

# EL LEVIATÁN ESTÉTICO

Artículo de reflexión

SECCIÓN  
TRANSVERSAL

## Jorge Peñuela

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / [jepenuela@yahoo.es](mailto:jepenuela@yahoo.es)

Maestro en Artes Plásticas y magíster en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia; es profesor de Humanidades e Historia del Arte en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, e investigador principal del proyecto *Lo Bello, lo sublime y lo grotesco, sentimientos forjadores de una sensibilidad poética, en la cual convergen las sensibilidades ética y política de una comunidad.*

## RESUMEN

En este ensayo exploro algunos argumentos de Hannah Arendt, con el fin de mostrar las razones que explican el odio que se manifestaba en las discusiones artísticas de comienzos del siglo XX, odio que persiste aún en muchos escenarios artísticos actuales. Con Arendt sostengo que este fenómeno no está superado, porque el odio es la herramienta que despliega el Capital, para amalgamar a todos los desheredados que ha creado. Contextualizo en la práctica artística colombiana el siguiente argumento de Arendt: el capitalismo creó una amalgama de frustrados sociales, políticos y estéticos que destruye la esfera pública como lugar para el acontecer de la política, amalgama que denominó *populacho*. Introduzco la categoría de *populacho estético*, para hablar del odio que ha animado las prácticas artísticas en Colombia desde 1940.

## PALABRAS CLAVES

artista, burguesía, ciudadanía, esfera pública, libertad, pensamiento creativo, populacho, populacho estético, sociedad

## THE AESTHETIC LEVIATHAN

### ABSTRACT

In this essay I explore some arguments from Hannah Arendt, to reveal the reasons that explain the hate showed in the artistic discussions at the beginnings of the XXth century, hate that persists in many artistic scenarios today. With Arendt I sustain that hate is not overcome, because is the tool that Capital deploys to amalgamate all those disinherited it has created. I place the following Arendt's argument in the context of the Colombian artistic practice: capitalism created an amalgam of frustrated social, political and aesthetic beings that destroys the public sphere as place for politics. She calls this amalgam *populace*. I introduce the *aesthetic populace* category, to talk about the hate that has animated the artistic practices in Colombia since 1940.

### KEY WORDS

aesthetic populace, artist, bourgeoisie, citizenship, creative thought, freedom, populace, society, public sphere

## LE LÉVIATHAN ESTHÉTIQUE

### RÉSUMÉ

Dans cet essai j'explore quelques arguments d'Hannah Arendt, dans le but de montrer les raisons qui expliquent la haine qui se manifestait aux discussions artistiques au début du XXème siècle, haine qui persiste toujours dans beaucoup de scènes artistiques actuelles. Avec Arendt, je soutiens que ce phénomène n'est pas surmonté, parce que la haine c'est l'outil qui déploie le Capital, pour amalgamer tous les déshérités qu'il a créés. Je replace dans le contexte de la pratique artistique Colombienne le suivant argument d'Arendt : le capitalisme a créé une amalgame de frustrés sociaux, politiques et esthétiques qui détruit la sphère publique comme lieu pour les événements de la politique, amalgame qu'elle a nommée *populace*. J'introduis la catégorie *populace esthétique*, pour parler de la haine qui a animé les pratiques artistiques à la Colombie dès 1940.

### MOTS-CLÉS

artiste, bourgeoisie, citoyenneté, liberté, pensée créative, populace, populace esthétique, société, sphère publique

## O LEVIATÁ ESTÉTICO

### RESUMO

Neste ensaio, exploro alguns argumentos de Hannah Arendt, para mostrar as razões que explicam o ódio que expressa o Capitão para amalgamar a todos os deserdados que criou. Contextualizou na prática artística colombiana o seguinte argumento de Arendt: o capitalismo criou um amalgama de frustrados sociais, políticos e estéticos que destrói a esfera pública como lugar para o acontecer da política. Esta amalgama a chamou de *povão*. Introduzo a categoria de *povão estético* para falar do ódio que tem animado as práticas artísticas na Colômbia desde 1940.

