

**Paraíso prohibido.
Imágenes dialécticas en la construcción del Estado del Interior.**

**Forbidden paradise. dialectical images in the construction
of State for the Interior.**

“Recibido el 23 de mayo de 2016 y aceptado el 9 de junio de 2016”

Fernando Londoño*

“Aquel que se convierte en antena hasta donde ascienden a buscar expresión para luego volver metodizadas al seno de donde han salido las demandas de lo moral, de lo justo, de lo bello en el legítimo empeño humano de avanzar hacia mejores destinos”.

Luis Hernández Mellizo, 2009.

“En la incapacidad reflexiva general que domina el subdesarrollo, la reflexión es un acto subversivo”

Marta Traba. Los muebles de Beatriz González

Actuar Sobre las Masas como el Cincel del Artista (*frotage* y acrílico sobre lienzo).

“Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra”.

Walter Benjamin, Tesis sobre filosofía de la Historia.

* Historiador, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.

Resumen:

El tipo de Estado dominante en Colombia en el siglo XX resultante del proceso político del siglo XIX, buscó asimilar, atenuando, la ideología de la modernidad que se iba gestando en el contexto internacional, para lo cual fomentaron un do-ble discurso sobre la identidad colombiana: una política externa “moderna” y una política interna de rasgos rurales y semif feudales. Artistas e intelectuales sintieron y representaron las consecuencias de esa paradoja.

Palabras clave: Siglo XX, liberalismo, hegemonía, violencia, crítica de arte, modernidad, medios masivos.

Abstract:

The dominant state of the 20th century in Colombia was the result of the political process lived during the 19th century. This one sought to assimilate but to atten-uate, the modern ideology that was taking place in the international context. In order to accomplish this, Colombian politicians developed a double speech about Colombian identity: a “modern” foreign policy and an internal policy with rural and semi feudal features. Artists and intellectual people, felt and represented in their works the consequences of this parado.

Key words: 20th century, liberalism, hegemony, violence, art critic, modernity, massive media.

I

Uno de los conceptos de mayor presencia dentro de los debates en torno al papel del arte y la cultura colombiana del siglo XX es el de “modernidad”, hasta el punto de que la marca ideológica de las diferentes posiciones culturales y políticas estuvieron definidas por la concepción y acercamiento que cada bando o partido tuviera en torno a qué es lo moderno. De mane-ra contundente en el arte, lo moderno

procuró ser entendido como el régimen de posibilidad de la mirada que brindaba una mayor apertura en cuanto al espectro en que el sujeto registra las virtualidades a las que les dará vida en su relato autobiográfico existencial o, en el caso de los artistas, de su obra. Lo moderno es una manera de referirse a lo actual, no en el sentido del tiempo homogéneo sino en el de la actualización del concepto¹ que es atemporal y

¹ La segunda mitad del siglo XX ha sido el esce-

necesariamente discontinuo; hay unos rasgos de la producción estética e intelectual que han podido llamarse actuales, esto es originales o intempestivos; tales momentos de recreación cultural es lo que intenta capturar la crítica historiográfica dentro de tablas e itinerarios, cánones y continuidades, dejando a un lado aquello que es manifestación original de una pulsión creadora y como tal monádica² en cuanto al tiempo. Los conceptos de la crítica tomados de la obra de Walter Benjamin son de notable importancia a la hora de intentar un acercamiento a la interpretación de las obras culturales y artísticas de la realidad colombiana; en especial el concepto de “Imagen Dialéctica”, que en este ensayo se conceptualizará desde las *Tesis sobre filosofía de la historia*³, y el Aura y “la Mónada”, siguiendo a Simón Diez en la lectura a la luz de Leibniz de las *Tesis sobre Filosofía de la historia*, de Benjamin; también a Bolívar Echeverría y a Gutiérrez Girardot⁴ en sus cercanías a la obra de

nario de una polémica en torno al carácter conceptual o político del arte, y al carácter moderno o no de las obras.

² “El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada (Tesis 17 del texto Tesis sobre filosofía de la historia de Walter Benjamín), es decir como tiempo pleno.

³ Benjamin, Walter. *Tesis de filosofía de la historia*. Madrid: Taurus, 1973.

⁴ Para este autor pueden revisarse textos como: Gutiérrez Girardot, Rafael. Presentación de Walter Benjamin. En: Eidos, Revista de Filosofía de

Benjamin⁵



Ilustración 1. *Angelis Novus* Paul Klee.

Museo de Israel (Jerusalén) 1920.⁶

“Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal y como verdaderamente ha sido». Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro.”⁷

la Universidad del Norte. Barranquilla: No. 19, julio-diciembre, 2013, pp. 179-198.

⁵ “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, «tiempo - ahora»” (Tesis sobre filosofía de la historia: Tesis 14). Para ampliación sobre el concepto de imágenes dialécticas y mónadas ver Diez, S.

