esencial, máxima aspiración del arte, sin caer en el dogma generalizador?

La ilusión y el despertar. Cada vez es más claro que el arte es un artificio: ¿cómo apropiarse de este carácter cuando su objetivo explícito es la verdad? Diderot, citado por Sennet, dice que «cuanto más natural es la expresión entre dos personas, menos verdaderamente expresivas serán ellas»⁵⁵. ¿Cómo puede una ilusión como lo es el arte conducirnos al despertar de la conciencia?

Arte y técnica. Puesto que los desarrollos técnicos modernos replantean (en gran medida negativamente) las relaciones del hombre con el trabajo, ¿cómo puede el arte asumir aquellos sin caer en el espejismo de la novedad de la moda?

primera
variación:
**La «muerte
del arte»
y la estética,**
Dino
Formaggio

El texto de Dino Formaggio *La «muerte del arte» y la estética* ofrece un panorama muy completo de la compleja problemática que se ha sintetizado con este nombre. Que en ella está en juego la esencia del arte moderno, es evidente cuando se hace un seguimiento de sus diferentes facetas. Simplemente introduzco a grandes rasgos el planteamiento de Formaggio, sugiriendo al lector la consulta directa de la obra para una visión más detallada y argumentada de este extenso tema.

Formaggio remite la polémica a las ideas de Hegel, que si bien nunca usó el término muerte, indica un tránsito radical en el sentido de la obra de arte, ideas que se nutren, a su vez, de los poetas románticos: Schiller, Hölderlin, Novalis. Es decir, que la muerte del arte es en primer lugar un hecho y un análisis surgido del arte mismo. Este tránsito corresponde al concepto hegeliano de «negación de la negación» y una de sus características es la autoconciencia - el arte se toma a sí mismo como tema -, se hace poesía de la poesía. Por ello hay una exigencia de reflexión que aproxima el arte a la filosofía. La verdad a la que el arte se refiere no es externa a sí mismo, sino la suya propia, que está relacionada con una pérdida en la experiencia del cuerpo.

El tercer punto (...) se refiere al reflejo e incluso al origen de un proceso de «muerte del arte» no sólo como un tránsito del plano sensible al racional y como un morir del arte en idea-verdad y en filosofía, sino como un morir del arte en el arte mismo; o sea, no ya en una verdad de reflexión filosófica, sino propiamente en la verdad artística de la pura «artisticidad», en una autoconciencia que se actúa no ya en la idea, sino como autoconciencia que el arte asume de sí mismo dentro de su propio operar praxístico-corpóreo. Todo el arte contemporáneo ha vivido y documentado esta muerte corpórea - es decir, sensible, intuitiva - no como muerte del cuerpo y los cuerpos sensibles, sino como reencuentro y actuación de una dialéctica interna más sólida y autónoma que la corporalidad, como matriz de signos y símbolos no lingüísticos, no discursivos, no metafóricos, no científicos ni intelectuales, sino que viven por sí mismos de manera inmediata, autosignificante y no representativa de otro distinto de sí.⁵⁶

Finalmente, este giro del arte implica otro análogo en la estética.

Se trata, pues, de un proyecto que en las tres partes de este libro pretende trazar el surgimiento y subsiguiente consolidación de una reflexión histórico-problemática, vuelta cada vez más explícitamente teórica, sobre la cuestión central de la Estética⁵⁷: la que en la temática de la muerte-recomienzo del arte percibe la complicación radical que tal cuestión acaba por producir en el interior mismo de la Estética, planteándole a ésta un problema análogo acerca de su destino - histórico y lógico - de «muerte-recomienzo», para salir de la crisis de identidad donde desde hace más de un siglo se encuentra atrapada.⁵⁸

En la introducción, Formaggio traza a grandes rasgos el plan de la obra, que parte de una revisión historiográfica en donde describe los momentos y las características de las diferentes posturas a que ha dado origen el debate de la muerte del arte en Italia. Posteriormente, analiza la pertinencia del tema en tanto «principio metodológico universalmente válido, lo mismo para la historia como para la crítica del arte, pero sobre todo decisivo para la lectura del arte contemporáneo en sus conexiones internas y en sus aspectos negativos que marcan sus aspectos fundamentales».

Un segundo punto teórico plantea la muerte del arte como una ley, definida como «la percepción progresiva e irreversible de un tránsito incontenible de las conciencias ingenuas a autoconciencias cada vez más absolutizadas» que «genera verdades con base en una lógica de negación y de negación de la negación».

El tercero, ya señalado, habla de la autoconciencia.

En esta dialéctica de muerte-renacimiento del cuerpo, que, a nuestro juicio, da origen al más delicado y, al mismo tiempo, al más funcional aspecto teórico del complejísimo núcleo filosófico de la «muerte del arte», se encuentran comprendidas las figuras típicas de las más avanzadas operaciones artísticas de nuestros días. Es decir, la ironía y la experimentación son la verificación «performativa» de las lógicas del cuerpo. Se trata, por tanto, del tránsito del pathos romántico y «moderno» del sentido, a lo que Adorno denominó, en contraposición, el pathos de la objetividad; aquello que Lyotard ha anatomizado y profundizado bajo la gran categoría de lo posmoderno, surgida luego de la muerte de las «grandes narraciones».⁵⁹

El cuarto elemento es el reconocimiento de que la dinámica y la extensión del fenómeno de la «muerte del arte» necesariamente afectan la forma de pensar el arte y generan «una percepción histórica y lógica creciente de la estética que se busca e interroga a sí misma» y así se revisan las relaciones entre estética y poética.

Retomando el problema de la corporeidad, Formaggio amplía el horizonte de la reflexión al asociarla con la idea hegeliana de la «superación de la finitud» que debe cumplir el espíritu en su tránsito hacia una condición reconciliada⁶⁰. Corporeidad es un concepto que ser asume de manera extensa, es decir, que abarca no solamente el cuerpo humano, sino la materialidad de las cosas en general (esta problemática es crucial en la época contemporánea).

Dentro de una condición y una sociedad posmoderna, adquiere particular relieve la dialéctica, a nuestro parecer vivida a fondo por todas las artes contemporáneas (la música incluida), de la «muerte del arte» como muerte-renacimiento del cuerpo mismo y del sentido de los cuerpos objetuales mundanos.⁶¹

(...) En conclusión, vale decir que, en estas formas extremas de muerte de la muerte, el arte contemporáneo se ha propuesto abrir camino, tratando de recuperar en el arte los fragmentos esparcidos de un mundo humano en disolución, negando precisamente la negación e intentando, seria o irónicamente, darles una posible (pero nunca real) proyección hacia áreas de liberación o salvación de las cosas, no en el tiempo de la imaginación que ya Husserl había llamado un cuasitiempo.⁶²

**segunda
variación:
Muerte o
crepúsculo
del arte,**
Gianni Vattimo

Este ensayo hace parte del libro *El fin de la modernidad - Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna* e inicia la segunda sección llamada *La verdad del arte*.

Como muchos otros conceptos hegelianos, también el de la muerte del arte resultó profético, pero de una manera inesperada: la universalización del dominio de la información puede interpretarse como una realización perversa del espíritu absoluto. La utopía del retorno del espíritu a sí mismo, la coincidencia entre ser y autoconciencia completamente desplegada se llevan a cabo de alguna manera en nuestra vida cotidiana: las representaciones difundidas por los medios de comunicación ya no se distinguen de la realidad. Aunque caricaturesca, esta perversión no es exclusivamente degenerativa, sino que tiene potencialidades cognoscitivas a tener en cuenta y que probablemente delinear lo que está por venir.

actualidad de Hegel

no muerte: remisión

La muerte del arte se presenta en el marco de la metafísica realizada que ha llegado a su fin en el sentido en que nos habla de ella Heidegger. Para él no se trata tanto de *Überwindung* (superación) sino de *Verwindung* (remisión), entendida como remitirse de una enfermedad (convalecencia), o remitir un mensaje, o confiar en alguien.

*vanguardias y
neovanguardias*

La muerte del arte no es una *noción* limitada, sino un acontecimiento que constituye la constelación histórico-ontológica en la que nos movemos. Debe tenerse en cuenta, ante todo, como profecía y utopía de una sociedad en donde el arte ya no existe como fenómeno específico y está hegelianamente superado en una estetización general de la existencia. La práctica de la artes, desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno extendido de explosión de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. Esto implica que las poéticas no aceptan la definición que de ellas hace la filosofía y ya no se ven como lugar de experiencia atórica y apráctica, sino como modelos de conocimiento privilegiado de lo real y como instrumentos de verdadera agitación social y política. Esta explosión se mantiene en las neovanguardias y en su negación de los espacios tradicionalmente asignados a la experiencia estética - el museo, el libro, etc. -, por lo que son más limitadas que las vanguardias históricas, pero más cercanas a la experiencia concreta actual. Menos utópicas, ahora no buscan la supresión del arte en una futura sociedad revolucionaria; intentan, en cambio, el ejercicio inmediato de un arte como hecho estético integral (la estetización de la existencia): ya no se apunta ahora al éxito de llegar a un ámbito legitimador, sino a problematizar dicho ámbito y superar, al menos momentáneamente, sus confines. Este carácter tiene la consecuencia de que uno de sus valores sea la capacidad que tenga la obra de poner en discusión, directa o indirectamente, su propia condición (por medio de ironía, cita, reproducción mecánica...). No se trata aquí de la autorreferencia constitutiva de muchas estéticas; es una autoironización vinculada con la muerte del arte.

*el impacto
de la técnica*

Un hecho decisivo que distingue la explosión de lo estético en las vanguardias históricas y en las neovanguardias es el impacto de la técnica, señalado por Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. En esa perspectiva hay una generalización de lo estético y no solamente una pérdida del aura de la obra, sino que en algunas obras la reproductividad es estructural: desaparece la idea del original y la diferencia entre productor y consumidor. Así se borra el discurso del genio (que es la aureola del artista).

Esta concepción benjaminiana indica, aunque no era su intención, el paso de la significación utópica de la muerte del arte a su significación tecnológica que se resuelve en una teoría de la cultura de masas. Lo que en un principio se proponía como muerte del arte como reintegración revolucionaria de la existencia ahora se plantea como estetización general de la existencia por la influencia de los medios masivos de comunicación. Se puede relacionar el ámbito de los medios de difusión con lo estético si se reconoce que éstos producen *consenso*, instauración e intensificación de un lenguaje común en lo social. No son medios para las masas ni están al servicio de ellas; son medios de masas en el sentido de que *la constituyen como tal*, como esfera pública del consenso, del sentir y de los gustos generales. Esta es una función exquisitamente estética que corresponde a la noción kantiana de la identificación: pertenencia a un determinado grupo que tiene en común la capacidad de apreciar lo bello.

la obra se ausenta

En estos diferentes fenómenos la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia en una existencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas.

Como reacción a esta última, a su nivelación por lo bajo, los artistas a menudo respondieron con una especie de suicidio de protesta: posiciones de verdadera aporía al renegar de todo elemento de deleite inmediato (el aspecto «gastronómico») de la obra, rechazando la comunicación y decidiéndose por el puro y simple silencio; en el mundo del consenso manipulado, el arte auténtico sólo habla callando y la experiencia estética no se da sino como negación de todos aquellos caracteres que habían sido canonizados en la tradición, ante todo el placer de lo bello. Ya sea en la perspectiva utópica de la reintegración a la existencia, o en la resistencia a la potencia omnidevorante del *Kitsch*, el criterio de valor de la obra es su capacidad para negarse a sí misma. En un sentido que falta indagar, la obra de arte en las condiciones actuales manifiesta rasgos análogos a los del ser heideggeriano: se da sólo como aquello que al mismo tiempo se sustrae; según Adorno el criterio de valoración no es solamente la autonegación: también está la técnica, que posibilitaría una relación entre historia del arte e historia del espíritu. Pero la técnica es a la postre un medio para asegurar una más perfecta impenetrabilidad de la obra, un modo de reforzar su defensa de silencio.

*sin embargo,
el sentido tradicional
del arte pervive*

Se encuentra que, junto a los tres fenómenos de muerte del arte señalados - utopía, estetización de la cultura de masas y silencio del arte auténtico -, de manera a veces sorprendente, existen aún manifestaciones y obras que no responden a estas categorías y se presentan como un conjunto de *objetos diferenciados entre sí*, no sólo sobre la base de su mayor o menor capacidad de negar la condición del arte. Todavía hay teatros, salas de concierto, galerías de arte y artistas que producen obras que pueden situarse sin mayor conflicto en esos lugares institucionales: obras de arte en el sentido convencional que escapan a la condición de la muerte del arte que, por lo tanto, no puede generalizarse. Debe reflexionarse tenazmente sobre esta circunstancia la teoría, para la cual el discurso de la muerte del arte puede representar también una cómoda escapatoria, porque es sencilla en su redondez metafísica.

No obstante, hasta la supervivencia de un mundo de productos artísticos dotado de una articulación interna propia tiene un vínculo constitutivo con los fenómenos del arte en las tres modalidades que se han delineado (por ejemplo, cómo la pintura y

poesía contemporáneas no tienen sentido si no se ponen en relación con el lenguaje de los medios masivos). Se trata de nexos que pueden entrar en la categoría heideggeriana de *Verwindung*: relaciones irónico-cómicas que duplican imágenes y palabras de aquellos y no sólo como su negación. El hecho de que aún existan productos de arte se debe a que tal vez ellos son el lugar de entrecruzamiento complejo de los tres aspectos de la muerte del arte. La fenomenología filosófica se completaría entonces con el reconocimiento de que el elemento de la perdurable vida del arte es, precisamente, el juego de estos distintos aspectos de su muerte. Así pues, si la anunciada muerte del arte resulta siempre diferida, se puede hablar, más bien, del *crepúsculo* del arte

crepúsculo de la estética

El lenguaje un poco enfático heredado de la filosofía del pasado enfrenta dificultades al confrontarse con la experiencia del arte contemporáneo. ¿Encontramos verdaderamente aún la obra de arte como obra del genio, como manifestación sensible de la idea, como «puesta por obra de la verdad» (Heidegger)? Podríamos eludir la cuestión diciendo que no encontramos obras de arte que describir en dichos términos, porque ya no es real el mundo de la experiencia humana integrada y auténtica, o bien rechazando la estética tradicional refugiándonos en los conceptos positivos de alguna ciencia humana. Pero las dos actitudes suponen que el mundo de las nociones estéticas transmitido por la tradición es el único posible para construir un discurso filosófico sobre el arte; entonces, o mantienen ese mundo salvándolo de una perspectiva negativa utópica o crítica, o bien declaran que la estética filosófica no tiene ya ningún sentido, y ambos casos suponen su muerte. Sin embargo, esta estética podría no ser el único sistema ni un conjunto de nociones falsas. Al igual que la metafísica, la estética tradicional es para nosotros un destino, algo a lo que debemos remitirnos. Heidegger describió la metafísica como el pensamiento objetivante y como la época de la historia del ser en que ese pensamiento se da, acontece como presencia. Podemos agregar que esta época se caracteriza sobre todo por el hecho de que el ser se da en ella como *fuera*, evidencia, permanencia, grandiosidad, un carácter definitivo y, también, probablemente, dominio. Con la exposición del problema ser-tiempo, comienza la *Verwindung* de la metafísica: el ser se da ahora como algo que se desvanece y perece, no como lo que está sino como lo que nace y muere.

Lo que ocurre en la época de la reproductividad técnica es que se presenta la «percepción distraída»⁶³, que en los términos de la estética metafísica tradicional nos llevaría a declarar que ya no se da experiencia del arte. El deleite distraído, que parece ser la única posibilidad en nuestro estado actual, nos obliga a dar un paso más allá de la metafísica. Esta vivencia ya no encuentra obras sino que se mueve a una luz de ocaso y declinación⁶⁴ y también, si se quiere, de significaciones diseminadas, de la misma manera que, por ejemplo, la experiencia moral ya no encuentra grandes decisiones entre valores totales, el Bien y el Mal, sino hechos micrológicos respecto de los cuales, como en el caso del arte, los conceptos de la tradición resultan excesivamente enfáticos.

A esta situación se puede aplicar la noción heideggeriana de «puesta por obra de la verdad», que tiene dos aspectos: la obra es *exposición* (*Aufstellung*) de un mundo y *producción* (*Her-stellung*) de la tierra. La *exposición* se acentúa en el sentido de «levantar algo para mostrarlo», lo cual significa que la obra de arte tiene una función de fundamento y constitución de las líneas que constituyen un mundo histórico. Una comunidad reconoce los rasgos constitutivos de la propia experiencia del mundo en una obra de arte: por ejemplo, los criterios secretos de distinción entre verdadero y

falso, bien y mal, etc., lo que define un carácter inaugural de la obra. El elemento esencial aquí, según Vattimo, no es tanto el carácter inaugural o la *verdad* opuesta al error sino el ya señalado de constitución de las líneas fundamentales de una existencia histórica⁶⁵. La obra entendida como «puesta por obra de la verdad» (en su aspecto de exposición de un mundo) es el lugar de exhibición e intensificación del hecho de pertenecer al grupo. Esta tarea puede no ser solamente propia de la obra de arte como gran logro individual; en realidad, se mantiene y se cumple aún más plenamente en la condición en que desaparecen las obras individuales con su aureola en favor de un ámbito de productos relativamente sustituibles, pero de valencia análoga.

El alcance de remitirse a la idea heideggeriana de «puesta por obra de la verdad» se mide mejor en el segundo aspecto: la *producción* de la tierra. En la obra, la tierra no es la materia en el sentido estricto de la palabra sino su presencia como tal, su manifestación como algo que reclama siempre de nuevo la atención. La tierra es la dimensión que vincula al mundo, como sistema de significados desplegados y articulados (tal un lenguaje), con su otro (que no es lo que dura, sino lo que se manifiesta retrayéndose siempre a una condición natural que supone el *Zeitigen*, el nacer y el madurar y lleva las señales del tiempo): la *Physis*, que con sus ritmos pone en movimiento las estructuras con tendencia a la inmovilidad de los universos histórico-sociales. La obra de arte es el único tipo de manufactura que registra el envejecimiento como un hecho positivo y se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido.

el tiempo

Este último aspecto es significativo porque abre el discurso hacia el carácter temporal y perecedero de la obra de arte en un rumbo que siempre fue ajeno a la estética metafísica tradicional. Todas las dificultades que la estética filosófica encuentra al considerar la experiencia del crepúsculo del arte, del deleite distraído y de la cultura masificada se deben a que ella continúa razonando la obra como forma presuntamente eterna y, en el fondo, considerando el ser como fuerza, permanencia, grandiosidad que se impone. En cambio, el crepúsculo⁶⁶ del arte es una faceta de la situación más general del fin de la metafísica en la que el pensamiento es llamado a un *remitirse*. Así la estética puede absolverse de su tarea de estética filosófica si sabe ver los anuncios de una era del ser en donde, en la perspectiva de una *ontología de la decadencia*, el pensamiento se abra hasta admitir el sentido no puramente negativo y deyectivo que la experiencia de lo estético ha asumido en la época de la reproductividad de la obra y de la cultura masificada.

- ²² *El habla en el poema - Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl* Martin Heidegger, p. 40
- ²³ Guillaume Apollinaire, *El poeta asesinado*, Malinca Pocket, Buenos Aires, 1963, pp. 154-155
- ²⁴ Apollinaire, *op. cit.* p. 67
- ²⁵ Apollinaire, *op. cit.* pp. 69-70
- ²⁶ Apollinaire, *op. cit.* pp. 107-108
- ²⁷ Apollinaire, *op. cit.* pp. 132-133
- ²⁸ Apollinaire, *op. cit.* p. 134
- ²⁹ Apollinaire, *op. cit.* p. 135
- ³⁰ Apollinaire, *op. cit.* pp. 155-156.
- ³¹ Apéndice B de *Sobre el concepto de historia* de W. Benjamin, traducción de J. Quetglas (material de clase). Ver también la introducción a la parte III de este trabajo, *signos*.
- ³² «El pasado es siempre una ideología creada con un propósito, diseñada para controlar individuos, o motivar sociedades o inspirar clases. Nada ha sido usado de manera tan corrupta como los conceptos del pasado. El futuro de la historia y de los historiadores es limpiar la historia de la humanidad de esas visiones engañosas de un pasado con finalidad. La muerte del pasado puede hacer bien sólo en la medida en que florece la historia» (J. H. Plumb, *The Death of the Past*, citado por Germán Colmenares como epígrafe introductorio en *Las convenciones contra la cultura*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1987).
- ³³ Este ensayo hace parte de la que sería la gran obra de Benjamin, *El libro de los pasajes*, que quedó inconclusa. Existen dos versiones, el exposé de 1935 y el de 1939 (Benjamin murió en 1940), escrito en francés. Para esta reseña se han consultado las dos, publicadas en *Paris, capitale du XIXe siècle - Le livre des passages*, Éditions du cerf, Paris, 1986, (traducido del alemán por Jean Lacoste según la edición original editada por Rolf Tiedemann). Dado que existen diferencias entre las dos versiones, en lo esencial me he remitido al plan de la segunda simplemente por ser posterior, pero me he tomado la libertad de confrontar permanentemente ambas, pues algunos aspectos de la del 35 no aparecen en la otra y aquí los incluyo. Señalaré con la convención (EXP. 35) o (EXP. 39) las secciones que aparezcan exclusivamente en una u otra versión.
- ³⁴ *Paris VI, p. 315*. En la metodología de Benjamin las citas - numerosas y variadas - son tan importantes que, en un momento dado, pensó en un texto de sólo citas que, a la manera de un montaje (como en el cine o en el collage), crearían uno inédito y sugerente por la fuerza de la estrategia de organización. Las originales del ensayo se transcriben subrayadas; muchas veces ellas por sí mismas sintetizan toda la problemática a tratar. Benjamin asume el procedimiento metodológico de señalar algunas imágenes claves que son como focos alrededor de los cuales empieza a dibujarse una red de acontecimientos que puede extenderse muy lejos; más propiamente dicho, procede a situar mónadas que en sus relaciones delinean una constelación. Esta última representación es evidentemente muy lejana de la visión lineal del historicismo.
- ³⁵ Solamente podemos percibir claramente las características de una época cuando ha terminado, dice Francastel, aunque desde sus primeras formulaciones ya existía en germen su identidad, mientras aún está vigente siempre está en construcción y, por lo tanto, sus bordes únicamente se revelan como definitivos cuando ha terminado. Este es el caso del mundo establecido en el Renacimiento, que empieza a manifestar sus límites a finales del siglo XIX. Su célebre expresión «la destrucción de un espacio plástico» no se refiere exclusivamente a un cambio estilístico ejecutado por Cézanne: más allá, señala el cierre de una época. Los signos están ahí: el afán impresionista de perseguir el instante - largamente trabajado por Monet -, su énfasis en la realidad inmediata, en la que la cotidianidad es el tema esencial - tema sin Tema, - hasta el traslado de la profundidad del cuadro a un escharbar su superficie en Cézanne. La fotografía culminó el espacio renacentista y también lo clausuró. *Paris, capitale del siglo XIX* se esfuerza por evidenciar un cambio de época, en el que el tiempo es problema esencial, y en este giro de la época las apariencias engañosas - las fantasmagorías en cuyo centro se encuentran las confusiones extraviadas de lo antiguo y lo nuevo - se instalan.
- ³⁶ Benjamin se refiere a la remodelación de París a finales del siglo XIX que arrasó con el laberinto antiguo de calles en muchos sectores. Estas transformaciones fueron más del orden de la ingeniería que del urbanismo. En cuestión de algunos años (el barón Georges-Eugène Haussmann fue Prefecto del departamento de la Seine entre 1853 y 1870), el panorama de la ciudad cambió radicalmente y, con él, de manera igualmente drástica, la vida social. De qué naturaleza son el cambio y la nueva época trata este ensayo.
- ³⁷ *Nuevos cuadros de París, París 1828, p. 27*.
- ³⁸ Flâner: pasearse sin prisa, al azar, abandonándose a la impresión y al espectáculo del momento (diccionario *Le Petit Robert*) «En una ciudad de lujo y de recorridos donde era desagradable, cuando no peligroso aventurarse en la calle, la multitud de deambulantes debía dirigirse a los raros lugares que le ofrecían la posibilidad de detenerse frente a los almacenes sin temor a ser atropellada» («Deux siècles de passages parisiens» - «Dos siglos de pasajes parisinos», en *Paris le journal*, publicación de la alcaldía de París, n° 107, 15 sept. de 2000).
- ³⁹ Es de tener en cuenta que este progreso es un elemento que se ha desprendido de la vida social (ver cita 43) y no se refiere a un avance integral, sino solamente al aspecto material de la existencia. De hecho, el ensayo gira alrededor del problema de la escisión que experimenta el hombre cuando empieza a verse excluido por estas fuerzas del progreso que adquieren una dinámica propia.

