

SED 480

la huella del arte

Relatoría de
Miguel Huertas

Programa de Formación
Permanente de Docentes
en Formación Artística Integral

Red de Formación
Artística Integral
1998

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes
Secretaría de Educación
del Distrito Capital

SED
480

la *buella* del arte

Relatoría de
Miguel Huertas

Programa de Formación
Permanente de Docentes
en Formación Artística Integral
Red de Formación
Artística Integral
1998



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE ARTES



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN DEL DISTRITO CAPITAL
ALCALDÍA MAYOR SANTA FE DE BOGOTÁ D.C.



CURSOS DE ACTUALIZACIÓN
Y APOYO A LA FORMACIÓN
PERMANENTE DE DOCENTES EN
ARTES

**Secretaría de Educación
del Distrito Capital**

Cecilia María Vélez White
Secretaria de Educación Distrital
Juana Inés Díaz Tafur
Subsecretaria Académica (E)
Luz Amparo Martínez Rangel
Subsecretaría de Formación de Educadores

Universidad Nacional de Colombia

Victor Manuel Moncayo
Rector
Gustavo Montañez
Vicerrector de Sede
Beatriz García Moreno
Decana Facultad de Artes
Luis Fernando Figue
Director Oficina de Proyectos Artes

**Cursos de Actualización y Apoyo
a la Formación Permanente
de Docentes en Artes**

Miguel Huertas
Coordinador General
Rolf Abderhalden
Coordinador Artes Escénicas
Carmen Barbosa
Coordinadora Música
María Helena Bernal
Coordinadora Artes Plásticas
Gustavo Fernández
Coordinador Audiovisuales

Angela Simbaqueva
Dario Chirva
Profesores invitados Artes Escénicas
María Antonia
Profesora invitada Artes Escénicas
Wilson Reyes
Jaidy Díaz
Carolina López
Asistentes

La Huelga del Arte

ISBN 958-96645-0-1
Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia
Diciembre 1998

Relativa
Miguel Huertas
Coordinación Editorial
Jaidy Astrid Díaz B
Asesoría Editorial
Efran Bernal
Diseño
Fredy Chaparro
Impresión
Escala
Carátula
Jaidy Astrid Díaz B. *Mil y un fragmentos*. 1998.
Tinta china sobre papel 230 x 150 cm

Los textos fueron redactados por Miguel Huertas, salvo **Movimiento** que fue redactado por Heidi Abderhalden y **Gesto** redactado por Jaidy Astrid Díaz. El texto **Postura** fue redactado con la colaboración de Rolf Abderhalden. El texto **Historia y Mirada Instrumentada** fueron redactados con la colaboración de Gustavo Fernández

© Reservados los derechos de autor

*El arte es una mentira
que nos ayuda
a conocer la verdad*

Picasso

Contenido

Introducción

¿Qué sentido tiene hoy
ser profesor de arte?

La fundación de la vida

el ámbito de lo imaginario

Persona
Expresión
Impresión
Lenguaje
cuerpo
movimiento
gesto
postura
palabra

Recuperación de la experiencia

el ámbito del arte

La Teoría del Arte de Collingwood
Utopía
Nuevo
revelación
vanguardias (carácter utópico)
La Mirada
La Mirada Mágica
Historia
mirada Instrumentada
Moderno
Pasado
De lo Público y Privado
Muerte del Arte

¿Qué sentido tiene hoy ser profesor de arte?

Para articular una propuesta metodológica (y esto es una) es conveniente iniciar con una pregunta. Proponemos esta, planteada en los términos muy generales por varias razones. En primer lugar se refiere al sentido y no al significado. Ello nos remite inmediatamente a lo esencial: ¿vale la pena, tiene alguna función ser profesor de arte - especialmente en el ámbito escolar - hoy en un país como el nuestro desgarrado por profundos conflictos, marcado por una gran fragmentación y con tantas necesidades urgentes?

Existe, por ejemplo, una tendencia que gana cada día más fuerza de establecer una estricta diferencia entre lo que se llama la cultura popular y la de élite, en la cual se inscribe la práctica artística. El cuestionamiento a los modelos hegemónicos, necesario en muchos terrenos, ha llevado en ocasiones aparejada una cierta desconfianza en las acciones del arte especialmente el contemporáneo.

Por otro lado, existe una manera de percibir el conocimiento que concibe la relación entre sus diferentes áreas bajo categorías espaciales. Arte y ciencia, tienden a ser vistos como territorios más o menos contiguos, más o menos alejados, pero en todo caso con unas fronteras que marcan una diferencia y la posibilidad o imposibilidad de contactos entre ellos. El profesor de artes entonces encuentra que su cotidianidad está marcada por un territorio marginal, incomprendido y supeditado a los lugares que otros desarrollos dejan libres.

El profesor de artes
entonces encuentra
que su cotidianidad
está marcada por un
territorio marginal,
incomprendido y supeditado
a los lugares que otros
desarrollos dejan libres.

Otras preguntas - por ejemplo, el omnipresente interrogante, sobre la pérdida de valores - plantean otras tantas cuestiones que hacen tremendamente difícil fijar un ámbito para la práctica artística y sus manifestaciones actuales y su relación con la tradición, el patrimonio, la innovación y, en últimas, la cotidianidad.

Creemos que nuestra investigación, adelantada en el marco de los Cursos del Plan de Formación Permanente de Docentes, Formación Artística Integral, ha llegado al punto en que podemos proponer a

la comunidad educativa una alternativa para reflexionar no solamente sobre el problema de la pedagogía artística, sino también acerca de la pedagogía en general. A partir de la consideración básica de que el arte es una actividad estrechamente relacionada con la manera como atribuimos sentido a lo real y de esta manera su estudio puede generar metodologías que no solamente consultan la posibilidad de transmitir un saber, sino también de redefinir el sentido del acto pedagógico para sus diferentes actores.

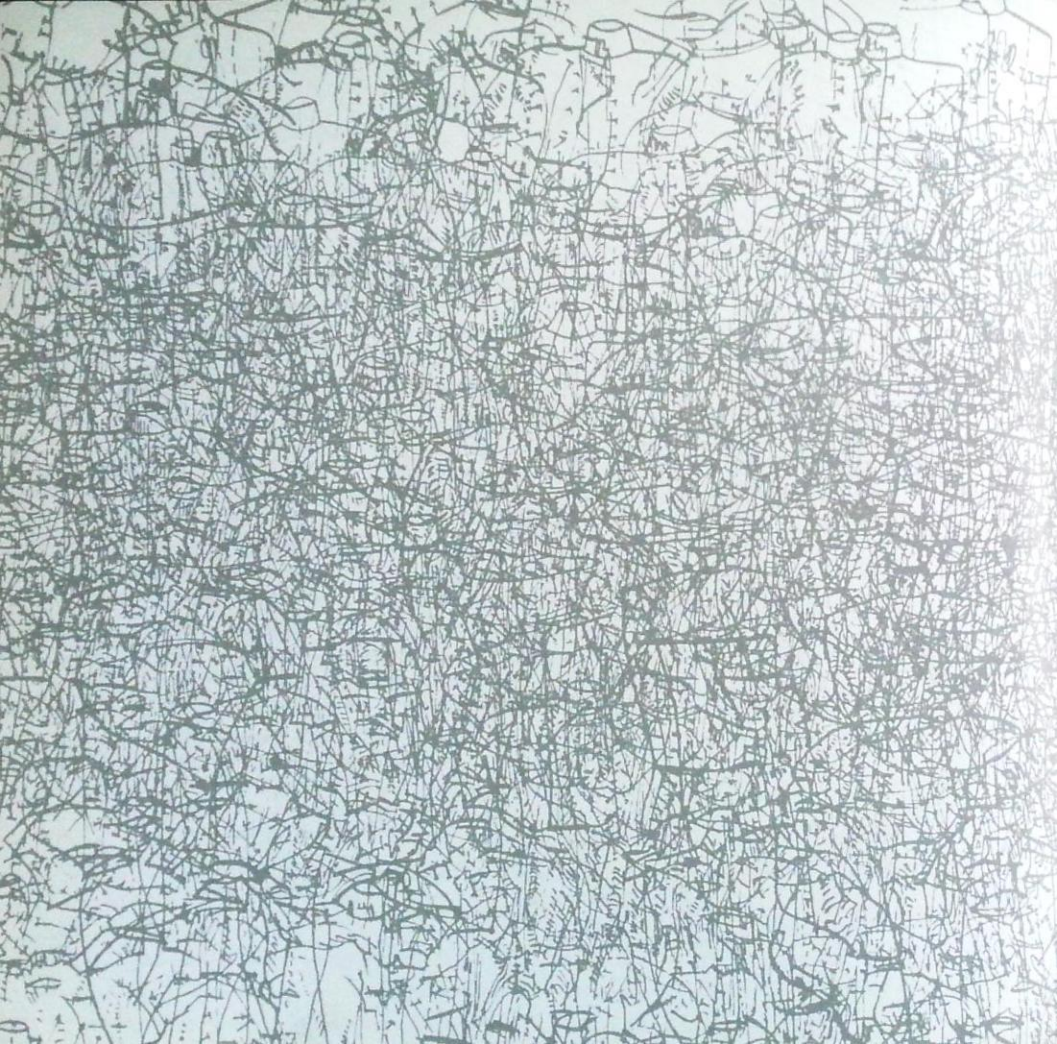
Si pensamos que el arte no comunica, enseña o informa en sentido estricto, sino que más bien transmite; si asumimos que el arte es experiencia, podemos decir que un profesor suscita por su presencia una serie de procesos específicos que, a la larga, significarán un conocimiento para sus estudiantes.

Qué clase de experiencias y de procesos es lo que vamos a intentar definir, no de una forma rígida - pues no es posible ni deseable intentarlo - sino de una manera fluida como lo es la práctica artística.

Ante todo, hay que partir del hecho de que un profesor es una persona que se dirige a otras. El hecho de que disponga de una programación, unos recursos didácticos no garantiza en principio nada. Ese encuentro es un punto de partida y no de llegada.

Su reto es, independientemente de las razones y trayectos que llevan a cada quien a ese encuentro, construir sentido a estar allí. Es entonces donde empieza la dificultad, pero también el placer. Nada está predeterminado, ningún sistema por sí mismo dará las respuestas, habrá que construir las preguntas, el sistema, la forma.

Si un profesor es una persona, ¿qué es lo que lo particulariza frente a las otras? y si es profesor de arte ¿qué es ese algo más que implica ese rol?



Persona

Aparentemente fácil de definir, pues en principio señalamos con esta palabra a cualquier ser humano, su definición es mucho más compleja cuando se analiza detenidamente.

En las antiguas sociedades autotitarias el ser humano común y corriente hace parte de una masa indiferenciada, no tiene identidad y no se le reconocen derechos particulares por el simple hecho de serlo.

En otras sociedades, la griega, por ejemplo, aparece la noción de **individuo**. Con este término se señala a una persona a quien se reconocen atributos particulares, pero que no tiene una total diferenciación de comunidad. Su concepción de libertad, está limitada a poder participar en las decisiones comunitarias, su propia persona no es separable de su ciudad.

En el mundo moderno, el nuestro, el **sujeto** es alguien mucho más complejo. Reconoce su propia subjetividad. Se sabe capaz del bien y del mal, encuentra que su naturaleza comparte lo grotesco y lo sublime y el partido que tome es su responsabilidad. Tiene un conflicto fundamental: entre sus deseos y sus posibilidades, entre su condición privada y la pertenencia a una comunidad que le hace exigencias específicas.

