

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
PROYECTO DE INVESTIGACIÓN
(UNA) ANTOLOGÍA DE ARTISTAS COLOMBIANOS
MEDELLÍN
Selección de Efrén Giraldo

Índice

1. El taller integrado (Luis Fernando Valencia)
2. Mario Escobar. Agresiones al paisaje (Galaor Carbonell)
3. Naturaleza y obligación de la obra de arte. La integración de las artes (Carlos Dupuy)
4. Transfer. Una itinerancia
5. Encrucijadas (Gloria Posada)
6. Para no llegar a Ítaca (Samuel Vásquez)
7. Dos conversaciones inéditas con el pintor Luis Caballero (Ramiro Ramírez)
8. Crítica (Carlos Correa)
9. El ambiente (Carlos Correa)
10. Conversación. Agosto de 1965 (Carlos Correa – Pedro Nel Gómez)
11. Crónicas de la errancia, del amor y la muerte – Tres fragmentos – (Rodrigo Arenas Betancur)
12. Luis Fernando Peláez. Memoria y paisaje (Entrevista con Óscar González)
13. Escuchando a Carlos Salas (Entrevista con Óscar González)
14. Conversación. Septiembre de 1956 (Carlos Correa – Pedro Nel Gómez)
15. Nosotros – Introducción – (Félix Ángel)
16. Texto del catálogo de la exposición de Felix Ángel en el Banco Grancolombiano (Félix Ángel)
17. La entrevista (Félix Ángel)
18. Entrevista a Juan Camilo Uribe (Félix Ángel)
19. La fotografía como dispositivo mágico (Gabriel Mario Vélez)
20. El rugido del tekno (Gabriel Mario Vélez)
21. Ciudad herida (Armando Montoya)
22. Un fallo saludable (Eladio Vélez)
23. Temas de ahora y siempre. Variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia (Gonzalo Ariza)
24. La crisis del XV Salón (Carlos Correa)
25. El artista y la participación (Clemencia Lucena)
26. El XXIII Salón Nacional. Razones de una decisión (Juan Antonio Roda)
27. El MDE07. Una apuesta local por domesticar el modelo de bienal internacional (Carlos Uribe)
28. El Taller de Grabado de Medellín. Una Huella Presente (Carlos Uribe)

El taller Integrado (Luis Fernando Valencia)

Al terminar la vertiginosa carrera de las vanguardias históricas, iniciada al finalizar el siglo pasado y lentamente agónica a partir de la terminación de la segunda guerra mundial, el arte explotó en diversas direcciones y su progreso lineal y encadenado dejó de ser un hecho para entrar en una fase de complejización que obviamente afectó también los sistemas pedagógicos vigentes.

En nuestro medio esta situación se vio reflejada en la imposibilidad de continuar con la enseñanza heredada del concepto de “bellas artes” que enfatizaba el aprendizaje de las técnicas tradicionales: dibujo, pintura, escultura y grabado. El dibujo se amplió hacia la fotografía, la pintura al espacio, la escultura a su ámbito y el grabado a la serigrafía y otras técnicas afines.

El esquema del artista como depositario de un oficio nato, predestinado de su sociedad e iluminado miembro de una secta privilegiada, hizo crisis total. El artista no es más el expulsado de una sociedad que lo incomprende sino importante vínculo entre distintos estamentos que lo ven como factor de cohesión en un mar de información indiscriminada.

Por la certera elección de su hacer, pues el arte es un hecho de entrada, el artista hoy es necesario protagonista de la comunidad. Frente a la diseminación del saber generado por los medios de comunicación, su actitud al seleccionar fragmentos significativos de la realidad, lo convierte en orientador de un mundo cada vez más fraccionado.

En medio de una sociedad que depende en gran parte de los adelantos tecnológicos, el arte es el llamado a establecer lo “humano”, allí donde lo científico simplemente señala lo “efectivo”. Cuando la ciencia indica un campo de acción para fomentar progreso a cualquier precio, el arte señala territorios de reconciliación con sus sueños y quimeras, con el patrimonio imaginario.

Entonces la creación del “taller central” y el “taller integrado” en las Universidades que marcan la pauta de la enseñanza del arte en el medio local, fue una certera respuesta a este cambio de época y una pre-visión definitiva e histórica, además de adelantada y oportuna. Los estudiantes tienen ahí el espacio propicio para sus propuestas personales, sin la tensión de estar respondiendo a problemas de oficios.

La insistencia en el arte como un proceso de investigación plástica que se

compromete con un fragmento significativo de la realidad para llevar a cabo su expresión a través de un sistema visual, exorciza definitivamente el fantasma del artista simplemente hábil y de inspiración inmediata sin más.

Esto implica, entonces, la profesionalización de un hacer, con todos los riesgos que supone: academización, rigidez, orientación obligada. Afortunadamente los resultados históricos de este proyecto, desmienten cualquier acusación en ese sentido, pues la diversidad de trabajos que este espacio ha generado está lejos de crear una “escuela”.

Le ha tocado, pues, a este taller, enfrentar uno de los retos más relevantes del arte contemporáneo: el espacio. Lo que antes era destreza para manejar un oficio determinado, por ejemplo en pintura y escultura, es ahora el espacio, que se ha convertido en el denominador común que todo artista debe manejar, independientemente del sistema expresivo que emplee.

Además la enseñanza del arte se ha convertido en una equilibrada dirección para señalarle límites a una sociedad tecnológica. Entonces, es esta una nueva responsabilidad que ha asumido este taller, pues donde la técnica es hegemónica, el arte es el llamado a reexaminar el sentido de la vida. El taller enfrenta, pues, la misión de trabajar con el artista más escolarizado en toda la historia de la humanidad.

Es satisfactorio ver la consolidación del “Taller Integrado” en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, gracias a los esfuerzos y absoluta confianza depositada por las directivas, y particularmente, es necesario decirlo, por su actual Decano, el profesor Diego Arango, quien nunca ha manifestado la más mínima duda sobre la necesidad de este espacio pedagógico.

También debe ser reconocida la versatilidad de los estudiantes para adaptarse a este sistema, particularmente los que se acogieron al cambio en la mitad de sus currículos, y la del conjunto de todos los profesores del Departamento de Artes Visuales, que desde sus respectivos dominios, han contribuido en forma decisiva a los resultados que hoy se pueden mostrar.

Los resultados plausibles, en esta exposición concreta, son los trabajos que tenemos la oportunidad de apreciar, donde las propuestas han enfrentado el espacio plástico contemporáneo en todo su intrincado rigor. A través de fotografía, pintura y

escultura, o la mezcla ecléctica de estas técnicas.

El resultado concreto de estas cortas reflexiones, está en los trabajos que ahora nos presenta esta promoción: Mario Arango Escobar, Hernán Darío Bermúdez, Aníbal Alexis Duque, Marta Isabel García, Fernando Henao, Jorge Pastor Monsalve, Diana Patricia Palacio, Amalia Palacio y Jaime Alonso Silva.

El Taller Integrado está a cargo de un grupo de profesores, conformado por: Edith Arbeláez, Marta Ramírez, Luis Fernando Valencia, Francisco Londoño, Luis Fernando Peláez y Armando Montoya.

Texto del catálogo de exposición

Muestra de Grado 96

Museo Universitario Universidad de Antioquia

Junio 1996

Mario Escobar. Agresiones al paisaje (Galaor Carbonell)

Lo que más me interesa de la obra pictórica de Mario Escobar es su insistente experimentación con los materiales de la imprenta. Sobre superficies ya impresas como pueden ser afiches o periódicos, Escobar invoca, en seriadadas variantes, la continuación de lo que considera podría haber ocurrido de haber mediado una voluntad verdaderamente estética en el proceso inicial. También aquí intervienen de manera definitiva las tintas litográficas y de offset para dar su condición cromática tremenda a las ya de por si llamativas superficies impresas.

La actitud y actividades recién descritas configuran una obra que se deriva, de manera casi automática de su propio proceso conceptual y de ejecución. Por eso el resultado esta cargado de una fuerte "impersonalidad", indicativa del compromiso del artista con el espíritu del arte contemporáneo. Más desafiantes que terminadas; más concebidas que terminadas; más esquemáticas que terminadas, las imágenes producidas por Mario Escobar representan la actitud seria de quien se niega a sentimentalizar la referencia del paisaje. Quizás por ello sea que los aquí presentes poseen una gran capacidad de sugerencia que va más allá de las indicaciones precisas del mediatizador que puede ser, si se descuida, el mismo artista.

Mario Escobar es otro tipo de artista: no se asusta con la dureza del proceso, ni con la crudeza de sus materiales, ni con la desnudez de la imagen que de todo lo anterior

resulta. Para él, el paisaje de sus cuadros no es otro que el desnudo, crudo y duro del yermo original. Visto y descrito, eso sí, por medio del lenguaje de las maquinas y las tintas de la industria impresora que, al fin y al cabo, nos da la comunicación nuestra de cada día.

Texto del catálogo de la exposición

MARIO ESCOBAR

Agresiones al paisaje

Centro Colombo Americano

Junio de 1980

Naturaleza y obligación de la obra de arte. La integración de las artes (Carlos Dupuy)

Con pocas excepciones que no alcanzan a definir un movimiento de época o de valor internacional, no ha existido y probablemente no existirá antes de fines de este siglo, una verdadera, una auténtica integración de las artes.

Quizá en el Japón estas excepciones son hoy más numerosas por el hecho de que se apoyan en una simplificación espontánea y admirable de todas las artes, pero aún así, aún basado en un denominador común de austeridad en los medios de la expresión estética, no ha llegado el hombre contemporáneo a ese lenguaje plástico que fue compartido en otros tiempos por constructores y artistas.

Ni el Bauhaus que floreció entre las dos guerras mundiales ni los esfuerzos que más tarde se derivaron de sus planteamientos, ni el socialismo pictórico mejicano, ni otras realizaciones aisladas cuyo ejemplo más representativo es acaso el edificio de la Unesco en París, han podido superar ese encasillamiento actual que se opone a la necesaria armonía de las artes contemporáneas.

No es este el caso de destacar los repugnantes excesos de un Siqueiros ni el fracaso de la organización artística de las obras de la UNESCO. Limitémonos pues a observar que algunos artistas no comprenden por qué un edificio no puede ser lateralmente cubierto de murales y esculturas, o no aceptar crear obras que estén, identificadas con el criterio que rigió el diseño del edificio, o no creen que parte integrante de su trabajo es producir una concordancia entre esas obras y el ámbito arquitectónico que va a rodearlas; y que algunos arquitectos temen que tales aportes artísticos vengan a

malograr la unidad, la intención o la pureza de su Arquitectura. Entre unos y otros llega a ser aún difícil ponerse de acuerdo sobre la ubicación, las dimensiones y los materiales de esas obras de arte dentro de la Arquitectura.

El trabajo de grupo, el trabajo en equipo que es hoy una necesidad y una fecunda realidad en otros campos de la necesidad humana, no ha dado buenos resultados en el terreno de las artes.

Después de la mayor decadencia artística que se halla producido jamás en la historia de la humanidad, aquella podredumbre victoriana de fines del siglo XIX, después de la revolución industrial, de las dos guerras mundiales, de la desintegración atómica y de la magia electrónica, nos encontramos en los albores de una nueva época del arte, grandiosa e imprevisible.

Y ningún nuevo período artístico hereda las conquistas o los refinamientos de los períodos anteriores. Tiene que evolucionar dentro de sí mismo, desde el principio, casi partiendo de la nada.

Como un niño, anhelante y des-concentrado, el artista debe hoy poner el dedo en la llama para saber que ella quema; debe trazar, gruesas líneas negras para marcar toscamente el ritmo poético de sus imágenes, o debe descubrir de nuevo que el rojo es realmente rojo, o debe, en última instancia, pintar con terribles mandobles, como Karel Appel.

“En ninguna época una sociedad se halló tan desamparada como la nuestra por haber perdido el contacto entre su marcha material y los elementos naturales de su conducta espiritual” nos dice Le Corbusier.

En esta penosa y radical revisión de valores, en esta aventura no exenta de angustia, determinados procesos artísticos avanzan más ágilmente que otros. Y en esta diferencia de velocidades, en este aislacionismo, en esta maduración desigual, radican los conflictos de la plástica actual.