### PALAVRAS-CHAVE

artista, burguesia, cidadania, esfera pública, liberdade, pensamento criativo, povão, povão estético, sociedade

## CHI JIRORUNA SUMAKAY

### PISUYACHISKA

Kay kilkaskapi kauani sujuna niyrimaypa Hannah Arendt kauachingapa yuyay kajkuna ima niykay ka el chi jirroyuyay ima rimay ayniypi tukuskayuyaypi iskay uaranga uatakuna kallaris kapi kauachiska, jirro yuyay ima chara tiay achkakuna suyukauaykuna tukuskayuyaypi kunapuncha. Arendtuan nikuni ima mana ka apiska chi imata jirroyuyay kami imaruray tallichiy Yukaypa rikuchingapa tukuy mana yukaskakuna pay ruraska. Ruraspa rimaskata colombiana tuktuskayuyaypi chi ñujpay Arendt rimay: chi yukajpakay ruraska suj rikuchiy manayukaj yuyay kaugsaykuna, kauaypakaykuna uan sumakaykuna ima urmachispa kaj tukuypakuna suyu imasa suyu kauaypakay chayaykama. Kay rikuchiypa sutichiska mayajllakay / populacho. Yaikuchini kaj kaypa mayajllakay sumakay / populacho estético rimangapa jirroyuyanmanda ima kaugsachiska kaj ruray Colombia tukuskayuyaypi 1940 uatamandata.

### RIMAYKUNA NIY

kaugsay suyu, mayajllakay / populacho, mayajllakay sumakay / populacho estético, nuka kay, nukapa yuyay kay, tukuska yuyaj, tukuska yuyaypi, tukuypakuna suyu, yukajkuna

Recibido el 6 de agosto de 2009  
Aceptado el 20 de enero de 2010

## I. La comprensión del arte colombiano a partir del primer Salón Nacional de Artistas

Alberto Durán Laserna nos ha dejado un testimonio del sentimiento de extrañeza y frustración que embargaba a los artistas y ciudadanos en 1940. A propósito del *Primer Salón Anual de Artistas Colombianos*, considera que ésta era una oportunidad que se le ofrecía tanto al artista como a la sociedad para superar su enajenación mutua, para reivindicarse uno en el otro y construir una esfera pública en la cual tomara cuerpo una libertad que no fuera “*la suma total de privilegios heredados junto con el título y la tierra*” (Arendt, 2006: 275), como nos recuerda Hannah Arendt respecto a la libertad feudal que histórica y científicamente aún se defendía en la Europa del siglo XIX. La libertad que se quería conquistar en el siglo XX tenía fundamentos liberales: igualdad ante las leyes que se han debatido ampliamente y sin restricción alguna.

El estímulo estatal a las artes plásticas se concibe, se instaura y se percibe como una pedagogía para fomentar hábitos de meditación, participación y discusión amplios, buscando el reconocimiento de la pluralidad de pensamientos, que se manifiesta mediante la diversidad de juicios que formulamos sobre nuestra realidad. En efecto, la realidad que evidencian las propuestas artísticas se hace inteligible mediante juicios, aunque éstos no son los juicios lógicos o de conocimiento por los cuales se dejaron sentir los artistas de nuestros días. Tanto Durán Laserna como Jorge Eliécer Gaitán pensaban que este proyecto nacional de los Salones, pedagógico y artístico, era una oportunidad para superar la brecha ideológica que separaba a los artistas colombianos de la sociedad y sus intereses.

Esta brecha era reforzada por la carencia de una competencia para el diálogo, para desplegar la inteligencia mediante la formulación de juicios sobre aquello que es bueno o malo, justo o injusto, bello o feo. Este proyecto pedagógico —concebido para estimular el

pensamiento creativo y la participación ciudadana, mediante los ejercicios críticos correspondientes para su interpretación— intentaba cerrar la herida que ha apartado a los artistas de su pueblo y viceversa. Llama mi atención el énfasis que hace el autor de esta reseña crítica. Afirma que no desea insistir en esta problemática, debatida desde los años veinte y treinta del siglo XX: “(...) que el artista y el escritor no han tenido casi nada que ver ni con su pueblo, ni con su medio, ni con la sociedad, en Colombia. Esta es una verdad tan irrefutable como desgraciada. Ambos —artista y sociedad— se han odiado” (Durán Laserna, 1990 [1940]: 4).