Esta condición lo ubica en una posición ambivalente, pues por un lado su posibilidad de libertad le sitúa en la condición de rey de la naturaleza, pero al tiempo le impone la dura carga de definirse a sí mismo. En él se conjugan lo soberbio y lo humilde.

No te he dado ni rostro, ni lugar alguno que sea propiamente tuyo, ni tampoco ningún don que te sea particular. Oh Adán!, con el fin de que tu rostro, tu lugar y tus dones seas tú quien los desee, los conquiste y de ese modo los poseas por ti mismo. La Naturaleza encierra a otras especies dentro de unas leyes por mí establecidas. Pero tú, a quien nada limita, por tu propio arbitrio, entre cuyas manos yo te he entregado, te defines a ti mismo. Te coloqué en medio del mundo para que pudieras contemplar mejor lo que el mundo contiene. No te he hecho ni celeste, ni terrestre, ni mortal, ni inmortal, a fin de que tú mismo, libremente, a la manera de un buen pintor o de un hábil escultor, remates tu propia forma.¹

¹ De la Mirandóla, Pico. *Oratio de hominis dignitate*. Opus Nigrum. Ediciones Alfaguara, Madrid. 1985, pág. 9



De esta manera, enfrenta diariamente la tarea de construirse a sí mismo y conocerse implica indagar en las categorías y en la manera como se realiza dicha construcción, que simultáneamente lo define a sí mismo y al mundo.

El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida; ya que no vive solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de ese universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana (...). El hombre no puede enfrentarse ya con la realidad de un modo inmediato, no puede verla, como si dijéramos, cara a cara. La realidad física parece retroceder en la misma proporción que avanza su actividad simbólica. En lugar de tratar con las cosas mismas, en cierto sentido, conversa constantemente consigo mismo.²

² Cassirer, Ernst. *Antropología Filosófica: Introducción a una filosofía de la cultura*. Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

Expresión

Puesto que para una existencia plenamente humana requerimos de la dimensión simbólica y no es suficiente la vida biológica, es forzoso reconocer que a lo que llamamos realidad no es algo absoluto, sino una construcción imaginaria, es decir, una estructura simbólica paralela a las cosas y hechos concretos, que proyectamos a partir de nosotros mismos.

El comienzo de esa construcción, de la vida consciente
es la expresión.

Expresar es manifestar, vale decir, permitir que algo interno se exteriorice como algo externo, se objective.

Cuando esa transición se da,
se hace posible la conciencia.

Expresamos y lo que era una sensación difusa, adquiere unas características, la nombramos y comprendemos. Sin ese hecho externo que nos devuelve un reflejo de nosotros, no es posible la conciencia y sin ella la vida imaginaria, por lo tanto la realidad no acontece.

Impresión

No se trata de decir que inventamos de la nada. Cuando expresamos, externamos nuestras impresiones que vienen del exterior. Si decimos que un pintor representa un objeto, en realidad queremos decir que da una forma tangible a las impresiones que le produce ese objeto a sus sentidos, es decir, construye su imagen. Un poema es la manera como adquieren una existencia externa los sentimientos que aún no han sido nombrados, podemos decir entonces que simultáneamente a la expresión de sus emociones, el poeta las construye y allí empiezan a existir (en el sentido de que solamente pueden existir cuando hay conciencia de ellas). No se trata de que la emoción exista anteriormente y él utilice el lenguaje para transmitirla, expresarla es construirla (ver **nuevo**).

Expresar es, pues, definir una emoción como algo externo; presentarlo a la conciencia como objeto, es al mismo tiempo definirnos como sujeto que percibe. Expresar es así crear una imagen del exterior y del interior. De la forma como se organiza la información obtenida a través de los órganos de los sentidos, surge un mundo con sentido del caos originario de las impresiones.

Lenguaje

Expresar una emoción es el acto de lenguaje original. Frecuentemente el lenguaje se reduce a lo puramente verbal. Si bien lo verbal es importante (ver **palabra**), es necesario tener en cuenta dos hechos.

Primero, el lenguaje es un hecho cultural que implica a una comunidad en tanto es el encuentro de dos voluntades de significación y como tal tiene sentido histórico.

Ya en la etapa del parloteo se escucha el grupo de fonemas /pa/. Mas la diferencia entre /pa/ y /papá/ no queda meramente en la reduplicación. /pa/ es un ruido, /papá/ una palabra. La reduplicación atestigua la intención del sujeto parlante, confiere a la segunda sílaba una función diferente de la que, sola, hubiese tenido la primera o, en conjunto, la serie virtualmente ilimitada de sonidos idénticos /papapapapapa.../ engendrada del parloteo. Así el segundo /pa/ ni repite ni significa el primero. Es el signo de que, lo mismo que él, el primer /pa/ era ya un signo, y de que la pareja se sitúa del lado del significante, no del significado.³

segundo, todo acto de lenguaje es en principio un acto corporal.

Las acciones corporales que expresan ciertas emociones, en tanto que caen bajo nuestro control y son concebidas por nosotros, en nuestra conciencia de controlarlas, como nuestra manera de expresar estas emociones, son lenguaje. La palabra «lenguaje» se usa aquí no en su sentido estrecho y de propiedad etimológica para denotar actividades de nuestros órganos vocales, sino en un sentido más amplio que incluye cualquier actividad de cualquier órgano que es expresiva del mismo modo que el habla es expresiva. En este sentido amplio, el lenguaje es simplemente expresión corporal de la emoción, dominado por el pensamiento en su forma primitiva como conciencia.⁴

Así mismo Collingwood añade:

Hemos estado usando la palabra «lenguaje» para significar cualquier actividad corporal controlada y expresiva, no importa que parte del cuerpo se halle implicada.⁵

³ Lévi-Strauss, Claude: *Mitológicas. Lo Crudo y Lo Cocido*. Fondo de Cultura Económica, México, 1968, pág. 333

⁴ Collingwood, R. G.: *Los Principios del Arte*. Fondo de Cultura Económica, México, 1960, pág. 222

⁵ Op. Cit. pág. 227

Cuerpo

Por disposiciones necesarias entiendo aquí las que convienen a una miserable criatura vestida de la misera carne de Adán.⁶

Si con el lenguaje nos situamos en el ámbito de la cultura y todo acto de lenguaje es corporal, el cuerpo entonces se sitúa en una frontera muy compleja en donde se entrecruzan el interior y el exterior, lo corporal (objetual) y lo espiritual (estructura simbólica de atribución de sentido), la mirada y lo mirado.

El cuerpo expresa las emociones que le atraviesan, es decir, se expresa a sí mismo.



Miguel Huertas. Marsias. 1994. Cuero, papel y acuarela. 150 x 110 cm.

La historia también es un asunto de los cuerpos. Foucault habla del cuerpo impregnado de historia y de la historia como destructora del cuerpo. Claro que Foucault se refiere a micro-políticas y a sutiles efectos sobre el sistema nervioso, prácticas sexuales, etc. En la historia de Colombia la destrucción del cuerpo no ha salido de un largo trance de inusitada crueldad.⁷

El cuerpo ha sido visto de muy diferentes maneras. Cada uno lo define a partir de sus valores de forma particular. Podemos encontrar desde el culto a su materialidad, hasta el desprecio por su condición efímera. Podemos creer en muchas cosas, pero solamente estamos seguros de que nuestro cuerpo es perecedero y está sujeto a todas las contingencias de lo material. Es eso lo que nos emparenta con los animales y las cosas, si no ocupáramos un lugar no tendríamos nociones de espacio, si no envejeciéramos, no habría noción de tiempo. Nuestro cuerpo nos sitúa en la naturaleza.

⁶ María de Ligerio, San Alfonso. *Práctica del amor a Jesucristo, Misioneros Redentoristas*. Ed. Librería espiritual, Quito Ecuador, pág. 35.

⁷ José Alejandro Restrepo. *Mito y Cuerpo (despreñado). El espíritu del cuerpo*. Catálogo de la Exposición itinerante. Obras de la colección permanente Banco de la República. Biblioteca Luis Angel Arango. Santafé de Bogotá. 1995, pág. 6.

Pero simultáneamente somos seres culturales, es decir, lo opuesto a naturales, la vida humana solamente tiene sentido como hecho cultural. Ahí surge la ambivalencia entre lo carnal y lo espiritual, lo eterno y lo perecedero. Toda concepción ideológica implica una imagen corporal distinta. Un hippie de los años sesenta se viste, se mueve y mantiene costumbres respecto a su cuerpo muy diferentes a las de un militante político en la Alemania Nazi.

Muchas concepciones religiosas definen la existencia humana como una caída: en el tiempo y el espacio. La pérdida de la condición divina se resume entonces en el castigo de poseer un cuerpo.

Las nociones de placer, dolor, belleza, salud, género, etc. tienen que ver con la imagen que tenemos de nuestro cuerpo y, a la inversa, un cambio en la imagen produce nuevas nociones de realidad.

Cada uno de nosotros habla, se mueve, piensa y siente de forma distinta, de acuerdo, en cada caso, con la imagen que de sí mismo ha construido con los años. Para modificar nuestra manera de actuar debemos modificar la imagen de nosotros mismos. Esto implica, desde luego, cambiar la dinámica de nuestras reacciones, no el solo reemplazo de una noción por otra. Tal proceso supone no solamente cambiar nuestra autoimagen, sino también la índole de nuestras motivaciones, y movilizar además todas las partes del cuerpo interesadas en ello.

Esos cambios determinan las notables diferencias en la forma en que cada individuo ejecuta acciones similares, por ejemplo, escribir a mano y pronunciar.⁸

Hoy es importante recordar esto último pues encontramos que la experiencia del cuerpo pareciera encontrarse en retirada. El cuerpo se redefine en un auge de la remodelación: maquillaje, tatuajes, cirugías estéticas, métodos de adelgazamiento, dietas que plantean la pregunta sobre qué modelo pensamos como ideal y sus condiciones ideológicas. Por otro lado, asistimos a un recrudescimiento de los más grandes crímenes contra el cuerpo: las masacres, la mutilación, los desplazamientos, el secuestro... La moralidad de nuestras relaciones con el cuerpo físico es una extensión y al mismo tiempo determina la moralidad hacia el cuerpo social.

⁸Feldenkrais, Moshé: *Autoconciencia por el movimiento: Ejercicios para el desarrollo personal*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1980

Hoy abundan las imágenes. Nunca se habían representado y mirado tantas cosas. Continuamente estamos entreviendo el otro lado del planeta, o el otro lado de la luna. Las apariencias son registradas y transmitidas, rápidas como el rayo.

Pero esto ha venido a cambiar algo, inocentemente. Se les solía llamar las apariencias físicas por que pertenecían a cuerpos sólidos. Hoy las apariencias son volátiles. La innovación tecnológica permite separar fácilmente lo aparente de lo existente. Y esto es precisamente lo que necesita explotar de continuo la mitología del sistema actual. Convierte las apariencias en refracciones, como si fueran espejismos, pero no son refracciones de la luz, sino del apetito, de un único apetito, el apetito de más.⁹

Movimiento

*Nuestra naturaleza está en el movimiento.
es el único que nos consuela de nuestra miseria.*
Blaise Pascal

No hay otra manera de conocer el cuerpo humano que viéndolo. La vida está en el movimiento, es más, este movimiento es inherente a la vida, juega un papel central en la formación de un mundo objetivo y también en la construcción de la imagen interior del mundo. *Yo soy mi cuerpo.*

El sistema nervioso humano constituido por un número astronómico de células puede vivir y funcionar en una gran variedad de mundos físicos, como lo ha demostrado la experiencia con astronautas. El sistema nervioso ordena los estímulos variables y caóticos que le llegan a través de los sentidos. En el cuerpo humano, que está en constante movimiento, el sistema nervioso organiza la acción, al mismo tiempo que el entorno en el cual ésta se desarrolla.