⁶ Imagen consultada en: <http://arte.laguia2000.com/pintura/angelus-novus-klee>

⁷ Benjamin, *Tesis sobre Filosofía de la Historia*, escrito inspirado en la obra de P. Klee, *Angelis*

II

La crítica de arte historiográfica ha extrapolado de la historia extensa y convencional criterios inconvenientes para la comprensión histórica y que resultan completamente inadecuados para la crítica artística, tal es la pretensión de quienes quieren ubicar un periodo moderno del arte en Colombia de acuerdo a las valoraciones que el canon literario y la linealidad del discurso histórico han implantado. De acuerdo a estas visiones se ha tratado de forzar el concepto hasta hacerlo coincidente con la plena regeneración⁸; o quienes siguiendo la escuela historiográfica del neo y pseudo liberalismo han sobredimensionado los alcances liberales y modernizantes de los gobiernos colombianos entre 1930 y 1946, tal es el caso de la historia del periodo liberal de Renán Silva⁹. Los canonistas, tan presurosos en sincronizar la vida cultural nacional con la de otros entornos insisten en denominar a este periodo: modernidad, pero viéndolo de cerca como corresponde a la intensión del historiador de la cultura que pretende practicar disciplina crítica, es evidente que durante este

periodo (1930-1946) continúan las políticas económicas y culturales trazadas por la regeneración e impuestas a través de la institucionalidad. Lo que esto significó para la cultura nacional y las grandes expectativas revolucionarias que aún se vivían a finales del siglo XIX y comienzos del XX puede sintetizarse en el sentimiento y la impotencia de la resignación, que tal vez se realizaron en ese tono amargo y como rabioso de la literatura de Vargas Vila, ese “hombre trueno”¹⁰, que asistió impotente a la transformación de las grandes potencias de su nación en el pestilente lodazal donde se revolcaban los ambiciosos torpes y los estupidizados por el liberalismo financiero a quienes desvela el novelista como en su *Conquista de Bizancio*¹¹.

Las imágenes del despojo características del ambiente reflejado en las obras de los artistas, y su correlato de miseria a la que se condenaba a la mayor parte de la población, no tardaron en hacerse presente en la obra de los artistas plásticos. Los emblemas estuvieron a la orden del día en el muralismo de Pedro Nel Gómez como en los grabados de Carlos Correa (*Las Trece Pesadillas*, grabados en metal, 1952); la Res-Pública estaba plasmada

Novus o el Ángel de la Historia.

⁸ Fernández, Carlos A. *Arte en Colombia 1981-2006*. Medellín: ed. UdeA. 2007

⁹ Silva, Renán. *Republica Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Editores E.U. 2005

¹⁰ Arevalo Martínez, R. *El Hombre que parecía un caballo*. Lima: edición crítica Dante Liano (coordinador). España: Biblioteca Nacional del Perú. 1997. P. 18

¹¹ Vargas Vila, José. María. *La Conquista de Bizancio*. Barcelona: Sopena. 1950

en ambos como la limpia osamenta de la vaca que ha sido hasta los huesos carcomida por una estirpe de pajarra-cos sin manos para crear, ni ojos de gran apertura para los conceptos, pero con grandes y puntiagudos picos con los que destruir y devorar torpemen-te, a su alrededor el lagarto rastrero y trepador como el negroide descri-to por Fernando González, y el muy humanizado búho que deja entrever al corrompido jurisconsulto frente al cual la carnicería sobre la Res-Pública acontece como si nada¹².



Ilustración 2. *La Res-pública*, Carlos Correa¹³.

¹² Parte de la narrativa cósmica histórica y sobre-natural de Pedro Nel Gómez en el mural exterior norte de la Biblioteca Central de la Universidad de Antioquia.

¹³ Imagen consultada en: http://carloscorreapin-tor.blogspot.com.co/2015/07/salvese-quien-pueda_14.html



Ilustración 3. Mural Biblioteca Central UdeA

La nuestra es sin duda una época que reclama un mayor nivel de participación de la mirada, en tanto ésta remite a un sujeto activo de la vida cultural y política, y por tanto el poder de convocación del sentido y del goce estético se encuentra más libre, y es mayor y más claro el espectro que comparten quienes bajo solo la alusión de la idea o el concepto reconstruyen la particularidad del sentido o “aura¹⁴” que trasmite la obra.

III

En el caso de Colombia ese sentido es además de cierta forma narrativo, como la larga exhalación de

¹⁴ El concepto de “Aura” es fundamental en la estética de Walter Benjamin, pero como en otros aspectos parece tener un correlato en su historio-sofía: el del alejamiento y origen de su estética es el instante, las imágenes dialécticas, que recoge el historiador “en el momento que amenaza un peligro”.

un desahogo que se manifiesta en la recurrencia a los temas de la violencia, en un juego dialéctico que va de la presencia plástica de la víctima, traumáticamente seductora en cuanto desintegración de la forma integral del cuerpo, que es a lo que tiende el concepto en las aproximaciones más vanguardistas¹⁵; otro tipo de impulso de esa misma violencia es la representación denunciante del victimario¹⁶. Lo que le da a esa narración de las obras el carácter particular no de la historia oficial y su modelo lineal, sino más bien del registro del “Estado de Excepción”, que “es la regla en la tradición de los oprimidos¹⁷”, de lo que esto da cuenta en las *Tesis sobre la Historia* de Benjamín, es de la necesidad de afrontar de otra manera el modelo historiográfico positivista, lineal y continuo, por una apreciación más estética como en Kierkegaard o Baudelaire, para lo cual la tradición na-

cional es pródiga en ejemplos y situaciones. El artista encarna la oposición más efectiva al canon y con ella a una época y la ratificación de la permanencia de la diferencia por lo menos hasta ese momento, mientras exista un artista es obvio que los poderes contraculturales y contrarrevolucionarios no habrán podido dar por cumplido su cometido de acallar las subjetividades; la profusión de artistas avisa de una época menos tormentosa.

