

Por Ricardo Suárez  
Alba\*\* y John  
Franklin Castro  
Arévalo\*\*\*

# LÍNEAS DE TENSION TEÓRICAS, HISTÓRICAS Y POLÍTICAS COMO BASE CONCEPTUAL DE LOS PROYECTOS CURATORIALES EN EL SIGLO XX EN COLOMBIA\*

**A**

partir de la inquietud existente sobre la tricotomía aparente entre el estudio de las artes plásticas, los proyectos curatoriales y la condición crítica y reflexiva que debería tener un estudiante de una Licenciatura en Artes Plásticas, se consideró la idea de explorar en tres campos la manera como contribuir a esta reflexión. Tales campos guardan relación con la historia de la estructuración de los procesos educativos del arte en Colombia, los proyectos curatoriales de la última década y, finalmente, los contenidos curriculares de la Licenciatura en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Santo Tomás —posiblemente ampliando este último campo—. Esto con el fin de generar un proyecto cuyo resultado permita incidir en el desarrollo curricular de la Licenciatura.

\* Este artículo hace parte de los resultados del proyecto *Líneas de tensión teóricas y políticas de los proyectos curatoriales entre los años 2000 a 2013 y su inserción en los programas curriculares en los programas de educación en artes plásticas y visuales* aprobado en la Convocatoria FODEIN-USTA 2014.

\*\* Profesional en Filosofía y Letras por la Universidad de la Salle; magíster en Estética e Historia del Arte por la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano; candidato a doctor en Comunicación en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Docente de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad Santo Tomás. Correo electrónico: ricardosuarez@ustadistancia.edu.co; orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5224-725>

\*\*\* Artista plástico por la Universidad Nacional; magíster en Historia por la Pontificia Universidad Javeriana. Docente de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad Santo Tomás. Correo electrónico: jhon.castro@ustadistancia.edu.co; orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5962-4465>

## Introducción

En los últimos años el campo artístico colombiano se ha expandido notablemente en la búsqueda por seguir consolidándose como actividad humana profesional, generando discursos teóricos, conceptuales y prácticos de su actividad creativa, que los vinculan a las demás esferas del conocimiento, la cultura y la sociedad contemporánea. Así mismo, el curador de arte debe enfrentarse a estos escenarios tan variados, acompañando el discurso en su inserción en el campo social y cultural. Es su criterio el que da forma a esta apropiación cultural y el que permite la interacción no solo con la obra de arte, sino con la experiencia que definimos históricamente como arte hoy en día. Su trabajo evidencia la cantidad de nuevos talentos artísticos de Colombia, que llaman la atención en el exterior y centra las miradas del mundo a lo que se está haciendo en el país, por lo que se puede —de alguna manera garantizar— el presente y el futuro del arte en diversas modalidades.

Es a partir de esta relación que se evidencia un vacío entre el estudiante licenciado en arte y el proceso curatorial que define qué es arte hoy en Colombia. Se busca entonces determinar el contexto: ¿qué lo define?, ¿qué los vincula?, y ¿en qué escenarios y tiempos podemos evidenciarlos? A partir de estos interrogantes se formula el siguiente problema: ¿cuáles han sido las líneas de tensión teóricas y políticas de los proyectos curatoriales entre los años 2000 a 2013 (en los salones nacionales de artistas y las exposiciones del museo nacional de Colombia) y cómo se pueden insertar en la formación del licenciado en artes plásticas con el fin de ampliar su formación crítica y reflexiva, teniendo en cuenta que la formación de las artes plásticas se mantiene bajo concepciones clásicas de producción artística o formación pedagógica?

Dar solución a esta interrogante abre la capacidad de implementar un método y llenar el vacío formativo existente en estas representaciones

culturales que se movilizan en el interior del campo artístico, entendiendo además que están estrechamente vinculadas tanto en el planteamiento y desarrollo de la licenciatura, como en la ejecución de los perfiles dedicados a la divulgación del arte. Esto con el fin de ampliar sus marcos de referencia y complejizar su relación con el campo del saber que el arte colombiano acumula históricamente.

Desde finales del siglo xix y en las cercanías del siglo xx, las condiciones según las cuales se introdujeron los principios de las prácticas, las técnicas y la enseñanza del arte quedaron establecidas en lo que parece una perspectiva ampliamente conservadora<sup>1</sup>. Ya desde el Primer Salón Nacional de Artistas y la fundación de la Escuela de Bellas Artes, organizadas en los primeros años de 1900, se puede rastrear un síntoma de las concepciones modernas clásicas del arte, distantes de los movimientos que aparecían en Europa y en países de América Latina, como Argentina y México, en ese mismo periodo. Estas condiciones, que guardan relación con la apropiación de los discursos conceptuales del arte y sus alcances críticos, se transmitieron tanto a las prácticas educativas del arte como a la producción artística, estableciendo los parámetros técnicos y las temáticas que les dieron forma a lo largo del siglo xx y probablemente hasta el presente.

Ahora bien, si se considera lo anterior como base de un análisis en el que se sugiere que en Colombia la producción y la educación artísticas han estado articuladas a una serie de concepciones clásicas, entonces es de suponer que —para el contexto contemporáneo— más allá de manifestaciones plásticas y procesos formativos actuales, las condiciones de las dos esferas se conservan clásicas. Esta premisa surge si se tiene en cuenta, por ejemplo, la historia de los salones nacionales, en los cuales parece haber implícita una perspectiva *moral*, que a través de artistas, como Andrés de Santa María, se mantiene adscrita a lo mimético, a

<sup>1</sup> Para el caso de lo que se sugiere en esta investigación, este concepto será abordado ampliamente en dos sentidos, tanto en lo que se refiere a la definición partidista como a la acepción moral. Es de señalar que no se desarrolla en este documento, sino que se deja planteada, pues hace parte del corpus conceptual de la investigación que se propone.

