

# ANOTACIONES DE UNA PINTORA EN TIEMPOS DE CRISIS

Beatriz González\*

*El tema de la ética está a la orden del día en Colombia, en América Latina, en el mundo. Actualmente en el país la discusión no ha sido generada por corrientes filosóficas, ni difundida -salvo contadas excepciones- por publicaciones culturales, ni analizada en el medio docente. La discusión se ha dado en el campo sociopolítico.*

*Una pintora examina paso a paso lo que se denomina el quehacer artístico, para responder a preguntas sobre la ética. El acto de pintar está basado en desplazamientos y decisiones, que llevan a cuatro consideraciones: el conocimiento del oficio, la originalidad, el azar, el compromiso.*

*Por último reseña el panorama nacional con relación a la cuestión moral y el arte y deduce que las universidades son las únicas entidades que pueden aproximar el arte a la ética, dentro de la libertad y la tolerancia que las artes exigen.*

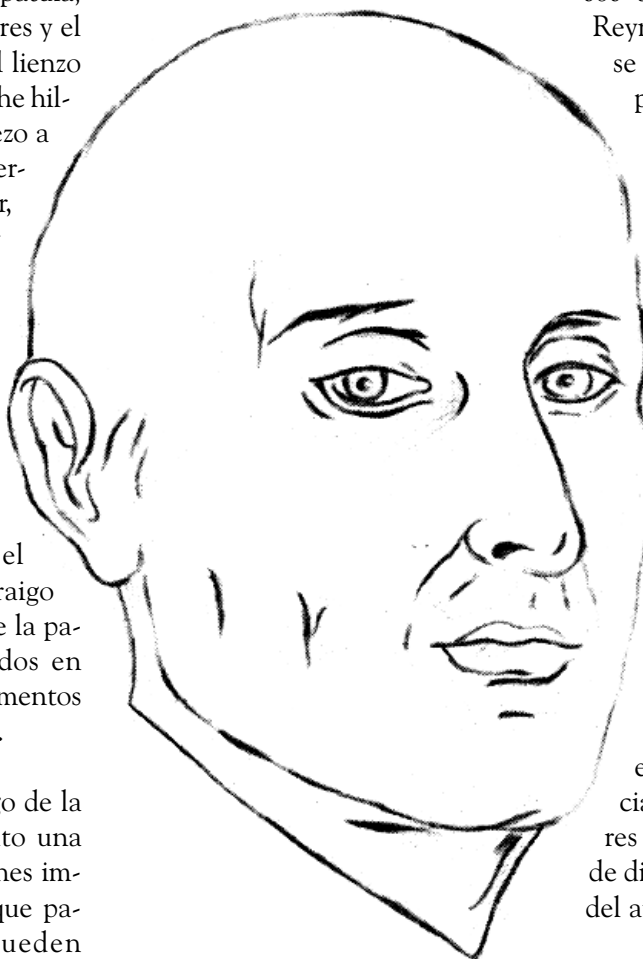
---

\* Maestra en pintura de la Universidad de los Andes. Escritora y actualmente curadora de las colecciones de arte e historia del Museo Nacional de Colombia.

**E**l quehacer artístico; en mi caso, el acto de pintar se reduce al parecer a desplazamientos y toma de decisiones: coloco el bastidor con el lienzo templado en el caballete; alisto el caballete en la posición correcta con relación a las fuentes de luz. Al alcance de la mano se hallan útiles como el carboncillo, la espátula, los pinceles, los tubos de colores y el disolvente. Me sitúo frente al lienzo vacío, recuerdo los temas que he hilvanado mentalmente y empiezo a escoger y a desechar. De acuerdo con el formato del bastidor, tomo la primera decisión y empiezo a dibujar con el carboncillo. Completo el dibujo con trazos rápidos. No se trata de un gran dibujo (algunas veces el buen boceto se pierde al colocar el pigmento). Visualizo mentalmente el tono general y tomo una segunda decisión: elijo el color. Del tubo de óleo extraigo una muestra que coloco sobre la paleta; con los pinceles mojados en trementina impregno los pigmentos y aplico la primera pincelada.

