

Hacia nuestra Posmodernidad

Darío Ruiz Gómez



Estamos en julio de 1986, se acaba de abrir al público el 30 Salón Nacional de Arte: 350 obras de arte, suponemos, reflejan lo que nuestros artistas jóvenes, viejos y hasta adolescentes han estado haciendo en este último año. Esto suena, más que a balance, a cobro de cuentas, tal como se hace con alguien del cual se ha sabido poco. Y los tiempos que vivimos no están para confiar de buenas a primeras del primero que trata de abordarnos en la calle. Esta exposición se inaugura en el Museo Nacional que como sabemos fue inicialmente un panóptico hasta que la bondad del Estado lo convirtió en museo.

El tiempo de descanso de las guerras políticas a algunas veces como en este caso resultan en algo memorable. Y no es que quiera sibilínamente establecer —más faltaría— que en Colombia siempre hay alguna relación entre el delito y los panteones nacionales. Suspicacias afuera, volvamos a la consideración y a los buenos modales. Tal vez el arte sea pues ahora algo de eso que realmente hemos estado esperando, como los deudos del "Titanic" siguen esperando.

Alguna vez he sentido la tentación de hacer una crónica sobre los hoteles muertos de nuestro esplendor republicano. Esos hoteles del río Magdalena, de Cachipay, de la Rochela, de Bolombolo a quienes arrasó el fuego aniquilador de nuestra llamada violencia: una forma de vida, una biblioteca, un jardín, un tipo especial de sentimiento, un concepto del espacio urbano y de la arquitectura que se fue para siempre y de lo cual sólo quedan los testimonios fotográficos; caballeros estóldos, niños perplejos, mujeres de una

extraña y lánguida belleza, de una fina elegancia que la actual democratización de la moda sitúa aún más en esos linderos del sueño y la nostalgia tan denigrados por nuestros comisarios criollos del materialismo histórico tal como si el pasado sólo fuera el error y no la raíz de aquello que nos busca en el presente. O como si la voz de los muertos no existiera y sólo fuéramos así una especie de cuerpo vacío negado a las inmemorables tradiciones del tacto, del olfato, de la memoria de Dios.

Sin embargo la memoria del cuerpo, esa autónoma verdad, lejana a dogmatismos políticos, a lógicas de pedagogía barata está por encima de aquellos vacíos, de manera que esas fotos terminan por convertirse en imágenes inquietantes que nos llaman desde su aura. Ese llamado secreto bien lo sabemos constituye siempre la premisa básica de toda tarea artística, de todo propósito estético. Hoy el auge incesante del revivalismo nos indica, por ejemplo, no la evasión de las responsabilidades del presente sino la necesidad precisamente de crearse una tradición, de incorporar unos modelos necesarios que el presente vacío del progreso ha sido incapaz, repito, de crear ya que —aquí el perro se muerde la cola— del vacío no puede extraerse jamás la raíz que certifica una identidad indispensable, aunque ésta sea a veces pasajera. Y de ese vacío lo que ha surgido paradójicamente como balance no fue lo nuevo como sincronización de otros contenidos, de otras formas de vida sino el Kitsch de lo moderno.

Porque algo que habíamos olvidado es preci-

samente la secreta tarea que tiene el arte de proponer unos modelos ideales, situando en el inconsciente colectivo un determinado sentido del espacio, del color. Aquí no hay pedagogía sino incitación. Y lo que hacen Melitón Rodríguez y Benjamín de la Calle hoy, es elevar a modelo lo que no es más —aparentemente— que un testimonio personal: es la fuerza de la imagen a través del vestuario, de los gestos presentidos, donde inequívocamente se nos indica que ya no somos áspera y brutal naturaleza sino espacio conquistado de la cultura. El marco de ese escenario lo completa, como sabemos, el esplendor, la imaginación de la arquitectura y sus elementos decorativos. La imagen toma plenitud en cuanto es una totalidad donde el arte supo dar a ese hombre de ayer un lugar propio en el tiempo, una música característica, una identidad. La refinada sabiduría de Epifanio Garay, aquellos pequeños momentos de Acevedo Bernal, las luces detenidas de Humberto Chávez, Eladio Vélez, nos hablan pues de un pasado vivo sobre el cual volverá una y otra vez nuestra desazón, nuestra angustia, no en busca de fórmulas de salvación sino como aquella noción de imaginación y capacidad de crear lo que llamamos un sistema de signos, aquellos santuarios que la imaginación nos concede para tener una tradición viva, un pasado personal.