Quizás a ello se deba la prevalencia del motivo de la violencia y sus agenciamientos en los obras de los artistas colombianos: es la expectativa siempre frustrada del ser con respecto al avance que su existencia quiere experimentar y que los poderes temporales le impiden llevar a cabo; como el artista abocado a su angustia o quien deja de poseer por medios ruines e infames, el sustento de la mejor imagen posible de sí mismo en el presente y hacia el futuro. Es la condición de víctima, a la que en rigor, casi en totalidad debería pertenecer la categoría de ciudadano; ser ciudadano, ser víctima y ser artista es la condición de vida más propia de lo que es ser colombiano en la actualidad, porque la victimización acelera la manifestación de la subjetividad, la crisis, donde de cara al concepto trascendental el ser no elige ya, sino que es tomado por la fuerza magnética —semántica— del concepto modernidad y del concepto violencia, y no le queda sino la opción

¹⁵ Aparte de los mencionados, los grabados de Luis A. Rengifo *Trece Grabados Sobre la Violencia*, (1963), las series sobre víctimas y héroes de Pedro Alcántara; el *Estudio para la Violencia* o la *Violencia* (1963) de Alejandro Obregón, y *La Cosecha de los Violentos* (1968) de Alfonso Quijano, entre otros.

¹⁶ Son todas las manifestaciones entre políticas y conceptuales que no escapaban al espectro de lo que sucedía a su alrededor, pero lo tomaban como forma de Expresión conceptual o comprometida: Beatriz González, Clemencia Lucena, Antonio Caro, entre otros.

¹⁷ Benjamin, 1940: “La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el «estado de excepción» en el que vivimos”.

de su anulación total en la lastimera condición de víctima o su expresión afirmativa a través del arte.

De ahí que los registros de este arte nacional, privilegiados o no, excelsos o cotidianos, no puedan dejar de ser siempre el eslabón perdido entre una identidad histórica en suspenso y un futuro pánico en su misma indefinición. Tal es la narrativa que de-construye (revisa críticamente, con mirada detallada el desastre de la modernidad y de entre sus ruinas re-crea el diseño de su idealidad) cada una de las visiones que bajo el nombre de “obra” presentan en cada momento social los creadores de aquella época, de cada época, que no son sino todos y cada uno de los sujetos que a partir de su existencia abordan y afirman los temas cruciales y reiterativos que relacionan la experiencia humana por encima de los límites geográficos y las fronteras temporales, una comunicabilidad que late en cada tema del arte¹⁸.

¹⁸ “Partiendo de la premisa de que todo ser humano, cualquiera sean su currículum o antecedentes, es depositario de una fuerza creativa y de una voluntad de expresión que ameritan su dinamización, su activación” (Eduardo Serrano en: Caro. 2013. p. 153)



Ilustración 4. *Violencia*, Alejandro Obregón, 1962.¹⁹

La disposición social de comprensión, recepción y aceptación de tal actitud abierta y creadora —con lo que se podría asociar la ideología de la modernidad— no es homogénea y tales posiciones oscilan en intervalos que pueden llegar a ser antípodas: son Sociedades Abiertas y Sociedades Cerradas²⁰ según la descripción que propuso (Raimundo Popper).

Y mientras en algunos contextos se puede llegar a cierta amplitud en la interpretación de los conceptos clásicos de la metafísica, esto es, en torno a la muerte, la sexualidad, y todo aquello que pueda llegar a ser sacro, en especial lo relativo al acto creativo, en otros por el contrario aún pervive la

¹⁹ Imagen consultada en: <http://www.banrepcultural.org/una-mirada-a-la-coleccion/obra.php?i=24>

²⁰ Popper, Raimundo. *La sociedad abierta y sus enemigos*. Argentina: Ed. Paidós. 1984

más alta consideración mito-religiosa incluso sobre los principios de la formación política, mucho más sobre lo que atañe al ser, a su voluntad y su re-presentación²¹.

IV

Para quienes han sostenido la idea de una modernidad desde este punto de vista —sólo de nombre y catalogación—, el papel dentro de tales recorridos o historias del arte estaría asignado geográfica y temporalmente —geopolíticamente—, no en virtud del talento intrínseco y profundo de la humanidad manifestado en el ser, como debería ser en una época del mundo que pueda aceptar el vivir artístico, sino en el rendimiento o eficiencia en términos de que esa sociedad pueda cumplir con los supuestos de la economía y de la política propios de “esa” modernidad: crecimiento desbordado, especulación como forma de vida y el silencio cómplice y víctima de la falta de sentido de los motivos culturales de esa modernidad.

De donde surge esa particular manera de entender lo nacional, en términos comparativos con unas categorías inverosímiles de ajenas y poco coherentes; también en este sentido,

²¹ Son los casos sobre legislación y penalización de los actos de Mayoría de Edad en el sentido moderno, o sea individuales, sobre los que el Estado quiere legislar con argumentos religiosos.

comenzó a existir un Sub-Arte como corresponde al subdesarrollo económico y a lo que con fina intuición estética la artista Beatriz González llamó el *Amor Sub-Sagrado* y *El Amor Sub-Profano*²². Lo nuestro colombiano desde esta perspectiva, sería un arte pobre que en la peor de sus manifestaciones, quiere hacerse notar con su tímida y muy modesta participación en cada uno de los momentos históricos que otros han definido; para esta visión crítica o historiográfica, Pedro Nel Gómez es importante por el relativo conocimiento y aceptación que le hubieran podido dar sus pares mexicanos, más que por el fin descriptivo del relato nacional de su pintura y el contenido revelador y constructor de su obra dentro de una narrativa de la identidad.

