



Producir arte en tiempos de apocalipsis

Isabel Cristina Díaz ⁷

Yo conozco tus obras.
Apocalipsis 3:8 ⁸

En los últimos cinco años hemos experimentado el apocalipsis de distintas maneras. Para quienes somos profesores, los meses de encierro durante la pandemia significaron aprender a la fuerza a comunicar contenidos, aun perdiendo el control sobre las vías de dicha comunicación y el deseo de transmitirlos de esa forma. Es urgente recordar la claridad que tuvimos en esos tiempos oscuros.

Para los estudiantes de artes, el encierro puso en juego la posibilidad misma de producir arte. Entonces comprobamos que el arte necesita de la sociabilidad, desmontando el imaginario del artista solitario recluido en su taller. Difícilmente un estudiante de artes plásticas puede adaptar su casa o su espacio de residencia como un lugar de trabajo. Las discusiones, las entregas, las horas de práctica y la mirada de otros sobre la propia obra dejaron de ser posibles.

¿Cómo pensar en arte cuando las perspectivas se desvanecen, la respiración se dificulta y la imaginación se convierte en un lujo?

^[7] Magister en Estética e Historia del Arte por la Universidad Jorge Tadeo Lozano y maestra en Artes Plásticas por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

^[8] Biblia, versión Reina-Valera 1960.

Tiempo de juzgar, pesar, medir, evaluar. Cualquier referencia al libro del Apocalipsis suele asociarse con el juicio final; sin embargo, la palabra original en griego, *apokalypsis*, significa desvelamiento o revelación. En ese sentido, “no es solamente sobre el fin del mundo”, como afirmó Jacqueline Hidalgo⁹, catedrática de religión en el Williams College de Massachusetts. El apocalipsis “nos ayuda a ver algo que estaba escondido”.

¿Qué significa producir arte en tiempos de apocalipsis según este texto dirigido a estudiantes de artes? La respuesta implica, por un lado, evaluar, pesar y medir la propia práctica artística desde una pregunta constante: ¿qué esperar de la enseñanza académica del arte? También supone, hacer memoria de otros momentos en los que circunstancias difíciles llevaron a distintos estudiantes a cuestionar el tipo de enseñanza que se les imponía. Finalmente, propone dos dimensiones metodológicas de producción.

Pesar, medir, hacer memoria

Se trata de cuestionar la propia práctica artística no desde el pesimismo que genera analizar el mercado y la circulación del arte, sino desde una crítica a las nociones heredadas que establecen parámetros restrictivos sobre lo que entendemos como práctica artística. Frente a esto, propongo una pregunta: ¿puede un artista dedicarse a cultivar papas o arvejas y seguir siendo artista? Es decir, ¿qué límites ha impuesto la enseñanza académica del arte—incluyendo la historia y la teoría del arte que desde las facultades se imparten e imponen—sobre lo que puede o no ser una práctica artística?

Después de décadas de saber que cualquier cosa puede ser arte y que cualquier persona puede ser artista, ¿seguimos creyendo que la práctica artística se reduce a producir obras-objeto que solo parecen arte cuando son exhibidas en instituciones que las validan como tal? He visto la frustración en muchos graduados de arte cuando, años después de haber acompañado sus proyectos de grado, les pregunto: “

^[9] <https://www.nytimes.com/es/2020/04/03/espanol/apocalipsis-coronavirus-religion-rapto.html> (Días, 2020)



Y entonces surgen todo tipo de excusas, producto de la herencia que dicta que "seguir haciendo obra" significa practicar solo ciertas formas de producción, y no asumir que cualquier actividad puede ser, en sí misma, una práctica artística.

La historia de la enseñanza del arte en Colombia a principios del siglo XX, muestra ejemplos de la inconformidad de los estudiantes frente a la educación que recibían y las condiciones en las que debían formarse. Un caso destacado es el de los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá, quienes en 1921 criticaron públicamente el tipo de enseñanza que se les impartía. Para ello, utilizaron la Revista Universidad, fundada por Germán Arciniegas.