- ⁴⁰ Charles Fourier, socialista utópico (1772-1837), fue el autor de un proyecto utópico llamado el *Falansterio*, suerte de ciudad cerrada y autosuficiente regulada por unas normas estrictas. Enemigo implacable del comercio, de la violencia y de la dictadura, no reconocía otra moral que la de las pasiones naturales del hombre, de las cuales distinguía doce pasiones coordinadas por una decimotercera (la «armónica») y su proyecto intentaba instaurar un nuevo orden social que respondiera a ellas. Los falansterios vendrían a ser al mismo tiempo cooperativas de producción y de consumo, en las que los beneficios se repartirían entre el capital, el talento y el trabajo, en sus escritos criticó a los partidarios de Saint-Simon (adaptado del diccionario enciclopédico *Larousse*)
- ⁴¹ Espectáculo constituido por un vasto cuadro circular pintado en *trompe-l'œil* (gran efecto realista) y destinado a ser visto del centro (*Le Petit Robert*)
- ⁴² Esta relación entre la novedad, el énfasis en el valor de cambio y la actitud pasiva del público apabullado por el entretenimiento llevado a escala industrial no es de ninguna manera ajena a la esencia espectacular de muchos eventos artísticos de final del siglo XIX y del siglo XX que tienen la forma explícita de «feria». De ese carácter sería confirmación el hecho de que los Salones Nacionales de Artistas en Colombia terminarían siendo presentados en el recinto de Corferias como si su formato exigiera esa clase de ámbito
- ⁴³ Grandville, cuyo verdadero nombre era Jean Ignace Isidore Gérard, fue un célebre ilustrador que presentaba una especie de naturaleza humanizada, mezcla de elementos animales y humanos como en los tipos de las fábulas: en realidad, siempre se trataba de un comentario irónico a la condición humana. Dice *Larousse* que después de haber colaborado en *Charivari* y en la *caricature*, se dedicó sobre todo a la ilustración de obras literarias (La Fontaine, Swift...), con una gran riqueza imaginativa y alcanzando a veces unas formas delirantes, muy apreciadas por los surrealistas
- ⁴⁴ Langlé y Vanderburgh, Luis-Bronce y el Sansimoniano. Teatro de Palais-Royal, 27 febrero 1832. Claude Henri de Rouvroy, conde de Saint-Simon fue filósofo y economista (1760-1825) Aristócrata, rompió con su familia, ingresó en el ejército y luchó al lado de los insurrectos norteamericanos. Al comenzar la Revolución Francesa, abjuró de su condición nobiliaria. En 1803 publicó su primera obra importante *Carta de un habitante de Ginebra a sus contemporáneos*, en la que elaboró su teoría de la capacidad y manifestó su deseo de la creación de un nuevo poder supraestatal, una religión de la ciencia que sustituyera al catolicismo. Se unió a Napoleón y luego se sumó a la oposición contra los Borbones, ya que cada vez con más intensidad Saint-Simon opuso a la aristocracia nobiliaria aquellos nuevos propietarios que eran los adquiridores de los bienes nacionales. Para él el término *industrial* tenía el mismo sentido que la palabra *productor* y con todos los productores había que construir una sociedad nueva, de la que serían excluidos los ociosos. Evolucionó hacia un socialismo planificador y tecnocrático, publicó el *Catecismo de los industriales*. Sus ideas se difundieron con rapidez y cabe afirmar que el impulso industrial y comercial de la segunda mitad del siglo XIX se debió sobre todo a sansimonianos. (adaptado de *Larousse*)
- ⁴⁵ Es difícil, en efecto, encontrar actos tan gratuitos como el de coleccionar, que no se hace por motivos especulativos o utilitarios. Quien colecciona latas de cerveza, por ejemplo, nunca piensa en el valor comercial de dichos objetos.
- ⁴⁶ Evidentemente, no se trata de *todo* el arte, sino de un cierto tipo de arte, cuyo fin corresponde a la *personalidad* entendida como la afirmación del particular y a una actitud que implica someter el interés público al privado. Sobre todo a esta última, a la cual esta clase de arte hace el juego al pensar que la defensa del ciudadano es lo mismo que la afirmación pública de su personalidad íntima.
- ⁴⁷ «*Art Nouveau*». Este estilo presenta una serie de paradojas que hacen de él un tema más interesante de lo que convencionalmente se piensa, su valoración actual está básicamente centrada en la decoración y su carácter de antigüedad (frente a la intención que su nombre expresa), pero podría ser considerado como uno de los más tempranos intentos de *reintegrar el arte a la vida*, divisa principal de las vanguardias modernas, y de alcanzar todo lo que de esa condición proviene: la democratización del arte, el trabajo del artista centrado en la construcción de un entorno digno para el hombre, la estética integrada a la cotidianidad - lejos de la pobreza formal del producto de la máquina -, etc. Todo esto se sintetizaba en un formidable movimiento de resistencia a la alienación derivada de la revolución industrial, pero tan contradictorio en su formulación - como Benjamin muy agudamente lo señala - que desembocó en un callejón sin salida.
- ⁴⁸ La práctica del arte durante el siglo XX es especialmente sensible a este problema. Por un lado, debe comprender cómo la técnica no es de ninguna manera neutra - como si fuera un simple instrumento para testimoniar una subjetividad particular - porque lo que es expresable ya está afectado profundamente por los elementos técnicos y, por otro, debe encontrar el punto adecuado de conexión entre su necesidad expresiva individual y la pertinencia pública de su presentación. Entre los extremos del énfasis autobiográfico de la obra y el despojo radical de los lenguajes exclusivamente formalistas, entre lo público y lo popular, entre la tradición y la innovación, entre la oficialidad y la marginalidad, el arte contemporáneo luchará a partir de este punto por darse un lugar, redefinir su experiencia y orientarse en el laberinto de reflejos para no perder su sentido histórico.
- ⁴⁹ Baudelaire, *El cisne*. Alegoría - ficción en virtud de la cual una cosa representa o simboliza otra distinta (Diccionario Planeta)
- ⁵⁰ Bertold Brecht, *Poesía*, Ediciones Letra Latinoamericana, Bogotá (sin fecha), p. 198 (capítulo «poemas escogidos» 1938-1947)
- ⁵¹ Auguste Blanqui (1805-1881), revolucionario francés, en 1824 se afilió al Carbonarismo - sociedad política secreta (derivada de la masonería) surgida entre 1807 y 1812 en Italia, cuya ideología, netamente liberal y burguesa, varió según los lugares y las épocas. Desde entonces inició su trayectoria en busca de una dictadura revolucionaria para establecer una república social, influyó en la Comuna y en el sindicalismo revolucionario. Su vida fue una constante sucesión de rebeliones, siempre frustradas, y de largas estancias en prisión (adaptado de *Larousse*)

⁵² Auguste Blanqui. *L'Éternité par les astres (La eternidad por los astros)*. París, 1872 (EXP 39)

⁵³ Aquí se repite una constante a tener en cuenta en la metodología de Benjamin: realiza una separación de elementos que hasta el momento parecían ir juntos mecánicamente y, al independizarse, implicarán en adelante transformaciones radicales en la naturaleza de los hechos culturales. Es lo que sucede, por ejemplo, al aislar la naturaleza funcional del Estado, el principio constructivo de la arquitectura o la técnica del arte.

⁵⁴ R. Sennet en *op. cit.* señala la pérdida de rituales públicos como el regateo, que queda abolido por los precios fijos y las relaciones convencionales de los grandes almacenes. Aquella es el reflejo de una gran transformación en los códigos de intercambio en la gran ciudad, que prepara la pérdida esencial del dominio de lo público en aras de lo que él llama «las tiranías de la intimidad».

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 142

⁵⁶ D. Formaggio, *Op. cit.*, p. 17

⁵⁷ Este tema aparecerá de nuevo en Vattimo, cuando al final de su ensayo plantea «el crepúsculo de la estética»

⁵⁸ D. Formaggio, *op. cit.*, p. 11

⁵⁹ D. Formaggio, *op. cit.*, pp. 17-18

⁶⁰ Hegel plantea tres grandes etapas del tránsito del espíritu - definidas como las épocas del arte simbólico, del arte clásico y del arte romántico - que definen un alejamiento y una vuelta a sí mismo. El espíritu, que en la primera etapa no es consciente de sí mismo, retorna en la última siendo autoconsciente: este tránsito implica el reconocimiento de la naturaleza - la corporeidad - como *lo otro* de sí, y, por lo tanto aquello a superar. Después de alejarse de ella, de rechazarla, alcanza el punto - en la época romántica - en que la asume dialécticamente, y, de este modo reconcilia los contrarios para culminar la construcción de su conciencia.

⁶¹ D. Formaggio, *op. cit.*, pp. 19-20

⁶² D. Formaggio, *op. cit.*, p. 24

⁶³ Podríamos, aparte de los excelentes ejemplos que da Benjamin en *La obra de arte en la era de su reproductividad técnica*, citar uno muy cotidiano: ¿qué se requería para escuchar una pieza de Bach en su momento? Evidentemente, estar en el sitio en donde un grupo de músicos la interpretaba, eso implicaba una intencionalidad en la escucha, el acuerdo de un grupo de personas para específicamente disfrutar la obra. En nuestra época uno puede escucharla (y siempre será exactamente la misma interpretación) mientras viaja en carro, barre la cocina, como telón de fondo de una propaganda o en una desesperante nuniversión electrónica cuando espera en el teléfono.

⁶⁴ «¿Adónde es llamado lo extraño? Al declive. El declive es perderse a sí mismo en el crepúsculo espiritual del azul. Proviene de la inclinación hacia el año espiritual. Cuando esta inclinación debe atravesar la devastación del invierno que se aproxima, del noviembre, entonces perderse a sí mismo no significa, pese a todo, caer en la inestabilidad y la aniquilación. Al contrario, perderse a sí mismo significa literalmente: desatarse y deslizarse suavemente ()» M. Heidegger, *op. cit.* p. 47

⁶⁵ «Al decir que la artísticidad del arte es lo mismo que su historicidad, se afirma la existencia de una solidaridad de principio entre el hacer artístico y el hacer histórico, la raíz común es, evidentemente, la conciencia del valor del hacer humano () se realiza en el presente, pero presupone la experiencia del pasado y un proyecto de futuro» (G. C. Argan *op. cit.*, p. 24)

⁶⁶ Atendiendo a la sugerencia que el mismo Vattimo hace en el título del ensayo, he optado por hablar del crepúsculo del arte y por ello he unificado la expresión, pues él utiliza tanto este término como el de ocaso. Hay un matiz muy importante que establece una diferencia importante: ocaso se refiere a la puesta de sol y la decadencia, en cambio, crepúsculo a la acepción desarrollada por Heidegger de un deslizamiento de una condición a otra y que es simultáneamente un fin y un comienzo. «Claridad que hay al amanecer y al anochecer, especialmente esta última, y tiempo que dura esta claridad» (definiciones del Diccionario Planeta)

PARTE III

SIGNOS

EL PANORAMA SE HA RECONSTRUIDO. AL MIRARLO CON EL LENTE DEL *CREPÚSCULO DEL ARTE*, SURGEN UNAS PERSPECTIVAS: CIERTAS OBRAS Y CIERTOS CONCEPTOS SE DESTACAN COMO LOS PUNTOS LUMINOSOS DE UNA CONSTELACIÓN Y ENTRE ELLOS SE ESTABLECE UN SISTEMA DE RELACIONES, DE MANERA QUE FINALMENTE TODOS ESTÁN CERCANA O LEJANAMENTE RELACIONADOS ENTRE SÍ.

EL HISTORICISMO CULMINA EN LÍNEA RECTA EN LA HISTORIA UNIVERSAL. DE ÉL SE DIFERENCIA LA ESCRITURA MATERIALISTA DE LA HISTORIA METÓDICAMENTE, QUIZÁS MÁS CLARAMENTE QUE DE CUALQUIER OTRO. LA PRIMERA NO TIENE ARMADURA TEÓRICA. SU PROCEDIMIENTO ES ADITIVO: MOVILIZA LA MASA DE LOS HECHOS PARA RELLENAR EL TIEMPO HOMOGÉNEO Y VACÍO. LA ESCRITURA MATERIALISTA DE LA HISTORIA, A SU VEZ, DISPONE EN SU BASE UN PRINCIPIO CONSTRUCTIVO. AL PENSAR NO LE PERTENECE SÓLO EL MOVIMIENTO DE LOS PENSAMIENTOS SINO TAMBIÉN SU DETENCIÓN. DONDE EL PENSAR OBSERVA DE PRONTO UNA CONSTELACIÓN CARGADA DE TENSIONES EN DETENCIÓN, AHÍ LES DA UN GOLPE POR EL CUAL LA CRISTALIZA COMO MÓNADA. EL MATERIALISTA HISTÓRICO VA A UN OBJETO ÚNICAMENTE Y SÓLO EN TANTO QUE SE LE PRESENTA COMO MÓNADA. EN ESA ESTRUCTURA RECONOCE EL SIGNO DE UNA DETENCIÓN MESIÁNICA DEL ACONTECER, DICHO DE OTRO MODO, DE UNA OPORTUNIDAD REVOLUCIONARIA EN LA LUCHA POR EL PASADO OPRIMIDO. LA COGE EN VERDAD, PARA HACER saltar una época determinada fuera del curso homogéneo de la historia; así salta una vida determinada fuera de la época, una obra determinada fuera de la obra de una vida. CONSEGUIRÁ ASÍ LLEGAR A HACER VER CÓMO LA VIDA ENTERA DE UN INDIVIDUO CABE EN UNA DE SUS OBRAS, UNO DE SUS HECHOS; CÓMO EN ESA VIDA CABE UNA ÉPOCA ENTERA; Y CÓMO EN ESA ÉPOCA CABE EL CONJUNTO DE LA HISTORIA HUMANA. LOS FRUTOS NUTRIENTES DEL ÁRBOL DEL CONOCIMIENTO SON PUES LOS QUE LLEVAN ENCERRADO EN SU PULPA, COMO UNA SEMILLA PRECIOSA PERO DESPROVISTA DE GUSTO, EL TIEMPO HISTÓRICO.⁶⁷

CADA SIGNO ES UN PUNTO DE LA CONSTELACIÓN. DESDE CADA UNO DE ELLOS SE PERCIBE UNA PERSPECTIVA (ES DECIR, IMÁGENES DIFERENTES COMPUESTAS DE LOS MISMOS ELEMENTOS), ÉSTAS PUEDEN SER DESCRITAS COMO ÁMBITOS DE LA MIRADA: EL ÁMBITO DE LO SAGRADO, EL ÁMBITO ARQUITECTÓNICO, EL ÁMBITO FOTOGRÁFICO, QUE SE PRESENTAN EN ESTA PARTE Y ALGUNOS DE CUYOS ASPECTOS SON CONOCIDOS, OTROS INSOSPECHADOS.

el ámbito sagrado

Nació (sic) en un país latino, profundamente religioso, violento, fanático. La religión dominó mi infancia. Religión de imágenes, resueltamente visual. Aprendí con esas imágenes a amar y desear. Todavía me obsesionan y siguen siendo la base de mi pintura. Quisiera poder experimentar frente a las imágenes que produzco ahora el mismo sentimiento de adoración y deseo que me invadía de niño en las iglesias. La Crucifixión, la Pietá, el Descendimiento, el Cuerpo yacente. ¿Para qué más? Con esos temas eternos se ha podido expresar toda la pasión, toda la angustia, todo el drama de la relación entre dos seres humanos.⁶⁸

la caída en el tiempo

La problemática de lo religioso se resume en el hecho de estar sometidos al tiempo y al espacio. Lo sagrado es atemporal, igualmente es infinito; toda religión plantea que con la Creación el hombre se desprendió de la divinidad y participa temporalmente del mundo bajo el imperativo de la materia. Este sometimiento se concreta en el punto de poseer un cuerpo, de *ser* un cuerpo con las condiciones de ser sexuado y mortal.⁶⁹

El gran enigma del hombre se resume en su existencia física: el cuerpo es siempre la fuente original de todas las preguntas y, en el caso del hombre religioso, el misterio se cifra en cómo acceder a la espiritualidad a través de un cuerpo material, en cómo trascenderlo. De allí surgen todas las nociones éticas respecto al cuerpo, la salud, el placer, el sufrimiento, la comunidad, el amor.

VII. - Al despojarnos de nuestros vestidos del día para entrar en la cama, procedamos con honesto recato y de manera que en ningún momento aparezcamos descubiertos, ni ante los demás ni ante nuestra propia vista.

VIII. - Son actos enteramente impropios y vulgares: 1°. poner un pie sobre la rodilla opuesta; 2°. mover innecesariamente el cuerpo, cuando se está en un piso alto o cuando se ocupa con otros un asiento común, como un sofá, etc., o un lugar cualquiera alrededor de una mesa, de manera que se comunique el movimiento a los demás; 3°. extender el brazo delante de alguna persona o situarse de modo que se le dé la espalda, o hacer cualquiera de estas cosas, cuando es imprescindible, sin pedir el debido permiso; 4°. fijar detenidamente la vista en una persona; 5°. manifestar grandes cuidados a la ropa que se lleva puesta, con el peinado o con la barba; 6°. estornudar, sonarse o toser con fuerza, produciendo un ruido desapacible; 7°. reír a carcajadas o con frecuencia; 8°. llevarse las manos a la cara, hacer sonar las coyunturas de los dedos, jugar con las manos, con una silla, o con cualquier otro objeto.⁷⁰

la materia

«Lo único seguro en la vida es la muerte», nos recuerda el dicho popular. Una certeza va aparejada a esta declaración: lo material es perecedero y, puesto que la materia es aquello que tenemos en común con el mundo, hablar de nuestra corporalidad es hablar de su objetualidad, de manera que, en últimas, la ética del cuerpo es la ética de los objetos.

el símbolo y lo oculto

La dimensión simbólica (y, por lo tanto, la mirada) hunde sus raíces profundamente en la noción de lo sagrado. Ahora bien, por su índole lo sagrado se oculta, no debe ser visto por ojos humanos y, ya que hace parte de lo sobrenatural, solamente se conoce a través de una revelación. Dado que lo sagrado no alcanza a ser percibido, pero sí sus manifestaciones, en la estructura simbólica del hombre todo en el mundo

se activa, en la medida en que en cualquier parte puede surgir la señal de la divinidad, y toda la existencia se sitúa al borde de lo sobrenatural.

*actualidad
de lo sagrado*

Mircea Eliade, el gran historiador de las religiones a quien debemos la reflexión más rigurosa sobre el pensamiento religioso, trata en varias ocasiones la cuestión de la remisión del sentimiento de lo sagrado. Su conclusión es que no ha desaparecido: se ha camuflado y es tarea de quien quiera encontrarlo seguir los indicios que le permitirán comprender los términos de su permanencia.

*en busca de la
comunidad*

El desdibujamiento de lo sagrado se refleja en el debilitamiento de las congregaciones. En *La forma del arte romántico*, Hegel plantea que la esencia del arte es el amor, cuya esencia, a su vez, es la noción de comunidad, y pone en guardia contra las figuras del héroe o el mártir, que sólo representan la salvación individual. Asociado con el ascenso moderno de la personalidad enfática⁷¹, en el arte del siglo XX ha tenido una fuerte presencia una corriente que propone la práctica del arte como un sacrificio personal y como la exhibición superlativa de una expresividad particular. El conflicto entre lo público y lo privado, que ha llevado a un grave desgaste del primero, acerca las sociedades humanas a su desaparición. Sin la noción de comunidad la vida humana no tiene sentido. La pérdida en lo sagrado es paralelo a esta destrucción de lo público.⁷²

Caballero en el umbral

Mientras se viva en un mundo en donde la fe en la corporalidad de las cosas no entra en duda, la pintura responde a una condición enfática de mirada que no vacila entre la esencia y la apariencia; pero ¿cuál puede ser el rumbo en una época en la cual la experiencia del cuerpo es diferida y la imagen adquiere el tono engañoso del sueño? ¿Cómo poner la pintura al servicio del despertar?

*«Pintar no es hacer cuadros, pintar es expresarse por medio del color y de las formas. Crear con estos elementos algo que exista y tenga vida propia. Algo que emocione, que inquiete y tenga una verdadera presencia (...). El espectador en general rechaza esa presencia y no llega a comprender y aceptar ese nuevo mundo que cada artista le propone (...); de ahí la idea de introducir al espectador dentro de un cubo pictórico, de rodearlo y abrumarlo de pintura, de encerrarlo dentro de un espacio pictórico con la esperanza de forzar sus sentidos y hacerlo ver y entender. Sobre todo ver».*⁷³

*recuperación
de la experiencia*

(14)

Frente al conformismo de la percepción cotidiana, síntoma del olvido del cuerpo, Caballero opta por el partido de la pintura moderna en *Políptico*. Llamado en ocasiones *La cámara del amor*, un objeto - el cuadro, compuesto de 18 paneles - rompe sus límites tradicionales y concreta un quiebre en la pintura colombiana. *Políptico* no intenta *representar* sino *ser* el escenario de una experiencia tanto visual como corporal. El observador está forzado a utilizar su visión periférica: vuelve a una mirada integral, vale decir, a un acto corpóreo. El esfuerzo por crear una vida propia, un suceso, un nuevo mundo se da como activación de la presencia del espectador, que al asistir y participar de esta experiencia accede a una serie de emociones desprendidas del hecho de que la pintura acontece, no de que trate de enviarle un mensaje.

Este trabajo tiene como referencias las obras de algunos artistas representativos de la pintura moderna: Roberto Matta, Allen Jones, Francis Bacon, Henri Matisse... Es, evidentemente, una pintura erudita, no sólo por estas referencias sino por la con-

ciencia de ellas y de lo que implican. Las influencias son claramente reconocibles, pero no se reducen a una glosa de los autores. De cierta manera, Caballero sintetiza la pintura vanguardista, aquella que desde los sesenta problematizaba en Colombia la mirada y no se limitaba a ejercicios de género

Por ahora, el cuerpo es apariencia y sus desgarramientos se traducen en elementos plásticos: el gesto, la dinámica espacial, que generan una tensión interna. Aun cuando, según él mismo afirma, su pintura es violenta, sexual, brutal, estas sensaciones derivan solamente en parte de las actitudes y poses de los cuerpos que representa. También dependen, y tal vez en mayor medida, de la *manera como están pintados*: Caballero no quiere renunciar a la emoción.

la acción de pintar

(14b) En *Políptico*, la pintura es un hecho corporal que se manifiesta en la tela en formas que tan pronto son muy controladas como rápidas. Allí Caballero lleva a término una *contención* en el acto de pintar. No es una obra descontrolada ni inconclusa, ni excesivamente veloz (siendo gestual, la pintura no chorrea ni salpica). Cada plano se resuelve según las necesidades de la pintura y no se desborda. Junto a esta corporalidad del acto de pintar, reforzada por la proyección del cubo que abruma, aparece una representación del cuerpo que es lejana, más intuitiva que presente. A pesar de los trazos negros que rodean las figuras y de los cuales uno esperaría que definan unos contornos netos, los cuerpos se abren, no encuentran un territorio preciso, sino que se fragmentan y se borran sus signos particulares. La carne no es carne, es presencia fugaz, especie de huella (a diferencia de Bacon, en donde el cuerpo aparece estático, macerado, mezclado el interior con el exterior y con gran énfasis en la carne, en Caballero lo que hay es pintura). Estas sombras, más que cuerpo son imagen y, mientras el cuadro enfatiza su lugar físico en las paredes y el piso, la representación remite al movimiento contorsionado del cuerpo, no a su permanencia.