**Pero ¿cómo se articula esto con la formación del artista plástico contemporáneo colombiano?, ¿qué lo mantiene en una estructura moderna clásica de la plástica?**

la generación de obras en las cuales se percibe un interés por permanecer cercano a un discurso estético clásico. A pesar de una técnica aparentemente impresionista, dieron paso a la conformación de un discurso que se ha conservado implícitamente, incluso, hasta los procesos curatoriales que se llevan a cabo hoy en día. Esto se puede rastrear en el caso de los trabajos que se iniciaron con críticos como Marta Traba y la definición de artistas como Beatriz Gonzáles, quien luego hará un proyecto curatorial nacionalista para el Museo Nacional. Pero ¿cómo se articula esto con la formación del artista plástico contemporáneo colombiano?, ¿qué lo mantiene en una estructura moderna clásica de la plástica? Estas ideas hacen necesario estudiar los procesos curatoriales contemporáneos.

Como es obvio, es necesario entender el arte en su dimensión política, tanto desde los procesos formativos que ofrecen la academia y la educación, hasta la producción plástica. Por ello, es indispensable revisar lo que sucede en los proyectos curatoriales y las exposiciones bienales, entre otros tipos de exposiciones. Pero ¿cómo se evidencia esto en la formación artística?, ¿trasciende los procedimientos técnicos, los saberes prácticos y las concepciones pedagógicas una educación en las artes que permita una dimensión realmente crítica, reflexiva y analítica que proporcione al artista o al licenciado en artes plásticas una mirada de su contexto?, ¿su formación le permite acceder no solo a la educación, sino también a la producción de obra y a los espacios expositivos, puesto

que la formación en educación debería brindar a los estudiantes dos perspectivas críticas más complejas que las del maestro en artes plásticas? y ¿cómo se pueden rastrear estos problemas en los proyectos curatoriales y las bienales organizadas en el país en los primeros años del siglo xxi? De lo anterior se sugiere la pregunta de investigación que orienta este proyecto: ¿cuáles han sido las líneas de tensión teóricas y políticas de los proyectos curatoriales entre los años 2000 a 2013 y cómo se pueden insertar en la formación del licenciado en artes plásticas, con el fin de ampliar su formación crítica y reflexiva?

### **Comienzos del viraje artístico en Colombia**

El presente ejercicio da inicio con un documento sobre el texto de Álvaro Medina (1941), Procesos del Arte en Colombia, y se concentra en la tensión política y estética que surgió durante la presentación de La Exposición Nacional de Bellas Artes llevada a cabo el 13 de agosto de 1899 en la Escuela de Bellas Artes, ello en relación con la pugna política bipartidista entre liberales y conservadores existente en ese momento. De igual manera, el texto aborda el papel de la prensa como medio de difusión de las posturas políticas y académicas que se vieron afectadas, así como el rol de los artistas que hicieron parte del enfrentamiento. Finalmente, se toma la obra de Andrés de Santa María como el artista que inició lo que Medina llama un viraje hacia el arte contemporáneo.

El texto de Medina, casi de inmediato, traslada la mirada al contexto político y su relación con el arte. El tema del *salón* (junto con los demás campos de la exposición de 1899) se presenta en un momento en que las tensiones políticas y artísticas se encuentran en su punto más complejo. De un lado, el país se encuentra a puertas de entrar en un periodo de guerra civil; y, de otro, en el campo de la estética, como lo señala el autor, intelectuales y artistas se encuentran aun fuertemente influenciados por la *Academia*. Con el inicio de la exposición comienza un enfrentamiento entre las posturas de los artistas y sus seguidores, precisamente a partir de los intereses políticos que intervienen abiertamente en el ejercicio de su disciplina.

En medio de este enfrentamiento, Medina resalta el trabajo de Epifanio Garay, por un lado, y de Ricardo Acevedo Bernal, por otro. La pugna política, a través de la *prensa partidista*, comienza una serie de críticas respecto a las obras de los dos autores. Lo interesante de dichas críticas es que en la superficie del asunto cuestionan la producción artística y técnica, pero de fondo lo que se manifiesta es una crítica al contenido político de sus obras, en cuanto que algunos de los personajes que se representan allí hacen parte de las rivalidades existentes al interior de los partidos. Ahora, el instrumento determinante en ese sentido es precisamente el papel que asume la prensa y que, del lado del *liberalismo*, ataca la obra de Garay, quien en algunas de sus pinturas representa a los líderes del país que en ese momento hacen parte del partido conservador. En este orden de ideas, Medina señala principalmente el retrato de Sanclemente. No obstante, es válido aclarar que la prensa poseía los recursos para atacar a Garay siendo este, al mismo tiempo, organizador del evento y uno de los principales expositores, lo que se supone podría incidir en la premiación por parte del jurado *del salón* en cierta manera también seleccionado por Garay.

## Jorge Zalamea: arte testimonio

El texto de Jorge Zalamea, titulado *Arte puro, arte comprometido, arte testimonial*, presenta un análisis que se concentra en las consideraciones del autor sobre la problemática que implica el compromiso del artista en términos políticos. Esto es, el vínculo que este último tenga con respecto a una creencia o un partido político, en contraste con su capacidad de regirse bajo sus propios principios, su propia mirada respecto a su creación; es decir, bajo lo que el autor designa como testimonio. Para Zalamea, es necesario que el artista, más allá de sus convicciones políticas o nacionalistas, mantenga su obra al límite de su expresión. Así pues, es necesario que una obra cumpla una función operativa y sea capaz de dar razones de su tiempo, pero sin manifestar idealismos que, más que ser una creación auténtica, reflejan el compromiso del artista, situación que empaña el verdadero propósito de la obra de arte. Se trata de una lectura que se fundamenta en la conciencia del artista, en su capacidad crítica, que no debe ser disimulada a pesar de los compromisos que lo vinculen a una encomienda o una convicción política.