Tal visión, superficial e histórica con la que se ha querido dar cuenta de todo, hasta de la experiencia creadora, también sostiene la importancia cultural de que los escolares sepan el mote ignominioso que como burla y escarnio le pusieron al compatriota “el nobel”, y el año de dicha mácula —1982— con lo que ya dejan de tener en cuenta la denuncia necesaria y vociferante de la obra de Gabriel García Márquez, y que para ese momento el gobierno “liberal” del ciudadano pre-

²² Beatriz González, *Sub-desarrollo 70*, 1968, óleo sobre tela; *El amor sub-profano* y *el amor sub-sagrado*, 1967, óleo sobre tela

sidente Turbay Ayala hacía efectivo la más bruta y absurda aplicación del poder²³: “La misma noche en que Feliza Bursztyn era detenida, volvieron a tumbarle la puerta al anciano poeta don Luis Vidales...”²⁴; es cierto el miserabilismo cultural que debe verse a la luz de lo que se ha construido en términos de imagen reflexiva en los sucesivos momentos históricos, sobre todo en el siglo XX, en los que se ha gestado este extraño clima nacional, por el cual es más importante figurar como institucionalidad por el cumplimiento de las más absurdas imposiciones financieras que por el bienestar de las gentes y la perfección constante en las condiciones de vida de su población. Una especie de chauvinismo negativo (querer ser reconocido por sus calamidades y lacras) sobre el que se dibujan las más variopintas figuras del sinsentido: desesperanza y farándula, crueldad y partidos de fútbol; todo tan propicio para las estrellas pop y toda la economía de la especulación, pero en un todo, contrario a los objetivos y la sensibilidad de los caracteres creadores de los artistas e intelectuales de todas las especies.

A vivir bajo estas precarias condiciones existenciales se condena

²³Fue expedido el decreto 1923 del 6 de septiembre de 1976, conocido como *Estatuto de Seguridad*.

²⁴García Márquez, Gabriel. *Breve nota de adiós al olor de guayaba de feliza bursztyn*. En: *El Espectador*, Agosto 2. 1981.

al artista y al intelectual bajo esta modernidad trunca, como quedó grabado en las conversaciones del joven artista plástico Daniel, personaje-sujeto de la novela de piedad Bonnett: “Durante meses éste ha sido un tema fundamental en nuestras conversaciones. Irse. Especializarse. Quedarse a vivir en los Estados Unidos, en Nueva York, una ciudad plural, que tolera lo diverso, lo distinto, que no rotula ni señala”²⁵ y adelante “Pero además, uno de los terrores que lo obsesionaban era el de la escasez. *Ya nadie compra pintura, mamá*, me decía. *¿de qué voy a vivir?*”²⁶ en lo que se demuestra la angustia de un vivir artístico y estético en medio de una cultura de simulacros y parodias que le teme como a un espanto al sentido y a la comprensión de su devenir cultural y social, y por eso se afana en construcciones necias de sinsentido, como los motivos que dominan en la actualidad la mal llamada cultura popular de hoy que es imposura reforzada y ridícula.

Cuando Michel²⁷ decide morir, pone sobre el panorama, aunque sea de

²⁵Bonnett, Piedad. *Lo que no tiene nombre*. Bogotá: Alfaguara 2013, p. 102

²⁶Ibíd., p. 107

²⁷El artista Miguel Ángel Cárdenas programó su eutanasia para el 2 de junio de 2015 en Holanda, país al que llegó hace 50 años, huyendo del mes-quino ambiente cultural de Colombia que escaresca su condición sexual, política, existencial. (*La Última Cena* de Michel Cardená, Arcadia 2 de junio de 2015).

las revistas culturales, la actualidad de los debates sobre cuestiones que fueron justamente las que hicieron que el artista Miguel Ángel Cárdenas tomara la fuga del asfixiante y enrarecido aire cultural colombiano, como era en ese entonces (1965) para el artista, quien comenzaba a manifestar sus expectativas acerca de la subjetividad, el orden político, la tradición, etc. y sigue siendo hoy lo concerniente a su muerte —a la libre decisión de su muerte— lo que nos revela que en contextos sincrónicos, ahora mismo, se debaten condiciones de libertad y superación de las barreras oscurantistas con respecto al ser, mientras en el ambiente colombiano y de alguna parte de la América, gravita como el pesado campo semántico del concepto colonia y subdesarrollo que termina por encarnarse en cada una de las transacciones que realizan los sujetos sobre el territorio: todas viciadas por el pacto horribilísimo que nos obliga al sinsentido, la devaluación como política de Estado y el deterioro progresivo de todo cuanto pueda llegar a ser considerado nacional; todo debidamente presentado estadísticamente y rubricado con el lápiz rojo del autoritarismo como en la obra de Bernardo Salcedo *Cuentas y Multiplicación*²⁸ de 1970.

²⁸ Bernardo Salcedo, *Cuentas y Multiplicación* 1970, lápiz sobre papel, obras que hacían referencia directa a los acontecimientos políticos y económicos del momento, como las irregulares elecciones presidenciales de 1970. Fuente de las

Lo anterior tan solo para mostrar dos casos de la más necesaria y causal actualidad del drama, que se ha repetido a través de todo nuestro re-lato nacional entre las posiciones más humanitarias y profundas asociadas a los objetivos de la sociedad abierta (y los sujetos que han encarnado esa posición: los artistas e intelectuales), y la pesada carga del tradicionalismo comprometido con las instituciones premodernas que son las fuerzas contraculturales que en países como Colombia, han logrado ser quienes dictan las formas culturales o “personalidad histórica”, como lo llamo el historiador Jaime Jaramillo Uribe, de lo que hemos llegado a ser y de nuestras expectativas latentes como comunidad.