En *Políptico*, además de la transformación de los cuerpos en tensiones espaciales (una pierna tiene varios contornos como si se moviera), el tiempo sufre el mismo estiramiento y la misma torsión que el espacio.

*un mundo
en disolución*

Si bien la referencia al Pop en la pintura de la época es inevitable, aparte de una cercanía formal, a Caballero no le interesa la imagen publicitaria ni los iconos de la sociedad de consumo. Su actitud está exenta de ironía⁷⁴. En una conferencia en el Museo de Arte Moderno al final de los setenta⁷⁵, Caballero trataba de explicar frente a la hostilidad del público - compuesto en su mayoría de artistas jóvenes y estudiantes que veían en su obra de entonces una retractación del período anterior - su desinterés por el Pop, que a lo sumo, según él, podía suscitar una emoción estética al ir al supermercado. Sentía que el artista debe dejar testimonio de cosas, como los árboles, que en el futuro ya no existirán.

Sin embargo, él no pintó árboles sino hombres. ¿Podría pensarse, entonces, en una disolución del cuerpo? Posiblemente su intuición le señalaba la pérdida de su experiencia en la actualidad. Y tal vez esos cuerpos que obsesivamente pintó después del período de *Políptico* y que se marginalizan de la contemporaneidad (del formalismo, según él) son el testimonio de una negativa a participar de esa disolución y de un intento por mantener en vida ese mundo donde los cuerpos eran hacían presencia real en un espacio coherente.

El detrimento de la experiencia corporal es el de una cierta manera de entenderla. Cuando se piensa en el retrato de Napoleón pintado por David, una aparición corporal enfática, soberbia, se piensa en la figura humana como poder; cuando se piensa en el *David* de Miguel Angel, se piensa en ella como centro de la creación; cuando se ven los dibujos de Caballero, se piensa en un cuerpo fragmentado, que ha perdido su lugar y lucha por mantener una presencia cada vez más difícil en un contexto de la experiencia fugaz.

atravesando
el umbral

Una descripción muy parecida a las ya presentadas de *Políptico*: «Una obra que envuelva a la gente y que lleve al espectador a un instante de experiencia mística. El hombre necesita salir de sí mismo. El mundo es tan irracional, tan difícil de entender, que hay que acudir a cosas irracionales para comprenderlo. Algo así decía Luis según Carlos Rojas»⁷⁶. La expresión «experiencia mística» señala el punto esencial del trabajo de Caballero.

- (15) Del espacio no se puede hablar en abstracto. Es eso que está ahí, me rodea y me delimita. Llamo espacio a lo que no es mi cuerpo y sin embargo lo define, puesto que le fija un borde y una forma. Invadir el espacio no es solamente hacer un discurso plástico, es en primer lugar proyectarse al ámbito arquitectónico y en segundo remitirse al valor simbólico del límite, del umbral, que en últimas tiene que ver con lo sagrado.
- (16) La temática de Luis Caballero es del orden de lo religioso. De ahí esa particular asociación de belleza y violencia, de vigor y claudicación, de crueldad y ternura, de vitalidad y muerte. En ella se entremezclan las imágenes del deseo, el éxtasis y el sacrificio.
- (17)

Aquello que los hombres modernos tienen en común es lo «subjetivo», los dominios de la sensación⁷⁷ más que las ideologías conscientes. Cuando conozco la religión, la raza, las opiniones políticas y las otras ideas de algunas personas, en el fondo sé menos sobre ellos que si expresan sus sensaciones de manera subjetiva (frecuentemente de modo indirecto), pues aquellas son menos reveladoras. Las emociones socavan las ideologías sobrepuestas. De cierta manera, el arte moderno se esfuerza por expresar la universalidad de lo «subjetivo» por medio de un «objeto» visual... para que algún otro lo comparta... la percepción y el discernimiento... Para vivir el esplendor, la emoción que irradia del «objeto» y experimentarlo. El éxtasis tiene intensidades y modos de existencia variados tanto en el arte como en la vida. Si el «objeto» es un «artificio», solamente un objeto, un objet d'art, el éxtasis «subjetivo» está frenado, disminuido. Lo que distingue al hombre a la vez del animal y del «objeto» es la experiencia del éxtasis, una de las necesidades humanas más profundas, tan profunda que uno es capaz de actos irracionales y que lo ponen en peligro para satisfacerla, antes que vivir como un «objeto» en un orden social. La espontaneidad y el éxtasis están imbricados, y los dos tienen por enemigos últimos el poder autoritario y la muerte⁷⁸.

En su aspecto más inmediato, lo sagrado se manifiesta en las fuentes de su producción posterior a *Políptico*: el Manierismo, Pontormo y Miguel Angel, uno de sus referentes principales y que también fue un artista profundamente religioso que enfrentó el desafío - casi se podría decir que perdido de antemano - de reunir crecimiento espiritual y belleza física. La tradición judeocristiana separó radicalmente

cuerpo y espíritu; este último es incorruptible, eterno, chispa de Dios; no se percibe, pero sí sus manifestaciones. El cuerpo, en cambio, está sujeto a la enfermedad y la muerte; sus placeres están junto a sus dolores.

*tiempos
de la Reforma*

La obra de Miguel Angel corresponde a la Reforma, época de ruptura en donde la unidad del mundo se destruye y no le es posible mantener la fe en un cuerpo que, bajo el efecto de una enorme carga espiritual cada día más ardua, se quiebra; su desgarramiento físico refleja el campo de batalla de la historia⁷⁹. Igualmente Caballero se encuentra en una encrucijada histórica.

El intento obsesivo por reafirmar la creencia en un cuerpo que ha perdido su consistencia⁸⁰, implica para él la renovación de la creencia en la pintura tradicional y su mirada hacia el cuerpo. Asumir la pintura contemporánea sería, desde esta perspectiva, aceptar su degradación en un mundo de apariencias.

(18) En un aspecto más profundo de lo sagrado, Caballero, como sucede en *Políptico*, activaba la presencia física del espectador. En los primeros setenta recurría al efecto manierista, señalado por Hauser⁸¹, de representar los cuerpos cortándoles los pies para relacionar la imagen con el espacio del espectador. Cuando éste se para frente a un cuadro con figuras de un tamaño cercano al natural, cruzadas por el borde justo abajo de las rodillas (igual que las suyas), es como si se asomara a un espejo. Esta es una de las formas como Caballero conecta la pintura con el ámbito arquitectónico, estableciendo un diálogo entre espacio y cuerpo.

un giro total

(19) Pero, hacia el final de la década, la relación se ha invertido: la pintura ya no se proyecta hacia el ámbito arquitectónico. Los elementos de conexión de la obra con su entorno fueron lentamente desapareciendo; no hubo cuadros múltiples, montajes no convencionales. Incluso en la representación: la conexión figura - fondo que era motivo de complejidad espacial del cuadro fue dando paso a un primer plano total. Sus imágenes terminaron encerrándose en una atmósfera indefinida, atemporal, limitada a los bordes del papel. En la medida en que acentuó su propia interioridad, se desconectó del espacio del espectador.

Sin embargo, hay que reconocer que *Políptico* inauguró una época, concretó los esfuerzos de la pintura por dejar de mostrar un lugar virtual para pasar a ocupar un lugar real sin renunciar a la representación y su dimensión simbólica. Recogió los elementos tradicionales de la pintura y les agregó uno: la activación del espacio del espectador que, en adelante, no podría ignorar la convulsión a que se sometía su vivencia espacial. Salía de la penumbra del observador pasivo y le obligaba a ser partícipe del tiempo de la percepción.

La pintura se acercaba en los sesenta a una disyuntiva: un vasto sector de artistas ya no tenía interés por sus aspectos tradicionales - la representación, el cuadro autónomo aislado por el marco, el puro gesto pictórico -, pero, avanzar en la vía experimental de las vanguardias implicaba aproximarse al borde de la desaparición física de la pintura. En correspondencia con la toma de partido de buscar la presencia y la experiencia física del cuerpo representado, Caballero optó por la pintura convencional. Esta decisión no era inevitable, puesto que las dos posiciones señaladas no eran necesariamente excluyentes.

La obra de Santiago Cárdenas de los años setenta demuestra que sigue siendo posible hacer pintura dentro de la tradición sin negar las preguntas de las vanguardias.

la pintura de Cárdenas y el ámbito arquitectónico

Los cuadros de Santiago Cárdenas de los primeros años setenta recogen varios de los problemas significativos de la pintura contemporánea. En ellos la presencia humana se manifiesta a través de índices: objetos cotidianos y ambientes interiores, todo dentro de un gran realismo; de hecho, el aspecto más comentado es el engaño al que sus imágenes someten al ojo del espectador. Simultáneamente su técnica es tradicional y muy austera; el gesto expresivo es retenido al máximo y tanto la elección de los temas como su representación están orientados por la sobriedad: no presentan mayores elementos decorativos o ritmos complejos que evidencien un virtuosismo especial en su construcción. En cambio, ofrecen escuetamente a la mirada las cosas más corrientes: un enchufe en el muro, un gancho de ropa o un vidrio recostado en la pared.

Visitando el Salón Nacional del año 76, en el cual obtuvo Cárdenas el premio en pintura, decía un espectador frente a su *Tablero*: «Por un momento tuve el impulso de apoyarme en la repisa y cuando traté de hacerlo me di cuenta de que estaba pintada»

la ventana

Me sitúo frente a un cuadro de Gómez Campuzano y puedo deducir a qué lugar pertenece el paisaje, qué hora es presumiblemente y qué época del año. Esa imagen no se instala en el muro a dos metros de mi cuerpo, sino en otra parte. La materia, el color están allí claramente, lo mismo que el gesto del artista que configura la imagen, pero ella, la imagen en sí misma, se proyecta en un lugar que solamente puede estar en mi mente, que juega con mis recuerdos y me remite a cosas externas al cuadro. El saber del pintor está dirigido a concretar ese esfuerzo: que la tela se haga transparente, que el color se convierta en bruma entre los árboles, en la luz del sol que decae en la tarde; mi ojo se halla tan habituado a esa respuesta que no asocio ese objeto enmarcado y colgado en el muro con, precisamente, un objeto. Paradójicamente, el marco que debería recordarme que es un objeto, no lo hace y instaura una frontera que rompe la continuidad del espacio normal y connotar lo que en su interior se encuentra como creación imaginaria.

el soporte

Aquello que asumimos como transparente, como prácticamente no existente debe volver a ser algo. Muchas veces, al referirnos a lo que todavía no ha sido constituido, decimos que es una tela en blanco; puesto que la pintura está por hacer, aún no es nada. Sin embargo, esa tela, sostenida por esa estructura concreta que es el bastidor, ya es portadora del discurso de la pintura; su forma, color, consistencia, carácter ya están allí, pero como es la parte destinada a devenir invisible, no es percibida como *algo*. Ese objeto debe ser vuelto a ver, y con él las condiciones culturales que determinaron que fuera un cierto tipo de rectángulo - o un cuadrado, un círculo o un óvalo a lo sumo - y que lo hacen conductor de un sentido que se desdibuja cuando se le considera como algo neutro o no existente. Una de las facetas más interesantes de *hacer visible lo invisible* es ésta de recuperar la experiencia perceptiva de la pintura como objeto cultural en tiempo y espacio reales.

experiencia

Coincidiendo con Caballero, Cárdenas busca recuperar la experiencia del espectador, pero, a diferencia suya, crea un instante durante el cual la pintura no se hace más visible sino transparente: en *Espacios ambientales* (1968), pintó las paredes como si la arquitectura se prolongara y la sala estuviera vacía. Que durante ese instante la pintura desapareciera y sólo fuera visible el ámbito arquitectónico, ocurría por los hábitos perceptivos del espectador: el cuadro renacentista puede ser definido como una máquina para ver, puesto que ofrece los elementos para que el caos de las percepciones se organice en una imagen inteligible, al situar la mirada en un marco

dentro del cual se localizan un centro, un punto de vista único, un adelante y un atrás. Para que este artificio sea más que un engaño o una ilusión y más bien contribuya a generar sentido, se requiere un rasgo de conciencia: que la máquina sea visible.

(20) En otras épocas el espectador, así no fuera erudito en arte - de hecho, el arte estaba fundamentalmente dirigido a ojos no eruditos⁸² -, compartía con el artista los mismos códigos de visibilidad y no era necesario forzarlo a ver el artificio, pero el espectador al que se refieren Cárdenas y Caballero ha caído en la trampa de buscar en el arte la realidad y no los mecanismos de construcción de lo real; ha delegado en los autores la tarea de poner en escena la verdad.

La obra de Cárdenas engaña solamente por un momento: acto seguido, el observador se da cuenta de que ha experimentado un engaño; ahí está la anomalía: la pintura es evidente, al igual que la tela, el gesto, la huella del lápiz, de la mano; la mentira dura el instante preciso para que la duda se instale: ¿por qué es esto posible? ¿qué lo produjo? Lo que sigue, lo que el espectador decida es su fuero, y recupera la libertad.

el realismo

«La gente suele decir que mi pintura es fotográfica y yo pienso que, más vale, es renacentista», contesta Santiago Cárdenas a la pregunta sobre la relación de su obra con la fotografía⁸³. Así señala que el realismo de antes de la fotografía es sustancialmente diferente del que le es posterior, en la medida en que surgen y se despliegan en ámbitos muy distintos de modo que sus premisas, desarrollos y conclusiones van por vías distintas y, en ocasiones, opuestas.

el soporte invisible

La reflexión de la pintura sobre sí misma la llevó a cuestionar su papel como simple soporte de una imagen agregada que, al ser el centro del cuadro, la hacía invisible. En ese orden de ideas, la arquitectura había llegado a ser solamente el soporte del cuadro y era igualmente invisible. La pintura de Cárdenas invierte esta condición.

Alguna vez en un curso de pintura, en un momento dado, propuse a mis alumnos que dibujaran el piso del salón donde estábamos. Los resultados fueron inesperados: de pronto se hacía visible aquello que siempre consideré como nada. En mis años de estudiante, estuve cientos de veces en esos mismos lugares dibujando o pintando *cosas reales*; luego, como profesor, había estado otros años planteando ejercicios de observación, sin darme cuenta de lo que hacía: tratar de llenar ese vacío con algo interesante para ver. observando esos dibujos pude nombrar una sensación que continuamente estuvo ahí, pero que no había llegado hasta la conciencia: ese soporte ya era en sí algo que definía la posibilidad de existencia de lo demás, era un lugar.

el ámbito arquitectónico

(22) Los cuadros de Santiago Cárdenas de pisos, paredes, rincones renuncian a una ilusión; no ofrecen al espectador una historia ella ya está aquí, implícita en este ámbito: somos nosotros en nuestra experiencia *actual*. Nos recuerdan que el misterio de lo visible es parte de nuestra sustancia puesto que está en el ojo que mira, no en el interés del tema. Nos dicen que la pregunta importante es por qué vemos como vemos, puesto que no hay valores inmanentes en las cosas, sino que nuestras impresiones están constituidas por un complejo sistema de relaciones que va desde la naturaleza de nuestro sistema nervioso hasta el devenir de la cultura. La mirada es una construcción permanente, cada instante fundamos el mundo, pues la percepción es fluida y no se compone de elementos fijados a voluntad para siempre.

atrás o encima

(21)

En una clase, comentaba Santiago Cárdenas que alguna vez se propuso, puesto que un dibujo habitualmente muestra algo que se despliega detrás de la superficie del papel, representar cosas que se vieran *encima* suyo. Esta inversión toma in fraganti al ojo y la primera impresión es que hay un objeto, un paraguas, un chaleco, un gancho sobre el papel o la tela⁸⁴. La segunda impresión es la de encontrar que es claramente un dibujo o una pintura.

el acontecimiento

Esa imagen, que no niega su realización pero que al tiempo la hace invisible, se entrega y simultáneamente se oculta. La obra se constituye entonces como una especie de máquina que desmonta el mecanismo de la visión.

La pregunta - y descuidada a fuerza de parecer tan simple, pues todos nos imaginamos que sabemos qué vemos - es profunda: ¿Qué hace que yo vea un paraguas, cuando no hay paraguas? ¿Cómo es posible que unas porciones de carbón dispuestas de cierta manera reconstruyan en mi mirada la presencia de un objeto, cuando no lo hay? Lo maravilloso no está en otras dimensiones, está en el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de visión sobre la superficie de un papel.

el objeto en el espacio real

Los cuadros de Cárdenas de la época, posiblemente de todas las épocas, no tienen marco. Es una renuncia significativa. Acostumbrados como estábamos a que *arte* fuera lo que se situaba al interior de un límite que lo connotaba así, hallamos que estos cuadros se presentan modestamente con su objetualidad inherente en un espacio real. Una obra reveladora: sobre la pared se instala un objeto (un cuadro) que se reduce a ser superficie y que representa una pared. Superficie sobre superficie. Suponemos que es una pared por que en ella se dibuja la entrada de luz de una ventana.

lo sutil, la luz

En realidad, lo que hay es una serie de formas geométricas más claras que el fondo. Nada nos dice directamente que sea un muro, sobre el que cae la luz de una ventana que estaría ubicada arriba a la derecha en otro muro perpendicular al primero. Eso lo inferimos, lo aportamos nosotros como observadores y no nos equivocamos. Todos hemos tenido esa clase de percepción en la cotidianidad, porque en el fondo sabemos que pintura y ámbito arquitectónico son inseparables. A nadie se le ocurre poner un cuadro en una esquina contra el techo o justo encima del guardaescobas. Suponemos que la pintura tiene un lugar y que ese lugar involucra una relación con nuestro cuerpo (por su tamaño, su altura, su distancia) y con el ámbito arquitectónico (los límites del muro, los muebles, las entradas de luz, etc.).

el objeto autorrepresentado

Otra imagen paradójica: un cuadro visto por detrás. Encontrar en el cuadro lo que encontraríamos si le diéramos la vuelta nuevamente nos lleva a una imagen de segundo grado. En términos de una percepción pura, podría uno preguntarse: ¿y al final no es lo mismo ver el bastidor concreto y el pintado? ¿Cuál es la gracia? La gracia es, precisamente, que el segundo fue pintado: alguien se tomó el tiempo necesario, ajustó todos sus recursos físicos y mentales, utilizó las herramientas de un oficio para construir esa imagen que, al crear la apariencia de que no hay imagen, deconstruye la mirada y permite ese repliegue del pensamiento sobre sí mismo, que es la conciencia.

lo visible y lo invisible

(23)

(24)

En sus ejercicios, los actores utilizan la *máscara neutra*, blanca y sin expresión. Su finalidad es borrar la expresividad del rostro, a la cual la mirada convencional atribuye una importancia excesiva. El resultado es que el cuerpo recupera su visibilidad y, por lo tanto, su expresividad. En la exposición *El soporte invisible*⁸⁵ se llevó

a cabo una experiencia del mismo orden. Se situó en la gran sala central del Museo de Arte de la Universidad Nacional un pequeño conjunto de 13 obras (entre ellas un tríptico) de la década del setenta de Santiago Cárdenas: escenas de interiores y objetos. El montaje se hizo teniendo en cuenta la arquitectura de la sala, por ejemplo su luz natural y sus funciones. Los cuadros se adosaron a las paredes sin cuerdas ni fichas técnicas aparentes. En el caso de las pinturas en las cuales se representaba un muro, se trasladó su color exacto al soporte donde colgaban. El efecto fue sorprendente: en un primer momento, las pinturas se hacían invisibles como tales y la arquitectura volvía a ser visible con toda su presencia olvidada.

Al entrar, se tenía la impresión de que algunas cosas - un cartón, un marco desocupado, unos lockers casi a ras de piso junto al depósito, una ventana muy alta - hacían parte normal de un sitio de exposiciones donde no había exposición. El engaño no estaba destinado a perdurar. Bastaba acercarse un poco para descubrir el artificio: ésas eran las pinturas. Por un momento lo único visible era la arquitectura, el soporte invisible de la pintura; al aproximarse, la pintura misma se hacía visible: ahí estaba la tela, soporte invisible de la imagen. El instante del engaño - la anomalía que hace saltar la cotidianidad fuera de sus bornes - devuelve la percepción al tiempo y espacio reales, sacude la conciencia y nos permite reencontrar la mirada como construcción de lo real.

la pintura acorralada - el ámbito fotográfico

(...) criticándole más adelante a esta obra de Garay que «para el estudio de la mujer se haya valido su autor de un recurso vedado al leal compositor, cual es la impresión estable de la fotografía, sujeta al procedimiento del cuadriculado».

(...) «Yo declaro, y con un juramento si fuere preciso, lo siguiente: soy empleado de la Escuela de Bellas Artes, por nombramiento que en mí hizo el señor ministro de Instrucción Pública y como tal suelo entrar al estudio del señor Garay sin anunciarme. Allí he estado entrando a cada rato, desde que principió su cuadro (...) un día, cuando ya el señor Garay había terminado la figura de la mujer, vi meter o sacar del estudio una máquina fotográfica y hasta hoy he sabido que fue para darle una copia que el señor Garay le había ofrecido a la modelo, del asunto de su cuadro». Esta carta, publicada junto a las otras ocupando media página del diario, la firmaba Antonio Cortés.⁸⁶

El efecto profundamente transformador en la cultura del desarrollo de la fotografía es suficientemente conocido⁸⁷. La mirada no es de ninguna manera la misma antes y después de su aparición; la forma como vemos el mundo está determinada por categorías fotográficas, y éstas por el acelerado desarrollo de los medios tecnológicos.

lo no visto

Uno de sus rasgos más poderosos es la capacidad de registrar lo que el ojo no alcanza a percibir, y eso, en más de un sentido, causa una crisis en la mirada que se manifiesta tanto en los modelos estéticos como en la noción de verdad y, por ende, de *realidad*.

[las naturalezas muertas, imágenes de algas, cipreses, piedras, arenas, hongos] literalmente, proveen una visión nueva, una manera de ver la naturaleza radicalmente distinta a la proporcionada por otros medios de expresión. Los espectaculares close-ups, su iluminación, su contorno muestran una visión inédita y acaso no resulte demasiado hiperbólico decir que Weston ve en gran parte de esas fotos lo que nadie había visto, lo que no habían reproducido o imitado ni la pintura ni la fotografía.⁸⁸

Por sí misma, su mecánica tiene consecuencias importantes:

*Un magnífico texto de André Bazin (Beauté du hasard [La belleza del azar], 1947) anticipaba la dirección artística tomada por este redescubrimiento de Marey: «Cuando Muybridge y Marey realizaban los primeros filmes de investigación científica, no inventaban solamente la técnica del cine, con el mismo gesto creaban lo más puro de su estética. Ese es el milagro del filme científico, su inagotable paradoja. Es en el punto extremo de la búsqueda interesada, utilitaria, en la proscripción más absoluta de las intenciones estéticas como tales, que la belleza cinematográfica se desarrolla por añadidura como una gracia sobrenatural».*⁸⁹

la técnica

El ensayo clásico sobre esta problemática sigue siendo *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. En él se plantea claramente cómo la técnica nunca es neutra, simple ejecutoria física de una creatividad que está en otro lado, sino que, lejos de eso, determina el modo como aquella se materializa y - sobre todo - el modo como el ser humano construye sentido. Así, la fotografía está estrechamente asociada al cuestionamiento de la obra única, su pérdida del aura y su desmaterialización.

antecedentes

Una de las paradojas características del arte del siglo XX se presenta en la relación entre modelo artístico y fotografía. Como en todo instrumento de sondeo de lo real, en el origen de esta última se traslapan un contenido científico y uno artístico. De hecho, la fotografía tuvo que luchar arduamente por su derecho a ser considerada como arte, lucha que llegó incluso a dirimirse en tribunales de justicia, pues no fue fácil aceptar que la intermediación mecánica fuera ética para el arte.