Aunque hay claras similitudes entre no pocos ciclos del arte contemporáneo, falta muchas veces un lenguaje común. Cada cual está tan afanosamente atareado en su propia búsqueda, que no intenta ver ni entender el conjunto.

Y cuanto más ambiciosos son esos proyectos que obligan a los artistas y a los arquitectos a producir a todo trance una obra conjunta, más esa obra se vuelve una Babel y más en pugna se hallan esos elementos que paradójicamente fueron

diseñados para constituir un concierto plástico.

Es pues evidente que la integración de las artes es un asunto de tiempo, que aún hoy sigue siendo prematura, y que su nacimiento y desarrollo no pueden ciertamente provocarse por medios artificiales o por conveniencia, de carácter político, social o económico.

En lugar de buscar un camino forzado hacia ella, vale más hacer una pausa y empezar por el principio, pues sólo a través de planteamientos fundamentales compartidos desde su origen, se podría quizá realizar un diálogo constructivo entre técnicos, artistas y arquitectos.

Mientras tanto, un solo hombre aislado pero dotado de un talento múltiple, como es posible encontrar aún en esta época de ismos y de contradicciones, podría aspirar a lograr una mejor contribución en este campo que un grupo de genios especializados, bien intencionados pero de tendencias opuestas. Tal no fue el caso del edificio de las Naciones Unidas en Nueva York.

Acaso en el momento actual la única realización auténtica que está a nuestro alcance sea la de encontrar bellas texturas, plenas de contenido abstracto, valiéndose de los encontrados del concreto o de ciertos elementos constructivos prefabricados.

NI LA PINTURA NI LA ESCULTURA PUEDEN VENIR A RECUBRIR PARTES DE LA ARQUITECTURA DEBIDO A DECISIONES TOMADAS AL TERMINARSE UN EDIFICIO. Habría necesidad de que existiera una más estrecha colaboración entre arquitectos, técnicos y artistas, desde las primeras etapas o, al menos, desde las etapas intermedias del diseño de la obra arquitectónica; y la experiencia nos demuestra que no existe hoy entre unos y otros la unidad de criterio necesaria para crear un conjunto adecuado y armónico.

A todo esto se suma, como si lo anterior fuera fácilmente obvia, que la opinión de los elementos humanos que pueden financiar o patrocinar la participación de las artes en la Arquitectura, está todavía menos identificada con el espíritu de la obra y es, por lo consiguiente, la mayoría de las veces, nefasta.

Los artistas son en gran parte profetas, y el común de la gente que no tiene tiempo de ocuparse en cosas diferentes de sus quehaceres cotidianos y que carece además de todo interés o preparación en materias visuales, permanece rezagado y atónito o, lo que es peor, se torna beligerante y se pronuncia torpemente en contra del arte

contemporáneo. Quizá secretamente frustrados por su propia ignorancia y falta de sensibilidad, ni siquiera son capaces de otorgar un voto de confianza a los expertos que han dedicado su vida a estas disciplinas del arte.

Gropius se refiere a este punto con amarga ironía:

“Cualquier arquitecto que sepa lo que es conducir a un cliente a soluciones arquitectónicas que trasciendan el boceto meramente práctico y económico, puede atestiguar que tiene bastante trabajo sin intentar añadir proposiciones acerca de la colaboración de pintores y escultores. Si es que tiene tales intenciones, por lo general se ve forzado a ocultarlas cuidadosamente al principio, por temor a perder al cliente después del sobresalto. Si finalmente tiene éxito y lo persuade, suele ser demasiado tarde para incorporar orgánicamente el trabajo del artista en la concepción completa.

No es normal que el cliente vea en el arquitecto al guía natural del artista y acepte su liderazgo como coordinador de todas las artes. Su educación nunca le ha proporcionado comprensiones de esta naturaleza y es sumamente difícil reeducarlo para que sea capaz de ver las cosas en su perspectiva propia, después de haber perdido todo el tiempo de su vida desdeñando los valores y responsabilidades artísticas.

Y el factor tiempo, como función que es de la economía actual, viene también a agregar un nuevo lastre en este cuadro desolador. Es imposible pedir que tenga unidad, profundidad y plenitud, una obra que ha sido planeada a la carrera, con una gran dosis de improvisación y una cláusula penal de por medio.

Esto nos ha llevado a pensar erróneamente, por otro lado, que la belleza es un lujo y no una necesidad vital, que es algo reservado a obras muy especiales y costosas y nunca a obras menores y de presupuesto limitado, y que, además, ella se opone a toda solución práctica o utilitaria.

Es pues lógico pensar que la Universidad es la entidad que mejor puede contribuir a un mayor entendimiento entre artistas, arquitectos, técnicos y hombres de empresa, ya que allí hay mayores oportunidades de dialogar al margen de efímeros intereses y que su acción unificante puede estar basada en un respetuoso intercambio, una de cuyas metas comunes sea el progreso equilibrado del hombre.

Al intentar esbozar una vía que pueda conducirnos hacia esa integración, cabe destacar, entre otros, los siguientes puntos:

1. Evitar que se imponga la integración de las artes con base en los planteamientos tradicionales.
2. Propender por una educación menos especializada y establecer un mayor intercambio entre técnicos, arquitectos y artistas, desde las primeras etapas de su formación.
3. Abrir amplias posibilidades a la experimentación.
4. Evitar que los hombres de empresa o los patrocinadores de estos ensayos artísticos, tengan decisión o intervención en los proyectos y en las realizaciones de arquitectos y artistas.
5. Conceder mayores plazos para la elaboración de los respectivos proyectos.

En Colombia, con excelentes pintores y escultores, y con arquitectos que han creado aisladamente obras de extraordinaria calidad, contemplamos, en este campo de los intentos, un panorama discreto y escasamente conflictivo.

Como en muchos otros países, en lugar de estar identificadas con ella, algunas obras de arte aparecen como superpuestas a la Arquitectura, pero no hay en realidad una competencia conspicua entre unas y otras. Se diría que dentro de una tradición colonial de tipo herreriano y con un movimiento arquitectónico de vanguardia ajeno por naturaleza a todo tipo de sensacionalismo, no son muy frecuentes en Colombia los a lardes.

Ojalá subsista entre nosotros esa ausencia de alardes, hasta que espontánea y gradualmente se opere el milagro de la integración.

Texto del catálogo de la exposición
LA ESCULTURA EN EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO
Museo El Castillo
30 de julio- 14 de agosto de 1985

Transfer. Una itinerancia (Coordinadores En Medellín Proyecto Transfer)

Esta nueva exposición del proyecto transfer en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín, se realiza con el interés de presentar localmente al grupo de artistas

colombianos participantes.

Cada artista está representado con las referencias y sentidos particulares de su obra que han alimentado su participación en este proyecto.

El origen del proyecto transfer puede explicarse en las palabras del artista Vienes Güe Schmidt coordinador del proyecto desde Viena:

“A esta exposición organizada por 12 artistas colombianos de Antioquia, una provincia colombiana, precedió una exposición de nueve artistas austríacos que se mostró en el museo de arte que está situado en la universidad del mismo lugar. Se trata de la Universidad de Antioquia en Medellín. Medellín es la capital de Antioquia y no la de Colombia. Ella - la capital - se encuentra a 350km de ahí.

La realización de la exposición de artistas austríacos allá y la de los colombianos aquí en Viena se debe al intercambio de ideas y de gustos artísticos que he tenido desde hace más o menos cinco años con el artista TULLIO RESTREPO por medio de Mail-Art. Al principio se han intercambiado cartas y paquetes, después se ha puesto en comunicación por Fax ya hora hay personas que, con sus obras, contribuyen a este intercambio.

En algún momento nació la idea de este intercambio. Era lógico llegara! tema y así se inició el TRANSFER, siendo la confianza el requisito indispensable para la realización de este proyecto”.

A la exhibición de Transfer II en Viena prosiguió la Reexpedición del proyecto hacia la ciudad industrial de Dortmund en el Norte de Alemania, cuya realización, se debió al contacto entre el artista vienés Güe Schmidt y Hans D. Chríst e Iris Dressler, curadores de la Künstlerhaus (Casa de Artistas) de la ciudad de Dortmund.

A partir de la invitación y recepción inicial de la Künstlerhaus a cinco artistas del grupo: Francisco Londoño, Armando Montoya, Alfredo Gómez, Gloria Posada, Tulio Restrepo; para discutir sobre problemas específicos además de la transferencia de objetos artísticos.

Queda después de esta apertura una posible reunión denominada “Transfer” 1996, “Artistas en Residencia”- para trabajar unas semanas sobre nuestros puntos de vista, establecidos de frontera a frontera y sobre nuestros entornos, en el que el sentido de transferencia proporcionará el intercambio de proyectos culturales entre Medellín y Dortmund a través de sus artistas.

Transfer
Una itinerancia
Proyecto internacional de intercambio de Arte Contemporáneo
Museo Universitario
Septiembre 1994
Biblioteca Pública Piloto
Mayo 1995

Encrucijadas (Gloria Posada)

Literatura y arte, dos lenguajes que se entrecruzan, se imbrican o se oponen. Toda relación esta mediatizada por el lenguaje. Transformar el entorno en signos, inscribir huellas, crear escrituras, objetos, construcciones, inserciones espaciales, y en términos generales dar testimonio de una reflexión sobre el mundo, es participar en las dinámicas de la cultura, donde las fronteras entre las diversas disciplinas se expanden, asumen sentidos multidireccionales, se abren potenciando las distintas posibilidades de la interacción, la comunicación, y el conocimiento.

Vivimos en una época en que todos los saberes han traspasado antiguos límites proponiendo aperturas, vínculos transdisciplinarios, intercambios y contactos que alteran cualquier concepción unidimensional de lo que se considera culturalmente “realidad”.

Las artes plásticas son concebidas y creadas en una intrincada red entre lenguaje, análisis reflexivo y materializaciones espaciales. Entre el pensar y el hacer, entre la contemplación y la acción, el artista vive, sueña y construye. Da testimonio de estar en un aquí y ahora, articula experiencias, recorridos, impresiones, lecturas e intereses personales, con las tradiciones, valores y búsquedas cognitivas de la sociedad. Lo individual y lo colectivo, el sujeto y la comunidad, fundan y reelaboran territorios entre la naturaleza, la urbe, lo imaginario y lo simbólico.

En las heredades culturales, el contexto social, la historia del arte, el estado del conocimiento actual, los principios de realidad de la existencia cotidiana y la ensoñación, el artista se debate investigando y produciendo su trabajo, el cual se

inserta, circula y dialoga con la cultura a la que pertenece, propiciando encuentros o rupturas, en intrincados procesos de interpretación.

Si se analizan los diversos planos de relaciones, de estudio, creación y difusión, se podrá constatar que la literatura difiere de las artes plásticas en el lenguaje, las técnicas, las materialidades, las formas y los contenidos, pero gran parte de los procesos de estas disciplinas son similares. Ambos procedimientos pueden diferenciarse en sus alfabetos, instrumentos y soportes de inscripción, pero testimonian una reflexión donde muchas veces las especificidades se trastocan en interferencias e intersecciones. Tal vez, las más evidentes son cuando los artistas escriben o los escritores hacen crítica de arte. Un ejemplo de ello son estos exquisitos versos de Frida Kahlo, publicados en un periódico mexicano cuando ella era muy joven y aún no había decidido su destino en la pintura:

*Yo había sonreído. Nada más;
pero la claridad fue en mí, y en lo hondo
de mi silencio.*

*Él, me seguía. Como mi sombra
irreprochable y ligera.*

En la noche, sollozó un canto...

Este poema, citado por Raquel Tibol en el libro “Frida Kahlo una vida abierta”, señala las ramificaciones de la obra de Kahlo y las múltiples lecturas posibilitadas entre lo pictórico plasmado en el lienzo y el papel y la escritura como pulsión del ser y grafía presente en los numerosos textos del diario íntimo. No en vano Tibol califica a Frida de escritora excepcional y esos primeros versos adolescentes son una promesa poética tal vez cumplida en otro lenguaje, en la iconografía.