Los años veinte estuvieron marcados por cambios en la sensibilidad común con otras ciudades latinoamericanas. Sobre esto, el historiador César Ayala Diago señala:

Esta agitación juvenil que se dio al interior de las aulas de clase estuvo determinada por un amplio, aunque delimitado, espacio de influencias, experiencias y expectativas y fue, como todas las ideas, producto de un proceso histórico particular. Estas ideas juveniles tomaron referencias, establecieron iconos, elaboraron discursos y se autodefinieron en correspondencia con sus antepasados y contemporáneos, tanto de los que se sintieron afines o herederos, como de los que se sintieron alejados o antagónicos. A su vez, sirvieron de sustrato común para la formación de un proyecto generacional particular que reivindicó, resignificó y luchó por un lugar en el cambiante panorama social para un sujeto específico que, en lo corrido del siglo XX, había sido prácticamente invisibilizado: el estudiante. (Ayala, 2009)

En este contexto, según el autor:

(...) El estudio de la primera iniciativa organizativa de la juventud universitaria, la Asamblea Nacional de Estudiantes de 1919, resulta clave. Esta Asamblea fue el antecedente que permitió el nacimiento de la revista Universidad, órgano oficial del movimiento estudiantil colombiano, en torno al cual se reunió un grupo de intelectuales que marcaron los derroteros ideológicos y prácticos de dicho movimiento. (Ayala, 2009)

Una carta escrita por el delegado de los estudiantes y dirigida al rector de la época, Don Ricardo Borrero Álvarez, titulada ¿Cómo va la Escuela de Bellas Artes...?, fue publicada en el número 6 de la Revista Universidad el 28 de abril de 1921. En ella se concretan las demandas que expresaban el descontento de un grupo de estudiantes de artes. Uno de los párrafos expone con claridad los factores de esa inconformidad:

Los métodos de enseñanza no son adecuados: el Dibujo preparatorio, con su sistema de fotografiar yesos con prolija pulcritud en larguísimas y fatigosas horas, en vez de ir formando en el alumno su propia personalidad y de despertar sus iniciativas, producen por el contrario el debilitamiento de ellas, acostumbrando a los alumnos a estudiar la naturaleza ya interpretada. También es efecto de dicho sistema un aburrimiento desesperante, grandemente funesto en la educación y que hoy día se considera motivo suficiente para declarar pésimo un sistema de enseñanza. Es cierto que se ha querido poner remedio a este mal encargando de la dirección de esa enseñanza a un nuevo profesor. Este, de seguro, tratará de cambiar totalmente el sistema empleado hasta ahora, pero se verá imposibilitado para hacerlo, cohibido por la actual desorientación. (Concha, 1921)

La carta continúa enumerando otros factores, entre ellos el tipo de enseñanza que sobre historia del arte recibían:

La enseñanza de la Historia del Arte, única en la Escuela de las materias que pudiéramos llamar de ilustración, tan necesaria en la formación de un buen criterio y en el estudio de las artes ornamentales, se reduce a la lectura de un libro. No creo que un médico, a pesar de su competencia como tal, sea el llamado a explicar el curso de Anatomía artística, el perfecto dominio de la cual exige conocimientos que sólo un artista posee, la falta de un local apropiado no es motivo que justifique las deficiencias apuntadas. A mi modo de ver, debe construirse primero un plan eficiente de organización, y después un edificio que corresponda a dicho plan.

De acuerdo con esto, las deficiencias de la Escuela no se limitaban solo a la metodología y el contenido de las clases, sino que también incluían la falta de un edificio adecuado para recibirlas, entre otros aspectos. La investigación de Juan Ricardo Rey sobre la relación entre el movimiento estudiantil en Colombia y la Escuela de Bellas Artes aporta claridad sobre este contexto, señalando la creación, entre 1919 y 1920 en Bogotá, de dos grupos artísticos: el Centro de Bellas Artes y el¹⁰¹ Círculo de Bellas Artes.

Volviendo a la carta al rector de la Escuela, resulta interesante que, en lo referente a los métodos de enseñanza del dibujo, el autor mencione el impacto que tenía en el estudiante "el sistema de fotografiar yesos con prolija pulcritud en larguísimas y fatigosas horas." Según su experiencia, esto debilitaba la iniciativa propia y generaba "un aburrimiento desesperante, grandemente funesto en la educación y que hoy día se considera motivo suficiente para declarar pésimo un sistema de enseñanza."