Una sociedad que no tiene como fundamento una red amplia de pensamiento creativo es una sociedad sin mínimos éticos, sin raigambre; es artificial, permanece construida en el aire, al vaivén de emociones primarias, como el odio. En su texto, el crítico de arte no quiere insistir en esta verdad, no sólo *irrefutable*, sino *desgraciada*. Censura al artista por no haber construido vínculos con sus colegas ni con la sociedad. Olvida o ignora que el pensamiento creativo, aquello que algunos prefieren llamar *el espíritu* de un pueblo o de una época, no surge al margen del lenguaje que registra y expresa sus necesidades fundamentales. El pensamiento creativo se manifiesta simultáneamente en la construcción de los mínimos éticos que reúnen a una sociedad; florece en la medida en que existan estas huellas éticas en el lenguaje. El artista las sigue para actualizarlas, para reafirmar y revitalizar las esperanzas de libertad de su pueblo. El arte es expresión de libertad. Los pueblos que carecen de la precomprensión de libertad, que ordena los mínimos éticos de la sociedad, no cuentan con pensamiento artístico; son dominados por aquellos que tienen estos imaginarios. Otras dimensiones del pensamiento, como el pensamiento político y científico, sólo son posibles gracias a ellos.

En su testimonio, Durán Laserna nos relata que en los años cuarenta los colombianos y las colombianas ya comenzaban a experimentar la necesidad de

comprender su época con base en unos mínimos éticos, que las artes debían evidenciar mediante la develación del lenguaje como conciencia histórica. El autor no menciona qué entiende por pueblo, pero esto no le resta relevancia ni contundencia a su hipótesis central: *la mayor desgracia para una sociedad es que sus artistas sean odiados por su pueblo, y que a su vez el pueblo sea odiado por los artistas*. Arte y pueblo no merecen los contenidos que les hemos atribuido en la tradición del pensamiento occidental, cuando constatamos que su única meta consiste no sólo en ignorarse, sino en destruirse recíprocamente, es decir, cumplir el mismo propósito que persigue cualquier odio o antipatía manifiestos.

Sabemos que en Europa algunos artistas de comienzos del siglo XX tomaron partido por fuerzas que buscaban defender, consolidar o establecer un determinado régimen ideológico. Estos artistas configuraron una manera de pertenecer y pensar que es ya habitual para las prácticas contemporáneas. Sus controversias estéticas y políticas fueron una pedagogía para el ejercicio de las libertades que la modernidad nos había prometido. En la actualidad, estas controversias son inevitables cuando se trata de exponer propuestas avanzadas de pensamiento creativo que intentan ampliar los hábitos de pensamiento libre en nuestras sociedades. Propuestas que luchan por transformar los hábitos de comprensión desgastados, que amenazan con encallar el pensamiento, o anclarlo en una ideología naturalizada. Sin duda, estas prácticas contribuyeron a la constitución y fortalecimiento de los regímenes democráticos de nuestros días, y se constituyeron en un modelo pedagógico para formar en las libertades. Por tal razón, afirmar que en Colombia existe un odio recíproco entre artistas y el pueblo es una calamidad, una fatalidad. Un Homero odiado por los griegos es inimaginable o sólo equiparable a la manifestación de una pulsión de muerte; incluso respecto a Fidiás, con todos los problemas políticos que tuvo, dudaríamos en afirmar que fue un artista odiado por los atenienses.

Durán Laserna no nos proporciona datos para ponderar la "irrefutabilidad" de su hipótesis. No obstante, a continuación expongo una tesis que orientará el esclarecimiento de por qué es considerada una desgracia: *las crisis políticas, sociales y estéticas, por las cuales ha atravesado nuestro país, enraízan en el silenciamiento de unos mínimos éticos, en la marginación social del pensamiento creativo; por lo tanto, enraízan en el desprecio de las artes como herramientas pedagógicas para mejorar nuestra sociedad y ampliar nuestras*

*libertades*. El Estado colombiano reconoce por primera vez esta condición de existencia. Es una desgracia ignorar que el pensamiento creativo es la condición pedagógica indispensable para la construcción de una red necesaria para ejercitar las libertades, para erigir un lugar desde el cual reconocemos que todo mejoramiento social, político y estético es imposible sin la presencia de unos mínimos éticos. Éstos son indispensables para garantizar el ejercicio de la pluralidad de pensamientos de la cual se nutre una esfera pública libre.