Asimismo, los vínculos entre arte y palabra han sido en algunos casos fortalecidos por narraciones escuchadas donde en cada nueva versión y tono se reactualiza la tradición oral, en resonancias e imaginarios que perviven como huellas en la memoria de los artistas:

Melesio... me refería cuentos a la usanza indígena, muy tristes, sensitivos, con la emoción de los que hablan del dolor sin tener ninguna redención dentro del dolor mismo.

Este testimonio de Diego Rivera citado por Tibol en el libro “Diego Rivera ilustrador” podría mostrar las diversas influencias de una obra y las experiencias de correlato entre artes plásticas y literatura.

Ambos pintores mexicanos escribieron sus reflexiones sobre la plástica, las relaciones entre lo local y lo foráneo, las problemáticas de su época y sus posiciones políticas.

Desde otras instancias, la crítica realiza una mediación entre arte y escritura, rebasa el ámbito estrictamente literario, para expresarse desde una hermenéutica vitalizada por la filosofía, la antropología, la historia, y los estudios estéticos. Toda crítica se forja en conceptos, enunciados, palabras, pero nada es más esclarecedor que cuando los propios artistas escriben sobre arte, y van mas allá del sí mismos para abordar lo otro y a los otros. En diferentes siglos desde Leonardo hasta Van Gogh y Warhol, ellos han escrito sus análisis y reflexiones sobre el mundo y la creación, han plasmado su saber más allá de una materialidad plástica. En Latinoamérica, algunos se han convertido en investigadores, escritores e historiadores del arte excepcionales como Luis Camitzer, Guillermo Gómez Peña y, en Colombia, Beatriz González. Al leerlos se encuentra una exactitud, concisión y desvelamiento del arte del pasado -González- o de las problemáticas contemporáneas -Camitzer, Peña- que eluden la retórica o la improvisación.

Gómez Peña, por ejemplo, plantea agudos interrogantes sobre la identidad chicana y latinoamericana y sobre el ser artista en una época de intrincados y complejos contactos culturales:

“Para poder articular nuestra crisis actual como artistas multiculturales, nos vemos obligados a inventar y reinventar lenguajes constantemente. Estos lenguajes han de ser interdisciplinarios, sincréticos, diversificados y complejos; tan complejos como las fracturadas realidades cambiantes que intentamos articular.” Este texto en el libro “Mexterminator” de finales de la década de los ochenta, busca dilucidar el paradigma multicultural y evidencia constantes territorializaciones en la cultura de frontera y en su tránsito desde ambas orillas a la otredad. Pero la reflexión de Gómez Peña también señala la exigencia de un arte de saberes fronterizos que no encarne monólogos, idealizaciones, ni ensimismamientos.

Sin embargo, los artistas también han trabajado con la palabra en la plástica. Desde las iluminaciones de manuscritos medievales o la obra de Hyeronimus Bosch hasta los collages dadaístas, o los sugerentes e incisivos títulos de obras surrealistas – además de los manifiestos-, o las intervenciones espaciales con la palabra escrita o hablada de Bárbara Kruger, Jenny Holzer, o Cildo Meireles, entre otros... estas

encrucijadas e influencias reciprocas también pueden rastrearse en Marcel Duchamp, quien marcó toda la historia del arte del siglo XX, y es citado por Octavio Paz en el libro “Apariencia desnuda”:

“Brisset y Roussel eran los dos hombres que en aquel tiempo yo admiraba más, por su imaginación delirante... Brisset se ocupaba del análisis filológico del lenguaje –un análisis que consistía en tejer una increíble red de equívocos y juegos de palabras. Era una suerte de Aduanero Rousseau de la filología... Pero el responsable, fundamentalmente, de mi vidrio *La novia puesta al desnudo por sus solteros* fue Roussel. Desde que vi su pieza de teatro me di cuenta inmediatamente de las posibilidades que ofrecía su concepción. Sentí que, como pintor, era mejor sufrir la influencia de un escritor que la de otro pintor. Y Roussel me mostró el camino...”

En Colombia, las grafías pictórico-conceptuales de Bernardo Salcedo y Antonio Caro desde las décadas de los sesentas y setentas, las intervenciones de Adolfo Bernal y Maria Teresa Cano desde los ochentas, las pinturas de Fernando Uña de los noventas, y los dibujos de Johanna Calle de años recientes –entre otros artistas-, indican estas interferencias donde crítica, poesía, o gestualidad rítmica conceptualizan contundentes relaciones entre significados, imágenes, objetos, colores y formas.

Desde el otro lugar, la literatura, el poeta Tomás Segovia en su discurso del Premio Juan Rulfo 2005 en México, define los nexos entre literatura y arte como situaciones contextuales: “Creo en el uso de la literatura y el arte. Para empezar, en el uso en el sentido que tiene el término para los lingüistas. El uso en ese sentido es muy exactamente la puesta en contexto... es contexto el mundo al que se confronta el texto...” y mas adelante añade: “No creo que el arte y la poesía sean un mundo aparte donde no se aplican las exigencias, las búsquedas, las preguntas y los anhelos del resto de la vida humana.”

Todas estas encrucijadas, estos caminos que se bifurcan o se unen, demuestran las múltiples articulaciones entre las gestualidades de la escritura y la iconografía, entre la plasticidad de la palabra enunciada y sus diferentes posibilidades significativas. Procesos paralelos a la emergencia de la inscripción de los signos como pintura y escritura, claramente señalados por André Leroi Gourhan en su paleontología de los símbolos.

Para no llegar a Ítaca. Ensayo sobre las artes visuales contemporáneas en Medellín (Samuel Vásquez)

Prólogo

1.

A riesgo de constreñir un universo tan rico y diverso como el Arte Contemporáneo en unas pocas líneas generales, que acaso resulten insuficientes para contenerlo, podríamos arriesgarnos a decir que la gran energía de la práctica artística del siglo XX ha sido tomada de poéticas de cuatro polos principales:

Turner, el polo negativo

Cezanne, el polo positivo

Van Gogh, el polo existencial

Duchamp, el polo conceptual

A través del polo negativo propuesto por Turner con sus magníficas acuarelas y óleos tardíos, y que (excepción hecha de Monet) de manera tan solapada, sacarina y gazmoña hereda el impresionismo, resultando menos evolucionado y más convencional que el mismo Turner, el arte ha llegado a la disolución de la forma y de la imagen en tendencias tales como el informalismo, el aformalismo, el abstraccionismo lírico, el impresionismo abstracto, el manchismo, el arte-otro, renunciando de antemano a todo posible afán de significación, cargando a la factura pictórica y a las relaciones de los elementos plásticos todo el sentido de su renuncia a la representación y de su alta capacidad de presencia.

Es de anotar que en Latinoamérica (excepción hecha de Reverón) se hereda más de la obra eminentemente retiniana y descriptiva del Impresionismo, que de la visión despojada, esencial y sintética de Turner, y esto determinada desde los inicios de nuestra pobre modernidad plástica, todo el cerrado y enfermizo regodeo con un

costumbrismo ciego y sordo que, orgulloso de su criollismo, niega de antemano todo lo otro.

En el Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia léase Medellín), firmado en 1944 por Pedro Nel Gómez, Débora Arango, Carlos Correa, Rafael Sáenz, Rafael Posada Zuloaga, Octavio Montoya, Jesusita Vallejo, Graciela Sierra, Maruja Uribe y Laura Restrepo, se niega toda posible relación con cualquier expresión europea ya sea de manera simbiótica o heredada, anatemizando todo tipo de contacto o influencia por considerarlo impropio e impuro: "Pintura independiente es pintura independiente de Europa [...] Respetamos profundamente todas las culturas antiguas y modernas; pero declaramos que ellas no son transmisibles, menos en América".

A lo que el escultor Jorge de Oteiza contesta en su Carta a los Artistas de América (1944): No querer tomar nada (de otras culturas), como en el Manifiesto de Medellín, es miedo o incapacidad. Y es mucho peor, como en las reproducciones que acompañan al Manifiesto, tomar -y tomar superficialmente- y además negarlo.

Igual de mediocres las teorías artísticas del indoamericanismo del pintor colombiano Pedro Nel Gómez, uno de los firmantes del Manifiesto de Medellín, y seguramente su único redactor. Tiene la osadía este pintor de declarar que "las culturas europeas no son transmisibles, y menos en América", cuando también en Pedro Nel lo único que valora sus muros es lo que le ha sido transmitido en Europa. Si estéticamente él no ha podido añadir más a su pintura y ha preferido apartarse del contacto europeo, ahí están los últimos murales, en su residencia particular, denunciándole una manifiesta decadencia personal, que la belleza de las historias externas y americanas de sus relatos no podrán curar ni detener. Imitar la disposición de los fragmentos murales y la composición de otras pinturas, es peligroso, pero lo es mucho más, al pretender componer con originalidad una pintura, el no haber investigado suficientemente en sus problemas internos. Es fácil terminar de pintar un muro. Lo difícil es averiguar, en cada caso, qué es un muro y cómo debe funcionar, y comenzarlo. Es oportuno recordar estas palabras de Degas: "Continuamente nos están censurando, y entretanto escarban en nuestros bolsillos"

A través del polo positivo propuesto por Cézanne el arte ha evolucionado hacia planteamientos como los del cubismo (aún deudor de la imagen, pero que niega importancia a la sintaxis de las imágenes, que introduce el polifocalismo y la visión

dinámica simultánea, rompiendo con la visión unifocal perspectivista); como los del constructivismo (que suprime la figura en favor de la imagen e instaura la forma, y que no sólo adopta la visión de la era de la máquina y de la nueva ingeniería y arquitectura, sino que introduce en la escultura una nueva técnica plástica); el Neoplasticismo (que deconstruye el orden natural y lo reconstruye según cánones y criterios compositivos racionales, diseñando relaciones formales que se realizan "arquitectónicamente", buscando en sus obras armonías y proporciones); como los del minimalismo (donde su máxima heredada, "menos es más", lo lleva a un despojo absoluto de imagen, tratamiento y gesto llegando a formas primarias, sustituyendo los materiales que habían sido sólo medios de representación por materiales reales en su propia presencia, y reemplazando el espacio ilusionista heredado del Renacimiento por el espacio real: la pintura es un plano, la escultura habita el espacio del espectador).

No considero aquí la pintura colombiana de la primera mitad del siglo XX, que imita de manera superficial la paleta y la pincelada de Cézanne para ilustrar en forma repetitiva un paisaje y un costumbrismo cerrados, sin llegar a sospechar que en la obra del pintor francés están incubadas ricas estructuras que serían fundamentales para la evolución de gran parte de la plástica del siglo XX).

Debemos recordar que este polo ha evolucionado a pesar de omisiones culpables y descuidos "inocentes": Piet Mondrian pasa 20 años en París sin que llegue a ser nada importante para los artistas de posguerra, y en cambio al llegar a New York, obtiene gran reconocimiento por parte de los artistas dedicados al expresionismo abstracto. Los constructivistas rusos (Gabo, Pevsner, Tatlin, Lissitzky, Rodchenko) pasan prácticamente desconocidos durante mucho tiempo en contraste con la gran difusión dada a Vassily Kandinsky.

(En Latinoamérica artistas como Marcelo Bonevardi, Edgar Negret, Gonzalo Fonseca, Matias Goeritz y Carlos Rojas merecerían mayor atención que la que se les ha dado).

A través del polo conceptual propuesto por Duchamp, el arte ha desembocado en el arte de ideas, en el arte no objetual y tantísimas sutiles variaciones que estas denominaciones abarcan, que más que una tendencia es un campo de acciones abiertas y posibles. Y es al abrir este vasto espacio de lo posible en donde radica toda su fuerza y todo su riesgo.

La crítica de las instituciones y el desprecio por el valor de cambio de la obra de arte son dos de las motivaciones primordiales de los artistas conceptuales. Se critica al Museo como institución que neutraliza la fuerza señalativa y crítica de las obras de arte; se critica a las galerías por su vocación eminentemente comercial que ha reducido la obra de arte a su exclusivo valor de cambio; se critica al crítico por autoinstituirse en la conciencia del público; se critica al artista por oficiar de artista, por su mistificación del arte y su producción cómplice del arte-objeto: en una sociedad de consumo capitalista el objeto es mercancía, la mercancía riqueza, la riqueza poder.