Desde el inicio y a lo largo de la elaboración de la obra ejecuto una serie de actos y tomo decisiones impelida por razones que, aunque parezcan inconscientes, pueden enunciarse. Por ejemplo, opto por un tema y no por otro; borro el cuadro porque me recuerda la obra de otro artista; cambio de tema porque es un simple acertijo, una ingeniosidad fuera de lugar, un calambur, un juego o introduzco otros elementos para que el cuadro no me resulte obvio. Sin importar los motivos que puedan inducirme a abandonar el tema, a destruir el cuadro o a cambiar el sentido del bastidor sobre el caballete, durante este proceso de desplazamientos y

decisiones la preocupación por el binomio arte-ética no acude a mi mente, como tampoco lo hace el trinomio arte-ética-sociedad. Entonces, ¿qué tiene que ver mi oficio con todo ello? ¿una preocupación semejante es acaso condición esencial o inherente a mi proceso creador?



Arce y Ceballos,  
*San Ignacio de Loyola*, MACB

### **1. "Tomo la primera decisión y dibujo con el carboncillo"**

Los pasos preliminares a la elaboración del boceto dejan vislumbrar una preocupación ética, se trata del conocimiento del oficio. En la conciencia de muchos estudiantes de arte

se lleva la preocupación por el oficio. Para satisfacer la ansiedad que produce la pregunta ¿cómo debo pintar? más de un estudiante empieza por comprar sendos tratados. Los preferidos son Leonardo da Vinci con su *Tratado de la pintura*, Francisco Junius y su *De pictura veterum* o *Los discursos sobre pintura* de sir Joshua Reynolds, porque allí los iniciados se informan sobre las mezclas de pigmentos adecuados o se enteran de la técnica para teñir el fondo del cuadro de un determinado color antes de dibujar con pinceladas cargadas al óleo -me refiero, por ejemplo, al asombro que proporciona saber del rojo veneciano que solía aplicar Tiziano-. Es tal el afán por aprehender los secretos del oficio que algunos incluso ingresan a clases de química y otros, movidos por los discursos de Reynolds entran a clases de composición para aprender a colorear o iluminar un cuadro. Pero, si bien es cierto que Leonardo intentó probar en su tratado que el arte de la pintura era una ciencia, lo que suelen olvidar sus lectores es que el propósito fundamental de dicho ensayo fue mejorar el *status* del artista.

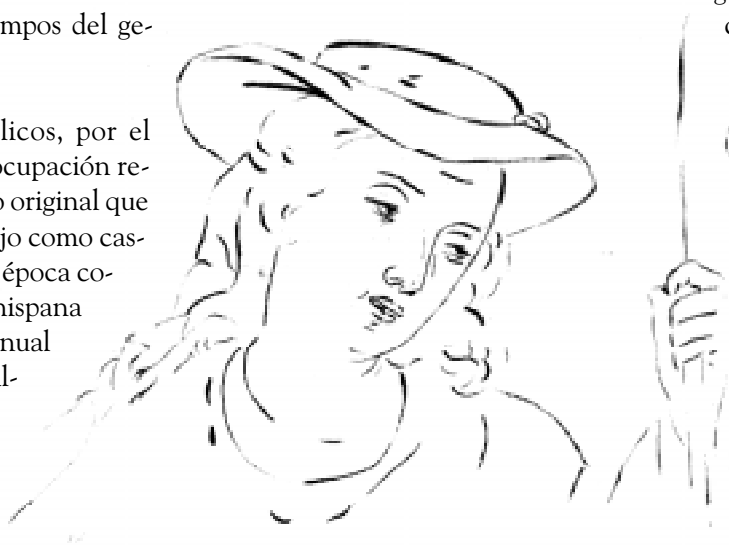
De cualquier manera, se tiene la creencia de que un buen artífice es un hombre más honrado. A quien tiene mucha habilidad se lo denomina "virtuoso". Es oportuno recordar que el calvinismo promocionó el trabajo y el esfuerzo terrenales como actos buenos y al ocio lo calificó de malo. A raíz de esta postura religiosa, la disciplina y el genio metódico de los países del norte han sido equiparados con cualidades racionales. Lo que en verdad sucede es que para ellos

el trabajar bien y fuertemente causa gusto, por lo tanto es bueno. Esta práctica, de origen religioso, fue aprovechada por la corriente positivista y asimilada a la idea de progreso<sup>1</sup>. Esa tan promovida entelequia es el principio de muchas confusiones sobre las cuales se basa la admiración por América del Norte, tan sentida en Colombia desde los tiempos del general Santander.