El llamado modernismo incorporó así un "savoir vivre", un amor por el detalle, por la ornamentación, un tipo de hábito amoroso, una caligrafía, un epistolario, un bosque lleno de pequeños dioses. Es la delicadísima melancolía de Silva que estalla en el delirio pansexualista de Barba Jacob y que como premisas —unidas a los jardines, a los medallones de hadas de Rubén— deberían haberse convertido en una forma reconocida de vivir, que sin embargo abortó rápidamente víctima de la única constante nacional que es la barbarie, reflejo condicionado de un atavismo en el cual el odio a la cultura, el rencor abierto a las exigencias y reclamos de la Belleza, se disfrazan intermitentemente de argumentos de tipo religioso ayer y hoy de dogma político— ¿no es acaso lo mismo?

Esa continuidad planteada lúcidamente por Jorge y Eduardo Zalamea, César Uribe Piedrahíta, Luis Tejada, Ricardo Rendón, en su reclamo hacia las exigencias de una cultura abierta a la visión universal como única posibilidad de responder a las torpezas del nacionalismo mal entendido, tampoco tuvo un eco positivo, como tampoco la tuvo históricamente la democracia; la violencia que a partir de 1948 se instaura en el país bajo los objetivos más irracionales arrasa bibliotecas públicas y particulares, borra cualquier tipo de relación con la cultura universal, creando con ello un inmenso trauma cuyas consecuencias sólo se verán objetivamente 30 años más tarde. La terrible filosofía de que a la masa es necesario mantenerla en la incultura para salvarla, inicia ya su bárbaro recorrido por nuestra historia contemporánea impidiendo con ello la sustentación de una tradición viva que, como sabemos, es la única que puede crear responsabilidades intelectuales, exigencias éticas.

O sea ya cuando bajo otras condiciones políticas la cultura se retoma aparentemente bajo

otros objetivos, cuando nuevas generaciones que aparentemente nada tienen que ver con esa etapa sangrienta y despiadada se plantean hacia el arte con más generosidad es cierto pero con la certeza inconfesada de que les hace falta algo que no querían admitir: una tradición de la cultura. De este modo la producción artística vuelve a quedar por fuera de aquellas premisas que desde la cultura confieren significado y validez a cualquier gesto plástico, justifican todo nuevo planteamiento.

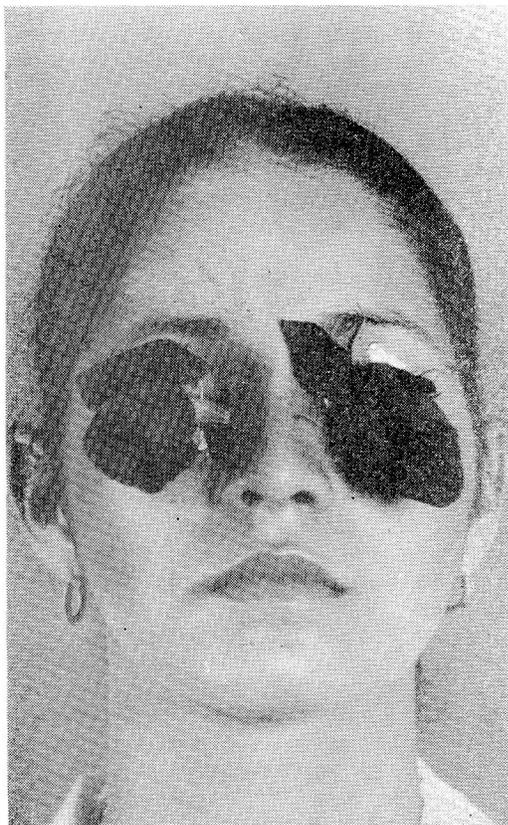
La cultura —lo aclaro de salida—, no como un corsé, como un determinante abstracto sino como aquel factor que da justificación estética a una estructura cromática, a un concepto espacial en ese sentido donde el arte sin caer en la pedagogía sí es capaz de proponer modelos ideales ya que repito, es aquí donde el arte tiene que ser la respuesta a la barbarie: y la respuesta a esa barbarie no es la crónica periodística sino una geografía, un espacio humanizado donde el paisaje, por ejemplo, se constituye ya en una referencia sentimental, tal como lo hace Caspar David Friederich. En medio de la guerra de 1870 Cezanne se aparta a un pueblecito L'Estaque a realizar la parte más definitiva de su propuesta plástica. De este modo sí hay una acción de la barbarie el arte sitúa frente a esa inclemencia su sereno llamado a un orden ético. Lo que borra la irracionalidad política lo preserva la visión del arte devolviéndole al hombre su pasado.