Al hacer desaparecer el objeto artístico se supone que desaparece automáticamente el valor de cambio que el objeto mismo propiciaba, y queda la obra con su solo valor de uso. El valor de uso es un concepto marxista que estos artistas reelaboran junto con otros conceptos como la crítica del fetichismo de la mercancía artística y de la institucionalización del arte y del artista, y constituye el eje primordial del pensamiento antiobjetualista en el arte conceptual.

Pero, es increíble que lo ignoren, el valor de cambio no depende de la buena intención de los productores, sino que es inherente a las relaciones sociales vigentes. Creer que el valor de cambio se suprime por la sola buena voluntad del autor, es simple ingenuidad. La sociedad tiende a asimilar toda oposición para neutralizarla, y la más eficaz manera es institucionalizándola: Llevamos muchos años padeciendo la oportunista y vulgar institucionalización que se ha hecho de un artista tan anómalo como Marcel Duchamp.

Una ilusión muy extendida hoy en día, es que muchos artistas conceptuales piensan en procesos y debates, y se olvidan de que "un debate necesita una relación situada históricamente, en un contexto de características determinadas: existe la creencia de que el procedimiento es autónomo, lo que lo convierte en una nueva clase de formalismo"

"Otra ingenuidad del arte conceptual radica en la ilusión de que la transformación de la obra de arte en una intervención lingüística y textual, provoca indefectiblemente un aumento del número de espectadores [1] (que ahora son lectores), y una inequívoca politización de las manifestaciones artísticas. Se trata de una ingenua puesta al día del ensayo de Walter Benjamin sobre la reproducción mecánica". [2]

De allí mismo deriva la actual preponderancia que dan a la fotografía. De allí mismo la idea extendida y aceptada de que, sin convenciones de ninguna índole, la fotografía posee una información directa y pura tal, que no necesita de conocimientos previos porque "la fotografía, como información, es accesible directamente a nivel de lectura espontánea". Haciendo una analogía mecánica de esta tesis, Andy Warhol resultaría siendo el novelista y cineasta más importante del siglo XX porque toma en bruto diálogos e imágenes de la realidad, sin transformarlos. Lo que parecen olvidar es que lo importante no es el color untado o chorreado, lo importante no es la forma cincelada o construida, lo importante no es que el procedimiento sea mecánico o artesanal: lo realmente importante es la imagen y la sintaxis de las imágenes, la palabra y la sintaxis de las palabras.

En su lucha radical contra la fetichización del arte, los conceptuales acuden in extremis a la producción de obras antiestéticas como una forma segura de liberar al arte de su valor de cambio y, como el fabricante de espejos de Juan Manuel Roca, "al horror agregan más horror"

La pregunta que sigue rondando es ¿por qué Duchamp parte de Raymond Roussel, por qué parte del lenguaje "vulgar", y no del lenguaje de alto refinamiento estético de Mallarmé? La respuesta más inmediata es: por su evidente carácter moderno. Siempre será la vida un estímulo más rico para el arte que el laboratorio. Si no es así terminará, en su endogamia, en un metalenguaje ininteligible

A través del polo existencial expresado por Van Gogh el artista ha contado su soledad, su amor, su manera de estar en el mundo. Y hay tantas maneras de estar en el mundo. La obra se comporta aquí como una pantalla que registra las más leves alteraciones de su ritmo cardiaco, escuchando los rumores del día como si fuesen acordes de la eternidad [3], y así el arte ha ido hacia tendencias como el expresionismo, el gestualismo, el expresionismo abstracto, la pintura de acción.

2.

Paralelamente la teoría estética se ha movido entre el análisis formalista, el análisis ideológico y el análisis romántico.

El análisis formalista sólo considera la obra desde su materialidad, su forma y su comportamiento en el espacio, poniendo de presente que sus influencias en otros artistas son casi siempre formales, materiales y técnicas.

Por ello la descripción de una obra sirve como fundamento estético de la obra de otro artista cualquiera. La estética de la recepción se convierte así en estética de producción.

El análisis ideológico estudia la obra en consideración a su relación con la realidad social y política. Es un análisis básicamente socio-histórico que investiga la relación existente entre la temática y su aquí y su ahora.

Considerar la guitarra de chapa de Picasso a través de un análisis estético ideológico nos llevaría a escudriñar si existe aquí una crítica a la escultura como institución, o a los materiales nobles a que había sido consignada la escultura tradicional, o a la escultura como monumento desplazada en el espacio público, o a la música flamenca, o a los luthiers que siguen fabricando un instrumento tan problemático técnicamente después de haber sido creado el teclado sintetizador de innumerables posibilidades sonoras. Su implementación del método constructivista en la escultura y la apertura del espacio interior haciendo del vacío materia plástica quedaría sin ser considerado

Considerar el urinal de Duchamp a través del análisis estético formalista lo constreñiría a mirarlo sólo por el adecuado tratamiento del material a través de la técnica elegida, por la capacidad expresiva de la forma o por la coherencia de sus relaciones formales, por su desplazamiento en el espacio y su relación con él (espacio muchas veces no determinado por el autor), y el registro de su capacidad de presencia. Lo realmente importante de esta obra quedaría de lado.

El análisis romántico se interesa, sobre todo, en recalcar la poética inmanente en la obra de arte. Por ello acude a un lenguaje inspirado. Casi siempre es un texto autónomo, entre filosofía y poesía. El resultado es una obra que tiene vida propia, que ha desanudado los lazos que la hacían sólo derivativa, dependiente. El tema es la obra en cuestión, pero las miradas, las visiones son innumerables. La meta es Ítaca, pero lo importante, lo realmente importante, es el viaje:

*Cuando emprendas el viaje hacia Ítaca,
ruega que tu camino sea largo
y rico en aventuras y descubrimientos.*

[...]

*Ruega que tu camino sea largo,
que sean muchas las mañanas de verano,*

*cuando con placer llegues a puertos
que descubras por primera vez
[...]
Siempre ten a Ítaca en tu mente,
llegar allí es tu meta, pero no apresures el viaje.
es mejor que dure mucho,
mejor anclar cuando estés viejo.
Pleno con la experiencia del viaje,
no esperes la riqueza de Ítaca.
Ítaca te ha dado un bello viaje.
Sin ella nunca lo hubieras emprendido;
pero no tiene más que ofrecerte,
y si la encuentras pobre, no fue Ítaca quien te defraudó.
Con la sabiduría ganada, con tanta experiencia,
habrás comprendido lo que las Ítacas significan. [4]*

3.

La estética es la carga ideológica que ponemos a la obra de arte. Aunque en su concepción original la obra de arte no haya incluido necesariamente ningún aspecto ideológico.

Pero casi siempre, sin distinguir el tipo de obra, han sido los teóricos quienes han introducido el aspecto ideológico en la práctica artística.

Los procesos en la práctica artística muchas veces desencadenan resultados no forzosamente dependientes de una circunstancia social determinada, como fue el paso de la monodía a la polifonía, que fue más bien resultado de la vivencia, evolución e investigación de la propia práctica musical. Pero eso poco parece importarles a los teóricos.

No se trata tampoco de crear un lenguaje autorreferencial, un meta-lenguaje que nadie recibe ni participa. No se trata de volver autista al arte. Pero con sus métodos y su falta de amor, son los teóricos quienes más han contribuido para convertir lo transgresor del arte en actividad institucional. Han forzado al hecho poético, libérrimo en esencia, a convertirse en objeto cultural, más manipulable y funcional. Han constreñido la poesía para encajonarla en estética, más social y política.

El historiador no participa activamente de los hechos, no pone en juego su piel ni su tiempo. El teórico convierte los actos poéticos y artísticos en hechos estéticos dándoles lugar en un contexto de realidad histórica, otorgándoles vigencia cultural duradera. Al crearle memoria al acto artístico se da coherencia a unos hechos imprevisibles que tal vez fueron engendrados en un estado efervescente de caos, sin advertir que su grado de autonomía respecto al contexto histórico social es muy variable de un artista a otro.

Pero, al volver histórico un acto artístico, el teórico salva del olvido esa obra.

La crítica ya está incluida por el artista ante la hoja de papel en blanco, ante el lienzo virgen, ante la pantalla vacía.

La crítica no tiene por objeto señalar faltas, descubrir errores. Aunque su labor es juiciosa, tampoco es su función primordial emitir juicios. La crítica es un distanciamiento reflexivo de la práctica artística, para llegar a una práctica teórica. Sólo cuando se entra en una crisis la crítica se hace necesaria: sin crisis no hay crítica precisa, pero la crítica no llega para consolar a nadie.

La crítica se ejerce siempre sobre una realidad que no satisface, sobre una institucionalidad que no llena, sobre unas normas que no nos acogen: la crítica anhela correr los linderos de la norma, transformar esa realidad, cambiar esas instituciones. Pero el crítico no tiene por qué llegar al jardín del arte con flores en la mano.

4.

Con la instauración de la curaduría no se busca suprimir la actividad crítica. Lo que se busca es anticipar y prolongar la actividad crítica, porque la curaduría no la ejerce a posteriori, después de que el evento artístico está consumado, (no es un juicio calificativo), sino que la ejerce durante el proceso de realización del evento mismo: la curaduría acompaña el evento en todo su proceso: en su gestación, formación, presentación y recepción. Curador es, por definición y función, "el que cuida".

Pero el abuso de funcionarios, burócratas, académicos y galeristas transvertidos de curadores, ha llevado a la curaduría, demasiadas veces, a la dictadura de decisiones en donde los artistas y las obras de arte son apenas instrumentos útiles para ilustrar la cátedra teórica del curador mismo.

5.

La verdadera crítica no dicta comportamientos, no impone una moral, no persigue una dependencia del artista a sus conceptos.

El artista es, por excelencia, el hombre que quiere no ser gobernado. El arte es el resultado de la vivencia de una libertad ontológica, originaria, primordial. Por ello la libertad del artista es incoartable, pero el derecho a la crítica es imprescriptible.

Cuando la obra de arte se institucionaliza, cuando el artista se institucionaliza, la crítica nos llama a la desobediencia. Cuando la crítica se institucionaliza, el arte es el único espacio de libertad que nos queda.

El arte es una oposición a una realidad no satisfactoria, por ello se opone a una crítica institucionalizada. La crítica, a su vez, es oposición a un arte fosilizado e institucionalizado. La crítica es un necesario ejercicio de libertad cuando el arte la ha perdido o ha renunciado a ella.

Si es cierto, como lo es, que el artista es el ser ético por excelencia, la crítica se hace necesaria cuando éste entra en crisis. Lo que trata de hacer la crítica, entonces, es asumir el papel ético abandonado por el artista.

[1] Espectador viene de espectare, mirar

[2] Benjamin Buchloh

[3] Karl Krauss

[4] Constantin Cavafis

En: *Literatura y arte. Estética de la imagen y la palabra*

Jornadas de Literatura

Comfama

2007

Dos Conversaciones del Pintor Luis Caballero con Ramiro Ramírez

Primera parte. Septiembre 11 de 1977

Luis Caballero: El primer desnudo de valor dentro del dibujo académico que se hacia en el siglo XIX es la mujer pintada por Epifanio Garay que está en el Museo Nacional. Después de eso el desnudo desaparece. Hay algunos Acevedo Bernal pero son de una frialdad y una falta de sensualidad infinitas. Más tarde el muralista Pedro Nel Gómez ha pintado miles de desnudos pero como si fueran de madera Él no siente la carne. De ahí hay que saltar hasta la obra de Granada, Alcántara y Norman Mejía, que pintan unos desnudos violentos y carnales perdiendo todo el erotismo, volviéndose unas imágenes tremendamente violentas y dramáticas pero sin la sensualidad del cuerpo humano. Puede ser que tampoco sienten la carne, como no la sentía Pedro Nel Gómez. Lo que sienten es el sexo, como es el caso de Colombia, tirar por tirar.

Ramiro Ramírez: ¿No dejan de ver un poco el afecto o el amor?