En los países católicos, por el contrario, prima la preocupación relacionada con el pecado original que conduce a vivir el trabajo como castigo. Como rezago de la época colonial, en la América hispana se cree que el trabajo manual deshonorra, que es una maldición y que para eso existen los esclavos: “El trabajar yo se lo dejo todo al buey porque el trabajo lo hizo Dios como castigo”. Sin embargo, la laboriosidad del hombre colombiano indica que, con relación a la manualidad, no ha prevalecido totalmente esta creencia. Aún en la década de 1970 el crédito que tuvieron ciertos artistas del país como Fernando Botero, Luis Caballero, Santiago y Juan Cárdenas y Darío Morales, se debió a su fama de buenos dibujantes. Dentro del panorama artístico latinoamericano se llegó a acuñar la frase “Colombia, país de dibujantes”, lo cual indica que a la destreza en el oficio aún se le reconocía como una de las bases del buen arte.

El prestigio del quehacer, de lo artesanal, con relación a la obra de arte se puso en cuestión en el siglo XIX con la invención de la fotografía y en el siglo XX se resquebrajó del todo con los *ready made* y los *objets*

*trouvés*; en consecuencia la noción de ética relacionada con el oficio sufrió un duro golpe. Pese a todo, no es un anacronismo sostener que el dibujar hábilmente es indicio de sensibilidad y, con seguridad, de talento; pero atención, el ser virtuoso en el oficio es sólo un ingrediente y no hace al verdadero artista.



Arce y Ceballos, *La diurna pastora*, MACB

## 2. “Borro el cuadro porque me recuerda la obra de otro artista”

La búsqueda de un lenguaje pictórico propio está entre las claras aspiraciones de un artista y relaciona la autenticidad con la ética; copiar no es honrado, bajo ninguna circunstancia. La búsqueda de la autenticidad entra internamente en conflicto ante la fuerza de los medios de comunicación porque ¿cómo reconocer lo que es propio ante la denominada “magnificación de los medios”? La acumulación de experiencias vividas se confunde con el exceso de información; es casi imposible lograr una elaboración mental auténtica, distinguir en qué momento hubo imitación

o coincidencia y plantear un equilibrio moral.

La crítica y la sociología del arte deben ser las encargadas de discernir la calidad de los enlaces internos del objeto creado por el artista. Según Francastel pocos trabajos de sociología del arte estudian las condiciones en las cuales se crea realmente la obra. ¿Qué permite al artista crear la obra o qué variables ligan a las obras con el medio en el cual ellas son producidas? Francastel afirma que “la obra de arte no es un objeto natural más para agregar a la obra del creador. Ella es un punto de encuentro de espíritus, es un signo de enlace con los mismos títulos de los otros enlaces... Todo objeto de arte es... el punto de convergencia, en el espacio y en el tiempo, de elementos extraídos de series distintas de

experiencias. Todo arte es un montaje de elementos extraídos a tiempos diferenciados, acercados solamente por la memoria... donde encontramos el testimonio de un número más o menos grande, pero que puede llegar a ser considerable, de puntos de vista sobre el hombre y sobre el mundo”<sup>2</sup>.

La autenticidad es una de las condiciones que relacionan al arte con la ética porque si cada experiencia es irrepetible, no permite ser duplicada y los caminos deben ser estrictamente personales. El asunto de la autenticidad lleva a la relación del arte con la verdad y con la originalidad.