El movimiento es el indicio más representativo del grado de desarrollo del sistema nervioso. Un recién nacido, aparte de contraer los músculos flexores en un esfuerzo global indiferenciado, sólo realiza un mínimo de movimientos voluntarios. Durante el crecimiento, el cerebro y el sistema nervioso asimilan una cantidad de respuestas que nacen de la diferenciación de otras partes del cuerpo y de sus relaciones, y es, a través de la experiencia, como aprende a rodar, gatear, caminar, hablar, correr, saltar, girar y todas aquellas acciones de las que son capaces los

⁹ Berger, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Ed. Ardoza, Madrid, 1997, pág 36 - 37

adultos. Una vez aprendidas, las acciones se inscriben en el sistema nervioso constituyéndose en esquemas neuromusculares que se transforman, rápidamente, en hábitos. Estos intervienen en el desarrollo del individuo y contribuyen en su crecimiento personal, pero también, en muchos casos, limitan y obstaculizan su campo de acción.

A través del estudio del movimiento se busca activar un sistema de organización nuevo y adquirir una toma de conciencia, que contribuya a la construcción de una imagen corporal más compleja, más estructurada. Al re-aprender esquemas de movimiento diferentes a los normales, se accede a zonas vírgenes del cerebro y del inconsciente, completando así la autoimagen y ampliando la capacidad de aprender.

La técnica Feldenkrais, se basa en la facultad esencial del movimiento, siendo la relación de reversibilidad que existe entre los músculos y el sistema nervioso, esto quiere decir que, en cualquier punto de la acción, un movimiento se puede detener, invertir, continuar o cambiar por otro. Aquellas zonas de la autoimagen que no se han desarrollado lo suficiente no pueden realizar esta operación. La aplicación cuidadosa y metódica del concepto de reversibilidad sobre la autoimagen la completa la misma y simplifica la organización del movimiento durante una acción.

En la reflexión que Paul Valéry hace sobre una especie de filosofía de la danza, concluye :

Todas las artes son formas muy variadas de la acción y se analizan en esos términos ...vean un artista en su trabajo, actuar, inmovilizarse, reemprender vivamente su trabajo ...sus operaciones sucesivas tienden a efectuarse en tiempos conmensurables, es decir, con un ritmo ...para muchos grandes artistas una obra nunca está acabada. Lo que ellos creen que responde a un deseo de perfección , no es quizá otra cosa que una forma de esa vida interior compuesta de energía y de sensibilidad en intercambio recíproco y de alguna manera reversible. Así como la danza.¹⁰

¹⁰ Valéry, Paul. *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Algunas reflexiones sobre el cuerpo. Parte segunda. Ed. Taurus. New York. 1989, pág 395

La teoría del esquema corporal es, implícitamente, una teoría de la percepción. Reaprendimos a sentir nuestro cuerpo, volvimos a encontrar bajo el saber objetivo y distante del cuerpo y que nosotros somos cuerpos. De la misma manera será necesario despertar la experiencia del mundo tal y como nos aparece, en tanto que nosotros somos al mundo a través de nuestro cuerpo, en tanto que lo percibimos.

El cuerpo, es entonces,
un yo natural y como tal el sujeto de la percepción.¹¹

Gesto

Una vez al año, al final de la estación de las lluvias en la estepa sahariana de Níger, los nómadas wodaabe celebran una serie de bailes conocidos como el geerewol. Durante siete días, hasta mil hombres participan en un concurso de baile donde los jueces son únicamente mujeres. Dos son las danzas que dominan las festividades: el yaake y el geerewol. En ellas, multitud de jóvenes apuestos se disputan el honor de ser elegidos como los más encantadores y guapos, con lo que queda demostrada su notable capacidad para atraer mujeres. Durante el geerewol nacen amores y se conciertan matrimonios.

Los wodaabe dicen que el geerewol es una manifestación del particularísimo derecho que tienen por nacimiento a la belleza transmitida por sus antepasados. Los woodaabe piensan que es este legado de belleza y su incomparable capacidad para darle expresión lo que verdaderamente les distingue de los demás pueblos africanos.

Muchas horas de preparación preceden el baile. Para el Yaake -el concurso de encanto-, se aplican grandes cantidades de un polvo de color amarillo pálido que aclara el tono de la piel, y con líneas de Kohl trazadas con mucho tiento hacen resaltar el blanco de los ojos y los dientes. Una raya amarilla que va de la frente al mentón hace que la nariz parezca más larga, y afeitándose el nacimiento del cabello dan la impresión de tener la frente más grande. Estos rasgos físicos son dos de los más admirados por los wodaabe.

El baile del encanto, se inicia con una larga fila enfrente de una multitud de mujeres que observan atentamente cada movimiento. Colocados hombro a hombro balancean el cuerpo, poniéndose de puntillas para parecer más altos, y comienzan a hacer una

¹¹ Merleau-Ponty. *La fenomenología de la percepción*. Editorial Alianza. Santafé de Bogotá 1989, pág. 154



serie de muecas, a cual más extravagante, sobre las que se juzgará su encanto, magnetismo y personalidad. Los ojos se quedan en blanco; los dientes centellean; los labios, apretados, se abren de pronto, estremeciéndose, y las mejillas se inflan para emitir cortos resoplidos.

Dejar un ojo quieto y poner el otro en blanco a la vez es un gesto que atrae especialmente a las mujeres.

Entre tres y cuatro meses las mujeres tardan bordando a mano los trajes que ellas y sus hombres llevarán, cada bordado tiene un nombre y una historia particular, collares de abalorios blancos entrecruzados sobre el pecho desnudo y turbantes adornados con plumas de avestruz acompañan los ajuares.

Para seguir llamando la atención, los finalistas hacen todas las muecas y ademanes que son capaces. Las jóvenes jueces señalan sus favoritos, balanceando graciosamente el brazo.

Con el paso de los días, la semana de convierte en un agotador maratón de baile, cuya principal atracción son las sesiones de geerewol celebradas por la tarde y por la noche. Al final resultan elegidos los hombres más apuestos.¹²

¹² Beckwith, Carol. Geerewol. *El arte de la seducción. Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*. Parte segunda. Ed. Taurus. New York 1989, pág. 200 - 216.

Postura

La expresión no es, evidentemente, patrimonio exclusivo de los artistas. Todo ser humano manifiesta constantemente sus emociones. Es un imperativo. No hacerlo significa no construir noción de realidad.

Desde el punto de vista del cuerpo, como se señaló antes, el mundo originalmente es un caos que poco a poco se va organizando. En ese caos, lo primero que se percibe es un movimiento y un sonido. El grito del niño cuando nace que surge de los músculos flexores del cuerpo y del reflejo de llorar. El cuerpo del niño tiene muy pocos movimientos voluntarios, casi todos son, primero, indiferenciados y, segundo, involuntarios. Así, durante los primeros meses hay una presencia muy fuerte del acto reflejo. Pero, por que se mueve, ya podemos decir que en el niño hay una presencia del sistema nervioso. La calidad de ese movimiento nos señala cuál es el estado de su sistema nervioso y por eso rápidamente detectamos si ha nacido sano, por que se mueve de tal manera sabemos que su sistema nervioso está organizado.

Palabra

*Papá y mamá le dicen que Oliver está en el cielo jugando con los angelitos y que algún día lo vamos a volver a ver pero él no entiende pues sólo tiene dos años y no tiene las palabras y eso es lo peor que hay en todo el mundo.*¹³

La palabra nombra y funda.

El mundo es en principio un flujo de imágenes al cual la palabra da forma estable. La vida es un fluir constante y esa estabilidad no es detención total, sino **situarse** en ese flujo y poder nombrar lo particular.

*Es por la palabra, por la creación, que el ser humano logra sobrepasar su sentimiento de impotencia, está destinado al sufrimiento a causa de la disparidad entre sus deseos, que son incommensurables, y la imposibilidad de satisfacerlos. Hay pues un sufrimiento fundamental y necesario que no evitaremos jamás. Sin embargo, lo que nosotros, los psicoanalistas y psicoterapeutas, podemos promover, es evitar los sufrimientos inútiles. Nosotros que somos los testigos privilegiados de tanto dolor podemos, si no permanecemos en nuestra torre de marfil, ayudar por medio de la palabra, la simbolización, y la creación a que la disparidad entre el deseo y la realidad sea menos dolorosa, y que los sufrimientos inevitables encuentren expresión a fin de que la soledad no agregue angustia al sufrimiento.*¹⁴

¹³ McCourt, Frank. *Las cenizas de Angela*. Grupo Ed. Norma, Santafé de Bogotá. 1997. pág. 97

¹⁴ Dolto, Françoise. *La dificultad de vivir: Vertigo du moral/carrere*. 1986, Traducción del relator, pág. 207

Recuperación de la experiencia ámbito del arte

Teoría del Arte de Collingwood

*Al crear una experiencia o actividad imaginaria,
expresamos nuestras emociones,
y a eso es a lo que llamamos arte.
Collingwood*

Collingwood, filósofo inglés, asume el reto de determinar de una manera esencial aquello que define al arte y lo diferencia de cualquier otra manifestación humana. Esta obra - ambiciosa en su pregunta - es de un gran rigor metodológico y sus principales características son:

1. No pretende hablar para un grupo de especialistas, sino que intenta hablar de cosas en las que cualquier persona que reflexione cuidadosamente y haya vivido la experiencia pueda estar de acuerdo (podría verse aquí una prolongación de la antigua reflexión sobre el *sentido común*).
2. Sus observaciones deben ser válidas tanto desde la perspectiva de la argumentación filosófica como de la práctica artística (debe ser reconocida por los artistas como correspondiente a aquello que ellos perciben en su quehacer y al tiempo los argumentos y el discurso deben estar sólidamente contruidos).
3. Las observaciones respecto al arte deben ser válidas para cualquiera de sus manifestaciones. Un argumento quedará invalidado si se demuestra que no es aplicable en un solo caso. Así se decanta lo esencial o integral de la experiencia artística, sin quedarse en desarrollos particulares de sus disciplinas.
4. Debe trazarse un panorama de las diferentes maneras de definir el término arte, puesto que en la cotidianidad mezclamos sentidos impropios que falsean la reflexión; pero no basta separar las formas erróneas, hay que definir las y encontrar por qué se confunden con el uso correcto. Igualmente es necesario ver en una perspectiva histórica el término *arte*, puesto que en diferentes contextos ha señalado diversos contenidos. Habría, pues, que orientarse en medio de todas las definiciones y discernir aquello que realmente corresponde a la naturaleza del fenómeno que queremos señalar. Este es un punto muy importante de su propuesta en la medida en que no es excluyente, como una primera mirada

podría sugerirlo, sino lo contrario: si analizamos una definición errónea de arte no es para desecharla totalmente, sino para preguntarnos qué hay en ella de acertado, pues algo debe tener para que nos haya confundido. Ese aspecto nos ayudará a construir una teoría acertada. Puede verse entonces que no se limita a polarizar entre bueno y malo, sino que busca *matices*.

