

**Episodios realistas
sobre el aprendizaje del arte**

Sonia Muñoz

**Episodios realistas
sobre el aprendizaje del arte**

**archivos del Índice
Cali**

Primera edición, 2017

© Sonia Muñoz, 2017

© archivos del Índice, 2017

e-mail: archivosdelindice@yahoo.com

<http://www.archivosdelindice.com>

ISBN 978-958-46-9702-8

Impreso en Colombia

MESES DESPUÉS de la desaparición del Plantel Superior para las Artes Visuales de Cali, una mujercita se presentó en mi oficina de la editorial. Tras un saludo nervioso, soltó de corrido: “Mi nombre no importa. Baste saber que me desempeñé como profesora auxiliar en el Plantel durante los últimos diez años. Estudié arte, pero no soy una artista: casi a punto de graduarme descubrí que la enseñanza era mi inclinación genuina. Durante mis primeros años en el Plantel me consagré de lleno a esa labor: estudié, sugerí, aconsejé, administré. Trabajé mucho. Claro, con menos bríos a medida que pasaba el tiempo. Y a medida que pasaba el tiempo fui descubriendo que a la institución la aquejaban serias dificultades de variada índole: unas urgentes, como su menguada capacidad financiera; otras políticas, como el lugar cada vez más insignificante que un instituto público de arte ocupa en las preocupaciones de nuestros gobernantes; o curriculares, como los retos que le plantean a la enseñanza los escollos del arte actual. Cuestiones éstas que cada director transitorio, cada profesor transitorio –yo pude permanecer ahí porque supe hacerme invisible–, trató de sortear a

su manera. Mientras, la institución seguía apenas sobreaguando.

En medio de tantas dificultades para las que nadie vislumbraba una solución, me empeciné en entender el mundo que me era más cercano: el del aprendizaje del arte. Sin que nadie me lo hubiese pedido, empecé a tomar notas, desordenadamente, sin teoría ni método, y a componer con ellas una serie de pequeñas narraciones desarticuladas o episodios, de los que por tanto no puede desprenderse relación de contigüidad o causal alguna. Mi tarea fue furtiva, nadie se percató de ella, nada más fui una sombra que aguzó la vista y el oído. Por desdicha, esta tarea, que me vi obligada a adelantar lentamente, ahora se ha quedado trunca: no llegué a concluir la serie de episodios proyectada, tampoco alcancé a consultar los estados financieros de la institución ni otros documentos que me hubiesen ayudado a familiarizarme con las normas administrativas y cimientos conceptual-curriculares vigentes durante las distintas etapas de su existencia.

En consecuencia, en mi escrito no se exponen estadísticas, cifras o evidencias que respalden mis observaciones, las cuales, como es apenas obvio, se restringen a las artes visuales y al artista visual, llamado también artista plástico o, en otros contextos, simplemente artista. (Espero que nadie se sienta agredido por mi uso repetido del género gramatical masculino para referirme a los artistas en general, haciendo así caso omiso de su género o

presunta identidad sexual; esta falta de corrección, no obstante, le puede parecer menor a quien se pregunte en qué categoría caben las personas que tienen y han tenido la autoridad o influencia mayor en el mundo del arte).

Como tendrá la ocasión de notar, aquí mis pinitos literarios –he tomado dos cursos de escritura creativa por correspondencia– se limitan a la idea de hacer intervenir a varios narradores, aunque mi compañía favorita sea la de un narrador omnisciente: la de alguien un poco más ilustrado que yo. Recojo además fragmentos de algunos artículos y libros que, según el caso, me tomé la libertad de traducir, así con pena tuviera que ahorrarme la observación o glosa crítica que merecían.

He decidido disfrazar las identidades de las personas que protagonizan mis episodios, por lo que nadie podrá reconocer en ellas a algún conocido, y a omitir sus referencias –de hecho escasas– a artista o profesor de arte destacado o no tan destacado de nuestro entorno, con el fin de soslayar las inevitables suspicacias.

Quién sabe si me equivoqué al enfrascarme en una tarea que entonces, y todavía –no puedo negarlo–, parecía ser la más urgente: seguir el rastro de algunos de los estudiantes y profesores que pasaron por las aulas y talleres del Plantel, y de quienes tuve la fortuna de conocer hasta sus pensamientos más íntimos.

Me pregunto si el texto que le entrego tenga para usted algún valor. A mí me gusta pensar que cada uno de los episodios que lo componen, al modo de una pintura realista, describe con gruesos trazos sombríos, en no pocos casos caricaturescos, eventos de la vida diaria en el Plantel que cualquiera hubiera podido identificar enseguida: no reclamo pues el ser la portadora de alguna novedad; por el contrario, como dice el protagonista de uno de mis episodios, expongo tan solo lo que desde hacía mucho había estado ahí.

Le ruego que lea este material y, si le parece, lo publique. Con una advertencia: si gracias al mismo es fácil adivinar quién fue el autor de la calamidad que acabó con el Plantel, le aseguro que sus verdaderos promotores son los que durante largos años se despreocuparon de sus rumbos. Ellos propiciaron su ruina”.

Sin esperar una palabra mía, la mujer se esfumó.

La *editorial archivos del índice* ha decidido dar a conocer, sin modificación alguna, el documento que nos fue confiado, respetando el orden que la autora le ha dado a sus episodios y conservando también las transcripciones, correspondencia fotocopiada y recortes de prensa que los acompañan. Las opiniones que ella expresa aquí son de su exclusiva responsabilidad.

Cali, agosto de 2016

QUÉ LEJOS estás ya, paraíso amado,
Donde es bajo el azul todo amor y alegría,
donde cuanto se ama digno es de ser amado,
Donde en puro deleite el alma se extasía...
¡Qué lejos estás ya, paraíso aromado!

*Pero ese paraíso de infantiles amores,
Los paseos, los cantos, los besos, las violetas,
Los violines vibrando detrás de los alcores,
con los jarros de vino de noche en las glorietas
—pero ese paraíso de infantiles amores,*

*El verde paraíso de furtivos placeres,
¿está más lejos ya que la India y que la China?
(...)*

Charles Baudelaire (1857)¹

LA INFANCIA DE DUMIA CON EL BOSCO



LA MADRE de Dunia, una mujer ya cuarentona entonces, de vez en cuando llegaba a la casa con una enciclopedia –*Historia Natural I, Historia Natural II, Arte Antiquo*– para la ilustración de sus dos pequeñas. Se trataba sin duda de la contribución más sensata a la educación de las hijas que podía hacer una competente peluquera. Pero las enciclopedias dejaron de llegar cuando la mujer abandonó el hogar.

Dunia duda de que en su infancia ella se hubiera servido alguna vez de estos libros para cumplir con el cometido para el que fueron hechos. Leer no fue para ella una afición, mucho menos hoy cuyo desempeño como auxiliar de medio tiempo en una dependencia de la administración municipal le exige descifrar los enrevesados párrafos de las actas y resoluciones que pasan a diario por sus manos.

Alrededor de los seis años sí adquirió la costumbre de encerrarse durante horas en su habitación para poder embeberse a gusto en la contemplación de las láminas que contenían aquellas enciclopedias. Hubo una que miró, remiró y –he ahí el milagro– sigue contemplando hasta el día de hoy: *El Jardín de las Delicias* de El Bosco

[Ducado de Brabante, hoy Países Bajos, c. 1450-1516)].

Cuando empezó a estudiar en el Plantel Superior para las Artes Visuales, la chica se tomó el trabajo de visitar su biblioteca (altos anaqueles oscuros, escasos libros exquisitos, escasos por ser exquisitos, y ya encogidos, pequeños sepulcros en espera de su cremación inevitable). Algo supo: “creo que El Bosco era un pintor del Renacimiento”, fue lo que una vez me dijo, ella que nunca había mostrado interés por situar al artista y su obra en el contexto de su época. Incluso hasta hace poco la escuché lamentarse por lo poco que se sabía de El Bosco, una queja que dejaba adivinar que aquel temprano hechizo se quería ahora convertir, a sus veintidós años, en una curiosidad más seria.

Esta pequeña historia no deja de asombrarme: ¿no sorprende acaso que unas cuantas acciones en apariencia insignificantes hayan desencadenado en esta chiquilla un ardor que no parece haber menguado con los años?: a finales del siglo veinte una madre extenuada, luego de largas horas de estar de pie, se detuvo varias veces en una librería y compró unas enciclopedias de segunda mano que llevó a un hogar en el que aquellos mamotretos eran los únicos libros que se poseían. La hija menor empezó a enclaustrarse todos los días con el mismo volumen, pues había quedado subyugada por *El Jardín de las Delicias*: tanto que, según cuenta, esa imagen ha sido para ella una fuente de

inspiración y, tal vez –no lo sabe muy bien–, el motivo por el que decidió estudiar arte. ¿Confluyeron esos hechos en la formación temprana de su vocación?

¿Qué vería la niña en esa ilustración? ¿Cómo pudo esa imagen convertirse en un apego? ¿Sería ésta el único alimento –al parecer inagotable y que en su niñez no se hallaría en otro lugar– de su fantasía e intelecto? En otras palabras, y si me atengo a la antigua y bastante cuestionada concepción de *inspiración*, para Dunia *El Jardín de las Delicias* se convertiría en la fuente genuina de su entusiasmo: aquel regalo de las musas o los dioses que avivan la imaginación.

Hoy dice ser plenamente consciente de que la simbología del tríptico de El Bosco inspiró sus primeros grabados. ¿Por qué? ¿Acaso ya como estudiante de arte, y al poder contemplarlo con ojos más entrenados, seguía evocando aquellos días en que la soledad de su infancia se encontraba con un mundo pleno? ¿Revivía así el hecho de haber descubierto allí una existencia tentadora en la que eran posibles hechuras, entidades y formas que ponían en entredicho el orden que la rodeaba? Ese jardín de maravillas, en el que crecían frutas gigantes, en el que seres desnudos, hombres, mujeres, bestias, negros, blancos, peludos, alados, y otros más raros para los que no tenía un nombre, ese lugar de contorsionado compañerismo con todo lo animado y que en ocasiones parecía amenazado por demonios, garras y extraños artilugios, esa

intrincada parcela de mundo –pregunto– ¿le permitiría a la niña salir de su encierro y abrirse a una plenitud inquietante? Imaginémosla: gracias a su concentrada atención escapaba durante horas hacia el jardín; más tarde se olvidaba del libro dejándolo yacer por ahí, para volver a rescatarlo, digamos antes de dormir, y con los ojos fijos en los sucesos sitiados por el encuadre de la ilustración hacer con ellos una fábula que ningún *Avatar* en tercera dimensión hubiese podido opacar.

De niña, ella por cierto no observaba una *obra de arte*, noción con la que se familiarizaría más tarde. En aquellos instantes de genuina comunicación, la creación del enigmático El Bosco, a despecho de los siglos, del cúmulo de interpretaciones que han tratado de desvelar el misterio del *Jardín de las Delicias*, a pesar de las rentables operaciones de exhibición y reproducción por las que ha pasado, a pesar de todo, pudo llegar a la pequeña como una pura imagen que se aposentó en el corazón.

Se podría también especular que en esa enciclopedia que recogía aquella ilustración la niña se encontró con los indisolubles lazos que anuda el primitivo *mana*. *Mana* o espíritu del que da: el espíritu de la madre quizás rondaba todavía por ahí, la chica habría accedido al placer de mirar aquel jardín gracias a ella, a la mujer que desatendió el hogar dejando no obstante tras sí una dádiva que por momentos la convencía de que la madre había sido una presencia próxima y pródiga,

y no una mujer elusiva. En el acto de tomar el libro y contemplar su ilustración predilecta se daría entonces la doble posibilidad, quien sabe si ambiguamente realizada, de reparar el objeto de su amor –“yo tengo una *madre buena*”– y de perdonarse: “no soy la causa de su ausencia”.

A los treinta y dos años, y en vísperas de su primer viaje a Japón, Claude Lévi-Strauss confiesa que su primera emoción estética y su atracción por ese país se originaron en un grabado japonés que recibió de niño de manos de su padre:

Ninguna influencia contribuyó tan temprano a mi entrenamiento intelectual y moral como la de la civilización japonesa. A través de medios muy modestos, sin duda: mi padre era pintor y, fiel a los impresionistas, durante su juventud había llenado una gran caja de cartón con grabados japoneses. Me regaló uno cuando yo tenía cinco o seis años. Todavía puedo verlo: un plato Hiroshige, muy gastado y carente de márgenes, que mostraba a unas mujeres caminando bajo pinos inmensos a la orilla del mar.

Abrumado por la primera emoción estética que jamás había experimentado, lo usé para cubrir la parte inferior de una caja, que alguien me ayudó a colgar sobre mi cama. El grabado suplía el panorama que se suponía iba a descubrir desde la terraza de aquella casita que, semana tras semana, me puse a llenar con muebles y figuras en miniatura importados del

Japón, la especialidad de una tienda llamada *La Pagode*, localizada en la calle *Petits-Champs* en París. Desde entonces, un grabado iría a recompensar cada uno de mis triunfos en la escuela. Eso se prolongó durante años. Poco a poco, la caja de mi padre se fue vaciando en mi provecho. Pero aquello no fue suficiente para reprimir el deleite que ese universo me inspiraba, y que descubrí a través de Shunshō, Yeishi, Hokusai, Toyokuni, Kunisada y Kuniyoshi. Hasta los diecisiete o dieciocho años, todos mis ahorros se encaminaban a la acumulación de grabados, libros ilustrados, hojas de sable y empuñaduras indignas de un museo (ya que mis ahorros solo me permitían adquirir humildes piezas), pero que me absorbían durante horas, y ello tan solo en el laborioso descifrar –armado con una lista de caracteres japoneses– títulos, inscripciones y rúbricas. Puedo por tanto decir que, en mi corazón y mente, toda mi niñez y parte de mi adolescencia se desarrolló tanto en Japón como en Francia, si no más.

Y sin embargo nunca estuve en Japón. No fue por falta de oportunidades; sin duda fue en buena medida por miedo de comparar aquella vasta realidad con la que para mí todavía era “le vert paradis des amours enfantines”².

No vale la pena embarcarse en comparaciones tal vez inadmisibles y por tanto infecundas: el lector puede hacerlas por su cuenta. Pero así como los eventos que rememora el gran etnólogo retratan un muy bien abonado itinerario “natural” en la

formación de una inclinación perdurable, los que conozco de la vida de Dunia todavía no ofrecen una respuesta satisfactoria a mi interrogante: ¿Cómo pudo *El Jardín de las Delicias* llegar a ser un amor perdurable, su amor de infancia?

Por otro lado, y no se crea que implicándome en una digresión inútil, pregunto si acaso las dudas que levanta la sapiencia de una breve lección profesoral pueden remover siquiera un poco las raíces de un gran apego:

Profesor: Primero que todo, una advertencia: mi breve exposición de esta tarde toma prestado, mediante paráfrasis y citas textuales, el artículo que E. H. Gombrich (Viena, 1909-2001) publicó en el año de 1969, ¡uff, hace casi cincuenta años!, y que lleva por título “«Garden of Earthly Delights»: a Progress Report”. Me disculpo por mi defectuosa pronunciación de la lengua inglesa, por lo que si tienen alguna duda les ruego referirse a la correspondiente nota bibliográfica³. Al tratarse del informe de una indagación en marcha, el autor no llega a conclusiones definitivas, pero presenta una serie de hallazgos sobre el tríptico de El Bosco que se halla en el Museo El Prado en Madrid, e identificado comúnmente como *El Jardín de las Delicias* –una de sus obras tal vez más oscuras y glosadas–, que llaman poderosamente la atención. Aspiro a que lo que nuestro autor plantea allí nos incite a inquirir si es así como la obra debiera llamarse y por qué, hasta donde sé, la

interpretación oficial parece haber desatendido este informe.

[Casi todos los alumnos, atentos, asienten en silencio.]

Gombrich nos advierte que quizás desde Fray José de Sigüenza, historiador, poeta y teólogo español, quien en 1605 asimila las frutillas silvestres de la parte central del tríptico a la representación simbólica de la vanidad de los placeres mundanos, sus interpretaciones sucesivas, aun cuando tomando variantes, siguen asumiendo que la clave del tríptico radica en el conocimiento de su simbolismo. Es decir, que dicha obra debiera ser descifrada, según el intérprete, acudiendo “a los códigos reales o imaginarios de la alquimia, la astrología, el folclor, a los libros de las herejías esotéricas y al inconsciente”.

Lo interesante aquí es que Gombrich, dudando de esos razonamientos, presta primero atención a un detalle localizado en el ala exterior izquierda del tríptico, que pareciera un tanto anómalo. Un detalle mínimo, estimados alumnos, que se ha de convertir luego en el indicio que encauza su investigación.

[Algunos estudiantes asienten con la cabeza.]

Prosigo: si fuese cierto, nos dice Gombrich, que la imagen exterior del ala izquierda del tríptico representara a “Dios creando el mundo, mostrándose la tierra como un disco plano encerrado en una esfera transparente”, ¿qué podrían significar entonces los brillantes rayos curvos que descienden de las nubes? ¿No se podría

sugerir mejor que esos halos de luz representan el arcoíris? ¿Y por qué, sigue preguntando Gombrich, esta cuestión tan obvia no se planteó antes? Porque, responde de inmediato, “parece en cierta medida perverso concebir un arco iris pintado en grisalla”.

Estudiante: Profe, ¿qué es la grisalla?

Profesor: ¿Todavía no saben qué es la grisalla?

[Silencio.]

Profesor: Bueno, como no quiero detenerme y perder el hilo de mi exposición, les pido que busquen en Wikipedia la palabra *grisalla*. Por ahora les informo que se trata de una técnica que al parecer empezaron a emplear algunos pintores de gran habilidad en tiempos de El Bosco, aunque en Europa tendría su gran auge unos siglos más tarde, y no solo en la pintura. Con la grisalla se pretende producir el efecto de relieve de una escultura en una imagen monocromática elaborada en su totalidad con tonos grises. Entonces, es comprensible que a los entendidos de entonces (¿y de ahora?) les hubiera parecido una incongruencia, por decir lo menos, que El Bosco decidiese pintar el arcoíris en grisalla.

[Cuatro alumnos asienten en silencio.]

Así que, siguiendo esa intuición, la de que esos rayos representan de hecho el arco iris, el fenómeno bíblico que anuncia el fin del Diluvio, Gombrich empieza a hacer un acercamiento distinto al famoso tríptico:

No se le pide al lector que acepte esta lectura de las alas exteriores confiando solo en estos detalles. Ésta puede únicamente volverse convincente si se muestra su conexión con el panel central que es recubierto por dichas alas. Porque si el tema del tríptico fuera el Diluvio, entonces el panel central representaría el mundo antes del Diluvio. Allí los amoríos y la codicia no tendrían una vaga referencia simbólica a la maldad del hombre, sino que ilustrarían más bien las escenas reales en la tierra que impulsaron a Dios a destruir el mundo.

Y va recabando evidencias: escritos que solían describir pasajes de la Biblia y que circulaban en la época de El Bosco,

Es apenas natural que las palabras de Dios a Noé de que él “destruiría la tierra” plantearon un problema de exegesis. La tierra no fue destruida en el Diluvio. Una explicación que se volvió estándar en las glosas y paráfrasis, desde la *Glossa Ordinaria* del siglo noveno a la *Historia Scholastica* de Petrus Comestor del siglo doce, un libro que gozó de tal popularidad en la Edad Media tardía que casi eclipsó a la propia Biblia: que lo que Dios quiso decir era que Él destruiría la *fertilidad* de la tierra.

inventarios de posesiones,

El inventario de las compras del Archiduque Ernest en Bruselas testimonia que un tríptico

de El Bosco fue comprado para él por Grameye en 1595, el cual fue descrito como “una historia con gente desnuda, *sicut erat in diebus Noe*”. Hace más de sesenta años que se sugirió que este ítem era la misma pintura descrita en el inventario del Kunst und Schatzkammer de Praga de 1621 bajo el título de “vida impúdica antes del Diluvio”. En este inventario, a propósito, al ítem le siguen “dos alas de altar sobre cómo fue creado el mundo”. No puede haber dudas de que se trataba de una copia o réplica del Tríptico de Madrid.

e, incluso, obras de otros pintores que, como El Bosco, recrearon el Diluvio:

La versión de El Bosco, por supuesto, es única, pero el tema que representó tiene cierto paralelo con el arte renacentista holandés. Hay un grabado de Sadeler según Barendzoon con la inscripción *Sicut autem erat in Diebus Noe* y mostrando un paisaje con gente desnuda en una comilona, aunque el artista parece no haber estado al tanto del vegetarianismo antediluviano y les proporciona un ave bien cocida.

Este paralelo saca ciertamente la composición de El Bosco de su aislamiento completo. Con toda su extrañeza, el tríptico se conforma a la tradición de la ilustración bíblica más que a un género de fantasías simbólicas. (...).

Aunque nuevas evidencias futuras, afirma Gombrich al final de su artículo, sirvieran para

debatir su interpretación –él no niega, todo lo contrario, los simbolismos presentes en el tríptico–, enfáticamente propone que se descarte el torpe título que se le ha dado, *El Jardín de las Delicias Terrenas*, y volviendo a recordar que su nombre cristiano es *Sicut erat in Diebus Noe*, podría llamarse mejor y abreviadamente “La Lección del Diluvio”.

La clase termina a las cinco de la tarde. A esa hora Dunia debe haberse retirado ya a su habitación-mundo para ocuparse de sus grabados: de su “trabajo personal”, como le gusta decir. Las cavilaciones de Gombrich no la alcanzan ahí.

MEDITACIONES
DE JAVIER EL CALCULADOR (I)



LA FAMILIA de Javier vivía en un barrio próximo al centro de la ciudad que había luchado por mantener el decoro de la clase media frente al asedio de los barrios populares circundantes. Cuando el sector terminó siendo tomado por una oleada de gente muy trabajadora pero de pésimos tratos casi siempre, la familia se mudó.

Las casas bajas con antejardín y andenes siempre sombreados de su barrio de infancia se habían ido convirtiendo con el tiempo en almacenes de repuestos para vehículos y en talleres de mecánica. En esa densa área de servicio empezaron a trajinar el operario y su ayudante, el que compra y vende repuestos usados, la mujer que prepara y ofrece desayunos y almuerzos, el repartidor de agua, café y empanadas, las vendedoras de chance, los loteros, los que ayudan a parquear autos y motocicletas, las prostitutas, los limosneros y vagabundos; el dudoso cliente y la madre vigilante que pasa presurosa escoltando a su hija en uniforme, no sea que uno de aquellos desgraciados quiera echarle mano. Una compañía impropia para un hogar decente.

Seis meses después de haber terminado el bachillerato, Javier se matriculó en el Plantel Superior para las Artes Visuales de Cali: ese fue el atajo que se vio forzado a tomar, ya que los padres

querían que su hijo, tan intelectual y cultivado como era, llegara a ser un arquitecto de prestigio. Pero como esos anhelos eran superiores a sus medios, no pudieron costearle la carrera de arquitectura en la Universidad de Altos Estudios en Bogotá, la más influyente del país.

“Javier, imagínate cuántas relaciones podrás hacer allá; ¿no nos decías que a Juanca le concedieron una beca para hacer un posgrado en Estados Unidos gracias al empujoncito que le dio un amigo de la universidad que estaba medio emparentado con un ministro?; y si él, que no parecía ser muy brillante, pudo estudiar en el extranjero, imagínate a dónde podrás llegar tu”, le decía el padre dándole unas palmaditas en el hombro.

Javier medio asentía en silencio y en silencio fantaseaba: si él conseguía ingresar a la Universidad de Altos Estudios, en cinco años estaría listo para viajar a Estados Unidos donde haría una breve especialización; luego trataría de vincularse a alguna sociedad de arquitectos que le dejasen desarrollar una obra pública— pues hacia allá se encaminaría su tesis de grado universitario— en alguna ciudad de la bella Nueva Inglaterra. Empezaría por lo alto, no como el imbécil de Rodrigo, el amigo de su primo, que después de obtener el certificado de arquitecto de una universidad de medio pelo, ahora se dedica por un estipendio más bajo que el que puede ganarse un

soldador, a reproducir planos para conjuntos de casas seriadas.

Javier no podía estar más lejos: se creía capaz de concebir hermosos edificios gubernamentales o monumentos públicos, se creía capaz de superar a la desabrida Maya Lin (Ohio, 1959-), a esa chinita americana que a los veintiún años y siendo todavía estudiante de arquitectura –¡pero de qué universidad!– ganó una notoriedad a todas luces indebida por haber concebido el diseño de uno de los tantos monumentos conmemorativos que se alzan en los alrededores del Capitolio en Washington, el *Vietnam Veterans Memorial* (1982), y que el niño de catorce años pudo contemplar de cerca una mañana nublada y atestada de turistas durante el único viaje de vacaciones que la familia había hecho al exterior. Aunque, seguía conjeturando Javier, ¿no rompe esa construcción minimalista y austera, esa inmensa pared de piedra negra enterrada en una zanja y sobre la que se han grabado miles de inscripciones, el deslumbrante estilo neoclásico del Capitolio?

Las evocaciones de Javier lo devolvían luego a su ciudad y a aquella obra por la que en su temprana adolescencia, quizás de tanto observarla ya que pasaba frente a ella todos los días camino a casa, sintió una admiración fervorosa: *La Fuente de la Solidaridad*. El monumento no solo había sido moldeado con una insuperable maestría técnica, sino que parecía plasmar a la perfección lo que para el chico de entonces debía ser el sentido último de

una obra: representar los empeños humanos, forzar a su observador a querer desentrañar las paradojas de las conductas y a reflexionar sobre sí mismo, sobre lo que es, piensa y vive. El monumento constituía una enseñanza moral.

Hacia no tanto había leído en alguna parte que la Cámara de Comercio había traído a Cali a un reconocido escultor, el Maestro Héctor Lombana (Magdalena, 1930-2008), quien se instaló en un taller próximo al sitio de su emplazamiento, y con el auxilio de arquitectos e ingenieros produjo este admirable monumento. Para su inauguración en 1995 había venido a Cali el Presidente de la República, quien al parecer se había echado un discursito medio improvisado. En cambio, ese día los asistentes pudieron escuchar, y leer en la prensa al día siguiente, las atinadas palabras de su impulsor más importante y, ¡qué casualidad!, un conocido de su papá:

Las humanas representaciones que aparecen en este monumento, están ubicadas en la que podría denominarse la roca pendiente de las dificultades, para indicar que la vida es un proceso, un camino difícil de transitar; que el ascenso hacia la cima de la superación es arduo y empinado. Que vivir es una misión casi impracticable en solitario por lo cual es preciso marchar, avanzar, y actuar haciendo esfuerzos colectivos.

Esta representación del monumento *Fuente de la Solidaridad* expresa el esfuerzo comunitario en el que el liderazgo está presente en todas las instancias; en quien habla, en quien transmite la necesidad del esfuerzo, en quienes reciben el apoyo para subir. Nadie en ella está rezagado porque todos van agarrados al hilo conductor de la solidaridad⁴.

Pero ese fue un apego del pasado. Hoy, a sus dieciocho años, Javier no ambicionaba acercarse al realismo de las esculturas del maestro Lombana, sino eclipsar a la Lin.

El joven bachiller estaba ahora empeñado en cimentar con argumentos sus gustos estéticos, para lo que disponía de un montón de libros y de una colección de música y películas que para él había adquirido el padre. Gracias a su envidiable retentiva, la enciclopedia verbal de Javier, amplia para alguien de su edad, contenía ya fechas, títulos de obras, nombres célebres y nombres menos célebres, a los que además era capaz de adscribirles de inmediato un corto *résumé* de logros y alguna que otra anécdota. Sobresalía entre sus amigos por esta aptitud de la inteligencia. Sólo que, para decirlo de manera un tanto descomedida, en sus inclinaciones hacia el mundo de lo sensible era inconstante: hoy aborrecía la película que había admirado hacía poco; el entusiasmo por un escritor cuya lectura lo había desvelado algunas noches se apagaba a la semana siguiente; y no era raro que el

libro sin concluir se sofocara en el polvo hasta que el cambio de humor de su propietario viniera a rescatarlo. Ayer Lombana hoy Lin: estas veleidades podían ser tal vez el fruto de un carácter que todavía se estaba formando o de un espíritu inconforme que no había hallado aún su objeto.