El artista fue tratado por Platón en *La República* como un embaucador. Las razones por las cuales reci-

bió ese trato no tienen vigencia en el arte actual, tenían que ver con el tipo de idealismo realista que floreció en Grecia. No obstante, el calificativo se puede aplicar a los artistas del Renacimiento: tanto el venerado Piero della Francesca con su desarrollo de la perspectiva, como el resto de los pintores que utilizaban la cámara oscura, duplicaban la realidad.

Si se dividiera la historia del arte universal no de manera cronológica, o en relación con los *ismos* y corrientes que han existido, sino por aquellos períodos en que el arte ha buscado la verdad, entonces tendríamos un primer capítulo que arranca con la perspectiva aérea de Velázquez que suprime el engaño de la profundidad sugerido por la perspectiva geométrica; un segundo capítulo que abarca la Ilustración y su postura de catalogación e inventario de la naturaleza; un tercer capítulo durante el realismo que enseña a mirar la naturaleza sin embellecerla, con la cuota de fealdad que posee; un cuarto capítulo, el del impresionismo, ligado al pensamiento positivista, cuya actitud materialista exige la constatación de los sentidos de manera experimental; un quinto capítulo o del expresionismo, corriente ligada a la psicología y con ella a la preocupación por la conciencia y la identidad del individuo; un sexto capítulo o del neoplasticismo y suprematismo, los cuales despojan las obras de todo residuo anecdótico para convertir las en geometría pura; y por último, un capítulo dedicado al arte conceptual de

fin de la década de 1960, el cual indaga sobre la naturaleza del arte hasta conducirnos a la desmaterialización del objeto. En resumen, la búsqueda de la verdad en el arte ha dado un giro histórico tan amplio que es fácil pensar en la actualidad que una pintura ilusionista es decir, un cuadro perteneciente a cualquiera de las corrientes antecede-



Arce y Ceballos, *El Señor caído*, HACB

del arte conceptual- es un mero *trompe á l'oeil*.

En lo que concierne a la historia del arte colombiano, es posible que no se pueda hacer un seguimiento similar al anterior con relación a una búsqueda de la verdad. El único momento que puede consignarse como tal en nuestra historia se registró en el arte novogranadino y tuvo por promotor a José Celestino Mutis, quien al enseñar a los alumnos y dibujantes de la Expedición Botánica cómo ilustrar la Flora Bogotana, equiparó la verdad con la virtud en una actitud propia de la Ilustración. Su máxima fue: “Quien tenga la lámina en la mano, piense que tiene la planta viva”.

Si la ética y el arte conviven en la autenticidad, se contraponen con el tema de la originalidad, término

cuyo sentido se ha transmutado con el tiempo: en un principio equivalía a “auténtico”, “propio”, “que no imita”, “inédito”, “inimitable” y “único”; en la actualidad ha pasado a significar “moda”, “novedad”, “extravagancia”.

La originalidad se convirtió en la bandera de las vanguardias en el siglo XX. La búsqueda de la originalidad llevó al arte a abandonar los lenguajes tradicionales y a los artistas -de paso a la crítica- a la transformación de la obra de arte en un producto sometido a un acelerado cuestionamiento, que afectó la obra, el sentido de creación, el oficio, los valores y la relación con el tiempo. “El entusiasmo por lo nuevo y la quiebra del marco de referencia anuló el juicio crítico y provocó el surgimiento de centenas de movimientos estéticos en un breve espacio de tiempo”, escribe Ferreira Gullar en su texto denominado *Fin del arte*<sup>3</sup>.