Ilustración 5. *Cabeza de Lleras*, Antonio Caro.²⁹

obras: Herrera Buitrago, María M. *Emergencia del Arte Conceptual en Colombia. (1968-1982)*. Bogotá: ed. Pontificia Universidad Javeriana 2011. p. 93

²⁹ Imagen consultada en http://www.casasrieger.com/2015/?post_type=news

V

Es a través y desde el Regeneracionismo³⁰ que las nuevas generaciones reciben las imágenes de lo nacional, son cien años de forjar la imagen de la debacle en medio del atavío de la legalidad internacional; grande debió ser la consciencia histórica de este proceso para la artista Beatriz González cuando confecciona su *Decoración de Interiores*³¹. El concepto de interior en la obra de González corre entre el soporte (una cortina) y la viñeta (el presidente), entre el simbolismo de la imagen del presidente de aquella malhadada época política (1980) y un interior —El Ministerio del Interior—, esto es una cultura de la población mayoritaria tan sólo decorada con fetiches y simulacros entre los cuales al lado de los motivos tétricos de la prensa cotidiana³² la figura de hombrecillo de cera (o de sal como el Lleras de Antonio Caro³³) del presidente de la República; esa cortina que no alcanzaba a ser de hierro (porque los metales preciosos y pesados estaban concesionados al extranjero), si no de fantástico realismo, sirvió para dejar atrás el tema nacional en un acto de prestidigitación

³⁰ Periodo que comienza con la constitución de 1886 y la influencia conservadora decidida de Núñez y Caro.

³¹ Beatriz González, *Comedia*, de la serie “Deco-ración de interiores”, 1981

³² Véase *Crónica Roja* (1979) película de Fernando Vallejo.

³³ Caro, *Cabeza de Lleras*, 1970, busto vaciado en sal sumergido en vitrina de agua sobre pedestal. En: Herrera, M. 2011. P. 72

in-política, no resuelto, sino “tapado”, oculto por las imágenes de una farsa en la que ora protagonizaba el político, ora el militar, ora el empresario.

Esa cortina que separaba el interior del exterior es también y a través de la delicada percepción estética de la artista, el doble discurso de la institucionalidad colombiana por lo menos desde 1930 en que se selló la suerte política de Colombia, cuando una particular visión del liberalismo se alió con el proyecto conservador de nación en confluencia de intereses por los cuales en adelante cualquier hombre político sabe que no puede ser conservador en las relaciones internacionales, de la misma manera que no puede ser liberal en los fundamentos políticos del gobierno interior³⁴. Desde ese momento el estamento conservador e hispanista se amplió a los liberales anglófilos y poderosos, convenciendo-los de que podían seguir siéndolo con la condición de que no lo pensarán para el manejo y dirección de los asuntos nacionales. De esta manera la fuerza dialéctica de la historia se anquilosaba y se trocaba en la praxis política de la nación en la dura tenaza que lacera las condiciones de existencia de la población al margen del negociado político bipartidista. La poca o reforzada seriedad que logran algunos asuntos públicos está di-

³⁴ La designación de Carlos Restrepo como ministro de gobierno en el periodo “liberal” de Olaya Herrera al igual que los espurios resultados en educación y el tema agrario de la llamada República Liberal manifiestan las deficiencias estructurales del periodo para llevar a la nación a un proceso e modernización.

rigida a no desatinar del concierto de las complacencias con el magnate foráneo, con ellos se firma y se brinda (como en la obra-cortina de Beatriz González³⁵), y en las portadas de los medios se tapaban las solapadas arremetidas contra los derechos humanos de la población manifestados estructuralmente en el estado de abandono institucional de los ramos de la economía³⁶ que hicieran prosperar a ese ciudadano por siempre expectante —y por siempre vencido, defraudado por el Estado— de su papel en el nuevo escenario que como por entre rendijas se le aparece en el horizonte a través del arte entre las brumas y oscuridades del ámbito político colombiano.



Ilustración 6 Beatriz González.
Comedia. 1981. de la serie.
Decoración de interiores³⁷

³⁵ González: *Comedia*, 1980

³⁶ El caso de los tratados de Libre Comercio y la quiebra constante y sistemática del agro y la industria nacional son casos patentes de esto.