Al haberse destacado por *pensar en grande*, sus amigos del colegio se quedaron pasmados cuando le oyeron decir que se había inscrito en el Plantel Superior para las Artes Visuales de la ciudad.

“¡Pero si los artistas casi nunca ejercen como artistas, y los que lo hacen mueren pobres!”, proclamó uno; “pero si muchos tienen que hacer una segunda carrera para poder conseguir un puesto”, argumentó otro. “Pero, pero, pero...” Javier escuchó sus objeciones y al final los calmó diciéndoles que en Colombia se gradúan más arquitectos que artistas y, por tanto, las artes podían ser una mejor opción si de conseguir un empleo se tratase. Y punto. No quiso referirse a la cada vez más menguada economía familiar ni a su propia frustración, y mucho menos a una lucecita de esperanza que desde hacía días asomaba en el horizonte –esos eran asuntos privados–. “¡Pobres pendejos!”, pensaba, “¿qué saben ellos de las posibilidades que ofrece el arte?”.

Porque una vez recuperado de la muerte de la ilusión de ser un arquitecto genial, los ánimos del joven pasaron en un corto lapso de la resignación – “algo tengo que estudiar; me da ya lo mismo si es

arte, cocina o sociología”– al entusiasmo: “parece que ser un artista no es tan malo como dicen...” Para Javier los estudios de arte eran próximos a la arquitectura; la cocina y la sociología sus antípodas.

¿Qué motivó ese viraje? Habiéndose retraído durante un par de meses de la vida social para lamerse sin recatos la herida, una llamada del padre lo conminó a que abriera su correo electrónico, también abandonado, y le echara un vistazo al archivo que le había enviado: con renuencia obedeció, pero al terminar de leerlo – unas tres horas después– las lágrimas bañaban el rostro del muchacho. El padre, su querido padre achacoso, que apenas era capaz de descifrar un texto escrito en un inglés elemental, había acopiado para él una serie de reseñas y comentarios que circulaban en la red, y casi todos escritos en ese idioma, sobre las carreras de varios artistas americanos e ingleses que desde jóvenes, y algunos todavía como estudiantes, habían logrado montarse al pico de la cresta del éxito.

“Si lo que se paga por una obra de arte fuese una buena equivalencia del éxito de su autor”, recapacitaba Javier con precaución, “esta información verifica el triunfo de algunos”: en el año de 2001 se subastó una obra de Jeff Koons por \$5.615.750 dólares; Koons tenía entonces 46 años. Cuando Jean-Michel Basquiat tenía 42 años se remató una obra suya por \$5.509.500 dólares; un comprador dio \$3.032.000 por una de Maurizio Cattelan cuando éste tenía 42 años. Retribuciones

de semejante calibre les llegarían a otros todavía antes: entre los treinta y sin pisar todavía los cuarenta a Elizabeth Peyton (\$800.000), a Matthew Barney (\$400.000), a Tom Friedman (\$352.000), a Damien Hirst (\$2.225.899), a Chris Ofili (\$1.001.600), a Jenny Saville (\$537.000)⁵, etc., etc. ¿Y qué tal la meteórica carrera del joven Oscar Murillo [1986-], un inmigrante colombiano nacido en un pueblito del Valle del Cauca y formado en Londres, que, como apuntaba un periódico de Madrid⁶, “ha pasado de limpiar oficinas a vender sus cuadros por cientos de miles de euros en un tiempo récord”? Murillo, un aseador de pisos, y Hirst, un trabajador de la construcción, en Londres pudieron llegar a la cima. Y su influencia ha llegado a ser tan grande que Hirst no tuvo empacho en afirmar una vez que “todo lo que hago afecta el curso del arte”. El Javier convaleciente sonreía con simpatía ante esta muestra de sinceridad no vergonzante, y durante días se reconfortó pensando que la victoria había mimado a dos jóvenes desclasados.

“Bueno, eso no es algo tan insólito”, le diría luego el padre, “muchos deportistas y cocineros ganan sumas astronómicas siendo muy jóvenes, ¡y olvídate ya de los sociólogos!, de esos andrajosos cuyo única perspectiva es, si les va bien, la de dedicarse a dictar cursitos de ciencias sociales que a nadie interesa y, si les va mal, la de trajinar por oficinas del gobierno para que se les sufrague algún proyecto de ayuda al prójimo”. Javier asentía

mientras se esparcía a su alrededor el almizcle del desprecio.

El *pensar en grande* de este joven se asienta en un anticonformismo visceral que nutre tanto sus aspiraciones de ascenso como su repudio hacia aquellos que se habrían estancado o rendido: el graduado en economía que se emplea como cajero de un banco, el estudiante de filosofía al que un matrimonio apresurado obliga a abandonar la universidad y abrir una tienda de comestibles, la diseñadora que se hunde creando logos y anuncios comerciales para empresitas con pocas perspectivas. La enumeración de vidas fracasadas podría continuar *ad infinitum*.

¿Piensa así el padre y piensa así el hijo? Probablemente, ya que el progenitor es el faro del hogar: es su puntal económico, la autoridad moral y quien ha insuflado en el hijo sus sueños de querer ser más. No obstante, los vínculos sociales del padre –un asesor contable con ingresos siempre fluctuantes– se han ido debilitando a medida que sus mejores clientes se jubilaban o dejaban sus negocios en manos de unos beneficiarios displicentes. Y al mismo ritmo en que disminuían sus carpetas y registros se iba reduciendo el número de sus amistades.

Si Javier hereda del padre la creencia en la necesidad de cultivar buenas relaciones, la situación actual de su progenitor –viejo, enfermo y de limitados haberes– cierra la posibilidad de que

al chico se le legue también una lista de nombres de personas influyentes –siquiera de un par– a las que acudir en caso de necesidad.

No es de extrañar entonces que las convicciones actuales del muchacho contraríen la narrativa de aquel monumento que años atrás le revelaba que la vida es una cumbre penosa en la que todos dependen de todos para escalar sin caer, y que de por sentado que en su entorno no existe un régimen colectivo que lo aúpe. Al estimar que su país está compuesto por una gran masa de personas buenas e ignorantes casi todas, y por una minoría dirigente de timadores y leguleyos, desdeña la estadística que desvirtúa ese sistema binario y recela de la carrera individual de la persona que con su sola inteligencia y tesón, sin acudir al enchufe o al soborno, ha alcanzado en Colombia ciertas cumbres.

Todos somos iguales y todos tenemos el mismo derecho: en otros países, pensaba el joven, las ocasiones para que la proclama igualitaria se enuncie y a la vez se practique pueden ser mayores: porque en Colombia los cupos para subir a la cima se reparten de antemano entre los predestinados. Quien se expatría –aunque al principio viva casi en la indigencia– con suerte podrá más tarde devolverle al paisito natal lo que merece: los rumores sobre un astro naciente, sobre otro Murillo, que, por supuesto, será adulado en los medios de información nacionales como un “logro

colombiano"; pero que se hizo y alumbró en otra parte.

Las ilusiones de ascenso de Javier anudan la idea de que el reconocimiento de su valía, confirmada por la posesión de un diploma universitario –en eso está de acuerdo–, debiera fructificar sin muchas demoras en una buena remuneración económica. No comparte el idealismo anacrónico de los que dicen amar el arte por encima de cualquier otra consideración, ni tampoco el actuar de los que cifran todos sus esfuerzos en la conquista de la notoriedad. Y aunque “ser famoso”, es decir, que a uno lo *distinga* un número mayor de personas que el que aparece en su listín personal de teléfonos, hubiera podido ser años atrás una condición *sine qua non* para el privilegio y la gruesa recompensa, Javier cree que ese efecto causal podría no sostenerse ya: “hoy cualquiera puede ser famoso”, discurría el muchacho, “cualquiera puede convertirse en una celebridad: el tonto o el inteligente, el bonito o el feo, el indio, negro, gay o macho, la lesbiana, el gordo, el discapacitado, la vieja, el timador o el santo, el artista concienzudo o el ocurrente”.

Quizás quienes se aplican a los medios digitales tengan una conciencia más aguda de que la fama es breve y veleidosa, sobre toda aquella que se nutre de un dudoso número de *seguidores*, porque hoy se debe repartir entre un número que no deja de crecer. En teoría, una pizca de fama

puede tocar en algún momento de su vida a cualquiera de los siete mil millones de almas que pueblan el mundo; es en ese instante cuando su nombre se vuelve *trendy*. Y como la fama se distribuye más ampliamente y con mayor rapidez que el dinero, la gratificación monetaria se les hurta a casi todos.

En 1968 Andy Warhol [Pittsburgh, 1928-1987] decía que en el futuro todos y cada uno seremos mundialmente famosos durante 15 minutos: esos eran sus *15 minutes of fame*. En vista de la actual epidemia de *realities* televisivos, blogs y redes sociales, los numerosos famosillos del internet a veces reclaman también su derecho a aparecer en carne y hueso en alguna tribuna –¿ansiando 15 minutos de calor presencial?–, por lo que en pocos años podrían planteárseles serios problemas de agenda a los instaladores de tarimas y alfombras rojas; a menos que, en consecuencia, se desplacen a poblados ignotos.

Mientras, por su propia cuenta, Javier concluía: “Sí, todos podemos llegar a ser famosos..., pero entre 15 personas”.

Resultan casi forzosas ciertas preguntas: ¿qué le pasa a la fama cuando el número de personas registradas en la lista personal de teléfonos de algún personaje empieza a coincidir con el de las que de hecho lo conocen? ¿Pueden llegar a desembocar las consideraciones previas en la idea de que solo la muerte, y el tiempo después de la muerte, son capaces de grabar sobre el nombre de

unos pocos el sello de “digno de ser recordado” y, por esa vía, gozar de la posibilidad de convertirse en un nombre de *longue durée*?

Pero ni el vivir para una gloria *post-mortem* ni el batallar por una fama fugaz entran en los cálculos de Javier.

No se crea que este joven no siente una propensión especial hacia el mundo de lo sensible. Él tan solo exige que ésta se materialice en una ocupación regular justamente remunerada. Aquella convicción interna, aquel ardor profundo, aquel llamado temprano –a los que dicen haber respondido el iluminado, la monja y el clérigo–, le son extraños. Nunca se sintió tampoco atraído por el altruismo inquieto que alimentaba los sueños de algunos de sus antiguos compañeros y que en el fondo podrían empañar un gran egoísmo: los proyectos de Néstor estaban regidos por la ofuscada necesidad de ayudar a los desposeídos en territorios ignotos, como si ese exotismo paupérrimo pudiese aliviar su malestar adolescente. Otros querían volar todavía más alto, hacia la transformación del mundo mediante unas intervenciones que, de poderse llevar a cabo algún día, apaciguarían apenas algunos males: descubrir por fin una vacuna efectiva contra la malaria o el cáncer, como ambicionaba Eliza; o crear empresas tecnológicas de propiedad colectiva para los desplazados del país, como quería Morton. Javier es consciente de que a sus amigos no les gustaba el

mundo en que habían nacido –¡qué perogrullada!: a Javier tampoco– y se rebelaban. Pero aquellas eran revueltas inofensivas por ser únicamente tentativas de la imaginación: supuestas salidas que no se habían sometido a la ley de las posibilidades reales. La inocencia que hinchaba el corazón de sus amigos les impedía ver que ni la aventura ni la devoción al otro pueden aquietar las pesadillas o atajar el desastre.

No obstante, el *pensar en grande* de Javier – llegar a ser el flamante poseedor de un diploma de pregrado expedido por la Universidad de Altos Estudios en Bogotá y de un *Master* concedido por una universidad estadounidense– no tenía tampoco un firme asiento. Quizás a él y a su padre les hubiese sido útil conversar con un sociólogo avisado.

NELSON O LA SEDUCCIÓN
DEL *HOMBRE DE VITRUVIO*



EL PROFESOR se refirió de pasada al *Hombre de Vitruvio* [*Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio*, c. 1490]: “se trata de una imagen archiconocida”, dijo, “pero no por ello menos importante para la historia del arte puesto que personifica el espíritu del Renacimiento: la armonía y la ciencia fundidas para destacar la perfección del cuerpo humano [sic, del varón] y sus proporciones ideales. Se dice que Da Vinci había estudiado la obra de Vitruvio, en la se compilaban erudiciones ingenieriles y arquitectónicas de siglos atrás – Vitruvio describiría la figura humana como la fuente principal de la proporción entre los órdenes clásicos de la arquitectura–, de modo que, si me permiten esta interpretación personal, Da Vinci no solo pone al hombre en el centro del universo, sino que su obra representa a la vez el feliz sometimiento del cuerpo al rigor matemático: allí se plantean leyes –quien esté interesado puede leer las notas que acompañan el bosquejo– que luego resurgirán en el diseño del castillo y la catedral: hombre-castillo, hombre-catedral; y, me parece a mí, dada las presunciones del Renacimiento, hombre-universo”.

Poco interesado en un arte tan remoto, Nelson se sintió no obstante atraído por el nombre de

aquella obra, *Hombre de Vitruvio*, una referencia profesoral que esta vez no se había ilustrado con la oportuna imagen proyectada sobre la pared del aula: el profe tal vez erróneamente pensaba que todos la conocían. Cuando más tarde se detuvo a observar la imagen que le devolvía la pantalla de su computador, el chico quedó maravillado; tanto, que quiso reproducirlo: ¿por qué no?, pensaba, quizás él, aunque se sabía mal dibujante, sería capaz de hacer un boceto pasable. Trató de hacerlo primero a mano alzada, una vez trazados el cuadrado y la esfera con regla y compás, sin mucha suerte; luego ensayó el método de la cuadrícula que le habían enseñado en el colegio: en esa tarea le fue un poco mejor. Aunque el dibujo que hoy cuelga en su habitación es una copia escaneada y ampliada que le obsequió un compañero del Plantel.

Curioso: fue justo en esa corta fase de entusiasmo por el *Hombre de Vitruvio* que Nelson empezó a entender que aquella regla que una prima suya le repitiera muchos años atrás cuando le ayudaba con sus dibujos escolares –“para dibujar un rostro hay que dividirlo verticalmente en cinco partes iguales u, horizontalmente, en tres”– tenía tal vez antecedentes en la obra de Vitruvio que hizo renacer Da Vinci: pues él fue niño en una época en la que se había salvado una migajita de saber que quien sabe si hoy se ha vuelto ya inútil: el canon de las proporciones.

En las notas de Leonardo puede leerse:

Si separas la piernas lo suficiente como para que tu altura disminuya $1/14$ y estiras y subes los hombros hasta que los dedos estén al nivel del borde superior de tu cabeza, has de saber que el centro geométrico de tus extremidades separadas estará situado en tu ombligo y que el espacio entre las piernas será un triángulo equilátero. La longitud de los brazos extendidos de un hombre es igual a su altura. Desde el nacimiento del pelo hasta la punta de la barbilla es la décima parte de la altura de un hombre; desde la punta de la barbilla a la parte superior de la cabeza es un octavo de su estatura; desde la parte superior del pecho al extremo de su cabeza será un sexto de un hombre. Desde la parte superior del pecho al nacimiento del pelo será la séptima parte del hombre completo. Desde los pezones a la parte de arriba de la cabeza será la cuarta parte del hombre. La anchura mayor de los hombros contiene en sí misma la cuarta parte de un hombre. Desde el codo a la punta de la mano será la quinta parte del hombre; y desde el codo al ángulo de la axila será la octava parte del hombre. La mano completa será la décima parte del hombre; el comienzo de los genitales marca la mitad del hombre. El pie es la séptima parte del hombre. Desde la planta del pie hasta debajo de la rodilla será la cuarta parte del hombre. Desde debajo de la rodilla al comienzo de los genitales será la cuarta parte del hombre. La distancia desde la parte inferior de la barbilla a la nariz y desde el nacimiento del

pelo a las cejas es, en cada caso, la misma, y, como la oreja, una tercera parte del rostro⁷.

Una compañera de curso y diestra dibujante era no obstante de las que solían jactarse, con la simpatía cómplice de algún docente, de no sentir afición por el dibujo: “es un tonto quien en pleno siglo veintiuno se dedique al dibujo; acuérdate de lo que nos decía el profe Oneto: que en la era digital el dibujo, tal como se solía practicar, está mandado a recoger. Y esta opinión –añadía– no es solo la nuestra: todo indica que la comparten asimismo quienes se graduaron el año pasado, ya que ningún alumno optó por el dibujo para su proyecto final, así como tampoco –¡sería el colmo que lo hubiesen hecho!– por la pintura”.

En aquel amago de fiebre que tuvo, porque ni una auténtica calentura fue, por aprender a dibujar el cuerpo humano [sic, del varón], Nelson descubrió que a pesar de la opinión muy puesta a punto del profe Oneto, en ciertos cursos *on-line* se aconseja todavía al principiante remiso a conocer las proporciones ideales del cuerpo.

A sus compañeros les dijo una vez, adoptando un tono profesoral: “tal vez lo que se ha perdido no sea tanto la práctica de dibujar –hay incontables aficionados que la cultivan– sino la posibilidad, que se perfilaba con Da Vinci, de fomentar en los institutos de arte un modo especialísimo de observar y conocer (para empezar, la intensa y dilatada atención al detalle del ojo) distinto al que

permite el concepto racional o la fotografía, pero que la academia moderna decidió desatender casi por completo: ¡si hace ya décadas que en las clases de dibujo del Plantel se prescindió hasta del modelo!”

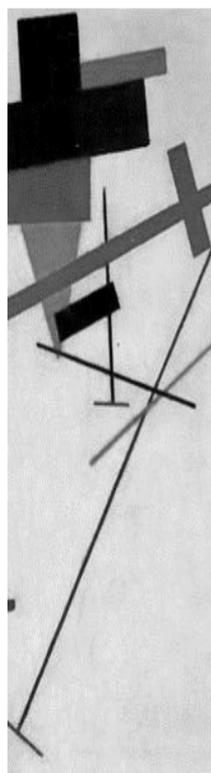
La consideración de Nelson (muchacho simpático pero exaltado y de poco juicio, que con seguridad no sabría explicar qué es un *concepto*) pasó en silencio, aunque uno de los que escuchaban, tomando al vuelo la última frase del amigo como una ocasión para lucir su amplia preparación, no dejó de contar que existían varias suposiciones en torno a la identidad del modelo del *Hombre de Vitruvio*: se sugería que aquel cuerpo era el del propio Leonardo; o que se trataba de un desconocido aquejado de una hernia de la que sin duda habría muerto; o que era el cadáver del herniado...

¿Cómo dibujar el vigor de la presencia de un cuerpo masculino si hasta los dieciocho años Nelson solo había podido divisarlo como una sombra que se esfumaba por una puerta entreabierta? Es cierto que hubiera podido visitar el anfiteatro municipal, en cuyos sótanos, como en tiempos de Da Vinci, hay abundante materia prima. ¿Y el vigor?, ¿y la presencia?

Así que cuando llegó el momento de estar frente a la desnudez de un hombre –desde entonces la digresión inevitable de su vida–, habiendo casi abatido su sentido de la observación y casi

confundido las pautas de la proporción –“el comienzo de los genitales marca la mitad de la altura del hombre”, anotó Da Vinci: no, en este caso no parecen cumplirse dichas proporciones ideales, las cuales, es claro, no se concibieron para ser aplicadas en *vivere* a rajatabla–, Nelson solo supo empuñar el *penis* del varón y sobar, halar y sorber; y descender y ascender; y arquearse y lamer, sin advertir que por encima de los cuerpos engarzados se había ido creando una nubecita en forma de almohada en la que el *Hombre de Vitruvio*, caído de su aro y de su marco, empezaba a dormir.

BAJO EL SOL NEGRO,
ESTHER LA GUERRERA



ME LLAMARON Esther. El nombre no me molesta, pero ahora, hecha un ovillo y sin apenas poder respirar, pienso que mi mamá la devota lo escogió, sin duda, inspirada en la Biblia. En estos momentos es lo único que se me viene a la cabeza: que me llamo Esther y que Esther es un nombre bíblico. La enfermera ésa que acaba de irse, tan poco profesional, me hizo girar boca arriba con una orden –“¡voltéese!”– y sin contemplaciones me abrió las piernas; después de una ruda manipulación, y con una sonrisita, dijo: “tiene solamente cuatro centímetros de dilatación, así que relájese y respire hondo, que le falta mucho...” Al salir sonreía todavía, como si pensara: “menos mal que yo ya pasé por ahí”, o, si no hubiese pasado por ahí, “menos mal que no me tocó aguantar eso”. Sudaba, me contorsionaba, maldecía: ¡ay, qué dolor! ¿Qué hacer para detenerlo? Dicen que aquellas mujeres que dan a luz sin epidural ni cesárea describen el dolor del parto como el de un cuerpo que se parte en dos. Si lo que ya no aguanto es la agonía de un cuerpo que se parte en dos, ambas mitades padecen de esto que es más intenso que el más intenso dolor. ¿Cómo se llamaba el pintor aquél de *El Grito*?: Mench, Monch, Munch, no recuerdo, pero sí que alguna vez había dicho

que su cuadro quería representar la temblorosa ansiedad de quien siente que un grito perenne atraviesa la naturaleza. Cuán extraña me parece la angustia surreal de quien se cree capaz de pintar el sonido... Pero en algo sí podría estar de acuerdo con Mench, Munch: este dolor pareciera originarse en una naturaleza desatada que con el saludo cortés de un chorrito de sangre advierte que ha llegado; y que luego, a medida que se va apoderando de mi cuerpo, apretando, rasgando y asesinando con toda dedicación al ritmo de cada contracción, disuelve cualquier vestigio de mi persona, de lo que he sido hasta hoy, para convertirme en un amasijo húmedo que sí, que grita.

“Oh Dios, oh santo Dios mío, soy Esther, dime ¿qué puedo hacer?, quiero dejar de sufrir, quiero morir”.

Experiencia aquella de morir y volver a nacer cuando tenía apenas dieciocho años y aspiraba a dedicarme a la pintura. A pesar de mis dudas sobre la posibilidad de representar el padecimiento del parto, desde entonces supe que el núcleo de mi obra tenía que ser el dolor, mi propio dolor. Me pareció apenas natural que cuando en el Plantel me pidieron que fuese pensando en elaborar un proyecto artístico que ojalá pudiese culminar luego en mi trabajo de grado, quisiera pintar a una parturienta en pleno trance. Lo quería hacer del modo más realista posible, con minucioso detalle,

en tres o cuatro poses casi idénticas. Me ayudaría con algunas de las fotografías que un amigo me tomó estando yo tendida con las piernas abiertas, los ojos cerrados, la boca acezante, los brazos serpenteando alrededor de la cabeza: iba tras la representación de un cuerpo herido cuya fuerza expresiva sacudiese a quien se acercase a verlo.

Ni una migajita de afecto sobró para Yerson, primer novio y primer hombre, quien dejó de importarme en el preciso momento en que el bebé me hizo el favor de nacer y suspender la tortura. Yerson no era una mala persona, aunque ante la noticia del embarazo se puso pálido –¡qué susto le di!– y me dijo que no lo quería, que si yo lo deseaba, ése era mi problema. Mejor: así me zafé de ese imbécil, porque en realidad era un imbécil. ¡Qué época tan dura la del embarazo! Tuve que contarles a mis padres, aunque por suerte mi abuelo los ablandó. Pero me exigieron que conservara al niño si quería seguir viviendo en su casa; de otro modo, tan correctos y cristianos como son, me hubiesen echado a la calle y borrado para siempre el nombre de Esther.

No quería tener un hijo en ese momento, como tampoco lo quieren tantas jóvenes que por vergüenza afirman que su embarazo fue, para usar la jerga de las señoras de Bienestar Familiar, *un embarazo deseado*: ¡oh, cuánta hipocresía! En mi mundo los *embarazos tempranos* –como dirían de nuevo las mismas damas– constituyen el casi

obligado adiós a la adolescencia y a la pérdida de por vida de una independencia que casi siempre se busca por ese medio. Esos embarazos son por lo general el fruto de una arrechera que la inexperiencia y la precipitación terminan sofocando rápido. ¿Y por qué diablos no se me ocurrió que podía quedar preñada?

¿Amor?: todavía espero saber qué es eso. La pasión o el erotismo de los que trató el profesor en su clase sobre *Erotismo y Pornografía en la Fotografía* (contrariando la percepción de mis compañeros, a mí no me gustaron las fotos en blanco y negro de aquellos traseros masculinos ceñidos con tiritas de cuero que nos mostró en clase, aunque al contemplarlas llegué a sonreír para mis adentros pensando en las exclamaciones que proferiría mi mamá la beata de llegar a verlas), tal vez algo así como esa pasión, sostenida y desahogada, llegó después, cuando el niño estaba crecido y un tipo casi desconocido quiso por fin enseñarme lo que era una buena encamada. Pero esa es otra historia, la del segundo, de los cuatro que llevo hasta hoy.

Decía que para el trabajo final para el Taller de cuarto semestre había pensado presentar una serie de tres cuadros de una mujer pariendo. Cuando en una asesoría individual le planteé la idea al profesor S., él no dijo nada que me fuese útil: apuntó que en realidad el “tema” no era lo sustancial (el gesto de doblar los dedos indicando que la palabra que profiere está entre comillas es

habitual entre los docentes; como el de S. ha derivado en un tic compulsivo, hay que disculpar el excesivo entrecomillado que se leerá enseguida), que lo importante era escribir un proyecto en el que probara la pertinencia de dicha serie. Así, con ese lenguaje, más o menos. Claro, como dar a luz no es para el hombre un suceso importante... Pero ya veremos qué dice cuando le muestre la serie terminada. Trazaré el primer boceto a lápiz, emplearé luego el pincel y la plumilla, esta última una técnica muy difícil dominar, que casi no se emplea ya; la sábana, que cruzará de arriba abajo a la mujer, y que de hecho descompondrá su cuerpo en dos mitades, estará salpicada de manchas rojas, quizás en acrílico.

Ya no me abruma el recuerdo del dolor de parir, aunque tal vez desde entonces adquiriese la costumbre de soportar en silencio el malestar de vivir, un estado que se complace en la melancolía, que la persigue con la misma saña instintiva con la que el hambriento va tras su plato. Alegría, euforia, regocijo son emociones que disturban mi ser: soy Esther, la dulce carne del dolor.

Primera sesión:

Profesor S.: ¿Cuál es el título de su proyecto?

Esther: Desnudo de mujer pariendo tendida.

Profesor: ¿Y el subtítulo?

Esther: Anatomía del dolor.

Profesor: ¿Anatomía? ¿Por qué?

Esther: He pensado que esa palabra es la más apropiada ya que [empieza a leer de su cuaderno], aunque tenga connotaciones patológicas, se acerca bien a lo que quiero mostrar, o demostrar. En el diccionario he encontrado que uno de los significados de anatomía es: análisis o examen minucioso de algo; además, la anatomía implica al cuerpo y sus miembros. El dolor de un cuerpo casi desmembrado: eso es lo que quiero examinar en mi serie.

Profesor: Mmmm. ¿Por qué una serie de pinturas?

Esther: [Ruborizándose] Me agrada dibujar y pintar; creo que esa afición viene de mi abuelo, que se la transmitió también a mi mamá. Claro que lo de ellos no era nada serio, era un hobby.

Esther recuerda que bajo la mano de su mamá la acuciosa los descoloridos tomates, bananos y naranjas, árboles, flores, pájaros, montañas y valles, que servían para ilustrar sus tareas escolares, adquirirían tonos recios y brillantes en su cuaderno de hojas cuadriculadas o en los pliegos de cartulina blanca, azul o rosada. Los padres le regalaron para unas navidades, seguramente con mucho esfuerzo, una caja de veinticuatro colores, de los de puntas suaveitas, que todavía guarda... ¡Qué iban ellos a imaginarse entonces que esas sesiones rutinarias darían pie a una inclinación que más tarde se convertiría en la decisión de estudiar arte! Cuando les comunicó sus intenciones, se quebró la armonía familiar y el padre le puso una condición que

hubiera hecho ceder a cualquiera, más no a ella, que en aquella época era una bella joven portadora de las cualidades de la Reina Esther bíblica: humilde, reservada y modesta, pero también valiente y guerrera, lista para batirse por una causa justa. Los padres le dijeron que si quería estudiar arte ella misma debía conseguir los medios para hacerlo; solo la apoyarían si escogía otra carrera, por ejemplo la de sistemas...