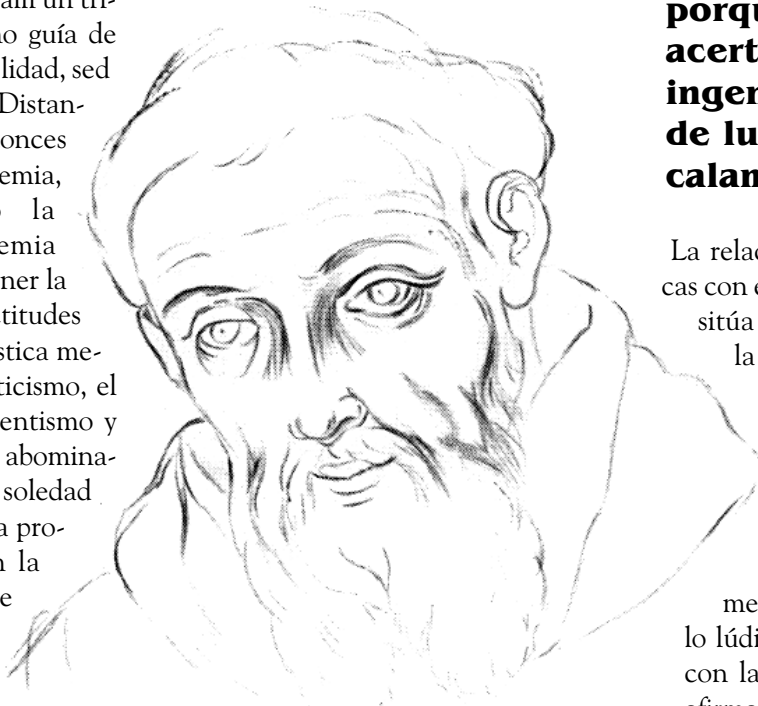
El fenómeno de exceso o de falta de originalidad en el arte colombiano ha sido objeto de debate en repetidas oportunidades, principalmente a la hora de analizar los salones nacionales. Sin embargo, y esto lo anoto a modo de curiosidad, escritores como el poeta Eduardo Castillo, acusaron a los artistas colombianos en 1931 de acratismo estético y desenfrenada búsqueda de originalidad. Elogiaron a paisajistas tradicionales y académicos como Ricardo Borrero Álvarez por no buscar la nota novedosa en *ismos* extravagantes y modas pasajeras. Cabría preguntarse, finalmente, ¿qué habría sido mejor?, ¿qué convenía al país? o ¿estábamos condenados a pintar el paisaje, con la casita, la gallina y el humo de la chimenea?

La relación arte, autenticidad, originalidad y ética ha inquietado a ciertos artistas de manera fundamental. Viene al caso la experiencia de Van Gogh, cuyo criterio se hace patente en la correspondencia con Anton G. A. van Rappard entre 1881 y 1884, etapa en la que abandonó su vocación sacerdotal y que coincidió con su formación como artista. Van Gogh propuso allí un triple imperativo moral como guía de pintores: “Dibujad con fidelidad, sed auténticos, sed honestos”. Distan- ciado de París, en ese entonces la capital del arte y la bohemia, Van Gogh reconoció la artificialidad de la academia contra la cual propuso oponer la naturaleza y la realidad. Actitudes “originales” de la vida artística metropolitana como el escepticismo, el ornamentalismo, el decadentismo y el nihilismo le parecieron abominables. Buscó entonces en la soledad y el primitivismo de la vida pro- vinciana el contacto con la naturaleza. Este concepto de autenticidad lo mantuvo hasta las últimas conse- cuencias: “En el arte es preciso dejar la piel”, dijo, y todos sabemos que así lo hizo.

El ascetismo y la moralidad de la vida sacerdotal que llevó, lo relacionaron de manera distinta con la sociedad. Sólo el trabajo serio posi- bilitaba al artista estar de acuerdo con su propia conciencia. “No admito que se diga que un pintor no puede o no debe hacer nada que no sea pintar”, afirmó. En su opinión el artista debía leer libros, formarse un punto de vista y una concepción de la vida puesto que el trabajo del artista no es sólo sensible sino mental<sup>4</sup>. Es eviden- te que tal postura se opone al con-

cepto fascista y comercial de quienes sueñan con el artista como produc- tor únicamente de obras sensibles y al cual se le prohíbe pensar y se le ordena el “zapatero a tus zapatos”.