*De cualquier manera, se tiene la creencia de que un buen artífice es un hombre más honrado. A quien tiene mucha habilidad se lo denomina virtuoso. Es oportuno recordar que el calvinismo promocionó el trabajo y el esfuerzo como actos buenos, y al ocio lo calificó de malo.*⁹⁰

en busca de un lugar

A la profunda desconfianza que producía el apoyo mecánico se sumaba la dificultad para reconocer y apreciar sus particularidades estéticas. Sin embargo, revisando el panorama cien años después, en la década de los setenta del siglo XX, la inversión se ha operado totalmente: la fotografía ya no necesita adoptar un lenguaje pictorialista - es decir, los fondos, poses y temas de la pintura académica - para ganar legitimidad, sino que, por el contrario, es fuente de legitimidad para la pintura. Una de las expresiones más comunes del público contemporáneo frente a una obra de gran realismo es decir que «parece una fotografía». El hiperrealismo se calificó popularmente en los setenta como más realista que el realismo tradicional; a tal punto se habían compenetrado las nociones de realismo y fotografía que se consideraban equivalentes y había hecho carrera la idea - evidentemente ingenua - de que la cámara es *objetiva*.

El debate contra Garay finalizando el siglo XIX es apenas un capítulo del entrecruzamiento entre la fotografía y las artes plásticas, que es una de las facetas de la relativización de los límites entre las disciplinas tradicionales. La historia del arte colombiano en el siglo XX abunda en ejemplos de artistas plásticos que derivan hacia la práctica de la fotografía, el cine, la crítica, la historia, la investigación teórica y pedagógica y la gestión cultural y, al contrario, de artistas plásticos que originalmente habían iniciado otros estudios, notablemente arquitectura.

Si quisiéramos trazar una antología del entrelazamiento entre la pintura y la fotografía, habría que empezar sus capítulos en los albores mismos de la fotografía, con una notable si no sincronía, por lo menos cercanía con los hechos sucedidos en Europa.⁹¹

*1862: Urdaneta, en asocio con Demetrio Paredes, contribuye en dar a conocer la fotografía en Colombia.*⁹²

*La inclusión de la fotografía resulta una verdadera novedad si se considera la temprana fecha en relación con la aplicación y el uso de ese invento y el concepto y la calificación de género artístico que se le dio en la Exposición de 1886. Uno de los premios, por cierto, fue otorgado a una «copia de fotografía» y varios expositores concursaron con «fotografía iluminada» y con series de fotografías.*⁹³

El mismo director de la Escuela de Bellas Artes y organizador de la Exposición de 1886 había, dentro de sus muchos aportes que incluyeron toda clase de avances tecnológicos, impulsado la fotografía en Colombia trayendo elementos de Europa.

*deslizamiento
de la pintura
a la fotografía*

Una fotografía de Universidad (revista fundada por Germán Arciniegas) de junio 2 de 1928 muestra a los tres ganadores de un concurso organizado por Roberto Pizano, a la sazón director de la Escuela de Bellas Artes; los tres son pintores, puesto que las secciones de escultura y ornamentación fueron declaradas desiertas.

Aparecen de pie, en semicírculo; sus cuerpos son casi por completo manchas negras; tienen corbata, dos de ellos pañuelo en el bolsillo y dos sombrero; sus zapatos brillan. Aunque el espacio es vago, entendemos que se encuentran en una sala, junto a una esquina, porque detrás de ellos, una serie de cuadros (¿serán suyos?) delimitan las paredes. En el de nuestra izquierda, rodeada por un grueso marco, vemos la imagen de dos personas, una delante reclinada y un poco hacia arriba por efecto de la perspectiva, la otra sentada detrás. Luego, un poco más grande - posiblemente un dibujo de estudio -, la imagen solitaria de un hombre desnudo (no tanto: viste un cubresexo, aun el afán de verdad tiene sus límites), en pose frontal, apoyado en una vara. De los tres cuadros que se perciben más a la derecha, solamente es discernible el del centro: un busto de un hombre de edad inclinado hacia el lado y un poco hacia adelante. Si la mancha oscura que sigue es un cuadro, no lo sabemos y muchos menos su tema, si así fuera.

En tanto documento, ¿sucede algo notable con esta fotografía? Sí, y tiene que ver con lo que pasará después: «los tres viajaron a París, compartieron la larga travesía en barco, las expectativas del viaje, el azaroso encuentro con la metrópoli, la dificultad del idioma y ante todo el entusiasmo y la admiración por el arte. Una vez allí las circunstancias los separaron. Volverían a encontrarse años después en Colombia, el primero de ellos [León Cano] alejado totalmente del arte, el segundo [Luis B. Ramos] convertido en el padre de la fotografía moderna colombiana, y el tercero, Adolfo Samper, enteramente dedicado al oficio de la caricatura»⁹⁴. Es decir, ninguno es ya pintor.

Otro capítulo, entonces, debería recoger el movimiento de vaivén del mundo de la pintura al de la fotografía: muchos artistas abandonaron las huestes de la pintura para situarse en sus márgenes, especialmente en la imagen de los medios de comunicación. El hecho de que solamente en los setenta se encuentra como una empresa programática la aproximación consciente de la imagen plástica y la fotográfica seña-

la que, arraigada en una visión limitada y tradicional, la pintura no sabe qué hacer con los nuevos desafíos técnicos, cómo responder a sus nuevas circunstancias, mientras que ellos, por su propia dinámica en ascenso, abarcan cada vez más terrenos, entre los cuales el del arte, aun si sus mismos cultores experimentan un cierto pudor para definirse como *artistas* (sobre todo en el caso de los caricaturistas).

La mirada tradicional - convencionalmente tradicional - tiende a considerar la obra de arte bajo un esquema dual (figura-fondo, forma-contenido, concepto-técnica), que implica a su vez una jerarquía, en la medida en que propone que en la obra existen elementos secundarios cuya función se limita a soportar otros, estos sí esenciales. La técnica así vista, un medio para obtener un fin, ocupa - aunque paradójicamente se plantee como el centro de gravedad del saber del artista - un lugar subordinado.

Con el irreprimible ascenso y auge de los nuevos desarrollos técnicos se crea la impresión de que las tecnologías se independizan y adquieren vida propia. Este fenómeno es muy evidente en la actual actitud hacia el Internet, del cual se habla como si fuera un gran organismo autónomo, regido por una voluntad específica y autosuficiente. La relación de muchos usuarios con la red demuestra la atribución de un carácter oculto, cercano al animismo. Con las tecnologías acríticamente asumidas, el mundo se ha poblado nuevamente de magia⁹⁵.

Una muestra de la lenta capacidad de reacción de los medios tradicionales en Colombia puede construirse con un pequeño seguimiento crítico. Luis Vidales, poeta, jurado de admisión del primer Salón Anual de Artistas Colombianos (1940), escribió al respecto: «una pintura moderadamente moderna, firme y sencilla, es la que producen nuestros artistas... Poseemos un arte nacional propio».⁹⁶

Para el VII Salón (1946) escribe en *El Tiempo*:

por primera vez en Colombia, los artistas, los pintores especialmente, se lanzan fuera de la academia, suprimen el modelo y aparecen con obras creadas de memoria, esto es traídas de la experiencia. Que esta experiencia no sea el resultado de una travesía artística muy larga, no importa. Repito que lo que aquí vale como objetivo observable es la intención unitaria de la gran mayoría de los expositores. Más aún: considero que este salón representa el golpe más duro recibido por la academia en nuestro país. De ahí en adelante, todo lo que se haga por abandonar este propósito sólo podrá ser señalado como un intento de retroceso en un camino libremente adoptado. Con esta exposición Colombia se incorpora al arte de Latinoamérica, del cual se hallaba ausente por su retardada compostura academicista, tan patente en todo nuestro modo de ser debido a nuestra conformación encerrada»⁹⁷.

Termina el texto afirmando: «la pintura está en progreso en Colombia, en lugar de decaer».

Sin embargo, a propósito del IX Salón (1952) vuelve a manifestarse en *El Tiempo* del 31 de agosto, dando su dictamen que empieza de manera tajante: «El Salón, en conjunto, es mediocre». Al final, retoma las ideas anteriormente planteadas:

En Colombia se estaba ensayando una saludable experiencia por sacar a la plástica del academicismo que angosta los márgenes de la visión del artista. Lo académico, en todos los órdenes, marca al colombiano con sello indele-

ble y hace de toda empresa espiritual suya algo encogido, acartonado, reseco, insoluble en América y el mundo. De ahí el 'aislacionismo' de Colombia en cultura. Hay un sello específico, disecador, impreso en sus obras del intelecto, en que la imaginación, la inventiva y el frescor del descubrimiento de lo vital sufren la presión del corsé de las formas primorosamente recientes del texto literario o del modelo plástico. (...) Mucho de esto hay en esta exposición. Y en el fondo, también, una lucha de lo malo español contra lo bueno francés (...) Por todo lo cual, el triunfo de la reacción, regresión, restricción, morigeración o como quiera llamarse.

Este movimiento de vaivén aparece en comentarios críticos de diversas épocas. Leer *50 años - Salón Nacional de Artistas* es hallar una y otra vez la misma oscilación, que ocurre también con la obra de muchos artistas: una curva señala un ascenso importante y luego una detención o una caída. Este fenómeno puede ser visto como un signo del tremendo cuestionamiento que, con la irrupción de las nuevas tecnologías de la imagen, sacude los medios tradicionales del arte durante el siglo XX. Justamente, encontrar el entronque adecuado entre *tradición* e *innovación* genera las más grandes dificultades que enfrenta el arte colombiano. ¿Cómo concretar un arte vivo que, recogiendo la herencia del pasado - de donde viene toda vitalidad -, no se ancle en lugares comunes y esquemas puramente formales?

¿cuál tradición?

Este es un punto neurálgico: el arte de los setenta volvió a plantear la pregunta sobre la tradición colombiana, tema que estaba lejos de agotarse⁹⁸. Sin embargo, muchas tendencias que habían tomado el partido de la defensa de lo nacional y del pasado, como otras que se comprometieron con el arte contemporáneo, no siempre alimentaron el debate con una visión verdaderamente crítica, necesaria para definir un arte nacional.

innovación

En este contexto, se manifestaría, aunque de manera irregular y no necesariamente consciente, una corriente renovadora que surgía del mundo de las nuevas tecnologías de la imagen, no asumidas mesiánicamente, o como factor actualizador *per se* - un ropaje nuevo que vuelve contemporáneo debido a su sola utilización - sino como agentes transformadores de la mirada, que surge como hecho cultural cuando se va más allá del culto al efecto y a las nuevas apariencias.

Es interesante, entonces, no seguir la línea de la pintura, sino de lo que sucede en sus márgenes: los pintores que iniciaron estudios de arquitectura como es el caso de Ramírez Villamizar, Carlos Rojas, Beatriz González o Miguel Angel Rojas y los artistas que se deslizaron desde el terreno de las artes plásticas al de la fotografía y del cine (aunque, y ese es un signo de la vitalidad del fenómeno, en los setenta no existían programas de estudio formales en esas áreas) como Olga Lucía Jordán, Julio César Flórez, Camilo Lleras, Camila Loboguerrero o Jorge Pinto.⁹⁹

Es en esta encrucijada, que problematiza sus límites, donde hay que sondear en busca de los signos de la revitalización de la pintura. Si Santiago Cárdenas fue muy claro en su elección de un campo basado en la tradición de la pintura, el caso de Beatriz González representa una toma de partido por la imagen fotográfica. Esta toma de partido abre otro capítulo: el de los artistas que asumieron directamente como referente la imagen fotográfica, pasando del ámbito bidimensional a la instalación, tema que alcanzará una síntesis en la obra de Miguel Angel Rojas.

*una anécdota
personal*

Cuando inicié estudios de arte - corría el año 76 -, mi primera impresión fue la de estar en desventaja frente a la mayoría de mis compañeros: como una especie de deber autoimpuesto, asistíamos a cuanta exposición se presentaba y sucedía que durante los dos primeros años no podía contestar con certeza cuando me preguntaban mi opinión sobre cualquier exposición; en cambio, algunos de mis compañeros desde el principio sabían qué ver, conocían las técnicas, analizaban el tema, la composición y juzgaban basándose en unos conocimientos ignotos que me eran vedados. No, sabiendo qué pensar de lo que veía, establecía juicios remitiéndome en las autoridades: el texto del catálogo, los conceptos de profesores, etc.

Durante uno de los periódicos cierres de la Universidad, viajé a Cali, donde me dediqué a esa actividad que, de todas maneras, me resultaba muy placentera. En uno de los recorridos llegué al Museo de la Tertulia y allí por primera vez quedé como clavado frente a un cuadro. Estaba hecho en una gama extraña - verde claro, rosado - y presentaba una imagen que suscitaba un sentimiento muy difícil de describir (tal vez parecido al de percibir que había sido pintado con ternura); tampoco tuve mucho interés en *entender*, solamente quería *mirar*.

Ese cuadro era *Los suicidas del Sisga*.

Yo pintaba niñas, pero eso no era nada. Hasta que un día abrí el periódico y me encontré una foto de prensa de «Los suicidas del Sisga», cuyos tonos eran muy planos, grises (...) La obra la mandé al XVII Salón de Artistas y fue rechazada, reconsiderada y premiada en el mismo evento. El tema de los suicidas fue una cantera inagotable que aún me nutre. Fue la llave que me llenó de alegría y me libró del agotamiento.¹⁰⁰

(25) «Siempre me ha gustado trabajar sobre cosas dadas», comenta Beatriz González y, aunque se puede decir que nadie inventa nada, trabajar consciente y voluntariamente sobre lo ya dado, partiendo de lo ya dicho, implica una postura capaz de revelar aspectos constantemente nuevos.

*pintura sobre
la imagen pictórica*

Desde el principio (1962-64), sus pinturas son versiones de imágenes ya existentes. *La rendición de Breda* de Velásquez y *La encajera* de Veermer, especialmente esta última, son objeto de transformaciones: *Encajera roja*, *Encajera en la playa*. En algunas de ellas, *Encajera Nicolás de Staël*, *Encajera en la noche de la rendición de Breda*, las referencias se desdoblan, y otras, *Encajera Almanaque Pielroja*, *Encajera foto inversée* resultan premonitorias de lo que hará después.

*las mediaciones
de la imagen*

En nuestros países, la relación con la historia del arte occidental es enormemente paradójica. En los programas de estudios de Artes Plásticas, como es lógico, ocupa un lugar importante la historia del arte, igualmente para los coleccionistas o los que están interesados en general en el arte y la cultura. En Colombia, estos estudios se apoyan en imágenes surgidas de libros, es decir, presentan una serie de traducciones. La obra original tiene un tamaño, un ámbito, una materialidad particulares. La fotografía plantea una primera traducción: el tamaño se reduce, la superficie pierde materialidad, la luz queda fija, lo mismo el punto de vista, el entorno (marco, ele-

mentos vecinos) es borrado y el color sufre, en un grado mayor o menor, una transformación.

(28) Una segunda traducción ocurre cuando la fotografía es procesada mecánicamente. Se realiza una separación de color que permita reconstruir la imagen a través de los medios de impresión y nuevamente el tamaño, el color, el entorno cambian. En algún momento, es importante que se recuerde que hay una distancia entre el origen y el hecho perceptivo actual, y que la Mona Lisa vista con dominante roja en un libro y verde en otro no es *La Mona Lisa*, sino un acumulado de mediaciones. Es necesario, entonces, poder desdoblar la mirada y, simultáneamente a la imagen, ver los filtros que se reúnen; esa estratificación es la que define la identidad de nuestra mirada.

Hace algunos años, se puso de moda una figura de Cristo hecha en un plástico autoadhesivo, un rostro sufriente coronado de espinas que se ve con mucha frecuencia en los buses. El dibujo es lineal, de gran calidad plástica, a diferencia de otras figuras. Originalmente ese rostro es un grabado de Durero. ¿Quién lo tomó del enorme repertorio de las imágenes humanas? ¿Qué caminos ha recorrido para llegar hasta los buses colombianos? ¿Qué sentimientos va concretando alrededor suyo? Si pudiéramos narrar todas las vicisitudes que ha experimentado esta representación desde el siglo XV en Alemania hasta la Colombia actual, tendríamos una historia cultural apasionante.

el tiempo

Ahora bien, esta imagen no nos contará esa historia porque, debido a su fuerza plástica, las variaciones a que se ha sometido son mínimas, pero hay otras que sedimentan en sí mismas todo su transcurso y permiten verlo.

Los telones surgieron de un recorrido por la polvorienta avenida Jiménez de Bogotá. En una vitrina de una tienda encontré, al lado de botellas y bocadillos, una revista Salvat en cuya carátula aparecía el Almuerzo sobre la hierba de Manet, arruinado por la mugre y el sol. Parecía un telón o una carpa de circo pintada con acrílicos desteñidos. Eso era lo que nos llegaba de la móvil y cambiante naturaleza, tan buscada por los impresionistas.¹⁰¹

El sentido de la obra de Beatriz González está relacionado con el tiempo. Más que cualquier otro artista colombiano, ha sabido evidenciar los sustratos temporales de la imagen.

El momento de Beatriz González no es el momento congelado del fotorrealismo, tampoco el de la huella personalista del pintor de acción; no es la *idea* del tiempo presentada a través de símbolos, sino su *experiencia*. Su instante es un fogonazo que simultáneamente nos expone con todo el universo de su pasado una imagen actual, haciendo estallar su univocidad.

En *El ojo y el espíritu*, Merleau-Ponty se pregunta cómo dar cuenta del tiempo en la obra plástica, que aparentemente está cercada por categorías puramente espaciales. No es congelando un momento, ni siquiera con el truco de la cámara lenta que se podrá construir una imagen visual del tiempo. Finalmente cita a Rodin: para que la escultura de un cuerpo tenga un sentido temporal, *cada parte del cuerpo deberá estar representada en un momento distinto*. Un fenómeno similar ocurre en las imágenes de Beatriz González: cada componente está situado en un tiempo histórico diferente.

La verdadera imagen del pasado pasa de puntillas. El pasado sólo es captable como imagen que, en el instante de su cognoscibilidad, relampaguea para no volverse a ver. «La verdad no se nos escapará»: esa máxima, que procede de Gottfried Keller, designa con precisión el lugar donde la imagen historicista de la historia será atravesada por el materialismo histórico. Porque es una imagen irrefutable del pasado la que amenaza con desaparecer, con cada presente que no se haya reconocido mencionado en ella.¹⁰²

pintura de historia

Nada es tan inaprensible como el presente. Es lo único que poseemos, lo más inmediatamente dado y, sin embargo, se escapa como un puñado de arena en la mano. Cuando digo presente, ni siquiera he terminado de articular la palabra y ya es pasado; sin embargo, eventos sucedidos hace mucho tiempo siguen actuando sobre mí actualmente. El presente está cargado de historia; querámoslo o no, cada gesto, cada palabra, cada actitud están profundamente imbuidos de pasado. Las raíces serán más cercanas o más lejanas, pero ningún acto se da gratuitamente, ningún gesto se sitúa en un lugar abstracto.¹⁰³

En una conferencia, Beatriz González mencionaba que debería haber más pintores de historia. Su obra no puede ser vista de otra forma que como una pintura de historia, no de la historia oficial, lineal, instrumento de dominación para acallar las voces discordantes, sino más bien lo contrario, de la verdadera historia que permite que esas voces se manifiesten y vuelvan a la vida. Ahí radica su anticonformismo, en contraposición a muchos artistas que se han limitado a una glosa al *mal gusto* desde la posición de *artista culto*.

El estallido que implica esta posición en el seno de la historia es asunto grave; ella misma lo ha repetido a través de la cita de Picasso que ha sido prácticamente una divisa: «la pintura no se ha hecho para decorar viviendas. Es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo». Sólo que esta guerra es festiva, eso no le quita su gravedad, más bien la acentúa; como en las múltiples imágenes surgidas de la crónica roja, el humor no es chiste, no es un elemento que despoje de profundidad al suceso, sino que la revela. La toma por asalto del historicismo es un acontecimiento especial:

La conciencia de hacer saltar el continuum de la historia es propia de las clases revolucionarias en el instante de su acción. La Gran Revolución introdujo un nuevo calendario. El día con el que inicia un calendario sirve de atajo histórico. Y es, en el fondo, el mismo día el que regresa siempre, en los días de fiesta, los días de conmemoración. Pues los calendarios no cuentan el tiempo como relojes. Son monumentos de una conciencia histórica, cuyas huellas silenciosas no han vuelto a aparecer más en Europa desde hace cien años. Todavía en la Revolución de Julio ocurrió un incidente en el que esa conciencia alcanzaba su modelo. Cuando llegó el anochecer del primer día de lucha, en varios lugares de París independientes entre sí y al mismo tiempo, dispararon contra las torres de reloj. Un testigo, que debe quizás sus profecías a la rima, escribió entonces:

*¡Quién lo creyera! Dicen que irritados con la hora
Nuevos Josués, al pie de cada torre,
tiraban sobre los relojes para detener el día!¹⁰⁴*

*pintura sobre
la imagen fotográfica*

En el núcleo de las traducciones culturales de la imagen, está hoy en día la fotografía. Por esta razón, era lógico que la pintura de Beatriz González situara su foco en ella. A partir del año 65, ya es la referencia principal y, desde el año 68, la fotografía de prensa - la más fugaz, pues en seguida queda obsoleta - ocupa un lugar central en sus pinturas y dibujos.

*un instrumento
de medición*

Max Weber propone un elemento metodológico: la construcción del tipo ideal. Este ideal no se refiere a lo deseable, sino a lo abstracto. Cuando se define un fenómeno de la manera más rigurosa y general posible, el resultado es ideal en su pureza y no corresponde a ningún hecho concreto porque en la realidad los fenómenos puros no existen. Ahora bien, esa condición abstracta es la que permite comprender la particularidad de los fenómenos, pues al compararlos con el tipo ideal, se percibe en qué puntos toman distancia y así se percibe lo particular de cada situación. En su obra, Beatriz González procede así. Entre las imágenes ya dadas en otros contextos, y su estado actual en Colombia, se dibuja la distancia, lo que particulariza la mirada nacional. La obra se sitúa en esa distancia, no en el resultado final. Es en ese sentido que debe entenderse su afirmación: «hago una subpintura para un país subdesarrollado». No se trata de una pintura menor, sino que es derivada y en los múltiples niveles de la derivación se configura un acto de conciencia, puesto que su receptor final es un observador colombiano, no un ojo neutral.

objetos circulares

(26)

La década del setenta comienza en la obra de Beatriz González con un avance más: los objetos pintados. Estas obras son al mismo tiempo comentarios a la pintura y, de paso, a la escultura. A la pintura porque representa sobre ellos escenas con un énfasis importante en el color. A la escultura porque no modela ni talla, ni construye, sino que recupera el objeto de uso común y, a través de ellos, propone igualmente comentarios al arte popular, pues estudia y aplica sus procedimientos técnicos y conceptuales.

(27)

En cada casa hay una serie de objetos marginales: nunca sirven para aquello por lo que fueron concebidos. El cenicero de cristal que debe por principio conservar el sello con la marca, el plato de porcelana puesto en un soporte, la tetera que nunca fue estrenada detrás de la vitrina que no se abre, las lámparas que aún guardan el celofán en que venía envuelta la pantalla, los muebles de la sala que no se usan porque en realidad se hace visita en el comedor o, con los de más confianza, en la cocina.

Esa pléyade de objetos constituye la casa, como un vestido que envuelve a su habitante. Su destino es permanecer lo más inmóvil posible. Nada menos deseable que un objeto intruso que haga tambalear esa inmovilidad.

desplazamientos

Este extrañamiento de los objetos aparece en los que realiza Beatriz González en los setenta. La pintura se sitúa en un objeto utilitario que le sirve de marco; este objeto, a su vez, se localiza fuera de la pared y adquiere un carácter circular: la imagen se refiere al uso del objeto. Generalmente esta última remite a una obra de arte y siempre hay un título que agrega una nueva dimensión a la obra. Siendo circulares, estos objetos no son cerrados, pues no son unívocos: están compuestos de elementos diversos que crean una constelación.