Paralelamente, debemos contrastar esta tesis con argumentos que explican la siguiente creencia, de fuerte arraigo popular: el criterio de interés familiar, de negocio privado, permite ordenar nuestra sociedad, y la hace gobernable. Este argumento nos permite comprender que, desde hace tiempo, hemos aprendido a legitimar todas nuestras prácticas sociales, políticas y estéticas mediante figuras de fuerza, de control férreo de la naturaleza, de estigmatización de nuestros antagonistas. Estas pedagogías invisibles refuerzan la siguiente idea: es legítimo desechar el pensamiento creativo como un desafuero que violenta todas estas creencias familiares, ancestrales y míticas.

En la época contemporánea, la referencia a Homero y a la Grecia clásica no es la más apropiada para comprender la relación que se da entre el artista y la sociedad. Para entender de manera sucinta el arte moderno y el arte contemporáneo es más provechoso recordar las ideas de las *vanguardias* históricas de comienzos del siglo XX; debemos tener presente su cuestionamiento a los regímenes políticos, económicos y artísticos de su época, recordar su insatisfacción con todas las instituciones que administraban las prácticas artísticas, los desafíos que plantearon a la sociedad en general, y las transformaciones estructurales que demandaban. Estas exigencias fueron el resultado de la comprensión e interpretación de diversas problemáticas, que agobiaban no sólo a cada uno de los artistas involucrados, sino principalmente a todos sus coetáneos. Las problemáticas fueron elaboradas críticamente y traducidas al lenguaje de las artes, usando los recursos técnicos e históricos en la tradición plástica. *Pensar es realizar una traducción crítica de la realidad mediante los recursos que proporcionan las artes, por eso el hombre y la mujer son los únicos seres que pueden practicarla, incluso de manera radical*.

Ahora bien, aunque algunos artistas conformaron grupos de meditación política y estética, ninguno de ellos perdió su individualidad, no permitieron que se les

amalgamara; la mayoría tenía claro —así fuera de modo intuitivo— que los debates de interés público no sólo exigían como condición indispensable competencias para el diálogo. Fundamentalmente comprendían que también requerían una esfera que garantizara la pluralidad de perspectivas creativas sobre los asuntos tratados. Sospechaban que la ausencia de competencias los dejaba inermes en el mundo, que la carencia de una esfera pública los obligaba a precipitarse unos sobre los otros para violentarse mutuamente.

El compromiso de los artistas colombianos y colombianas con las luchas partidarias e ideológicas fue notable durante las primeras décadas del siglo XX (Medina, 1995). No obstante, según nuestra hipótesis, estas prácticas no estaban legitimadas por una esfera pública, porque la conciencia del lenguaje y la historia era muy frágil, y la individualidad creadora como garantía de la pluralidad aún hoy es un desiderátum. No había práctica política, no se había constituido una *polis* amplia y diversa, un tejido para suturar y curar la herida abierta que separaba al artista del pueblo, que habilitara un lugar para erigir un ágora en la cual ejercitar las libertades que exige el pensamiento creativo. Dicho de otro modo: no se había modelado aún una sensibilidad dispuesta a comprender el habla como diálogo, abierta al reconocimiento de la pluralidad, de la igualdad creativa para el ejercicio de la libertad. Haber promovido el odio como el estímulo más eficaz para derrotar al adversario nos privó del ejercicio de las libertades públicas y de unos mínimos éticos para realizarnos políticamente en la esfera pública. No es extraño, entonces, que en Colombia hagamos referencia a nuestro pasado reciente como la época de la violencia, y no de aquella en que nació o floreció la política. A cambio, hablamos de *violencia política*, pero esto es un exabrupto teórico y práctico: *no puede haber praxis política con violencia*.

## II. Las prácticas discursivas en los años setenta en Colombia

En el primer lustro de la década de los setenta del siglo XX, en Colombia se intensificó un malestar artístico, que fue heredado sucesivamente por décadas anteriores. Memorables son las gazaperas que daban origen al Salón Nacional de Artistas: crítica especializada y diversa, movilizaciones estudiantiles, protestas, exilios, salones alternos, amenazas, acoso telefónico a los jurados, golpes —bofetones memorables— y, por supuesto, y quizá lo mejor de todo, el cotilleo que ha alimentado

el prolífico saco de anécdotas, del cual aún se nutre la divertida historia del arte en Colombia. Esta descripción sucinta puede llevar a equívocos, pues alguien podría considerar que algunas de estas características son virtudes propias del espíritu republicano reconfigurado en la Modernidad, las cuales son una manifestación propia del espíritu democrático de las sociedades. En este sentido, las prácticas artísticas en Colombia se nos revelan como el mejor ejemplo de participación amplia, libre y abierta.