³⁷ Consultada en:
<http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/tema/pop-art>

VI

Tal establecimiento sub-político (siguiendo siempre reflexión – su gestión de Beatriz González) no tolera ni el arte que no sea complaciente ni la crítica reveladora de las lacras sociales y la estupidez política de las clases dirigentes, que desde hace más de un siglo y cuarto han conformado la imagen social de la nacionalidad desde la constitución nacional de 1886, primero con el regeneracionismo conservador y sucesivamente y todavía de forma más contundente con los pactos partidistas del siglo XX, de manera que solo ahora quizás pueda hablarse de un recobrar de la vocación crítica en Colombia, tal como para México y a través del ensayo crítico exponía Octavio Paz en el suyo de 1969

El desarrollo y otros espejismos. Paz resalta lo que nosotros podemos comprobar en la historia colombiana, ese carácter acríptico de la cultura de estos contextos políticos de Latinoamérica, así: “hay un horror que no es excesivo llamar sagrado a todo lo que sea crítica y disidencia intelectual”³⁸ caso parecido al que anotaba Hernando Téllez para Colombia: “Una especie de presión atmosférica de tipo social impide la normal respiración crítica [...] La inmadurez cultural del país, fruto

³⁸ Paz, Octavio. *El Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica. 1975.p.259

de su precario desarrollo económico, político y social, explica, a su vez, la ausencia de la crítica”³⁹ también el colombiano Luis Tejada, agudo comentarista, crítico y cronista escribió en las páginas del Nuevo Tiempo en la primera mitad del siglo XX : “y es por incapacidad mental, por falta de inquietud espiritual, porque no sabemos ejercer con plenitud la libertad de pensamiento. Por eso nuestra literatura es la más retrasada, la menos inquieta, vigorosa y fecunda del continente”⁴⁰. Situación que sin duda alguna tiene que ver con el fracaso político de las ideas liberales del siglo XIX y el establecimiento de las posiciones políticas recalcitrantes de un conservatismo ultramontano que en su tiempo sintieron con verdadero espanto los espíritus más libres, como lo vemos en la literatura de Vargas Vila o en los juicios amargos de Fernando González: “*¡que almas tan apasionadas aquellas de la Colombia liberal! Era un país digno y heroico [...] ¡Pero en todo hemos sido desarmónicos! Un sátiro de Cartagena dio principio a la descomposición moral. Comenzaron vendiendo a Panamá y hoy está casi todo vendido*”⁴¹

³⁹ Téllez, Hernando. *Textos no Recogidos en Libro*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1979, p. 362

⁴⁰ Tejada, Luis. *Libro de Crónicas*. Bogotá: Editorial Norma. 1997, p. 90

⁴¹ González, Fernando. *Viaje a Pie*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia. 1996, p. 33

VII

Dicho momento de Restauración y hegemonía conservadora marca esta pugna entre la institucionalidad política y la originalidad artística latente, vital y presta a actualizarse desde siempre sobre este territorio; al mismo tiempo que muestra la disposición poco favorable de esta clase dirigente hacia la promoción de las artes tanto como son poco afectas a las ideas políticas de soberanía, desarrollo de mercados internos o independencia y originalidad cultural⁴².

En efecto se entiende que los hombres públicos de esta nación no puedan querer la obra de una Débora Arango, en que con aguda percepción y aplicación de los recursos necesarios y precisos de la estética plasma el carácter absolutamente grotesco y absurdo de la vida institucional de su tiempo⁴³; cómo van a querer a Beatriz González los adalides de la moral cuando la artista registra en el largo instante de la percepción estética que las muecas de los mandamases revelan para la posteridad el sinsentido, la farsa y el simulacro de lo que en

⁴² Posiciones que han estado en pugna desde el periodo colonial, con una larga confrontación en el siglo XIX y una aparente estabilidad en el siglo XX promovida por la hegemonía conservadora y los pactos bipartidista.

⁴³ Sobresalen en esta intención expresiva de la técnica el uso de emblemas como: el mico, el burro, el lagarto.

apariencia quisieran ellos revestir de finalidad y sustancialidad; cómo van a haber promovido a un Vargas Vila, a quien Martí tenía entre los hombres más valiosos de América y del modernismo, y el poeta guatemalteco Rafael Arévalo Martínez lo ponía al lado de Víctor Hugo en la categoría de “Hombre Trueno”⁴⁴, mientras en Colombia el presidente Carlos Restrepo en 1913 lo consideraba hombre “inmundo y blasfemo”⁴⁵ (Restrepo.1982); cómo van a querer esos hombres públicos a ningún creador original y sufriente si a través de ellos se hace ya tan evidente el latrocinio intergeneracional de quienes han tenido a su cargo los destinos nacionales, que solo pueden ocultarlo mediante la inyección reforzada de la vulgaridad estrafalaria de unos medios masivos envilecidos y envilecedores que se complacen en reflejar una falsa imagen de una nación derrotada, trágica y miserable en todo contraria a la imagen reflexiva, crítica y potente que manifiestan sus artistas.

⁴⁴ Arévalo Martínez, Rafael. *El Hombre que parecía un caballo*. Edición crítica Dante Liano (coordinador). España: Biblioteca Nacional del Perú. 1997. p. 18

⁴⁵ “Terrible cosa la que usted me cuenta de Vargas Vila, entiendo que se ha suicidado por lo que usted dice. No era de esperar otra cosa de hombre tan inmundo y blasfemo” (Restrepo, C. 1982. p. 195)



Ilustración 7. “Junta Militar” Débora Arango 1957.

VIII

La apreciación estética y la indagación crítica están completamente proscritas de la formación del ciudadano colombiano y por eso se explica que año tras año egresen cientos de miles de jóvenes de la educación media —que será la última que una gran mayoría de ellos reciba— sin haber visitado un museo de artes ni ser capaz de arriesgar una interpretación histórica de nuestra actualidad; solo un pequeño segmento de quienes pueden continuar su vida académica encontrará las razones y la posibilidad de visitar museos o galerías de arte moderno o adentrarse en la explicación conceptual del presente, y la mayoría que no recibirá educación superior quedará durante el resto de su existencia inmersos en una sociedad que ha

entronizado todos los criterios de la anti-educación, que ha hecho de los medios masivos de comunicación la cloaca de las más torpes aberraciones de una clase dirigente pusilánime e incapaz de dar satisfacción a las expectativas y posibilidades que los ciudadanos, son cada vez más conscientes que les pertenecen.