Recogen los rasgos de la pintura tradicional: la imagen en un marco adosado a la arquitectura. Pero la imagen no se refiere a una mirada directa a las cosas sino a un juego de referencias que han alcanzado independencia de las cosas mismas; los mar-

cos tampoco obedecen a las convenciones tradicionales que encierran la imagen, sino que la abren a otras relaciones y, en cuanto a la arquitectura, ya no llenan los muros, sino que introducen una movilidad en su ámbito al instalarse fuera de ellos.

Grano, una obra de síntesis

Miguel Angel Rojas inició estudios de arquitectura. De ellos recibió, en la medida en que sus modelos de enseñanza estaban influidos por la Bauhaus, un rigor metodológico que podemos llamar moderno y pasó luego a estudiar artes plásticas. Como todos los artistas de su generación, percibió el conflicto en el que se debatía la casi centenaria Escuela de Bellas Artes, fundada sobre el modelo de la *École de Beaux-Arts* y que comenzaba en el año 65 una fase de búsqueda de un lugar dentro del campus y del modelo de la Universidad Nacional, también moderno.

Esencialmente dibujante, entendió como algunos artistas de su generación que su mirada estaba determinada por la imagen fotográfica. En la Escuela, el área de dibujo seguía teniendo un esquema de enseñanza académico y no comprendía del todo que la imagen de los medios masivos de comunicación era un referente inevitable.

el dibujo y la fotografía

El dibujo académico, eje central de los estudios, exigía un rigor en la observación y la realización que, en ese momento, coincidía con el rigor de la fotografía. Debido a eso, muchos artistas se deslizaban de un registro a otro sin mayores conflictos. La imagen fotográfica permeaba, en diversos grados, todas las manifestaciones plásticas. Para la práctica del dibujo y la pintura se había vuelto un recurso usual, y ya eran escasas las opiniones críticas que no consideraban ético el apoyo en ella. En los talleres de grabado los procesos fotográficos se hacían habituales, especialmente en el campo de la serigrafía. Fotógrafos como Fernell Franco, premiado en 1976, Jaime Ardila y Richard Cross, distinguidos con menciones en 1979, tuvieron una presencia importante en los Salones Nacionales; se realizaron exposiciones, como la de Carlos Caicedo en el Museo de Arte Moderno en 1976, que demostraban el interés de la década por la fotografía.

el fotorrealismo

Que surgiera una corriente destacada de fotorrealismo era lógico; sin embargo, no todos sus artistas desarrollaron una reflexión sobre la imagen fotográfica. De hecho, muy pocos se dirigieron a ella con una plena conciencia de las implicaciones que tenía. Para la mayoría, la fotografía era apenas un apoyo técnico, un recurso que les permitía obviar las largas horas de pose, las dificultades de fijar una composición, detener un movimiento o construir un espacio unitario, problemas que la fotografía resolvía de manera muy sencilla.

Desafortunadamente, en esta concepción el valor estético y cultural propio de la imagen fotográfica desaparecía. Así, el fotorrealismo perdió fuerza y aun artistas como Darío Morales, cuya obra temprana fue pionera - y excelente - en ese sentido, extraviaron el hilo conductor de la imagen fotográfica en tanto problema por sí mismo esencial y, con él, mucho del significado de su obra.

una posición conceptual

El tema del fotorrealismo puede ser mucho más interesante de lo que se sospecha a primera vista. La pregunta recurrente del público es: ¿qué sentido tiene copiar exactamente igual una imagen que ya existe? Precisamente, ese es el punto. Aparentemente *no tiene sentido*. El artista fotorrealista toma una imagen ya dada y pone todo su saber en juego para crear la sensación de que no fue hecha a mano. Su labor se oculta, deja de ser evidente. El fenómeno es más claro cuando se le compara con, digamos, el expresionismo abstracto.

*la mano
que se oculta*

La obra típica de esta escuela evidencia una explosión de energía, contenida a veces y a veces desbordada, pero siempre haciendo énfasis en la huella particular de una persona en un momento específico. Todo señala hacia el artista, su mano, su movimiento y su expresividad. Es una obra profundamente individual. En cambio, en el fotorrealismo el artista se esconde; si bien en muchas ocasiones la obra no pasa de ser un alarde de habilidad, es una habilidad que no indica hacia su subjetividad - normalmente los temas son triviales - sino hacia su capacidad de observación y de mimesis. La pintura no parece pintura, el lápiz se confunde con la emulsión fotosensible.

Las buenas obras fotorrealistas merecen un estudio detallado, especialmente su *postura* conceptual. La superlatividad del oficio cae en el vacío, no conduce a una meta, se vuelve sobre sí misma.

Los períodos propiamente fotorrealistas de Miguel Angel Rojas son cortos: algunos dibujos al comienzo de la década, algunos grabados posteriores y luego la adopción de lleno de la estética fotográfica, ya no solamente como un referente visual, sino como una manera de hacer partícipes los materiales, los procedimientos y las relaciones simbólicas.

*el instrumento
y sus sugerencias*

Y, ante todo, la fotografía como método. Ver un juego de herramientas es entrar en contacto con unos usos concretos. El mango de un instrumento sugiere un agarre, su superficie lleva implícita la posibilidad de raspar, cortar, o golpear.

La realización física de *Grano*, cuenta Miguel Angel Rojas, comenzó con la recolección de tierra de un lugar en el campo, tierra con un matiz violeta. De un mortero saca dos piedras que recogió allí mismo, la primera es un fósil, la segunda, parecía también un fósil, es pequeña y roja, muy lisa su superficie, regular de un lado, irregular del otro. La toma en su mano y unas depresiones de la piedra se adaptan muy bien a la forma de los dedos, quedando una punta hacia arriba. Simultáneamente dice: «luego me di cuenta de que es un instrumento precolombino»; efectivamente, visto y tomado así, funciona perfectamente como raspador o cortador.

Pues todo instrumento lleva implícitos una acción humana, un sentido o, por lo menos, la posibilidad de construir sentido en la medida en que transforma. Basta haber explorado una cocina bien equipada, un taller artesanal (una escena de película: alguien levanta un instrumento - metálico, temible - en un quirófano y pregunta ¿para qué servirá esto?) para asistir a un muestrario de maniobras potenciales. De la misma forma que un instrumento musical posee tácitamente una escala y unas organizaciones sonoras posibles.

*la fotografía,
instrumento*

De la misma manera, el ámbito fotográfico traza en torno a sí una serie de líneas de fuerza y la obra de Miguel Angel Rojas es al ámbito fotográfico lo que las líneas que forman las limaduras de hierro son al imán.

Sus trabajos de la década del setenta realizan una síntesis que necesariamente resulta paradójica. Combinan una presencia objetual muy fuerte con la desmaterialización de la imagen fotográfica, la manualidad más disciplinada y obsesiva con el azar y la rapidez de la instantánea, la búsqueda más clara de la contemporaneidad con los medios y los procedimientos tradicionales, lo formal con lo expresivo.

Al pasar de lleno a la fotografía, una de sus primeras series es la de los cines. Presenta una sucesión de fotografías tomadas a través de un pequeño agujero en el baño de un teatro popular que proyecta películas pornográficas. Evidentemente, el tema que salta a la vista es el del voyerista, papel en el que pone al espectador. Solamente que las imágenes son tan pequeñas que las escenas son difícilmente visibles. ¿Cómo mirar así?

de la fotografía
y el dibujo
a la instalación

- (31) Una posibilidad implícita en los procedimientos de la fotografía es el montaje. Para la exposición del primer Salón Atenas en el año 75, ante la necesidad de enviar con anticipación para el catálogo material sobre los trabajos, aún no realizados, Miguel Angel Rojas tomó dos fotografías a partir de un objeto, un baldosín, que sirvieron de base para las obras finales: un dibujo - seccionado en varios marcos y puesto en la pared, su lugar tradicional - y, en el piso, la fotografía del baldosín cubierta por una pequeña vitrina con una gota de gel.
- (32)

Este origen en los procedimientos fotográficos otorga una identidad a la muy variada obra de Miguel Angel Rojas. En *Grano* culmina un tránsito de la obra plástica: de la imagen bidimensional a la instalación.

una instalación

- (29) La historia de *Grano* es muy sencilla, y es una de sus virtudes; «uno no se imagina que alguna cosa que hizo pueda ser tan importante», dice. Dos intenciones se reúnen: la primera es la de recoger aspectos de su memoria personal, en la cual la fotografía juega un papel fundamental a causa de las fotos familiares que tomaba su padre, cuya cámara heredó; de hecho, para el hombre del siglo XX memoria personal y fotografía están estrechamente unidas. De las imágenes del pasado se decantó un elemento: el baldosín del patio, que aparece reiteradamente en sus dibujos de la época.

- (33) La tarjeta de invitación de *Grano*, «Un dibujo de Miguel Angel Rojas», reproduce un fragmento de fotografía: la cabeza de un bebé - él mismo - y el baldosín del patio. Al elegirlo, no solamente escoge una imagen de la memoria personal, sino también de la colectiva. Es un elemento popular conocido por todos; es tan común en su lugar de origen, más cercano del campo que de la ciudad, como en esta última. Y al presentarlo así, escuetamente, sin historias agregadas, la imagen del baldosín se potencializa y deviene de recibir todos los contenidos.

- (30) Que el baldosín sea una imagen colectiva importante, lo confirma el hecho de que Beatriz González haya realizado algunas de sus obras fuertes - el Mural para fábrica socialista y los dibujos del presidente Turbay, por ejemplo - con su estructura cuadrículada y que aparezca en otros trabajos como los dibujos frotados de Oscar Muñoz.

La segunda intención es la de llevar a cabo una obra con materiales tradicionales, pero con un sentido contemporáneo. *Grano* está hecho con pigmentos y papel. Sin embargo, está puesto en el piso, sus dimensiones son inusuales, es conscientemente efímero y solamente puede ser visto en el lugar en donde se ejecutó.

dos caminos

La instalación no es un género de la obra plástica, es una *condición*. Al igual que reconocemos que una obra seriada es sustancialmente diferente de una obra única, independientemente de su lenguaje y sus procedimientos técnicos, debemos reconocer que una obra instalada es distinta a aquella que se presenta como un objeto autocontenido. Toda obra plástica es susceptible de derivar hacia la instalación; eso

sucede cuando no se limita a situarse en un lugar sino que lo problematiza, recuperando su visibilidad o alterándolo de tal manera que revela fuerzas espaciales insospechadas.

A esta condición llegó el arte contemporáneo por dos vías: la de la ampliación de los límites del objeto y la de su disolución. Genéricamente hablando, la primera viene de la escultura, la segunda de la pintura.

el estallido del objeto

El énfasis en el objeto hace que sus límites empiecen a ampliarse, de manera que incluye su entorno en su esfera de influencia: la escultura abarca todo lo que antes la rodeaba y ahora hace parte de ella¹⁰⁵. En cambio, un sector de la imagen bidimensional, ya lo revelaba la obra de Cárdenas, realiza la operación contraria: se disuelve (o se hace transparente) al punto de que su retiro propicia la recuperación de la visibilidad del ambiente. En ambos casos el efecto es el mismo, a saber: la instalación potencia el diálogo entre la obra plástica y la arquitectura, transforma lo estático en dinámico, lo retorna a la vida. Las dos vías coinciden en ese punto pero, debido a su diferente origen, subsisten diferencias: la instalación es más de una cosa.

cierre de un época

La ecuación que propone *Grano* es muy sugerente. Puede ser considerada como la primera instalación propiamente dicha del arte colombiano; surge del ámbito bidimensional hacia el ámbito arquitectónico por la vía de la imagen fotográfica; haciéndolo, concluye una fase de la obra plástica e inaugura otra. La primera se gestó a lo largo del siglo XX y comprende el tránsito de la pintura a una condición cada vez más autoconsciente: el abandono muy lento de unas convenciones y unos valores tradicionalmente aceptados, el problematizarse luego a sí misma (temas, géneros, referentes, etc.) y finalmente el cuestionamiento a su carácter de objeto virtual, cerrado y delimitado por el marco. La segunda es la del diálogo consciente de la obra plástica con el ámbito arquitectónico. Es el año 1980.

- ⁶⁷ Tesis XVII de *Sobre el concepto de historia*, W. Benjamin, traducciones J. Quetglas. Tomo la parte inicial de la traducción del francés, la final del alemán.
- ⁶⁸ Luis Caballero, citado por Beatriz González en el catálogo de la exposición *Luis Caballero - Retrospectiva de una confesión*, Biblioteca Luis-Angel Arango, Bogotá, mayo-julio de 1991, p. 24.
- ⁶⁹ Para una descripción más completa de lo sagrado y sus fenómenos anexos, ver Mircea Eliade, especialmente *lo sagrado y lo profano*.
- ⁷⁰ *Manual de urbanidad y buenas costumbres*, Carreño. La edición consultada no tiene datos bibliográficos.
- ⁷¹ R. Sennet, en *op. cit.* describe cómo la *personalidad*, creación característica del mundo moderno (*genio*, *personalidad carismática*) y de la cual son ejemplos ciertos artistas y políticos, usurpa el sentido de lo público y asume sobre sí la carga expresiva de la comunidad, reduciendo la multitud al silencio. Así recuperar la creatividad de la comunidad y su autodeterminación está aparejado con el desmonte de las personalidades heroicas.
- ⁷² Que se ha acentuado en los noventa: cada vez hay más obras basadas en una cerrada condición autobiográfica o en el paroxismo del dolor, frecuentemente ambos y que bloquean la actividad del espectador, cuya participación se reduce a admirar en silencio lo que Hegel llamó «la superación bárbara de la finitud».
- ⁷³ *Luis Caballero. Sin título 1966-1968*, Catálogo de la exposición, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 13 ag - 30 sept. de 1997, p. 72.
- ⁷⁴ «No me interesa 'hacer un cuadro', lo que quiero es hacer gente, hacer esa persona que quisiera tener y no tengo», declaración en *Caballero y el erotismo*, catálogo de la exposición en Garcés Velásquez, Bogotá, 1978, citado en *Luis Caballero - Retrospectiva de una confesión*, p. 43.
- ⁷⁵ Cito de memoria.
- ⁷⁶ Beatriz Caballero, *Luis Caballero - Sin título 1966-1968*, p. 10.
- ⁷⁷ *Feeling* uno de los términos claves de la estética de Motherwell, prácticamente intraducible en francés y que significa «Sensación», pero también «sentimiento», «percepción», «intuición» (nota del traductor en la edición francesa).
- ⁷⁸ Robert Motherwell citado por E. A. Carmean jr. en *Reconciliation Elegy*, Skyra, Genève, p. 74 (traducción del autor).
- ⁷⁹ Sobre este punto ver Kennet Klarck, *El desnudo*.
- ⁸⁰ «Nacido en 1943, Luis Caballero vivió un período trágico de la historia de su país. El año de 1948 marcó el comienzo de la época conocida como La Violencia, durante la cual se estima que 200 000 personas perdieron la vida. Esta no finalizó hasta 1962 y, por lo tanto, marcó la infancia y la adolescencia de Luis» (Edward Lucie-Smith en *Luis Caballero - Sin título*, 1966-1968, p. 25).
- ⁸¹ En su obra *El manierismo*.
- ⁸² «Por lo demás, desde Emile Mâle, ¿la iconografía no es acaso la llave de la historia del arte de la Edad Media? (...) La pintura no está hecha para los pintores sino para el público. La era de los 'conocedores' ya terminó» (Pierre Francastel, *La figura y el lugar. El orden visual del quattrocento*, Editorial Laia, Monte Avila editores, 1988, p. 32).
- ⁸³ Jaime Ardila y Camilo Lleras, autores y editores, *Verdades sobre arte. mentiras sobre papel - Encuentros con Santiago Cárdenas*, Bogotá, 1984, p. 152.
- ⁸⁴ Este es un punto muy importante; su obra fue calificada muchas veces de «hiperrealista» en la época, pero es claro que el hiperrealismo, en sentido estricto, es un realismo fotográfico, del cual nunca ha sido subsidiaria la pintura de Cárdenas, uno cree ver un chaleco, no la fotografía de un chaleco.
- ⁸⁵ Realizada en octubre de 1999 como parte de esta investigación.
- ⁸⁶ Estos apartes son tomados del libro de Alvaro Medina *Procesos del arte en Colombia*, Colcultura, Biblioteca Básica Colombiana, Bogotá, 1978, pp. 37-38. Las citas pertenecen a los artículos «Bellas Artes» de R. J. Mosquera en *El tío Juan*, Bogotá, n° 106, septiembre 10 de 1899, «sección personal - rectificación», *El tío Juan*, n° 108, sep. 27 de 1899 y son transmitidas en el capítulo llamado significativamente *La pintura. pretexto de debate político*, que aborda la relación entre el debate sobre el arte y sus relaciones con la situación social (el capítulo anterior se titula *Preparativos de una guerra y apertura de un salón*) y concretamente se refiere a las críticas a que fue sometida la obra de Epifanio Garay presentada en la Exposición de Bellas Artes (1899) que incluía los retratos de Rafael Nuñez, del presidente Sanclemente, del expresidente Holguín y el cuadro *La mujer del levita*. Garay no solamente era conservador, sino que también presentaba retratos de políticos conservadores en un momento de gran tensión política. Sin embargo, uno de los puntos fuertes de la polémica se centró en la acusación del uso de la fotografía como base para el desnudo de *La mujer del levita*.
- ⁸⁷ Remito al lector directamente a autores como Susan Sontag, Roland Barthes, Walter Benjamin y Gisèle Freund.
- ⁸⁸ Hernando Valencia Goelkel, «Edward Weston», en *Fotografía Contemporánea*, vol. II, n° 7, dic. de 1980, enero de 1981, p. 70.
- ⁸⁹ Michel Guerrin y Jacques Mandelbaum «Etienne-Jules Marey y sus máquinas de ver lo invisible», *Le Monde*, París, 18 de enero de 2000 (traducción del autor).
- ⁹⁰ Beatriz González, *Arte, ética y sociedad*, ponencia en el seminario *Arte y Universidad*, Facultad de Artes, Universidad Nacional, 1993, publicada en la revista de la Facultad de Artes *Artefacto* n° 3.

- ⁹¹ La fecha del debate alrededor de *La mujer del levita* debería señalarnos un hecho importante: aun si algunos fenómenos no se han asimilado de manera total o consciente en Colombia, su influencia nos alcanza y determina. Es el caso de los elementos modernos, hay quienes dicen muy fácilmente que en Colombia «nunca fuimos modernos», pero el caso es que aun de manera fragmentaria - lo que la hace todavía más compleja - la problemática moderna ya nos atravesaba desde sus primeras formulaciones.
- ⁹² Alberto Urdaneta - *Vida y obra*, catálogo de la exposición del mismo nombre en la Biblioteca Luis-Ángel Arango, curaduría de María Fernanda Urdaneta, Bogotá, 1992
- ⁹³ Eugenio Barney Cabrera, «Notas y apostillas - El primer Salón Anual 1886-1887» publicado originalmente en *Arte en Colombia*, n° 3, 1977, reproducido en *50 años - Salón Nacional de Artistas*, Colcultura, Camilo Calderón Editor, Bogotá, 1990
- ⁹⁴ Martha Segura, «Adolfo Samper Bernal: la caricatura, un oficio entre otros», en Adolfo Samper, *Historia de la caricatura en Colombia*, vol. 6, proyecto dirigido por Beatriz González, exposición en la Biblioteca Luis-Ángel Arango en 1989
- ⁹⁵ Me refiero a la magia en el mal sentido, no a lo que algunos teóricos llaman pensamiento mágico refiriéndose al mito, sino a la que propicia un empobrecimiento de la mirada y el juicio y lleva a que el público asuma que las cosas han aparecido por un acto mágico: sin historia, ni proceso y, por lo tanto, sin propósitos ideológicos
- ⁹⁶ Citado en *50 años - Salón Nacional de Artistas*, p. 3.
- ⁹⁷ Citado en *50 años - Salón Nacional de Artistas*, p. 55.
- ⁹⁸ Esta pregunta es paralela a la de la memoria: la memoria nacional se diluye, al punto de que hoy podemos temer que estemos olvidando simultáneamente a la ocurrencia de los hechos. Autoconciencia y tradición constituyen una relación no resuelta totalmente por el arte colombiano.
- ⁹⁹ El tema del deslizamiento de un territorio a otro es muy sugerente y, en la época que nos ocupa, ofrece matices muy interesantes en una perspectiva más amplia, relacionada con los artistas que, activos como tales en la década, posteriormente se dedicaron a la investigación teórica, Marta Rodríguez y Fernando Valencia por ejemplo, o a la investigación pedagógica, como María Elena Ronderos, y Daniel Castro, este último ya en ochenta.
- ¹⁰⁰ Beatriz González - *una pintora de provincia*, Carlos Valencia editores, textos de Marta Calderón, Carolina Ponce de León, Rafael H. Moreno - Durán, Luis Caballero, Beatriz González y Marta Traba, p. 187.
- ¹⁰¹ Beatriz González en «Carta al lector», cuadernillo de presentación de la participación de Colombia en la XXVIII Bienal de Venecia, editado por Colcultura, 1978.
- ¹⁰² Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, tesis n° 5, traducción de Josep Quetglas (material de clase)
- ¹⁰³ «El arte es puesta en obra de la verdad (...) El arte es historial y, en tanto que historial, es salvaguardia creadora de la verdad en la obra. El arte adviene como poema: éste es instauración en el triple sentido de don, de fundación y de recuperación. En tanto que instauración, el arte es esencialmente historial. Esto no significa solamente que él tenga una historia, en el sentido puramente exterior donde, puesto que se manifiesta al curso de las edades, al lado de muchos otros fenómenos, él se ve, también él, sujeto a transformaciones para finalmente desaparecer, ofreciendo así a la ciencia histórica aspectos cambiantes. El arte es Historia en el sentido esencial de que él funda la historia» (Heidegger, *El origen de la obra de arte* 61).
- ¹⁰⁴ W. Benjamin, *Sobre el concepto de historia*
Qui le croirait! On dit qu'irrités contre l'heure
 De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
 Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.
- ¹⁰⁵ En la cuarta parte este caso se ilustrará con la obra de Brancusi

PARTE IV

AL RESCATE DE LA MIRADA

ME RETIRÉ DE MI DIBUJO, SUMERGIDO EN MIS PENSAMIENTOS, Y ABRÍ LA PUERTA DEL TALLER, CUANDO BRUTALMENTE ME ENCONTRÉ FRENTE A UN CUADRO DE UNA BELLEZA INDESCRIPCIÓN E INCANDESCENTE. ESTUPEFACTO, ME DETUVE AHÍ, FASCINADO POR ESA OBRA. LA PINTURA NO TENÍA TEMA, NO REPRESENTABA NINGÚN OBJETO IDENTIFICABLE, ÚNICAMENTE ESTABA COMPUESTA DE MANCHAS LUMINOSAS DE COLOR. FINALMENTE ME ACERQUÉ, Y SOLAMENTE ENTONCES VI LO QUE REALMENTE ERA -MI PROPIA TELA QUE ESTABA PUESTA DE LADO SOBRE EL CABALLETE. (...) UNA COSA ENTONCES ME FUE PERFECTAMENTE CLARA: LA OBJETIVIDAD Y LA DESCRIPCIÓN DE LOS OBJETOS NO TENIAN NINGÚN LUGAR EN MIS TELAS E, INCLUSO, LES ERAN CONTRAPRODUCENTES.¹⁰⁶

LAS OBRAS ESTUDIADAS, MÁS ALLÁ DE SUS PARTICULARIDADES, PRESENTAN UNA SERIE DE COINCIDENCIAS QUE ES IMPORTANTE RECONOCER, PUES ELLAS EVIDENCIAN TENDENCIAS GENERALES, ES DECIR, LA IDENTIDAD DE UNA ÉPOCA.

LOS FACTORES COMUNES ENCONTRADOS EN LOS ANÁLISIS DE LAS OBRAS Y LOS ARTISTAS MENCIONADOS EN LA TERCERA PARTE HAN SIDO REUNIDOS EN ESTA. DE AHÍ RESULTA UN PROPÓSITO COMÚN: EL RESCATE DE LA EXPERIENCIA PERDIDA DEL PÚBLICO A TRAVÉS DEL RESCATE DE LA MIRADA.