La mención al aburrimiento del estudiante se interpreta aquí de manera negativa.

¹⁰¹ Sobre el Centro de Bellas Artes el autor particulariza sus intereses, así como los artistas que lo integraron lo cual permite diferenciarlo del Círculo de Bellas Artes, sus intereses y relaciones con el contexto cultural de la Bogotá de ese momento: "En 1919, el diario El Tiempo destacó a un grupo de estudiantes de la Escuela de bellas artes que venía trabajando "desde hace más de un año" para fundar el Centro Nacional de Bellas Artes, una organización que buscaba impulsar la escuela y las artes en general, y "organizar una Biblioteca de Arte, realizar excursiones y paseos al campo, en los que se pinte mucho, organizar exposiciones, dar a conocer los trabajos, para ver lograr que todas las obras, que hoy día se confían a personas ignorantes o a extranjeros que no conocen nuestra idiosincrasia, sean realizadas por este centro". (Rey, 2007, pág. 103)

Sin embargo, desde la contemporaneidad del arte, podríamos pensar que el aburrimiento no solo es inevitable, sino necesario para la producción artística.

No me refiero al hastío provocado por la precariedad de la enseñanza del arte hace un siglo, sino a la necesidad de aburrirse como una condición para crear en tiempos de apocalipsis.

Aburrirse

Contrario al anhelo moderno por el cambio, lo contemporáneo puede entenderse como un prolongado e incluso potencialmente infinito lapso de demora. Sobre esto, la siguiente reflexión:

Podría decirse que vivimos una época de indecisión, de demora, un tiempo aburrido. Martin Heidegger ha interpretado el aburrimiento justamente como una precondition de nuestra capacidad de experimentar la presencia del presente, de experimentar el mundo como una totalidad que aburre por igual en todos sus aspectos, al no ser seducidos por este o aquel objetivo particular, como era el caso en el contexto de los proyectos modernistas. (Groys, 2014, pág. 86)

Esta idea del aburrimiento como precondition contemporánea, opuesta a la actitud moderna de expectativa, coincide con la producción de arte en tiempos de apocalipsis. No solo propone experimentar un mundo que aburre, sino que también implica deshacerse de toda nostalgia sobre lo que se considera arte. Sobre esto, Groys señala:

Así, Malevich propone no atesorar, no guardar las cosas que tienen que desaparecer, sino dejarlas ir sin sentimentalismo ni remordimiento.

^[11] En ese "aburrimiento" propongo incluir también el que surge al volver sobre un autor cuya presencia parece haber saturado todo espacio de conversación en arte. Aun así, incluir a Groys para reflexionar sobre el tiempo resulta irresistible. Así que, en esto también, bienvenido el aburrimiento.

Dejemos que los muertos entierren a sus muertos. Esta aceptación radical del trabajo destructor del tiempo a primera vista parece nihilista. Malevich mismo describe su arte como basado en la nada. Pero, de hecho, en el corazón de su actitud anti sentimental contra el arte del pasado reside la fe en el carácter indestructible del arte. (Groys, 2014, pág. 167)

Asumir lo contemporáneo desde el aburrimiento, como experiencia del presente, implica, al mismo tiempo, aceptar el trabajo destructor del tiempo y desafiar toda tradición que delimite lo que es válido como práctica, confiando en el carácter indestructible del arte. "Una y otra vez, Malevich sostiene que no hay espacio aislado, seguro, metafísico o espiritual que pueda servir como depósito de imágenes inmunizadas contra las fuerzas destructivas que operan en el mundo material."

En este sentido, la imagen de la destrucción propuesta por Malevich coincide con la posibilidad del arte de ser transhistórico, es decir, de sobrevivir al apocalipsis: "Y a través del acto de reducción artística más radical, esta imagen de la destrucción por venir puede anticiparse aquí y ahora. Es una imagen (anti)mesiánica porque demuestra que el fin de los tiempos nunca vendrá, que las fuerzas materiales nunca detendrán ningún poder divino, trascendental y metafísico."