No obstante, quizá no haya tal apertura a la discusión amplia y libre, al menos no durante la época mencionada. Tal vez sea lo contrario. Las prácticas artísticas y los administradores de los escenarios que las hacen visibles y comprensibles en Colombia, no saben de —o no creen en— republicanismos; para aquéllos la esfera pública sólo es viable si tiene el firme propósito de defender de manera férrea el interés particular de unos pocos. Esta es la queja central que recogen los principales protagonistas de esta época (Calderón Schrader, 1990).

El malestar reiterado en la estética colombiana, que ya era enconado en los años setenta, se podría comprender y explicar mediante las siguientes hipótesis: a) En los años sesenta y setenta del siglo XX, los artistas jóvenes cuestionaban públicamente la presencia hegemónica y asfixiante de los maestros consagrados del arte nacional en todos los sectores relacionados con las prácticas artísticas; b) al tanto de los avances del arte internacional, en los años sesenta y setenta del siglo XX, los artistas jóvenes manifestaban de forma diversa su desconfianza a las instituciones culturales encargadas de promover el pensamiento artístico, pues estaban controladas por una elite que se representaba a sí misma y defendía sólo su interés estético; c) espoleados por acontecimientos políticos de gran relevancia para América Latina, como la Revolución Cubana, el mayo francés de 1968 y la guerra de Vietnam, en los años sesenta y setenta del siglo XX, los artistas jóvenes rechazaban a algunos protagonistas de la vida nacional artística que tenían compromisos económicos, sociales o personales que defender en el momento de tomar decisiones que afectaban las libertades y el derecho a la igualdad de los artistas convocados con recursos del Estado.

La primera hipótesis no es muy interesante, pues formula actitudes que se reiteran con frecuencia en los relevos generacionales. La última es más sugestiva, pues, al reformularnos la segunda, tiene la virtud de mostrarnos el espíritu de la época: el campo del arte en

Colombia comenzaba a inquietarse por la ausencia de una esfera pública que fuera garante de una discusión democrática amplia, libre y abierta sobre los intereses de las artes plásticas. Plantea que los y las artistas jóvenes urgían a la sociedad en general a realizar un compromiso ético para construir un lugar para la acción, comprendida como el ejercicio del pensar sobre las huellas de libertad que restan en el lenguaje político y estético. Intuían que el propósito de todo pensamiento creativo consiste en tejer una red para garantizar la igualdad en la libertad que reclaman los y las artistas para la realización de sus prácticas artísticas, políticas, éticas y sociales.

Para comprender el porqué de la renuencia de los protagonistas del arte colombiano de estas décadas a comprometerse en la construcción de una esfera pública, puede resultar útil una breve indagación de carácter histórico, que nos ilustra acerca del ingreso de la burguesía europea a una esfera pública incipiente en el siglo XIX, en especial en Francia. Es oportuno recordar que a partir de este momento, la burguesía y la judería son los grupos económicos encargados de administrar las prácticas artísticas y sus productos (Arendt, 2006: 125), aunque su sensibilidad comercial no les augurara una comprensión media de este campo, ajeno a sus intereses, a sus negocios habituales.

### III. Los intereses del capital crean el populacho estético

En el siglo XIX Francia era el escenario de muchos conflictos de carácter político. La burguesía se constituía en la fuerza emergente que, por un lado, le disputaba al clero y a la nobleza su hegemonía política, y por el otro, a la judería su preponderancia económica. Al finalizar el siglo, reacios a la consolidación del espíritu republicano y su ideario humanístico de igualdad creativa para el ejercicio de la libertad, la nobleza y el clero se atrincheraron en los altos cargos del ejército, para obstaculizar la consolidación de este ideal. Finalmente, la burguesía logró un reconocimiento y su emancipación política. No obstante, el interés inédito que manifestó por la esfera pública no era una vocación de justicia, sino una vocación de acumulación obsesiva de capital (Arendt, 2006: 240 y ss.).