La noción de crisis bien lo sabemos hoy es bastante ambigua e incluso equívoca. De tal manera que como acertadamente se ha señalado, nadie tiene porque vivirla, sobre todo cuando la tarea de un grupo social, de un hombre, sólo consiste en llevar adelante una propuesta y no en aceptar buenamente los términos de un supuesto desgarramiento existencial, de otra tarea que no es la suya. Es aquí donde debemos situar en el contexto de nuestro arte aquellos momentos donde el artista renuncia al acto mecánico de hacer cuadros —es decir, de fabricar "arte"— para buscar situar su tarea en los términos de esa necesaria propuesta de orden que como es lógico —me apresuro a aclarar— no se puede dar desde una sola perspectiva, la racional digamos sino también desde aquella perspectiva que tiene que ver críticamente con nuestros hábitos y fantasmas morales, es decir, con nuestra moral instituida: Mondrian y George Groz.

En este sentido el rompimiento que en su momento se produce entre lo que aportan Alejandro Obregón, Ramírez Villamizar y Edgar Negret a pesar del aparente escándalo que se forma ante sus otros lenguajes, tiene que ver más con la pereza mental de ciertos artistas de academia criolla, con la intolerancia del provincianismo rastacuerista de entonces que con lo que podría llamarse una verdadera ruptura epistemológica. Ya que unos y otros parten en su momento de lenguajes ya establecidos e incluso academizados del arte moderno y sobre los cuales simplemente —como se encargará de demostrarlo el tiempo— se transcurrirá con algunos ocasionales hallazgos hasta desembocar en eso que llamamos un estilo personal. La ruptura en realidad— ese afán de saltar las barreras del ultramontanismo religioso, el paternalismo cultural, de hacer una vida

civil —se estaba dando entre los nuevos contenidos de vida social y las desuetas estructuras sobre las cuales la tradicional minoría de poderosos quería seguir ejerciendo su dominio. No es por eso casual que para ese tipo de enfoque político, la noción de universidad fuera subversiva, el alcance de la lectura indicara un ansia de libertad que era necesario perseguir y la cultura tuviera que ser esencialmente el usufructo de una minoría dueña por supuesto, de la verdad con mayúsculas. De este modo la “Historia del Arte” desconoce los artesanos, ebanistas, fotógrafos por considerarlos expresiones inferiores, es decir, populares.

El arte académico suponía así un perentorio proceso de adaptación a esas verdades, un proceso de esterilización espiritual donde cualquier referencia vital era cuidadosamente erradicada —pensemos en el penoso caso de Coroliano Leudo y sus españolerías, de Roberto Pizano— y donde las posibilidades de estudio dependían del paternalismo estatal, exceptuando lógicamente aquellos que contaban con el patrimonio familiar para hacerlo. La aparición de una contra—academia, supuso entonces la inesperada democratización de un saber, la pérdida de una vigilancia permanente sobre los discursos que caracterizaban a la cultura, etc. No olvidemos en este sentido no sólo el olvido con que se pretende desconocer la “provincia” sino la intolerancia frente a cualquier forma de disidencia. Basta ver la cantidad de insultos gratuitos en la prensa oficial cuando el éxito mundial de “Cien años de soledad” por el imperdonable hecho de no pertenecer a ese saber instituido, a esa verdad de



la casta para comprender entonces lo que en todos los órdenes de la vida supuso esta democratización. La noción de “vanguardia” como ruptura opera pues secretamente desde estas instancias y conflictos, en una sociedad donde si el arte para la clase dirigente nunca contó para nada, al nivel del resto de la sociedad sí expresa ya este conflicto histórico, que tantas vidas costara y seguirá costando.