Algo que solemos olvidar sobre el apocalipsis es que, tras el juicio, viene la celebración. ¿Qué deberíamos celebrar? El hecho de que: "El destino del arte no puede ser diferente del destino de las demás cosas. Su realidad común es la desfiguración;^[12] disolución y desaparición en el flujo de fuerzas y procesos materiales incontrolables." Lejos de ser motivo de angustia, esto puede entenderse como una puerta abierta, una invitación a los artistas a redefinir lo que creen que debe ser el arte y a expandir los alcances de las prácticas que está en capacidad de incluir.

^[12] Ibid. Pág. 168

^[13] Ibid. Pág. 169

^[14] Ibid. Pág. 168

Celebrar

(...) una fiesta es una obra de arte cuya materia es un fragmento limitado de tiempo

La fiesta y el apocalipsis pueden parecer opuestos, pero en realidad comparten una relación profunda en términos de transformación, comunidad y revelación. El apocalipsis no es solo destrucción, sino también revelación y cambio. En muchas tradiciones, tras el juicio y la catástrofe viene la celebración de un nuevo comienzo.

Tanto la fiesta como el apocalipsis rompen con la normalidad. En la fiesta, las jerarquías y las rutinas se disuelven momentáneamente, creando un espacio de comunión. De manera similar, el apocalipsis interrumpe el orden establecido, permitiendo imaginar nuevas posibilidades.

La propuesta entonces es asumir la obra como una fiesta, como propuso la filosofía de Jeanne Hersch:

(La comida de la fiesta) debería resultar transparente, a fin de que el hecho de haberla consumido juntos sea más esencial que lo que se ha comido. Porque ésta es la experiencia esencial: cada uno vive en común una fiesta [...]. En la animación de las palabras intercambiadas, en los rostros que aparecen y desaparecen, en el juego distraído, casi involuntario, en el que se propaga un placer de todos los sentidos olvidado de sí mismo, su fuente material no es más que un pretexto evanescente. La fiesta es entonces puramente vivida. (Gatell, 2013, pág. 205).

El apocalipsis, visto como una perspectiva de creación, implica tanto un impulso de destrucción como la celebración de aquello que sobrevive al proceso. En ese sentido, también se asemeja a una interesante definición de práctica artística.

Una de las revelaciones que trajo la pandemia fue la importancia de la sociabilidad. Como se mencionó al inicio de este texto, la enseñanza del arte durante ese tiempo nos permitió, como profesores, comprender que el arte exige un tipo de sociabilidad que a menudo se pierde de vista una vez los estudiantes se gradúan. Esa sociabilidad es fundamental para generar intercambios sobre la producción artística, que son parte misma de las prácticas artísticas.

El tiempo compartido que la formación académica del arte posibilita es invaluable y debería proyectarse más allá de la universidad. Producir arte en tiempos de apocalipsis, en este sentido, implica pensar la obra como una fiesta, en la medida en que reconoce y valora las posibilidades creativas de la sociabilidad y la asociatividad.

Referencias bibliográficas

- Ayala Diago, C. A. (2009). Jóvenes Intelectuales y Política en Colombia - La Revista "Universidad" 1921 -1922 Hermes. Obtenido de hermes.unal.edu.co:
<http://www.hermes.unal.edu.co/pages/Consultas/Proyecto.xhtml?jsessionid=E895E021EB430B6FC335D31CB76015E9.tomcat6?idProyecto=10519&opcion=1>
- Concha, J. M. (1921). ¿Cómo va la Escuela de Bellas Artes...? Universidad, 112-114.
- Dias, E. (3 de abril de 2020). El apocalipsis como revelación: esto enseña la religión sobre el fin de los tiempos. The New York Times.
- Gatell, R. R. (2013). Jeanne Hersch y la fiesta como obra de arte. Lectora: revista de dones i textualitat., 199-207.

Groys, B. (2014). Camaradas del Tiempo. En B. Groys, Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. (págs. 83-100). Buenos Aires: Caja Negra.

Groys, B. (2014). Devenir revolucionario sobre Kasimir Malevich. En B. Groys, Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. (págs. 163-176). Buenos Aires: Caja Negra.

Rey, J. R. (2007). El Movimiento Estudiantil en las Artes Plásticas. Ensayos. Historia y teoría del arte. Bogotá D. C. Universidad Nacional de Colombia. Núm. 12, pp. 103-133.

Valera, R. (1960). Biblia.