La no originalidad, al contrario de las vanguardias de comienzos de siglo, se ha convertido en bandera del posmodernismo, el cual no sólo per-



Arce y Ceballos, *San Agustín*, MACB

mite sino promueve el préstamo de formas del arte clásico, del arte vernáculo y de los estilos comerciales. Como dice Todd Gitlin, el posmo- dernismo es una mezcla de cultura superior y popular y de niveles de formas y estilos; en él se dan el acto de repetir, de yuxtaponer -a manera de pastiche pero con la actitud de quien utiliza el control en los canales de televisión-, el gusto por la copia y el goce con la sensación de agotamiento de la creación auténtica<sup>5</sup>. Se podría pensar que el posmodernismo, en planteamientos a veces confusos y

bastante peligrosos, juega con los va- lores original/no original y, cada vez que surge la duda ética que esto acarrea, salva la situación haciendo uso de la ironía. Por todo lo anterior esta corriente ha colocado en primera lí- nea la discusión sobre la ética.

### 3. “Cambio de tema porque es un simple acertijo, una ingeniosidad fuera de lugar, un calambur, un juego”

La relación de las nociones éticas con el carácter lúdico del arte sitúa la discusión al nivel de la psicología, disciplina que se encargó de desplazar y desmitificar la ética moderna.

Pero aunque el arte sea juego, aunque su sola mención también remita a lo lúdico, no debe confundirse con la frivolidad. Tal como lo afirma Rubén Sierra Mejía al referirse a la producción literaria colombiana contemporánea: “No dudamos de que la cultura es un juego. Por eso tanta variedad de formas, tanta incertidumbre, tanta paradoja, tanto ensayo sin conclusiones. ¿Pero porque aceptemos el carácter lúdico de la cultura, tenemos que tolerar la frivolidad con que algunos escritores colombianos han asumido su trabajo?... Como juego, la cultura exige a quien entra en sus negocios que respete unas reglas y conserve un comportamiento honesto. ¿Pero puede ser un comportamiento honesto entrar al mundo de la cultura, no para librar una competencia creadora, sino en busca de publi-

cidad o en busca de poder burocrático?”<sup>6</sup>.

El poder simulador del escritor colombiano, la confusión que existe en el país entre cultura y recreación y que Sierra Mejía señala con acierto, se percibe con gravedad en el campo de las artes plásticas. Se enseña a los alumnos de artes a actuar como artistas, a aparentar serlo, antes de hacerles conocer su lugar en la sociedad; antes de develarles los valores que contiene la obra de arte. En el terreno de la plástica, esta acusación debe elevarse primera y fundamentalmente contra las escuelas y los centros de formación artística.

Otro de los ingredientes primordiales del juego lo constituye la intervención del azar. En la creación de la obra de arte, al igual que en la ciencia, el azar es una experiencia que estimula la observación sensible e intelectual. Pero cuando éste hace su aparición es importante que la ética actúe como apoyo en la toma de decisiones de manera que la obra no se detenga allí, satisfecha con el inesperado descubrimiento, sino que éste sea un paso más en su proceso de enriquecimiento.

Durante las dos últimas décadas las artes plásticas en Colombia, cubiertas con el velo de la impunidad por la ausencia de crítica y afectadas por el incipiente posmodernismo, han terminado por rendirse al juego de las simulaciones: aparentan tener buen oficio, aparentan ser obras de otros artistas, aparentan plantear pensa-

mientos profundos. El artista se enredó en el juego de la metáfora y no ha podido salir de allí. El público simuló entender y tradujo los valores plásticos a cifras económicas, las lavanderías de dólares simularon ser galerías de arte. Aún no se ha realizado un balance serio de la influencia del narcotráfico en las artes



Arce y Ceballos, *La Virgen del velo*, MACB

colombianas, tal vez porque todavía estamos sometidos a la fuerza de su impacto. Sin embargo, para nadie es un secreto que muchos de los implicados en el proceso 8.000 usaron, en la justificación de sus entradas dolosas, la excusa de la compra-venta de obras de arte.