Profesor: Si quiere, en su proyecto puede incluir un corto párrafo con algún detalle biográfico; pero me parece que todavía no aborda usted lo esencial: ¿qué relación percibe entre el “tema” de su serie y la “técnica”, el “soporte” y los materiales con los que pretende llevarlo a cabo? Advierta asimismo cómo el presunto espacio de exhibición de su “obra” –trátase de un “museo”, una galería, la sala de algún ente gubernamental o comercial, una plaza, etc.– convoca a cierto público y promueve un tipo particular de apreciación. En otras palabras, no sobraría que usted redactase otro párrafo sobre la manera en que su serie debiera exhibirse; porque de otro modo, y en el caso hipotético de que la fuese a colgar en un “museo”, ¿le otorgaría usted la potestad para decidir cómo hacerlo al “experto” ocasional, escogido quién sabe cómo de entre el creciente gremio de personas que rondan por ahí, y de las que tal vez solo unas pocas son realmente idóneas?

El profesor suponía que al doblar el dedo índice de ambas manos frente a su interlocutor a la

vez que pronunciaba pausadamente una palabra o frase, ésta quedaba entrecomillada; creía que al poner entre comillas términos como *tema, técnica, obra, artista, experto, museo*, y muchos otros más, lograría insinuar a sus estudiantes que quien quiera hablar hoy de arte se halla en medio de un campo minado: él es consciente de la convulsión que ha sufrido el mundo del arte⁸, en el que no sólo la noción misma de arte sino toda una serie de expresiones lingüísticas conexas que eran de uso común en ese ámbito, están hoy en entredicho.

Lo que significa, por tomar un ejemplo corriente, que en una conversación sobre arte cada hablante puede ser rápidamente encasillado por un hipotético interlocutor más o menos versado, y con pocas posibilidades de error, por su repertorio léxico: pasado o al día, oficial-en boga o no-oficial-en boga. Él mismo, sin ir más lejos, siente que lo invade una gran angustia cuando, para referirse a la institución que se consagra, ¿se consagraba?, a la adquisición, conservación, estudio y exposición de objetos de valor artístico, emplea el término museo. Y no porque lo aflija aquella célebre afirmación de que los “museos son los sepulcros familiares de las obras de arte”, ni porque no exista ya un buen número de obras, acciones y prácticas que, por fortuna, innovan, denuestan o parodian a la institución museística oficial, sino porque sospecha que aun así, y por pura inercia, se sigue llamando museo a una entidad que se ha convertido en una amena travesía para turistas o en una zona de

recreo para escolares, dotada casi siempre, como cualquier centro comercial, de puntos para comprar, comer, descansar⁹.

Y algunas de sus mañanas de hastío se bañan de irritación cuando se ve obligado a repasar para sus estudiantes ciertos planteamientos en torno al museo virtual, que por fortuna parece ser hasta ahora un apelativo más o menos unívoco. Pero, ¿por qué no acceden ellos a la red y lo averiguan por sí mismos?

El desasosiego tampoco lo abandona cuando tal vez temerariamente, y ahora sí en plena vena crítica, emplea para el museo del siglo veinte la famosa expresión de Brian O'Doherty [Irlanda, 1928-] *white cube*: locución sugerente y en desuso, si es que alguna vez se la empleó en el Plantel, pero que no estaría de más volver a examinar. Y cuando el café de la mañana azuza su mordacidad, se empeña en emplear el término *bazar*, de clara usanza antropológica, para sugerir vecindades entre la disposición de efectos y géneros en el bazar y el acto museístico por excelencia de clasificar y ordenar, no importa cuán innovadores, rompedores, cínicos, paródicos, etc. sean los objetos, obras, instalaciones, experiencias, procesos, intervenciones o prácticas que acoja. Aun así, él por supuesto rechaza, por parecerle unilateralmente economicista, la analogía que empareja la galería, la feria o la bienal de arte con el bazar en tanto mero lugar de los precios...

¡Y qué decir cuando debe ocuparse del arte moderno, del político, o del arte contemporáneo! Como ahora cualquier recién llegado se siente con derecho a intervenir, las designaciones se han multiplicado, los debates se han caldeado y todo se ha vuelto un lío. Esa confusión habría suscitado la tal vez exagerada preocupación porque se implante el etiquetado correcto, lo que a su vez ha dado pie para que, en algunos casos, un grueso repertorio de términos sirva para designar el mismo fenómeno. Mírense, por ejemplo, los distintos adjetivos que hoy se emplean para el *arte de práctica social*: arte relacional, dialógico participativo, comprometido, nuevo género, conversacional, performativo, activista, político¹⁰.

Ahora bien, como el profesor S. no ha logrado hacer todavía una síntesis inteligente de más de medio siglo de debates y querellas (originados en Europa y Estados Unidos), su única certeza es que no existe un glosario más o menos compartido, ni siquiera entre los entendidos, para hablar de arte. Por ello, y en virtud de una precaución que confirma su honestidad intelectual, emplea a menudo las comillas: al doblar el dedo índice de cada mano cuando enuncia un término espinoso pretende subrayar su inestabilidad, que ojalá sea provisoria: ¿quedará asentada esa palabrita en los diccionarios y volúmenes de historia del arte, ayudando de ese modo a entender la peculiaridad de alguna de las prácticas artísticas de este siglo, o desaparecerá por completo? Sí ha llegado a la

conclusión de que, tal como van las cosas, tendrán que pasar algunas décadas, medio siglo o más, hasta que en el *mundo del arte* –si es que para entonces no se hubiera derrumbado ese mundo, entiéndaselo ya como una compleja economía global, como una “institución” o “práctica establecida”, según las palabras de George Dickie¹¹, o como una “red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes” en las de Howard Becker¹²–, se decanten las obras que fueron representativas de la época actual, se consolide un glosario para hablar de ellas, y así los docentes y alumnos de los institutos de arte puedan por fin tener alguna certeza. Claro, si para entonces siguieran existiendo los institutos de arte...

Poco hábil para lidiar con la incertidumbre, el profe se desanima a veces, y en los días malos llega incluso a creer que las ilusiones que lo hicieron amar el arte y la enseñanza del arte se han evaporado.

Esther: Bueno, creí que lo que le había dicho era suficiente: me parece que dibujar o pintar es lo que puedo hacer mejor. No me fue tan bien en mis clases de escultura y creo que todavía no domino muy bien el grabado...

Profesor: Está bien. Pero le insisto en que su proyecto debe respaldar mejor el porqué de su serie “Desnudo de mujer pariendo tendida”.

Esther: Bueno, profe...

Profesor: A propósito: ¿No le parece mejor invertir el orden del título y del subtítulo de modo que “Anatomía del dolor” quede de título?

Esther: Ah, sí, profe. Buena idea...

Es la primera asesoría que tiene con el maestro S., sin duda integrante de la camada de docentes graduados en otras instituciones de arte del país o en el exterior, y que regresaron trayendo aires renovadores. Ella, no sabe si inapropiadamente, los apellida de “conceptuales”. Aunque el profesor S. le parece amable, la desconcierta un poco su preocupación por el lenguaje, por el uso de la noción precisa, y tan poco por referirse de modo concreto a los dos bocetos que le ha mostrado. En vez de darle pistas para perfeccionarlos, ya que todavía son muy incipientes, sin apenas mirarlos se ha explayado en una perorata sobre el “museo”. ¿No se da cuenta de que en el Plantel casi ningún estudiante quiere o aspira a que sus proyectos finales se exhiban ahí? Unos por reticencias ideológico-artísticas, otros porque ya han asumido que solo pueden aspirar a que sean vistos por algunos profesores y estudiantes del propio Plantel, ya sea en la sala de actos del mismo o en el salón cultural del edificio municipal, generalmente abierto para todo el mundo. Pero, ¿exponer en un museo? ¡Si ni siquiera lo hace la mayoría de sus profesores, quienes suelen optar por otras plataformas, como se dice en este medio, o por

almacenar sus obras en el anonimato del último rincón de su casa!

Ella querría, como todo el mundo, triunfar en la vida. ¿Cómo? Dibujando, pintando, mientras ve crecer a su hijo. Pero, ¿podrá vivir del arte? En el fondo, sin haberlo dicho en voz alta, se ha convencido ya de que si logra terminar su carrera, con ella no conseguirá los medios para independizarse de los padres y mantener al niño. Una preocupación parecida embarga al grupo de compañeros de curso menos favorecidos, que aferrados a la esperanza de algún golpe de suerte se niegan a desertar. Bastaron tres semestres en el Plantel para que se dieran cuenta de que, a menos que se opte por la pintura decorativa, que la joven detesta, o por mutar en pequeños emprendedores, el sustento habrá que buscarlo en otra parte.

En estos precisos momentos Esther se pregunta si Yerson cumplirá su promesa de obsequiarle el costo de la enmarcación de su serie de cuadros; como tendrán grandes dimensiones, el regalo puede salirle caro. Ella más de una vez ha tenido que rogarle a su mamá la avara que le adelante la mensualidad que los padres por fin acordaron darle para poder pagar sus almuerzos, los tiquetes del autobús o los materiales que exige la realización de sus ejercicios. Esa mesada se le otorga a cambio de que se haga cargo del aseo general del hogar.

Además, y en contra de lo que seguramente piensan sus profesores, a Esther no la desvela el hecho de poder llegar a exhibir su obra y por esa

vía alcanzar cierta notoriedad: se trata de Esther, la sufrida, callada y modesta, quien se abstrae dibujando o pintando para olvidarse de sí. Porque cuando lo hace –por la noche y en silencio, cuando los padres y el niño se han dormido– se llena de una calma que la desprende del día de ayer y el de hoy, porque atareándose con las manos se torna lúcida, porque sus manos piensan por ella mientras con los dedos índice y corazón va sobando y difuminando el color-dolor sobre el bosquejo de una mujer tendida.

Profesor: Espero que para nuestra próxima sesión me presente algo más acabado.

Esther: Sí, claro, profe. Muchas gracias por su ayuda.

Segunda sesión

Profesor S.: ¿Cuál es la inspiración conceptual de su proyecto?

Esther: ¿Conceptual?

Profesor: Sí: ¿cuáles son aquellas ideas que, sin olvidar su inevitable provisionalidad, le dan sustento a su “obra”? En un proyecto como el suyo, que, me parece a mí, versa en realidad sobre el “cuerpo”, tendría que estar por fuerza advertida de algunas de las discusiones que se han dado alrededor del “cuerpo femenino”: desde aquellas, quizás menos numerosas hoy, que apuntan a desarrollar las implicaciones de la oposición mente-cuerpo, y que de modo erróneo el sentido común

ha asociado hasta hace poco con una especie de dicotomía entre razón-pasión, inteligencia-instinto, voluntad-sensualidad (note usted que el primer término ha sido por antonomasia una cualidad “masculina”, adjudicándosele en consecuencia mayor valía), hasta aquellas reflexiones centradas en la dominación, la sexualidad y la “identidad”, las cuales, como usted debe imaginar, culminan en la noción de “género”. No me cabe duda de que si la idea de “género” abrió en su momento un filón muy rico a la investigación artística, social y humanística, habría no obstante que tratarla siempre con mucho tino en tanto de ella se ha ido derivando una miríada de nociones, hoy llamadas “transversales”, que, para bien o para mal, oscurecen su fuente original de inspiración, marxista. Especulemos: ¿no parece haber pasado el “género”, en un lapso relativamente corto, de su momento germinal conectado con movimientos contestatarios que anunciaban la posibilidad de una sociedad nueva, a una corriente de moda o *trendy* apta para la fácil apropiación de políticos, académicos, artistas, grupos y asociaciones de todo tipo, y en no pocos casos vaciada ya de su potencial perturbador, tal vez afectada por el declive o la desconfianza que también empezó a suscitar la noción de “clase”? Esperemos que con el tiempo el concepto de “género” no quede reducido a una mención histórica de la época en la que unas feministas gringas se pusieron a problematizar la

dualidad hombre-mujer enraizada en la cultura patriarcal de “Occidente”.

Lo anterior tiene, como le decía, su correlato en el arte: pues en aquellas obras conscientes de la problemática del “género” que intentan “representar” el “cuerpo femenino” presiento una sin salida: investigue, si quiere, algunas propuestas contemporáneas: las hay en clave “desmitificadora” que entienden el “cuerpo” de la mujer como sitio de la abertura más obscena o abyecta, como foco de flujos, putrefacción, sangre o excremento; las hay en clave religiosa –o anti-religiosa, lo que en el fondo viene a ser lo mismo– como “cuerpo” santificado, crucificado, desgarrado, sometido, herido y martirizado; o como sujeto del ritual cotidiano que mima las convenciones y gestos de la mercancía publicitaria para revelar los clisés de lo “femenino”; o, en fin, los intentos más intelectuales que interrogan el propio estatuto y realidad del “cuerpo” y que lo entregan para su disolución. Quizás estas últimas propuestas apunten al *quid* de la cuestión: ¿es acaso posible representar el “cuerpo femenino”?

Esther: ¿Conceptos? ¿Género? No, no he pensado en ello. Durante todo el semestre he trabajado en mi serie; mire, tengo ya unos diez esbozos, ¿querría verlos?

Profesor: Jovencita, escuche usted: si quiere aprobar mi asignatura, si quiere luego graduarse o, para ir más lejos, si quiere vincularse al “mundo del arte”, tiene que aprender a escribir un proyecto.

Y gústenos o no, hoy todos los artistas del mundo – salvo, primero, los que gozan de gran prestigio y por lo tanto no están obligados a solicitar subvenciones ni a participar en convocatorias y concursos; o, segundo, los que han sido expulsados del “mundo del arte”, es decir, aquellos que venden sus obras por tema, color, tamaño y peso en almacencitos del centro de Cali–, si los exceptuamos a ellos, todos los demás tienen que poder redactar y sustentar un proyecto. El proyecto, en su forma más acabada –por suerte hay instituciones menos puntillosas que solicitan una versión abreviada del mismo–, debe adjuntar imágenes de las obras que el candidato ha realizado (ese todavía no es su caso) y algún esbozo de lo que se propone hacer, discutiendo de manera clara y sencilla cómo la obra en cuestión se inserta (cuestiona, subvierte, aplica) en alguno de los “debates” del mundo artístico contemporáneo... Y no olvide que la mayoría de las obras importantes o paradigmáticas proponen en el fondo una polémica. Le sugiero por tanto que se apoye en alguna de las guías básicas para la presentación de un proyecto artístico que circulan por Internet; para empezar, puede leer la que se encuentra en www.articaonline.com

El profesor se siente incómodo ante esta amable aunque bastante despistada estudiante: por un lado, ella tiene serias dificultades para escribir y seguramente para leer, como sucede con muchos de sus alumnos; y, por el otro, parece que la joven

todavía concibe el arte como el recurso exclusivo para la expresión de la emoción propia, como si sentir mucho fuese el requisito *sine qua non* de la creación, como si la emoción que la invade fuese tan aguda, tan singular, y, sobre todo, tan inexplorada, que plasmándola en un plano bidimensional logrará asestarle una buena “patada emocional” a su observador, y por ende al mundo, para decirlo con las insuperables palabras críticas de Sol Le Witt [Connecticut, 1928-2007]. Como si su arte pudiese suturar, curar el mal.

Esther: Bueno, profesor, pero entonces concédame un mes de plazo para presentarle el proyecto... Como ahora trabajo casi de tiempo completo, he tenido que faltar a algunas clases; soy consciente de que si quiero aprobar este semestre tengo que ponerme al día con todas, así que le ruego...

A la vez que pide una prórroga, Esther, con la mirada fija en su interlocutor, exclama para sí: “¡Oh, Dios, qué hago sentada aquí, o el profesor no logra comprender cuál es el sentido de mi serie o yo no entiendo nada de lo que él dice!”. A ella la altera escuchar, después de haber invertido tanto tiempo en los esbozos de su serie que, en últimas, ésta no sea más que una *imposibilidad*; que el manto de púas que lleva colgando desde hace años no tendrá el poder de repeler la legendaria mirada del hombre sobre la mujer para que reine inequívocamente la suya, la de la Reina Esther; que, por lo tanto, sus últimos esbozos, que por cierto

apuntaban a resolverse de modo realista (Esther, ¿contradictoriamente?, admira el *Origine du Monde* de Gustave Courbet [Francia, 1819-1877]), podrían en el fondo terminar siendo una reproducción de la mirada masculina sobre el cuerpo de la mujer... Parece que es eso lo que el profesor ha querido insinuar. Pero, se interroga Esther, ¿no son acaso su temblor y su grito anteriores a la formación de cualquier noción, anteriores al tiempo en que la mirada del varón avasallaba a la otra y, por supuesto, anteriores al tiempo en que el hombre se adueñó de los medios que sirvieron para representar el cuerpo femenino? ¿No puede encarnar el arte de Esther un padecer remoto y universal? No sabe, no sabe qué pensar. La palabrería de S. siembra en ella muchas dudas. Y, para colmo de males, también teme no llegar a ser capaz de justificar la conveniencia de su serie en un proyecto que ni siquiera ha empezado a escribir.

Se pregunta si su mamá la entendida acaso tendría razón cuando la aconsejó que se olvidara del arte, y si hacer oídos sordos y matricularse en el Plantel fue la mejor decisión. Pero no tenía otra opción: ella siente que ha sido hecha para el arte, aunque al mismo tiempo sea una de aquellos jóvenes que solo pueden matricularse en el establecimiento que pueden costear. Por tanto, el Plantel era el instituto que convenía a Esther, pintora en ciernes, que sin tiempo ni energías para volcarse de lleno a su vocación, se ha visto obligada a convertirse en una fiel entusiasta del pluriempleo:

cocinera, aseadora, tendera, vendedora, son oficios que ha ejecutado con perseverancia. La Reina Esther ha hecho de todo salvo apuntarse en la larga lista de candidatas para maestro o en la de entrada libre para puta.

Rigor del intelecto el del profesor, rigor de la vida el de Esther.

Profesor: Está bien, lo entiendo. Tiene entonces plazo hasta el 15 de junio para entregarlo.

Esther: Muchas gracias.

Esther tiene hoy treinta y cinco años y su hijo diecisiete. Terminó su carrera hace cinco años y desde entonces, gracias a la ayuda de su abuelo, obtuvo un empleo como maestra en la Institución Verde Refugio de Terrón Colorado, donde se ha hecho cargo de las clases de arte. Es probable que en los archivos del Plantel no se encuentre un record de estudios más prolongado: acababa de cumplir 18 años cuando ingresó al mismo y lo abandonó sin haber concluido el segundo semestre, ya a punto de dar a luz; al cabo de tres años volvió a inscribirse y permaneció en él hasta que logró finalizar el cuarto semestre; luego pasó un período todavía más largo fuera de las aulas para atender al hijo, que enfermó gravemente, y durante el cual Esther desempeñó varios empleos; al final, ella misma empezó a tener algunos quebrantos: dolores de cabeza, pérdida de ánimo, sueño, mucho sueño. Depresión, dictaminó su mamá la especialista. Fuese lo que fuera, Esther la guerrera bajó las

armas y por fin se declaró derrotada: resolvió, tal vez irresponsablemente, desentenderse por completo del mundo para dejarles a otros esa carga. Se enclaustró en su habitación durante meses, aunque algunas tardes, si se pegaba el oído a su puerta, podía adivinarse el quedo quehacer de la mujer: embadurnar papeles, cartulinas y lienzos que la diligencia de Yerson le surtía sin falta; o leer un tanto al vuelo, sin orden ni concierto, un párrafo aquí, un capítulo allá, enciclopedias y libros de ocasión que había ido acumulando durante sus años de estudiante. Pero nadie pudo oír los ruegos noctámbulos de Esther: “Oh Dios, oh santo Dios mío, soy Esther, dime ¿qué puedo hacer?, quiero dejar de sufrir, quiero morir”.

¿De dónde viene ese sol negro? ¿De cuál galaxia insensata sus rayos invisibles y pesados me clavan al suelo, a la cama, al mutismo, a la renuncia?¹³.

Esther retorna por última vez al Plantel y permanece en él hasta que se gradúa. Tiene casi 30 años.

Última sesión

Profesor S.: Aunque hace mucho que no hablábamos, la felicito por su propuesta: su escritura es clara y su planteamiento es conciso, sin que por ello rehúya las cuestiones de fondo. De su proyecto me gustaría subrayar dos aciertos: por un

lado, usted con valentía se enfrenta a la ilusión historicista de la historia del arte tradicional y encuentra el modo de resolver los problemas estéticos, pictóricos y teóricos de su serie tomando lo mejor de Gustave Courbet, es decir, “su punto de vista”, su particular forma de colocarse frente al “objeto”, pero resistiéndose a su melindroso realismo gracias a la influencia que en sus tres cuadros parecen tener los argumentos de Kazimir Malévitch [Ucrania, 1878-1935]. Estimo que de este modo soluciona creativamente el problema de la “representación” del “cuerpo”, del cuerpo del dolor en este caso, pues su abstracción geométrica propone, como seguramente le gustaría decir a Malévitch, que la línea pura es la condensación de la complejidad universal.

Aquí le devuelvo su portafolio, con unas pocas observaciones. Y a propósito, ¿a qué se va a dedicar en adelante?

La franca satisfacción que siente el profesor ante los logros de Esther –que son en parte suyos, ¿para qué negarlo?–, es por momentos atajada por una punzada compasiva: ¿Qué pasó con la juventud de esta niña? ¿Perdió del todo su sonrisa? En su circunspección de antes, en su ignorancia sin complejos, en sus preguntas inocentes, palpitaba el nervio de una joven belicosa. Esa fuerza ahora se ha atenuado.

Esther: Gracias profesor por su gran ayuda. Estoy muy contenta. Por fortuna, últimamente las cosas han salido bien: por fin voy a graduarme y es

casi seguro de que lograré vincularme a la docencia.

¿Para qué añadir nada más?, piensa Esther. Confía en que algún día, si logra estabilizar su situación económica, podrá seguir pintando en su casa, para sí, e incluso impartir por su cuenta algunos talleres de pintura para los niños del barrio. Ya se verá.

A su querida mamá le debe su diploma de grado: ella cuidó del niño, le dio de comer, lo vistió, acompañó al colegio, ayudó con las tareas y puso dinero en su bolsillo.

¿Para qué añadir más? ¿Para qué decir que para Esther su nueva serie no es más que un ejercicio meditado para poder graduarse? ¿Para qué decir que si hubiese sido distinta su vida otro habría sido su arte? ¿Ha estado equivocada durante todos estos años? No sabe. ¿Es el arte, como parecen sostener todos los que conoce, solo un medio y no, como ella siempre ha creído, un fin, su fin?

Esther sigue siendo la carne del dolor, pero su sufrimiento se ha vuelto más acabado y contenido: se puede comprimir en un pequeño atado y dejarse arrinconado durante dos, tres días, hasta que unos griticos la hacen llevarse las manos a los oídos.

LA RESENTIDA PIRÁMIDE
DEL MUNDO DEL ARTE

EN EL CORTO lapso que lleva de nuevo en la ciudad, la profesora Chantal ha presenciado el atraco, la riña y el homicidio diario televisado. Por fortuna desde niña aprendió que estas calamidades le debían ser ajenas. Se dice que hay personas de carácter bondadoso que no obstante se sienten tan desprendidas de los demás que verían perecer al género humano sin alterarse lo más mínimo¹⁴. Tal vez sea eso, tal vez su falta de apego por los otros la haya hecho inmune a las retorcidas cortesías de la supervivencia. En cambio, la polución carburante del entorno a la que hace frente con un perfumado pañuelito que de tanto en tanto se lleva a la nariz, la incompetencia de la cajera del supermercado, la pachorra del empleado de banco o la trifulca que se arma en las filas de los abonados descontentos de los servicios públicos municipales, llegan casi a exasperarla.

De inmediato se acostumbró a la modestia del aula que le asignaron en el Plantel, “una de las mejor acondicionadas del edificio”, le aseguraron; y es cierto que en ella se notan los esfuerzos administrativos por mantenerla en buenas condiciones; aunque quizás el excesivo ahorro de unos y la ineficiencia de otros hayan dejado su impronta en el cielo-raso que se deshoja o en las paredes que nutren vetas y hongos, nervios y

ramas de yeso, como si una vida vegetal se hubiese tomado el aula. Cuando se queda a solas en este salón, esos relieves verduscos tienen el poder de devolverla a Forestplace y a la senda para caminantes bordeada de árboles que solía recorrer cada mañana antes de iniciar su jornada universitaria: ocho kilómetros si caminaba a buen paso, diez si trotaba, casi cincuenta en bicicleta. En vez de ir al *gym* o al consultorio de la doctora BB, en vez de entregarse al yoga o a la meditación, la profesora Chantal había encontrado en el ejercicio aeróbico su alimento-linimento, como le gusta decir.

Estudió filosofía en la Universidad de East Forestplace, domina cuatro idiomas y su portafolio de diplomas, lista de artículos publicados, premios y cartas de recomendación es más que destacado para alguien que acaba de cumplir treinta años. Al terminar su doctorado se quedó en la misma universidad haciéndose cargo de un seminario. En ese medio se destacó por su saber estar, su compañerismo alerta y su discreción, rebatiendo con su delicada compostura los estereotipos sobre la mujer latina que podían incubarse incluso en una universidad tan distinguida como aquella.

Allá la apreciaron desde el principio; aquí, en cambio, y salvo por otra profesora contratista como ella, la miran con recelo, como si hubiese llegado al Plantel a instalarse, a desbancar a alguien. No saben que está de paso y que su estadía en Cali obedece a la necesidad, subrayada en una de las

últimas sesiones con la doctora BB, de tener un *tête-à-tête* definitivo con un hombrecito tierno pero indolente que todavía, después de tantos años, no ha podido sacarse de la cabeza...

Aceptó dictar el curso de *Fundamentos de Estética* si, en vez de la seguidilla de filósofos (Platón, Kant...) que había tenido que abordar el profesor que antes estuvo a cargo de la asignatura, la dejaban aventurarse por terrenos quizás menos conocidos. Aceptaron, siempre y cuando diseñara un programa viable, que pudiera desarrollarse en quince semanas, y del que además los estudiantes derivaran herramientas para su futuro desempeño.

Estimulada por una lectura reciente de Jacques Rancière [Argelia, 1940-], decidió partir de ahí para esbozar el nuevo programa. Pero una noche de desvelo la asaltó de repente la idea de que debiera agregar al mismo un punto introductorio sobre la democracia y los sentimientos, ocurrencia ésta que no solo terminó por suplantar temporalmente su entusiasmo por Rancière, sino que la obligó a trasnochar todavía más entre libros y apuntes. Tendría que retornar a *La teoría de los sentimientos morales*, obra que leyó hace mucho en su primer año de estudios universitarios, y de la que ni siquiera podría recomendarles a sus estudiantes algunos pasajes: la vetusta elocuencia de Adam Smith [Reino Unido, 1723-1790] con seguridad los desanimaría:

(...) Hay pasiones cuya expresión enérgica resulta indecente, incluso en aquellos contextos en los que se reconoce que no podemos evitar el sentirlas en el máximo grado. Y hay otras cuya expresión impetuosa resulta muchas veces sumamente grata, aunque quizás las propias pasiones no surjan así necesariamente. Las primeras son las pasiones por las cuales, por determinadas razones, existe escasa o ninguna simpatía; las segundas son las que, por otras razones, promueven la máxima simpatía. Y si consideramos todas las distintas pasiones de la naturaleza humana comprobaremos que son catalogadas de decentes o indecentes en la justa medida en que los seres humanos están más o menos dispuestos a simpatizar con ellas¹⁵.

Claro que eso podría solucionarse con algún corto artículo sobre la citada obra de Smith. Por otro lado, pensaba, quizás debiera sustentar la pertinencia de un preámbulo en apariencia tan fuera de lugar. Pero, se preguntaba luego, ¿por qué darle tanta importancia a una congruencia que, ella lo sabe muy bien, no se ajusta ya a la práctica teórica que respaldan las universidades de punta norteamericanas?¹⁶.