El arte nos revelaría...está sola premisa hace poner los pelos de punta, y entrar en cólera a cierta clase dirigente, la más habitual en Colombia, por eso no se le ha dejado al arte que revele ni a las humanidades que indaguen. Porque un gobierno débil y un Estado fallido⁴⁶ por las mismas cráculas históricas de que todavía llevan estandarte los actuales gobernantes no permite la comunicación con los creadores más arriesgados y originales del entorno regional ni de la misma tradición nacional: todavía nos es difícil acceder a la rica tradición del modernismo latinoamericano, las relaciones culturales con el resto de América se han invisibilizado y más fácil y casi invasivamente se da a conocer en tiempo real cualquier extravagancia de la farándula que llegar a conocer la rica historia del arte nacional y regional, los textos y los manifiestos de los creadores de nuestra tradición. Por eso le ha sido tan importante a

⁴⁶ La conceptualización del concepto “fallido” en política es larga, actual y susceptible por la legitimidad del gobierno a que alude. El Tiempo, dic. de 2014.

esta institucionalidad heredera del modelo conservador del siglo XIX y XX crearse la idea de un arte nacional que sea la corroboración de que aunque subordinado y precario el arte, como el Estado, va ahí cumpliendo las miserables tareas macroeconómicas que le imponen los poderosos; por eso en aquellas creaciones que responden a la intensión de los canonistas impera como cierta opresión de quien no deja de pedir permiso y se esfuerza por copiar gestos y poses sin originalidad, y se mantiene temeroso de no ser aceptado, de no ser considerado; por eso desde las ciencias, los modelos jurídicos, las artes y todo cuanto afecta el carácter nacional los moldes han sido rígidos y sin alma a la espera de que tal o cual rasgo secundario sea considerado dentro de las normas de algún género o estilo preexistente.

IX

Queda pues la posibilidad crítica abierta sin duda alguna más hoy que en el último siglo, de recuperar las imágenes y los instantes de luz de nuestra construcción cultural autóctona, iniciativas y proyectos que a no dudarlo estuvieron presentes en cada uno de los momentos históricos de nuestro trasegar cultural. Encontrar tales rasgos de identidad y originalidad exige el uso de las herramientas de una historia crítica que superen los esquemas de las historias extensas y

las linealidades causalistas, el caso de las imágenes dialécticas propuesto por Walter Benjamín abre al historiador crítico el amplio repertorio de las pequeñeces y la sutileza que caracterizan a la historia de los oprimidos en que “la excepción es la regla”.⁴⁷ En este sentido la corriente crítica en Historia pone su atención por ejemplo en las pequeñeces, los desechos; los detalles⁴⁸ de que lo provee la fotografía o la poesía como aquellos “dos huequecillos minúsculos/ en las sienes por donde se fugue en griseas podres, / toda la hartura, todo el fastidio todo el horror...”⁴⁹ que León de Greiff figuró en sí o en su alter Stepanyky, o aquel otro huequecillo que se conserva aún hoy en algún sórdido museo en el sombrero que el caricaturista Ricardo Rendón tenía el día, la hora y el instante en que menos figurativamente que el poeta se atravesaba sombrero y cabeza con una munición repercutida por la imperiosa voluntad de su mano creadora; tal prenda –el sombrero este del huequecillo– deja más inquietudes que cientos de sesudos intentos historiográficos por definir la

pretendida modernidad colombiana del siglo XX y las suposiciones acerca de lo que esto quiere decir. Algún visitante entusiasta intelectualmente de quienes visitan este tipo de museos se preguntaba más bien retóricamente frente al sombrero, como se suele preguntar frente al suicidio o a cualquier modalidad de la muerte, el porqué de la acción del suicida; si viviéramos en un mundo que de acuerdo a Benjamin ya tuviera la madurez para apropiarse de su pasado estaríamos en condiciones de comprender inmediatamente en presencia del sombrero de Rendón que bastaba haber vivido en el primer cuarto del siglo XX en Colombia y tener algún rasgo de genio y dignidad nacional, o mucho como en el caso de este Rendón, para darle un *au Revoir* a ese país y a esa existencia. Colombia fue una patria terriblemente cruel para sus poetas y creadores más originales, los que pudieron ser del país para Europa, o para Centro América bienhechora. A otros como al intelectual y novelista Bernardo Arias Jaramillo su buena nación lo reconoció con todas las justificaciones para que por su propia acción dejara esta existencia sin sentido y sin esperanza.

X

Viendo las exposiciones de arte de los estudiantes de las universidades la primera pregunta que surge es a dónde habría ido a parar todo ese

⁴⁷ Benjamin, Op. Cit: Tesis 8.

⁴⁸ “El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia” En: Benjamin, Op. Cit: Tesis N° 3.

⁴⁹ De Greiff, León. Relato de Sergio Estepanzki. En *Una Antología para todos*. Medellín: ed. Universidad de Antioquia. 1995, p. 97.

talento y la amplitud de esas visiones que hoy acceden a los medios del registro, sino hubiera sido por la aparición de las facultades públicas y de un ambiente más propicio en las últimas décadas; y de otro lado puede uno imaginarse la cantidad de visiones de país y de identidad que fueron mal entendidas y anatemizadas a lo largo de toda la historia de este país que sólo alcanzaba a tener ojos para los productos más convencionales y complacientes.