Una de las principales dificultades que enfrenta el artista es precisamente que debe asumir en varias ocasiones un compromiso vinculado con situaciones, como el mecenazgo, para solventar su producción artística, sacrificando ocasionalmente —o al menos superficialmente— el desarrollo o contenido de su obra. No obstante, para Zalamea una problemática de esta índole no debe suponer el compromiso del artista que se encuentre por encima de su originalidad.

**Para Zalamea, es necesario que el artista, más allá de sus convicciones políticas o nacionalistas, mantenga su obra al límite de su expresión.**

En otras palabras, el compromiso que representa tal situación no debería ser una excusa para someter del todo a una obra, de tal forma que no se haga manifiesta en ella una postura desde la que el autor —al menos de manera implícita— logre plasmar su lectura del panorama o las circunstancias en las que surge dicha obra. Entonces, si bien su obra ha de estar bajo los límites de un cierto compromiso, ello no significa que esta no dé testimonio de una realidad. Si no es así, se trata de un artista y una obra vendidos a consideraciones ajenas.

Ahora bien, es claro que si se tratara de un ejemplo de mecenazgo es casi imposible manifestar una total libertad e independencia respecto al contenido de una obra. Sin embargo, es comprensible la situación, siempre que el artista logre, de manera implícita, una cierta independencia que dé legitimidad a su obra. Pero si se trata de un compromiso político, que se concentre en idealizar los principios de un partido político, entonces se cuestiona la condición, el papel que conllevan la obra y la tarea del artista. Una obra comprometida en este sentido carece de responsabilidad histórica y operativa.

Si se traslada esto al contexto colombiano, en las lecturas que ofrece Álvaro Medina, por ejemplo, respecto a la pintura de Garay y Acevedo Bernal, se deja entrever el conflicto del artista, que se enfrenta a las dificultades históricas de su tiempo y al reto de venderse a los intereses particulares o asumir la responsabilidad de realizarse en su obra. Se trata de la posibilidad de un artista auténtico de generar lo que Zalamea entiende como un estilo, el cual debe permanecer impermeable a los compromisos que implican los ideales políticos, aún frente a los riesgos que trae consigo la originalidad.

Para autores como Hernando Téllez, resulta también imprescindible que el contenido de la obra sea resultado de una lectura propia del autor y no de un compromiso que imponga límites a la producción artística: “Todo arte es hijo de contraposiciones, de rectificaciones, de ensayos de tanteos, de esa búsqueda, sin trabas, que el espíritu ha hecho en el limbo de las formas, para traerlas a la luz, embelleciéndolas con un nuevo sentido” (Téllez, 1977, p. 37).

El ejemplo en el que se concentra Jorge Zalamea se traslada a Europa, a las obras de Goya y David. Según Zalamea, el primero es un artista libre, un artista del testimonio, quien, a pesar de su compromiso con la Corte de Carlos IV, no vende sus intereses a los de la familia real; es decir, no adopta para sí dichos intereses. Para el autor se trata de un verdadero revolucionario:

[...] Nisiquiera sus mismas inclinaciones personales hacia cierto tradicionalismo, hacia cierto conservatismo social, le impidieron ser un testigo insobornable y difícilmente soportable, ni realizarse a sí mismo en la plenitud creadora de su propio estilo (Zalamea, 1978 p. 796)

Entre tanto, la obra de David, aparentemente vinculada a la causa de la libertad, se mantiene presa de los intereses de Napoleón, el Emperador. En su obra, sostiene Zalamea, el autor busca un *estilo* que se remite al periodo clásico. Pero no solo en la técnica el estilo no le resulta auténtico, es en la idealización de los líderes de la revolución que David se vende:

**“Todo arte es hijo de contraposiciones, de rectificaciones, de ensayos de tanteos, de esa búsqueda, sin trabas, que el espíritu ha hecho en el limbo de las formas, para traerlas a la luz, embelleciéndolas con un nuevo sentido”.**

[...] En vez de comprometerse consigo mismo y con el mundo, con la sociedad y la historia de que hace parte, se compromete con un método, con un sistema, con una teoría, con una escuela. Esta dimisión de su propia condición de artista, lo lleva gradual y casi forzosamente a comprometerse también, con los poderes exteriores, con las fuerzas de presión de su época. Y rige entonces la ley inexorable: si el estilo es postizo, el testimonio es inauténtico (Zalamea, 1978 p. 797)

Para Zalamea, resulta determinante que la posición del artista, su capacidad técnica y su producción no se desvinculen de su propia concepción del mundo. Es esto lo que lo constituye como artista: el compromiso. La lealtad política carente de autorreflexión es la que permite cuestionar la legitimidad del artista y su obra.

## II

Por otra parte, las posturas que se debaten entre la noción de una experiencia estética de la Modernidad —manifiestas en la producción de obras de arte y las contradicciones que al respecto surgen en los discursos— por la misma época se mantienen atadas a las tradiciones y los cánones de la representación. Se trata de una lectura de la desvinculación de lo ideal en lo conceptual, a partir de los procesos de emancipación producidos con los discursos estéticos que surgen al respecto. Para ello, el texto se concentra en las lecturas de Walter Benjamin, Hans Robert Jauss, Miguel Antonio Caro y Baldomero Sanín Cano. En una primera parte se presenta la exposición teórica de la experiencia, posteriormente se introducen los casos de los autores colombianos y sus perspectivas de la obra

de arte en Colombia, y finalmente se exponen las conclusiones del documento.