Además, ¿quién en el Plantel iba a advertir este añadido de última hora? Como sea, la profesora Chantal decidió olvidar también aquel rigor intelectual que de haber nacido en otra época hubiera reclamado enérgicamente, y encontró sosiego en la convicción de que este nuevo

apartado de su programa era, simple y llanamente, oportuno.

Luego de varias tentativas, la versión final de su propuesta, que nítidamente digitó y cuya copia entregó a cada uno de sus estudiantes el primer día de clases, quedó dividida en tres bloques: (i) democracia y resentimiento; (ii) la estética como política*; (iii) problemas y transformaciones del arte crítico*. El asterisco (*) indica que los títulos dados a la parte (ii) y (iii) del programa fueron tomados literalmente del artículo “Políticas de la estética” de Rancière¹⁷.

El ligero temblor de sus manos o las gotitas de sudor que resbalan de sus sienes delatan el nerviosismo que embarga a la profesora Chantal. Se siente inquieta, ya que desde el momento en que decidió modificar su programa, supo que al abordar la cuestión de la democracia y el resentimiento, poniendo además el acento en el segundo término, ella trataba de entender de forma poco disimulada por qué su presencia en el Plantel producía tanto malestar entre el profesorado: un malestar que de inmediato calificó de resentimiento. Como en el pasado la habían rozado sus secuelas –por fortuna inocuas–, tiene un fino radar para captar incluso las ondas más tenues de esta emoción negativa. Sin habérselo propuesto de antemano, ahora decide traer el resentimiento al reflector público del aula, queriendo quizás así evitar ser otra vez su objeto. ¿Es eso posible?

¿Puede acaso la maniobra defensiva de un individuo esquivar la fuerza de una pasión colectiva?

“Quisiera proponerles que existen emociones o sentimientos morales y que estoy capacitada para hablar de ellos con alguna competencia. Lo primero les resultará evidente enseguida; de lo segundo pueden quedar dudas. No obstante, me arriesgo”, anuncia la profesora Chantal con una ligera sonrisa, que solo le devuelve un joven de ojos castaños sentado justo enfrente de ella.

La docente continúa: “La emoción que se quiere discutir aquí, y que, como veremos, nos ayuda a comprender ciertas particularidades del mundo del arte, es el resentimiento, un sentimiento o emoción (prefiero no hacer distinción alguna entre uno y otra) que algunos autores incluyen en el amplio campo de las emociones negativas, al lado del odio, la rabia o la indignación. Una emoción de este tipo puede estar justificada o no, puede ser por supuesto moral, puede tener su origen en hechos reales o imaginados del presente o del pasado y frente a los cuales un individuo, grupo o colectividad se pregunta: ¿debe ser eso así?, ¿es acaso justo? De constatar que la respuesta es negativa –negación que la vigencia de la real o supuesta situación inicua reafirma–, quien cree ser su víctima se encuentra ante una disyuntiva: o actúa en consecuencia izando en su cruzada por la justicia banderas pacíficas o banderas violentas; o,

sintiéndose inerme ante una afrenta que supone invencible, invoca la fuerza redentora de otros sentimientos –compasión, empatía, amor propio– que podrían ayudarle a olvidar su inquina. No obstante, el sentimiento de ser tratado injustamente suele ser muy tozudo, de suerte que si no se lo combate puede empecinarse en la conciencia sin dejar de crecer durante toda una vida, durante generaciones incluso, como es el caso de las heridas históricas suscitadas por el racismo o el *apartheid*. Así pues, el resentimiento puede perdurar y transmitirse a otros aun cuando las causas que lo motivaron hayan desaparecido¹⁸.

Ahora bien, se preguntarán ustedes: ¿por qué hablar del resentimiento en un curso que debiera centrarse en otras cuestiones, esas sí más próximas al arte?”. El joven de ojos castaños parece asentir con la cabeza; el resto del auditorio está sumido en el letargo de las tres de la tarde de un día excepcionalmente caluroso.

“Les respondo con la siguiente proposición: la constitución en forma de pirámide característica del mundo del arte es proclive a exacerbar el resentimiento, siempre latente en todos nosotros. Esta emoción se manifiesta allí de modo habitual y con diferentes grados de intensidad, pudiendo alcanzar a veces picos de marcada virulencia. No obstante plantearse lo anterior solo en un plano hipotético, me siento obligada a presentarles el fundamento de esta proposición, que expongo por

ahora de manera general para que entremos en detalles en una discusión posterior.

Al hablar de la forma piramidal del mundo del arte quiero decir que si nos pusiésemos en la tarea de dibujarlo en el papel, es decir, si quisiésemos hacer de éste un esquema muy básico, como si de hecho fuese posible observarlo empíricamente, tendría una amplia base que acoge a un nutrido grupo de participantes y que se va estrechando a medida que se asciende en ella. Ahora bien, ¿cuál es el mecanismo que posibilita este presunto angostamiento? Se trata del bien conocido proceso de inclusión de unos y expulsión de otros que, por supuesto, no es privativo del mundo del arte, y que la sociología de la desigualdad llama *social closure* o *cierre social*. Presten por favor atención a lo que dice a este propósito un autor que recientemente leí”.

La profesora Chantal lee en voz alta el párrafo introductorio de un artículo que la noche anterior había encontrado en la red. Los alumnos, salvo uno, cabecean.

El concepto de *cierre social* (*social closure*), fundamental en la sociología, se refiere básicamente a los procesos de poner límites, construir identidades y edificar comunidades con el propósito de monopolizar para su propio grupo unos recursos escasos, excluyendo por tanto a otros de las posibilidades de aprovecharlos. La sociedad no es una entidad homogénea: ella está internamente estructurada y subdividida

mediante procesos de cierre social. Algunas formaciones sociales, por ejemplo grupos, organizaciones o instituciones, pueden estar abiertas a todos, siempre y cuando tengan la capacidad para participar; pero el acceso a la mayoría de aquellas suele estar limitado por ciertos criterios que o bien les permiten a las personas convertirse en sus miembros o bien se las excluye de la membresía. Por tanto, el cierre social es un ubicuo fenómeno cotidiano que puede observarse en casi cualquier esfera y lugar del mundo social. Los miembros de nuestra sociedad experimentan este cierre desde el principio de su vida social: ser excluido de ciertos grupos comienza en la escuela, donde supuestas clases homogéneas empiezan a subdividirse en grupos distintivos de pares o de aficionados a ciertos deportes. En este caso, la exclusión puede ser más bien arbitraria, aunque la experiencia de que a uno le den un portazo en la cara proviene sobre todo de casos en que la inclusión depende de reglas formales o pre-condiciones. El acceso a las escuelas privadas sigue reglas explícitas y depende de las capacidades financieras; el acceso a las universidades depende de un certificado o diploma, que eventualmente debe proceder de ciertas escuelas solamente; la membresía a un club de élite prestigioso depende del capital económico y social y de las redes sociales respectivas; y, finalmente, en el caso de la migración, las personas tienen que ser elegibles para la ciudadanía y transitar el espinoso camino de la naturalización¹⁹.

Luego de inspirar y expirar lentamente, la filósofa continúa: “Los diferentes procesos que animan el mundo del arte están *estructuralmente* [énfasis en la voz de la profesora] encaminados a producir el cierre social, incluso, por supuesto, cuando a este mundo se lo entiende como una red flexible de cooperantes. Para que seamos conscientes de la importancia de este mecanismo, voy a dar primero un ejemplo improbable pero ilustrativo de lo que podría suceder en el mundo del arte si el cierre social llegase a desaparecer: en el caso hipotético de que el 1% del total de estudiantes matriculados en el país –tasa verosímil que debe ser confirmada– ingresara a una escuela universitaria de arte, junto con los artistas vivos que hacen parte ya de dicho mundo –y adviértase que aquí ni siquiera me refiero a la cuestión de que éste puede también interpretarse como un sistema económico global compuesto por una red de micro-mundos que a menudo giran alrededor de unos cuantos núdulos: Berlín, Londres, Nueva York, París, Pekín²⁰ y que por tanto en él compiten artistas de distintas latitudes–, si, repito, ese 1% no tuviese obstáculo alguno que salvar para entrar o ascender en el mundo del arte, ni tampoco sufrir el riesgo de ser despedido del mismo, no habría cúspide alguna a la que arribar. Se produciría entonces una sobresaturación colosal de artistas y obras, todos ellos con un prestigio y valor equivalentes (es decir, sin prestigio, sin valor), y, en consecuencia, se empezaría a venir abajo, por

inservible, el andamiaje de censura y puertas cerradas que hasta entonces permitía que el mundo del arte fuese, precisamente, *un mundo*: su forma piramidal habría mutado en una sola base amplia que acogería a una multitud indiferenciada; se volvería irrelevante el oficio y el juicio especializado del profesor, del curador, del crítico, o el cometido de coleccionistas, galeristas, encargados de bienales y ferias, sponsors, etc., todos ellos, y cada uno a su modo, en buena parte atareados hasta hoy en abrirles la puerta de entrada a unos cuantos y darles un portazo en las narices a muchos más. Pero, sobre todo, como en este mundo el valor económico y simbólico de una obra resulta mayormente de su probable valor de novedad, es decir, en últimas, de cuán escasa sea ella (mayor escasez = mayor valor), su sobre-producción podría llegar a ocasionar el colapso económico de este sector en el mercado, por lo menos en lo que atañe a la compra y venta de las obras de los artistas vivos. Y en este imaginario horizonte *pan-artístico*, ¿podría alguien ganarse la vida como artista?”.

La profesora hace una pausa para volver a tomar aire. El chico de ojos castaños le lanza una mirada inquieta. En ese momento ella se pregunta si no ha empezado a desvariar un poco, cosa que le sucede cuando se desprende de sus notas de clase, que tienen la virtud de centrarla. Acaba de reparar en las colosales consecuencias que pueden emanar de su quizás poco sólida alocución –de la que, por nombrar sólo una cuestión, se derivaría por

implicación lógica que el pretendido cataclismo en el mundo del arte podría dejar intactos en su Olimpo a los rancios genios de las llamadas *obras maestras* o *clásicos*, algo que repele a su genuina simpatía por la igualdad: “o todos en la cama o todos en el suelo”, como bien se dice aquí...-. Así que prudentemente ella opta por retomar el rumbo inicial de su plática. “Volvamos al documento que les acabo de leer para que recapitemos ahora en un caso de cierre social efectivo que les incumbe ya mismo a ustedes: si atendemos al planteamiento de Mackert, sería válido afirmar que quien quiera cumplir con la condición inicial para ingresar en el mundo del arte –poseer un diploma universitario– debe primero llenar una serie de requisitos: las universidades exigen que el aspirante tenga un diploma de bachillerato, que haya obtenido un puntaje aceptable, según los parámetros establecidos por cada una, en las pruebas nacionales de conocimiento que todos los bachilleres deben tomar para proseguir sus estudios superiores, que supere el examen de aptitud que suele aplicar la institución universitaria escogida por el candidato, y que posea alguna capacidad financiera. Centrémonos en esta última exigencia: la mayor parte de los jóvenes que todos los años llena sus solicitudes de ingreso a la universidad colombiana no tiene la capacidad económica para hacer parte del estudiantado de la universidad de mayor prestigio en el país, la Universidad de Altos Estudios de Bogotá, cuyo

Departamento de Artes Visuales tiene la virtud de facilitar a sus estudiantes, quizás más que ninguna otra, el ascenso por el empinado camino del mundo del arte: por los réditos simbólicos que otorga el ser poseedor de un diploma expedido por ella, por el número y nivel académico alcanzado por sus profesores o por los vínculos que mantiene la institución con diferentes instancias (espacios para exposiciones, convenios con instituciones para estadías en el extranjero, talleres, galerías y museos para prácticas estudiantiles, etc.). Aunque relativamente masificada, el mecanismo de cierre social más evidente en esta universidad reside en el costo de su matrícula semestral que, *grosso modo*, puede llegar a ser por lo menos 28 veces más alto que el del instituto de artes populares de Cali, 14 veces más que la matrícula más costosa de dos de las instituciones públicas de esta ciudad, 2.4 veces más que la de una de sus más prestigiadas universidades privadas, o 1.6 veces más que la de la misma universidad privada con sede en la capital”.

Algunos alumnos se remueven en sus sillas, otros bostezan, el joven de los ojos castaños, al parecer, la sigue muy atento. “En síntesis”, continúa la profesora, “y si se me permitiera la analogía, el cierre social provoca que el mundo del arte se asemeje a una pirámide a la que se va ascendiendo a medida que se superan –mediante exámenes o pruebas casi siempre comandados por expertos y, en este caso, *gate-keepers*– las distintas

etapas que la componen. Se me ocurre que algunas de esas etapas son: cursar estudios universitarios, acceder a beneficios privados o estatales para realizar estancias de aprendizaje o de ejecución de proyectos, hacer parte de la lista de nombres que apoya una galería o coleccionista, realizar exhibiciones en museos y otros espacios (artísticos, anti-artísticos o an-artísticos), gozar de difusión pública a través de distintos medios informativos, ojalá especializados, etc. Valga la pena anotar que presento aquí una enumeración muy gruesa, pues cada escalón, a la luz del momento histórico en cuestión y de la localidad, país o región de que se trate, puede a su vez presentar varias ramificaciones. La última cuesta que desemboca en la cima solo es superada por pocos contendientes vivos. Cabe no obstante recordar aquí lo que algunos estudiosos del arte actual han constatado: que para un número muy reducido de artistas la velocidad de su ascenso ha llegado a ser vertiginosa –algo tal vez infrecuente en épocas pasadas–. Ahora bien, quien llega a esta cumbre puede empezar a gozar de la consagración definitiva de su nombre en distintos ámbitos: en la colección permanente de un museo o en la institución que funja como tal, en el mercado, y, de permanecer ahí por algún tiempo, en la historia oficial que registra su nombre y obras en el índice de un volumen de historia o enciclopedia del arte calificado. Wikipedia, en este caso, desdichadamente por ahora no vale. De resultar cierta la

que, desde mi modesto punto de vista, es hasta el día de hoy la imbatible ley de la escasez (mayor escasez = mayor valor), incluso en esta cima podrían llegar a darse algunas refriegas competitivas entre los artistas vivos y los artistas muertos, que hasta hace poco parecían invencibles”.

La profesora mira a su audiencia, que ahora se halla absorta en los dibujitos luminosos de sus *electronic devices*. Casi a punto de sentirse decaída y dar por concluida la sesión, descubre que desde el fondo del salón una hermosa rubia, en la que no había reparado antes, alza la mano como pidiendo permiso para hablar; luego del gesto de asentimiento de la maestra, la alumna pregunta con una voz sedosa en la que no se oculta cierto retintín: “profe: ¿no olvidó decirnos qué tiene que ver el resentimiento, del que sólo habló al principio, con el proceso de *social closure*” [pronunciación admirable] en el mundo del arte?”.

“Oh, es verdad, discúlpeme por esta omisión”, dice apenada la profe Chantal, “y [dirigiendo su mirada a la bella] gracias por su pregunta. El mecanismo de cierre social del que les he hablado, y que confiere al mundo del arte su forma de pirámide, no es el que, por sí solo, fomenta el resentimiento: este parece nutrirse de una contradicción casi irresoluble: del choque que se da entre los impedimentos para el acceso o el ascenso en el mundo del arte y la ideología de la igualdad, extendida en todas nuestras sociedades

democráticas y consagrada en la mayoría de las constituciones de los países occidentales. Alguien que ha interiorizado la creencia en la igualdad democrática, y que es expulsado de una institución que no obstante otorga a otros como él favores especiales, puede llegar a sentirse muy agraviado. Ahora bien, ustedes de inmediato, y con razón, pueden replicar que en nuestro país este conflicto no es exclusivo de la esfera del arte. De acuerdo: pero no olviden que el mundo del arte presenta una peculiaridad fundamental, la que, desde mi punto de vista, ayuda a espolear el resentimiento: en el mundo del arte lo que está en juego –lo que se expone, se gana o se pierde– es el *nombre* [énfasis en la voz de la profesora] del artista. En el recorrido de su carrera, el mundo del arte va creándole al artista un nombre, que con el éxito puede volverse casi mágico en tanto queda investido con poderes especiales de los que carece el resto de los mortales. Ese nombre, como tantas veces se ha dicho, puede hacer el milagro de transformar un objeto cualquiera en un *artefacto especial*: mírese si no el inmenso valor económico y simbólico que puede alcanzar una obra que lleva la firma de un artista de *renombré*; re-nombré: doble nombre, acentuación del nombre, y el escaso o nulo que tiene la réplica apócrifa. Sin embargo, frente a esto debo hacer dos salvedades: primera: la importancia del nombre del artista se liquida con el anonimato, un supremo acto político –muy raro y difícil de ejecutar– que a veces se alza contra el régimen o la

institucionalidad existentes; segunda salvedad: la obra que cita, mima, parodia, ironiza, trastoca, molesta, hiere o traiciona el nombre y la creación de aquellos artistas a los que se les ha alzado ya su panteón o a los que son candidatos para el reconocimiento definitivo, juega de manera muy ambivalente con el nombre del artista citado y con el del citador: con amor-odio, si pudiéramos decirlo así; como cuando se le da un abrazo agradecido a quien se admiró en el pasado mientras al tiempo se le encaja en el trasero la patada del adiós definitivo". La profesora Chantal lanza una risita que busca contagiar, pero que únicamente retorna, y con un mohín avaro, el alumno de los ojos castaños.

"Profe", inquiera de nuevo la preguntona, tal vez instando a que la docente retome el hilo de la cuestión, "¿quiere usted decir que en el mundo del arte el resentimiento se acentúa cuando el nombre del artista está en vilo?". La profesora, sin vacilar, replica: "me parece que cuando el artista llega a la cima, por lo general su nombre deja de ser un objeto de peritaje para convertirse más bien en el blanco de alabanzas y envidias; pero en los niveles inferiores del mundo del arte, como usted dice, el nombre y la obra del artista suelen estar todavía en vilo. Ahora bien, recapitemos en lo siguiente: desde sus preludios como estudiante-artista es habitual que se confundan el nombre que se forja en el mundo del arte y el *primer nombre*, aquel que concede la voz, el llamado y el deseo de la madre, y

sin el cual nadie puede llegar a ser un sujeto cabal. Entonces, el problema radica en que el nombre que se ventila en el mundo del arte –y que en sentido estricto es siempre un re-nombre, un segundo nombre– se sobrepone al de la vocalización primordial que lo ha hecho persona, de modo que, por dar un ejemplo, cuando al estudiante-artista se le hace una crítica académica poco elogiosa de su proyecto, cuando un compañero suyo logra lo que él sin suerte ansía, o cuando al artista en ascenso se le niega una subvención, asume ese rechazo como un dardo que atraviesa todo lo que es: tanto la calidad del hacer que porta su firma, como la cuna nutricia de sus afectos profundos. Y herido, buscará también a quien culpar. Es así, creo –habría que seguir meditando en ello–, como en el mundo del arte se fomenta el encono o la herida emocional que hemos llamado resentimiento”.

¿Portan también esa herida, se pregunta de inmediato la pensadora, aquellos pintores de día domingo cuyo nombre a casi nadie importa?: puede que sí, sobre todo si consideraran que lo suyo es arte...

La maestra, exhausta, da por terminada la sesión. Cuando todos se han ido, recapacita preocupada: esta vez tampoco ha podido evitar el pensamiento vago y se ha dejado dominar por su tendencia a la digresión. Además, le pareció que las preguntas de la rubita de atrás querían ponerla en aprietos; claro que si no le hubiese planteado ese

par de preguntas, no hubiera podido redondear su *speech*. ¡No sabe qué pensar de todos esos alumnos adormilados a quienes, al parecer, poco les interesó su postura reflexiva! Bueno, si hacen caso omiso de las señales de alarma que les envió, *that's their problem!* Aunque, haciendo un balance objetivo, la sesión no salió tan mal: pudo cubrir el temario previsto mientras tenía enfrente a un tierno, atento y al parecer inteligente jovencito de ojos castaños que puso en marcha las nostalgias erótico-maternales de la docente.

Al bordear las siete de la noche y más o menos recuperada de la ordaía, la profesora Chantal se apresta a salir. Pero en la entrada del Plantel, todavía animada por corrillos de estudiantes, se da casi de bruces con la rubita inquisitiva, que justo en ese momento entraba presurosa al edificio. La joven saluda y, como excusándose, le dice: “ay, profe, dejé olvidada una carpeta en la biblioteca; ojalá todavía no la hayan cerrado con llave”. La profe se alza de hombros –“*that's your problem*”, piensa– y sigue su camino. A los pocos minutos, siente casi en su nuca una respiración agitada. Se da la vuelta y ahí está de nuevo la alumna, que sosteniendo un cartapacio en la mano, la obliga a detenerse. “Profe, ¿podría hacerle una pregunta final?”, pregunta la chica. “Sí, bueno...”, responde la filósofa de mala gana, temiendo que esta nueva encerrona la fuerce a continuar su plática *ahí*, en la acera de una calle que justo a estas horas excreta gases irrespirables. “Aunque usted nos habló del resentimiento como

una emoción colectiva, ¿cuáles podrían ser sus manifestaciones individuales?”, inquiera la muchacha.

“Esa es una pregunta compleja”, observa la profesora, “que no se si pueda responder satisfactoriamente. Pero si de algo le sirve, puedo parafrasear a Eric Gans cuando trata de caracterizar el comportamiento típico del «hombre del resentimiento», porque así es como lo llama²¹. Le advierto que ignoro si para este autor el término *hombre* sea sinónimo de varón o de género humano; pero dejemos de lado esta importante cuestión y asumamos por ahora que el hombre y la mujer pueden en algún momento ser caracterizados como sujetos del resentimiento.

Bueno, pues si mi memoria no me traiciona, este autor decía²² que el hombre del resentimiento sueña con destronar a las divinidades que lo opacan –dioses, héroes, genios, maestros– porque ansía ser el único ocupante del centro; que cualquier presencia mundana a la que le fuera indiferente su existencia, estaría cometiendo con él una grave injusticia. Y aun si su prójimo estimara que no está por encima de él, de todas formas lo traicionaría en el momento en que se atreviera a admirar a otro que se hallara en un plano superior. Cuando el objeto insustancial que el hombre del resentimiento se topa en su camino ha olvidado que él es el protagonista –el trozo de papel de periódico que no le está consagrado, el anuncio que trae la imagen de otro rostro, el cartel callejero que

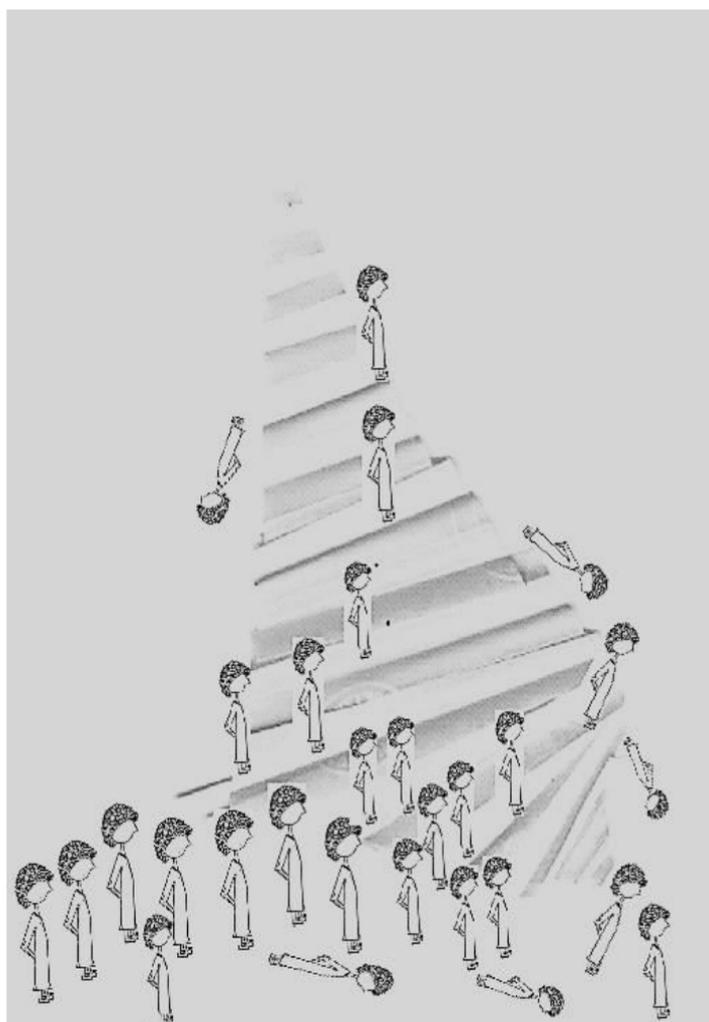
porta un nombre distinto al suyo-, el mundo entero y todo lo que éste contiene se vuelven testigos cómplices de su injusta exclusión del centro de la importancia.

Quien se encuentra en un estado emocional así será incapaz de sentir admiración o alegría genuinas ante la noticia de algún gran logro lejano, y fruncirá el ceño, casi adolorido, frente al de un conocido.

Si el pecho del sujeto del resentimiento se inflama de orgullo con los aplausos que se le deparan, si la alegría de vivir lo anima cuando se lo alaba, pronto su ánimo se ensombrece porque, habiéndolo pensado mejor, la lisonja y el cumplido fueron parcos e insuficientes: él se merecía mucho más. Y cuando, ¡ay!, el fruto admirable del esfuerzo de otros se pone ante sus ojos y las circunstancias lo obligan, con reticencia logra articular apenas un elogio que ni siquiera llega a ser eso, a lo sumo se queda en una promesa de elogio. Aunque el hombre del resentimiento nos pueda parecer odioso –incluso si los motivos que lo inspiran sean justos–, no debemos desanimarnos: usted misma habrá tenido la oportunidad de conocer a personas que dan y con renuencia reclaman, que olvidan las ofensas en vez de surtir su arca de rencores y que, cuando pueden, estimulan a quien sube la cuesta del mundo del arte o evitan que se le ponga una zancadilla”. La filósofa y la alumna se callan. Al cabo de un rato, la profe se dirige a la rubia: “bueno, eso es todo por hoy, ahora sí debo irme”.

La chica sonríe, asiente, y le extiende la carpeta que lleva en la mano: “profe, quiero regalarle la fotocopia del esquema que hice despu es de su clase; aquí la tiene y gracias por todo”.

La profe Chantal se quedó tan solo un semestre en el Plantel. Decidió regresar a su zona de confort en los Estados Unidos, donde prosigue su labor de docente universitaria. Es bueno saber que ha integrado a uno de sus cursos una imagen retocada del esbozo de “la pirámide del mundo del arte” que le obsequió Eva –así se llama la alumna–, y a quien, ¡qué casualidad!, seguramente tendrá la ocasión de volver a ver, ya que la niña avispada ha decidido optar por un *Master of Fine Arts* (MFA) en Princeton.



EL SUEÑO DEL ALUMNO DISTRAÍDO

AHORÁ QUE el fin de su relación con Fanny era definitivo, se había desprendido también de su *iphone*, que durante dos años llevó pegado al cuerpo, de la mañana a la noche.

¿Quién hubiera podido sospechar que en la joven callada y dulce, de la que se enamoró cuando decidieron llevar a cabo juntos un proyecto para el curso de fotografía, se escondía el Gran Miedo? Quizás fue la intimidad, que ambos codiciaron desde el principio, lo que desató la camisa de fuerza que lo contenía. El miedo de Fanny era anticipatorio y a todas luces incurable: mientras parecía desentenderse del hoy, temía hasta casi llegar a temblar el futuro, que se le anunciaba mediante señales que parecía deleitarse en descifrar: el costo de una bebida resultaría en la ruina económica; un trozo de papel arrugado en la devastación del planeta; una mancha en la piel en el cáncer galopante y la vejez prematura. Cualquier incidente fortuito –el aleteo del pececito moribundo que le regaló el día de su cumpleaños– era el prólogo a un breve pero contundente discurso sobre la inminente desaparición de la especie animal.