¿Bajo qué óptica entonces tendría que hablarse ahora de una Post-modernidad? Es lógico que es en la arquitectura donde esta noción es más precisa: el perfil de las ciudades y su rascaielismo, un concepto urbano que desmembró, antes que unir, los espacios públicos y una tecnología cuyos términos no siempre fueron asimilados. Y sobre todo la especulación inmobiliaria como otra forma nueva de discriminación y violencia. No hubo pues la búsqueda de una poética tal como sí sucede con las propuestas de Gropius y de Mies Van der Rohe: una razón para devolver a la vida su dimensión plena, tal como buscó con denuedo Mondrian. ¿Pero qué hace Edgar Negret sino escapar a las exigencias plásticas y sobretodo políticas ya planteadas por su maestro Jorge Oteiza? Y salir del bibelot, de la cosa —arte— para decirle de algún modo era necesario como lo era precisamente la conciencia ante el hecho urbano: ¿cómo sino podía tener significado esta supuesta búsqueda racional? ¿una escultura que se queda en el museo, en la galería y niega el diálogo del entorno?

¿Qué detiene así en un momento determinado a Carlos Rojas? ¿Por qué las preguntas que siguen haciendo los espacios públicos nunca fueron respondidas? Es donde vemos como nuestra modernidad demuestra su fracaso, su incapacidad para crear modelos válidos. ¿Podríamos acaso reconocer aquí una referencia simbólica, encontrar en esos colores siquiera una pálida referencia a esa visión que el artista verdadero convierte en patrimonio común? Ya que hablamos de la imaginación como el ámbito que define nuestra libertad y aquello que define lo plástico en su alcance cultural.

Fijémonos entonces hasta qué punto nuestro arte se ha separado de manera radical de aquello, repito, que puede conferirle un significado y una validez. Hace algunos años esta reflexión se canalizó exclusivamente bajo la óptica política y ello produjo una lógica reacción que sin embargo terminó también por hacer desaparecer el necesario suelo crítico, como si desaparecida Marta Traba aquel modelo de crítica que ella impuso hubiera agotado su capacidad de apasionamiento y también de arbitrariedad. La idea de que el arte y el artista pertenecen más a las frivolidades de la llamada vida social y no a la exigencia rigurosa desde un punto de vista cultural, ha hecho carrera desde entonces produciéndose con ello un dramático alejamiento entre el arte y la universidad, por ejemplo, entre el arte y la sociedad misma, no por culpa del público sino de los artistas.

¿Puede identificarse entonces la simple producción de “obras de arte”, cuadros, esculturas, con lo que debe y tiene que ser una intención estética? La actitud estética, recordemos, se define

precisamente por un afán de entendimiento con el medio y al menos en 70 y 80 años de estética moderna si hubo fallas, equivocaciones lo cierto del caso es que igualmente podemos hablar de logros, es decir, del intento de una racionalidad de, respuesta al caos. Repito entonces: ¿cuál puede ser el balance de nuestra modernidad? El verdadero creador ensancha siempre nuestra área de experiencia: la luz mediterránea de Matisse está más allá de la simple consideración de lo que constituyen sus obras de "pintura", sus exposiciones comerciales. ¿Dónde están esas propuestas en nuestro "arte moderno"? No era pues una militancia política lo que se pedía al artista sino su entrega a esta tarea de acreditar un ámbito de experiencias, un mundo de significaciones necesarias en un proceso histórico donde la violencia ha seguido destruyendo de manera sistemática aquellos hitos que había creado nuestra cultura, los lugares sagrados de la memoria común. Ideología del progreso que arrasó a nivel urbano ese pasado en nombre de nada, aisló el campo o sea que cercenó experiencias necesarias, con la complacencia, paradójicamente de este arte que, repito, supuestamente era el anuncio de una nueva vida.

Porque si bien es la gente quien crea y santifica los lugares, quien concede significación a los senderos, a los confines, es el arte quien debe conceder a estos lugares, a estos senderos, el sentido de lo sagrado: ¿cómo entonces hablar de una cultura urbana si esa impronta plástica está fuera del ámbito visual de las gentes? ¿Cómo en un momento dado hablar de nuevos soportes si estos soportes no han entrado como costumbre cultural en un medio social? ¿Si el repertorio de imágenes, los otros soportes de éstos grupos sociales sigue siendo desconocido para el artista? Vuelvo a lo mismo: aquel estanque de nenúfares de Monet, aquel puentecillo entre la fronda de Cézanne continúa ahí: el paso del tiempo ha agregado más texturas, los colores de la profundidad nos han certificado nuevas imágenes de nuestro anhelo, otra rama ha crecido pero el arte hoy los hizo posibles ya que los convirtió en memoria. Eso mismo podemos decir del prado y el viejo granero que, a pesar de que ya no esté Cristina, por la devota actitud de Andrew Wayth siguen siendo memoria de todos, territorio conquistado por lo humano. Pero ¿qué más humano que esa estética que nos afianza en el tiempo y hace del concepto de Belleza un sentido democrático? ¿Y ésta precisamente, no ha sido hasta hoy la cenicienta de la casa, la prohibida, la negada como si hablar de sus categorías y exigencias fuera un delito histórico y no un acto de afirmación, de resistencia?