El periodo conocido como Modernidad representó una fractura, el inicio de un proceso de emancipación frente a un conjunto de tradiciones que se hicieron manifiestas a lo largo de toda la Edad Media. Esto precisamente a partir de los postulados emitidos por la iglesia o la religión católica y la herencia de pensamiento filosófico griego, especialmente el de Platón y Aristóteles. Este conjunto de tradiciones que atravesó todas las formas de conocimiento y la producción de saberes (política, ética, matemática, ciencia, entre otros) incidió desde luego en el terreno del arte. Allí se instaló, no solamente en las formas técnicas de las obras, sino en las condiciones de su producción en términos de su significado, su lenguaje y las lógicas discursivas inherentes a toda producción artística. Esta función, para llamarlo de alguna manera, del arte y del artista, ligada más a determinismos metafísicos que a procesos totalmente independientes de creación, comenzaron a sufrir un desgaste ya desde el renacimiento —quizás desde antes—, precisamente debido al papel del artista y sus intereses productivos.

El fenómeno de la revolución que inició tal vez con las ciencias, pero que afectó todas las esferas de la vida de los hombres, hizo manifiesto un proceso de independencia frente a las tradiciones, a los postulados metafísicos y a los límites establecidos en relación con las formas de conocimiento. Ese proceso, extendido por varios siglos, tuvo especial repercusión en la población francesa, en donde la revolución política trajo consigo, además del derrocamiento de la monarquía y la instauración de los principios de libertad, igualdad y fraternidad —sin

**El fenómeno de la revolución que inició tal vez con las ciencias [...]**

**hizo manifiesto un proceso de independencia frente a las tradiciones.**

contar con la guillotina y el régimen del terror—, toda una serie de discursos, campos de acción y producción para la obra artística, así como para las condiciones en las que el artista asumió la experiencia y la vivencia del arte.

El contenido de la revolución de las ideas y de las prácticas artísticas se encuentra ligado al menos a otros aspectos alineados con los procesos revolucionarios. El primero de ellos tiene que ver con el hecho de que el artista se viera obligado a alejarse de las cortes y, por lo tanto, a conformarse con condiciones de vidas diferentes, más duras si se quiere, para continuar con su producción artística. Se trata de un proceso que vincula la producción económica —en términos de la supervivencia del artista—, de un lado, y la producción artística, de otro. Esta doble condición hace necesaria la formación de nuevos escenarios para el artista y por supuesto de nuevos elementos y discursos, de nuevos contenidos y técnicas para la construcción de su material artístico.

Con el paso del tiempo y el desarrollo de las *ciudades modernas*, el escenario urbano generó en esta doble relación artista-medio y medio-artista no solo un nuevo panorama de producción y de contenidos, sino principalmente una nueva serie de artistas vinculados con la calle, con los cafés y, consecuentemente, con nuevas formas de experiencias estéticas más relacionadas con la percepción material y sensorial que con la mera representación. Además de ello, la introducción de la era industrial aportó también otro elemento significativo para el arte y es precisamente el terreno de la técnica y la reproducción.

En efecto, el nuevo escenario urbano generó una raza diferente de artistas, que frente a las

condiciones de la vida en la ciudad pusieron de manifiesto en sus obras —no solo pictóricas, cabe también en ello la producción literaria, entre otras— no únicamente un despliegue técnico de la representación, se dirigen también a su propia percepción de la multiplicidad de fenómenos que les rodean, de los sonidos y el movimiento de la ciudad, de la posible pobreza que aceptan al asumirse como artistas. Se trata de una concepción de la experiencia estética y de la vivencia del artista:

El hombre de la vida moderna, lanzado a la vorágine, es abandonado de nuevo a sus propios recursos —a menudo a unos recursos que nunca supo que tenía— y obligado a multiplicarlos desesperadamente para sobrevivir. Para cruzar el caos en movimiento, debe ajustarse y adaptarse a sus movimientos, debe aprender no solo a ir al mismo paso, sino ir al menos un paso por delante debe hacerse un experto en *soubresauts y mouvements brusques*, en giros y contorsiones súbitos, bruscos, descoyuntados, no solo de las piernas y el cuerpo, sino también de la mente y la sensibilidad [...] Baudelaire muestra cómo la vida urbana moderna impone estos movimientos a todos; pero muestra también cómo al hacerlo impone también, paradójicamente, nuevas formas de libertad. Un hombre que sabe cómo moverse en, alrededor y a través del tráfico puede ir a cualquier parte, por cualquiera de los infinitos corredores urbanos por donde el mismo tráfico puede circular libremente. Esta movilidad abre un gran número de experiencias y actividades nuevas a las masas urbanas (Berman, 1989, pp. 159-160)

**El contenido de la revolución de las ideas y de las prácticas artísticas se encuentra ligado al menos a otros aspectos alineados con los procesos revolucionarios.**

[...] en ese aparecer del artista se presenta  
una forma específica de percibir el mundo y  
producir obras de arte.

Esta forma de vida, que Marshall Berman expone tan precisamente a través de la figura de Baudelaire, se convierte en la forma de identificación del artista moderno; es un parecer distinto del artista clásico. Ahora bien, en ese aparecer del artista se presenta una forma específica de percibir el mundo y producir obras de arte. Se trata, en otras palabras, de nuevas formas de experiencia que vinculan no solamente el campo de la vivencia del artista, sino su relación con el material y el soporte de sus obras. En estas se presentan, al mismo tiempo, la imagen y las condiciones matéricas que las conforman; para el caso de la plástica, la pintura o la escultura. El terreno de la experiencia surge en ese juego de relaciones, de miradas, de percepciones del mundo y, en un primer momento, de la ciudad. En este sentido, es Walter Benjamin quien presenta esta forma de experiencia:

Haber sido empujado por la multitud es la experiencia que Baudelaire destaca como decisiva e inconfundible entre todas las que hicieron de su vida lo que llegó a ser. Ha perdido la areola en una multitud movediza, animada de la que estaba prendado el *Flaneur* (Benjamin, 1999, p. 169)

En el contexto de Benjamin, buena parte de la esencia de la Modernidad y del fenómeno de la experiencia de la vida moderna que rompe con el arte clásico, tiene que ver con el desvanecimiento del aura. Es decir, con un cierto de

velo de solemnidad que cubre las obras del arte clásico y del Renacimiento, en donde el tema fundamental es, de un lado, la reproducción idealizada y relacionada con la promoción de valores morales, teológicos, filosóficos o patrióticos; y, de otro, la ejecución de una técnica que se encuentre en los límites de la perfección:

El modo original de integración de la obra de arte en el contexto de la tradición encontraba sin duda su expresión en el seno del culto. Así las obras de arte más antiguas nacieron, como sabemos, al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso. Pero es de importancia decisiva el que este modo aurático de existencia de la obra de arte nunca queda del todo desligado de su función ritual. Dicho en otras palabras: el valor único de la obra de arte auténtica tiene su fundamentación en el ritual en cuyo seno tuvo su valor de uso originario (Benjamin, 2008, p. 58)

Con la entrada de la Modernidad, señala Benjamin, esa concepción de arte entra lentamente en una crisis, sobre todo porque luego de la Revolución Francesa se asumen nuevas tradiciones que determinan la producción de obras artísticas.

El desarrollo de la industria propio la Edad Moderna y que atravesó no solo las formas de producción material, sino también las de producción intelectual y artística, trajo consigo la *reproducción*, lo que, según Benjamin, despoja



a la obra de su aura. Si se parte de ese hecho, se tiene que posiblemente las obras de arte en la Modernidad carecen de un aura, a menos que se presente de maneras diferentes. Por esta razón, son las condiciones de la experiencia las que determinan las manifestaciones de arte en este periodo, además de trasladar implícitamente esta forma de experiencia al espectador de la obra, quien también permanece cercano al medio urbano en que esta se genera, lo que no significa que la entienda. Sin embargo, el tema de la experiencia y la vivencia sí dan razón de la manera en la que el artista percibe el mundo y lo manifiesta a través de una pintura, una pieza literaria, una fotografía, una obra de teatro, entre otros. De acuerdo con lo anterior, Benjamin afirma:

[...] Ya que la técnica de la reproducción, según puede formularse en general, desgaja al tiempo lo reproducido respecto al ámbito de la tradición. Al multiplicar la reproducción, sustituye su ocurrencia irrepetible por una masiva. Y al permitir la reproducción el encontrarse con el espectador en la situación en la que éste se encuentra, actualiza lo reproducido. Estos

dos procesos llevan a una violenta sacudida de lo que es transmitido: la sacudida de la tradición que resulta el reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad, tan estrechamente conectadas con los movimientos de masas de nuestros días (Benjamin, 2008, p. 55)

Parte de la *sacudida de la tradición*, a la que se refiere Benjamin, surge en el campo de la pintura con el impresionismo francés, que en cierta medida introduce Édouard Manet. Su obra, junto con la de otros representantes de la pintura francesa del siglo XIX y movimientos posteriores, representa —desde su forma y contenido pictórico y matérico— la fractura que se menciona más arriba, y es el ejemplo de una obra de arte ajena a una dimensión aurática. En obras como *Almuerzo sobre la hierba* (ver figura 1) se presenta toda una forma discursiva que rompe con los dictámenes de la percepción y la representación impuestos por la tradición del neoclásico. Ello se evidencia con las condiciones de la pincelada, la figura femenina ajena a toda forma de idealización, la técnica, la distribución del color y el uso material, entre otros.

**Figura 1.** Almuerzo sobre la hierba

Fuente: Manet (1863).



Así pues, el impresionismo se muestra como una forma de fractura con la tradición y una manifestación visual del campo de la experiencia, que se describe a partir de Benjamin, no solo por el uso de la técnica, sino porque el contenido de su obra no evidencia las formas idealizadas requeridas por la tradición clásica. En el impresionismo no se representan los objetos tal y como son —lo que no significa, por ejemplo, que el artista carece de un dominio técnico del dibujo—; por el contrario, se trata de una interpretación del artista, de una lectura de su forma de comprender el mundo y que se hace manifiesta mediante la obra. Esta es, en últimas, el resultado de una carga emocional, si se quiere, de la relación que surge entre el artista y el medio que le rodea.

Los procesos hasta aquí descritos obedecen a una serie de transformaciones, de fenómenos acumulativos que tienen que ver con la formación de un proceso de secularización demasiado amplio y complejo, y que es abordado aquí desde la noción de experiencia de la Modernidad. En este punto, esa experiencia adquiere una vinculación con la estética; es decir, no se habla de cualquier tipo de sensaciones acumuladas frente a una multitud de fenómenos que llegan todos juntos y al mismo tiempo a los sentidos, y luego se transforman en arte. Si bien es un proceso que tiene en cuenta varios aspectos, se concentra en la experiencia estética que tiene como acto principal a la obra de arte y como ejecutor de esta al artista, en última instancia, la creación misma. En esta línea, es Hans Robert Jausss quien introduce otra teoría respecto a las condiciones de la experiencia estética.

Para Jausss el reconocimiento de la obra de arte y sus condiciones discursivas, comunicativas y, en ciertas medidas, epistemológicas pasa por dos grandes momentos. Por una parte, es necesaria una *emancipación* de los principios que él denomina como *platónicos*; es decir, aquellos que se encuentran vinculados a las

fórmulas de representación establecidas por la tradición del arte y que determinan la conducta, la técnica y el contenido simbólico de la obra. De otro lado, partiendo de la emancipación de las tradiciones estéticas y artísticas, la experiencia propiamente dicha requiere, en última instancia, de la apropiación de la experiencia; una especie de asimilación de todos los contenidos de esa experiencia para que se convierta en eso precisamente, de lo contrario obedecería a procesos, si bien semejantes, en todos casos diferentes. Para Jausss este proceso tiene que ver con una forma de creación. Cuando el artista crea, deja manifiesta su experiencia del mundo, las pasiones o los objetos; cuando el espectador adquiere una experiencia de la obra —él también tiene una serie de elementos acumulados que le permiten acceder a ella— se genera una creación que parte de la experiencia estética de la obra:

La experiencia estética trasciende siempre, a pesar de todo, los límites que trazaron para ella desde las premisas de la metafísica platónica de lo bello. Probablemente esto ya valga para la concepción griega del arte. Por eso los teóricos del arte y arqueólogos se preguntaron si en el momento en que surgieron las artes plásticas griegas, de acuerdo con la teoría del arte de Platón, habían sido experimentadas como mediación de una verdad suprasensible o como el brillo de la idea pura, atemporal. Esta suposición apuntaría en todo caso a que la justificación platónica de la belleza como destello de lo supraterrrenal no se puede tomar como clave de la experiencia artística que se iba desligando del culto religioso. Antes bien, el concepto platónico de la belleza trascendente podría haber sido la respuesta de la filosofía a

**En el impresionismo  
no se representan  
los objetos tal y como  
son; por el contrario,  
se trata de una  
interpretación  
del artista...**

la rebeldía de lo bello contra la separación de idealidad y manifestación, y con ello, el intento de someter de nuevo la experiencia placentera y autosuficiente del arte a la autoridad de la filosofía. (Jauss, 2002, p. 53)

Se trata de una emancipación que, como se mencionó, tiene que ver con alejarse de todos los contenidos que puedan atar al artista y a la obra con los referentes de la tradición:

La emancipación de la experiencia estética de la modernidad se puede describir como un proceso en el que tanto la praxis estética del artista como la del receptor se despoja de su paradigmática vinculación con el cosmos, con la naturaleza (creada por dios) o la idea, heredada de una tradición de siglos y se entiende a sí misma como capacidad *poiética*. (Jauss, 2002, p. 57)

**El artista expone su obra, pero  
aquel que la observa, que la  
percibe mediante los sentidos,  
también hace parte de un  
proceso de creación.**

Ejemplo de la discusión, en la dirección que propone Jauss, se presenta en la obra de Paul Cézanne (ver figura 2), la cual tiene que ver con la relación que, en términos de una experiencia estética, fija un diálogo entre la obra y todas sus características, aun cuando no se tenga una conciencia total de estas y el espectador. En ese diálogo, el artista expone su obra, da muestra de su experiencia, de su interpretación del mundo, pero aquel que la observa, que la percibe mediante los

sentidos, también hace parte de un proceso de creación, en tanto realiza una interpretación de la obra, una lectura de la experiencia del autor y de la suya misma. Ese es el momento en que se tiene una experiencia de la experiencia estética y es, en efecto, todo un proceso de emancipación. De no ser así, no se podría percibir, en el caso de Cézanne, más que un cúmulo de manchas:

Si se aplica la exigencia de Valéry a la contemplación de un Cézanne, sus manchas de color no pueden explicarse no como reproducción de un estado de somnolencia visual ni de la intención de una construcción perfecta. Han de entenderse más bien como invitaciones al espectador para que participe en el proceso de una nueva constitución del mundo en la pintura (por no decir contemplarlo en la percepción activa del contemplador) y hacerse cargo así de la posibilidad de que las cosas se vayan constituyendo en su aparición, en los marcos de referencia proyectados por Cézanne. (Jauss, 2002, p. 70)

En relación con lo que se planteó sobre la noción de experiencia de Benjamin y el proceso emancipatorio de Jauss, parece dibujarse un punto en común en torno a la relación que surge entre la experiencia estética y la pérdida

del aura o, como lo formula Jauss, la emancipación de la experiencia. Ese punto en común tendría que ver precisamente con la necesidad de configurar la forma en que se percibe el mundo y las estructuras que se implementen en su representación, entendiendo esta representación, no en el sentido de una mimesis que da cuenta de la realidad de los objetos tal como estos son, sino de la mirada del artista y la manera en que este los vive y los manifiesta a través de su obra:

Una investigación histórica sobre la función comunicativa de la experiencia histórica debería recorrer el proceso de su emancipación desde que la catarsis se separó de las funciones del culto, pasando por los distintos niveles y modos y modos de la identificación normativa, hasta la renuncia a identificaciones comunicativas que se practica en la reflexividad de la actual experiencia artística. (Jauss, 2002, p. 70)

Expuestos de manera en exceso superficial, algunos conceptos de Walter Benjamin y de Hans Robert Jauss se presentan a continuación, así como algunos, igualmente breves, apartes de la discusión entre Miguel Antonio Caro y Baldomero Sanín Cano en torno a una posible concepción de experiencia estética a partir de los puntos expuestos por estos autores, vistos desde la teoría estética de los dos intelectuales alemanes.

### **Miguel Antonio Caro y Baldomero Sanín Cano: discusión sobre el campo de la estética en el arte colombiano**

El tema de la discusión sobre la producción plástica en Colombia desde finales del siglo XIX y principios del XX es tan o más compleja que el de la producción artística europea. Esto se debe no solamente a razones de lógicas temporales o discursivas en el campo del arte, sino a la vinculación de prácticas y discursos políticos que lograron interferir, si no en las formas en que se llevaron a cabo las obras, sí al menos en las condiciones en las que estas se produjeron y la incidencia que estas condiciones ocasionaron para los artistas. Ello generó, por parte de estos últimos, diferentes formas de generar obras de arte que, por lo general, estaban vinculadas a los intereses de los representantes de los partidos políticos. En los contenidos de estas obras se exponían formas e ideas más relacionadas con los ideales de producción artística de los dirigentes del Estado colombiano, que demostraciones claras de deseos artísticos.

Además de ello, esta tendencia también tuvo que ver con temas como el mecenazgo, en el que el artista, con el fin de realizar su obra, debía comprometerse —aunque no siempre deseoso de ello— con las ideas políticas de un partido. Tal situación fue semejante al caso francés que salió de las cortes, pero con varios años de retraso. De igual modo, el panorama urbano era en efecto diferente, no se trataba de las grandes transformaciones urbanísticas e industriales de París; en el caso concreto de Bogotá, esta era más una ciudad de rasgos rurales que cualquier otra cosa. Todo esto compone un síntoma disperso en términos de una experiencia estética realmente moderna, además todavía no emancipada, pues de fondo y añadido al contexto político también existía uno religioso.