La conclusión a la que llega Collingwood es que arte es una *experiencia imaginativa total*. Eso implica que deba hacer una teoría de la imaginación, señalando cómo la realidad es una creación imaginaria, es decir, que paralela a la existencia física del mundo hay una existencia simbólica en nuestro pensamiento en cuya conformación intervienen percepción, conciencia, cuerpo y memoria (ver **persona**), y que el acto fundacional de la vida imaginaria - y por lo tanto de lo real - es precisamente aquello que llamamos arte y que hace parte de la experiencia cotidiana de cualquier ser humano: *la expresión de emociones*. No siendo así, de ninguna manera, el arte un problema de élites o de seres especialmente dotados desarrollando un trabajo especializado de una sustancia diferente a la vida cotidiana. Esta particular experiencia que es el arte tendría, entonces, estas características:

Es experiencia de lenguaje.
De hecho, cualquier experiencia de lenguaje en estado primigenio es arte.
Este acto de lenguaje anterior a cualquier código o formulación sistemática -el acto esencial de expresar una emoción- es siempre un acto corporal.

Expresar una emoción no es darle un nombre y una definición estereotipados, es reconocerla en su particularidad (jamás una emoción es igual a otra) y es simultáneamente construirla. No podemos hablar del arte como medio de expresión, puesto que ello implicaría una emoción que preexiste y que solamente necesita de unos instrumentos para materializarse. Por el contrario, expresar una emoción es darle forma, construir algo que no tenía una existencia previa, es un acto de la conciencia. (ver **nuevo**)

Es este el rasgo que posibilita la vida imaginaria. Aquí se funda lo específicamente humano: el pensamiento. De esta manera el arte es una actividad situada en el momento en donde, expresando emociones, toda persona construye su noción de lo real. Equivocarse entonces sobre las propias emociones es el peor de los males para el ser humano: lo que llama Collingwood "la corrupción de la conciencia."

Desafortunadamente, como lo plantea Bergson (a quien Collingwood no menciona, pero que es uno de los filósofos que con más agudeza ha explorado los problemas de la percepción y la conciencia) nuestras propias sensaciones e impresiones se nos escapan. No somos dueños de nuestras percepciones; un velo espeso se interpone entre nosotros y el mundo, o más bien entre nosotros y nosotros mismos (la propia conciencia)¹⁵. Así, requerimos de una actividad que nos permita esa reconexión íntima, que se constituya en el activador de la conciencia y nos permita recuperar la experiencia perdida del mundo.

(El arte) Debe ser profético. El artista debe profetizar no en el sentido de que prediga lo que ha de ocurrir, sino en el sentido de que diga a su público, a riesgo del descontento de éste, los secretos de su corazón. Su función como artista es hablar, desahogarse. Pero qué es lo que ha de decir, no es, como la teoría individualista del arte quisiera hacer creer, los secretos del artista mismo. Como portavoz de su comunidad, los secretos que debe externar son los de ella. La razón por la cual lo necesita es que ninguna comunidad conoce su propio corazón, y al no tener este conocimiento una comunidad se engaña sobre el único tema cuya ignorancia significa la muerte.

El arte es la medicina de la comunidad para la peor enfermedad del espíritu, la corrupción de la conciencia.¹⁶

Finalmente aparece - y con una gran importancia - el sentido de comunidad. Cuando el artista hace un reconocimiento de su individualidad, de su *originalidad*, cuando ejerce esa condición absolutamente necesaria de la introspección, lo que define no es una condición egoísta, pues lo que en el fondo no encuentra lo que lo diferencia de los demás, sino aquello que lo une, lo que tiene en común con ellos. Las formas que encuentra que dan sentido al mundo constituyen el sentido de comunidad. La obra finaliza de esta manera.

¹⁵ Bergson, Henri. *La Risa*. Editorial Tor, Buenos Aires. 1900

¹⁶ Collingwood, R. G. *Los Principios del Arte*. Fondo de Cultura Económica. México 1960, págs 145 - 146

Utopía

Quisiera indicar brevemente qué entiendo por utopía o, mejor, en qué acepción creo que se suele emplear este término... Una utopía es una representación fantástica de una sociedad, que contiene unas propuestas de solución a una serie de problemas sociales aún no resuelta. Puede tratarse de unas imágenes deseables tanto como indeseables. En una utopía también pueden confluir simultáneamente deseos y pesadillas. Por lo tanto, las utopías de generaciones pasadas pueden servir a sus descendientes como un indicador fiel, acertado, de las angustias y esperanzas, de los anhelos y las pesadillas de sus grupos ancestrales, como las clases sociales, los grupos étnicos o de género, e inclusive de naciones enteras¹⁷

Las utopías del siglo pasado iban en busca de un mundo más adecuado para todos. En la posibilidad de la felicidad y la justicia ocupaba un lugar esencial la recuperación del trabajo en unos términos muy diferentes a los que instaló la revolución industrial. En muchas de ellas el arte se constituía en modelo de una manera reintegrada de asumir el trabajo, que pasaba así de ser labor alienante, agotadora, sin sentido y castigo asociado a la pérdida del paraíso, a ser la razón fundamental del ser individual y colectivo. Lo público y lo privado alcanzaban a través suyo un sentido y una condición feliz. Con una gran perspicacia, los autores de las utopías entendían que arte es fundamentalmente una cierta manera de hacer y que esa manera está atravesada por la historia y la noción de comunidad.

Igualmente las utopías: en el sueño que cada época tiene de la próxima se mezclan sus propias imágenes con las de su prehistoria, dice Benjamin.

Las utopías del siglo XX son sombrías. En ellas no pareciera caber el arte como modelo para una existencia reintegrada. El estallido de sus bordes y la disolución de sus concepciones más arraigadas parecieran confirmar que para el arte también se ha cumplido el tránsito de un *buen lugar* (eu topos) a un *no lugar* (u-topos).

En la encrucijada pasado - presente - futuro, encontramos que ninguna proyección futura será posible ni deseable mientras no estemos dispuestos a recuperar el sentido histórico: mirar, analizar y reintegrar nuestro pasado, así ello nos resulte doloroso. Hemos olvidado con demasiada facilidad, hemos renunciado demasiado a hablar de nosotros mismos.

¹⁷ Mario Manini Elia. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Colección Punto y línea. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1997.

Como dice Bergson, nuestra duración no es un instante que reemplaza a otro instante, no habría entonces nunca más que presente, y no prolongación del pasado en lo actual, ni evolución, ni duración concreta. La duración es el progreso continuo del pasado que corre el porvenir y que se hincha al avanzar. Desde el momento en que el pasado crece incesantemente, se conserva también de modo indefinido.

El arte es huella. Lo único que una obra de arte muestra es cómo fue hecha, la suma de decisiones que el artista tomó para llevarla a cabo. Es en su lectura que el espectador ejecuta ahora, reconstruyendo el pasado, en donde se configura el arte como experiencia que se proyecta al futuro. Es ahí donde reside el sentido.

La amplia confianza en la ciencia y la racionalidad, la certeza de que traerían un futuro mejor para la humanidad en medio de un estándar de vida creciente, cedió paso a las dudas y desilusiones. El ascenso de las utopías- pesadilla hacia una posición dominante fue sólo uno de los síntomas de ese cambio.¹⁸

...Nuevos desarrollos de la cosmología científica han reforzado cada vez más la visión del sinsentido duro y desolador del universo físico. Hasta ahora, los hombres no han podido sacar conclusiones de la pérdida de sus ilusiones, consecuencia de los ciegos automatismos sociales del avance científico y de la representación más realista de todos los niveles del universo que resultó de dicho avance. Todavía no se han adaptado con el hecho de que solamente los seres humanos - y hasta donde sabemos, solamente los humanos - son los únicos constructores de sentido en el mundo. Sus utopías- pesadilla reflejan el lento despertar de la desilusión con el mundo tal como es. En ese punto, solamente pueden quejarse como si alguien les debiera un mundo mejor, con mayor sentido. El golpe traumático, el duelo por las ilusiones perdidas, aun bloquea la comprensión del hecho de que nadie más que los hombres mismos puede hacer mejor este mundo y darle un sentido más profundo.¹⁹

Savater muestra una posibilidad actual de recuperación de la utopía...

estoy convencido de que tanto en nuestra época como en cualquier otra sobran argumentos para considerarnos igualmente lejos del paraíso e igualmente cerca del infierno. Ya sé que es intelectualmente prestigioso denunciar la presencia siempre abrumadora de los males de este mundo pero yo prefiero elucidar los bienes difíciles como si pronto fueran a ser menos escasos: es una forma de empezar a merecerlos y quizá a conseguirlos...

¹⁸ Op. Cit. pág. 21

¹⁹ Op. Cit. pág. 22

En el caso de un libro sobre la tarea de educar, empero, el optimismo me parece de rigor: es decir, creo que es la única actitud rigurosa (...) en cuanto educadores no nos queda más remedio que ser optimistas, ¡ay! Y es que la enseñanza presupone el optimismo tal como la natación exige un medio líquido para ejercitarse. Quien no quiera mojarse, debe abandonar la natación, quien sienta repugnancia ante el optimismo, que deje la enseñanza y que no pretenda pensar en qué consiste la educación. Porque educar es creer en la perfectibilidad humana, en la capacidad innata de aprender y en el deseo de saber que la anima, en que hay cosas (símbolos, técnicas, valores, memorias, hechos...) que pueden ser sabidos y que merecen serlo, de que los hombres podemos mejorarlos unos a otros por medio del conocimiento.

... quiero decir que la educación es valiosa y válida, pero también que es un acto de coraje, un paso al frente de la valentía humana. Cobardes o recelosos, abstenerse.²⁰

Nuevo

El arte es una mentira que nos ayuda a conocer la verdad.
PICASSO

Este es precisamente uno de los factores más problemáticos del panorama actual. La modernidad instaló el imperativo de lo nuevo. En las sociedades tradicionales en general el valor de un artista estaba medido por su capacidad para confirmar valores ya establecidos. Se buscaba que fuera fiel al canon, no que lo cuestionara permanentemente. A partir del Renacimiento nuestras culturas entran en un proceso muy complejo que involucra las nociones de personalidad, genio, originalidad, etc. Se piensa de muy buena voluntad que la educación debe preparar a las personas para enfrentar la condición de lo nuevo. Evidentemente eso es muy necesario. Sin embargo sucede que en la práctica esa búsqueda se manifiesta muchas veces en una concepción estereotipada de creatividad.

Se busca, por otro lado, que los estudiantes demuestren su capacidad para diferenciarse por medio de manifestaciones originales. Eso estaría de acuerdo con el imperativo de la modernidad ya señalado, que nos habituó a una serie de artistas cuya búsqueda

²⁰ Savater, Fernando. *El Valor de Educar*. Ed. Ariel, Barcelona 1997, págs. 17 - 18

se dirija a reformar rasgos de su individualidad y que desembocó en una serie de callejones sin salida en la medida en que agotaban las posibilidades de encontrar temas inéditos, exóticos, diferentes. Finalmente esta concepción de las cosas entró en una crisis que hoy nos permite ver que lo nuevo de la modernidad se proyectaba como una escisión radical con el presente, no para eludirlo, sino muy al contrario como su recuperación entendiendo que está constituido por la misma sustancia del pasado en lo que este tiene de vivo.

En este sentido, la obra de arte sí implica una revelación. De hecho no se justifica si no nos revela nada nuevo. Solamente que aquello que nos revela es algo que siempre estuvo ahí pero que no veíamos. Y eso que siempre estuvo ahí es algo que se sitúa en la esfera de lo público.