SUGIERE BENJAMIN QUE EL OBJETIVO DEL MATERIALISTA HISTÓRICO ES EL DEL DESPERTAR. ¿CÓMO LOGRARLO CUANDO ESTAMOS DORMIDOS? SOLAMENTE PONIENDO DIALÉCTICAMENTE LOS ELEMENTOS DEL SUEÑO MISMO AL SERVICIO DEL DESPERTAR: QUE LA ILUSIÓN DESTRUYA EL ESTADO ILUSORIO.

SIEMPRE SE HA DICHO QUE EL ARTE ES ILUSIÓN Y ES HABLANDO DE SÍ MISMO QUE EL ARTE LOGRA ROMPER LA ILUSIÓN.

FINALMENTE, ALGO NUEVO SE HA MANIFESTADO; LAS OBRAS ANALIZADAS HAN TRAZADO UN TRAYECTO: EL DEL SURGIMIENTO DE LA INSTALACIÓN A PARTIR DE LA IMAGEN BIDIMENSIONAL, POR LA VÍA DE LA DISOLUCIÓN DEL OBJETO PLÁSTICO EN EL ÁMBITO ARQUITECTÓNICO. ESTE TRAYECTO RESPONDE A LA PREGUNTA DE CABALLERO EN LA INTRODUCCIÓN A LA PRIMERA PARTE, YA QUE LA EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR SÍ PUEDE SER TOCADA, AFECTADA Y CON ELLA SU CONCIENCIA.

asombro y costumbre

Cuando cambia una época en la cultura, la mirada también cambia. En un principio, el mundo deviene una aventura constante y la cotidianidad se puebla de descubrimientos permanentes; muchas cosas son nombradas otra vez, incluso la propia idea de naturaleza. Las imágenes de lo nuevo bullen, pues la realidad se transfigura. Todos hemos sentido en algún momento ese fenómeno: cuando cambiamos de lugar de habitación, de actividad, cuando nos enamoramos. Lo real aparece bajo otra luz que nos muestra detalles insospechados, invisibles un momento antes; intuimos el fino entramado de relaciones que lo une todo; los recuerdos se disparan; percibimos los distintos estratos del tiempo y lo olvidado surge con un matiz reciente.

Pero la novedad se agota y lo extraordinario se vuelve normal; por un tiempo, la normalidad es el entrecruzamiento de cientos de líneas de fuerza y, por lo tanto, es un rico campo de la experiencia y la investigación. Los descubrimientos, menos aparentes y numerosos, siguen siendo profundos y la cotidianidad está llena de matices que demuestran su condición fluida.

A la larga, también ocurre que la costumbre se establece y con ella la rutina que oculta dichos matices, desgasta las aristas incómodas de lo nuevo y nos devuelve una imagen previsible. El conocimiento va dejando de ser esa cosa peligrosa por ser movable; la exploración da paso a la aplicación de fórmulas hechas para un momento y un lugar específicos y comenzamos a contentarnos con las respuestas prefabricadas. También sucede que desde las posiciones de poder los cambios ya no son tan deseables: quien ya se instaló en situación cómoda, promueve la idea de que es más seguro permanecer quietos en una parcela ya conquistada, que, al perder su dinamismo, empieza a ser desconocida, aunque genera la ilusión de ser ampliamente conocida.

mirada instrumentada

Hubo una época definitiva para nuestra cultura en que la concepción del mundo dio un giro; el hombre se apoyó fuertemente en su experiencia directa de las cosas y trató de extraer de ella conclusiones generales que redefinieron su concepto del universo. Usualmente llamamos a esa época *Renacimiento* y desde entonces se configuró una mirada *instrumentada*. Todo tipo de aparatos ópticos permitieron al hombre percibir lo muy grande - el cosmos - y lo muy pequeño, yendo más allá de lo que sus sentidos le informaban. El conocimiento se asoció con máquinas que potenciaron las facultades humanas como nunca había sido visto. Esto representa una primigenia y esencial paradoja nacida del encuentro entre el apoyo en la experiencia directa de los fenómenos y la instrumentación de la mirada, pues esta última instala en el fondo una cierta desconfianza hacia las informaciones que nos proveen los sentidos desnudos, menos sutiles y más relativas que las de los aparatos mecánicos.

Igualmente surgieron instrumentos abstractos, instrumentos de pensamiento como la perspectiva con sus leyes formulables teóricamente que hacían el papel de herramientas. El conocimiento se materializó en objetos: los libros; el espacio asumió dimensiones: alto, ancho, largo; el tiempo se subdividió: horas, minutos, segundos, cada uno como el anterior, tal si fueran *cosas*.

En la medida en que el pensamiento se emplazó en la nueva condición, la mirada derivada de ella comenzó a ser considerada *natural*. En un momento dado se perdió de vista que dicha mirada correspondía a un tiempo y unos fenómenos específicos y se empezó a transmitir la idea de que el hombre siempre había percibido de esa manera, y que ya no valía la pena interrogar las percepciones, pues todo ya estaba defi-

nido. Simultáneamente, surgió un alejamiento de la naturaleza que, desacralizada y cosificada, principió a ser una especie de enorme almacén de materia prima a la espera de que la manipulación humana le trazara un sentido, una finalidad.

En sus estudios de primaria, en el texto de ciencias naturales decía la lección¹⁰⁷: «Los *Herbívoros domésticos* son muy numerosos: el *Caballo*, el *Asno* y el *Mulo* se utilizan para el trabajo y el acarreo; el *Buey* nos da su trabajo y su carne. La *Vaca* suministra además una leche abundante que sirve para preparar manteca y quesos (...) Se crían las *Ovejas* por su leche y su carne delicada; su lana se utiliza para la fabricación de tejidos».

Más tarde, en secundaria, algunos profesores bien intencionados intentaron enseñarle la perspectiva, pero no se le dijo que sus leyes son *deducidas* de la experiencia de ver, sino que se le ofreció una fórmula compuesta de línea de horizonte, punto de fuga y observador, que solamente después de mucho tiempo comprendió, y se esperaba que se asomara afuera y tratara de que el mundo se pareciera a eso que le habían mostrado.

*deterioro
de la mirada*

Cuando uno cree que *ya sabe*, ya no busca; lo que se considera *natural* ya no se interroga y, así, la mirada ha llegado a ser un acto de conformismo cotidiano. La formidable empresa del arte moderno ha sido una gran batalla para rescatar la mirada de esa condición pasiva y satisfecha de sí, para situarla de nuevo en un borde donde las cosas vuelven a estar en un estado primigenio, no han sido nombradas y su realidad se construye simultáneamente con el ejercicio de ver.

La pérdida del poder de la mirada corresponde a un cambio análogo en la experiencia del cuerpo. Así como la *personalidad*, el cuerpo pasa de un auge - esplendor, centro de la creación, reflejo de Dios - a una condición elusiva y desterritorializada.

*pérdida
de la experiencia
del cuerpo*

Ya no es el momento de la experiencia enfática del cuerpo, su ejercicio hoy se plantea en el terreno de lo sutil. En varias épocas se ha manifestado el deseo de ampliar radicalmente el campo de la experiencia: los ensayos con drogas que buscaban otros estados de conciencia, la exploración del mundo de los sueños, las proezas físicas (más rápido, más alto, más lejos), etc.; no obstante, en la actualidad enfrentamos la necesidad de recuperar estados de conciencia más cercanos: la postura, la respiración, el caminar. Muchas de las obras modernas aparentemente crípticas se despliegan en ese ámbito en donde los gestos más pequeños se convierten en grandes desafíos.¹⁰⁸

el ámbito sagrado

La noción de lo sagrado hace que la mirada sea un satélite girando alrededor de un núcleo oculto. Donde el ojo profano ve un vacío, el ojo religioso ve la manifestación de lo innombrado. En una época que se define como profana (si en realidad puede existir tal condición en estado puro) cabe preguntarse: ¿qué resta cuando lo sagrado, que ocupó durante milenios el centro del razonamiento humano, se retira de él? ¿Algo más llena ese vacío? ¿O queda una laguna que espera ser colmada con otro sentimiento hacia la existencia? La cuestión de lo sagrado debería interesarnos sobremanera, porque las estructuras simbólicas del hombre están construidas alrededor suyo y esa es la herencia sobre la cual construimos nuestro pensamiento actual.

las metáforas de la transparencia - objetos paradójicos

Me levanto por la mañana, entro al baño y me encuentro conmigo. Me afeito y paso a la ducha. Cuando salgo, un objeto ha aparecido: el vapor se condensó en el espejo y donde antes me crucé, ahora hay una superficie opaca. Lentamente limpio la humedad con la toalla y el objeto vuelve a ser invisible. Con el mismo gesto, surjo de nuevo allá atrás.

Hay objetos cuya función está íntimamente ligada con su desaparición. Es el caso de los instrumentos ópticos: hacen ver de cierta forma, volviéndose ellos mismos invisibles.

el espejo

Un buen espejo es el que devuelve un reflejo tan puro que no distorsiona la imagen de los espacios y cuya superficie no presenta ninguna alteración, el que, en una palabra, renuncia a su apariencia objetual.

lo real en reflejo

El espejo tiene una presencia importante en la pintura a partir del Renacimiento. Véanse *Las Meninas* o el célebre doble retrato de Van Eyck *Los Arnolfini* en donde la imagen del espejo redondo detrás de la pareja reproduce - procedimiento llamado *en abyme* - la misma escena desde otro punto de vista: el cuadro dentro del cuadro.

Este término aparece por primera vez en la estética moderna en el diario de André Gide correspondiente a 1892. Existe una entrada en la que Gide observa:

Me agrada hallar, en una obra de arte, todo el tema de la obra reflejado hasta la escala de sus personajes. No hay nada que ilumine mejor la obra, ni que establezca sus proporciones con más claridad. Así, en algunos cuadros de Memling o de Quentin Metsys, un espejito convexo refleja sombríamente el interior de la habitación en la que transcurre la escena retratada.

Después, busca una forma de bautizar ese proceso. La imagen, más pequeña, del espejo no es una réplica exacta de la escena mayor. El espejo convexo de los retratos de Memling modifica la imagen que refleja, y Gide cree que algo parecido ocurre en sus propios escritos:

(37)

Lo que quería en mis Cuadernos de notas, en mi *Narciso* y en *La tentativa* era comparar ese procedimiento de la heráldica que consiste en colocar un segundo escudo dentro del primero: *en abyme*.

En *abyme* da nombre a los reflejos que cambian las imágenes que reproducen. Es posible que este proceso parezca poco más que un truco preciosista, pero el genio de Gide, en sus obras ulteriores, consistió en apreciar sus dimensiones morales. ¿Qué pasa si la imagen, la idea, la persona original son moralmente corruptas? ¿Serviría el proceso de poner ese original en *abyme* para revelar la transmutación del carácter de esa corrupción? A esa pregunta responde Gide, por ejemplo, en *Los monederos falsos*. A un buen burgués le apesadumbran las mentiras que le han servido de principios evidentes cuando oye esas mentiras de formas sutilmente cambiadas, repetidas por otras personas; un padre acaba por aprehender la perversidad de su propia vida cuando la ve reflejada, en miniatura, purificada de todo revestimiento de civilidad, en las pequeñas crueldades de su hijo. El título de la novela es una guía exacta de su visión moral: las monedas de los falsificadores revelan la vil naturaleza del metal original.¹⁰⁹

Las características del espejo son muy especiales: se comporta exactamente como la realidad sin tener su sustancia, dejando explícito que la imagen de la realidad se

puede reconstruir; en él se *ven* las cosas sin estar presentes, lo que pone en evidencia la independencia de la apariencia y la esencia. Si una persona tiene problemas visuales y, por ejemplo, es miope, experimentará con el espejo las mismas dificultades que para ver la perspectiva real: aunque lo tenga muy cerca de su nariz, no podrá ver claramente la profundidad de la escena. La imagen fotográfica y la imagen digital tienen un límite de definición dictado por el grano - la sustancia - del material impresionado, el espejo no; de hecho, muchos de los grandes telescopios que sondan el espacio exterior no se dirigen al cielo, sino a un espejo cóncavo en donde se refleja el cielo.

*autorretrato
en el espejo*

(38) El espejo es una presencia, a veces evidente, a veces oculta, pero constante en la pintura tradicional, en su manera de figurar la profundidad y los cuerpos. Su imagen constituye una glosa a la visualidad, uno de cuyos puntos culminantes es el autorretrato. Si en la pintura se da el fenómeno de ocupar el lugar de otro, de prestar el espectador su cuerpo para que los gestos del artista vuelvan a la vida, en el autorretrato esta situación alcanza una intensidad muy aguda, sobre todo si, como en el caso de los autorretratos de Van Gogh, la cara representada se acerca al tamaño natural. La sensación de asomarse al espejo es inevitable. Sabemos que el pintor - cuyo lugar ocupamos ahora - miraba un espejo que le devolvía su imagen como si la viera otro que podía observar el respaldo de la tela, su expresión, su paleta, pero no la superficie del cuadro. En este momento, en nuestra posición de espectadores vemos el cuadro y en él esa mirada.

Nos miramos en un espejo y encontramos la imagen del artista a quien prestamos nuestra presencia física, o quien nos presta la suya a través de su obra.

*puntos varios
de vista*

Un truco de la pintura tradicional: vas a pintar un bodegón o una calle, no observas el motivo directamente, sino su reflejo en un espejo; en él ya está resuelto el paso a lo bidimensional y la sensación de espacio que se logra es mucho más fuerte que observando directamente. Otro: si tienes dudas respecto a la composición del cuadro, obsérvalo reflejado en un espejo; la imagen invertida señalará en seguida las inconsistencias espaciales. Otro más: para controlar mejor el claroscuro, observa el cuadro reflejado en un espejo hecho con un vidrio pintado de negro por detrás; al reducir drásticamente el contraste, destacará las relaciones tonales generales.

la ventana

«Item perspectiva es una palabra latina; significa mirar a través». Así es como Durero trató de circunscribir el concepto de perspectiva.

¿Mirar a través de qué? Del cuadro mismo que se halla

transformado en una ventana, a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un nuevo 'plano figurativo' sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas.¹¹⁰

dos fenómenos

Este fragmento aclara dos asuntos esenciales para la mirada moderna. El primero, el recorte de lo real a guisa de marco, con el cual se logra la representación del espacio: los métodos con los que se crea la ilusión de profundidad corresponden a la

idea de una naturaleza *matematizada*, es decir, definida por formas geométricas regulares, intervalos y momentos cuantificados.

El segundo, la transparencia. La búsqueda de algo más allá de la superficie del cuadro. Su consecuencia es un reflejo muy arraigado en el espectador occidental: el de rastrear qué es lo que se transparenta detrás del cuadro.

la frontera

- (39) Investigando ciertos aspectos de la representación de los cuerpos, repasa una historia ilustrada del arte y observa cuán importante es la resolución de las superficies para entender la problemática de la mirada. Esto es especialmente claro en la imagen de las ventanas: los edificios tradicionalmente (con pocas excepciones, como algunos cuadros de Vermeer) presentan ventanas que son agujeros negros o totalmente transparentes; si bien hay una buena cantidad - sobre todo en las naturalezas muertas - de espejos y superficies de metal y cristal que están llenos de reflejos, las ventanas los absorben. Con el
- (40) fotorrealismo surgen vidrios como elementos activos; compara cuadros (como el célebre *Trasnochadores*) de Edward Hopper, realista por excelencia, cuyas ventanas no reflejan con pinturas de Richard Estes (especialmente, su doble autorretrato en la vitrina de un almacén) en donde predominan los reflejos. Pareciera, entonces, que hizo falta el cataclismo de la mirada que significó la fotografía para que surgiera con toda evidencia el valor de la superficie que se había perdido.

La ventana es un umbral, el punto de encuentro y diferenciación entre interior y exterior. Los humanos deseamos tener la naturaleza al alcance, pero al mismo tiempo le tememos (los monstruos de la literatura fantástica y el cine en su mayoría no son más que humanos vueltos a una condición natural, redescendidos al nivel de fieras, como el lobo de Caperucita). Las ventanas nos permiten regular la luz, la irrupción del paisaje (que sólo existe cuando se mira la naturaleza desde *afuera*) y, al mismo tiempo, nuestra visibilidad desde el exterior; trazan una frontera entre lo público y lo privado: la imagen más corriente de la indiscreción es fisgonear a través de las ventanas, preferiblemente sin ser visto.¹¹¹

el vidrio

La materia de ese umbral es el vidrio. Materia que se niega a sí misma, que sólo aparece por accidente, interferencia o imperfección estructural: un buen vidrio no se nota; abre el espacio hacia la naturaleza, pero simultáneamente la filtra, define el modo en que vemos sin que seamos conscientes de ello, como los lentes de las gafas que determinan completamente qué y cómo se ve, haciéndose ellos mismos invisibles.

Sucede que tendemos a asumir como *naturales* los objetos que nos son cercanos, olvidando su origen y su trayectoria. El cristal de las ventanas es más reciente de lo que se supondría y merecería hacer parte de una historia de la visualidad.

Pero ha llegado el momento de abrir puertas y ventanas. Hasta el siglo XVII, las puertas eran estrechas, se abrían desde dentro y no permitían pasar más que a una sola persona a la vez. Las grandes puertas dobles son más tardías. Las ventanas, hasta tiempos relativamente recientes (e, incluso, si se trata de casas campesinas, hasta bien entrado el siglo XVIII), no eran más que un simple postigo de madera maciza; cuando la vidriera, privilegio de la iglesia, pasó a las casas particulares, el cristal irregular engarzado con plomo resultó demasiado pesado, demasiado valioso también, como para permi-

tir que la hoja fuera practicable. Una de las soluciones dadas, de origen alemán, consistía en que, en una ventana fija, se abriera tan sólo un batiente; la solución holandesa consistía en alternar paneles de cristal fijos y paneles de madera practicables. En Francia, los bastidores de cristal eran con frecuencia fijos, puesto que Montaigne señala que «lo que hace brillar tanto los cristales [en Alemania] es que no tienen ventanas fijas como las nuestras», por lo que pueden «limpiarlas muy a menudo». Existían también ventanas practicables de pergamino, de tela recubierta de trementina, de papel aceitado, de finas láminas de espejuelo. El cristal transparente no apareció realmente hasta el siglo XVI: a partir de entonces se fue propagando de forma irregular. Rápidamente en Inglaterra donde, desde los años 1560, se difunde en las casas campesinas, con el gran aumento de la riqueza agrícola inglesa y el desarrollo de la industria del cristal.

(...) Otra evolución lenta: los bastidores de las ventanas llevan numerosos travesaños de madera, según las dimensiones de los cristales y la resistencia del marco. Hay que esperar al siglo XVIII para que se adopten los ventanales y su uso se generalice, por lo menos en las casas ricas.¹¹²

La ventana no es sólo vidrio, es también marco. En la medida en que abre la vista hacia el mundo - con la naturaleza al fondo -, coincide con la mirada enmarcada (relacionada con el *cuadro escénico* de Francastel) que determina la legibilidad del mundo exterior a través de su proyección (perspectiva) en un plano imaginario interpuesto entre el ojo, el observador, y las cosas.

el marco

Reflejo de la «pantalla perceptiva imaginaria», la forma de ese umbral es una retícula, imagen omnipresente en el arte moderno que Rosalind Krauss, con gran agudeza, relaciona con la representación de ventanas en la pintura anterior.

La retícula aparece en el arte simbolista bajo la forma de ventanas. En ellas, la presencia material de los cristales es expresada por la intervención geométrica de sus listones. El interés simbolista por las ventanas remite directamente a los inicios del siglo XIX y al Romanticismo. Pero, en manos de los pintores y poetas simbolistas, esta imagen toma una dirección explícitamente moderna: la ventana se experimenta como una entidad simultáneamente transparente y opaca.

Como vehículo transparente, la ventana permite el paso de la luz - o del espíritu - a la antes oscura habitación. Pero, además de transmitir, el cristal también refleja. Los simbolistas también perciben la ventana como un espejo - algo que congela y encierra al yo en el espacio de su propia entidad reduplicada -. Flujo y congelación; glace en francés significa «cristal», «espejo» y «helado»: transparencia, opacidad y agua. En el sistema de asociaciones del pensamiento simbolista, esta liquidez apunta en dos direcciones. Primero, hacia el flujo del nacimiento - el líquido amniótico, la «fuente» -, pero después hacia la congelación de la estasis o la muerte - la estéril inmovilidad del espejo -. Especialmente en el caso de Mallarmé, la ventana funcionaba como este complejo signo polisémico mediante el cual también podía proyectar la «cristalización de la realidad en el arte». Les Fenêtres (Las ventanas) de Mallarmé data de 1863; la ventana más sugestiva de Redon, Le jour (El día), apareció en 1891 en el volumen Songes (Sueños).

(...) No creo que sea exagerado afirmar que detrás de cada retícula del siglo XX se encuentra - como un trauma que hay que reprimir - una ventana simbolista expuesta a la manera de un tratado de óptica.¹¹³

Lejos de ser una cuestión secundaria, el marco de la pintura es un fenómeno esencial para comprender la ruptura de la mirada moderna. En un estado primigenio de percepción, el mundo es un caos: todo ocurre simultáneamente. Es necesario que la mirada proyecte un orden, que encuentre regularidades, establezca referentes arriba-abajo, izquierda-derecha, delante-atrás y, dependiendo de la naturaleza de esa mirada ordenadora, surge una imagen del mundo. Esto hace que la percepción inmediata no sea tan pura y simple como creemos. El acto de ver implica un elemento fundamentalmente activo; cada mirada es una voluntad de construir. El universo se está fundando permanentemente y esta experiencia de sentido se consolida en la tradición occidental cuando la mirada se ubica en un marco que ejerce un corte sobre lo real, permitiendo que sea legible.

Pero también el marco se convirtió en una camisa de fuerza que estableció una discontinuidad con el espacio real: del marco hacia afuera, el ámbito cotidiano; del marco hacia adentro, el ámbito de lo simbólico. De esta manera, el cuadro se volvió un componente transportable que generaba su propio espacio virtual, independiente de donde se situara. Al destruirse - física y simbólicamente - el marco, la obra plástica recupera el diálogo con la arquitectura, amplía sus límites y se reintegra.

El marco sintetiza la concepción matematizada del espacio. Aunque teóricamente se plantee que el espacio moderno no tiene forma ni límites, en la práctica se organiza en los tres ejes geométricos: largo, ancho, profundo.

la pintura

Cuando uno se pregunta qué clase de objeto es una pintura, se adentra en una compleja problemática. Podemos señalar qué función tienen un tenedor, una cobija, un carro o un computador, pero ¿qué cuál es la naturaleza del objeto de arte, la pintura en este caso? ¿Cuál es su sentido?

ornamentación y utilidad

Aun si asumiéramos que su función es puramente ornamental, tendríamos que aceptar que eso no explica todo, sino más bien problematiza el asunto, en la medida en que la ornamentación, su sentido y su necesidad son temas de una gran densidad¹⁴. Podríamos preguntar: ¿qué es lo que hace que unas cosas nos gusten y otras no? ¿Por qué esa compulsión a rodearnos de unas formas y no de otras? Nuestra ciudad es altamente insegura; casi nadie concibe que las ventanas del primer piso de una casa no tengan rejas y es impresionante ver esa extraña mezcla de cerramiento agresivo y ornamentación, las volutas, los diseños geométricos y hasta las imágenes de arañas en su tela que no las hacen más seguras y crean un texto que se superpone al de la arquitectura misma. La pregunta sería entonces ¿cuál es la función de la ornamentación que va más allá de la función?

la superficie, grado cero del objeto

Una pintura¹⁵ es un objeto que se limita a ser superficie y ésta, a su vez, es el grado cero del objeto. De hecho, el ámbito pictórico aparece cuando la superficie deviene signo.