LC: Sí, son casos especiales y que lo manifiestan y tienen intenciones políticas dentro de su obra. Si pintan una mujer desnuda, amoratada y con las piernas abiertas, con ello quieren hacer una protesta social y política. Su intención no es la sensualidad de la mujer ni mucho menos. En el caso de Norman Mejía y Alcántara un poco ha sido lo mismo: los tres son pintores que han estado comprometidos políticamente.

RR: Esa posibilidad de la expresión "erótica" se da en tres personas que se considera tienen un compromiso político. ¿Ello se debe a que en la sensualidad hay crítica a la sociedad o tiene que ver con algo que está presente a nivel de la sociedad?

LC: Sí, es porque Colombia es un país reprimido y especialmente reprimido sexualmente. La religión tiene que ver mucho con la represión y la represión sexual es algo verdaderamente impresionante. Y como la represión sexual tiene que ver mucho con la libertad es lógico que los pintores comprometidos políticamente tomen como tema de sus intentos de reivindicar libertades el tema de la sexualidad en su pintura... Es lógico. Puede que lo hagan consciente o inconscientemente. No lo sé. Pero si hay alguna manera en Colombia de escandalizar es sexualmente. En Colombia nadie se atreve a hablar de sexo y cuando se habla de sexo es de una manera machista y arbitraria, ya sea dentro de los heterosexuales o los homosexuales.

RR: No se habla públicamente sino en privado. Incluso ni las publicaciones, tanto de derecha como de izquierda, se atreven a hablar de sexo... Lo anterior nos ubica en tu

obra. Tú, después de varios años, manifiestas sin temor la posibilidad de expresar una situación erótica y a la vez dentro de esa situación erótica hay una expresión de placer y de violencia... Hay una violencia en el cuerpo y hay una placidez que se manifiesta en el pene pintado, que es el pene que está presente en la medida que es un pene que se ve luego de haber tenido un placer... Él está entre la erección y el momento en que empieza a decaer.

LC: Esos son detalles anatómicos que son difíciles de analizar de mi obra, no solamente desde el punto de vista inconsciente sino cada vez más consciente. Desde que empecé a pintar seriamente yo solo he pintado el cuerpo humano, que es la única cosa que me interesa y me apasiona de verdad, porque yo creo que a través de un cuerpo humano se puede expresar cualquier cosa o cualquier sentimiento o inclusive cualquier idea. Naturalmente cuando empecé a pintar seriamente, esa necesidad y ese deseo de pintar el cuerpo humano era un deseo mucho más sexual, al estar en estado más bruto de lo que puede ser hoy en día, puesto que yo he ido analizando ese sentimiento. Es posible que las figuras que yo pintaba en los años sesenta tuvieran más fuerza sexual que las que tienen las que yo hago ahora, y en este sentido me parece que mi pintura se parecía más a la de Norman Mejía o a la de Pedro Alcántara. Yo pintaba el cuerpo de una manera directa y brutal. Eso es más o menos hasta el año 68, época del cuadro de la Bienal de Coltejer. Que es más o menos una especie de apoteosis de esas formas orgánicas violentas que yo hacía en ese momento. Que eran formas orgánicas que no se podían definir. No se sabía si era un hombre o una mujer o si simplemente era una amiga, pero eran formas orgánicas que pretendían ser sexuales y eróticas y yo creo que más o menos lograban su intención.

A partir de ese momento me pasaron dos cosas: 1. Me vine a vivir a Francia, o sea que ahí existe un corte dentro de mi vida y eso influye en la pintura. 2. Por otro lado me di cuenta de que todas esas formas que yo hacía se iban volviendo cada vez más monótonas y se convertían en una fórmula, es decir, yo ya sabía cómo hacer un cuadro y lo que hacía era repetirlo una y otra vez, indefinidamente. Como yo insistía en la representación humana, el camino que me quedaba era estudiar cada vez más seriamente esa representación humana y entonces me puse a estudiar seriamente la anatomía, a dibujar del natural cada vez más. Y de ese tiempo para acá me imagino que ha habido una especie de línea directa hasta lo que estoy haciendo ahora. Los

cuadros se han ido viendo más naturalistas y en los cuales al mismo tiempo, no se si desgraciadamente o no, la parte orgánica ha ido perdiendo violencia para irse al mismo tiempo refinando. Tal vez eso les haga perder fuerza, pero tal vez a la larga, cuando ya domine lo que yo quiero decir con el cuerpo humano y domine los medios para decirlo, tendrán la misma fuerza que la que tenían antes. Es decir, cuando empiezo a estudiar seriamente la anatomía al hacer un vientre, no hago simplemente la idea del vientre que era lo que yo hacia antes, que puede ser una idea directa y precisa y que produce un placer igual de grande al ir dibujando los diferentes volúmenes que pude haber en un estómago. Me produce el mismo placer que si yo estuviera acariciando ese estómago. Entonces empieza a haber, de un tiempo para acá, una relación entre el cuadro que hago y yo mismo, una relación cada vez más erótica, pero ya de una manera más sutil de lo que podía ser antes. Es decir, al estar pintando, prácticamente estoy haciendo el amor con la figura que estoy pintando. Cuando pinto un brazo lo estoy acariciando, lo estoy acariciando con el pincel, como si estuviera acariciando un brazo de verdad con una mano. Entonces, se establece una unión grandísima y que es esencialmente erótica. Me siento, no pintando, sino haciendo una persona. A mí la pintura como arte me interesa muy poco. A mí no me interesa hacer un cuadro, a mí me interesa hacer una persona y tal vez me interesa hacer una persona simplemente porque no la tengo. Tal vez si la tuviera no me interesaría hacerla. Se podría decir que es una pintura de frustración, la mía. Que pinto lo que quisiera tener, y que quiero hacer la gente que quisiera tener y no tengo, en la manera de dominar o no, de poseer sexualmente, las figuras que pinto. Desde el punto de vista de todos los días, es una cosa muy cierta el que pueda tener mucho más placer dibujando un modelo que acostándome con él. Puede ser considerado una perversión estética o una perversión sexual (risas).

RR: Esto en cuanto a un nivel individual, pero cuando se trata de un conjunto que tú ubicas en la tela o en el papel o en el dibujo ¿existe el mismo placer?

LC: No, es distinto. Una cosa es cuando yo estoy dibujando con el modelo delante; yo dibujo todos los días o casi todos los días con el modelo vivo. En ese momento existe ese placer sensual de dibujar el pie, la pierna, el vientre, como si lo estuviera acariciando. Se establece una relación erótica intensa entre el dibujo y yo... El modelo, no creo (risas). Luego, los cuadros yo los hago a partir de esos dibujos en dos etapas distintas. Primero con base en esos dibujos yo decido lo que va a ser el cuadro,

decido con mucha presión cómo será la composición, cómo serán las figuras, los colores, etcétera, y me formo en la cabeza una idea de lo que va a ser el cuadro que voy a pintar. Si en ese momento hay una carga erótica, es una carga erótica que está añadida intelectualmente, porque lo que estoy es pensando en la idea de lo que voy a hacer. Y luego, en la segunda etapa, cuando ya estoy pintando el cuadro, en pleno trabajo de pintar el cuadro, de nuevo se establece una relación erótica y carnal entre la figura pintada y yo mismo cuando lo estoy pintando. Solo que en este momento ya no tengo el modelo delante de mí, pero yo tengo el dibujo que hice a partir del modelo y en ese dibujo chiquito, como esos dibujos que hay botados por todas partes, yo sé por qué me produjo esa emoción. Es decir, yo encuentro la emoción erótica que tuve en el momento que lo hice y trato de nuevo de reproducirla sobre la tela ¡Muy complicado!

RR: ¿El conjunto del cuadro sigue produciendo en ti ese placer?

LC: ¿Y qué se entiende por conjunto?

RR: La serie de cuerpos uno sobre el otro, la cabeza, la mano entreabierta.

LC: Yo sé porque lo estoy viendo todos los días, cuáles son los gestos y las actitudes que reproducen ciertos sentimientos, especialmente los sentimientos eróticos que dentro de mí desde el punto de vista personal se asemejan mucho a las actitudes y a los sentimientos religiosos. De ahí la ambigüedad que hay en mi pintura, siempre entre religión y erotismo. Es decir, porque hay actitudes, hay movimientos, hay imágenes que tienen una gran ambigüedad en la fuerza de representación, un gesto que al mismo tiempo puede ser de placer, de dolor o de éxtasis. Yo trato de buscar (al hacer el cuadro), cuáles van a ser los gesto que van a interpretar mejor las sensaciones que yo quiero transmitir y este es el trabajo que hago todos los días con el modelo vivo, desde el punto de vista del trabajo, no desde el punto de vista del placer. No se trata tanto de hacer dibujos bonitos como de encontrar las actitudes que necesito para mi trabajo. Y luego, estas actitudes, es cierto que tengo un enorme placer sensual y erótico al ir las acomodando unos junto a los otros o por encima de los otros o por debajo...

RR: O rompiendo una ligadura...

LC: Sí, eso es una cosa nueva en mi pintura, un elemento nuevo de criterio desde hace unos meses, esa tensión que se puede encontrar entre la vestidura y el cuerpo.

Cuando yo hacía los cuadros menos realistas por los años 60, esas tensiones, las hacía simplemente de una manera abstracta. Era completamente figurativo, es decir, para indicar una tensión entre dos figuras ponía simplemente una línea punteada entre las dos figuras y ello establecía una unión o un rechazo o lo que se quisiera hacer, pero cuando se pretende hacer eso a través de una imagen completamente real, toca encontrar ciertos trucos para producir el efecto creado con esa imagen y entonces puede ser una cuerda que aprieta o una mano que indica, una mano que aprieta o acaricia.

RR: Tú hablas de tensión y ese es el mismo concepto que utiliza Bacon para definir su obra. Él dice que en su obra siempre está presente o hay una tensión.

LC: Seguramente, ella me llega por haber leído alguna entrevista con él. Influencia, claro que ha habido. Para mí Bacon fue una revelación en el sentido de que delante de él yo comprendí que la pintura podía ser mucho más que un juego estético, que podía transmitir emociones de una manera directa e implacable, cosa que en general no sucede prácticamente con ningún artista contemporáneo. Y con los artistas de los siglos pasados es muy difícil que esta comunicación se establezca, porque existe demasiado conocimiento cultural para que la emoción pueda transmitirse de una manera simple y directa. Pero hoy en día, cuando uno ve un cuadro de Bacon es como si le dieran una patada en el estómago. Se siente una emoción verdaderamente gigantesca, mientras que con los demás pintores, por buenos que sean, uno los aprecia de una manera distinta en un segundo grado. Es decir, uno empieza por decir: *¡Caramba! Qué cuadro tan bonito*. Luego mira cómo está de bien hecho, qué bien se han armonizado los colores, etcétera, etcétera. Luego uno entiende qué es lo que quiso decir y cuáles son los avances estéticos o formales que logró ese señor. Pero al ver un cuadro de Bacon la cosa es mucho más directa, mucho más violenta, mucho más emocionante, y eso es lo que yo creo debe ser la pintura. No simplemente el juego estético de armonizar, como lo decía Maurice Denis en una frase que le ha hecho tanto daño a la pintura. Decía que la pintura es una superficie plana cubierta de colores dispuestos según cierto orden, lo que es cierto desde el punto de vista formal. Pero la pintura es mucho más. Eso no es sino la base de la pintura. Lo que es apasionante con la pintura es que es un lenguaje como puede serlo la escritura. Es un lenguaje que puede transmitir emociones y sentimientos o ideas.

RR: En Bacon la tensión está presente a través de los cuerpos alargados, mientras que en tu obra esa tensión se presenta a medida que te acercas más a la anatomía.

LC: Lo que pasa con Bacon, y en ese sentido yo me alejo todos los días más de él, es que no es un pintor sensual. A Bacon no le interesa expresar la carne. A Bacon no le interesa el erotismo, la pintura de Bacon es la tragedia. Pero no será nunca el placer y a mí me interesa machísimo el placer, es decir, uno nunca tendrá ganas de acariciar una de esas piernas retorcidas de Bacon. Yo quiero que cuando la gente vea una de las piernas que yo pinto le den ganas de acariciarla (risas).