El interés público que anima a los ciudadanos y ciudadanas no es el mismo interés que inquieta a la burguesía. Mientras el mundo de ésta gira en torno al

interés privado que caracteriza a los negocios, el de la política está constituido por la acción y el ejercicio de la palabra, para buscar permanentemente principios de justicia. Esta preocupación orienta las actividades que componen la esfera pública, el lugar en el cual la palabra reúne —para unir y separar las diferencias creativas— a aquellos que son iguales cuando se trata de ejercer las libertades, los que piensan que las diferencias amplían las libertades de todos los ciudadanos y ciudadanas, los mismos que consideran “que una infracción de los derechos de un hombre es una infracción de los derechos de todos los hombres” (Clemenceau, citado en Arendt, 2006: 198).

Hannah Arendt nos recuerda que la burguesía francesa del siglo XIX no tuvo interés en la política hasta que el Estado se mostró incapaz de garantizarle la expansión que exigía el capital acumulado (Arendt, 2006: 215); hasta que sus intereses económicos encontraron en el derecho y la justicia republicanos un obstáculo a la realización de su compulsión. Esta circunstancia hizo imposible detener la degeneración de las ideas ciudadanas que trajo consigo la Revolución Francesa, en especial el respeto a la ley y las instituciones que ella fundó. El ciudadano fue corrompido por los intereses privados de la burguesía; el ciudadano degeneró en burgués (Arendt, 2006: 157), quedó a su servicio, supeditado a su chequera; la esfera pública esbozada por la Revolución entró en la nómina de la alta burguesía, fue destinada a servir sus intereses. La esfera pública, con el derecho y la justicia que surgen en ella, se convirtieron en las sirvientas del capital.

A finales del siglo XIX, el capital se vuelve cada vez más superfluo con la acumulación por la acumulación, es decir, quedó desprovisto de una función social. Esta marginación social del capital generó una mano de obra igualmente superflua, sin posibilidad de empleo; surgió el marginado laboral como herramienta política y económica. La relación entre el capital y la mano de obra superfluos generó un grupo humano llamado por Arendt *populacho*, para diferenciarlo del *pueblo*: “(...) mientras el pueblo en todas las grandes revoluciones lucha por la verdadera representación, el populacho siempre gritará a favor del ‘hombre fuerte’, del gran ‘líder’” (Arendt, 2006: 190).

En efecto, la razón que legitima cualquier argumentación será proporcionada por el más fuerte, aquél que nos puede ocasionar un daño irreparable: segarnos la vida. Para éste la justicia es obediencia, y así la entiende y celebra el populacho. Este Leviatán se



▲ "Leviatán estético", intervención fotográfica, Jorge Peñuela, 2008.

convierte en la principal instancia judicial, la voz de Dios. Arendt nos dice que la voz del pueblo no es la voz de Dios, como nos hacen creer los tiranos. El pueblo no habla por Dios, ni éste a través de aquél; quien lo hace es el populacho, instigado por una mano invisible: el capital. El dios que reverencia el populacho es el tirano de carne y hueso que lo ha creado: los dueños del capital superfluo, que los mantienen en la marginalidad laboral. En adelante, este canalla, nuestro Leviatán, el populacho, dirimirá todas las controversias, en especial las de carácter político (Arendt, 2006: 192).

El resultado de las estrategias económicas desplegadas por la alta burguesía para lograr la acumulación por la acumulación dejó a muchos hombres y mujeres en calidad de desheredados o desclasados, los convirtió en marginados; unos eran damnificados sociales o políticos, otros segregados económicos, religiosos o

raciales. Esta diversidad de marginados que conforman este colectivo implacable que es el populacho proviene de todas las clases sociales; son hombres y mujeres que han sido traicionados de diversas maneras, que han sido arrojados de la sociedad, injustamente la mayoría de las veces. Son hombres y mujeres que no han tenido otra opción que odiar, que aprendieron a alimentarse de odio. Tanto el general que ha perdido sus privilegios aristocráticos como el soldado raso desheredado hacen parte del populacho, pues los une el odio por un enemigo común instigado por el capital, el régimen republicano que intenta controlar los excesos de este último. Esta es la razón por la cual las guerras instigadas por los odios que manifiesta abiertamente el capital son refrendadas de manera incondicional por el populacho, que considera que la causa de todas las desgracias es el republicanismo. Esta causa puede ser servida de modo incondicional tanto por un doctor en

filosofía como por un conserje humilde. El ejercicio de la palabra, del diálogo, de la *praxis* política, para la constitución de las sociedades contemporáneas, es un bello anacronismo para el populacho.