Nuestra percepción cotidiana está marcada por la discontinuidad; miramos aquello que nos conviene ver, buscamos las cosas que nos resultan útiles

Hay que vivir, y la vida exige que aprehendamos las cosas en la relación que tienen con nuestras necesidades. Vivir consiste en actuar. Vivir es no aceptar de los objetos sino la impresión útil para responder a ella con reacciones

apropiadas: las otras impresiones deben oscurecerse o no llegarnos más que confusamente. Miro y creo ver; oigo y creo escuchar; me estudio y creo leer en el fondo de mi corazón. Pero lo que veo y escucho del mundo exterior es simplemente lo que mis sentidos extraen para aclarar mi conducta; lo que conozco de mí mismo es lo que aflora a la superficie, lo que toma parte en la acción. Mis sentidos y mi conciencia no me aportan, entonces, de la realidad sino una simplificación práctica. En la visión que me dan de las cosas y de mí mismo, las diferencias inútiles al hombre son borradas, los parecidos útiles al hombre son acentuados; me trazan de antemano las rutas por donde mi acción se comprometerá. Esas rutas son aquellas por las cuales la humanidad entera ha transitado antes que yo. Las cosas han sido clasificadas según el partido que podría sacar de ellas. Y esta clasificación es la que percibo, mucho más que el color y la forma de las cosas. Sin duda el hombre en este punto es ya muy superior al animal. Es poco probable que el ojo del lobo haga una diferencia entre la cabra y el cordero; son para el lobo dos presas idénticas, siendo igualmente fáciles de atrapar, igualmente buenas para devorar. Nosotros hacemos una diferencia entre la cabra y el cordero, pero ¿distinguimos una cabra de una cabra, un cordero de un cordero? La individualidad de las cosas y los seres se nos escapa todas las veces que no nos es materialmente útil percibirla. Y allí mismo donde la notamos (como cuando distinguimos a un hombre de otro hombre), no es la individualidad misma lo que nuestro ojo atrapa, es decir, una cierta armonía totalmente original de formas y colores, sino solamente dos o tres rasgos que facilitarán el reconocimiento práctico.¹¹⁶

Se nos dijo muchas veces que el arte era el reino de la fantasía y que nos permitía entrar en contacto con otros mundos; pero el mundo importante, que nos exige darle un sentido, es éste en donde discurre nuestra cotidianidad; es en él que debemos encontrar referentes, que debemos habitar, y que nos ofrece más resistencia. Más difícil que soñar mundos posibles es hacer posible éste en donde estamos inmersos, del cual sólo percibimos apariencias. El verdadero reto es lo inmediato, lo vulgar, lo que la costumbre ha corroído hasta el punto de hacerle perder su sentido, es volver a ver lo que hemos olvidado ver para aproximarnos a la continuidad de la conciencia.

La superficie no es lo trivial - decimos *superficial* de algo que no tiene mayor valor -, sino el lugar en donde se construye el sentido. Es la delicada frontera que separa la naturaleza de la cultura, en ella surge la posibilidad de la legibilidad, porque es lo que sabemos del mundo. La piel de una persona ha sido definida segundo a segundo por sus movimientos - aun los más sutiles -, su edad, su salud, hasta por el lugar donde ha pasado sus vacaciones, y por su apariencia nos formamos una imagen de ella y de su estado actual.

Las primeras máquinas industriales estaban *desnudas*: de alguna manera, su función era reconocible, deducible; hoy los aparatos tienen una cubierta que oculta su verdadera estructura: están *vestidos*. La pintura ha hecho el proceso contrario: desnuda su estructura formal y física, ironiza sobre sus propios artificios, exhibe su superficie y evidencia su condición de objeto en el margen del objeto. En tanto objeto que no es propiamente *instrumento*, que no tiene función específica, se convierte en comentario sobre la objetualidad en general.

superficie pictórica

El objeto pictórico es paradójico, voluntariamente se sitúa al extremo de la materialidad, pues se reduce a ser superficie. Nadie mira una pintura por los bordes o por detrás; uno se para frente a ella para experimentarla e interrogarla y en ese momento

ocupa el lugar del pintor, tiene su misma perspectiva e inconscientemente la lee tanto con los ojos como con el cuerpo: los brazos miden la amplitud de un movimiento, desde la altura de los ojos se relacionan las demás alturas (qué aburrido es mirar un cuadro colgado demasiado alto, cuando no fue hecho con esa intención), los dedos captan la presión de un rasgo, el peso del cuerpo dialoga con la levedad de una transparencia y, de esta manera, la superficie se vuelve signo que restituye las acciones que le dieron origen. Esta voz que llega del pasado es parte esencial de la obra de arte: el devenir se instala como presente, la obra se actualiza.

Evidentemente, también se lee el tema: el intelecto vuela de una referencia a otra y construye un texto paralelo. Pero solamente cuando hay una coincidencia entre lo que se dice y lo que se muestra, en la pintura se da el momento feliz donde ella despliega su posibilidad de generar sentido.

Los esfuerzos por recuperar la visibilidad del cuadro implican por lo menos dos cosas fundamentales: la primera, que nuestra mirada se pone en cuestión y tenemos que enfrentar trabajos que nos hacen percibir algo al mismo tiempo que el lente a través del cual lo vemos, con lo cual encontramos de nuevo la pregunta sobre la verdad y la conciencia; la segunda, que el cuadro debe aparecer al espectador como un objeto, una cosa construida que, ya sea insertando un elemento de discontinuidad con el entorno físico o tendiendo a fundirse en él, nos sitúa en la vivencia actual (estoy aquí, en este lugar y no en otro, frente a este cuadro que es más pequeño o más grande que mi cuerpo, con esta luz particular...). A veces, esta suerte de polo a tierra es una dura experiencia para el espectador, porque introduce un vértigo en su cotidianidad y le crea una sensación de despojo al no reconocer lo que consideraba conocido.

El ámbito fotográfico

En el siglo XIX se perfeccionó el más paradójico de los objetos, el que llevaría a término el espacio renacentista y simultáneamente lo disolvería, el que culminaría la visión de lo real y al tiempo haría dudar de ella: la fotografía transformó totalmente la manera como vemos y, por lo tanto, significamos el mundo. Ha jugado un papel importante en la desmaterialización de la obra plástica y, dado que más que la belleza el imperativo del arte moderno es la verdad, al crear una crisis en la noción de realidad, generó una crisis en el arte. Los medios tecnológicos empezaron a dar la impresión de adquirir vida propia y la fotografía desplegó un mundo de apariencias en el cual la esencia del cuerpo se escapaba; estos fenómenos necesariamente afectaban a las artes plásticas.

la reducción al mínimo

Un hombre está solo. Alrededor suyo se ha instalado el silencio. No espera a nadie y ha evitado cuidadosamente hacer cualquier clase de ruido que delate su presencia a los vecinos. No se ocupa de la luz en su ventana, puesto que no es sino otro rectángulo más en la fachada, un plano más en la calle, un punto más en el sector.

Al fin está solo, cuando de pronto suena el teléfono. El salto de sorpresa, el latido más rápido, la voz en el contestador: «¿Estás ahí?»

Una aparición, un cuerpo desencarnado en esa voz, el rumor de esa calle detrás, esa cadena del teléfono público.

La soledad perfecta ha sido tomada por asalto y la ciudad se recompone allí mismo, sin presencia física, pero igualmente real.

Las artes plásticas están asociadas específicamente con la materialidad del mundo. Exploran el momento en que lo real acontece como imagen de cuerpos en el espacio y, si la experiencia del cuerpo se ha debilitado, su propia naturaleza tiende a cuestionarse.

*desborde
de los límites*

El arte contemporáneo desborda los límites que definen una discontinuidad con el espacio real, oponiéndole el imaginario. La pintura amplía el marco hacia la arquitectura y se toma la pared, el techo, los suelos; la escultura absorbe el pedestal y establece vínculos conscientes y complejos con el espacio real; esos procesos generan un muy denso sistema de relaciones entre objeto e imagen (de la imagen al objeto en el caso de la pintura y del objeto a la imagen en la escultura).

Podría decirse que con estos dos proyectos escultóricos (Las puertas del infierno y Balzac, de Rodin) se traspasa el umbral de la lógica del monumento y se entra en el espacio de lo que podríamos llamar «su condición negativa», en una especie de deslocalización, de ausencia de hábitat, una absoluta pérdida de lugar. O, lo que es lo mismo, entramos en el arte moderno, en el periodo de la producción escultórica que opera en relación con esta pérdida del lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como una mera señal o base, funcionalmente desubicado y fundamentalmente autorreferencial.¹¹⁷

en la escultura

(34) Una obra que muestra claramente la problematización del objeto es la de Brancusi. En general, nos presenta unos objetos superlativos: hechos a mano con el mejor sentido artesanal, de superficies cuidadosamente bruñidas, de formas netas y cuyas referencias son apenas resonancias, casi abstractas. Un pez es una laja de mármol delgada muy pulida, sostenida por una pequeña varilla de metal sobre un círculo de vidrio que lo refleja; la *Princesa X* es una ambigua figura de mármol que puede ser tanto la estilización de un busto femenino como la de un falo, situada en un cubo. En este punto surge la duda: ¿dónde empieza o termina la escultura? Lo arriba descrito se encuentra en un bloque de mármol puesto sobre unos elementos cilíndricos de madera, que a su vez se apoyan en otro bloque de mármol, formando una especie de columna. Antes era claro que la escultura era un objeto que se situaba en un pedestal, una y otro no se confundían, pero en las obras de Brancusi el pedestal está trabajado con el mismo sentido, el mismo cuidado y la misma intensidad. Algunas de sus esculturas renuncian francamente al pedestal y, entonces, son objetos que pueden estar en cualquier posición y cualquier lugar. En otras, como la ya mencionada, hay una reduplicación del pedestal, de manera que la pieza original está sobre una base que está en otra base, que a su vez está en una base... Este énfasis tiene el mismo efecto demoledor que su desaparición: finalmente el objeto total se halla sobre el piso, como cualquier otro objeto sin territorio definido.

espejo, instalación

(35) Otro aspecto altamente paradójico del trabajo de Brancusi es el constante recurso a las superficies de metal tan cuidadosamente bruñidas que se convierten en espejos. De esta manera, cuando se ve el objeto, se ve su entorno y, tras de este juego de reflejos, el objeto se escapa, pierde sustancia. En algunos casos también la base refleja y el borde real deja de ser visible. Que la *visibilidad* de sus objetos fuera prioritaria para Brancusi, lo demuestra la buena cantidad de estudios fotográficos realizados por él mismo de sus esculturas, donde la luz y los reflejos destruyen los contornos o donde el artista construye conjuntos con sus piezas, conjuntos que transforma y vuelve a fotografiar una y otra vez. Brancusi llegó al punto de considerar que sus obras eran inseparables del espacio de donde habían surgido y su taller deviene en la práctica una gran instalación orgánica y permanente.

reducción

Tradicionalmente el artista plástico produce objetos. Objetos que, más allá de una utilidad concreta, adquieren sentido por *la manera como están hechos* y, más allá de su tema, ponen en acción los códigos de legibilidad del mundo, es decir, señalan cómo las cosas se nos hacen visibles. El color, la textura, etc. no son solamente elementos plásticos, son atributos de las cosas a través de las cuales se manifiestan. Pero también, con la idea de que la materia *expresa*, nos referimos a que tenemos una *impresión*. Las artes plásticas oscilan desde la presencia redundante del objeto hasta su simple apariencia, y la diferencia entre una y otra es la desmaterialización.

en la pintura

La divisa moderna de fundir arte y vida hace que la mirada se expanda a través de una serie de renunciaciones. Por ejemplo: ¿se requiere de un tema para hacer pintura? En rigor no, pues la pintura es un objeto que materializa una ecuación en la que una mano despliega aspectos de la materia (transparencia, opacidad) y crea superficies (planos coloreados grandes, pequeños, sutiles, rotundos, mates, horadados visualmente, etc.).

La condición de *objeto* de la pintura se convierte en el punto de mira del pintor moderno¹¹⁸. En principio, esta última va perdiendo algunas de las importantes adquisiciones que había alcanzado: la profundidad, las capacidades alegóricas y descriptivas en aras de una reducción que la lleva hasta el *Cuadrado blanco sobre blanco*, el célebre cuadro de Malevitch, que podría ser el mínimo absoluto de la pintura, pero aún no: el título sugiere que todavía subsiste el andamiaje tradicional de la imagen, la figura y el fondo.

(36) Posteriormente, vienen miles de juegos de demolición del objeto pictórico (el bastidor, la tela): el cuadro expuesto al revés, el bastidor solo, variaciones con el bastidor que al destruirlo terminan recomponiéndolo como relieve o montaje. En ese sentido, una de las intervenciones más significativas sigue siendo la de Fontana: con sus cortes en la tela - monocroma, casi se puede decir *sin pintar* - nos recuerda que el plano figurativo de la modernidad es y siempre fue materia.

El espectador tradicional estaba habituado a pensar la pintura como un plano imaginario, virtual. Pero el cuadro tiene una innegable presencia física. Aun la más delgada hoja de papel de arroz con la más fina aguada del gris más tenue, o con la sola marca de la humedad, es una cosa, posee tres dimensiones, puesto que opera en el mundo físico. El efecto devastador de la fotografía está relacionado con los estados más sutiles de la materia: no es posible encontrar una imagen más cercana a la desmaterialización. La capa fotosensible que conforma la imagen es casi nula. Por si quedaran dudas, ahí están el cine y la diapositiva donde la imagen es luz, es decir, materia en su más mínima expresión.

lo que resta

Sin embargo, ¿en dónde opera la reducción al mínimo? La diapositiva es luz *en una pantalla*; si no cae sobre algo, la imagen no aparece. Y con la pantalla la materialidad resurge. Si a la pintura le quitamos tema, representación, color, composición, ¿qué queda? Una tela. Quitamos la tela y ¿qué queda? Un bastidor. Quitamos el bastidor y ¿qué queda? Lo que siempre estuvo ahí: la pared. Tal vez haya resistencia para asumir que, en términos esenciales, la pintura es subsidiaria del muro, pero es claro que el ámbito arquitectónico es el soporte *por defecto* de la obra plástica.

¿A qué llamamos espacio real? Al ámbito arquitectónico. En la naturaleza el arte no acontece, puesto que éste se sitúa del lado de la cultura. Lo otro del espacio natural es el ámbito arquitectónico, que es también el ámbito de la cultura.

*(...) elegir emplazamiento, referir unas partes a otras es, ya, constitución de arquitectura.*¹¹⁹

Yves Klein juega con la noción de vacío en una exposición en una sala donde no hay nada pero, como Bergson lo recuerda, la nada no existe. La sala vacía es arquitectura, marco moderno y asimismo marco simbólico, pues en principio el ámbito arquitectónico es un espacio sagrado, tal como lo evidencian los rituales de fundación de las ciudades:

Una ciudad entre los antiguos no se formaba a la larga, por la lenta acumulación de hombres y construcciones. Se fundaba la ciudad de un solo golpe, toda entera en un día.

(...) Hemos visto en la vida privada (de los antiguos) una religión que normatizaba todos sus actos; hemos visto en seguida cómo esta religión los había constituido en sociedad: ¿qué hay de sorprendente después de todo en que la fundación de una ciudad haya sido un acto sagrado y que Rómulo mismo haya debido cumplir los ritos que eran observados en todas partes?

*El primer cuidado del fundador es escoger el emplazamiento de la nueva ciudad. Pero esta elección, cosa grave y de la cual se cree que el destino del pueblo depende, es siempre dejada a la decisión de los dioses.*¹²⁰

La visibilidad de la arquitectura, que también es el soporte *por defecto* de la vida humana, está relacionada con la *percepción distráida* y a ello no puede permanecer ajeno el rescate de la mirada.

*Las edificaciones han acompañado a la humanidad desde su historia primera. Muchas formas artísticas han surgido y desaparecido. La tragedia nace con los griegos para apagarse con ellos y revivir después sólo en cuanto a sus reglas. El epos, cuyo origen está en la juventud de los pueblos, caduca en Europa al terminar el Renacimiento. La pintura sobre tabla es una creación de la Edad Media y no hay nada que garantice su duración ininterrumpida. Pero la necesidad que tiene el hombre de alojamiento sí que es estable. El arte de la edificación no se ha interrumpido jamás. Su historia es más larga que la de cualquier otro arte, y su eficacia al presentizarse es importante para todo intento de dar cuenta de la relación de las masas con la obra artística. Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras: por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente. De tal recepción (táctil) no habrá concepto posible si nos la representamos según la actitud recogida que, por ejemplo, es corriente en turistas ante edificios famosos. A saber: del lado táctil no existe correspondencia alguna con lo que del lado óptico es la contemplación. La recepción táctil no sucede tanto por la vía de la atención como por la de la costumbre. En cuanto a la arquitectura, esta última determina en gran medida incluso la recepción óptica. La cual tiene lugar, de suyo, mucho menos en una atención tensa que en una advertencia ocasional. Pero en determinadas circunstancias esta recepción formada en la arquitectura tiene valor canónico. Porque las tareas que en tiempos de cambio se le imponen al aparato perceptivo del hombre no pueden resolverse por la vía meramente óptica, esto es por la de la contemplación. Poco a poco quedan vencidas por la costumbre (bajo la guía de la recepción táctil).*¹²¹

Durante el Renacimiento se echaron las bases de un espacio inédito que se identificó con la idea misma de modernidad¹²² y no es raro en la época encontrar personajes que eran simultáneamente arquitectos y artistas plásticos; es claro el sustrato común: ambas se despliegan en ese territorio donde el mundo deviene cuerpo y espacio. Una nueva concepción del mundo que se puebla de otra clase de ideas, objetos y obras se adaptaría muy mal a los antiguos ámbitos.

(...) y no es exageración afirmar que la utilización del pavimento de baldosas en este sentido (motivo figurativo repetido y manejado de ahora en adelante con un fanatismo totalmente comprensible) establece en cierto modo el primer ejemplo de un sistema de coordenadas e ilustra el moderno espacio sistemático en un ámbito concretamente artístico, antes que el abstracto pensamiento matemático lo postulase.¹²³

Así, el artista plástico se veía obligado a construir el espacio arquitectónico, ejerciendo paralelamente los dos oficios en tanto fuese necesario. Al avanzar el tiempo y al alcanzar ellos una identidad, siguieron desarrollos específicos, ya sea arquitectura o artes plásticas.

Una constante del arte moderno es su continuo deslizamiento desde el espacio representado al *espacio real*, que, a su vez, no es otra cosa que el ámbito arquitectónico, soporte de nuestra experiencia cotidiana y que en su aspecto más público es la ciudad. Durante un largo período, la concepción espacial del Renacimiento se mantuvo vigente; a finales del siglo XIX y durante el XX, se evidencia la crisis de esa concepción y tanto la explosión de la escultura como la disolución de la pintura culminan en la fusión con el ámbito arquitectónico. Como resultado, las reflexiones de la arquitectura y las artes plásticas vuelven a estar necesariamente juntas.

- ¹⁰⁶ Kandinsky, *Miradas al pasado*, (1913) Este evento, sucedido en 1908, es citado en *Histoire de la peinture abstraite* de Jean-Luc Daval, Fernand Hazan, Paris, 1988, capítulo 3, «Kandinsky et l'invention de l'abstraction», (traducción del autor)
- ¹⁰⁷ G. M. Bruño, *Primeras nociones de ciencias*, Editorial Bedout, Medellín, 1962, p. 46
- ¹⁰⁸ En relación con la crisis en la experiencia del cuerpo existe hoy una amplia bibliografía, una síntesis personal del problema puede ser consultada en el ensayo «Recuperar la experiencia del mundo» en *El espíritu del cuerpo*, catálogo de la exposición itinerante del mismo nombre, compuesta de obras de la colección de la Biblioteca Luis-Ángel Arango, curaduría de Miguel Huertas y José Alejandro Restrepo, Banco de la República, Bogotá, 1993
- ¹⁰⁹ Richard Sennet, *La autoridad*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 168-69.
- ¹¹⁰ Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets Editores. Barcelona, 1991 p. 7. La cita anterior inicia este ensayo.
- ¹¹¹ Tema desarrollado por Hitchcock en *La ventana indiscreta*, que ha sido considerada como metáfora del cine y, en general, de la condición de *espectador*. En relación con esta obra ver *Cuadernos de la Cinemateca U.N.* n° 4, abril de 2000, (Florence Coll, compiladora).
- ¹¹² El texto del que se extrae esta cita es una verdadera pequeña antología de los orígenes de la ventana moderna en dos aspectos: la estructura (bastidores) y el cristal (transparencia) y pertenece a F. Braudel, *Las estructuras de lo cotidiano*, pp. 251-252. En ella, como en la siguiente, he obviado las citas de pie de página de los originales.
- ¹¹³ Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 23-31 (el resaltado es mío).
- ¹¹⁴ «Es un hecho fundado en el carácter peculiar de la ornamentación que en ella se expresen con mayor pureza y claridad, con claridad paradigmática, la voluntad artística absoluta de un pueblo y sus particularidades específicas» (W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 61).
- ¹¹⁵ Cuando digo pintura, me refiero en un sentido amplio a la imagen bidimensional, es decir, incluyo el dibujo y las imágenes mecánicas. De hecho, el concepto de pintura empieza a ser debatible cuando es confrontado por la imagen fotográfica o por la imagen en relieve del grabado en metal. Simplemente sigo por comodidad el hábito de señalar genéricamente el ámbito de las imágenes bidimensionales como pictórico.
- ¹¹⁶ Henri Bergson, *Le rire (La risa)*, Quadrige - Presses Universitaires de France, París, 1988, pp. 115-117 (traducción del autor)
- ¹¹⁷ Rosalind E. Krauss, «La escultura en el campo expandido» en *op. cit.* 1996, p. 293
- ¹¹⁸ Un buen ejemplo del mismo fenómeno en la imagen bidimensional es el *collage* de Picasso de 1912, de forma ovalada rematada en una especie de marco hecho por una cuerda. A nadie se le ocurriría cambiar dicho marco o considerarlo externo a la obra. La imagen ha absorbido el marco, que ahora es parte suya; por su lado, el marco devuelve a la imagen su corporeidad, su condición de objeto, lo cual es inevitable en el collage, equivalente al ensamblaje.
- ¹¹⁹ Quetglas, J. *el pabellón de Barcelona*, p. 36.
- ¹²⁰ Fustel de Coulanges. *LA CITÉ ANTIQUE. Étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome*. Librairie Hachette et cie. París, 1893. pp. 151 y ss. (traducción del autor).
- ¹²¹ W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductividad técnica*: «La costumbre es en principio necesidad, debe ser creada, pero también aleja de los orígenes y tiende a perder su fuerza originaria».
- ¹²² Ver E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets Editores. Barcelona, 1991.
- ¹²³ Panofsky, *op. cit.*, p. 40.

TAUTOLOGIAS

EN DONDE EL AUTOR, UNA VEZ PLANTEADOS SUS ARGUMENTOS Y SUS CONCLUSIONES, CIERRA EL ESTUDIO CON UNA MUY PERSONAL SÍNTESIS

1.

El *Político* de Luis Caballero convierte el cubo escénico de la pintura en un cubo real.

Los objetos de Beatriz González tienen pintadas escenas que se refieren al uso o la cualidad utilitaria de esos objetos.

Gran parte de la superficie de los cuadros de Santiago Cárdenas, que, evidentemente, están en una pared, representan paredes.

Sobre el piso del Museo de Arte Moderno, Miguel Angel Rojas dibuja un piso.

2.

Solamente que...

La emoción que buscaba Caballero estaba más allá del cuadro. La pintura debía permitir dar cuenta del encuentro entre los cuerpos y actualizarlo. Este objetivo, que está en la experiencia vital, desborda los límites ya no físicos sino simbólicos de la pintura.

El comentario de Beatriz González a la utilidad de los objetos los hace inútiles. No es posible mirarse en esos espejos, nadie duerme en esas camas y, en los casos en que la intervención no despoja necesariamente el objeto de su condición útil, por ejemplo en las mesas, su traslado al campo del arte pone en suspenso su utilidad.

Santiago Cárdenas logra que el cuadro se comporte como lo haría el objeto real. En la exposición *El soporte invisible* los tableros recibían a ciertas horas la luz que entraba por las ventanas del techo: actuaban exactamente como lo hubieran hecho unos tableros reales; por un instante, la pintura se hacía invisible.