RR: Tú buscas expresar el placer que te produce a ti y allí puede haber una manifestación del deseo de expresar un combate que en principio es tuyo, individual, el placer, pero que a la vez se manifiesta en tu obra como una pelea que haces con el exterior, es decir, que yo veo la obra tuya como el combate más serio que se hace en la pintura colombiana contra una represión, no importa el tipo de represión.

LC: Sí, yo pretendo la búsqueda del placer y pretendo el placer en el pintor, aunque la imagen que yo pinto, más que placentera, es dolorosa. Si, yo tengo esa lucha conmigo mismo y si estoy buscando es porque soy colombiano y, por lo tanto, atrofiado desde ese punto de vista. Yo creo que la búsqueda del placer es una lucha que tenemos todos, porque todos hemos sido más o menos frustrados desde el punto de vista del placer, desde que nos quitaron el seno de la madre, como dicen los psiquiatras (risas). Y nosotros, por el hecho de ser de un país católico, estamos mucho más frustrados desde ese punto de vista. Entonces, nos toca luchar más para lograr o llegar al placer, lo cual me parece muy bien, pues esa lucha por el placer y ese sentimiento de culpa que tenemos constantemente, y que fue inculcado desde la más tierna infancia, nos ayuda precisamente a aumentar ese placer. Como decía el estudio tan interesante de Georges Bataille sobre el erotismo, hay que transgredir algo. El hecho de transgredir algo produce placer. Claro que él va a límites que yo personalmente no conozco. Cómo el hecho de matar puede producir placer o el hecho de producir mal. Eso explicaría montones de cosas distintas. A nosotros nos enseñaron desde chiquitos que el sexo es malo. Entonces, yo creo que en gran parte, cuando tenemos una relación sexual y estamos pensando que es malo, de todas maneras eso nos produce placer mucho más que a unos pobres protestantes que hacen el amor sin pensar en lo más mínimo que pueda ser malo y lo hacen de una manera higiénica y sin ningún picante (risas). Hay muchas cosas que van unidas. Tal

vez por eso los países nórdicos son protestantes y los países latinos son católicos y por eso la Reforma se hizo en el norte. Porque también los países latinos tienen una capacidad de sensualidad que no tienen en el norte por razones climáticas, digamos (risas), que influyeron sobre las razones religiosas. La sensualidad que puede sentirse, verse y olerse simplemente cuando se entra a Italia nunca se sentirá en Dinamarca. Por eso los italianos son más excitantes que los daneses. Los italianos, desde el Papa para abajo, se pintan, se arreglan, se perfuman para atraer.

RR: Cuando vi la exposición tuya del año 66, inmediatamente recordé el tema de San Sebastián y lo que podría haber de sensual en dicho tema.

LC: El Sebastián dentro de la mitología cristiana es la única posibilidad que tenían los pintores de pintar un hombre joven desnudo, que además se sabe históricamente que era muy buen mozo, el favorito del emperador Diocleciano... La religión católica había destruido el culto por el cuerpo humano que existía en la antigüedad, pues consideraba que el cuerpo era algo vergonzoso del cual nos teníamos que alejar porque lo único importante era la vida espiritual. El hecho fue que destruyeron toda la sensibilidad, toda la riqueza que podía aportar el cuerpo, hicieron del hombre un ser espiritual, olvidándose de que ante todo es un ser carnal. Cuando empieza verdaderamente por primera vez un arte cristiano todas las figuras están siempre vestidas, absolutamente todas, hasta Cristo en la cruz está vestido; los primeros san Sebastián están vestidos. El cuerpo humano desnudo no se acepta nunca. Luego poco a poco en el renacimiento, con el gusto del renacer pagano, los artistas empiezan a buscar cómo representar el cuerpo humano y san Sebastián se presenta como el tipo ideal, puesto que se sabía que era joven, que era bello y además era un santo.

RR: Sí. San Sebastián es el joven, es el bello, pero ante todo es el santo y es el símbolo de la sexualidad

LC: San Sebastián es el símbolo de la sexualidad, como puede serlo también la Magdalena. La Magdalena era una puta y san Sebastián era el favorito del emperador Diocleciano. De todas maneras si fueron considerados santos por la Iglesia fue porque se arrepintieron y llegaron a cierto estado de santidad. Pero a los artistas, a los que les interesa es pintar un cuerpo desnudo, porque no hay nada más bello que un cuerpo desnudo y no lo podían hacer porque la Iglesia no lo permitía, acaban encontrando por un lado a la Magdalena y el por el otro a san Sebastián, que les permiten representar los santos que fueron bellos, cosa que se sabe históricamente.

Me imagino que para ser favorito de un emperador había que ser muy bello y que para ser puta también tocaba ser más o menos bonita, y entonces comienzan a representarlos constantemente.

RR: San Sebastián se convierte en símbolo de la sexualidad reprimida y a la vez de la reivindicación de la sexualidad.

LC: De la sexualidad reprimida, por el hecho de que es un hombre y su desnudez atrae especialmente a los homosexuales, porque la homosexualidad ha sido especialmente reprimida y especialmente reprimida por la Iglesia Católica, pero por símbolo de lucha contra esa represión, tal vez por su historia misma.

RR: ¿se reivindica a aquél, el cuerpo, y no se reivindica al san Sebastián. Se reivindica a Sebastián el preferido, su cuerpo. No se reivindica el santo, puesto que la aureola no siempre aparece. Es el mártir y la expresión de su cara es muy dulce, no es el dolor.

LC: Precisamente, eso es algo que a mí me interesa mucho en mi pintura, esa ambigüedad entre el gesto del dolor y el gesto del placer, que en realidad es el mismo. Los gestos de una persona que tiene dolor o que tiene placer son muy parecidos. Se necesitaría oír para saber si la persona está llorando o está gozando. Y como la pintura no habla, es una imagen muda, se establece esa ambigüedad entre el dolor y el placer, que a mí personalmente me apasiona. El caso más exagerado que se ha hecho dentro del arte con esa ambigüedad es el de la santa Teresa de Bernini, que puede estar en un éxtasis místico doloroso, según ella decía, pero el gesto que le da el Bernini es del placer intenso. Está en pleno orgasmo santa Teresa o, más aún que santa Teresa, la escultura de la beata Ludovico, que es de una obscenidad verdaderamente maravillosa. Esa es una búsqueda consciente de Bernini y no solo de Bernini sino de todo el barroco italiano, y no solo italiano sino de todo el arte de la Contrarreforma y al cual la Iglesia dio instrucciones precisas para que el arte fuera cada vez más sensual y más lujoso, para luchar precisamente contra el ascetismo de la Reforma en el norte. Entonces, los pintores felices se dedicaron a pintar toda clase de desnudeces en todas las capillas y sitios más serios del mundo, especialmente el Bernini y Rubens por toda Europa. Es muy curioso que, al mismo tiempo que la Iglesia daba instrucciones precisas para hacer un arte sensual que atrayera a las multitudes, daba instrucciones al mismo tiempo de rigidez moral y de rigidez contra el placer en la vida privada de todas esas gentes. Como si quisieran mostrarte que

toda posibilidad de placer y de sensualidad estuvieran en la Iglesia y no fuera de ella. Si uno quisiera tener un momento de placer sensual había que ir a misa.

RR: La Iglesia ha predicado siempre un desprecio al cuerpo y el arte le da una mayor valoración a ese cuerpo que la Iglesia desprecia.

LC: No siempre. Cuando ha sido permitido, los artistas, que son gentes que se interesan por los fenómenos sexuales, han tratado de reproducir la sensualidad del cuerpo humano. Pero, cuando estaba netamente prohibido, como en los primeros siglos de la era cristiana o durante toda la historia de Bizancio, no se pintó un desnudo. En los mosaicos de todas las Iglesias del Imperio de Oriente nunca se ve un desnudo. Adán, Eva y Cristo y la Virgen están todos vestidos, porque en Bizancio el poder de la Iglesia era más fuerte todavía de lo que podía ser en el Imperio de Occidente, sobre todo porque estaban unidos el poder temporal y el poder religioso. Entonces, había mucho más control antisensual en el arte, pero los artistas representan esa sensualidad que querían representar de otra manera, no pintando un desnudo sino pintando un Cristo cubierto de una casulla de oro llena de piedras preciosas maravillosas. Una sensualidad que coge otro camino, simplemente, porque el camino de la sensualidad carnal estaba completamente prohibido.

RR: La expresión de placidez que se ve en la cara de muchos mártires o el movimiento de la mano, la mano entreabierta que es la mano de la caricia...

LC: En general, entre la representación de los santos se encuentra un arte de los santos mártires que mueren de muerte violenta, sangrienta y al mismo tiempo tienen un éxtasis. Este éxtasis es el placer y al mismo tiempo la muerte dolorosa. Hay una mezcla de dolor y de placer que produce esa ambigüedad. Es el caso de san Sebastián que entreabre los ojos y la boca sensualmente mientras lo atraviesan cincuenta flechas. Visto desde el punto de vista realista es monstruoso e imposible, pero visto desde un punto de vista religioso es normal, porque lo que le sucede a san Sebastián es que está viendo la palma del martirio que le baja del cielo.

RR: El orgasmo es comparado en algunos casos como algo tan placentero y que produce tanto placer que tiene que ver con la muerte. En el caso de algunos epilépticos parece que eso se da.

LC: Los franceses llaman al orgasmo "la petite morte". Para volver a las representaciones religiosas, todas esas representaciones son santos en éxtasis y el

éxtasis o el orgasmo son fenómenos muy parecidos. Yo no he tenido un éxtasis religioso. Pero las descripciones de éxtasis hechas por los santos que las han tenido parecen una descripción de un orgasmo. Con seguridad y por caminos distintos, se llega a la misma conclusión física. Y esa misma conclusión física produce en el sujeto el mismo gesto, por lo cual un santo en éxtasis puede confundirse con un santo que tiene un orgasmo.

RR: O con un cuerpo que ha tenido un orgasmo. Tú pintura son cuerpos que vienen de pasar un momento placentero. Casi son pintados en el momento en que ese placer comienza a decaer.

LC: En mis cuadros no se sabe si esas figuras están un momento después de la muerte o un momento después de "*la petite morte*" o el placer, puesto que después del placer o después de la muerte se produce el mismo abandono orgánico.

RR: El aletargamiento de movimientos: la mano caída entreabierta, la inclinación del cuerpo y la cabeza.

LC: Hay una cosa un poco equivoca en mi pintura. Después de dos años se puede decir que yo he estado pintando gente muerta, pero en realidad no están muertas. Es decir, los muertos tienen lo que los médicos llaman la rigidez de la muerte, que no está presente en mis pinturas. Yo pretendo que sigan teniendo una flexibilidad sensual que es una cosa completamente alejada de la muerte. Son esos momentos, que son muy pocos con seguridad, y del cual el más importante es la muerte. Solo que no lo conocemos cuando se llega a un momento de total placer y abandono al mismo tiempo que con seguridad es el caso del éxtasis místico que tampoco conozco. Pero según lo que los místicos cuentan viene a ser más o menos lo mismo. Se llega a un momento de perfección total, de comprensión absoluta y de felicidad perfecta en lo que ellos llaman la unión con Dios. A lo mismo se llega en la unión con otro hombre. Solo que es un momento que dura desgraciadamente solo un momento y los místicos logran que eso dure mucho más tiempo, ya que es mucho más difícil hacer toda una serie de cosas, como pasar cincuenta años en una cartuja, que acostarse con otra persona.

RR: El que el placer sea corto seguramente permite su búsqueda.

LC: Sí. Es un momento que no es largo y de placer puro sin enseñanza. El sexo no enseña nada y después de hacer el amor con una persona el deseo renace y se vuelve

a hacer exactamente lo mismo para llegar exactamente al mismo momento de placer y empezar de nuevo otra vez constantemente sin que se forme dentro del espíritu una especie de enseñanza. No hay avance, como puede haber avance en la ciencia o en los números. A nosotros nos enseñan que dos y dos son cuatro y cuatro y cuatro son ocho. En el sexo nunca se llega a ocho, nunca se pasa de cuatro.

RR: Pero la conquista y la búsqueda son muy agradables.