Sí, Fanny era suave y callada, pero también triste y recelosa. Y él se cansó. “Miedo mata amor”,

le dijo el día de la separación, queriendo con esta fórmula aliviar la tirantez del último encuentro. Ella no dijo nada. Puso tan solo su mano sobre la mejilla de él, que casi sucumbe a esa tibieza. Y se fue.

El joven de los ojos castaños decide asistir a la clase de la tarde, que a todas luces será aburrida. Sembrado en un asiento de la primera fila durante casi tres horas calurosas, mira al frente sin ver ni oír: su pensamiento sigue a Fanny, que sin duda estará ya urdiendo una nueva catástrofe mientras limpiamente se come las uñas. Fanny, Fanny, ¿qué puedo hacer?

Al llegar a su casa, también callado y triste –y sin haber querido retener siquiera una frase de la alocución de la nueva profesora, tan fatigosa–, se retira temprano a su habitación, se echa encima una sábana, cierra los ojos y sueña:

Una noche oscura dos enamorados tomados de la mano salen a dar un corto paseo. Atraviesan un parque, caminan dos cuadras, saludan a un anciano, le hacen carantoñas a un gato solitario, se internan en un callejón, se detienen ante un portal, suben veinte escalones, abren la estrecha puerta que da a su habitación, y ambos suspiran al unísono mientras lentamente se despojan del abrigo, se sonríen, se besan, se ayudan a quitarse la ropa, se duchan abrazados, se dan otro beso, se meten en la cama. Él enciende una lámpara y toma su *i-phone*, ella se da la vuelta cubriéndose a medias, él se olvida del teléfono portátil, que

suavemente cae sobre un tapete, y la contempla embelesado, ella se gira de nuevo y le sonríe, él le devuelve la sonrisa, recupera su *i-phone*, y ambos piensan que la muerte puede venir cuando quiera. Esper ndola, duermen hasta el día siguiente.

El joven recapacita al despertar: de aquellos minutos, menos de sesenta, que transcurrieron desde el paseo vespertino por el parque hasta que ambos se fueron a dormir, él repitió quince veces el gesto que permitió atrapar en la pantallita de su teléfono un árbol, un gato, la sonrisa, el cuello, el rostro de ella, el rostro de él, ella a contraluz, un ángulo del corredor, la cerradura de la puerta, la cortina del baño, el pubis mojado, la mano abierta, un dedo, dos dedos, tres dedos, la espalda, el dorso arqueado. Quedó faltando la muerte: esa sí se escap . En algún universo paralelo se archivan tal vez las quince imágenes de aquella hora en penumbra, así como las miles de millones de imágenes de los miles de millones de seres que en aquel mismo momento –feliz o desgraciado, inocuo o memorable– pudieron haber repetido el acto de enfocar, pulsar, mirar y archivar. Las imágenes que captura mediante este procedimiento le procuran al muchacho casi la sensación de ser: sabe que no son su reflejo fiel ni tampoco el recinto de una emoción. Cuando observa la imagen de aquello que se asemeja bastante a los objetos en los que se detuvo antes el ojo, tiene más bien frente a sí la evidencia de que él *realmente* estuvo allí: fue él quien abrió esa puerta, las gotas de agua de la regadera de hecho

mojaron su cuerpo. Esas imágenes han ido haciendo el seguimiento de sus pasos a medida que los daba, por fin desentendidos del acuciante enigma del espacio-tiempo infinito. El joven se pregunta si mediante su *i-phone* busca aquietar su temor a la insignificancia. No: él no es tan solo un punto en el cosmos; no: él no es tan solo una de las miles de millones de partículas contenidas en un átomo de un universo que se expande. Las imágenes que archiva parecieran confirmarle que es joven y que le espera una larga vida; que la suya no se reduce al soplo que provoca una ligera ondulación en el agua. Porque de otro modo su vida, como cuando sueña, podría quedar reducida a una simple sospecha. El muchacho no atesora esas imágenes para el recuerdo o para responder a algún vínculo social; tampoco porque su ojo-mano se resista a la atención quieta. Él se ve obligado a tomarlas y a contemplarlas, allí mismo y en ese instante, porque ellas atestiguan que él ha actuado en un presente que por su intermedio se dilata, y que ese presente lo sostiene todavía.

EL DISPUTADO TALENTO DE DENIS EL EXPERIMENTADOR



A LOS VEINTE años Denis vive otra crisis. No se trata de aquel agravio a la creencia en poder llegar a trascender el orden terrenal que se le inculcó desde pequeño; no estamos hablando de la duda que hace vacilar la certidumbre ni del momento en que con el desplome de los cimientos de la verdad revelada se expone el material pueril del que estaba hecha; y como la duda aleja a la divinidad, él se alejó de ella. Tampoco se trata de aquel remezón todavía mayor que se origina en la hipófisis y que transfigurando el cuerpo pone un signo de interrogación sobre la identidad del niño-adolescente, del varón-hembra. Porque alrededor de los trece años, el espejo empieza a reflejar la imagen de un extraño, la imagen de una extraña, que se asombra e incomoda ante el despunte de los vellos, ante la rebeldía de unos genitales desarrollados que se han ensombrecido, ante el primer hilo de semen que rueda entre las piernas. Desde entonces el deseo de no querer ser solo cuerpo es vencido casi siempre por una potencia que hierve en él, que lo vuelca una y otra vez sobre sí, que lo hace fantasear con vestirse y darse a ver, con desvestirse y darse placer, que pide caricias, que pide tocar.

Entonces tiemblo, y temblando sigo
Bajo la salvaje, extraña tiranía de mi cuerpo²³.

Como él nació en una época que se califica de moderna, liberal e incluyente, pero a la que le repele la indefinición de un vagabundeo que admitiera la exploración de múltiples combinaciones amatorias, el grupo cercano empieza a exigirle definiciones categóricas. El joven se siente entonces atezado por el imperativo que lo quiere forzar a ponerle una etiqueta a su deseo, y por esa vía pasar a convertirse en un candidato probo para la inscripción en uno de los tantos grupos que reclaman su derecho a ser como son. Libertad para elegir el nombre de la comunidad sexual de su elección. Nula libertad para gozar del infortunio de no querer elegir, de no querer pertenecer, de no saber quién es.

Digamos que ese par de trances pertenecen ahora al pasado, aunque nos preguntamos qué tan bien los ha resuelto el muchacho. Quién sabe: la pesadumbre de su carácter pudiera sugerir que esos agobios solo se han hecho más sigilosos, de modo que las personas intuitivas se sienten dispuestas a soltarle algún consejo: “con un poco de humor todo es más fácil”. Esas buenas gentes olvidan que no es fácil asumir con buen humor las desdichas. Porque su cuerpo es un asunto serio, su vida es una cosa seria, como es serio lo que pasa aquí, allá y en el resto del mundo. En su adultez quizás él se deje atraer por la resignada sabiduría del vivir con buen humor.

La de ahora es una crisis por desposesión. Déjennos contarles de qué se trata dando primero un largo rodeo.

¿Qué otra cosa, aparte del cuerpo indeciso de Denis, puede ser suyo, únicamente suyo? Como a su edad la capacidad para dirigir, producir, tener o acumular no ha sido todavía probada, cabe solo una respuesta: su talento. Porque el talento pertenece a esa clase de cosas intangibles que corresponden al ámbito de la posesión propia: “tengo un talento”. Siéndole indiferente el origen del mismo, el joven supone simplemente que ha nacido con él y que se le fue revelando a medida que crecía. Vivido entonces como natural e innato, gozaba de la destreza de su mano derecha, capaz de obedecer al asombro de sus ojos y al ingenio de su mente. Fascinado desde pequeño por las formas complejas de una naturaleza atrapada en las macetas del patio de su casa, al principio se contentaba con reproducir una flor, una lombriz o el cuerpo de una hormiga –cabeza, tórax, gáster–, para ir con el tiempo embebiéndose en la ejecución de una serie de dibujos más audaces sobre animales arcaicos que tomaban como modelo las hojas de una begonia. Aunque su talento no parecía ser el producto de una inculcación reglada como sucede con el esforzado aprendizaje de leer, escribir, calcular, memorizar, argumentar, en las clases de dibujo del colegio esta aptitud al principio un tanto roma se fue afinado. Ejercía con placer esa virtud, mediante la cual, además, se ganaba una buena

nota escolar. Así que cuando llegó el momento, Denis, muchacho tristón de cuerpo un tanto desgonzado y que había alcanzado a comprimir en seis cajas de cartón sus cuadernos de dibujo, es admitido en el Plantel Superior para las Artes de Cali.

Quien solicita ingresar al Plantel –trátese de aquella mayoría compuesta por los nuevos bachilleres como Denis, o por un par de disconformes que de vez en cuando hacen también parte de la lista de candidatos, como la cincuentona que declara estar harta de llevar la lista del mercado, brillar porcelanas y aplicar recetas de cocina, o como el cuarentón que se arriesga a abandonar una profesión que lo ha mortificado durante años– cree que tiene, en mayor o menor medida, una destreza artística. El examen de aptitud que cada año aplica la institución a los aspirantes busca precisamente estimar cuáles son las facultades potenciales que traen consigo. Los primeros semestres de estudios llenan por tanto de ilusiones a casi todos los admitidos, pues los talleres y seminarios que cursan parecen encaminarse a perfeccionar sus destrezas y a mostrar sus distintos campos de aplicación. Es también la época en que los estudiantes empiezan a observarse entre sí, a comparar sus pericias y a medir sus flaquezas.

Si en el colegio a Denis le habían insistido en que era un dibujante excepcional, en el Plantel

pronto se da cuenta de que sus habilidades, como las de la mayoría –si se excluyen, claro, las enormes dotes de Catalina y Javier–, son apenas modestas. Pero esto no le preocupa: sus profesores se han apresurado a persuadirles de que para ser *un artista* la destreza técnica no lo es todo; el artista, aseveran, es aquel que logra desarrollar un *estilo individual*, por lo común a costa de mucho tiempo y trabajo. Razonamiento perfectamente lógico, piensa Denis. Aquel don suyo debe entonces ser pulido con paciencia hasta que aflore su forma de ver personal, lo más genuinamente original y, por esa vía, alcanzar la plena realización de su talento.

El joven evoca un documental sobre la obra de Edward Hopper (New York, 1882-1967) que por casualidad vio en la televisión por cable justo antes de ingresar al Plantel, y que retrospectivamente corrobora la enseñanza de sus maestros: aunque el audiovisual hacía énfasis en el realismo pesimista que caracteriza la obra más conocida de Hopper, a Denis le sorprendió sobre todo observar el proceso, largo y detenido, que parecía estar implicado en la hechura de cada una de sus pinturas; y casi atónito se quedó cuando fueron pasando ante sus ojos los innumerables bosquejos que contenían los cuadernos de apuntes del artista: diez o quince ensayos a lápiz de una mano extendida, de un puño, de la cabeza de un individuo doblado sobre un mostrador. La evidencia de aquella dedicación lo hizo sonrojarse: se dio cuenta de cuán presuntuoso había sido cuando en más de una

ocasión se había jactado ante sus amigos de ser capaz de poder terminar un buen boceto en un par de horas: en “un par de patadas”, para emplear la expresión exacta.

Poco a poco, a medida que en el Plantel disminuye de manera ostensible la asistencia a clases –de casi setenta alumnos repartidos en dos cursos durante el primer semestre, para el cuarto se matricula la mitad y con Denis se graduarían apenas quince–, los que permanecen van encontrando el foco de su interés.

La precoz inclinación de Denis por las formas vivas ha derivado en unos especímenes mitad hombre mitad bestia que, pensándolo una y otra vez, le parecen la encarnación fiel de nuestra condición. Observaré y practicaré mucho, medita el muchacho; el diente, la zarpa o el ojo húmedo de mis engendros son el emblema de la violencia del conflicto interior que, según dicen, se suele dirimir con el triunfo de la indefinición y la sombra. Así por lo menos lo creía Poe:

Nos estremece la violencia del conflicto interior, de lo definido con lo indefinido, de la sustancia con la sombra. Pero si la contienda ha llegado tan lejos, la sombra es la que vence, luchamos en vano. Suena la hora y doblan a muerto por nuestra felicidad²⁴.

En esa pugna furiosa, sigue discurriendo el joven, el arte apunta a la forma, que solo emerge en

una etapa posterior a la violencia, porque ella, la forma, apenas puede asomar cuando han repicado ya las campanas por el muerto. Y si fuese verdad que la violencia se define y prospera primero en el seno de la ética –en el modo en que se resuelve el conflicto interior–, mi hombre-bestia podría entenderse como el recurso moral necesario para que lo indefinido se vuelva tolerable. Sí, de acuerdo, continúa meditando Denis, la sombra avisa que la desgracia informe ha tenido la supremacía. Aunque, estimado señor Poe, en mi pequeño mundo uno termina por anhelarla, pues cuando la acogemos temblando de miedo, a la vez brindamos por no haber sido todavía escogidos para fecundar las ciénagas de sangre.

¿Es por ahí mi camino? ¿Es acaso la criatura que imagino la encarnación de este mundo triste y feroz?, se pregunta el muchacho.

Y aunque ha advertido que se ha prendado de una figura casi mítica, que en Occidente ha poblado por siglos la fantasía popular en sus diversas y algunas veces fascinantes manifestaciones, piensa que su visión, su propia visión, podrá tener el poder de liquidar cualquier clisé. Ha de lidiar contra la representación convencional incrustada en nuestras formas de ver. O, tal vez, tendrá que inventarse un modo de ponerla en peligro para demostrar que esta dualidad temible hoy ya no nos parece tan temible porque su poder evocador del horror ha sido limado por las incontables imágenes

que década tras década, año tras año, nos han ido cegando.

Denis empieza entonces a cultivar otra forma de trabajar: al regresar del Plantel despliega sobre la cama los esbozos que ha hecho durante su jornada y los examina, uno a uno, con ojo crítico: considera despacio el comentario de su profesor o el de alguno de sus compañeros y toma nota de aquellos aspectos que todavía no ha podido resolver satisfactoriamente: “pésima composición”, “trazos inseguros”, “me gusta pero puede mejorarse –repetir–”, etc. Retoma también la costumbre de archivar hojas, cartulinas y cuadernos de ejercicios en una nueva caja marrón. No se contenta ya con su primer o segundo boceto, por lo que durante un lapso de casi dos años se convierte en un ensayador nato muy ocupado que, además, parece casi feliz. Ahora se inclina a creer que, en efecto, si quiere llegar a ser un artista tiene que corregir una y otra vez, aprendiendo de los errores y volviendo a hacer. Ensayo y tesón son los términos que mejor caracterizan el desempeño del muchacho durante este estadio de sus estudios. ¿Se está empezando a gestar así un *innovador experimental*?

Se ha planteado la existencia de *innovadores experimentales* e *innovadores conceptuales*. Esta suerte de *tipo ideal* que trata de caracterizar dos procedimientos de búsqueda inventiva provienen

de los estudios de David W. Galenson, economista norteamericano interesado en el mundo del arte, y quien cimenta su propuesta en saberes estadísticos, biográficos e historiográficos. Un ejemplo: en un sintético trabajo sobre las artistas plásticas más importantes del siglo veinte²⁵ (Galenson ha estudiado también las carreras de músicos, novelistas y científicos), él verifica el número de las obras de las artistas que aparecen impresas en veintinueve libros de historia del arte publicados en inglés entre 1996 y 2005, examinando en cada caso a qué momento de su carrera corresponden estas imágenes, y si el conjunto de sus obras coincide o no con períodos que dichos compendios conceptúan como los de mayor inventiva.

Nótese que la obra que aparece impresa en una historia del arte acreditada por una editorial universitaria y/o de renombre, como en este caso, representaría el fruto del consenso al que habrían llegado diferentes expertos del mundo del arte en torno a la *importancia artística* que se le puede atribuir al autor o autora de la misma. La importancia artística tiene su correlato en la influencia; o en las palabras textuales de Galenson, “(...) los artistas más importantes son aquellos que tienen un impacto mayor en el futuro de su disciplina”.

Las cinco mujeres siguientes encabezan la lista que levanta Galenson de las once artistas más destacadas del siglo veinte: Cindy Sherman [New Jersey, 1954-], catalogada como la más importante

de todas, Georgia O'Keeffe [Wisconsin, 1887-1986], Louise Bourgeois [París, 1911-2010], Eva Hesse [Hamburgo, 1936-1970] y Frida Kahlo [México, 1907-1954]. Aunque el corpus que utiliza el autor tiene un cierto sesgo anglo-céntrico –todas, salvo Kahlo, han nacido o trabajado en los Estados Unidos–, de este estudio interesa resaltar otra cuestión: la edad que tienen las artistas cuando producen sus obras más influyentes (siempre según criterios de los historiadores de arte) varía considerablemente: cuando Sherman tiene entre 24 y 28 años transcurre su lustro más creativo, y el de Hesse y Kahlo acontece cuando ellas tienen entre 30 y 34 años. En cambio, Bourgeois alcanza su etapa más innovadora entre sus 80 y 84 años. Esta disparidad se podría entender al relacionar la etapa de mayor productividad de las artistas con el procedimiento de búsqueda que privilegia cada una. El de la *innovadora experimental* encarna el trayecto de quien no cesa de buscar, lo que implica dedicarse de manera gradual a la tarea, un poco a tuestas, ensayando, corrigiendo y volviendo a ensayar; estas experimentadoras tienden a exponer su mejor realización en una época tardía de la vida: “soy una corredora de larga distancia. Me toma años y años y años producir lo que hago”, decía Bourgeois. En cambio, la *innovadora conceptual* formula nuevas ideas audaces que tienen el potencial de transformar paradigmas o prácticas consolidadas y suele hacer su contribución más original en su juventud. Véase el caso de Sherman:

en la escuela de arte abandona la pintura por la fotografía y un año después de graduarse, a los 23 años, inicia su serie de 69 fotografías, *Untitled Film Stills*, su obra quizás más célebre. Así recuerda Sherman este episodio: “al principio, en la escuela me había matriculado en pintura; pero de repente me di cuenta de que no lo podía hacer más, era ridículo, no había nada más que decir... Entonces supe que podía sencillamente usar una cámara y en su lugar dedicar mi tiempo a una idea”.

Sin siquiera advertirlo, en Denis se ha empezado a moldear el hábito de un innovador experimental; de perseverar en él, y si se cumpliera al pie de la letra el supuesto de Galenson, Denis llegaría a realizar sus mejores obras varias décadas después de haberse concluido el presente episodio. Pero su encuentro en quinto semestre con el arte conceptual, que incluso atrapó a su mejor amigo y a una buena parte de sus compañeros –quien sabe si seducidos por la palabra de su carismático propagador–, lo vuelven a poner al borde del abismo: ¿entonces, se pregunta Denis, para el artista conceptual un talento como el mío no solo sobra sino que incluso puede constituir un obstáculo? ¿No vale pues ya la pena esforzarse en dibujar, o pintar, o moldear una escultura, en perfeccionar un oficio, en cultivar un estilo, ya que alguien o algo exteriores al artista –asistente, máquina o sencillamente cualquier efecto barato encontrado por ahí–, pueden suplir esa destreza?

¿Así que el arte conceptual no tiene siquiera que objetivarse en un objeto artístico, puesto que su vocación verdadera es la de ser una *máquina de ideas*, ideas que cualquiera puede luego concretar en algo tangible a partir de las indicaciones del caso? Entonces, gime casi Denis, ¿mis dotes ahora solo sirven, si acaso, para hacer cuadritos, esculturas u objetos llamativos que atraigan la atención de aquellos compradores potenciales que todavía creen en las virtudes de una obra de buena factura? ¿Para qué practicar y practicar? ¿Para qué diablos sirvo entonces? Tercera crisis: Denis siente que está siendo desposeído de su talento.

Si quien escuche las tribulaciones de Denis pertenece al mundo del arte, podría sentirse tentado a calificarlas de ignorancia, a la que, opinamos nosotros, habría que añadir su renuencia a remediarla, a sopesar la posible validez de las propuestas del arte conceptual: ¿acaso, preguntamos, él nunca supo, no se lo enseñaron en el colegio, nunca lo intuyó al usar el explorador de Google, tampoco al acercarse a alguna enciclopedia de arte del siglo veinte o al visitar un museo, que mucho antes de que hubiese nacido, desde los años sesenta del siglo pasado y con célebres antecedentes más lejanos, en el mundo del arte tuvo lugar una revolución, la conceptual, que no sólo sería una de las puertas de entrada al arte hoy dominante, el llamado *arte contemporáneo*, sino que vuelve a recordarle al mundo que las convenciones artísticas no son inmutables?

¿Pero se debe sermonear a este joven que apenas lleva escasos tres años en el Plantel por su tal vez restringida instrucción, cuando uno de los artistas veteranos más consagrados del país, y cuya firma es casi la insignia del *arte colombiano*, declaraba no hace mucho en un entrevista para un canal televisivo internacional que él no podía opinar sobre el arte contemporáneo porque no le interesaba conocerlo?

Las convenciones que antaño ayudaron a determinar que algo es arte o, mejor, las que trataron de definir qué quedaba por fuera de sus linderos, han sido, en efecto, disputadas. El profesor del curso sobre *Vanguardias vs. Estética(s) Contemporánea(s)* tenía razón cuando casi obligó a sus estudiantes a leer los “Párrafos” y “Frasas” que Sol LeWitt publicó en la revista *Artforum* en junio del año 1967, quizás una de las más inteligentes proclamas del arte conceptual de nuestros tiempos, y por los que Denis sintió un instintivo desprecio. El muchacho apenas les dio una ojeada y se negó a discutirlos con sus compañeros porque creía que violentaban lo que desde siempre ha creído que es un artista: alguien dotado con un talento y sensibilidad especiales. Pero, ¿con qué argumentos cuenta este joven para rebatir lo que se niega a conocer? Además, nadie puede obligarlo luego a que demuestre simpatía o adhesión por el arte conceptual.

Denis, casi derrotado, agacha la cabeza y, por fin, lee atentamente un párrafo de LeWitt:

(...) En el arte conceptual la idea o el concepto es el aspecto más importante del trabajo. Cuando un artista usa una forma conceptual de arte, significa que todo lo relativo a la planificación y las decisiones se toma de antemano, siendo la ejecución un asunto accesorio. La idea se convierte en una máquina de hacer arte. Este tipo de arte no es teórico ni tampoco es ilustrativo de teorías; es intuitivo, está comprometido con toda clase de procesos mentales y no tiene un objetivo. Por lo general, se ha liberado de depender de la habilidad del artista como artesano. El objetivo del artista al que concierne el arte conceptual es el de hacer su trabajo mentalmente interesante para el espectador y, por lo general, él querría que se convirtiera en algo emocionalmente seco. No hay razón para suponer, sin embargo, que el artista conceptual está allá afuera para aburrir al observador. Se trata solamente de que la expectativa de recibir aquella patada emocional a la que está acostumbrado quien ha sido condicionado por el arte expresionista, podría disuadir al observador de percibir este arte.

Se nos ha dicho que el original impulso rompedor de los jóvenes artistas conceptuales – porque en la década de los años sesenta eran bien jóvenes– ayuda a demoler los cimientos de una práctica de varios siglos: la de tornar irrelevante el toque, la pincelada o la presencia física del artista

como prueba de la autenticidad de su obra, tornando así plausible, y con el correr de los años volviéndola una experiencia corriente, la emancipación entre la concepción de la obra –tarea del artista– y su ejecución. De modo que el artista, para volver a citar otro artículo de Galenson²⁶, deja de ser un trabajador manual para convertirse en una suerte de fabricante (*manufacturer*). Dicho autor resalta varios ejemplos icónicos de esta tendencia, de los que aquí citamos únicamente dos: las *brochas vivientes* de Yves Klein [Niza, 1928-1962] –modelos desnudas embadurnadas con la pintura azul que el artista creó y autenticó como el “azul Klein”– que se frotaban contra largas hojas de papel pegadas a la pared o en el suelo al compás de las instrucciones que daba Klein, en más de una ocasión enfundado en un frac y guantes blancos, haciendo ostensión de su ruptura con el trabajo manual implicado en la realización de una obra. Esta puesta en escena del oficio de dirección de un creador que ya no necesita untarse las manos, sin duda contrasta, por citar solo un caso, con el sudoroso faenar en su taller del empecinado *blue-collar worker* Jackson Pollock [Wyoming, 1912-1956]. Segundo ejemplo: en 1951, y todavía como estudiante, Robert Rauschenberg [Texas, 1925-2008] realizó sus memorables *White Paintings*: unos lienzos a los que únicamente aplicó pintura blanca con un rodillo, pero en cuya superficie se reflejaban brillos y sombras. Con ello el artista demostraba, entre otras cosas, que sus *White Paintings* no eran unos lienzos vacíos –la luz

los *pintaba* a voluntad– y que el toque, la pincelada distintiva o la presencia física del artista estaban de más. En adelante numerosos artistas, como el propio LeWitt, profundizarán de tal modo esta disociación entre la concepción de una obra y su ejecución, que no es raro que hoy la obra atribuida a un determinado artista no sea vista nunca por él, y que su cumplimiento se deje generosamente en manos *ineptas*, como podrían ser las de la persona que adquiere el protocolo o instrucciones debidamente firmados por el creador, ocupándose el feliz comprador de llevarlos a buen final en alguna pared o piso de su residencia; y si dicha persona se llegase a “equivocar” al aplicar dichas instrucciones, ¡tanto mejor!

Nos parece que algunos happenings, acciones o intervenciones colectivas de carácter artístico, contra-artístico o an-artístico –que suelen abundar hoy–, quizás también le hagan, sabiéndolo o no, guiños cómplices al diligente LeWitt en aquellas ocasiones en que el promotor de la iniciativa invita a grupos de distinta índole –mujeres trabajadoras, indígenas, campesinos o transeúntes anónimos– a *hacer* la obra que ha concebido.

Meses después de haber leído el texto de LeWitt, Denis el experimentador se sienta a beber una cerveza en una mesa apartada de una cafetería próxima a su casa. De repente, y sin pedir permiso, toma asiento frente a él una anciana: es la vieja Bourgeois, que con un gesto perentorio le prohíbe

balbucear siquiera un saludo y lo interpela: “Denis, en el inagotable reservorio inconsciente encontrarás tu más genuino material creativo; pero tendrás que hacer acopio de mucha fuerza para domarlo; tu dominio sobre los fantasmas infantiles será tu obra: la sustancia de tu obra no serán los fantasmas, será tu dominio. Se equivocan quienes creen que mis esculturas representan, como yo misma dije alguna vez, una catarsis; quienes aducen más bien que mi obra *es* la contención, el freno al conflicto interior, pueden tener razón. Lee mis notas autobiográficas y observa mis esculturas: yo quería matar e hice *Destruction du père* (1974). No hay posibilidad de aniquilar lo informe: se lo afronta tratando de darle forma, haciéndolo soportable –como quise hacerlo yo una y otra vez, año tras año tras año. No lo olvides: todo lo que se necesita es exponer una contradicción²⁷.

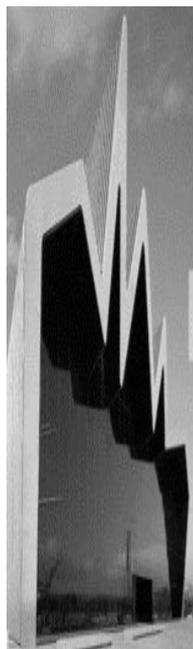
Atiende a tus profesores y compañeros, infórmate sobre las distintas corrientes artísticas, profundiza en la que más te interese, observa y analiza el arte que se hace hoy. Pero recuerda que todo eso es sólo un suplemento. Lo fundamental nadie lo enseña y viene de otra parte: de las emociones ambivalentes que embargan al pequeño testigo de la escena de la mujer que llora mientras el hombre la embiste por detrás. Tu talento reside en lo que hagas con ese legado”.