#### 4. “Introduzco otros elementos para que el cuadro no me resulte obvio”

La preocupación por lo obvio trae consigo la reflexión sobre el arte comprometido. Los ideales ilustrados plantearon por primera vez el trinomio arte-ética-sociedad, con las relaciones de verdad y libertad. La relación entre arte y las condiciones políticas y sociales se planteó desde los inicios del siglo XVIII; si la ética proclamó el bien común, el arte promovió el “estilo verdadero” de Jacques Louis David. Paradójicamente, medio siglo después a este estilo se lo denominó “neoclásico” y se convirtió en sinónimo de “pastiche”. Pero la intención original era moral. David esperaba

que al estudiar minuciosamente el ambiente, la arquitectura y las costumbres romanas, su obra influiría en el comportamiento social y político; esperaba que los personajes de sus obras si los representaba dormidos, pensarán al despertarse que estaban en la Roma de Plutarco. A veces se oye decir que la estatua de Bolívar de la plaza del mismo nombre, aquí en Bogotá, quedó pequeña para el

lugar; se cree que no era para ese sitio, pero se desconoce la intención moral de Teneranni de hacer un Bolívar de tamaño natural.

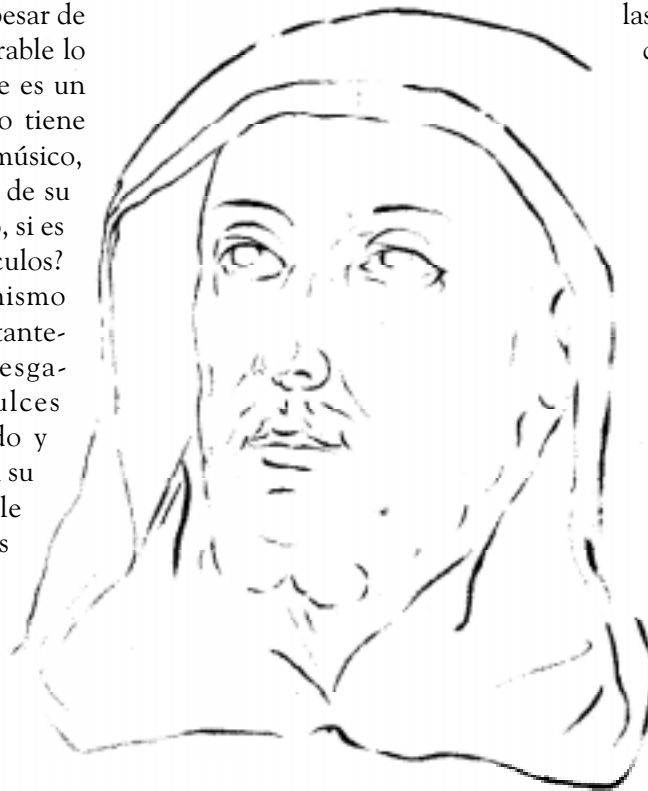
El arte comprometido políticamente ha producido -en contradicción con sus raíces éticas e ilustradas-

las mayores obras obvias. La demagogia acompaña peligrosamente ese tipo de arte. El arte no comprometido puede resultar igualmente obvio. La carga ideológica que poseen las obras de arte no las hace necesariamente políticas. También es frecuente que, como decía Estanislao Zuleta, en la obra de arte irrumpa una verdad y que esa verdad no irrumpa a causa de la ideología del artista sino generalmente a pesar de ella. Picasso, en frase memorable lo planteó: “¿Qué cree Ud. que es un artista? Un imbécil que sólo tiene ojos si es pintor, orejas si es músico, o una lira en todos los pisos de su corazón si es poeta, o incluso, si es boxeador, únicamente músculos? Muy al contrario, es al mismo tiempo un ser político, constantemente alerta ante los desgarradores, ardientes o dulces acontecimientos del mundo y amoldándose por completo a su imagen. ¿Cómo sería posible desinteresarse de los demás hombres, y en virtud de qué ebúrnea despreocupación podría uno desentenderse de una vida que copiosamente le ofrecen? No, la pintura no se ha hecho para decorar viviendas. Es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva contra el enemigo”.