**La discusión sobre la producción plástica en Colombia desde finales del siglo XIX y principios del XX es [...] más compleja que el de la producción artística europea.**

Para Miguel Antonio

Caro, la obra de arte

y [...] la producción

artística deben pasar

por un proceso de

idealización.

Esta lectura del panorama artístico en Colombia presenta desde luego las discusiones de varios teóricos, quienes, para variar, exponen sus conceptos apegados a discursos políticos. No obstante, algunos de ellos, como es el caso de Baldomero Sanín Cano —quien desde una postura liberal parece estar más del lado de una valoración de la experiencia estética en cuanto secularización de las tradiciones religiosas— destacan la importancia que poseen las propuestas artísticas y las valoraciones estéticas modernas, fijando su atención en el impresionismo (para el caso de este ensayo) observado el caso de la obra de Miguel de Santamaría.

En contraste directo y firme a esta lectura abierta se presenta la posición de Miguel Antonio Caro, representante del conservatismo. Caro se opone radicalmente a la mirada de Sanín Cano e introduce una perspectiva que, en términos de Jauss, está más cercana a la tradición platónica que a una experiencia estética. Ahora bien, a pesar de que los ejemplos de Caro están ceñidos a obras literarias, cabe señalar que es su interpretación de estas, en términos de experiencia, lo que se pretende analizar aquí.

Para comenzar, es válido revisar uno de los enunciados de Caro sobre la necesidad de un ideal en las manifestaciones artísticas:

El elemento esencial del arte es la idealidad, que no se contrapone como algunos piensan, a la realidad (puesto que lo preternatural, aunque impalpable, no deja de ser una realidad), sino al materialismo, al positivismo, al criterio limitado y rastrero, que nunca se eleva a las auras superiores. Todo ideal es directa o indirectamente religioso, porque todo ideal es en sí mismo superior a la materia y supone en quien lo concibe, una elación, un arrobamiento. (Caro, 1951, p. 367)

Más adelante sostiene:

[...] ¿Hay quien ose decir que las creencias religiosas desaparecen cuando se trata de arte, o lo que vale lo mismo, que para ser buen poeta o buen artista, nada importa ser creyente o ateo? Pues venga y cree una Beatriz como la de Dante, o pinte una virgen como las de Murillo, quien se represente en su depravada imaginación a los hijos de Dios simplemente como abípedos nietos del gorila. Lejos de desaparecer las creencias religiosas cuando se trata de arte o de poesía, reaparecen de grado o por fuerza; y quien haya tenido como hombre la desgracia de perder la fe, para mover la pluma como poeta se dará trazas de creer en algo, de esperar en algo sobrenatural. (Caro, 1951, p. 372)

A partir de este argumento, queda claro que, para Miguel Antonio Caro, es necesario que la obra de arte y, por ende, la producción artística pasen por un proceso de idealización. Ese ideal está determinado por condiciones metafísicas que le permiten al sujeto creador acercarse al material y, en el sentido platónico, desarrollar el producto de esos ideales. La obra en sí misma debe estar dirigida a propósitos muy elevados, ajenos a una experiencia del mundo que no garantice un ideal, una especie de teleología respecto al contenido y la destreza técnica del autor por medio de la obra, sea esta una pintura, un poema o una escultura. Ello deja entrever una problemática en relación con la forma en que los principios de la modernidad se presentaban en Colombia ya a finales del siglo XIX y cómo se tomaban los procesos de secularización. La emancipación aquí es en efecto relativa, pues si bien existe en términos de la geopolítica, no se presenta en cuanto forma de discurso emancipatorio lejano de las formas de poder imperantes y gestoras de un Estado independiente.



Esta condición lleva al autor a una franca oposición frente a las ideas del libre pensamiento traídas desde Europa, curiosamente varios años antes del desarrollo de su propia obra:

Nunca hemos podido averiguar que piensan los *libre-pensadores*, y sospechamos que ellos mismos no lo saben: porque si el supuesto *libre-pensamiento* ha de tener algún sentido razonable, significa la deliberación que precede al juicio, la indecisión del que no ha acabado de formar opiniones propias. (Caro, 1951, p. 376)

Como se puede observar en la perspectiva de Caro, se establece una noción de ideales específicos, que no solo han de regir las formas de creación, sino las formas de percepción y de experiencia que conlleven a la generación de obras de arte. Desde este punto de vista, obras como las de Cézanne —o para el caso local, las de Santa María— resultan en aberrantes expresiones de libre pensamiento, falta de dirección y fin, además de una total carencia de destreza técnica por parte del artista.

Como se dice más arriba, la cara opuesta de esta lectura es la que ofrece Sanín Cano, en cuanto a su mirada, por ejemplo, del impresionismo. Para este autor, contrario a los

argumentos de Caro, es una necesidad separarse de los cánones de la tradición. Ya no se trata de pretender comprender los objetos mediante su perfecta representación, sino de ver a través del enfoque, de la mirada del propio artista, y así saber cómo ve, qué experimenta, qué representa un tono o un empaste cuando son utilizados para describir la experiencia que el artista tiene de la realidad, como sucede con el caso de la obra de Santa María (ver figuras 3 y 4):

Cuando los impresionistas vinieron a representar las cosas como ellos las veían, ya era tiempo de que la pintura se atreviese a ser lo que nunca había sido sino pocas veces y eso manera de ensayo. Era tiempo de que la pintura fuese sencillamente, la pintura. ¡Habían sido tantas cosas! La habían usado para enseñarnos. La habían sometido a torturas extrañas para que representase sistemas filosóficos o enmarañadas concepciones teológicas. Sirvió para transmitir al futuro las hazañas de los héroes. Y el poema de la luz, los acordes misteriosos de las notas de color resultaban de cuando en cuando en la obra de los videntes, pero el pintor no se había puesto todavía a hacerlos concienzudamente y exprofeso. (Sanín, 1975, p. 552)

**Figura 2.**

La montaña Sainte-Victoire vista desde Bellevue

Fuente: Cézanne (1885).