El piso de Miguel Angel Rojas, *Grano*, no se podía pisar (en el cierre lo hizo una gallina que con sus pasos inició la desaparición de la obra).

3.

La tautología mayor es que estas obras, más allá de todo, son comentarios a la obra de arte. A su carácter de huella de la acción corporal y, por lo tanto, expresiva; a su objetualidad y su sentido cultural; a su actualidad y sus relaciones con el espacio real; a su carácter de memoria.

Pero, como los elementos formales que la constituyen no son atributos exclusivos de la obra de arte sino del mundo, en el fondo, son comentarios a la realidad de un mundo que entró en tránsito. Dicho tránsito no comenzó en los años setenta, pero es en esa década cuando el arte colombiano demuestra signos evidentes de vivir una época diferente a lo conocido. Desde mucho antes se registran señales de cambio, pero es entonces cuando una constelación de hechos y obras revela un pensamiento coherente susceptible de replantear el sentido de la obra plástica.

4.

Políptico y *Grano* inician y cierran este estudio. Fueron escogidas entre otras posibles por ser simultáneamente obras de síntesis y seminales. Concentraron en sí los dispersos elementos de un período e impulsaron la práctica del arte hacia otros terrenos. La época que delimitan fue polémica, vital y arriesgada.

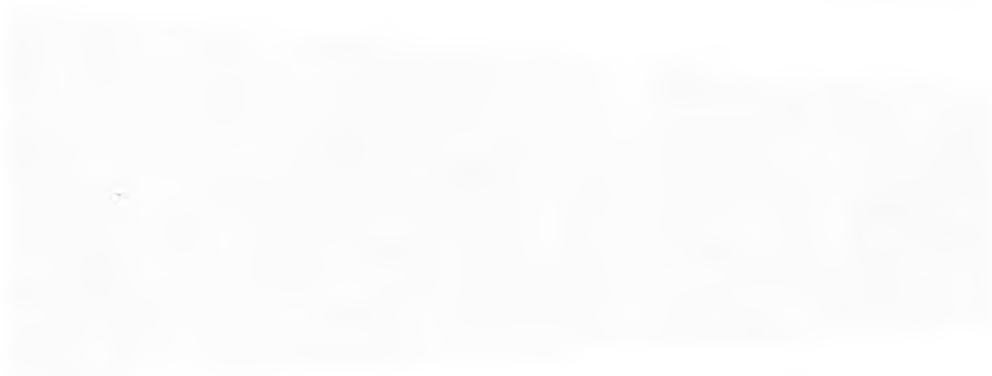
Las obras aquí estudiadas coinciden en un punto esencial: se prestan a una mejor comprensión al ser analizadas bajo categorías temporales, hacen estallar la concepción convencional de que las artes plásticas son solamente un problema espacial. Si bien se tomaron el espacio del museo, también se tomaron por asalto el ámbito de la vida ordinaria. El tiempo que aspiran a alcanzar estas obras es el instante inmediato, cotidiano, de la percepción consciente, aquel que como el Aleph de Borges - el lugar en donde confluían todos los lugares - abre la conciencia al presente donde confluyen todos los tiempos y del que debemos llegar a ser dueños.



Illegible text block on the right side of the page, appearing as a list or series of lines of text.



Illegible text block on the right side of the page, appearing as a list or series of lines of text.



1.
Beatriz González
10 metros de Renoir.
1977
óleo sobre papel entelado,
1,50 x 10 m.



2.
Clemencia Lucena
1971
marca las marchas campesinas.
1972-1973,
dibujo en acuarela
presentado en el XXXIII salón
de artistas nacionales, sin
dimensiones en el catálogo.
Lucena fue también autora
de textos críticos en los que
analizaba los eventos de la
época y fijaba su posición
política.



3.
Grupo El sindicato
(**Ramiro Gómez,**
Alberto del Castillo,
Carlos Restrepo,
Guillermo Aragón,
Anibal Tobón)
Alacena con zapatos.
1978-1979, ensamblaje,
premio en el XXVII salón
nacional de artes visuales.
La actividad de este grupo
incluyó obras efímeras,
procedimientos inusuales y
trabajo con comunidades en
Barranquilla, su sede.



4.

Bernardo Salcedo
500 sacos plásticos./Llenos de heno seco./Numerados para facilitar su conteo. /Apilados para facilitar la circulación del público./ Puestos ahí porque sí. /Porque ahí.. están y no en otra parte.

Obra presentada en la II Bienal de Coltejer, Medellín, 1970



**En una mesa hay una piña,
dos cebollas.
Y se ven dos vasijas.**

**Dos naranjas
(solas)**

**Un repollo
(No hay mas)**

5.

Bernardo Salcedo
Bodegones,
triptico,
1972.

Sin ficha técnica.



6.

Alejandro Obregón
Aves cayendo al mar.
Sin ficha técnica.

Este es un ejemplo de la abstracción lírica que predominó en los años sesenta. El lenguaje, intencionalmente universalista, busca desarrollar al máximo los valores de la pintura, no ponerlos en cuestión.

7.

Guillermo Wiedemann

Composición.

Sin ficha técnica



8.

Fernando Botero

Niña en amarillo.

Sin ficha técnica

Sin dejar de estar inserto en una visión contemporánea de la pintura, Botero en los años sesenta introdujo en ella elementos locales y narrativos, lo que más tarde fue recogido y desarrollado por artistas como Beatriz González



9.

Ever Astudillo

Dibujo No. 10,

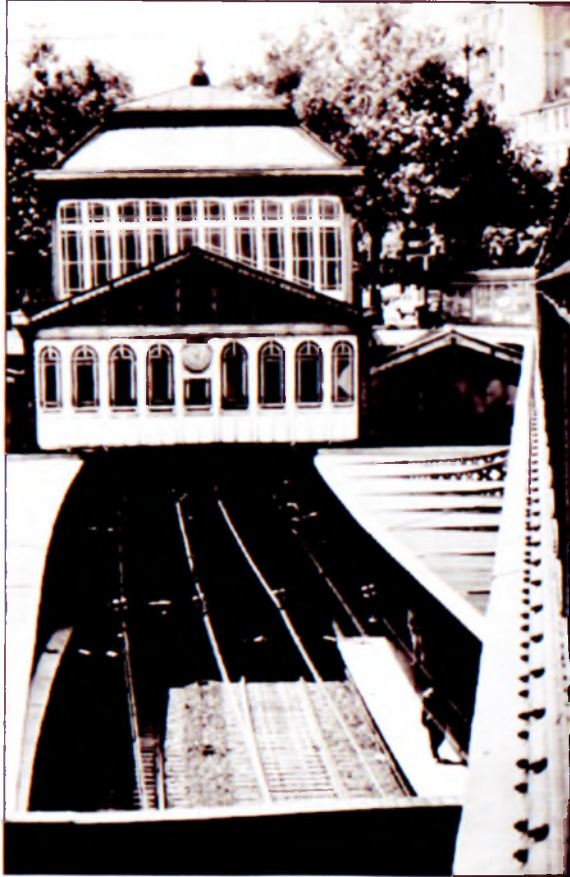
carboncillo, 1,20 x 1,00 m., beca de trabajo en el XXIV salón nacional de artistas, 1973. Durante los setenta se desarrollaron varios movimientos de dibujantes con sus propias características en cada ciudad, en este caso Cali.



10.

Marc Riboud

*Estación Luxemburg
Tomado de
Le piéton de Paris.*



11.

*Passage Vivienne
Aparecido en
Paris le journal.*



12.
Flora Coll
Passage des princes, 2000.



13.
Flora Coll
Passage du Caire, 2000.



14.

Luis Caballero

Sin título (Políptico).

1968, óleo sobre tela,
(245 x 430 x 358 m.)

De los 18 cuerpos originales de la obra, solamente fueron presentados 13 en la I Bienal de Coltejer en Medellín, en donde obtuvo el primer premio.



15.

Luis Caballero

Sin título.

1967,

óleo sobre tela, tríptico.

Cada cuerpo mide 1,95 x 3,00 m. y el tercero está pintado directamente sobre la pared. De aquí resulta que el espacio entre los cuadros participa específicamente de la obra y cada tela evidencia su espesor.



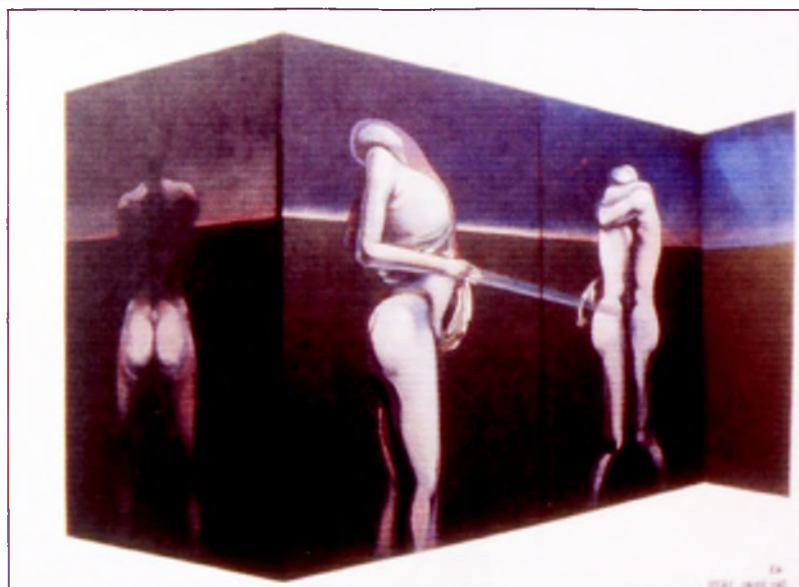
16.

Luis Caballero

Sin título.

1970,

óleo sobre tela, políptico,
(6 cuerpos) 1,95 x 7,80 m.



17

Luis Caballero

Sin título. 1967,
óleo sobre tela,
tríptico, sin dimensiones
completas en el catálogo.

El cuerpo inferior mide
1,90 x 1,40 m.

En estos últimos tres
ejemplos se aprecia el claro y
temprano interés de
Caballero por la proyección
de la pintura en el espacio.



18.

Luis Caballero

Sin título.
1968,
óleo sobre tela,
1,94 x 1,25 m.

19.

Luis Caballero

Sin título.

1978, lápiz y sanguina
sobre papel,
0,75 x 0,57 m.

Este torso muestra la
diferencia con el de diez
años antes: el tamaño ya no
es próximo del natural y no
se proyecta al espacio del
espectador, sino hacia atrás,
de manera que los bordes de
la imagen la cierran.



20.

Santiago Cárdenas

Marco café.

1983,

óleo sobre tela,
1,12 x 0,933 m.

Exposición

El soporte invisible,
Museo de Arte,
Universidad Nacional,
septiembre de 1999.



21.

Santiago Cárdenas

Cartón.

1981,

óleo sobre lino,

1,63 x 1,12 m.

Exposición

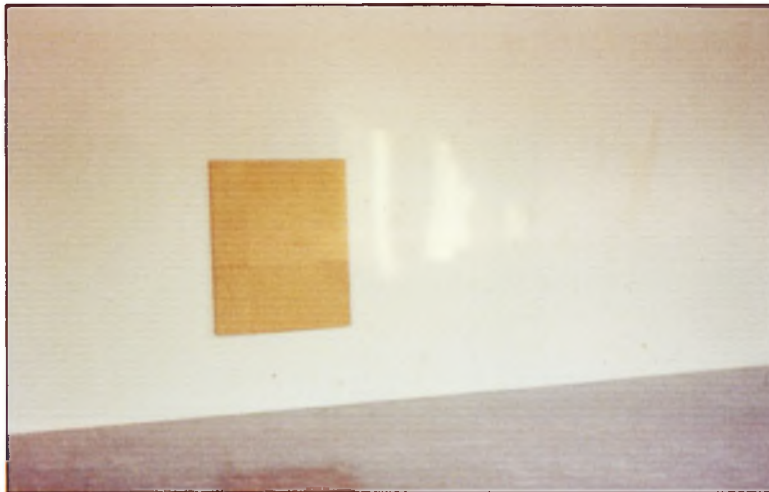
El soporte invisible,

Museo de Arte,

Universidad Nacional,

septiembre de 1999.

Al observarse el lado cercano a la entrada de luz de la sala, el engaño es total: se ve un marco vacío. Del lado contrario se percibe el engaño: dos sistemas de sombras que no coinciden, reaparece la presencia física del cuadro.



22.

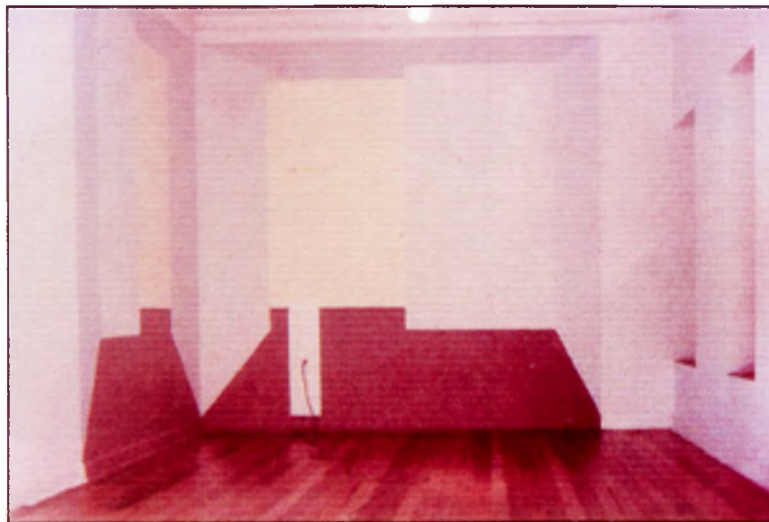
Santiago Cárdenas.

Exposición

Espacios sensibles.

1968,

Museo de Arte Moderno
(sede Universidad Nacional).



23.

Santiago Cárdenas

Cartón.

1981,

óleo sobre lino,

1,63 x 1,12 m. y *Tres Lockers.*

1978, óleo sobre tela,

153 x 70 cada cuadro.

Exposición

El soporte invisible,

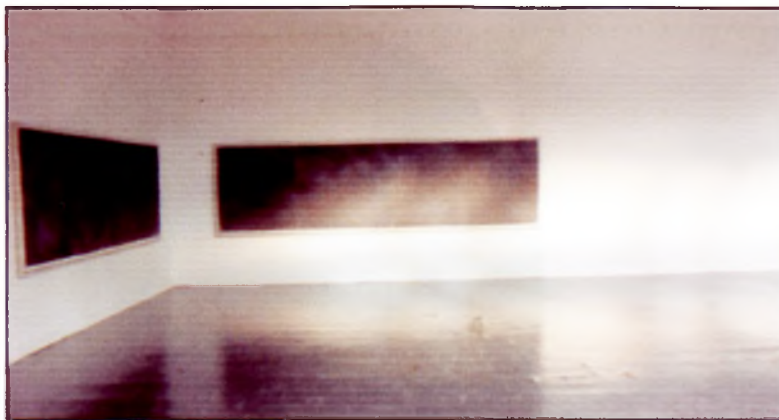
Museo de Arte,

Universidad Nacional,

septiembre de 1999.



24.
Santiago Cárdenas
Triptico
 1977
 (tres pizarras).
 1,40 x 5,00 m. cada cuadro,
 óleo sobre tela (detalle).
 Exposición
El soporte invisible.



25.
Beatriz González
Esmeraldero muerto.
 1970,
 tinta sobre papel,
 0,25 x 0,28 m.



26.
Beatriz González
El baño turco artifices del mármol.
 1974,
 esmalte sobre lámina
 de metal ensamblada
 en mueble de madera,
 fórmica y mármol artificial,
 1,37 x 1,21 x 1,55 m.





27.
Beatriz González
Platón Degas.
 1975,
 esmalte sobre platón
 de metal,
 diámetro 0,70,
 altura 0,20 m.



28.
Beatriz González
 Telón basado
 en la obra de Gauguin
*¿De dónde venimos, quiénes
 somos, a dónde vamos?*
 que hizo parte de su
 presentación en la XXVIII
 Bienal de Venecia, 1978.



29.
Miguel Angel Rojas
Grano.
 1980,
 tierras, pigmentos y papel
 sobre el piso de la sala de
 proyectos del museo de Arte
 Moderno de Bogotá,
 40 m2.



30.
Miguel Angel Rojas
 Fotografía en el catálogo
 del primer Salón Atenas,
 1975
 Obsérvese el piso,
 cuyo diseño se presenta en
 varias obras, entre ellas
Grano.



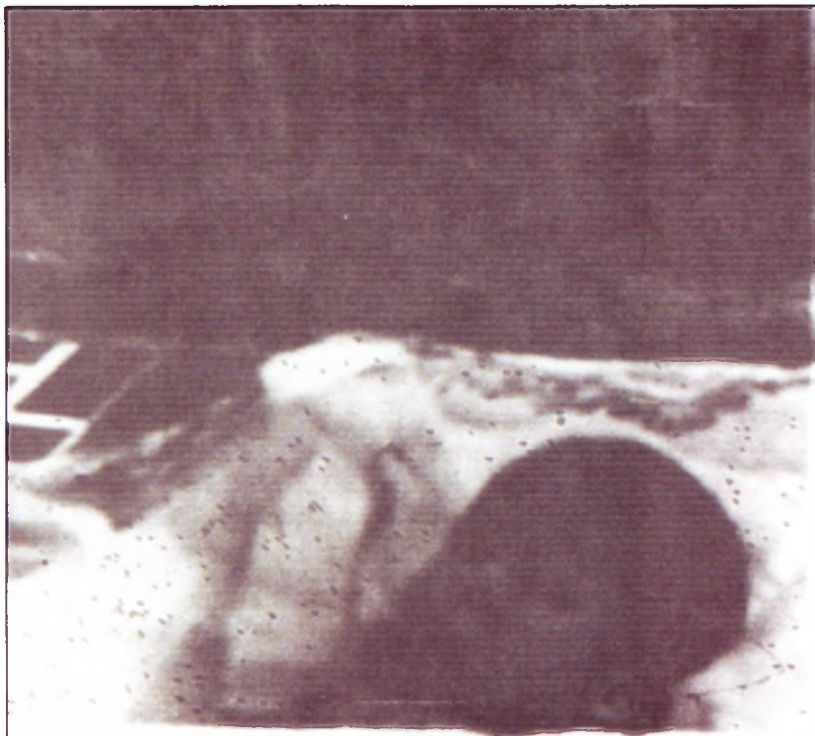
"Atenas" - 1975
 "Atenas" - 1975



31.
Miguel Angel Rojas
Atenas y Atenas,
 1975,
 imágenes del catálogo del
 primer Salón Atenas.
 Por sí mismas constituyen
 una obra que genera un
 universo particular, cuyo
 núcleo es la fotografía y,
 alrededor suyo gravitan la
 memoria personal y el
 baldosin como símbolo.



32.
Miguel Angel Rojas
Atenas cc.
1975, lápiz sobre papel,
cuatro formatos de
1,02 x 0,73 m.
Cada uno de los formatos
estaba enmarcado
independientemente y eran
montados como un conjunto
(uno encima de otro).



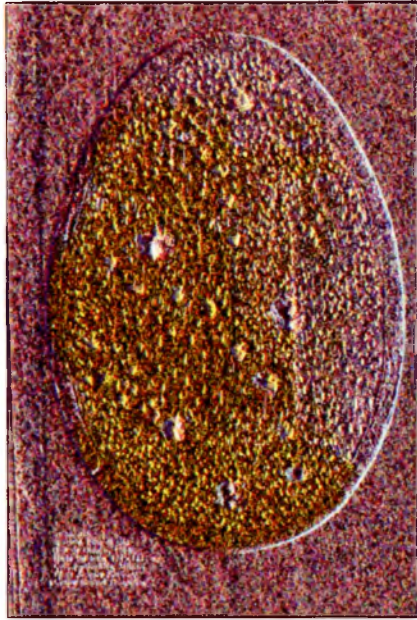
33.
Miguel Angel Rojas
Invitación de Grano.



34.
Constantin Brancusi
Princesa X.
1915,
mármol,
0,62 x 0,232 x 0,298,
mármol.



35.
Constantin Brancusi
El pez.
1924-26,
foto del artista.
Con esta clase de imágenes,
Brancusi revela sus
intenciones frente al objeto:
por un lado, es extremada y
cuidadosamente trabajado y,
por otro, es puesto en
trance de disolución (o
ampliación) por efecto de la
luz y la sombra que
dependen, a su vez, de su
instalación.



36.
Lucio Fontana
*Concepto espacial,
fin de Dios.*
1964,
óleo y tela,
1,78 x 1,23 m.



37.
Jan Van Eyck
Los Arnolfini



38.
Vincent Van Gogh
Autor delante del caballete

39. Edward Hopper
Nighthawks
(trasmochadores). 1942 óleo
sobre lienzo, 0.762 x 1,44 m.
(detalle).



40.
Richard Estes
Double self-portrait
(doble autorretrato).
1976, óleo sobre lienzo,
24 x 36".



40.
Richard Estes
Double self-portrait
(detalle).



origen de las fotografías

1. Tomada de *Beatriz González - una pintora de provincia*.
2. Tomada del catálogo del XXIII salón de artistas nacionales 1972-1973.
3. Tomada de *50 años - salón nacional de artistas*.
4. Tomada del catálogo de la segunda Bienal de Arte de Coltejer, 1970.
5. Tomada de *investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia - proyecto Pentágono*.
6. Tomado de *Arte y artistas de Colombia*, edición de la Compañía Central de Seguros, Bogotá, 1972.
7. Tomado de *Arte y artistas de Colombia*, op. cit.
8. Tomado de *Arte y artistas de Colombia*, op. cit.
9. Tomada de *50 años - Salón nacional de artistas*.
10. Tomada de *Gares et trains* de la colección *Le piéton* de Paris, A.C.E Editeur, Paris 1983, textos de Jacques Reda y fotografías de Marc Riboud.
11. Tomada de *Paris le journal*.
12. Fotografía original de Flora Coll.
13. Fotografía original de Flora Coll.
14. Tomada del catálogo *Luis Caballero - sin título 1966-1968*.
15. Tomada del catálogo *Luis Caballero - Sin título 1966-1968*.
16. Tomada del catálogo *Luis Caballero - Retrospectiva de una confesión*.
17. Tomada del catálogo *Luis Caballero - sin título 1966-1968*.
18. Tomada del catálogo *Luis Caballero - sin título 1966-1968*.
19. Tomada del catálogo *Luis Caballero - Retrospectiva de una confesión*.
20. Fotografía original de Miguel Huertas.
21. Fotografía original de Miguel Huertas.
22. Tomada del libro *Verdades sobre arte, mentiras sobre papel*.
23. Fotografía original de Miguel Huertas.
24. Fotografía original de Miguel Huertas.
25. Tomada de *Beatriz González - una pintora de provincia*.
26. Tomada de *Beatriz González - una pintora de provincia*.
27. Tomada de *Beatriz González - una pintora de provincia*.
28. Tomada de *Beatriz González - una pintora de provincia*.
29. Tomada del catálogo *Miguel Angel Rojas*, exposición itinerante del Banco de la República, s.f.
30. Tomada del catálogo del primer salón Atenas.
31. Tomadas del catálogo del primer salón Atenas.
32. Tomada del catálogo *Miguel Angel Rojas*, op. cit.
33. Tomada de la invitación original.
34. Tomada del número fuera de serie de «Beaux Arts magazine», exposición Brancusi, Centro Georges Pompidou, 1995.
35. Tomada del número fuera de serie de «Beaux Arts magazine», op. cit.
36. Tomada de «Cnac magazine», del Centro Georges Pompidou, n° 42, 1987-88.
37. Tomada de *Maestros de la pintura*, n° 25, Editorial Noguer, S. A.
38. Tomada de *Art book - Pintaré con el rojo y con el verde*, editorial Electa, España, 1999.
39. Tomada de *Edward Hopper 1882-1967, Transformaciones de lo real*, editorial Taschen, 1991.
40. Tomada de *Photo Realism*, Meisel Louis.