Revelación

*El artista debe profetizar
no en el sentido de que prediga lo que ha de ocurrir
sino en el sentido de que diga a su público
a riesgo del descontento de éste: los secretos de su conciencia.*
Collingwood

La insistencia en replantear la relación pasado - presente - futuro no es un simple juego de palabras. Obedece a la necesidad de definir la experiencia cotidiana a partir de otras categorías diferentes a las convencionales que espacializan el tiempo.

Una de las preguntas urgentes en la contemporaneidad es la del futuro. En estos materiales mencionamos ampliamente la preocupación que orienta a las utopías y su división en optimistas y pesimistas en los siglos XIX y XX. Pero también encontramos manifestaciones muy fuertes en las culturas contemporáneas que tienden francamente a la negación del futuro.

Desde las tendencias en el arte y el pensamiento que se refugian en el pasado e intentan una aproximación a imágenes idílicas o convencionales, negándose al debate de hechos actuales o a los instrumentos del pensamiento actual, hasta las diversas manifestaciones del *no futuro* especialmente en amplios sectores de los jóvenes que llegan a la conclusión de *vivir el presente*, existen hoy una cantidad de matices más o menos radicales que revelan una desconfianza hacia el futuro.

El arte colombiano de finales de los años sesenta y de los setenta muestra signos muy variados de lo que podríamos definir como vuelta a la tradición, en ocasiones en franco rechazo a las manifestaciones del arte contemporáneo.

Es muy probable que en gran medida este cuestionamiento se deba al fenómeno antes señalado: la consideración del tiempo bajo categorías espaciales. El tiempo no puede ser visto como habitaciones de una edificación que se conectan pero cada cual con su ámbito diferenciado. El tiempo es un fluido y como tal no puede ser limitado a la estrecha concepción de segundos, minutos, años, décadas o siglos. Esta nomenclatura nos puede resultar práctica para muchos fines, pero no para dar cuenta del devenir de nuestra experiencia.

Los acontecimientos se suceden a la manera de redes que se extienden de una manera orgánica y surgen y se despliegan no por instantes sucesivos, sino que crecen, se entrecruzan, se ocultan, se amplían o angostan siguiendo una dinámica de otro orden.

¿En dónde comienza o termina el presente? Leer estas líneas no se reduce a mirar una letra cada vez, pues eso nunca dará cuenta del texto. Simultáneamente a la lectura de cada palabra se establecen relaciones con lo ya dicho, con lo que se recuerda o se intuye. Simultáneamente se crean también nuevas dimensiones y así es probable que mientras un lector lee, esté creando una teoría distinta que analiza críticamente lo que descifra.

Una pieza musical jamás podrá ser escuchada nota por nota. No habría entonces escucha. La frase actual tiene resonancias de otras anteriores, como variación o repetición lo ya expresado vuelve y se resuelve en nuevas circunstancias. Aún en la repetición sistemática del mismo tema nunca podremos decir que es lo mismo, pues cada nueva aparición se efectúa en un tiempo que ya ha sido alterado por la anterior. ¿Y qué decir de las otras resonancias? el súbito surgimiento de relaciones con otras piezas, otras músicas, otras sonoridades, incluyendo las del propio cuerpo, pues no es posible escuchar si no se es al mismo tiempo un hecho sonoro.

Lo que hoy es - el presente - es la prolongación de lo que ha sido y prefiguración de lo que vendrá. La diferencia es fundamentalmente entre lo que está vivo y lo que está muerto. Hay quienes piensan, por ejemplo, que la *tradición* son una serie de elementos y valores que se conservan por sentimentalismo pero que ya son pasado,

es decir, han muerto. Al contrario, solamente podemos llamar tradición a lo que de alguna manera está vivo y nos dice cosas, nos afecta, y si está vivo, es parte de nuestro presente y como tal, es proyección futura.

Si algún foco se justifica hoy para nuestra sensibilidad e investigación es el del reconocimiento de los signos del pasado y del futuro en nuestro presente. Ellos están aquí y ahora para quien sabe leerlos y hacernos sabios para ello, es recuperar la sustancia de la vida.

Es esa la revelación fundamental, el entrecruzamiento de vías que constituye nuestra cotidianidad que llamamos presente.

*Los hombres conocen el presente.
El futuro lo conocen los dioses,
únicos dueños absolutos de toda las luces.
Pero, del futuro, los sabios captan
lo que se avecina. En ocasiones
su oído, en las horas de honda reflexión,
se sobresalta. El secreto rumor
les llega de hechos que se acercan.
Y a él atienden reverentes. Mientras, en la calle,
fuera, el vulgo no escucha nada.²¹*

Vanguardias (carácter utópico)

Para William Morris en su utopía *News from Nowhere* el arte es lo mismo que el trabajo placentero. Entrado en contacto con los habitantes de este mundo surgido de una guerra de insurrección en Inglaterra y que ha encontrado el estado ideal, sabe que al principio hubo mucho trabajo para reconstruir la sociedad, pero una vez alcanzada esta meta se reveló un problema, que fue resuelto por la disolución del arte en la vida.

²¹ Cavaña, Gonzantini. *Poesía Completa*. Alianza Tres. Cuarta edición renovada y ampliada. Madrid. 1997. págs 100 - 101

Cuando los hombres comenzaron a tranquilizarse, y cuando el trabajo hubo tapado las brechas abiertas por la guerra, una cierta desilusión empezó a manifestarse entre nosotros; parecía como si fueran a realizarse las profecías de los reaccionarios de tiempos pasados, y que un vulgar nivel de bienestar utilitario sería por el momento el objetivo de nuestras aspiraciones... ¿qué hacía que los hombres se volvieran indolentes y se abandonaran a pensar y meditar?... esta sombría amenaza... se disipó. Por lo que le he contado, adivinará cuál fue el remedio a semejante desgracia. Recuerde que muchas de las cosas que se producían antes (géneros para esclavos y vanidades para ricos) fueron abolidas. El remedio fue, en suma, la producción de lo que antes se llamaba arte, pero que hoy no tiene nombre entre nosotros, porque ha llegado a ser una parte esencial del trabajo humano.²²

La utopía morrisiana genera, como otras, un mundo cerrado: se trabaja para hacer la vida más feliz y la felicidad es trabajar. En este mundo sin apuro ni complejidad, el trabajo actúa como principio ordenador que resuelve el conflicto con la máquina, lo público, lo privado y las diferencias sociales, al costo de integrar el arte, como estética agregada, a la vida.

No debe pensar que el arte nuevo surgiese del antiguo... lo que de arte contenían las viejas formas revivió maravillosamente durante el último periodo de la guerra, singularmente la música y la poesía. El arte o trabajo placentero (como quiera llamarle) nació casi espontáneamente, por una especie de instinto de los hombres, liberados de la construcción de realizar desesperadamente un trabajo penoso y horrible superior a sus fuerzas, por un instinto que les llevó a perfeccionar incesantemente los productos hasta hacerlos excelentes: al cabo de poco tiempo pareció despertarse en el espíritu de los hombres una suerte de manía estética y se dio a decorar barroca y arrebataadamente cuando se producía. La supresión de toda suciedad en el trabajo, a que nuestros antepasados se habían habituado, y la vida rural, llena de delicias y librada ahora ya de la incultura-, que entonces comenzaba a extenderse, como ya le he dicho anteriormente, favorecieron al máximo aquellos impulsos, y así, empezamos a encontrar placer en nuestro trabajo, luego nos hicimos conscientes de ese placer, nos dimos entonces en cultivarlo y gozarlo al máximo. La partida estaba ganada. Se había hecho nuestra felicidad. ¡Que sea así por los siglos de los siglos!²³

²² Mario Manieri Elia. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Colección Punto y línea. Ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1997.

²³ Op. Cit. Pág. 55

En estos fragmentos se muestran con gran claridad los elementos que definen el carácter utópico de los movimientos generados desde el siglo XIX por el arte europeo. Esencialmente encontramos dos. El primero se refiere a un sentimiento en los hombres: la insatisfacción por el mundo en que viven y, por consiguiente, el sueño de una transformación radical que genere un mundo mejor. Asociado con eso, la seguridad de que el arte es la actividad que permite construir un nuevo mundo, en la medida en que no bastan las transformaciones materiales, sino que se requiere de una nueva actitud. El segundo evidencia el núcleo del debate que da origen a la primacía de las utopías progresivas, frente a otras como en el caso de Morris en donde la felicidad futura se construye sobre la base de volver a formas sociales premodernas.

Mario de Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX. Las musas de la evasión*; retoma este conflicto entre las tendencias que cierran o abren la experiencia del mundo, situándolas bajo las nominaciones de decadentismo y vanguardia. Esta última define a un tipo de artista que, en un contexto en que se ha privilegiado la solución individual, se convierte en *déraciné*:

La existencia de esta alma revolucionaria se hará evidente cada vez que un artista de vanguardia encuentre con sus propias raíces un terreno histórico nuevamente propicio, es decir, capaz de devolver la confianza que, no en la evasión, sino en la presencia activa dentro de la realidad, es la única salvación.

Y continúa trazando el perfil de aquel artista decadente que se refugia en momento feliz en el cual las respuestas ya estaban dadas:

En cambio, y sobre todo, en el decadentismo hay una actitud de aquiescencia, le falta aquel vivo sentido de la ruptura histórica a que nos hemos referido, hay en él una extenuación espiritual más que una insurgencia. En general, el decadentismo lleva a sus últimas consecuencias el espíritu anti-ilustración de gran parte del romanticismo, ese mismo espíritu que ya había sido como la reacción al proceso revolucionario en marcha. Así pues, si en el decadentismo se pueden hallar elementos polémicos antiburgueses, suelen ser elementos que se remontan a la nostalgia de un estado prerrevolucionario, al gusto por una civilización desaparecida o que está a punto de desaparecer y, por lo tanto, al gozo macabro por lo que revela en sí los signos fatales de la muerte. Si la oposición a las duras contradicciones de la sociedad burguesa por

parte de un hombre de vanguardia se colorea con bastante frecuencia de socialismo, no ocurre así con la oposición del decadente. Y si, por casualidad, sale del estado de turbia degustación de la muerte, es casi siempre para dirigir su atención a los mitos más exasperados del nacionalismo. Basta pensar en Barrés y en D'Annunzio

Si para muchos sectores del pensamiento actual la polémica ya ha sido cancelada y la opción que queda al arte es la del conformismo, hay aún todavía otros que piensan que el arte no puede renunciar sin perder su esencia a la idea de que su práctica se constituye en el medio privilegiado para hacer la vida más digna, y por tanto, vivible. (ver **ocaso del arte**)

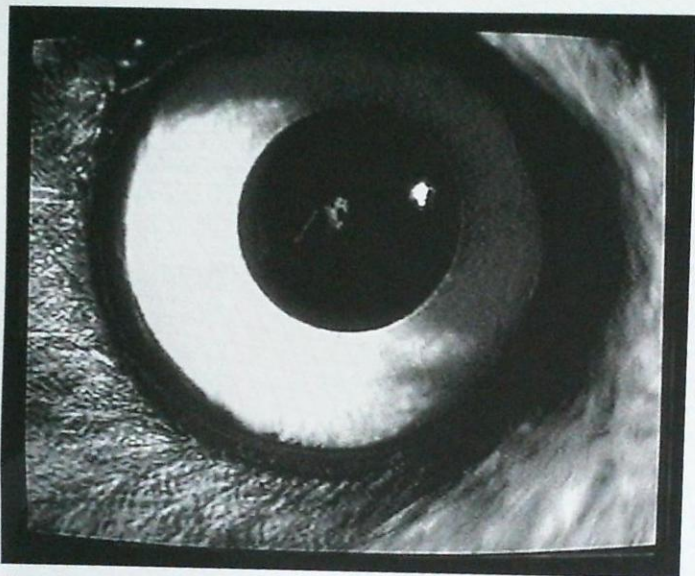
La Mirada

La definición de lo real implica una postura y una mirada. Esta última se refiere al conjunto de categorías y estructuras a través de las cuáles atribuimos sentido a lo percibido. Es necesario tener en cuenta que cuando hablamos de mirada entendemos por ella un fenómeno integral, no solamente visual, más bien la mirada como punto de vista.