INCISO:
EL ARTE CONTEMPORÁNEO

“COMO Yá lo hemos señalado, se puede calificar de contemporánea una tendencia o una obra que no corresponde a ningún movimiento o corriente debidamente catalogados en la historia del arte moderno. Las obras anteriores a la década del sesenta rara vez hallan lugar en los espacios consagrados al arte contemporáneo. La renovación, la apropiación, la hibridez, el mestizaje de materiales, formas, estilos y procedimientos – libremente utilizados, sin preocupación alguna por la jerarquización–, desempeñan un papel esencial en esta «contemporaneidad». Se podría mencionar, asimismo, la búsqueda de la novedad, de lo imprevisto, de lo inédito, de lo incongruente. La intención de provocar, chocar, transgredir, heredada de los movimientos vanguardistas, perdura, y a veces se exagera, seguramente a riesgo de cansar al público con acciones sistemáticas y repetitivas. El reconocimiento internacional resulta primordial. Un artista local o provincial, por más talentoso que sea, raramente será calificado de «artista contemporáneo». Ese reconocimiento es condición para una notoriedad mínima en el mundo del arte y en los circuitos oficiales, institucionalizados, y como corolario le garantiza al artista una posición privilegiada en el

mercado del arte, beneficiándolo con una cotización –preferentemente en alza– que aviva el interés de las instituciones, museos y galerías en exhibir sus obras. El arte contemporáneo se introduce en la vida cotidiana, se inserta en su medio, contribuye a la transformación del espacio público. Supone la adopción de actitudes y de «posturas» artísticas en que los conceptos, las palabras y los discursos ocupan un lugar importante, sobre todo cuando hay poco o nada para ver, sentir o tocar. El artista es polivalente, capaz de poner en ejecución simultánea o sucesivamente, diferentes procedimientos mediante soportes y materiales diversos. Se advierte una fuerte individualización de las prácticas, el rechazo a adscribirse a movimientos, tendencias, corrientes o grupos, y una flexibilidad en cuanto a los modos de presentación en lugares diferenciados, ya sea institucionales o no: museos, galerías, exposiciones temporarias, la vía pública, *squats*: en suma, en cualquier lugar..., incluso en lugares invisibles (Jochen Gertz y Christian Boltanski, por ejemplo). En fin, el arte contemporáneo no suele conformarse con representar. Apela a la capacidad que tiene el público para juzgar, apreciar, contemplar, meditar... o aburrirse. Sus enunciados y proposiciones son en sí mismos actos, y estos actúan de manera performativa. Este «art action» hace algo más que mostrar. Actúa y solicita la participación activa de los espectadores-actores, quienes contribuyen a la elaboración de la obra”²⁸.

EL NOVICIO ANTE LA CRÍTICA



EUGENIA ESTABA plantada al lado de la puerta del aula cuando por fin vio salir a su amigo, que traía el rostro demudado. ¿Qué había pasado? “Ese hijo de puta”, le dijo al calmarse un poco, “reprobó mi trabajo porque dizque no estaba ni bien concebido ni bien acabado. En cambio, cuando Javier expuso el suyo, Luque no se ahorró calificativos: «excelente planteamiento», «ejecución limpia», «economía de recursos», «conceptualización interesante», «poético», etc., etc. Claro, como para Luque la presentación oral del estudiante y su obra guardan una conexión íntima, y como no hay quien supere la labia de Javier... Incluso le dijo que con ese proyecto podía aplicar a algunas de las convocatorias vigentes cuyos términos aparecen en la cartelera de la secretaría, ya que reunía todos los méritos para ser favorecido; y que podía dar su nombre en caso de que le pidiesen referencias de algún profesor del Plantel”.

Se sabe que gozar de la estima de quien tiene algún poder, cargo o influencia en el mundo del arte constituye una ventaja nada desdeñable, ya que puede propulsar o ayudar al agraciado a superar algunas de sus barreras que, siendo casi siempre informales, no dejan por ello de ser férreas.

No por azar es tan corriente en este mundo el hábito del *name-dropping*. Dejar saber que se sabe quién es quién, dar la impresión de que se cuenta con la amistad de algún profesor, artista, crítico o galerista distinguido o, todavía mejor, hacer de hecho parte de la lista de sus conocidos –no importa si se ocupa en ella el mismo lugar del recadero–, puede ser crucial en la carrera del artista principiante. Una llamada telefónica, una carta de recomendación de quien en ese momento goza de prestigio o, para usar el lenguaje del sociólogo, de quien actúa como *gate-keeper* en el mundo del arte, pueden darle un impulso a su carrera.

“¿Y en qué consiste la obra de Javier?”, preguntó Eugenia. El rabioso amigo la describe: “se trata de una especie de gran paraguas, ¿o farol?, alargado, abierto e invertido –de apariencia frágil, elaborado en un ligero papel perforado que se asienta en un caprichoso esqueleto de alambre que recuerda las nervaduras de las alas de una mariposa– y en cuya parte más estrecha ha insertado un aro de cerillas de aproximadamente diez centímetros de altura. Imagínate el nombre que le dio a su artefacto: «Lo efímero contingente o una arquitectura desesperada»”.

Eugenia volvió a preguntar: “¿Qué tiene que ver lo efímero contingente con esa sombrilla?”. “Bueno”, replicó el amigo, “Javier señaló que al comenzar a hacer sus primeros esbozos se había

inspirado en las luminosas obras de la arquitecta Zaha Hadid [Irak, 1950-2016], pero que a medida que avanzaba se dio cuenta de que, a diferencia de las espectaculares edificaciones de la Hadid, su creación apuntaba en realidad a las casuchas o viviendas de diseño empírico fabricadas por los pobladores de los barrios miserables de América Latina, y cuya inestabilidad estructural vaticinan una duración incierta: los vendavales suelen levantar las hojas de los techos de zinc o de cartón agujereados (de ahí la sombrilla perforada e invertida) y puede avivar las llamas (contingencia máxima); la lluvia horada poco a poco su débil estructura (obra efímera). Al parecer, en un plano alegórico, su obra remite a las adversidades del pobre, inerme ante los vaivenes económicos y políticos. Parece que ahora a Javier también le interesan los problemas sociales... Tan payaso como siempre, al terminar de exponer su proyecto pidió silencio y que se apagaran las luces del salón. Y mientras encendía las cerillas de la base de su artefacto, puso a trabajar dos ventiladores que había colocado a un costado del mismo; en pocos segundos el fuego ardió sobre el papel hinchado, y ante el regocijo de Javier y al parecer también de Luque, en unos minutos solo quedó un montoncito de alambres retorcidos y papel incinerado”.

“Bueno, ¿pero qué pasó con tu trabajo, por qué no le gustó al profe Luque?”, inquiera Eugenia. “Tuve que exponer justo después de Javier y reconozco que estaba muy nervioso”, contestó el

amigo. “Por lo que olvidé mencionar algunas de las cuestiones que tenía preparadas: cómo surgió la idea, el porqué del uso del barro rojo y la fibra natural, la reivindicación del plano bidimensional... A pesar de eso, creo que mi obra se defiende por sí sola y no necesita que la secunde un discursito bien hilado. Como sea, lo que Luque me dijo fue insultante: «lo suyo todavía no es una obra», «demasiado literal», «acabado negligente», «confuso», «tiene que empezar de nuevo», «proyecto reprobado». Se ensañó. Se ensañó tanto que mis compañeros, abochornados, decidieron abandonar el salón y dejarme a solas con Luque”. Furia, envidia y resentimiento son algunas de las emociones que laten en las palabras de este muchacho, que ya empieza a saber cuánto pueden herir las batallitas que se libran en el mundo del arte.

Voy a suponer que del diálogo anterior se puede derivar un tipo de enunciado más o menos corriente en las sesiones de evaluación de los proyectos estudiantiles en el Plantel. El profesor, ungido del poder de saber, y por lo tanto de manifestar un juicio experto, expresa sus dictámenes en voz alta, de manera directa y sin eufemismos. Dicho juicio versa no solo sobre el artefacto acabado que se presenta, sino que abarca todo el proceso creativo, desde su concepción hasta su ejecución. En vista del papel de autoridad que lo inviste, una valoración suya, especialmente si es

negativa, con dificultad da cabida a un intercambio de opiniones entre él y el discípulo que está bajo su lupa, y mucho menos a la intervención del resto del grupo. Pero si el concepto fuese favorable, y si además el alumno se hubiese ganado la simpatía del profesor, el estudiante-artista podría tener la suerte de ser encauzado hacia nuevos caminos de recompensas. De cualquier manera, creo que una sesión formativa de este tipo no está exenta de violencia: en ella, para bien o para mal, la obra y la palabra que la recubre son objeto de un peritaje que suele provenir de una sola autoridad que no siempre se respeta.

En el Plantel se acostumbra que en la sesión escogida para la presentación de trabajos, el pupilo sea capaz de contextualizar o *explicar* el suyo, lo que por lo general se hace apelando a expedientes de corte subjetivo no exentos de asociaciones libres, los cuales, a su vez, se enhebran con otros ingredientes: obras, artistas, libros o autores que han influido en él o el proceso de investigación que llevó a cabo para poder realizar su obra. Un ejemplo:

Siempre me interesó trabajar con materiales vaporosos y transparentes. Su cuasi-inmaterialidad y, a la vez, su delicada opacidad, que me encantan, me recuerdan el pudor que solía embargarme en la niñez y pre-adolescencia: sentía vergüenza de mi cuerpo. Procedo de una cultura campesina y mestiza en la que los hábitos ancestrales de mis abuelos

güambianos se mezclan con los de la inacabada posmodernidad nuestra. Mis padres son urbanos y paisas. Creo que esta hibridez, en la que se funde la cultura católica de mis progenitores y los modales retraídos de mis abuelos, ha servido para acentuar ese sentimiento de vergüenza por las mal llamadas “partes íntimas”. Vergüenza que se inculca, velada pero insidiosamente, a las abuelas, a las madres, a las hijas, de modo que para las mujeres, incluso cuando llegan a viejas, y por poner solo un ejemplo, la palabra *vagina* es un término que no se puede decir en voz alta, pues parece remitir a un algo misterioso y semi-oculto –como aquello que se observa a través de una tela casi transparente– y al que se refieren, cuando se ven obligadas a hacerlo, mediante rodeos o giros neutros.

Es así que la oralidad –anécdotas, argumentos y tentativas conceptuales que en algunos casos pondrían a chirriar la silla de algún docto en una disciplina científica, y que por lo común solo el estudiante que cuenta con cierto capital cultural puede exponer con solidez y soltura– juega en este contexto un papel decisivo en la apreciación de la obra plástica (así como lo cumple la redacción en un castellano aceptable de la propuesta artística que se envía a despachos del gobierno o privados con la expectativa de que se la subvencione). Resumiendo: en el Plantel, la obra que se somete a la evaluación del profesor es de entrada enmarcada por la verbalización del estudiante, que ha

aprendido a lo largo de sus estudios que el arte de saber hablar también cuenta. O, como le oí decir a un muchacho con fuertes inclinaciones empresariales, “que el artista debe aprender a vender su obra”. Supe también que esta práctica – la de que el propio artista-estudiante fuera quien presentara oralmente su creación y ofreciera pistas para su interpretación– no se conocía en el Plantel hasta bien entrada la segunda mitad del siglo pasado.

En los archivos a los que he tenido acceso no he podido encontrar referencia o documento alguno en el que sus directivas o grupo profesoral discutan o propongan criterios sobre los modos en que podrían llevarse a cabo las sesiones encaminadas a evaluar los ejercicios parciales o los trabajos finales de los estudiantes. Ello me da pie a pensar que la orientación que se privilegie corre por cuenta y riesgo de cada profesor y de su exclusiva concepción de lo que es la enseñanza del arte, a la que, por fuerza, subyace la pregunta tantas veces planteada sobre si el arte puede enseñarse o no: porque, ¿no es tal vez cierto que en la institucionalización de la enseñanza y el arte se anudan tensiones que pueden llegar a constituir una aporía ontológica?²⁹.

Sospecho entonces que ese silencio no sea el producto de la inercia que a veces ahoga a las instituciones educativas, sino que resulta de una suerte de inteligencia involuntaria que tácitamente admite que el proceso de evaluación de un

proyecto estudiantil en una escuela de arte anuda un embrollo tal que ningún departamento de arte del país, y quien sabe si de otras latitudes, ha logrado resolver del todo.

Milena, mi única amiga en el Plantel, podría tener razón cuando esta mañana me decía: “¡Peor sería establecer parámetros colectivos!; ¡ni la enseñanza del arte ni el modo como se evalúa un proyecto y se enuncia su crítica pueden ser cuestiones consensuadas: ello sería nocivo tanto para el futuro del arte como para el propio estudiante!; ¡debe dársele a cada profesor, especialmente al profesor-artista, que es quien mejor sabe de lo que hace-habla, plena libertad para que implemente la pedagogía que le parezca!”

Al encontrarnos más tarde en la cafetería del otro lado de la calle, ella volvió sobre el asunto: “¿Tienes algún conocimiento sobre lo que pasa en los departamentos de arte norteamericanos?”, me preguntó.

“Aunque nunca me he detenido seriamente en este asunto” –reconocí–, “puedo citarte lo que escribe el profesor-artista James Elkins, del Departamento de Historia del Arte, Teoría y Crítica de la Escuela del Instituto de Arte de Chicago, sobre las sesiones de crítica, o *crit sessions*: en primer lugar, apunta Elkins, allí nadie sabía lo que era una *art critique*. No había ni un modelo, ni una historia, ni una guía. Una crítica de arte, continúa Elkins, es algo muy distinto a una crítica filosófica,

la cual, diciéndolo de modo sucinto, suele ser una investigación analítica que intenta encontrar las condiciones racionales bajo las cuales algo puede ser conocido. Las críticas de Kant estaban destinadas a descubrir las «categorías de pensamiento», los modos en que podemos percibir el mundo. Los profesores de arte no denotaban nada tan específico o filosófico cuando empleaban la palabra «crítica». Lo que ellos querrían decir era algo más parecido al *criticism*: una actividad general que comprende analizar, inquirir, debatir, encontrar faltas o hacer alabanzas. Elkins afirma que los principios pedagógicos en aquel departamento eran también bastante heterogéneos: unos docentes se preocupaban ante todo por las metas profesionales de sus estudiantes, otros se concentraban en su refinamiento técnico, otros más en la obligación ética y moral de darles una «educación general adecuada» –lo que en nuestro Plantel podría equivaler a lo que hoy se toma como una formación pluri, multi o transdisciplinar–. Pero, añade Elkins, si a ellos se les preguntaba por los criterios subyacentes a su ejercicio de la crítica y, por ende, a qué apuntaban cuando enseñaban, la mayoría citaba términos como *interés*, *potencia* o *fuera*. Palabras como éstas, junto con otras del mismo estilo, encarnaban las metas finales, los ideales, los términos esenciales de la alabanza: *conmover*, *auténtico*, *original*, *inventivo*, *irresistible*, *difícil*, *maravilloso*, *estimulante*, *bello*, *innovador*,

excelente. Así pues, el enunciado crítico del profesor de arte resultaba ser esencialmente retórico”³⁰.

Después de una breve pausa, volví a pedir la atención de mi amiga: “Milena, ¿crees que ello pueda o deba ser de otra manera? Como es obvio, el profesor de arte no enseña una disciplina teórica o experimental que apunte a producir relatos, modelos, datos o resultados contrastables, y cuya validez se funde en enunciados hipotéticos que invoquen y pongan a prueba la lógica racional, la observación metódica o el experimento. De practicar el rigor en su campo disciplinar, la evaluación crítica del científico-docente no puede cimentarse, o no puede cimentarse tan solo, en argumentos extra-disciplinares como, por ejemplo, en los del «gusto» –un hábito o inclinación multi-determinada–, como sí podría hacerlo el profesor de arte”.

“Sí, sí, tienes razón”, respondió convencida Milena.

A lo que agregué, ahora que su asentimiento me motivaba a hacerlo: “Creo que el ejercicio de la crítica en las escuelas de arte se topa pues con un problema casi irresoluble al estar fatalmente ligado a la naturaleza misma de lo que se evalúa: como lo habrás verificado tu misma, se supone que un trabajo estudiantil debe ser tanto una expresión de la subjetividad, sensibilidad e intencionalidad del artista-estudiante, como de su incorporación apropiada de los saberes transmitidos durante su tránsito por la institución, los cuales, a su vez, se

organizan alrededor de la(s) corriente(s) o tendencia(s) artística(s) y pedagógica(s) que privilegie la misma. En nuestros días, imbuidos como estamos en el aire de los tiempos, por lo general se pide que en la obra estudiantil palpite ya su carácter rompedor o decididamente innovador”.

Milena, interrumpiéndome, exclama: “¡Cuántas demandas contradictorias!”

Decidí continuar, embalada: “Cierto. Por lo que al evaluar el trabajo final de un alumno, el profesor de arte habituado al raciocinio a lo sumo podrá sopesar con cierto equilibrio, primero, cuán articulado, cuán logrado le parece el modo en que el evaluado llevó a cabo la propuesta que planteó meses atrás en un proyecto escrito y, segundo, la obra concluida. En ese examen, algunos profesores le darán un peso mayor al camino recorrido, al proceso; otros, solo a la obra concluida; otros más, al proceso y al artefacto como un todo”.

Milena volvió a detenerme para apuntar: “En cualquier caso, las cosas nunca son fáciles para el estudiante, ya que todo proceso creativo implica tanteos, vueltas, retrocesos y recorridos poco lineales, que no es raro que se aparten del bosquejo inicial...”

“De acuerdo”, concedí, para agregar enseguida: “No obstante, mientras que el profesor curtido cree que dichos trabajos finales, salvo alguna rara excepción, son en el fondo anodinos en vista de lo que se hace en las cumbres del mundo del arte nacional e internacional, algunos alumnos, por el

contrario, sienten un aprecio tal vez desmedido por sus incipientes realizaciones, las cuales, si acaso, y otra vez desde el punto de vista del profesor, no son más que una tímida variante o una roma citación del trabajo de otro artista menor o de un gran artista cuya influencia los jóvenes reconocen sin mucho respeto o aspavientos. Según el profesor, hay casos en los que el proyecto del estudiante-artista se usa como un medio para exponer o iniciar un alegato sobre un problema social casi siempre sustentado en cándidos escarceos en la calle o en documentos que, para el docente, son escasos y dudosos: texticos de la página web problema.social.país.com, algunos párrafos de escritores *trendy* o de literatos remotos. A la inversa, para el artista-estudiante sus experimentos representan ni más ni menos que el intrépido anuncio de que ha despertado por fin, y con novísimas y afiladas armas, al mundo social”.

Milena reconoció, preocupada: “Sí, estamos frente a puntos de vista irreconciliables...”

Yo a mi vez me sinceré: “Es verdad. Aunque te confieso que últimamente me he preguntado si no es en esta atmósfera de tirantez, siempre y cuando fuese consciente y seriamente asumida por las dos partes, en la que, quizás, y no importa si es transitoria, el acto de enseñar-aprender arte resulte menos paradójico. Pero no sé: ello podría añadir nuevas complicaciones...”

A la vez que mecía su hermosa cabellera, Milena propuso: “¿Quién sabe?, me parece que vale la pena seguirlo pensando”.

Sin prestarle mucha atención, seguí el hilo de mis ideas: “Como sea, no es raro que el artista ya establecido, luego de haber recorrido más mundo, rememore la institución de arte en la que se graduó años atrás con cierto desdén: ¡cuán equivocados estaban sus profesores!, ¡cuán estrechos de miras eran! Pero también suele suceder que algún profesor se asombre ante los triunfos de un antiguo alumno, que nunca pareció prometer tanto. En conclusión: nada parece garantizar que un «buen» estudiante de arte termine siendo un «buen» artista”.

Desconcertada, Milena solo opinó con un “Ummm...” Por lo que, sin darle tiempo a recuperarse, decidí proseguir: “Y eso lo saben ciertas universidades norteamericanas que ofrecen costosos programas de MFA de avanzada y que tienden a acoger a aquellos candidatos que no encajan del todo, o a los que incluso repele el marco escolar. Como si en ese desajuste, en esa perturbación, latiese la posibilidad de una promesa que allí sí, y en ese estadio superior de estudios, pudiese por fin cumplirse”.

Milena inquirió, curiosa: “¿Tienes en mente algún programa en particular?”.

“Sí”, repliqué al instante, “el del California Institute of the Arts (o CalArts), cuyas sesiones de crítica se hallarían en las antípodas de las de Luque.

La investigadora Sarah Thornton, una muy perspicaz observadora del mundo del arte, y quien además ha inspirado algunos de los puntos de nuestra conversación, describe uno de estos eventos con mucho detalle.

La sesión que voy a resumirte enseguida tuvo lugar en diciembre de 2004. Michael Asher era el profesor-artista que en CalArts, y desde 1974, auspiciaba esta clase, por la que han pasado afamados artistas que la recordaban como una de sus experiencias formativas más ricas. Se trataba sin duda de sesiones *sui-generis* porque, en primer lugar, allí nunca se sabía lo que iba a suceder, ni cuál sería su dinámica o duración, ya que cada sesión corría por cuenta de los estudiantes que iban a someter su trabajo a una crítica grupal. El amplio salón en que se llevó a cabo el evento que presencié Thornton acogía a una concurrencia formada por estudiantes de segundo año de MFA y cuyas edades rondaban entre los 28 y 30 años; tres de ellos iban a exponer sus obras. La reunión empezó a las diez de la mañana y concluyó a las dos de la mañana del día siguiente, por lo que, según cuenta Thornton y es apenas previsible, hubo tiempo suficiente para admitir la presentación pausada de cada uno de los trabajos, para hacer preguntas, dar respuestas, plantear contra-preguntas, expresar opiniones; para divagar, sugerir, tantear, suponer; para embarazosos silencios y carraspeos, para conversaciones colaterales en voz baja, para echarse en el suelo al lado de la mascota entumecida, para

una siesta reconfortante, para la degustación de los dulces y refrescos ofrecidos por las tres personas que mostraron sus obras o, cuando el estómago urgía, para que entre el público circularan alimentos más contundentes. ¿Y qué hacía Asher entretanto? Estuvo ahí durante el dilatado lapso: atento, asintiendo a veces con la cabeza, dando las gracias, en una ocasión pronunciando una breve frase para averiguar si no había nada más que añadir. No hizo ningún juicio ni expresó opinión alguna: diluyendo su autoridad, fue fiel a su consigna: «la clase de crítica la hacen los estudiantes».

Thornton advierte que si este enfoque ha ganado seguidores entusiastas, otros profesores-artistas tienen serios desacuerdos frente al mismo: uno de ellos, por ejemplo, aduce que las críticas de grupo se convierten en ocasiones sociales que tienden a reforzar la norma y a imponer un discurso estandarizado, aparte de favorecer un arte inconcluso e incompetente. ¿Por qué habrían de interesar las intenciones del artista, si lo que verdaderamente importa son las posibilidades que ofrece su trabajo?”.

Milena, que me había escuchado con mucha atención, estuvo de acuerdo: “Cierto, cierto”, asintió.

Aunque se nos hacía tarde, volví a machacar: “Otra profesora veterana y artista feminista conceptual de amplio recorrido por universidades norteamericanas e inglesas con la que conversó

Thornton, propone que una obra de arte produce argumentos que pueden permanecer ocultos para el propio artista. Las lecturas que de su obra hagan otras personas podrían ayudarle a «ver a un nivel consciente» lo que ha ejecutado. De modo que la manifestación de sus intenciones constituiría tan solo un discurso paralelo. En consecuencia, esta profesora auspicia sesiones de crítica grupal en las que la única persona que se queda callada es el autor o autora de la obra en cuestión”³¹.

Milena, sin duda asombrada, solo atinó a exclamar: “¡Qué interesante!”

Ahora que me había ganado todo su interés, seguí especulando: “Es probable que en nuestro país algún profesor de arte, haciendo gala de su libertad de cátedra, decida promover, como al parecer es la regla en Estados Unidos y algunos pocos países europeos, sesiones grupales en las que se invite a todos los concurrentes a hacer conjeturas, comentarios, o preguntas; o sesiones grupales-alternativas en las que el auditorio tenga la potestad de hablar, menos el artista cuya obra se interroga; o grupales-igualitarias en la que todos los concurrentes puedan opinar, menos el profesor”.

Milena, no obstante, objetó mi planteamiento: “Pero, ¿por qué querer seguir incorporando modelos de aquí y de allá”, espetó, “para volver así más enrevesado todavía nuestro pastiche curricular? ¿No es mejor dejar las cosas como están? Además, por si no lo sabes, te informo que la

misma Eugenia me dijo hoy al salir del taller que, según una opinión muy difundida en la que se incluía la suya, los estudiantes no dudan en querer ser orientados por Luque porque, según ellos, él, mejor que nadie, sabe de lo que habla y, por tanto, tienen en alta estima sus juicios”.

Ocultando mi sorpresa, y con modestia, repliqué: “Debemos entonces investigar más y ser muy prudentes a la hora de proponer algún cambio en el Plantel, ¿no te parece?”.

LA GRAN OBRA
DE JAVIER EL CALCULADOR (II)

DESDE EL primer día de clases, Javier el calculador se apropió de una silla o mesa de trabajo que trasladaba a la parte trasera del aula creando así una zona personal que con el tiempo fue identificada como “el espacio de Javier”. Allí él creía estar en el centro, pues desde su esquina tenía el privilegio de tener una visión panorámica de todo el salón. Durante los primeros semestres, cuando todavía embobaba a sus compañeros con su verborrea, ellos automáticamente se daban la vuelta para observarlo mientras disertaba. Al principio su dominio fue tan grande que en cierta ocasión una observación suya le dio un rumbo inesperado a la exposición del profesor. Esos lapsos de protagonismo le daban al muchacho el placer de saber que había desbancado provisionalmente a su maestro, que tenía solo para sí a una pequeña audiencia, a la que se dirigía de modo pausado, dando el tiempo justo para que se saborearan sus palabras. Más que plantear preguntas, su fuerte consistía en hacer comentarios perspicaces condimentados con alguna ironía o, una vez concluido un ejercicio, en convertir la ocasión en un apogeo: a grandes voces envolvía su cuerpo con el pliego de papel en el que se alcanzaban a notar sus gruesos trazos, o arrancaba del caballete el lienzo templado y lo izaba haciendo una leve pirueta

hasta que todo el mundo era consciente de sus embadurnados de enfáticos colores.

Pero a medida que transcurrían los semestres el joven fue notando que sus intervenciones empezaban a importunar, por lo que aprendió también a medir sus palabras, a calcular el momento preciso para echarse sus discursitos, los cuales se fueron haciendo tan escasos que al finalizar el tercer año de estudios habían casi dejado de oírse. Haciendo buen uso de su intuición estratégica, ahora entregaba sus ejercicios con una actitud remilgada y acogía sus triunfos estudiantiles con íntimo regocijo y renovados aires de humildad. La envidia que suscitaba se fue por lo tanto atemperando, hasta que llegó el momento en que a todos les pareció justificado el crédito de que era un muchacho fuera de lo común, y en que alguna profesora querendona lo imaginara escalando embalado la siguiente pendiente del mundo del arte local.

Gracias a sus cursos de historia del arte, Javier había podido precisar cuál era el origen de sus pasadas predilecciones estéticas, las que antes hubieran podido parecer una inclinación sin sentido de un solitario sensible. Ahora sabía que podían inscribirse en un estilo o corriente reconocidos por la historia, que sus dudas y argumentos no habían sido preocupaciones fútiles puesto que interrogantes semejantes habían estimulado también la imaginación y devenir de notables artistas del pasado. Fue entonces cuando

pudo explicarse el porqué de su interés adolescente por la escultura de Maya Lin.

Aunque seguía siendo un chico de lealtades vacilantes. En segundo semestre se creía descendiente del neoclasicismo, al que Javier pretendía darle un *twist*, por lo que –toda vez que aún estaban de moda los prefijos conceptuales– sus futuras obras podrían llegar a clasificarse como pos-neoclásicas. Luego sus coqueteos con los *ready-made*, el expresionismo abstracto y el *pop-art* lo retuvieron e hicieron vacilar durante los tres semestres siguientes. No obstante, y como si en ese momento varias líneas vagas se hubiesen encontrado y ahí mismo empezado a definir, al culminar el sexto semestre de estudios el muchacho se concentró en el *nuevo realismo*, la corriente que se convertiría en su adhesión más fiel: perduraría hasta el fin de la carrera.