**Figura 3.** Desnudo femenino en el mar

Fuente: de Santa María (fecha no registrada).





**Figura 4.** En la playa de Macuto, óleo de Andrés de Santa María (1904).

Fuente: Museo Nacional de Colombia, Bogotá.

De hecho, Sanín Cano cuestiona la postura de quienes buscan ideales tanto en la forma y la técnica, como en los contenidos de las obras. Su concepción se encuentra en efecto más cercana a las de Benjamin o Jauss en cuanto su concepción de experiencia:

El reproche más grave de los amantes de la vieja pintura contra el impresionismo se resume en una frase vacía: los impresionistas no representan los objetos tales como son. Cargo de incómoda relevación, si nos lo hubieran presentado en la época ya demasiado lejana del terror naturalista [...]. Los impresionistas no representan los objetos tales como son. ¡En buena hora! Nosotros, en el caso en el caso de juzgarnos nosotros mismos no damos sino una imagen deformada de nuestro ser; y para representar los objetos, sólo podemos ofrecer imágenes aproximativas desde luego, y forzosamente selladas con todas las señas

de nuestro temperamento personal, de donde resulta, que lo que importa en materia de arte, no es hacer verdadero o real, no siquiera semejante, sino hacer hermoso. (Sanín, 1975, p. 271)

Continúa Sanín en líneas más adelante:

Las caras pintadas por los artistas del siglo pasado y del presente son más humanas que aquellas en cuya contemplación se recrearon los pintores del renacimiento. Se siente uno inclinado, observando las figuras humanas debidas al pincel de pintores modernos, a imaginarse que el aspecto del hombre ha variado considerablemente como han variado las leyes, las costumbres, el concepto general de la vida. (Sanín, 1932, p. 273)

De entrada, se percibe como para Sanín Cano el valor de la experiencia que se transmite en la obra, los juegos con el color y las variadas expresiones técnicas configuran lo verdaderamente significativo de la obra. Es decir, la lectura que el autor expone mediante su obra, la interpretación que, a través de una pintura, por ejemplo, existe del mundo y las condiciones en que el artista vive y experimenta ese mundo. En otras palabras, se trata de la apropiación de la experiencia del artista y la relación con la experiencia del espectador.

Para no ir más lejos, las lecturas ofrecidas a lo largo de este breve escrito señalan cómo en la interpretación de las obras de arte en el contexto colombiano de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, articuladas a criterios políticos, dan muestra de una doble percepción

no solo de las obras, sino de los procesos de secularización introducidos por el pensamiento moderno. Así pues, de un lado, desde la doctrina conservadora, se está más del lado de la tradición anclada a ideales platónicos, dignificados por la capacidad de representación y limpieza de la técnica, en donde la interpretación del artista se asume como libre pensamiento y, por lo tanto, deslegitima el contenido mismo de la obra. En contraste, perspectivas como la de Baldomero Sanín Cano están vinculadas a los intentos emancipatorios de la Modernidad. Esta mirada es más abierta respecto a la ruptura de ideales de la tradición cristiana y de representación, y más cercanos a conceptos de una experiencia estética semejantes a los expuestos por Walter Benjamin y Hans Robert Jauss. ■

## REFERENCIAS

- BENJAMIN, W. (1999). *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II. Sobre algunos temas Baudelaire*. Taurus.
- BENJAMIN, W. (2008). *Poesía y capitalismo: Iluminaciones II*. Taurus.
- BERMAN, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI.
- CARO, M. A. (1951). *La religión y la poesía. Artículos y discursos*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Editorial Iqueima.
- CARO, M. A. (1882). *La religión y la poesía*. Editorial Iqueima.
- CÉZANNE, P. (1885). *La montaña Sainte-Victoire vista desde Bellevue* [pintura – óleo sobre lienzo]. Barnes Foundation, Pennsylvania, Estados Unidos.
- DE SANTA MARÍA, A. (s. f.) *Desnudo femenino en el mar* [pintura]. Museo Nacional, Bogotá, Colombia.
- DE SANTAMARÍA, A. (1907). *Retrato de María Mancini a caballo* [pintura-óleo sobre lienzo]. Museo Nacional, Bogotá, Colombia.
- JAUSS, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós.
- MANET, E. (1863). *Almuerzo sobre la hierba* [pintura – óleo sobre lienzo]. Museo de Orsay, París, Francia.
- MEDINA, Á. (1941). *Procesos del Arte en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura.
- SANÍN CANO, B. (1904). *El impresionismo en Bogotá*. Instituto Colombiano de Cultura.
- SANÍN CANO, B. (1932). *El arte francés en Bogotá. Crítica y arte*. Banco de la República.
- TÉLLEZ, H. (1977). *Selección de prosas. Colección de autores nacionales*. Instituto Colombiano de Cultura.
- ZALAMEA, J. (1941). *Nueve artistas colombianos*. Instituto Colombiano de Cultura.
- ZALAMEA, J. (1978). *Arte puro, arte comprometido, arte testimonial*. Instituto Colombiano de Cultura.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- DEIX P. (2002). *Historia cultural del arte moderno*. Cátedra.
- GARCÍA, J. C. (1920). Rudimentos de estética. *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, XV(144), 231-275.
- GÓMEZ, L. (1978). *El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte*. Instituto Colombiano de Cultura.
- MEDINA, Á. (1978). *Preparativos de una guerra y apertura de un salón, la pintura pretexto de un debate político*. Instituto Colombiano de Cultura.