Bill Viola es reconocido internacionalmente como uno de los video artistas más importantes. Durante los últimos veinticinco años ha explorado en tecnologías multimedia el fenómeno de la percepción como lenguaje del cuerpo y camino al auto-conocimiento. Viola integra diversas disciplinas y filosofías en las que presenta de modo contemporáneo la relevancia del mundo moderno. *Yo no sé cómo soy*, es una invitación a lo trascendental de lo cotidiano, una pregunta por el autoconocimiento. Viola describe este trabajo como una investigación personal de los estados interiores y sus conexiones con la conciencia.²⁴

El título es tomado del Rig-Veda, texto espiritual budista que define el camino del bienestar propio a partir de recorrer el camino a través desde el nacimiento, atravesando la conciencia, la existencia primordial, la intuición, el conocimiento, el pensamiento racional y la fe. Esto para reflexionar sobre la realidad a la que nos referimos, y que va más allá de las leyes de la razón.

²⁴ Museo de Arte Moderno de Nueva York. Página en Internet.HYPERLINK http://www.moma.com/filmvideo/www.moma.com/filmvideo/BilViola_1998.



Bill Viola. *Yo no sé cómo soy.* 1986-1989. Video. Instalación. 89 min. Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Para esto, Viola, despliega a través de fuertes imágenes electrónicas, enigmáticos paisajes y situaciones donde insiste por la dramática pregunta del auto-conocimiento a través de la propia mirada, la mirada hacia lo otro, la mirada hacia lo no percibido.

El resultado es una indeleble metáfora visual: la imagen del artista reflejada en la pupila de su propio ojo.

La Mirada Mágica



Hablar de magia es un hecho común en lo referente al arte. Por un lado, se asocia con poesía en el sentido de una condición que transfigura lo cotidiano en una realidad más amable y bella. Y por el otro, la magia se relaciona con un pensamiento distinto al que ha regido el pensamiento que llamamos occidental, en esta dirección deberíamos hablar del pensamiento mítico que norma en general a las sociedades premodernas y plantea categorías diferentes a las que conocemos para definir lo real.

Nuestro pensamiento está determinado por una manera científica de clasificar los fenómenos, esta manera se basa en la matemática, donde irremediablemente se da la noción de número.

De ahí surgen agrupaciones globales y particulares que quizás determinan lo que se ha llamado *la matematización del mundo* a partir de la ciencia renacentista. Por ejemplo, la noción de tiempo. El tiempo es un fluido difícilmente cuantificable en la medida en que su valoración depende de elementos subjetivos. No es lo mismo una hora de clase que una hora en la sala de espera de un médico o una hora de remo en parque público. Hay ocasiones en que *el tiempo vuela* y otras en que se hace eterno. Pero el tiempo formal, el *oficial* es implacable. Una hora tiene sesenta minutos, un minuto sesenta segundos y nuestros aparatos tecnológicos registran cada vez fracciones más pequeñas como si el tiempo fuera divisible en segmentos como las cosas materiales.

Un viaje que en la época de la colonia tomaba semanas hoy puede tomar unas cuantas horas. Las temporalidades de las culturas son distintas, los indígenas hablan de lunas, nosotros hablamos de meses. Decir lunas es decir que nuestras acciones tienen una conexión con el cosmos y su devenir. Decir meses es decir que nuestras acciones se miden por un instrumento abstracto que igual sirve para medir el transcurso del recreo, de un partido de fútbol, del término de un gobierno o de la edad de una persona. La historia oficial se apoya en esta medida que tiende a borrar matices fundamentales para entender otros pensamientos y momentos del hombre. Nos somete a un valor que nos lleva a entender la eficacia de nuestros actos en fracciones pequeñas de tiempo y en cantidad de cosas hechas.

El tiempo mítico tiene relación con lo sagrado, con el origen y el devenir del mundo. Señala cómo todo está conectado y todo, cosas y acciones se insertan en sistemas o redes de significación que determinan su sentido.

Finalmente, encontramos que siempre necesitamos un principio ordenador y la naturaleza de ese principio determina que la realidad tenga una forma u otra para nosotros.

Mirar la obra de arte y no considerar su condición histórica es verla como fruto de un acto mágico. O como si tuviera una existencia natural y hubiera aparecido tal como es aquí y ahora. Ceñirse solamente a su tema y sus valores plásticos es atribuirle una existencia natural que no corresponde en absoluto a su esencia. La obra de arte es precisamente *hacer*. Es el producto de una serie de decisiones. Es el registro. Y en ese hacer, el artista no es neutral.²⁵ El acto se da en un tiempo o espacio que no son absolutos, surge de una densa red de relaciones que determinan las características de una época y constituyen su registro tangible como imagen. (ver **pasado**).

²⁵ Argan, Giulio Carlo. *Historia del Arte como historia de la ciudad*. Ed. Laia/Barcelona. 1984. pág. 40

*Historia es la forma espiritual en que una cultura
se rinde cuentas de su pasado.*
Johan Huizinga.²⁶

Historiadores como Johan Huizinga y Marc Bloch coinciden en la idea de que hacer historia es esencialmente *construir una imagen del pasado*. No es posible dar cuenta de todo el pasado pues quien lo intente se encontrará con un caos de acontecimientos cuya descripción se aproxima al infinito, suponiendo que pudiéramos describirlos todos, cosa completamente imposible.

El historiador no habla de todo el pasado, habla de los hechos que considera importantes y propone relaciones entre esos hechos. Vale decir, sobre el caos de los acontecimientos proyecta una mirada ordenadora, les atribuye sentido, de esta manera, junto a su relato -que no puede ser tomado como la verdad absoluta- es necesario discernir cuál es ese orden que proyecta. Ese orden implica una noción de verdad, una metodología y unas intenciones particulares. Al igual que el arte, es necesario encontrar simultáneamente en la creación del historiador qué dice y cómo lo dice.

El cine es el arte que por antonomasia establece relaciones con la historia, *-arte del movimiento y por ende del cuerpo-* y en forma general los medios audiovisuales. En ellos se presentan las diferentes facetas como es abordada la historia, en dos condiciones particulares: la trascendencia histórica y la presencia cotidiana.²⁷

El movimiento cinematográfico incluye obras que van desde la producción de películas históricas: cine de ficción o argumental. En el aparecen tramas, personajes, situaciones y sucesos que viven una determinada realidad: *la de la película, basta las que se ocupan de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios*

Así las cintas llamadas de época son las que mejor abordan los grandes mitos, epopeyas o rupturas históricas, sean de trascendencia mundial, nacional o local, lo que tradicionalmente hace el cine de ficción o argumental.

²⁶ Huizinga, Johan. *Problemas de Historia de la Cultura*. Ed. Santiago de Chile Extra, Chile. 1935

²⁷ Comolli, Jean Louis. *Arrêt sur histoire. Le miroir à deux faces*. Ed. Centro George Pompidou, Paris. 1997.

...es quizá misterioso o mágicamente el mundo que está ahí lo que representamos en el documental y lo configuramos para que se vea como si se tratara de la primera vez, desde un ángulo particular mediado por una forma de mirar y una argumentación característica acerca de su funcionamiento. El misterio o magia deriva de la representación, de la aparente capacidad del documental para reproducir mecánicamente el mundo tal y como es, en toda su singularidad histórica. Generalmente al servicio de representación o argumentación y a menudo reciclando imágenes de historias que no se repetirán al servicio de puntos de vista totalmente divergentes.²⁸

En una perspectiva más general Jean Louis Comolli, nos ilustra cómo el cine da cuenta de, y a su vez genera la historia. Reproducimos parte de su comentario sobre el asunto:

El cine está al interior de la historia, él es ya historia volviéndose huella visible, archivo, espectáculo. La función cinematográfica establece una escena que no está nunca por fuera de la historia, en la medida en que la historia de este siglo está hecha en gran parte de representaciones cinematográficas y se fabrican de golpe en relación y bajo la forma de espectáculos cinematográficos, transmitiéndose y defendiéndose en esta forma.

Algo de este siglo donde triunfa lo espectacular, el cine es al mismo tiempo el objeto y el agente de ese triunfo, él es el empresario y el archivero, el actor y la memoria.

Lejos de reflejar un evento o situación, una acción o realidad dada, el cine produce eventos filmicos, realidades filmadas...



Juega entonces, como medio y como fin, como instrumento y como modelo. Es ingenuo pensar que en estos tiempos de generalización del espectáculo, el cine se contentaría con mostrar o reflejar una historia que se cuece en otro lado: él la pone en escena, la fábrica, la representa, le atribuye formas que la volverán definitivamente visible. En este siglo el cine se mete en todo y se mezcla con todo. No habría nada que no sería filmado, filmable o filmante...²⁹

²⁸ Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Ed. Paidós. Barcelona, 1997.

²⁹ Comolli Jean Louise. Op. Cit. pág. 98

De esta manera, encontramos una cercanía entre la actividad histórica y la artística, las dos tienen un problema esencial, el de la imagen, ambas atribuyen sentido y esa atribución depende directamente de la manera como está hecha. De hecho, el historiador de arte, G. C. Argan, planteó en su libro *Historia del arte como historia de la ciudad*³⁰, que la esencia del arte es histórica. La obra de arte no tiene sentido si no se la sitúa en un devenir que involucra tanto la macro como la microhistoria (es decir, los grandes movimientos globales y historia personal, igualmente transformadores).

Así como el cine inevitablemente vive con la historia, es necesario explorar nuevas opciones de asumirla, al igual que otras formas de relación con la práctica artística. Es ineludible enfrentar la dificultad de abordar el arte contemporáneo apuntando a la historia; comprender las dinámicas del arte actual es comprender la problemática de la experiencia presente.

Mirada instrumentada

Los lenguajes audiovisuales pueden ser los que hoy en día mejor dan cuenta de la condición contemporánea. La manera cómo vemos y significamos el mundo no es la misma que antes del desarrollo de la fotografía. Esta transformó las nociones de verdad, una imagen fotográfica llegó a ser prueba suficiente de la existencia de una persona, cosa o acontecimiento. Buena parte del desarrollo de la ciencia moderna se debe al gesto de Galileo de mirar al firmamento a través de su telescopio.

Actualmente con las nuevas posibilidades que genera la digitalización y tratamiento de estas imágenes la incertidumbre vuelve a aparecer.

¿Quién no ha querido tener una cámara frente a una puesta de sol especialmente bella, quién no se ha sentido alguna vez el malo de la película, o no ha escuchado hablar de una fuga cinematográfica o no se ha sentido en cámara lenta? Estos son algunos signos que evidencian cómo hoy nos aproximamos al mundo con categorías provenientes de la imagen fotográfica fija y en movimiento.