LC: Sí, pero al otro día nos encontramos con la misma búsqueda para llegar al mismo placer, sin que logremos que sea un poco más largo.

RR: Pero ese placer nos lleva a la búsqueda de lo que hay en torno a él. El placer mismo no va más allá, pero lo que está a su alrededor si demanda todos los días una búsqueda.

LC: Uno puede tener cada vez más pequeños placeres alrededor del gran placer del orgasmo, y esos pequeños placeres pueden irse volviendo cada vez más importantes hasta suplantar el otro. Pero eso son ya placeres simplemente sensuales.

RR: No necesariamente que lo suplanten o no. La conquista del objeto amoroso llega a una serie de situaciones que exigen en las personas para poder tener una situación placentera. En los amantes, siempre para buscar realizar por completo el placer, hay una serie de situaciones nuevas todos los días para poder razón a esa conquista.

LC: Todos los placeres eróticos, uno los va comprendiendo y desarrollando y eso es lo que hace la civilización erótica y eso hace que el placer de las gentes sea mucho más grande que el de los animales, que no tienen todo el refinamiento erótico que vamos aprendiendo poco a poco.

RR: En la realización del placer hay algo que se nos atraviesa, el deseo. Y es a través de la realización de ese deseo como yo veo que puede construirse algo, la posibilidad del placer. Pero ya esa posibilidad está intrincada de mil situaciones?

LC: El deseo es el que lo hace mover a uno y en cierta manera el deseo erótico es el que hace producir mis cuadros o que produce las sinfonías de los músicos o la construcción de los puentes en los ingenieros. El deseo es algo apasionante, que mueve montañas. Lo que yo decía es que la realización del deseo es una especie de caída porque siempre es lo mismo. Los artistas, a lo largo de la historia, han buscado mil maneras para realizar algo, para realizar ese deseo, pero no existe una experiencia que se vaya sumando. Cada obra de arte es un fin en sí, y a la siguiente

hay que empezar de nuevo desde el principio. En el arte no se van sumando las experiencias, salvo en cosas pequeñas de técnicas, pero la experiencia de Rafael o la experiencia de Van Gogh o la experiencia de Pollock no le sirven al artista que está empezando y que está tratando de pintar.

RR: El arte no se deja cohibir en su creación, sino que siempre tiene la posibilidad de crear, mientras que la ciencia crea sobre la base de un estatuto superior.

LC: La búsqueda del artista es solo con su arte, trabajando con sus sentimientos, con sus emociones, solo delante de su cuadro o de su papel sin que le sirvan para nada las experiencias del señor Dostoievski, fuera de pequeños detalles técnicos que se han ido desarrollando. La experiencia artística es una cosa completamente personal, intuitiva e irresponsable. Es un poco como la religión. Hay gente que tiene la gracia, Dios les da la gracia. Y hay otros a quienes no se les da. Se necesita un estado de gracia para hacer una obra de arte, para que la creación de un objeto por una persona sea capaz de transmitir emociones al resto de las personas. Hay gente que pasa toda su vida tratando de hacerlo con la mejor voluntad y no puede, y hay otros a los que les sale así de repente y que les sale siempre o que solo una vez. Hay algo tremendamente frustrante en el arte precisamente por eso.

RR. Porque el artista no produce emociones o porque no las vive.

LC: Yo creo que puede mostrarlas, puede vivirlas o puede pensar que no las va a producir. Yo creo que en el fondo hay algo que es el gran misterio del arte y que hace que a veces sí se produzca y otras no... Lo único parecido es el estado de gracia de que hablan las religiones.

RR: ¿Tú buscas la realización del deseo vivido o del placer vivido, o lo vives en el momento de pintar?

LC: Son las dos cosas. Por un lado hay el razonamiento intelectual que tengo al hacer una pintura. Es una cosa que puede ser pensada seriamente, querer transmitir tales sentimientos o pensamientos o emociones de tal y tal manera, porque yo con el oficio que tengo considero que haciendo la cosa de una manera u otra voy a producir en el espectador que va a mirar el cuadro ciertas emociones. Es la parte consciente, querer transmitir algo. Por otro lado, mientras lo estoy haciendo existe el placer sensual mío de estar pintando el cuadro que puede también ser transmitido al espectador. Ese

cuadro está pintado con placer y ese placer en cierta manera lo recibe el espectador. No sé cómo, pero es un hecho que pasa...

RR: ¿Tú expresas el deseo y la realización de ese deseo en la media en que vives el placer?

LC: Yo vivo el placer mientras realizo la pintura, desde que empiezo a hacer los dibujos del natural hasta que la estoy pintando y sintiendo el placer de pintar, por ejemplo una mano. Pero fuera de esto también tengo la parte consciente, intelectual, de querer representar el placer de cierta manera. Hay una parte consciente, la intención que yo tengo, y otra parte puramente sensual y de placer físico mientras lo estoy haciendo. Y la parte inconsciente, que viene a añadirse por encima y que yo creo que es muy importante, pero que no podemos analizar porque es inanalizable... Cuando uno ve un retrato o un autorretrato de Rembrandt, por un lado se entiende cuál es el deseo intelectual de Rembrandt para hacer esa pintura. Se puede entender toda la parte sociológica, histórica, técnica. Por qué el señor Rembrandt en un barrio pobre de Amsterdam quería pintar de una manera muy realista a la gente humilde que se encontraba, por qué sucedió eso en el siglo XVII precisamente cuando la burguesía estaba triunfando en los Países Bajos después de la separación de España y haberse vuelto protestantes. Todo esto se puede analizar, y con seguridad Rembrandt era bastante consciente de todo esto. Pero lo que es imposible de analizar es por qué un retrato pintado por Rembrandt produce una sensación de vida tan angustiosa y no la produce el del pintor que estaba pintando al lado de él y que hacía prácticamente la misma cosa. Esta es la parte de gracia de que hablaba antes... Yo creo que el artista debe ser consciente de lo que es su trabajo, de por qué lo hace, de cómo lo hace y de qué pretende al hacerlo. Pero eso no es suficiente, se necesita algo más para la creación de una obra de arte, no para la creación de un artista honesto, porque hay miles de artistas honestos que nunca hacen obras de arte... Lo que ya no se puede es definir. Esto es un problema muy grande en este momento en que los artistas de cincuenta años para acá, con la influencia de Marcel Duchamp, empezaron a tenerle un terror tremendo a la parte emotiva y sensual en el arte. El arte se volvió simplemente una disciplina intelectual cada vez más árida. Además, ¿por qué no dejar seguir al artista concibiendo la obra de arte como un proceso no sólo intelectual? Precisamente, esa cosa misteriosa que nacía de un retrato de Rembrandt ya no nace.

RR: Cuándo se piensa el objetivo que va a tener la obra, pierde la posibilidad de ser una obra de arte.

LC: El exceso de conciencia en el pintor.

RR: ¿Ese realismo que le exigen al pintor?

LC: En esos casos, lo que sucede es que los artistas piensan que más importante que el arte es la política. En ese momento se ponen a pintar afiches en vez de hacer arte. Y ellos lo saben. Diego Rivera, después de experiencias estéticas muy interesantes en París, cuando regresó a México, yo creo que conscientemente, decidió que lo que tocaba hacer era política y no arte. Él consideró que le tocaba renunciar al arte porque había cosas más importantes en ese momento, lo cual es una concepción muy respetable. Lo que pasa es que luego no vengan a decirnos que tal cuadro de Lenin arengando a las tropas en Ucrania es una obra de arte. Puede ser un bello acto político, pero no más.

RR: ¿La rigidez de las figuras que se manifiesta en algunos pintores colombianos es la expresión de la asexualidad?

LC: Esa rigidez está presente porque es una decisión puramente intelectual de hacer pintura erótica sin que haya un erotismo al hacer la pintura. El señor X decide: *voy a pintar la tragedia, voy a pintar el erotismo, voy a pintar el sexo*. Y se inventa una serie de ideas, de fórmulas plásticas para hacer eso, lo cual puede estar muy bien, pues eso es uno de los grandes fundamentos para hacer el arte. Pero, si no hay detrás una experiencia sensual o trágica mientras esté haciendo la pintura, entonces el mensaje no pasa.

RR: ¿El mensaje preconcebido del artista se vuelve inexistente en la obra?

LC: El preconcebido es algo que le sucede a muchos pintores e incluso a los grandes. A Bacon, por ejemplo, a quien yo respeto mucho. Hay momentos, sobre todo en sus últimas exposiciones, que se tiene la impresión de que es una cosa preconcebida, que Bacon aprendió a hacer cuadros trágicos que ahora sigue haciendo. Ees algo que nos sucede a todos, porque los pintores en general son gentes de una idea. El hecho de hacer una nueva imagen visual ya es mucho, y digamos que Picasso, que tuvo 4 ó 5 en su vida, es algo gigantesco. En general, los pintores tienen una idea. Pasan cierto tiempo elaborándola hasta que logran realizarla y luego la repiten hasta que se mueren. El momento más apasionante de los pintores es el momento en que están

elaborando la manera de visualizar esa idea y cuando ya saben no hacen sino repetirse y entonces el cuadro pierde fuerza, pierde tensión y pierde interés. Los cuadros de Bacon más interesantes son los que hizo hasta el año 60 más o menos. Siguen siendo apasionantes los que hace ahora pero ya tienen algo menos y ese algo menos que tienen es la búsqueda angustiada que tenía en los otros. En estos ya no hay búsqueda angustiada, porque ya sabe cómo hacer o cómo realizar sus ideas y empieza a pecar por exceso de refinamiento y se vuelve azul pálido, tono rosado, preciosos como pintura pero menos conmovedores.

RR: ¿En los retratos y autorretratos no hay una nueva búsqueda de formas?

LC: Sí hay una búsqueda dentro de las formas y de la deformación de las formas en las caras muy interesante, mientras que el cuerpo es una especie de espagueti siempre igual, es una cosa que se ve que es hecha formulísticamente.

RR: Yo vi la búsqueda de Bacon de nuevas formas a través de la cultura negra cuando aprecié el retrato de Michel Leiris y la serie de estudios para un autorretrato.

LC: En las caras sí se ve una búsqueda en la manera de ver los planos y los volúmenes. Pero eso en los cuerpos ya no existe. La experiencia de Picasso con el arte negro lo condujo al cubismo, las mismas experiencias en Bacon lo conducen a otra cosa. Pero la experiencia plástica de Picasso en realidad les sirve muy poco a los pintores. Esto, para volver a lo que ya he hablado sobre la experiencia en el arte. Cuando un pintor es apasionado de verdad uno se da cuenta de que es una lucha y una búsqueda entre él y el cuadro con mil cositas que vienen alrededor: que tiene influencias distintas, las emociones que vienen de todas partes... Pero a medida que pasa el tiempo yo creo que debe ser menos otra influencia artística la que lo produce, la que lo hace pintar sino algo mucho más profundo.

RR: Sí. ¿La propia creación, la experiencia del otro, sirve para no repetir sino para crear?

LC: De esos hay muy pocos.

RR: Se tiene la impresión de que el trabajo del cuerpo y su sexualidad es menos sancionado o reprimido cuando se expresa en la escultura, como en el caso de Miguel Ángel y los pintores.

LC: En todo se mezclan las casualidades históricas. Es inconcebible que se haya hecho la Capilla Sixtina, que es un homenaje carnal al cuerpo humano dentro de la

capilla privada de los Papas. Pero sucede que el Papa que la encargó era Julio II, que era un hombre alustradísimo, inteligentísimo, que se interesaba mucho por las humanidades. Fue un momento de armonía entre las ambiciones y los ideales artísticos y la posibilidad de hacerlos, porque los dirigentes políticos tenían los mismos ideales, pero veinte años más tarde las cosas ya eran distintas. Miguel Ángel no estaba muerto todavía cuando el Papa siguiente ordeno que destruyeran todas las pinturas de la Capilla Sixtina. Fue un escándalo en Roma y casi lo hace, pero el Papa dio la orden de que los vistieran a todos y le solicitaron a Daniel de Volterra discípulo de Miguel Ángel que le pusiera calzoncillos a todos y por ello lo llamaron "El *braguettone*". Estos son los calzoncillos que tienen ahora...