Su interés por el *nuevo realismo* de a poco había evolucionado en una pasión: Javier advertía sus enormes alcances a medida que con paciencia iba sustrayendo información de catálogos de exposiciones, de enciclopedias, de libros o articulitos difundidos por la web. No obstante, estamos tentados a creer que un ímpetu así podía igualmente ser la manifestación de una heridita lejana que había empeorado últimamente...

(...) Hoy asistimos a un fenómeno generalizado de agotamiento y esclerosis de todos los vocabularios establecidos (...). Lo que [los

nuevos realistas] nos proponen es la apasionante aventura de lo real percibido, más no a través del prisma de la transcripción conceptual o imaginativa (...). Los nuevos realistas consideran el Mundo como un Cuadro (*Tableau*), la Gran Obra fundamental de la que se apropian fragmentos dotados de significación universal. Nos dan a ver lo real en su totalidad expresiva. Y a través de esas imágenes específicas, es la realidad sociológica toda entera, el bien común de la actividad de los hombres, la gran república de nuestros intercambios sociales, de nuestra concurrencia en la sociedad, la que se compromete a comparecer. (...) Este es el nuevo realismo: una forma más directa de poner los pies sobre la tierra, pero a 40° por encima del cero dadaísta, y a ese nivel preciso en que el hombre, si logra reintegrarse a lo real, lo identifica con su propia transcendencia, que es emoción, sentimiento y finalmente, todavía, poesía³².

Al leer y releer los manifiestos y críticas del penetrante Pierre Restany [Francia, 1930-2003], el muchacho tuvo que reconocer que sus ejercicios previos, aunque aclamados por sus profesores, habían sido apenas tímidas tentativas, quizás menos pusilánimes y confusas que las de sus compañeros, pero carentes de vigor y arrojo. Ahora, ahora que nada importaba, debía imponerse su voluntad, esta sí genuina, de asumir la exigencia que lo desafiaba. Aquella sería su Gran Obra definitiva: produciría una imagen con el doble

poder de convocar al caos, la mezquindad o los esfuerzos disipados, y a la poesía, rehabilitada por fin y para siempre por la materialidad elemental del fuego. Y gracias al *décollage*, en vez de sumar, superponer y añadir, eliminaría, desbastaría, destaparía, desenvolvería, destruiría. Su realismo era nuevo porque podía tomarse como se quisiera, así como había sido el de pasadas generaciones de artistas³³. ¡Su Gran Obra estaba ahí, todos estos años había estado ahí!

A inicios del año de 2015, como si las líneas vagas de su vida hubiesen acordado encontrarse y ahí mismo empezado a definirse, una rabia justa comenzó a ahogar casi a Javier. Oneto, joven profesor del Plantel y amigo suyo, con quien había compartido almuerzos, cervezas y charlas, le había robado, solo ese podía ser el término adecuado, su proyecto-homenaje a Vic Muniz [Brasil, 1961-], que consistía en replicar sus *Pictures of Garbage* (2008) con la gente de los antiguos basureros de Navarro. Oneto había modificado superficialmente el escrito que Javier había redactado y le había dejado en su escritorio con la expectativa de escuchar después sus opiniones. ¿Cómo no hacerlo?: se trataba de su profesor-amigo. Sin embargo, el docente, después de hacerle un sutil retoque a la propuesta, es decir, de salpicarla con la jerga apropiada, sin decirle nada al muchacho la había enviado a varios concursos en Bogotá en procura de una financiación jugosa; y la había firmado como si

fuese suya. Luego de un fuerte altercado, Javier renunció al proyecto y a su amistad con Oneto. Y todo esto en medio de su duelo, pues el padre había muerto hacía poco y con él se había esfumado la ocasión, prevista por el hijo desde que era un niño, de presentarle al señor de sus afectos la ofrenda de sus triunfos juveniles. Una ausencia que además le había hecho poner los pies sobre la tierra: ¡cuán limitada había sido la vida de su progenitor, la misma pequeña vida que aquel viejo adicto a las quimeras lo obligaba en adelante a echarse al hombro!

Cuando Javier llegó a la esquina desde la que se divisaba el extenuado edificio del Plantel, volvió a imaginar su esplendor inicial de mediados del siglo pasado: decían que era una sobria construcción gris de varios pisos y cuyos cuatro frentes permitían el ingreso del visitante a través de pórticos arqueados que daban a una amplísima planta en la que se alzaba una réplica de *El Beso*. Decían que de aquellos dos cuerpos abrazados emergían al capricho de la luz que provenía de una lucerna de cristal empotrada en la bóveda del cielo raso, el tenso músculo del amante, la redondez del pecho de la mujer, o los dos rostros refulgentes sostenidos por unos cuerpos que la claridad perpendicular ensombrecía. Decían que el mármol negro de pisos y escalinatas contrastaba con el blanquísimo estuco de las paredes. Decían las malas lenguas que cerca de dos décadas después,

en una revuelta vespertina, un grupo de estudiantes enardecidos por los reclamos de un arte que se debía al pueblo, había trizado la estatua a martillazo limpio, aunque un sobreviviente memorioso contaba que había sido más bien la necesidad práctica de abrir nuevos talleres y salas de clase la que había barrido con la escultura, que de todos modos quizás ya no se correspondía con las demandas de un arte nuevo.

Lo cierto es que del edificio que el muchacho observaba por última vez solo había quedado una entrada habilitada –las restantes fueron tapiadas–, mientras una techumbre sucia oscurecía todo el interior, en el que se habían levantado aquí y allá, y no solo en la planta baja, salones y oficinas. Ni una obra, ni una sola reproducción de una obra de arte, se encontraba en sus pisos o paredes, como si así –despojados de cualquier objeto que pudiese delatar una adhesión peligrosa, una neutralidad dudosa o la caída de la capacidad de juzgar– todo el mundo se escabullera del compromiso de tener que participar en alguna controversia estética o ético-política. Aunque debiera mejor pensarse que esas paredes y pisos desiertos eran la forma más económica y expedita de disuadir a los amigos de lo ajeno.

Decían que en los años noventa del siglo pasado se había producido un gran alboroto, al parecer a causa de la animadversión que dividía a la planta profesoral en dos grupos que la agudeza estudiantil había bautizado como el de *los viejos* y

los nuevos. Había además, como hoy, una pequeña legión de profesores contratistas que se eximía de expresar en voz alta algún comentario que pudiese llegar a lastimar a uno u otro de los bandos. Decían que los contratistas se movían con habilidad en aquellos pantanos, llamando a veces a la calma o, en últimas, alzándose de hombros frente a una pelea que no era la suya: su magro salario como docentes por horas los autorizaba a huir de esa conflagración y a pasar los ratos libres en el bar habitual para solazarse en la chismografía del momento que hipnotizaba a los más vagos pero cuya información oportuna había salvado a alguno de ahogarse en aguas fangosas.

Decían que el grupo de los viejos estaba compuesto por apenas un puñado de profesores en vísperas de su jubilación, ya que todos habían superado los cincuenta y cinco años. Siendo, como suele decirse, hijos de su tiempo, solo pocos, y para los estándares actuales a una edad tardía, habían obtenido un título de posgrado. Decían que los viejos portaban el estandarte de su gran habilidad técnica, de su conocimiento de los secretos del buen esculpido, de la preparación del lienzo, del tratamiento de la piedra, el yeso, los pigmentos, el aceite. Decían que en aquella década se empezaron a incorporar los nuevos (quienes hoy, en pleno año 2015, son los viejos), y que con ellos llegaron al Plantel los ecos de la posmodernidad, de las teorizaciones en torno a la muerte de la obra de arte y a las incongruencias que palparían en su

tradicional receptáculo, el museo. Decían que en el Plantel uno o dos estudiantes se ensimismaron en aquellos argumentos, que inspirarían luego obritas y diatribas pasajeras. Los viejos siguieron, como había sido habitual en ellos, hablando de lo que sabían y haciendo lo que requetesabían, sin prestar atención a los libros y conferencias dictadas por algún iluminado y frente a los cuales sentían el instintivo rechazo que a veces suscita lo desconocido.

Decían que los nuevos no dejaban de aprovechar cualquier ocasión para hacer valer sus altas y recién adquiridas credenciales académicas – una buena porción tenía estudios de maestría o doctorado–, y que trataban con condescendencia a los viejos, a los que soportaban como un mal en vías de extinción. Además, casi todos los nuevos eran artistas en cuyo curriculum se podía leer un listado de exposiciones que alcanzaba a llenar media página, lo que, por supuesto, provocaba la admiración de los alumnos. Años atrás los viejos también habían expuesto sus obras, aunque los pupilos curiosos nunca llegaron a verlas: sabían de su existencia cuando uno de los viejos se atrevía a hablar quedamente de aquellas creaciones.

Decían que era apenas natural que el resentimiento no se pudiese atajar: los viejos no gozaban del prestigio de antaño y su salario era inferior al de los nuevos, a quienes se les tasaba en pesos sus títulos universitarios. Decían que en una reunión de profesores las diferencias cristalizaron

en una agria disputa a propósito del ascenso a director de uno de los nuevos, y que meses después se zanjó mediante el decreto de jubilación anticipada que se entregó a cada uno de los viejos. De modo que, por algún tiempo, el nuevo grupo reinó a sus anchas...

En cambio, durante su estancia de casi cinco años en el Plantel, Javier había gozado de tiempos tranquilos: sin agitaciones públicas, huelgas o clausura intempestiva de las clases. Se había encontrado, sí, con un edificio agobiado por cuchicheos y rumores que de un momento a otro, y sin que se supiese muy bien porqué, temporalmente se apagaban.

La poética del fuego purificador ahora iba a consumirlo todo.

ANEXOS CALAMITOSOS

Un fuerte incendio se registró la noche de este jueves en la ciudad. La conflagración tuvo lugar en el Plantel Superior para las Artes Visuales. Según declaraciones de los transeúntes, el incendio se habría iniciado alrededor de las 7:15 p.m. Aunque las llamas estuvieron cerca de los edificios colindantes, los bomberos descartaron cualquier riesgo adicional porque se realizó una acción oportuna, de modo que a las 8:30 p.m. estaba completamente controlado. La afectación al vecindario se dio por humareda. El sargento Jacinto Guarney del cuerpo de bomberos informó que no hubo lesiones personales ni otras edificaciones afectadas, aunque el cuerpo entero del edificio del Plantel quedó completamente destruido. Un equipo de 15 bomberos trabajó en el control de la emergencia. Los bomberos reiteraron la necesidad de llamar de inmediato a la línea 123 en el momento en que alguien detecte un incendio en cualquier parte de la ciudad.

Diario *La Gente*, Cali, viernes 22 de mayo de 2015

El incendio que destruyó el Plantel Superior para las Artes Visuales de la ciudad fue intencionado, dicen los expertos. Las primeras investigaciones encontraron rastros de gasolina en los distintos pisos del inmueble, pero todavía no se tienen pistas sobre la identidad de la persona o personas que cometieron el siniestro. El gobernador, el alcalde, la secretaría de cultura y toda la dirigencia de la ciudad expresaron en comunicados públicos su solidaridad con las directivas, profesores y estudiantes del Plantel quienes “con esta deflagración ven malograda su importante labor y reiteran su voluntad de seguir apoyando el desarrollo de las artes en la ciudad”.

Diario *La Gente*, Cali, martes 26 de mayo de 2015

Aunque en el centro, norte y sur de la ciudad bodegas y almacenes son de tanto en tanto destruidos por las llamas sin que ello llegue a tener mayor resonancia pública, la quema del Plantel Superior para las Artes Visuales de Cali tiene no solo consecuencias inmediatas para su profesorado y estudiantado (que debe tratarse de reubicar cuanto antes) sino que obliga a la dirigencia de la ciudad y de la nación a no dilatar por más tiempo el diseño de una política efectiva y de largo aliento para las artes y la cultura de la ciudad. Los informes financieros que se emitieron desde el año pasado mostraban ya el penoso estado de postración de la institución. El Plantel funcionaba gracias a la diligencia de su director, quien con frecuencia se veía obligado a viajar a Bogotá para asegurar algunos recursos que, si acaso, alcanzaban apenas para cubrir los salarios atrasados de trabajadores y docentes y para costear las reparaciones más urgentes del edificio. Desde esta tribuna llamo la atención de nuestros mandatarios: de no tomarse medidas urgentes, se habrá firmado el acta de defunción de uno de nuestros patrimonios más valiosos.

Beta Ortiz, columnista, diario *La Gente*,
Cali, martes, 26 de mayo de 2015.

Señora Ministra, Señor Ministro,

Para responder a su solicitud conjunta, les presento a continuación un muy sintético informe sobre el desaparecido Plantel Superior para las Artes Visuales de Cali.

Frente al deterioro económico de nuestro tradicional Plantel Superior de carácter público de la ciudad y el posterior incendio de su edificio, se han escuchado desde entonces algunas opiniones sobre su posible devenir que, en últimas, se condensan en dos posiciones con sus correspondientes demandas: la posición del *grupo de los institucionalistas*, compuesto por algunos profesores, estudiantes y artistas egresados, y cuyos principales reclamos –no pocas veces expresados en marchas y consignas públicas– pueden enunciarse así: a) la urgencia de asegurar el giro inmediato de recursos necesarios para construir en el mismo emplazamiento un nuevo edificio para las artes que se halle convenientemente dotado y adaptado a las prácticas artísticas contemporáneas (talleres multimedia, salas de proyecciones, salas de creación y animación computacional, sala de creación de objetos tridimensionales cinéticos y/o motores, sala de tejidos y telas, salas de exposiciones, biblioteca, salas para niños; estudios individuales para los estudiantes-artistas cuyos cometidos lo requieran; talleres para artistas aficionados, ascensores y

adecuación general para personas discapacitadas, etc.); b) la firma de un acuerdo entre la dirección del Ministerio de Cultura y la dirección del Ministerio de Educación, por un lado, y las directivas del Plantel, por el otro, para asegurar partidas presupuestales anuales encaminadas a dar estabilidad laboral a sus profesores y a ampliar su nómina docente, incluidos los servicios de salud y pensional de ley para toda la planta de la institución; c) la creación de vínculos con otros organismos –locales, nacionales e internacionales– para exposiciones, residencias y prácticas de sus estudiantes y profesores y para financiar estancias en la ciudad de por lo menos cinco profesores-artistas visitantes al año; d) a mediano plazo, y sustentado en los diagnósticos del caso, apoyar la apertura de un programa de maestría en artes que pueda competir en igualdad de condiciones con los más destacados de otras latitudes; e) la gratuidad plena para los aspirantes admitidos o, de no ser posible, el mantenimiento de una bolsa de becas para los estudiantes de menores recursos de la ciudad cuya gestión se delegará en un comité compuesto por artistas, profesores, estudiantes, egresados practicantes o no y trabajadores del Plantel.

Según sus promotores, las peticiones anteriores responden a los siguientes propósitos generales: (i) propulsar el arte colombiano y latinoamericano gracias a la formación de artistas de alto nivel profesional cuyas propuestas apunten a la

constante renovación de las artes y disciplinas afines; (ii) convertir al Plantel en un espacio de investigación y experimentación atento a los cambios, dinámicas y movimientos artísticos, culturales y sociales; lo que eventualmente podría culminar en la abolición de la tradicional parrilla curricular segmentada en materias para dar paso a espacios-tiempos abiertos solo para la experimentación; (iii) impulsar aquellas prácticas artísticas contra-hegemónicas que no tienen cabida ni en el mercado ni en el mundo del arte, y que propenden a configurar y difundir una visión crítica de la sociedad. A este respecto los manifestantes enfatizan que esa vocación crítica pareciera hoy reposar sobre todo en las artes dado el supuesto desfallecimiento de los “grandes discursos” (¿?) y de la pérdida de vigor en nuestro país de aquellas disciplinas, ciencias sociales especialmente, que en el pasado habían hecho suya esa misión.

La posición del grupo de los *emprendedores culturales* se evidencia nítidamente en el comunicado enviado a mi despacho y firmado por veinticinco personalidades de la cultura, la empresa, algunos académicos y artistas activos y no activos; me tomo la libertad de citarlo textualmente e *in extenso*:

“En primer lugar, nadie puede dejar de lamentar la pérdida de una de las instituciones educativas de mayor tradición en la ciudad, ejemplo y modelo para los departamentos de artes

que se crearon después gracias a la iniciativa privada. Estos nuevos departamentos de arte, que han recogido la invaluable herencia que nos ha dejado el Plantel, cuenta con una planta profesoral de excelencia y con modernísimas instalaciones que hoy tienen la capacidad de acoger la demanda cada vez más numerosa de estudiantes.

“Por otro lado, debemos reconocer que vivimos nuevos tiempos: ninguna institución puede hoy darse el lujo de funcionar de forma casi exclusiva de los recursos públicos. Son el tesón, la capacidad administrativa y el impecable manejo de sus caudales los que aseguran la viabilidad y permanencia de una institución, no importa el carácter que ésta tenga. El advertido declive del Plantel Superior para las Artes Visuales no lo precipitó el incendio. Nos gustaría enumerar las dificultades más conspicuas que lo minaban: a) la reiterada negativa del Plantel a autofinanciarse mediante un sistema de matrículas fijas para todos los estudiantes, como el que rige en la universidad privada, a la larga más equitativo, ya que las posibles disfunciones de dicho sistema se remedian con préstamos y/o con una cuota establecida de becas; b) la reiterada negativa de la institución a modificar la carga académica de sus profesores, quienes, como en cualquier empresa productiva, debieran permanecer en su respectiva aula, taller u oficina, desempeñando juiciosamente sus labores, durante las ocho horas de la jornada laboral establecida; c) sin ser expertos en la materia, nos

parece que la formación que impartía el Plantel daba una importancia excesiva a la creación individual o colectiva de obras o a la generación de prácticas artísticas de “tipo crítico”, olvidando que en la actualidad el egresado de una escuela de artes debe ser, sobre todo, un emprendedor: un gestor, un promotor y un organizador que pueda fundar pequeñas empresas creativas y formar grupos culturales cuyas producciones atraigan la atención de quienes nos visitan; que sea capaz de detectar líderes del arte y de la cultura nativos con el fin de recoger nuestro rico acervo popular para la recreación de propios y extraños, y de inventar objetos y propiciar prácticas que, resultando de interés para la comunidad, a la vez embellezcan el espacio público. En vez de entretenerse en enigmáticas ideas, los artistas debieran dar la bienvenida al hecho irrefutable de que en una sociedad democrática y moderna el arte y la cultura son de todos y deben estar presentes en todas partes, siendo además su disfrute altamente rentable, como lo prueban las iniciativas llevadas a cabo en varias ciudades europeas. ¡No se le puede dar la espalda por más tiempo al marketing ni a las magníficas oportunidades que ofrecen las industrias creativas!

“Una vez más le transmitimos a usted nuestro sentimiento de pesar por la desaparición del Plantel; y aunque recomendamos su liquidación definitiva, abogamos porque en su lugar se alce un *pabellón-parque* para las artes y las culturas locales

que se constituya en un punto de referencia central de nuestra ciudad –así como lo son nuestra estatuaría y nuestros cerros tutelares– y el cual, qué duda cabe, ha de traer ricos dividendos a nuestra bella y artística capital del Valle”.

Respetados Señora Ministra, Señor Ministro: espero que este informe les ayude a tomar aquellas medidas que favorezcan a los distintos agentes involucrados y que redunden en el bien de la ciudad.

Cordialmente,

Winston Lugo
Secretario de Cultura de Santiago de Cali

Cali, diciembre de 2015

ATISBOS AL ARTISTA
DEL SIGLO VEINTIUNO

A: ¿A QUIÉN podemos llamar hoy artista?

B: ¿Y por qué, estimado profesor, te preocupa esta cuestión?

A: He decidido volver a la docencia y hacerme cargo de un seminario para estudiantes de último año que voy a llamar *Profesión y Mundo del Arte*. Tal vez la vieja y espinosa cuestión de quién es un artista los haya intrigado alguna vez... Como indica su título, pienso hacer hincapié en aquel tipo de aproximación que concibe al artista como miembro de un grupo profesional. Soy consciente, no obstante, de que esta perspectiva esquivará, aunque sin aislarlos del todo, aquellos problemas existenciales que incumben también a la definición³⁴. ¿Te parece oportuna mi propuesta?

B: ¡Por supuesto que sí! Aunque lamentaría que con el énfasis que propones tu intento de definición se empobreciera...

A: Sí, lo sé. Por ello, durante las dos primeras sesiones del curso abordaré las diferencias y dependencias entre "quién" y "qué" es un artista y volveré sobre lo que ya debe ser un lugar común en la sociología: que en los juegos de fuerza que implantan la definición dominante de arte y artista, se crean, renuevan o ajustan a la vez los límites del mundo del arte.

B: Ah, eso está muy bien. Imagino entonces que en una de esas primeras sesiones repasarás también con tus alumnos la noción de *mundo del arte*. Hasta hace un par de años –ignoro si desde entonces la situación haya cambiado–, no era raro que en sesudos congresos académicos se hablara del mundo del arte de forma casi automática, como si todos los asistentes, incluido el expositor escogido, se hubiesen puesto de acuerdo de antemano sobre lo que querían designar al utilizar esta expresión. ¡Y la empleaban a menudo!

A: Pues ahora que lo dices, yo mismo doy por sentado en mi programa que el grupo de estudiantes que tomará mi curso –se trata, como te decía, de estudiantes avanzados de una muy bien equipada universidad privada– deben por lo menos haber leído el archiconocido texto de Danto de los años sesenta *Art World* o algún capítulo del libro de Becker... Así que no pienso volver sobre esta cuestión.

B: Un ligero repaso a la misma no sobraría...

A: Bueno, amigo, ya veremos. Pero no demoremos más el asunto que nos reúne: aclarado este punto sobre mi interés en considerar al artista ante todo como miembro de un grupo profesional, volvamos a la pregunta: ¿a quién podemos llamar hoy artista?

B: Planteada la cosa en esos términos, la respuesta obvia sería: al profesional que vive del arte.

A: Debo objetar lo que acabas de decir.

B: ¿Por qué? ¿No se afirma desde hace ya más de dos décadas que el arte ha alcanzado su realización plena –o, en otras palabras, que ha agotado todas sus posibilidades– al haberse confundido con la vida, y que, por eso mismo, el artista ya no es aquel individuo especialísimo que ejercía en la sociedad una autoridad carismática (perdón, *Herr Weber*)? Un arte con menos ambiciones, algunos lo califican de pos-utópico, es de suyo más inclusivo. Hoy en día, y no estoy señalando un fenómeno nuevo, el artista suele ser en nuestro país un graduado en artes (o en alguna carrera afín, como arquitectura, diseño, cinematografía, comunicación, etc.; o, en menor proporción, en cualquier otra a primera vista no tan cercana) que desempeña alguna de las distintas tareas para las que fue formado y por la que recibe, como profesional que es, una remuneración. Sigo por tanto sosteniendo que podemos llamar artista al profesional que vive del arte.

A: Bueno, bueno, vayamos despacio. Aunque tengo ciertos reparos frente a lo que acabas de opinar, cuéntame primero: ¿cuáles serían esas distintas tareas en las que se puede ocupar un graduado en arte?

B: Si te atienes a la información que suministran nuestras universidades, esa persona se podría consagrar a (1) su tradicional quehacer como artista independiente que de manera autónoma desarrolla su propia obra, ya sea solo o en grupo. Él estaría asimismo capacitado para (2)

atender funciones vitales requeridas por el cada vez más complejo mundo del arte: las de concebir o gestionar proyectos artísticos, culturales o educativos en espacios convencionales o no; se podría también desempeñar como curador, consultor, asesor, o miembro de comisiones encargadas de proyectos artísticos y culturales inter-disciplinares. Y, podría (3) dedicarse a la investigación académica –como historiador del arte, por ejemplo– o a la docencia formal o informal de las artes.

A: Esa descripción permite deducir que quien ostenta el diploma de Maestro en Artes expedido por una institución universitaria tiene habilidades y conocimientos que lo facultan para ocuparse de tareas que, no obstante –y dado el particular devenir del arte sobre el que has dado algunas puntadas–, en su mayor parte pueden ser realizadas por casi cualquier graduado en casi cualquier disciplina o materia. Admitirás que un graduado en no importa qué, pero con cierta “cultura general”, como solía decirse en el pasado, o con algún acervo teórico, y/o con aptitudes para la administración, podría ejercer de modo idóneo las labores que hacen parte de tu enunciado (2) y (3) y para las que también fue formado el joven Maestro en Artes.

B: ¡No, no: no creo que las cosas sean del todo así!: recuerda que, por un lado, el Maestro en Artes posee destrezas y saberes específicos –no en vano como estudiante ha pasado varios semestres

aprendiendo a dibujar, pintar, esculpir; o a trabajar con medios como la fotografía, el video, el sonido, los dispositivos digitales, etc.–. Por otro lado, él se ha consagrado al estudio de la historia del arte, asignatura que destaca por su intensidad horaria en la mayoría de los programas de pregrado del país; sin olvidar que a lo largo de su carrera se ha familiarizado con las estéticas que han caracterizado las distintas etapas o corrientes del arte o con los singulares desarrollos de nuestro arte colombiano y latinoamericano. Por ello diría que difícilmente cualquier profesional pueda adquirir, “por su propia cuenta”, las competencias del Maestro en Artes.

A: Bueno, dejemos por ahora las cosas así – podemos volver sobre este asunto más tarde– y admitamos que a tu definición inicial se le podría agregar una corta frase aclaratoria, de modo que pudiera enunciarse como sigue: el artista es el profesional (graduado en artes o en materias afines) que vive del arte. ¿Estás de acuerdo con el añadido que sugiero?

B: Sí, si ello te hace feliz, estoy de acuerdo...

A: Entonces reconocerás que al número de egresados de los distintos departamentos de arte del país que de hecho se dedican al arte (las deserciones de la vida artística no son pocas y ocurren incluso en etapas avanzadas de la misma), habría que sumar un número por fuerza impreciso, pero seguramente reducido, de otros graduados

que abandonan su profesión con el propósito de abrirse también un camino en el mundo del arte.

B: Bueno, sí. Pero, ¿qué diablos tiene que ver eso con tu pregunta sobre quién puede llamarse artista?

A: Varias cosas: si bien estoy de acuerdo en que la posesión de una credencial universitaria es un requerimiento que desde hace décadas debe llenar quien quiera incursionar en el mundo del arte, el paulatino incremento del número total de graduados universitarios en el país, entre ellos los de Maestro en Artes, me induce a plantear lo siguiente: como no existe en Colombia –ni, que yo sepa, en algún otro país– una articulación armónica entre, para decirlo en términos muy toscos, la oferta y la demanda de graduados en las distintas carreras, me temo que ni siquiera una tercera parte de los egresados de artes de nuestras universidades e institutos logra derivar su sustento ejerciendo alguna de las tareas que configuran el campo de desempeño del artista: un amplio campo en el que las labores administrativas no son desdeñables; y también, en consecuencia, uno que puede ser disputado por otros profesionales. Por esta razón, quizás expuesta muy rápidamente –excúsame por ello–, dudo de la validez de la segunda parte de tu definición: que el artista sea el profesional que *vive del arte...*

B: ¡Espera, espera! Me parece que quieres hacer de los graduados en arte un caso excepcional: es claro que en el presente estadio de nuestra

economía, la falta de “articulación armónica” –para emplear tu molesto eufemismo– entre la oferta y demanda de graduados produce altos índices de desempleo, especialmente entre los jóvenes, tengan ellos o no un título universitario. Pero ello no invalida mi definición. Me explico: para cumplir a cabalidad con las condiciones que esta definición impone, aparte de ser la portadora de una credencial universitaria, esa persona debe derivar su sustento del arte. Y te preciso, antes de que me saltes encima, que cuando digo que el artista es quien deriva su sustento del arte, me refiero única y exclusivamente a quien –para decirlo quizás de modo un tanto anticuado– lo obtiene de un trabajo centrado en la producción intencional de artefactos, prácticas o acontecimientos que, a la luz del particular desarrollo del mundo del arte, tienen la potencialidad, asumida por el mismo artista, de llegar a ser clasificados, y por tanto incorporados, en dicho mundo.