La fotografía establece una relación inmediata con el pasado, con lo que ya fue, y nos convierte en testigos suyos creando la sensación de haber estado allí. Así también,

³⁰ Argan, Giulio Carlo. *Historia del Arte como historia de la ciudad*. Ed. Lata/Barcelona. 1984. pág 71

crea la ilusión de hechos y personas lejanas en el tiempo y el espacio. De esta forma tratamos de conservar la vida en instantáneas que congelan el tiempo y que son como huellas que, sin embargo, dejan la sensación de haber terminado ya, quizá por ello llega a ser un referente de la imagen de la muerte. Al respecto se sugiere leer el ensayo *La Cámara Lúcida*.⁵¹

El cine como arte reemplaza ese así fue por un algo que se lee como un presente: una dimensión temporal posibilitada técnicamente por la ilusión de movimiento, cada proyección se manifiesta en una sucesión de tiempo.

Adicionalmente, la diversidad de puntos de vista del cine y que comúnmente involucran sus deleitaciones espaciales en el tiempo (superando su unicidad), posibilitan y alimentan la impresión de lo real (en presente); efectos de sentido destinados a producir la impresión de realidad de tal forma que cada película puede considerarse como un acto de apariciones verdaderas, que pide al espectador crear verdad, todo ello dependiendo de la verosimilitud de la propuesta del autor.

Por otro lado los medios audiovisuales implican siempre la presencia de un instrumento. Tanto para el registro de la imagen y sonido (cámaras, micrófonos, etc.) como para su reproducción (proyector de cine, proyector de video, televisión, etc.) El instrumento lleva el ojo humano a lugares y perspectivas que jamás alcanzaría por sí mismo con su mirada desnuda, y en nuevos territorios proponen otras experiencias, definiciones y acciones. Que podamos ver las galaxias y las células nos hace diferentes irremediamente a los sencillamente dejaron su mirada al natural. Y la modernidad misma se desarrolló a partir de nuevos instrumentos. El primero y fundamental, la prensa de tipos móviles. Hoy día el Internet relativiza y pone en crisis el futuro de los impresos.

En el lenguaje audiovisual siempre hay un artificio narrativo, un artefacto que lo posibilita, unas imágenes y unos sonidos contruidos. Creemos que nos muestra una mirada desprovista; no siempre es así, siempre hay alguien decidiendo, construyendo la imagen y no es de ninguna manera neutral. Estas decisiones, con implicaciones tanto de contenido como estéticas, están asociadas a los propósitos del realizador y son finalmente una manifestación de su subjetividad. Esto aparece en las diferentes fases del proceso, desde el registro hasta las de la construcción final o el montaje.

⁵¹ Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida*. Ediciones Paidós. Barcelona. 1990.

Resulta interesante, quizás paradójico constatar que en el otro extremo de la cadena (de la producción audiovisual), la recepción por parte del espectador (su percepción visual y sonora) no es menos subjetiva. En ella confluyen diferentes imágenes y puede hablarse de un *estado compuesto de recepción* donde se mezclan visiones imaginadas, visiones reflejo e imágenes archivadas, depositadas, en la memoria y reactivadas por su potente aparición.

Así se plantea la hipótesis de que una segunda película imaginaria, sustituye al film real -proyectado- en el cerebro de cualquier espectador. En cuanto sin duda ninguno jamás ha podido percibir la continuidad real de todas las imágenes de una película - la continuidad fotográfica.

Finalmente hay que recordar que la fotografía es un elemento fundamental en el proceso de *desmaterialización* del arte en el siglo XX. Por un lado da cuenta de los cuerpos y los espacios, pero en realidad restituye un mundo de puras apariencias.

A pesar de la simpleza del proceso de reproducción, se asiste a un espectáculo estético apabullador, en particular en la proyección de cine o de diapositivas (simplemente se hace atravesar la imagen por un haz de luz y se proyecta), al punto que en su versión más elemental podemos obtener imágenes proyectadas con la simple sombra de nuestra mano como en las sombras chinas.

La inmaterialidad de la imagen de televisión es más importante, es apenas un barrido de electrones, apariencia casi pura, pero imprescindible para proyectar la imagen mediática de todos los personajes de la vida pública.

Por otro lado, la fotografía y el cine definen la entrada del arte a la época de su reproducción técnica, expresión de Benjamín, que muestra cómo al perderse la imagen de obra única, la obra de arte pierde su aura. No hay que tener conocimientos técnicos muy profundos para usar una cámara y obtener unas imágenes mínimamente legibles.

Nuestra cotidianidad está saturada de imágenes recibidas por TV, cable o parabólica, las cuales exigen desarrollar una lectura crítica para diferenciar entre lo que se muestra y la manera como se construye (ver **historia**)

Moderno

No todas las épocas se han definido como *modernas*. Llamarse moderno implica establecer una distancia con lo antiguo, con lo que ya no es vigente. En muchas culturas el interés social se dirige a reforzar la tradición y mantenerse rigurosamente en ella. Ser moderno exige poder transformarse permanentemente respetando los orígenes, la tradición. Hans Robert Jausse señala a Baudelaire como quien *abrió el camino a la experiencia estética y al nuevo canon del arte que caracterizan a nuestra modernidad actual*.

La moda se encuentra en el punto de la estética moderna de Baudelaire, porque le es propio un doble encanto. Simboliza lo poético en lo histórico, lo eterno en lo transitorio; en ella sobresale lo bello, no como ideal precedentemente familiar e intemporal, sino como una idea que el mismo ser humano se forja en lo bello, en la cual se revela la moral y la estética de su época y que le permite hacerse semejante a lo que él quisiera ser. La moda manifiesta lo que Baudelaire llama la doble naturaleza de lo bello y equipara conceptualmente a la modernité. La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno e inmutable.³²

Estos dos elementos definen, entonces nuestra experiencia del mundo, la creciente velocidad y la necesidad de encontrar en ella lo que permanece, lo que merece devenir antigüedad, en el sentido de permanecer en las culturas.

Constantin Guys, a quién Baudelaire llama "el pintor de la vida moderna, busca aquella cosa que nos permitirá llamar la modernidad; puesto que no se presenta mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata para él de depurar de la moda aquello que puede contener de poético en la historia, de extraer lo eterno de lo transitorio."³³

³² Jausse, Robert Hans. *La literatura como procaecación*. Ediciones Península, Barcelona, 1976. Pág. 69

³³ Baudelaire, Pierre Charles. *El pintor de la vida moderna*. Ancora Editores. Santafé de Bogotá, 1995. Pág. 9

Pasado

La obra de arte es el único tipo de manifestación que registra el ensueño como un hecho positivo, que se inserta activamente en la determinación de nuevas posibilidades de sentido.
Giulio Carlo Argan.

La memoria es uno de nuestros más importantes elementos constitutivos, sin ella somos casi nada. Al tiempo es de una gran fragilidad y si no la actualizamos, con ella se nos desvanece la vida.

Se sabe que Proust no ha descrito en su obra la vida tal y como la recuerda el que la ha vivido. Porque para el autor reminisciente el papel capital no lo desempeña lo que él haya vivido, sino el tejido de su recuerdo, la labor de Penélope rememorando. ¿O no debiéramos hablar más bien de una obra de Penélope, que es la del olvido? ...Cada mañana, despiertos, la mayoría de las veces débiles, flojos, tenemos en las manos no más que un par de franjas del tapiz de la existencia vivida, tal y como en nosotros la ha tejido el olvido. Pero cada día, con labor ligada a su finalidad, más aún con un recuerdo prisionero de esa finalidad, deshace el tramaje, los ornamentos del olvido.¹⁸

Según Bergson el pasado se construye simultáneamente a la percepción del presente. El pasado es eterno, se expande en la medida en que cada vez se es más capaz de percibir nuevos matices.

El pasado no ha quedado atrás. Su presencia es efectiva aunque no evidente y con su recuperación reaparece la vida. Está aquí, hay que saberlo ver y estar dispuesto al enorme esfuerzo que significa su actualización, puesto que no es suficiente con el querer hacerlo, sino que hay que poder crear las condiciones para que ello sea posible.

Considero muy razonable la creencia céltica de que las almas de los seres perdidos están sufriendo cautiverio en el cuerpo de un ser inferior, un animal, un vegetal o una cosa inanimada, perdidas para nosotros hasta el día, que para muchos nunca llega, en que suceda que pasamos al lado del árbol, o que entramos en posesión del objeto que les sirve de cárcel. Entonces se estremecen, nos llaman y en cuanto las reconocemos se rompe el maleficio. Y liberadas por nosotros, vencen a la muerte y tornan a vivir en nuestra compañía.

¹⁸ Benjamin, Walter. *Illuminaciones. Una lectura de Proust*. Alianza Ed. Barcelona. 1986. pág. 18.

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el querer evocarlo, e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de sus dominios y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no le encontremos nunca.

(...) Pero cuando nada subsiste ya de un pasado antiguo, cuando han muerto los seres y se han derrumbado las cosas, solos, más frágiles, más vivos, más inateriales, más persistentes y más fieles que nunca, el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo.³⁵

Reconocer el pasado es un imperativo. La posibilidad de ser dueños de nuestro presente y de definir el futuro sólo obtiene su fuerza de la poderosa corriente que viene del pasado.

(...) la vida es una, empezada, ha empezado. De la vida, el presente. Todo el futuro está en el presente y sólo desde aquí se entiende y gusta.³⁶

De lo Público a lo Privado

Es necesario insistir en que cuando hablamos de arte nos referimos a un hecho público. Puede surgir de preguntas íntimas, de iniciativas particulares, pero la experiencia artística solamente es posible en el ámbito de lo público, si no es público, no es arte.

La obra de arte aparece cuando hay alguien que expresa, el artista, y alguien que percibe, el espectador. Sin la presencia de ambos no hay el necesario encuentro de voluntades que implica aquella. Desde su primer momento, el carácter público del arte se manifiesta (ver **expresión**) en cuanto el artista se constituye en su primer espectador y de esta posición se deduce una ampliación de la conciencia.

Cuando un artista profundiza en sus sentimientos y sensaciones, lo que en el fondo encuentra no es lo que lo separa de sus semejantes sino aquello que lo une a ellos, es decir precisamente lo que lo hace *semejante*. Encuentra las formas a través de las cuales su comunidad atribuye sentido a las cosas: *sentido común*. La noción de comunidad es elemento estructural del arte, de hecho se ha planteado que el disfrute del arte es el disfrute del sentimiento de pertenencia a una comunidad.

³⁵ Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Primer volumen. Editorial La Oveja Negra edición para la Historia universal de la Literatura. 1982. págs 51, 52. 54

³⁶ Shaftesbury, Graf Von. *Sensus Communis: Ensayo sobre la Libertad del Ingenio y Humor*. Editorial Pre-Textos. Valencia. 1995. Pág 136

El arte es la manera privilegiada como una cultura deviene visible para sí misma y la pedagogía una de las maneras privilegiadas como una cultura se da forma a sí misma.

Finalmente, hay que tener en cuenta que uno de nuestros mayores desafíos hoy es el de reconstituir las nociones de comunidad. El carácter de lo público empezó a dar señales de crisis a finales del siglo XVIII. A lo largo de los siglos XIX y XX se agudiza una tendencia a la disolución de lo público que se evidencia, por ejemplo, en la pérdida de rituales de comunidad. La radical fragmentación y los conflictos internos de nuestro país son evidencia de ello. La vida humana solamente tiene sentido en el seno de una comunidad, y su pérdida arrastra consigo el sentido de la vida.

Muerte del Arte

Con esta expresión se señala un signo que marca, si nos atrevemos a hacer una generalización tan amplia, todas las manifestaciones del arte a partir de finales del siglo XIX incluyendo - sobre todo - a las famosas vanguardias del siglo XX. Su origen está en las teorías estéticas de Hegel.