Dada su condición de marginado social, político o estético, el populacho está sumido en la soledad, y ve eliminadas sus posibilidades para la acción, para el ejercicio real de sus libertades. Sólo le resta odiar, y tiene necesidad de construir su objeto de odio. No obstante, no tiene imaginación para hacerlo; sus competencias intelectuales han sido reducidas por el odio mortal que permanentemente lo devora a sí mismo. Entonces, su mentor, la alta burguesía, le provee su objeto de odio, redirecciona su resentimiento hacia los espíritus libres que le sean más molestos al capital. El odio del populacho en contra de sí mismo es administrado por la alta burguesía, para minar las libertades de los ciudadanos y ciudadanas que conforman las repúblicas contemporáneas. Esta alianza tácita no sólo derrumba la inteligencia, también acaba con la pluralidad que caracteriza a la *polis*: la esfera pública. La alta burguesía convoca a su Leviatán cada vez que sus intereses se ven amenazados por los espíritus libres. No duda en aliarse con el hampa cuando se trata de mantener su interés privado como el interés público. Termina por cogerle cariño. Arendt hace notar que ningún analista del siglo XIX logró "*advertir la admiración constantemente creciente de la alta sociedad hacia el hampa (...)*" (Arendt, 2006: 250). No haberlo advertido y no haberse alarmado con ello condujo a que esta admiración por el hampa llevara a la ciudadanía en general a no sorprenderse por ninguno de los crímenes que modelaron la conciencia histórica del siglo XX.

Cambiando lo que hay que cambiar con respecto a la situación de la burguesía en el siglo XIX en Europa, diremos que el atrincheramiento de diversas tradiciones estéticas en la alta cultura en Colombia abrió una herida en el pueblo —el odio que testimonia Durán Laserna a propósito del primer Salón Nacional de Artistas. Creó un colectivo de marginados y frustrados estéticos que se han movilizado de forma masiva y se han hecho visibles mediante el reciclaje de categorías de arte que han amalgamado el pensamiento de las y los artistas colombianos durante las últimas décadas del siglo XX: arte social, arte político, arte conceptual, arte etnográfico, entre otras. Algunas de estas propuestas no representan el modo de pertenecer y pensar de las sociedades contemporáneas, libres y democráticas, porque hemos visto que cuando hablamos de pueblo aludimos de manera sustancial a la posibilidad de pensar y debatir ampliamente una problemática de época, mediante una

pluralidad de opiniones creativas y, por lo tanto, críticas. Muchas de estas propuestas no se diferencian una de la otra, se limitan a repetir la misma consigna divulgada por el resentimiento del populacho hacia las élites estéticas.

El populacho estético no debate ideas, se moviliza por ideologías, no tolera el análisis ni la crítica. En otras palabras, si hemos considerado que la *polis* surge con la necesidad de reconocer la individualidad como punto de partida de los debates que instaura el pensamiento en torno a la justicia y la libertad, con mayor razón ha de acontecer en el campo de las artes cuando los artistas ofrecen su punto de vista con las herramientas plásticas de las cuales disponen. El pensamiento creativo es amalgamado cuando la insatisfacción del artista consigo mismo es orientada por "los más fuertes" en contra de la libertad y la pluralidad artística; es destruido cuando se lo reduce a la innoble función de ilustrar los pensamientos de los ciudadanos o ciudadanas que ostentan poder social o académico, económico o burocrático, estético, u otro, digamos clientelista o curatorial.

La creciente admiración que muestran los coleccionistas internacionales de arte culto por los artistas hábilmente amalgamados en categorías sociológicas o políticas, como arte social o político; su compromiso con ellos, su estímulo para movilizarlos sólo en contra de los intereses del arte, y sólo en apariencia contra los intereses de los mismos coleccionistas, amalgamó algunas prácticas artísticas contemporáneas mediante otra categoría igualmente esterilizante para el pensamiento artístico: el interés por *la vida*. La vida es lo opuesto a lo político, lo público. La ideología que introduce esta categoría desprovino a nuestras prácticas artísticas de la propiedad inherente a cualquier pensamiento creativo —su libertad para redescubrir signos y símbolos. Además, despojó a los artistas de su independencia; su autonomía y perspicacia les fue restregada en la cara; sus prácticas fueron convertidas en expresiones de populacho estético, en movimientos mecánicos que siguen las instrucciones de las ideologías dominantes, las mismas que afirman detestar. El odio no les permite darse cuenta de esta contradicción práctica.