Qué curioso que aquello que no llegamos a considerar como "arte" por corresponder supuestamente a "expresiones populares" —o sea "inferiores"— sean entonces en nuestro país las únicas expresiones, nuevos soportes que llegan a conformar una estética, ya sea a nivel de espacios íntimos ya a nivel de los espacios urbanos, con lo cual se pone en evidencia lo espúreo de aquellas "vanguardias" que fabricadas por el capricho de un curador, de una revista internacional, pretendían ser la expresión de una ruptura.

¿Ruptura contra qué? —¿Contra Obregón, Bo-

tero, Grau? ¿Es un contenido lo que define una ruptura o lo es simplemente una frase retórica y gratuita que considera de buenas a primeras que "ya no se dibuja" ya "no se pinta"? Si algo caracterizó al llamado nuevo arte —y por supuesto a sus protagonistas— fue en los últimos 15 años, su flagrante cobardía ante el establecimiento, su aquiescencia inaudita ante los manipuladores del arte. Nunca se había presentado tal mortandad de nuevos artistas como en estos años donde infinidad de esos nombres surtidos más por el capricho curadural, que por lo real de sus aportes, han desaparecido sin haber dejado hue'la alguna. Pero además ¿dónde aparece el ejercicio crítico que hiciera claridad sobre todas estas circunstancias? ¿Que ilustrara la filosofía de estas supuestas rupturas?

Si no está el ejercicio crítico no está pues el estado de conciencia o sea, de reflexión ante lo que nos rodea, que es seguir viviendo en una inmediatez donde se hace arte tal como se hacen panes, es decir, por algo reflejo que elude la visión del ser, el problema de lo otro. Y esta negativa a la edad crítica es además el miedo a asumir el riesgo y el compromiso que hay en la cultura. Basta tener en cuenta sino, el pobre papel de nuestra "intelligentzia" frente a las situaciones de violencia irracional que vivimos para darnos cuenta de qué manera esa irresponsabilidad disfrazada de "tercermundismo" eludió su compromiso por la vía más fácil: una inocencia inventada, consistente en la incultura como vía propicia para, repito, supuestamente eludir toda responsabilidad ante la propia obra. Y la ignorancia no puede pues equipararse a la inocencia que sería un estado de gracia alcanzado después de



hacer frente a los avatares de la vida y de la historia.

Pensemos en la forma melancólica en que murió nuestra idea infantil de "vanguardia" que creía haber matado el arte tradicional sin haber matado antes todo lo que hace posible que esa idea de "arte" se sostenga por razones meramente comerciales, ideológicas. Rebeldías de taberna, rupturas sin contenido alguno que no fueron capaces de ahondar ninguna de las presuntas propuestas presentadas tal como lo indica su fugacidad y tal como se pone de presente en la actual pobreza de nuestro diseño gráfico, de nuestro diseño de interiores, en la inexistencia de nuestro video. O sea pues que nada realmente ha sido modificado a estas alturas como visión y lo que llegamos a considerar como un florecimiento no es más que aquellos retazos característicos del paternalismo cultural ya sea del Estado ya de las entidades culturales particulares y donde se llega a confundir —nos lo recuerda Teodoro Adorno— la beligerancia de la cultura con la cifra mensual de actividades programadas, número de conciertos, de conferencias, de exposiciones, etc.