En este punto cabe preguntarse si el estado de violencia y de drama de la situación actual colombiana se ha traducido en las artes plásticas. Si ésto no ha sucedido sería necesario hablar de síntomas de decaimiento ético o quizás sospechar que nuestro arte está imbuido por un espíritu multinacional que le impide vivir lo propio y convivir con lo diferente.

## 5. Epílogo. Otros pasos

Una pintura es el fruto del trabajo: del tiempo dedicado a tomar decisiones frente al caballete en el lapso en que se realiza la obra y del tiempo en que no se está frente al caballete pero en el que se toman mentalmente decisiones. Todas esas decisiones están vinculadas a la tradición y a la



Arce y Ceballos, *Santo Domingo de Guzmán*, MACB

historia particulares; pero, simultáneamente, tienen que ver con la comunidad multicultural y con el medio ambiente amenazado en los cuales se vive. Entonces, si existen unas normas para pintar, ¿puede hablarse de normas éticas relacionadas con la cultura?

El ideal ético en Colombia proviene de la cultura religiosa. La discusión sobre arte y ética se planteó

desde finales del siglo XIX, en un librito de Sergio Arboleda, publicado después de la Guerra Santa de 1876, en el que su autor afirmaba que el soporte de todo buen arte era la religión. En los inicios del siglo, hacia 1904, se demandó un exceso de moralina en los cuadros; no se sabe si se trataba del color morado o del mensaje moralizador de los *pompier* colombianos. Después vinieron, en las décadas de 1940 y 1950, las órdenes del cierre de exposiciones, de retirada de cuadros por inmorales, la persecución de Laureano Gómez a Débora Arango y la proclama de esta valiente pintora como respuesta: “El arte no tiene que ver con la moral”. En la década de 1960 surgieron las denuncias sobre capital norteamericano en los premios del Salón Nacional de Artistas y a comienzos de la presente década se dió una discusión de tipo ecológico. Esta breve reseña puede considerarse toda nuestra *petite histoire* en lo que concierne al binomio arte-moral, puesto que si existen replanteamientos éticos en el terreno de la filosofía desde entonces hasta la fecha, los artistas y la crítica no se han dado

por aludidos. En el presente ¿quién puede diseñar las variables en la ética que trae consigo la conciencia de una América multicultural? ¿Puede un artista ignorar la alarma ecológica y sacrificar animales en razón de una metáfora que espera sea magnificada por los medios de comunicación? ¿Con la mayoría de nuestras poblaciones sometidas a oprobiosas relaciones económicas y ocupadas en defender con urgencia sus derechos

más elementales, qué tan ético resulta que el arte y sus artífices se aislen en actitud de arrogante escepticismo?

El tema de la ética está a la orden del día en Colombia, en América Latina, en el mundo. Actualmente en el país la discusión no ha sido generada por corrientes filosóficas, ni difundida -salvo contadas excepciones- por publicaciones culturales, ni analizada en el medio docente. La discusión se ha dado en el campo

sociopolítico. Es necesario que las universidades tengan conciencia sobre su papel en la aproximación de las artes plásticas a la ética, dentro de la libertad y la tolerancia que éstas exigen.

---

## Citas

<sup>1</sup> Seymour Martin Lipset, "La ética laboral: antes y ahora", en: *Facetas*, No. 90, Washington, 4. 1990, pp.26-29.

<sup>2</sup> Pierre Francastel, *Sociología del arte*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1972, pp.19, 27 y 82.

<sup>3</sup> Ferreira Gullar, "Fin del arte", en: *Humboldt*, año 34, No. 108, Bonn, 1993, pp.40-45.

<sup>4</sup> Vincent Van Gogh, *Cartas a Van Rappard*, Barcelona, Ediciones Parsifal, 1993.

<sup>5</sup> Todd Gitlin, "La vida en el mundo posmoderno", en: *Facetas*, No. 90, Washington, 4. 1990, p.12-18.

<sup>6</sup> Rubén Sierra Mejía, "Simulación y cultura", en: *La responsabilidad social del escritor*, Biblioteca de Escritores Caldenses, p.48.



Arce y Ceballos, *Juan Nepomuceno*, MACB