Hace algunos años, William López (2006) habló de populismo estético. En esta idea existe una intuición de la categoría populacho que nos propone Arendt. Al igual que el populacho, el arte social —el artista que sale al encuentro amoroso y fertilizante con la vida—, derrumba la inteligencia y la pluralidad que caracterizan a la libertad del pensamiento creativo en la esfera pública. Arrancada su autonomía, desprovistos de su

inteligencia, los artistas en su experiencia inmediata de la existencia no alcanzan a percibir el abrazo de la vida, por lo tanto, tampoco distinguen lo bueno de lo malo, lo justo de lo injusto, ni lo bello de lo grotesco, sólo pueden aplicar las directrices de la moda divulgadas por las Documenta, las Bienales, las revistas de arte o por las curadurías financiadas con criterios economicistas. Precisamente, justo lo que ha previsto la mano invisible que maneja al Leviatán estético.

## Conclusión

La amenaza que pende sobre las prácticas artísticas de nuestro país y las instituciones que las estimulan y regulan, es que nuestra aristocracia acumule por acumular en unos pocos sus excedentes estéticos y que genere toda suerte de marginalidades y frustraciones en torno a ella. La amenaza al arte, como expresión de una sociedad contemporánea, proviene del populacho estético, aquel conjunto de desheredados alimentados por el odio que siempre estará pronto a servir a las instituciones que manejan y controlan los recursos estatales, a las instituciones privadas responsables de la promoción de las artes para que sus impuestos sean reducidos, al galerista o a la revista de arte que grite más fuerte, es decir, que paute más, como lo mostró con perspicacia Lucas Ospina en un artículo publicado en *Esfera Pública*. El populacho estético inhibirá su facultad de pensar, sin mucho malestar, y estará presto a seguir el lema más seductor, a darle la razón al más fuerte, a quien financie la publicidad más agresiva u ostentosa o, finalmente, optará por consignar su pensamiento sin ninguna condición en los escenarios de los presentadores de arte mejor maquillados de curadores. El populacho estético ve la esfera pública como el lugar en que se traiciona la encarnación de la voluntad de Dios, el capital.

Negada la libertad al pensamiento creativo, al artista contemporáneo obsesionado con la creación parece quedarle sólo una salida: la para-investigación. El Leviatán de moda es la para-investigación. Los laboratorios de para-investigación-creación son un pequeño engendro de aquél para devorar los brotes de pensamientos creativos, para realizar una eugenesia estética. O el pensamiento creativo se somete a los controles que ejerce la voluntad de Dios sobre el artista decadente por reivindicar para sí algo de autenticidad, o desaparece. Ahora, someterse a este Leviatán estético es lo mismo que desaparecer como creador, como

pensador. No obstante, como afirmaba Martin Heidegger, allí donde merodea el peligro también crece lo que salva, la creación que surge del artista que piensa en libertad, que tiene el don de la escucha, condición para fugarse con las cosas mediante el diálogo, el que sopesa su libertad con las libertades creativas de los demás artistas, todos sus conciudadanos y conciudadanas. Este artista se las arregla para burlar las estrategias de dominio desplegadas por los administradores de lo bello para derrumbar sus libertades.

Hemos hablado de lo público, pero en esta esfera no se agota el pensamiento creativo. Éste acontece con mayor intensidad y riqueza simbólica en la intimidad del artista, intimidad que no admite sobornos, que no se deja conducir al laboratorio eugenésico, ni domoñar por la para-investigación. No sólo de lo público se alimenta el pensamiento del artista. Como la intimidad es ya otro asunto, les propongo, por ahora, cerrar esta conversación.

## Referencias

- Arendt, Hannah (2006). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Alianza.
- Calderón Schrader, Camilo (ed.) (1990). *50 Años. Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura.
- Durán Laserna, Alberto (1990) [1940]. "Primer Salón Anual de Artistas Colombianos" (publicado originalmente en *Revista de las Indias*, N° 21, septiembre), en Camilo Calderón Schrader (ed.), *50 Años. Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Heidegger, Martin (2001). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serval.
- López Rosas, William (2006). "Entre el compromiso artístico y el populismo estético", en *UN Periódico*, N° 94.
- Medina, Álvaro (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura y Tercer Mundo.

## Páginas de Internet

*Esfera Pública*, <[www.esferapublica.org](http://www.esferapublica.org)>.