Cuantos habrán sido los seres considerados anormales y contrahechos en una sociedad que legitimó y pretende aún en cierto sector legitimar sus medios de expresión a través de instituciones ideológicamente adscritas al conservatismo que durante casi toda la vida institucional se han abrogado el derecho de sancionar y elevar a la categoría de artistas nacionales y prohombres a quienes la sociedad de bellas artes y ornamentos premiará en sus concursos escolares como es el caso de la relación de Carlos Restrepo, presidente de la República (1910-1914) y F. Antonio Cano, quien se moría por hacer esculturas conmemorativas y firmar contratos oficiales a cambio de que el primero le trazara los recorridos estéticos: “Luego de agradecer la generosidad de la concurrencia [Carlos Restrepo] destacó los atributos del artista [F. A. Cano] y trazó una suerte de programa pictórico que a su juicio debía seguir

Cano una vez regresara a su tierra”⁵⁰

Cuando a comienzos de la segunda mitad del siglo XX aparecen las necesarias manifestaciones de unos nuevos actores dentro de la cultura con el virtuosismo técnico en pro de un arte por fuera de los circuitos de complacencias institucionales, la pregunta que se hicieron los pacatos contemporáneos fue “y de dónde salió este Caravaggio”- como el arte de Oscar Jaramillo o la poesía de Gonzalo Arango- con sus taimadas inclinaciones a establecer siempre correlaciones con entornos extranjeros y las temporalidades históricas heredadas de los relatos de las naciones dominantes, tales visiones no conciben lo intempestivo dentro del arte como dentro de la vida espiritual del ser y por lo tanto en su modelo causal y sucesivo no comprenden la simultaneidad de la irrupción de lo original y en su marasmo crónico -o cronológico- no demoran en encontrar una tesis, una categoría, un periodo, en fin algo con lo que evaden la inminencia del aura de la obra de arte original y seguirán preguntándose con seguridad los emisarios temporales de esa visión que sigue teniendo lugar en Colombia cuando ven aparecer a aquel que para ellos es mequetrefe, chillón, histérico y criticón, aquel perverso homúnculo

⁵⁰ Londoño, Santiago. *Horizontes: Economía, Poder y Arte*. Medellín: ed. Universidad de Antioquia. 2014, p. 42.

que plasma sin cesar y con igual talento en el cine, la novela y el ensayo, las lacras sociales de Colombia y que le recuerda a Colombia que no puede ser moderna una sociedad ahora o en 1905 en que el estigma de la perversión es la primera y más grande rendija crítica con que se mira el arte y la existencia misma de los seres.

Bibliografía

- Acuña P, R. et al. *Alcantara*. Cali: Fundación Función Visible. 2013.
- Arevalo Martínez, R. *El Hombre que parecía un caballo*. Edición crítica Dante Liano (coordinador). España: Biblioteca Nacional del Perú. 1997
- Benjamin, W. *Tesis sobre la historia*. 1940.
- De Greiff, L. Relato de Sergio Estepanzki. En *Una Antología para todos*. Medellín: ed., Universidad de Antioquia. 1995.
- Fernández, Carlos A. *Arte en Colombia 1981-2006*. Medellín: ed. Universidad de Antioquia. 2007.
- González, Fernando. *Viaje a Pie*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia. 1996.
- Herrera Buitrago, María M. *Emergencia del Arte Conceptual en Colombia. (1968-1982)*. Bogotá: ed. Pontificia Universidad Javeriana, 2011.
- Huertas, M. *El Largo Instante de la Percepción: los años setenta y crepúsculo del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- Jaramillo U, Jaime. *La personalidad histórica de Colombia y otros ensayos*. Bogotá: Ancora editores, 1994.
- Londoño, S. *Historia de la Pintura y el Grabado en Antioquia*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia, 1989.
- ————. *Horizontes: Economía, Poder y Arte*. Medellín: ed. Universidad de Antioquia, 2014.
- Paz, O. *El Laberinto de la Soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Restrepo, C. *Carta al ministro de relaciones exteriores de Colombia sobre la cuestión religiosa, Bogotá 13 de mayo de 1913*. En: Carlos E Restrepo antes de la presidencia, Medellín: imprenta departamental de Antioquia, 1982.
- Silva, R. *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Editores E.U. 2005.
- Tejada, Luis. *Libro de Crónicas*. Bogotá: Editorial Norma. 1997.
- Téllez, Hernando. *Textos no Recogidos en Libro*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1979.
- Vargas Vila, José M. *La Conquista de Bizancio*. Barcelona: Sopena, 1950.

Cibergrafía

- Diez, S. (S.F.). Walter Benjamin y la Imagen Dialéctica. Recuperado de http://www.academia.edu/4770339/Wa_Benjamin_y_la_imagen_dial%C3%A9ctica
- García Márquez, Gabriel. Breve nota de adiós al olor de guayaba de feliza burszt. En: El Espectador, Agosto 2. 1981. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/breve-nota-de-adios-al-olor-de-guayaba-de-feliza-burszt-articulo-487599>
- Gutiérrez G, R..*Presentación de Walter Benjamin*. Recuperado de: http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/eidos/article/viewArticle/5391/html_42
- Revista Arcadia .2015 La Última Cena de Michel Cardená. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/michel-cardena-miguel-angel-cardenas-practicara-eutanasia/42779>