Es lugar común escuchar comentarios como que *el arte ya no es lo que era ya no se hacen las grandes obras que permitan un reposo al espectador y su comprensión*. Cierta clase de cine, por ejemplo, es calificado como *películas para intelectuales*, señalando con eso una condición incomprensible para el espectador común que llega aún a plantear que *no va a cine a pensar*; esta actitud señala un resentimiento por el alejamiento de la obra de arte a un lugar especializado y por lo tanto de elite. Aún si aceptamos que toda obra de arte de cualquier época se despliega a través de códigos particulares que exigen una labor de interpretación anexa a la experiencia misma de la obra, subsiste una sensación de dificultad.

Igualmente hemos escuchado - desde los años sesenta en nuestro medio declaraciones de artistas y críticos, que dan por liquidada alguna expresión en particular. *La pintura ba muerto, el arte abstracto ba muerto, el teatro de autor ba muerto*. La noción de la muerte marca toda noción de vanguardia y de arte moderno. Se exige de los artistas originalidad, se habla de *matar al padre* para señalar el imperativo de superar las influencias de los maestros de la etapa de formación y el buscar siempre *no repetirse* lleva a declarar superada o muerta una etapa anterior de un artista.

Sin embargo, paradójicamente, se siguen haciendo cada vez más obras. Es evidente entonces que muerte del arte no significa que dejen de hacerse obras de arte. ¿Qué es entonces lo que muere?

Vattimo en su ensayo *La muerte del arte*⁴⁰ desarrolla el tema y propone la expresión *Ocaso del arte*, para sintetizar mejor esta condición actual. Ocaso sugiere el paso de una condición a otra. Hay una forma de entender el arte que ya no resulta satisfactoria en un mundo cambiante. El mundo moderno, marcado por aspectos como la experiencia de la metrópoli - la gran ciudad -, el predominio del dinero que pone en crisis los valores y la velocidad introducida por los desarrollos tecnológicos lleva a que la experiencia de las cosas tienda a la abstracción y simultáneamente la experiencia concreta de las cosas pierde terreno.

¿A dónde es llamado lo extraño? Al declive. El declive es el perderse a sí mismo en el crepúsculo espiritual del azul. Proviene de la inclinación hacia el año espiritual. Cuando esta inclinación debe atravesar a la devastación del invierno que se aproxima, del noviembre, entonces perderse a sí mismo no significa, pese a todo, caer en la inestabilidad y la aniquilación. Al contrario, perderse a sí mismo significa literalmente, desatarse y deslizarse suavemente. El que se pierde a sí mismo se desvanece desde luego en la devastación del noviembre pero no desaparece de ningún modo en ella. Se desliza a través de ella hacia el crepúsculo espiritual del azul, hacia la víspera, hacia la tarde.

... *La tarde es el declive de los días de los años espirituales. La tarde consume un cambio. La tarde que se inclina hacia lo espiritual nos ofrece otras cosas a contemplar y a meditar.*

... *Pero ¿a dónde conduce la tarde al oscuro caminar del alma azul? Al lugar en donde todo está reunido de otro modo, donde todo es cobijado y resguardado para otro levante.*⁴¹

⁴⁰ Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la Cultura*. Ed. Gedisa, Barcelona, 1997.

⁴¹ Heidegger, Martin. *El habla en el poema. Una dilucidación de la poesía de Georg Trakl*. Ed. Alianza, Barcelona, 1987.

Este declive que no es destrucción, sino un deslizarse, señala el tránsito de un mundo que entra en disolución y otro que empieza a apuntar y del cual percibimos signos muy leves. El pensamiento ilustrado enfatizó las metáforas de la luz. Podríamos ver en cambio cómo a partir del romanticismo el arte entra bajo el signo de lo nocturno. Cuando el día se desliza en la noche los sonidos se hacen más apagados, los colores más opacos y los grandes contrastes dan paso a matices más leves. A medio día las luces y sombras son marcadas con gran exactitud. En el ocaso las diferencias se amortiguan, el fragor desaparece y otra realidad se abre, menos enfática, más matizada, más lenta.

Vattimo presenta tres aspectos de este tránsito:

La muerte del arte es en un primer aspecto profecía y utopía de una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico y está hegelianamente superado en una estetización general de la existencia. (ver **Utopía**). La práctica de la artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de *explosión* de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. Esto implica ya no verse como lugar de experiencia atórica y apráctica, sino como modelo privilegiado de lo real, como instrumento de agitación social y política.

El segundo aspecto, según Vattimo, está definido por la generalización de lo estético, tal como lo analiza Benjamín en *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*:

Un hecho decisivo en el paso de la explosión de lo estético en las vanguardias históricas a las neovanguardias es el impacto de la técnica. En esa perspectiva hay una generalización de lo estético y una pérdida del aura, no sólo se aísla la esfera estética de la experiencia, sino que en algunas obras (el grabado, la fotografía) la reproductividad es constitutiva. Desaparece la idea del original y la diferencia entre productor y consumidor.

Finalmente, la tercera implica una condición, de cierta forma autodestructiva:

Se mantiene en las neovanguardias y su negación de los lugares tradicionalmente asignados a la experiencia estética - el museo, por ejemplo - lo que las hace más limitadas que las vanguardias históricas, pero también más cerca de la experiencia concreta actual. Menos utópica, se intenta en cambio la experiencia inmediata de un



Grupo Mapa Teatro. Dirección: Roif Abdelharden. *Orestiada Ex-Machine*. 1995. Fotografía: Juan Camilo Segura.

arte como hecho estético integral. Ya no apunta al éxito de llegar a un ámbito legitimador, como a problematizar dicho ámbito y superar, al menos momentáneamente sus confines. Esta condición hace que uno de sus valores sea la capacidad que tenga la obra de poner en discusión, directa o indirectamente, su propia condición (ironía, cita, reproducción mecánica. . .). No es la autorreferencia constitutiva de la obra, es una autoironización vinculada con la muerte del arte.

Hoy vemos cómo abundan las obras que no hacen mención a la historia del arte propiamente dicha, sino que están realizadas a través de procesos que provienen más bien de la historia de la cotidianidad, patrimonio de todos. Obras basadas en acciones como barrer, coser, caminar, apilar, ordenar, etc. Estos gestos nuevos y renovados nos señalan que efectivamente el arte se ha deslizado hacia otros registros de la experiencia. Es en este contexto en donde la relación con la pedagogía resulta un sugerente tema de reflexión.

Profesores investigadores a cargo de los Cursos

Miguel Huertas	Coordinador
Carmen Barbosa	Música
María Helena Bernal	Artes Plásticas
Gustavo Fernández	Audióvisuales
Rolf Aberhelden	Artes Escénicas

Docentes participantes inscritos en los Cursos

Docente	Institución
Ana Gilma Mendoza	Simón Rodríguez
Ana Lucía Amortegui	Ced La Belleza
Marsele Gutierrez	Districtal Juan Francisco
Lila Adriana Castañeda	Ced Republica de México
María del Pilar Cruz	
María Gladys Gamba	
Gloria Inés Gamba	Francisco Matiz
María Marlene Granados	Ced San José
Martha C. Guerrero	José Joaquín Castro
Delcy Torres	Ced Los Soches
Rosalba Lesmes	Ced La Primavera
Miryam Saavedra	Colegio Distrital Aguztín Fernández
Amparo López	Districtal San José
Ana Dolores Chaparro	
Celena Ibarra	Ced Las Violetas
Elizabeth Forero	Ced Nueva Esperanza
Nedy Velanda	Ced Floresta Sur
María Almiba Ospina	Escuela Nacional del Comercio
Aura Suzana Torres	Francisco Javier Matiz
Martha Camelo	Ced Nueva Esperanza
Nichela López	Plan Padrones de San Luis
Pilar Alfaro	Colegio Jorge Gaitán Cortés
René Cubillos	Bernardo Jaramillo
Nubia Medina	Llano Oriental
Diana Rubiano	Llano Oriental
Lida León	Ced Floresta Sur
Oscar López	Ced Floresta Sur
María Consuelo Montero	Ced Floresta Sur
Martha Gladys Sandoval	San José Sur Oriental
Esperanza Santana	Ced Bernardo Jaramillo
Lucía Valbuena	Ced Llano Grande
Dora Valero Cabezas	Plan Padrones de San Luis
Esperanza Romero Avila	Ced El Quindío
Blanca Nubia Martínez	San José S. O.
Jorge Saavedra	General Santander
Mynam Lucía Díaz Bernal	Plan Padrones de San Luis
José Armandos Gallo	Instituto Ciudad Jardín del Norte
Adriana Guerrero	Plan Padrones de San Luis
Ingrid Gutierrez	Plan Padrones de San Luis
Esperanza Linarez B.	Simón Rodríguez
Eduardo Merchán	
Gilma Mesa	Ced Humberto Valencia
Maira Ester Montaña	Obra Social las Colinas
Fanny Mora de Ruiz	Ced Las Violetas
Sonia Murillo B.	Plan Padrones de San Luis
Ana Belén Ortega de León	La Belleza

Docente	Institución
Maura Fiax	
Ingrid Rasmussen	Colegio María Massarelli
Yomaira Rodríguez	Ced La Belleza
Carmen Acevedo	San Luis S. O.
Elizabeth Lual	Ced La Belleza
Marijanta Mancera	Colegio Educación Especial Azules
Helena Barahona	Ced Floresta Sur
Josue Correa	Colegio Distrital Compañer. - Mesoén
Rafael Acuña	Simón Rodríguez
Angella de Castro	Nueva Delhi
Lourdes Gutierrez	Colegio Ipaq
Alba González	Colegio Dep. Mundo Nuevo La Calera
Hinélda Camelo	
Nubia Lucía Gaitán	Ced Floresta Sur
Lucía Guarín	Boquerón
Rosa Emma de Gutierrez	Santa Inés
Blanca Cecilia Hernández	Santa Inés
Sandra Yamed Higuera	Republica de México
Tanny Lundness Gómez	La Belleza
Esperanza León	Canadá
Luopoldo López	Colombia Florida
Patricia Mejía	Colegio Distrital Brayan Páez
Nelly Merchán Muñoz	Districtal San Francisco
Nelly Montero	John F. Kennedy
Luis Enrique Ortez	Districtal José María Carbonel
Gloria Isabel Prieto	Jorge Gaitán Cortés
Herminda Reyes	Floresta Sur
Clara Isabel Sánchez S.	Las Violetas
Gladys Saavedra	Juan Pablo II
Vivistación Acosta	Nueva Delhi
Soledad Alarcón	Ced Santa Barbara
Gladys Marina Ardila	Las Violetas
Jairo Ballesteros	Plan Padrones de San Luis
Mirtha Bello	Districtal San Francisco
Flor Cancado	Ced Santa Barbara
Olga Isabel Cicca	Guillermo León Valencia
Gloria Lili Llanero Bejarano	Ced Los Soches
Nilsa Castaño P.	Ced Los Soches
Rosa Isabel Camelo	Ced Los Soches
Hediberto Coronado	General Santander
Manuel Montejano	Ced Villa Elisa
Rebeca Gómez R.	Ced Suba Centro
Maria Amelida Mongu de S.	San Luis S. O.
Stella de Martínez	Colegio Carlos Martínez Silva
Luz Amparo Galindo	Gustavo Restrepo



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE ARTES



SECRETARÍA DE EDUCACIÓN DEL DISTRITO CAPITAL



CURSOS DE ACTUALIZACIÓN
Y APOYO A LA FORMACIÓN
PERMANENTE DE DOCENTES EN
ARTES