A: ¿Sabes? Tu aclaración me recuerda un texto de Dickie: si mi memoria no me falla, al proponer su distinción entre enunciados evaluativos y clasificatorios, él aludía a un ejemplo que en este momento viene al caso. Dickie decía más o menos lo siguiente: cuando nos encontramos un fino trozo de madera que yace en la margen de un río, un pulido resto que pareciera haber sido primorosamente esculpido por la naturaleza, no podemos menos que exclamar: “¡pero si es una obra de arte!”. Al decir esto formulamos una

declaración de tipo evaluativo. Lo mismo que si –y esta mención ya no la hace Dickie– de las manos de una ama de casa atareada salieran, día tras día, preciosos tejidos que motivaran exclamaciones sinceras: “¡ella es una verdadera artista!”. Pero ni el trozo de madera ni la tejedora son, en esa situación y momento, “arte” o “artista” en el sentido clasificatorio del término, que es el que me interesa cuando te pregunto por quién es un artista, es también el que empleas cuando te refieres a la producción intencional de arte-hechos, y es además el que tiende a crearse y por tanto a regir en las instituciones del arte. Ten en cuenta, no obstante, que a la luz de las avanzadas del arte contemporáneo, que parecieran poner patas arriba toda convención previa, es este sentido clasificatorio el que estaría en disputa. No por casualidad suele ser ahora harto frecuente la pregunta “¿es eso arte?”, a la que, en consecuencia, le sigue, “¿qué es el arte?”, o, como la mía, “¿quién es un artista?”. Una cuestión que incluso permea a grupos y colectivos alternativos, anti o an-artísticos cuando invariablemente se apresuran a diferenciar u oponer sus prácticas, acciones o intervenciones de aquellas “propriadamente” artísticas.

B: A propósito, en esas negociaciones en torno a la definición legítima de arte, ¿se tienen en cuenta, no ya los desafíos que comporta la corriente hoy dominante, sino otras manifestaciones de carácter *tradicional* o *popular* (utilizo por ahora, sin pensarlo mucho, esos dos términos), como serían

las del sinnúmero de pintores de día domingo u otros por el estilo cuyas obras suelen adornar las habitaciones de hospitales, las salas de recepción de empresas, los bufetes de abogados, las paredes de restaurantes y cafeterías o los salones de apartamentos?

A: Creo que las instituciones oficiales y peritos del mundo del arte por lo general no tienen nada que decir sobre ellos. Imagino que erróneamente se los considera una especie casi extinguida, una suerte de residuo de tendencias que en el pasado pudieron haber tenido mejor acogida. Sin embargo, me parece que, sin proponérselo, la existencia de ese grupo de pintores muestra la grieta que atraviesa el mundo del arte: ellos, merodeando en sus extramuros, demuestran que en este mundo siguen existiendo jerarquías de creadores –estos pintores se hallarían en sus estadios más bajos, así un raro golpe de suerte impulse rara vez a alguno–. Por otro lado, como esas pinturas se ofrecen abiertamente a la venta ostentando una etiqueta con su precio –¿tiene aquí algún valor la firma del pintor?–, tal comercio desembozado realza, por contraste, los esfuerzos de denegación del dinero o, al menos, la ambigua relación que existe frente al mismo en las esferas más elevadas del mundo del arte. Ocultar, disimular y a veces negar que la obra tiene un precio o, lo que es casi lo mismo, dejar las cuestiones monetarias en manos de intermediarios o de expertos en *rankings* de las obras que se integran al mercado, podría interpretarse como un

artificio que ayuda a reafirmar la vieja creencia en que el arte y el dinero no solo son esferas separadas sino antagónicas.

B: Podríamos no obstante especular que gracias a dichos expertos en *rankings* o a los medios de información que no tienen reparos en ventilar (admirativamente) los precios de venta de las obras de algún artista, se contrarresta un tanto ese efecto mistificador.

A: Sí, tal vez. Aunque asimismo se pueda aducir que esa información podría conllevar consigo la idea –que valdría la pena discutir– de una congruencia perfecta entre el precio de venta de una obra en el mercado y la importancia que tiene la misma en el mundo del arte.

B: Cierto: los dos valores, el mercantil y el artístico no siempre coinciden...

A: Pero, querido B, ¿por qué no avanzamos? De otro modo nuestro diálogo se volvería eterno. Reteniendo la definición de artista que invocas –el artista es el profesional *que vive del arte*–, ¿te molestaría que te leyese enseguida apartes de un texto que Javier redactó para una de mis últimas clases en el Plantel? Me parece que él allí resaltaba puntos relacionados con nuestra discusión.

B: ¿Guardas todavía los trabajos de Javier?

A: Sí. Y además lo he ido a visitar unas cuantas veces...

B: ¿Cómo se las arregla la familia?

A: Más o menos. La hermana menor se acaba de matricular en su segundo año de ingeniería:

becada, por fortuna. La chica es también muy estudiosa. Con el pequeño capital que les dejó el padre, la madre abrió un pequeño negocio en el garaje de la vivienda. Y Javier ahora trabaja como *free-lance* diseñando pequeñas campañas publicitarias, haciendo ilustraciones, montando páginas web...

B: ¿Cómo lo notaste?

A: Pensativo, callado: no preguntó por nadie. Fíjate que apenas le prestó atención al libro que le llevé a regalar. Tampoco se inmutó cuando le conté que la Secretaría de Educación se encargaría de expedir los diplomas de Maestro en Artes a todo el que hubiera estado registrado en la lista de estudiantes de último año del Plantel. ¡Pobre muchacho! ¡Otro talento que se va al garete!

B: No seas tan pesimista. Más adelante quizás él vuelva a darle un nuevo rumbo a su vida. El presente no es más que un episodio.

A: Espero que tengas razón. Pero, bueno, volvamos a nuestro asunto y escucha lo que escribió Javier –hace más de un año ya–:

Cali, enero de 2014

Artista, una definición para el siglo veintiuno.

En sentido estricto, el artista es la persona que cumple por lo menos con dos condiciones, que si no sirven para evaluar sus aptitudes o creatividad individual, ni mucho menos la intensidad de su llamado vocacional, son las que le permitirían, con mejores perspectivas, aunque ellas siempre inciertas, ingresar en el

mundo del arte: por una parte, ser poseedora de por lo menos un diploma universitario que lo acredite como “Maestro”; y, segundo, que una vez terminados sus estudios, el tiempo que dedique a la actividad artística sea mayor que el que le demanda la ejecución de otras labores. Las condiciones o exigencias nombradas pueden ayudar a resolver cualquier incógnita relativa a la identidad del artista.

Síntesis descriptiva. Artista: persona que reúne los requisitos básicos para hacer parte del mundo del arte. Requisitos para ese ingreso: i. ser un titulado universitario, ojalá en artes; ii. Condición primordial: dedicar por lo menos el cincuenta por ciento de su tiempo de trabajo –sea remunerado o no– a la actividad artística. *Aclaraciones y ejemplos:* a) la asistencia a cocteles y/o inauguraciones en lugares donde comúnmente se celebra el arte, o a reuniones, participación en grupos, *happenings*, acciones, etc. de carácter artístico, contra artístico, o que se autoproclaman como an-artísticos, cuenta como tiempo que la persona dedica a la actividad artística; b) el tiempo consagrado a la redacción y/o presentación oral o escrita de proyectos para obtener apoyos financieros, subvenciones de corto o largo plazo, viajes o residencias, la escritura de *statements* y hojas de vida, la confección de portafolios, así como las llamadas telefónicas, la comunicación a través de la red con artistas e instituciones de arte, etc., debe entenderse como un tiempo propio de la actividad artística en tanto hoy el artista es conminado a invertir mucho tiempo y esfuerzo en estas labores de escritorio; c)

asistencia en la administración o gestión de otros proyectos individuales o colectivos no cuenta como tiempo dedicado a una actividad artística; si el tiempo que la persona consagra a estas labores superara el 50% de su tiempo total de trabajo, ella empezaría a cualificar como gestora (de las artes, de un centro de arte alternativo, de un museo); mediante esta labor dicha persona puede por cierto ampliar sus conocimientos sobre el funcionamiento interno de las instituciones del arte; d) dedicación a la docencia en arte o disciplinas afines no cuenta como tiempo dedicado a la actividad artística, aunque el estudio y la práctica docente eventualmente enriquezcan la práctica artística de dicha persona; e) ejecutar tareas especializadas que se ajustan a las instrucciones que imparte el artista que concibe una obra, y que lo contrata en calidad de asistente o perito temporal, cuenta como tiempo dedicado a la actividad artística. *Salvedad:* de prolongarse en el tiempo esta actividad de asistencia, la persona estaría de hecho abandonando su propia actividad artística y entrando a formar parte de un campo de trabajo vecino: el de asistente de artista, de experto o perito en alguna modalidad o técnica artística.

B: ¡Qué tipo tan singular es Javier! ¡Le da por inventarse una especie de diccionario, tarea tediosa y quizás inútil, y además por redactarlo con la lógica de un contable!

A: ¿Sabes que su padre era contador?

B: No, no lo sabía... Con este joven uno no sabe qué pensar...

A: Bueno, pero aparte de su puntillosa casuística, ¿no te parece que en el escrito de Javier ronda un asunto central, que no hemos tocado hasta ahora?

B: ¿Sí? ¿Y cuál sería?

A: El siguiente: habrás advertido que su “artista del siglo veintiuno” no se puede dedicar de lleno al arte ni, por lo tanto, vivir exclusivamente de su profesión, lo que, de ser cierto, invalidaría la segunda parte de tu definición. El joven artista que describe Javier está obligado a tener una segunda ocupación o a apoyarse en otras fuentes de ingreso para, paradójicamente, poderse dedicar al arte.

B: No sé, no sé. Me parece que, de nuevo, se quiere hacer de los artistas un caso especial. Hoy en día, y en virtud de las condiciones del mercado de trabajo sobre las que antes dimos unas puntadas, cualquier graduado puede verse enfrentado a esa disyuntiva...

A: Ay, estimado amigo, te niegas a escucharme. Una cosa es tener empleos remunerados de corta duración, digamos tres o cuatro a lo largo de un año (lo que es cada vez más frecuente en nuestro país), o, incluso, ganarse el sustento de cada mes de dos fuentes distintas de empleo. Pero insisto en que el caso de los artistas, de los graduados que no renuncian al arte, sería otro: para ellos su segunda ocupación se convierte en uno de los medios, casi siempre el principal, de financiar la primera. Me

parece que Javier estaba llegando de manera intuitiva a conclusiones semejantes a las del estudio de Hans Abbing sobre la economía del arte en algunos países europeos³⁵: que una buena parte de los artistas –especialmente los principiantes– no puede derivar su sustento del arte, sino que, a la inversa, es su dedicación a otras actividades remuneradas, escasamente a menudo, la que, para decirlo con una terminología ya rancia, ayuda a reproducir la fuerza de trabajo artístico, es decir, a que siga existiendo ese grupo distintivo que llamamos artistas y sin el cual, sencillamente, no podría perdurar el mundo del arte.

B: ¿Qué dices? Me parece insostenible la idea de que sea el segundo trabajo de los artistas el que ayude a sostener el mundo del arte.

A: Bueno, reconozco que tal vez estoy poniendo un peso exagerado en la importancia de ese eventual segundo empleo del artista principiante: en realidad, si para él fuese posible conseguir un segundo empleo decoroso, el planteamiento, como sugiere Abbing, debería ser tal vez otro. Por lo que debo agregar que nuestro “artista del siglo veintiuno” suele acceder a algunos recursos, tal como lo hicieron sus antepasados, gracias a la generosidad de una esposa, esposo, compañero, familiares o amigos, en cuyo caso habría que admitir que una porción del tiempo, patrimonio, renta o salario de los mismos financia una parte –a veces toda y durante años– de la actividad artística de este joven graduado y, por su

intermedio, es decir, indirectamente, al mundo del arte. Para concluir, querido amigo, creo que deberíamos aceptar que la economía del arte está estructurada de tal modo que el artista-principiante que se empeñe en proseguir su trabajo artístico, sobre todo si tuviera un carácter anti o an-artístico, debe depender de dos fuentes de ingreso principales: primera: de donaciones y subsidios, provengan de aportes familiares y/o de subvenciones de instituciones privadas o estatales, nacionales o internacionales; segunda: de una eventual ocupación remunerada, ya sea cercana a su campo o no. Tiendo por lo tanto a coincidir con una de las conclusiones del estudio al que me acabo de referir: que la *actual* economía del arte –no siempre ha sido así– produce un ejército de reserva y pobreza en la profesión de artista. Ahora bien, si tuviésemos en la mano datos pertinentes y fiables que corroborasen la misma conclusión para el artista en Colombia, y se pudiese por tanto afirmar que la mayoría de nuestros recién graduados en arte suelen sufrir condiciones muy adversas, aunque quizás menos severas que las que enfrentan otros jóvenes sin título universitario –hacen falta estudios comparativos de largo plazo para sopesar cuánto han cambiado sus condiciones–, no debiera desdeñarse el hecho de que el artista, en contraste con otro tipo de profesional, suele estar motivado por estímulos no monetarios; y quizás por ello no todos claudican...

B: Explícate.

A: Me parece que sería un error creer que el estudiante y el graduado en arte se guían solo por eventuales retornos monetarios. Otro tipo de recompensas pueden ser para ellos muy gratificantes: me refiero a aquellas que un tanto ampulosamente podemos calificar como “distinciones honoríficas”, por ser las que honran el nombre y la obra del artista y, por lo tanto, las que patrocinan o abonan a su prestigio. Pero me temo que esas retribuciones, así como las puramente monetarias, portan su lado sombrío. ¿No has notado que incluso como estudiante, y tal vez con mayor ahínco una vez graduado, a algunos artistas los acosa un ansia, una prisa, por acumular dichas menciones, las cuales se atesoran a veces sin criterio alguno, vengan de donde vengan? Con el peligro mayor de que esa ambición acumulativa termine convirtiéndose en un fin... Su frecuencia no mengua mi sorpresa cada vez que leo estos listados de logros en los que su joven autor ha consignado hasta la más mínima mención que le fue acordada por el más mínimo concurso o convocatoria proveniente algún rincón del planeta. La expansión de estas menciones –que, no lo olvidemos, honran a quien las recibe pero, sobre todo, a quien las otorga–, podría en un plazo no muy largo ocasionar fuertes caídas o devaluaciones simbólicas.

B: Sí, ahora que lo dices, yo también he notado con preocupación el fenómeno que describes. Y ¿sabes qué?, en este momento no puedo dejar de acordarme de Esther, de Esther la guerrera...

A: ¿De Esther? ¡Pero si a esa niña, tan fuera de lugar en esta tierra voraz, jamás la motivó recompensa o estímulo alguno!

B: ¡Precisamente por eso! ¿Recuerdas que repudiaba el “arte de decoración”, que consideraba una desvergonzada práctica mercantil? Solo en este punto Esther y la elite del mundo del arte coinciden, pues a ella tampoco la seducían los ensayos del arte contemporáneo que en las manos de sus jóvenes compañeros debían someterse a un competidísimo albur: esperar a que sus ideas o tentativas experimentales, escuetamente expuestas en un pautado proyecto con sus respectivos anexos financieros, saliese favorecido. Claro que, en las condiciones de Esther, ninguna de las dos opciones la hubiese mantenido en el camino del arte. Ella parece pues encarnar una paradoja: a pesar de haber sufrido tantos apuros durante su prolongado aprendizaje, se niega a renunciar a la inefable idea que tiene del arte y del artista; pero al entregarse de lleno a la docencia, tal vez nunca llegue a ser, para volver a aprovechar el diccionario de Javier, una “artista del siglo veintiuno”.

A: Una paradoja más, porque creo que en este diálogo se han ido quedando otras tantas por ahí, en el aire...

B: Si quieres, afrontémoslas en otro momento, estoy cansado...

A: Claro, claro. Perdóname por abusar de tu tiempo. Pero volvámonos a encontrar, por favor. Convendrás que en nuestro diálogo, bastante

deshilvanado por cierto, tratamos superficialmente asuntos que merecen mayor atención. Fíjate que ni siquiera pudimos empezar a atisbar qué lugar, si es que alguno, puede ocupar en el mundo del arte y en la economía que lo sustenta una humilde disidente y a la vez perpetua-artista-en-ciernes como Esther, y cuyo amor al arte encarna la creencia en un viejo ideal que, ¡vaya sorpresa!, no parece entonces haber perimido aún: la de querer vivir para servir al arte.

¹ Versos del poema “Moesta et Errabunda”, *Las flores del mal* (1857), Losada, Buenos Aires, 1991, pp. 113-114.

² Junzo Kawada, “Forewords”, *The Other Face of the Moon* de Claude Lévi-Strauss, The Belknap Press, Harvard University Press, Cambridge, 2013, pp. ix-xi.

³ E. H. Gombrich, “«Garden of Earthly Delights»: a Progress Report”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 32, 1969, pp. 162-170. Todas nuestras citas y alusiones proceden de este artículo.

⁴ Fabio Rodríguez González, cita textual tomada de <http://caliescribe.com/columnistas/2011/05/14/759-%E2%80%99Crobo-munecos%E2%80%9D-del-monumento-solidaridad>.

⁵ Esta información puede leerse en el artículo de David W. Galenson, *Do the Young British Artists Rule or: Has London Stolen the Idea of Postmodern Art from New York? Evidence from the Auction Market*, National Bureau of Economic Research, Working Paper 11715, Cambridge, October, 2005. Existen otras fuentes (*artnet* o *artprice*, por ejemplo) en las que puede consultarse el valor vigente en el

mercado de las obras de millares de artistas de todo el mundo.

⁶ *El País Semanal*, "Oscar Murillo, el artista de ambición desatada", Madrid, 26 de marzo de 2015.

⁷ De las varias transcripciones de las notas de *El Hombre de Vitruvio*, me he servido de la que puede leerse en <http://www.agalano.com/Cursos/MetExpI/Vitruvian%20Man.pdf>.

⁸ "Podemos decir que, del mismo modo que la especie llamada pintura al óleo ha desaparecido, también se ha desintegrado el universal genérico del arte, dejando en su lugar las inclasificables combinaciones que afrontamos en un espacio institucional que es el único que les confiere el estatus de arte". Fredric Jameson, "La estética de la singularidad", *New Left Review* 92, mayo-junio 2015, p. 116.

⁹ "De hecho, creo que en cierto modo la instalación como forma es una especie de réplica de la forma del nuevo museo en el que se aloja, cuyas transformaciones han sido analizadas por muchos escritores, en particular Baudrillard, subrayando el inesperado atractivo para las masas de esas instituciones, como espacios colectivos y de entretenimiento de masas, con billetes de entrada y colas de espera, en nuevos edificios cuyos arquitectos tienen algo del *glamour* de las estrellas del rock, y cuyas exhibiciones y acontecimientos culturales recuerdan un tanto los musicales o los estrenos cinematográficos ansiosamente esperados. En esta nueva configuración, incluso las pinturas

de clásicos como Van Gogh o Picasso recuperan un nuevo lustre; no el de sus orígenes, sino más bien la novedad de marcas comerciales ampliamente publicitadas". Fredric Jameson, op. cit., p. 118.

¹⁰ Esas denominaciones proceden de Gregory Sholette, *Materia oscura. Arte activista y la esfera pública de oposición*, archivos del Índice, Cali, 2015, pp. 51-52.

¹¹ George Dickie, "What is Art? An Institutional Analysis", in *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*, Cornell University Press, Ithaca, New York 1974.

¹² Howard S. Becker, *Los mundos del arte*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 2008.

¹³ Julia Kristeva, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 9.

¹⁴ Apropiación casi textual de unas líneas escritas por Gustave Flaubert en *La educación sentimental* (1869), Cátedra, Madrid, 2010, p. 362.

¹⁵ Adam Smith, *La teoría de los sentimientos morales* (1759), Alianza, Madrid, 1997, pp. 81-82.

¹⁶ "(...) probablemente tengo algo así como una obligación moral de sugerir que lo que ha sustituido a la filosofía en nuestra época, en concreto la teoría, es también quizás una especie de práctica de comisariado artístico, que selecciona piezas nominadas de nuestras diversas fuentes

teóricas o filosóficas reuniéndolas en una especie de instalación conceptual, en la que nos maravillamos ante el nuevo espacio intelectual producido momentáneamente”. Fredric Jameson, op. cit., p. 118.

¹⁷ Artículo contenido en *El malestar en la estética*, Clave Intelectual, Madrid, 2012, pp. 29-78.

¹⁸ Pueden advertirse aquí algunos ecos de mi lectura del sugerente texto de Didier Fassin “On Resentment and *Ressentiment*: The Politics and Ethics of Moral Emotions”, *Current Anthropology*, The University of Chicago Press, Vol. 54, No. 3, Junio 2013, pp. 249-267.

¹⁹ Véase a Jurgen Mackert en “Social Closure”, <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199756384/obo-9780199756384-0084.xml>.

²⁰ “Con el término *mundo del arte* (art world) me refiero a la economía transnacional integrada de casas de subastas, marchantes, coleccionistas, bienales internacionales y publicaciones especializadas que, junto con curadores, artistas y críticos, reproducen el mercado, así como el discurso que influencia la apreciación y demanda de obras de arte de gran valor”. Gregory Sholette, op. cit., p. 4.

²¹ Me refiero aquí a las sugerentes, pero un tanto desiguales *Chronicles of Love and Resentment* de Eric Gans que aparecen en <http://www.anthropoetics.ucla.edu/views/VIEW27.HTM>.

²² En este párrafo cito textualmente apartes de la *Crónica No. 6*, del sábado, 19 de Agosto de 1995 de Eric Gans, op. cit.

²³ “Then I tremble, and go trembling/
Under the wild, strange tyranny of my body”,
líneas tomadas del poema *Virgin Youth* (1916), de D.E. Lawrence.

²⁴ Edgar Allan Poe, *Cuentos/1*, “El demonio de la perversidad”, Alianza, Madrid, 1985, p. 188.

²⁵ David W. Galenson, *Who Were the Greatest Women Artists of the Twentieth Century? A Quantitative Investigation*, National Bureau of Economic Research, Working paper 12928, Cambridge, 2007. Las citas textuales corresponden a las páginas 22, 18 y 15 respectivamente del citado informe.

²⁶ David W. Galenson, *Painting by Proxy: the Conceptual Artist as Manufacturer*, National Bureau of Economic Research, Working Paper 12714, Cambridge, 2006.

²⁷ Aquí me ha sido muy útil la información contenida en <http://www.theartstory.org/artist-bourgeois-louise.htm>.

²⁸ Marc Jiménez, *La querrela del arte contemporáneo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2010, pp. 139-141.

²⁹ Así por ejemplo lo entiende Mireya Uscátegui de Jiménez al referirse a la institucionalización de la enseñanza del arte en “Condiciones que rigieron la introducción de la enseñanza de las artes en

Colombia (siglos XVI a XVIII)", *Rhec*, Vol. 13, No. 13, 2010, p. 11.

³⁰ En este párrafo me he tomado la libertad de tomar casi textualmente apartes del capítulo de James Elkins titulado "Critiques" en *Why Art Cannot Be Taught*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 2001, p. 111-167.

³¹ Intercalo hasta aquí paráfrasis y citas textuales del capítulo de Sarah Thornton, "The Crit", en *Seven Days in the Art World*, W.W. Norton & Company, New York, 2009, pp. 43-73.

³² Pierre Restany, *À 40° au-dessus de DADA*, prefacio al catálogo de la exposición, Galerie J, 8 rue Montfaucon, Paris 6^e, 17 mayo - 10 de junio de 1961.

³³ "Cada época tiene su realismo. Aquel de los impresionistas es muy distinto al nuestro. El signo plástico de nuestro tiempo consiste en la liberación del objeto en tanto que valor plástico; éste posee un valor en sí mismo, que se hacía necesario hacer valer. En esto reside el nuevo realismo". Cita atribuida al artista Fernand Lèger [Argentan, Francia, 1881-1955] y tomada del sugerente artículo de Sophie Cras, *Le Nouveau Réalisme: du réalisme socialiste au réalisme capitaliste*, disponible en <http://www.perspectivia.net/publikationen/ownreality/6/cras-fr>.

³⁴ "(...) no podemos responder a la pregunta "¿quién es un artista?" sin hacer un juicio de valor sobre "¿qué es un artista?"; no hay neutralidad estética en la definición del artista, aunque se

espere que los científicos sociales se abstengan de evaluar o clasificar a los artistas en términos estéticos (...) se puede también considerar que ambos modos de definir al artista tienen una función social conjunta. Sirven para integrar y desmitificar (...) o para aislar y mistificar (e.g. estetas) a las comunidades de artistas del resto de la sociedad; y ayudan asimismo a incluir o a excluir de estas comunidades o de la sociedad en general a ciertos artistas individuales". Ritva Mitchell & Sari Karttunen, *Why and How to Define an Artist? Types of Definitions and Their Implications for Empirical Research Results*, Arts Council of Finland, Research and Publications Unit, Helsinki, 1991, p. 2.

³⁵ Hans Abbing, *Why are artists poor? The exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

AGRADECIMIENTOS

QUIEN HAYA llegado hasta aquí habrá advertido desde el comienzo que tanto el marco como los protagonistas de esta serie de episodios son producto de la imaginación de esta poco imaginativa autora; y si en medio de mis desaciertos llegase a percibir algunos rasgos genuinos, ello querría decir que supe escuchar las palabras de quienes generosamente quisieron conversar conmigo –hace varios años ya– y sin las cuales no hubiese podido fraguar este escrito: mis agradecimientos especiales a Alberto, Ana María, Bali, Carlos, Edna Rocío, Gloria, Juan David, Judith, Margarita.

Una gratitud que se extiende a aquellas personas queridas que de antemano y temerariamente apoyaron de distintos modos esta tarea; entre ellas, sobre todo, a mi compañero y más amable lector.

ÍNDICE

La infancia de Dunia con El Bosco	15
Meditaciones de Javier el calculador (I)	29
Nelson o la seducción del <i>Hombre de Vitruvio</i>	45
Bajo el sol negro, Esther la guerrera	53
La resentida pirámide del mundo del arte	79
El sueño del alumno distraído	105
El disputado talento de Denis el experimentador	111
Inciso: el arte contemporáneo	131
El novicio ante la crítica	135
La Gran Obra de Javier el calculador (II)	153
Anexos calamitosos	165
Atisbos al artista del siglo veintiuno	177
Notas	199
Agradecimientos	207

archivos del Índice

Títulos publicados

Henri Hubert, Émile Durkheim

Breve estudio de la representación del tiempo en la religión y la magia. El porvenir de la religión

Robert Hertz, Jeremy MacClancy y Robert Parkin

San Besse: etnografía, historia y ritual

Marianne Weber

La mujer y la cultura moderna. Tres ensayos

Juan Duchesne-Winter

'Equilibrio encimita del infierno': Andrés Caicedo y la utopía del trance

Sergio Ramírez Lamus

Espectros de 1948. Osorio Lizarazo, Gaitán y el 9 de abril

Maude Newell Williams

Los más pequeños de éstos –en Colombia

Stefan Czarnowski

La partición de la extensión y su delimitación en la religión y la magia. La cultura religiosa de los campesinos polacos

Juan Duchesne-Winter

Del príncipe moderno al señor barroco: la república de la amistad en Paradiso de José Lezama Lima

Sonia Muñoz

Los devaneos del docto. El caso de la teoría del consumo cultural en América Latina

archivos del Índice

Títulos publicados

Alexander García Düttmann

El año académico

Annie M. MacLean

Trabajar, poseer, educar. Incursiones sociológicas

Thorstein Veblen

Escritos sobre el patriotismo, la guerra y la paz

Sergio Ramírez Lamus

Fermentos del poder: instantáneas de historia política colombiana

W.E.B. DuBois

El Negro de Filadelfia. Un estudio social

Robert E. L. Faris

Para una sociología del talento

Gregory Sholette

Materia oscura. Arte activista y la esfera pública de oposición

Lindley M. Keasbey y Thomas Francis Moran

Los dilemas de la riqueza