¿Dónde ha estado pues nuestra modernidad y qué nos ha dejado? Si hoy se habla de una posmodernidad bien lo sabemos que se hace desde parámetros que pueden ser discutibles pero que responden a una lógica: si la modernidad supuso la glorificación de una tecnología inhumana, de un concepto de ciencia amparado en una racionalidad abstracta, si el rigor se confundió con el aburrimiento mortal, si la alegría se negó y persiguió para justificar el genocidio, lo que se busca hoy es exactamente lo contrario: el regreso a la sabiduría del amor como un límite necesario de lo humano, la voluntad de admitir el error no como la equivocación criminal sino como la constatación de lo humano en lo trágico, la presencia del sentimiento como la constatación de que la lógica no rechaza el valor de la poesía, etc. Todo este contenido implica entonces la presencia de un anhelo ético: volver a pintar sí pero desde la perspectiva de los lugares que la memoria reclama, que exige el corazón contrito como la necesidad de una poiesis, de una tecné ya que son éstas las únicas que pueden certificar que el arte no es un expolio de la naturaleza y de la vida sino —como pedía Morris— aquel ejercicio moral de agregar a éste formas bellas y dignas.

Nuestras "vanguardias" jamás respondieron a aquel riguroso sentido de decodificación que Susan Sontag exige al verdadero creador ya que carecieron, repito, de un verdadero contenido estético, del saber el porqué de una ruptura, del amor al azar, al riesgo, a lo que no tiene nombre aún. De este modo la palabra "vanguardia" terminó por perder toda credibilidad ante lo que supuestamente debía realizar frente al arte instituido. Y si hablábamos desde hace años de las muertes de estas "vanguardias" era aludiendo a ese infantilismo de considerar que audacias trasnochadas podían repetirse impunemente día tras día en una aturrida y provinciana pachanga. Vanguardias pues sin lo definitivo: una teoría del conocimiento gracias a la cual hubiera sido po-

sible entrar de lleno en estos nuevos ámbitos, en estos nuevos lenguajes, en estos códigos de la nueva ciudad, en estas nuevas experiencias de la vida, en esta otra música, frente a las cuales esa "vanguardia" evidencia toda su pobreza conceptual, su falta de audacia.

No confundamos esto con la actualidad o el conocimiento sino con la voluntad de hacer objetivo aquello que es ya manifiesto en los anhelos de la gente. Es decir, aquello que rompe la tautología con que quienes así mismo se consideran artistas se supone que hablan con quienes también así mismo se llaman críticos o entendidos. La vanguardia verdadera debió entender que su tarea estaba en esta ruptura y no pues en imitar caricaturezadamente una idea de vanguardia lanzada desde los grandes centros emisores de arte a través de sus consabidos medios de difusión, a través de su vasto establecimiento artístico.

Y es desde la perspectiva anteriormente descrita desde donde es necesario pensar en la necesidad de unas nuevas vanguardias, que lo deben ser contra el conformismo, contra la inercia moral ante la penetración cultural, contra los estereotipos con que se sigue manipulando el llamado "arte joven", rótulo convencional si lo hay y detrás del cual se ha ido distrayendo esta tarea urgente de devolver a la creatividad sus verdaderos alcances y a la imaginación su verdadera tarea liberadora. Un evento plástico debe ser la confluencia necesaria de corrientes de opinión, de intercambios de experiencia y no la manipulación soterrada de unas formas de expresión, manipulación que se hace creando falsas jerarquías, dopando la libertad crítica del creador con una maratón de eventos, apabullando la lucidez juvenil con los falsos valores del prestigio y la autoridad, abriendo las muestras a la claridad de otros espacios diferentes a los panteones donde sigue muriendo, renunciando a su capacidad de incitación, de aliento, a sus posibilidades de renovar su raíz en las formas anónimas.

La sensación íntima de que ideas y creencias han dejado de jugar un papel director y de que por lo tanto se está ante una tierra de nadie es sin duda lo característico del actual momento. Pero vaciado de contenidos —por el estereotipo precisamente— la noción de angustia, de desesperación tampoco es una opción ante esta tierra de nadie frente a la cual es necesario responder con las armas de la cultura o sea la razón creadora abierta a los llamados de la poesía y a la ética implícita en todo trabajo de acercamiento y desvelación de la confusa realidad que nos rodea.

Curador de una carpeta de grabados me llamó la atención la constante presente en casi todos los jóvenes artistas escogidos: la afirmación de un espacio íntimo. Pero aquí la intimidad no entendida en el sentido burgués de la propiedad sino como ese espacio imaginario, esa otra patria que necesitamos para hacer posible la vida y para que el espectador entienda que también ese espacio imaginario es su propio espacio, su respuesta al despojo y al desamparo. Y es en esta resistencia a sucumbir, a entregar los valores primordiales, las imágenes primordiales, donde creo que está la tarea de los días por venir.