RR: ¿La escultura ha dejado de lado el cuerpo sexual...?

LC: No solo el cuerpo y no solo la parte orgánica, sino la sensual. La escultura en los últimos cincuenta años ha pasado por la concepción de que el arte es una cosa intelectual y solamente intelectual, hasta llegar a los extremos del arte conceptual. Simplemente proponen una idea, la escriben en un papelito y pegan el papelito con una cinta en la galería. Ello se entiende históricamente porque los impresionistas habían llegado al otro extremo. Para ellos el arte era una serie de sensaciones visuales y sensuales y nada más. Monet decía: *yo pinto como los pájaros cantan*, y contra eso vino la reacción intelectual de la cual el gran profeta fue Duchamp, que volvió a decir cosas como Leonardo, *la pintura es cosa mental*, y se burlaba de lo que él llamaba los intoxicados de la trementina, que eran los pintores que seguían pintando. Yo creo que se necesita el equilibrio perfecto entre las dos cosas, que era lo que tenía Leonardo. Monet era demasiado sensual, pero debió haber pensado un poco más.

RR: ¿La última exposición de Picasso, sus grabados eróticos, no ejercen una influencia muy marcada en tu pintura del 68 para acá, a diferencia de otros trabajos suyos?

LC: El momento de la exposición fue el momento más exagerado del intelectualismo en el arte y Picasso es uno de los tipos que han logrado mejores equilibrios entre la sensualidad y el intelecto. Un tipo que ha sido capaz de pintar "Guernica", que es una perfección de composición matemática, un prodigio de razonamiento intelectual y al mismo tiempo ha pintado cuadros de una sensualidad infinita. Pero esa exposición cayó cuando el gran "boom" del arte conceptual...

RR: Pero en ese momento había toda una agitación social tanto en los llamados países socialistas como en Francia y Alemania, y lo que la distinguía era la lucha contra todo encasillamiento.

LC: Pero el hecho es que dentro del mundo del arte no era así. Y por otro lado Picasso, que era un señor de noventa años, perdido en un castillo en el sur de Francia me imagino que debería estar muy lejos del mundo y solo consigo mismo. Era como una especie de sobresalto erótico del viejo que ve que se va a morir pasado mañana.

Segunda parte, septiembre de 1977

RR: Al preguntarnos sobre quién trabajaba el desnudo en Colombia, olvidamos a Arenas Betancourt y a Leonel Góngora

LC: Lo que pasa con Arenas Betancourt es que es un artista que está tan al margen del movimiento artístico colombiano que uno no piensa en él. El caso de Góngora me parece más interesante. Arenas es un escultor que tiene un oficio serio, pero que desde un punto de vista plástico me parece a mí con muy poco interés. Desde el punto de vista del desnudo su "Bolívar" produjo mucho escándalo, y que es escandaloso no por la sensualidad y la belleza sino simplemente porque es Bolívar. Escandalizó porque se considera un sacrilegio poner a Bolívar desnudo, pero no es que sea un desnudo sensual y excitante en lo más mínimo. Mientras que Góngora sí está trabajando desde hace mucho con temas sensuales y sexuales violentamente agresivos.

RR: ¿Y el caso de Beatriz González, su elaboración del desnudo de los otros?

LC: Ese desnudo es puramente casual. A Beatriz González no le interesa el desnudo como un fin en sí. Lo que a ella le interesaba es la burla y la manera de interpretar un cuadro francés célebre del siglo XIX. Que el cuadro tuviera un desnudo es pura casualidad, porque lo mismo hubiera podido ser con otros cuadros que no tuvieran desnudos. Los valores de Beatriz yo creo que ante todo son intelectuales. A ella no le interesa producir sensaciones placenteras, sensuales, en su pintura y mucho menos eróticas. Ella trabaja una serie de chistes a segundo o cuarto grado. Yo la respeto mucho, y me parece uno de los pintores más interesantes de Colombia, pero el desnudo en su obra no tiene un papel interesante, mientras que en Góngora sí.

RR: Tú decías que pintabas lo que no tenías, pero se puede poseer.

LC: Uno puede poseer el cuerpo propio o el cuerpo de otro. Lo que yo debí decir es que no pinto el cuerpo que yo tal vez hubiese querido tener.

RR: ¿Cómo ideal?

LC: Es decir que hay una idea de la belleza de un cuerpo, que yo tengo muy precisa en la cabeza, a la cual yo desgraciadamente no pertenezco. Yo no me considero bello, lo cual es un motivo de frustración constante para mí, porque para mí la belleza es muy importante. Me queda la posibilidad de poseer esa belleza dentro de una relación erótica y sexual poseyendo el cuerpo de otra persona. Pero como eso sucede muy poco, es decir que la belleza en las otras personas también es muy rara, me queda todavía la posibilidad de pintar esa belleza que no tengo, que no poseo en mi cuerpo y que no poseo en el cuerpo de los demás...

RR: Algo me recuerda "La muerte en Venecia" ...

LC: "Muerte en Venecia" ha sido mal interpretada en la película de Visconti. Lo que le apasionaba a Ashenbach no era tanto la belleza como la juventud que él ya no tenía. Por eso es que se maquilla, no es sólo buscando la belleza para agradar al otro, sino tratando de encontrar la juventud que nunca tuvo. Lo que le interesaba a Thomas Mann es ese momento perfecto que puede existir entre los quince y los diez y ocho años y que luego desafortunadamente desaparece, pero sin que hubiera una relación erótica entre el artista y el niño. En "Tono Krüger" es más claro y muy bello este problema... Por no pertenecer al grupo de los bellos, algo lo impulsaba a crear otro tipo de belleza, una belleza artística. Yo preferiría acostarme con las figuras que yo hago y si las pinto es porque no puedo acostarme con mis personajes. Una especie de transposición muy simple, es decir que pinto un poco, y a cierto nivel solamente, por frustración de lo que no tengo. Como quiero dominar la belleza, poseerla y no lo puedo dentro de la vida real, entonces simplemente trato de crearla y por eso la pintura en sí NO ME INTERESA especialmente. El hecho de crear un objeto bello siguiendo ciertas reglas como una manera fácil de analizar una pintura. A mí no me interesa hacer un cuadro sino hacer una persona y llegar a tener los mismos sentimientos y emociones delante de esa figura de la pintura que tendría delante de una persona real que estaría yo acariciando. Lo que pretendo a la larga es que esos mismos sentimientos sean transmitidos al espectador después pero que no SEAN

SIMPLEMENTE sentimientos estéticos. Yo no quiero que mis cuadros los analicen como se analiza una pintura de Mondrian, diciendo que es interesante por tal motivo plástico, por tal perfección de la composición. Yo lo que pretendo es que emocione, como puede emocionarse una persona delante de un cuerpo humano.

RR: ¿Qué papel ha jugado la obra narrativa de tu padre en tu obra?

LC: No creo que su obra literaria haya influido en mi vida como pintor. Mi papá influyo sobre mí como influyen todos los padres, de manera distinta. Y desde el punto de vista de la pintura tuvo la importancia decisiva de que siempre cultivo en mí esa afición a la pintura, que siempre le pareció muy bien que yo pintara y que yo pudiera estudiar pintura. Pero influencias, yo no veo desde el punto de vista artístico. Tal vez desde el exterior las vean, pero yo no veo absolutamente nada.

RR: Tú decías que el conjunto de tus últimas obras podría dar la impresión de un cuerpo muerto, pero que ello inmediatamente estaba negado por la expresión del mismo cuerpo, de las manos y la expresión de la cara. En la obra de tu padre hay una permanencia del cuerpo en la medida que él vive la violencia que vivió Colombia. Ella es definida por una gran cantidad de muertos.

LC. Es posible que el hecho de convivir con una persona durante muchos años influya en las ideas de la otra. Tal vez el libro de mi papa que más me ha impresionado y que más me gusta es "Manuel Pacho", que a mí me parece la obra maestra de mi papá. Es la historia de un tipo retrasado mental, durante la violencia, hijo de su padre y de su hermana. Durante la violencia mata a su padre y mamá. El libro es la historia del viaje que él hace cargando al papá muerto desde el fondo del Llano hasta Villavicencio, me imagino, a enterrar a su papá con los gavilanes detrás, que van a comerse el cadáver. Recuerdo un monólogo interior del tipo durante el viaje y la idea de mi papá, al final del libro, que dice que él cree que cualquier persona, en cierto momento de su vida, es capaz de producir un acto heroico, fabuloso o maravilloso por humilde, simple o idiota que sea la persona, como el caso de este retrasado mental. Que cualquier persona es capaz de hacer algo sublime, de acuerdo con ciertas circunstancias y en cierto momento, yo creo que es cierto. La gente cree que las cosas sublimes son producidas por gente sublime, pero eso no es cierto. Lo que pasa es que lo que consideramos gente sublime como Miguel Ángel, Napoleón o santa Teresa fueron gentes que trataron de producir algo muy especial, que cultivaron el espíritu de cierta manera para llegar a un cierto fin y eso le puede

sucedier a cualquier persona en cierto momento, dado que era lo que decía de la religión y del misticismo en otra oportunidad. Los santos, después de pasar de cincuenta años orando, pueden llegar a un éxtasis místico, como los artistas también pueden llegar a producir una obra perfecta en cierto momento. Esos artistas y esos santos llegan a producir y a seguir produciéndolo porque han estado trabajando hacia esa función, mientras que la gente en general no está tratando de llegar a un punto preciso y por eso en general no producen nada, pero cada uno sería capaz de hacerlo.

RR: ¿Lo sublime y lo bello no es solo dominio de los intelectuales?

LC: Yo creo que la gente puede crear algo sublime si se lo propone. Lo que sucede es que la gente no se lo propone. Yo mismo, en cuanto artista, me doy cuenta de que soy de una pereza infinita. Yo sé que sería capaz de hacer cuadros mil veces mejores pero todo el tiempo estoy pensando: "mejor lo hago mañana y esperemos hasta pasado mañana..." Uno va aplazando porque todo eso exige un esfuerzo muy grande y, como todos somos perezosos por naturaleza, uno siempre aplaza el problema para más tarde.

RR: ¿El problema del aplazamiento para no hacerlo?

LC: No, porque uno cree que sí lo va a hacer. Cuando yo miro de diez años para acá lo que he hecho, sinceramente me parece nada, porque yo sé que hubiera podido hacer mucho más y mucho mejor. Y si no lo he hecho no es tanto porque no he PODIDO SINO PORQUE NO HE QUERIDO y no he querido por pereza y porque prefiero hacer otras cosas que me parecen más agradables en ese momento, porque pintar no es agradable.

RR. ¿Y el placer que tú sientes al pintar...?

LC.: Es un placer muy efímero y que solo se sitúa en algunos momentos de la pintura, en la última etapa, cuando se está acariciando los cuerpos con el pincel, pero para llegar a la creación de un cuadro ello me exige una serie de esfuerzos intelectuales e inclusive manuales muy largos, que pueden esperar.

RR: ¿El placer lo encuentras en un momento y sabes que si no lo realizas en ese preciso momento se te puede escapar?

LC: Se me puede ir. Sí, yo veo una persona con la que me puedo acostar y con la que voy a tener un placer intenso inmediatamente, mientras que el placer con la pintura

es una cosa que puede ser mucho más grande aún desde el punto de vista erótico, pero que me va a costar mucho más trabajo... Yo creo que para pintar bien hay que llegar a sentirse en un estado de armonía perfecta... Hay momentos en la vida que uno de repente se siente perfecto, puede ser al hacer el amor o al mirar una puesta de sol... Hay momentos en que uno se siente en armonía con el resto del mundo y que se siente capaz de cosas enormes, pero esos momentos suceden muy de vez en cuando. Entonces yo creo que el trabajo en la pintura es llegar a crear uno de esos momentos cuando estoy pintando y el trabajo consiste en crear artificialmente ese momento, puesto que son momentos que suceden cuando uno menos lo espera. Es posible que uno se sienta perfecto y con una visión extraordinaria mirando un paisaje, una puesta de sol sobre el Caribe, pero son las circunstancias completamente cambiantes que lo condujeron a uno a eso. Mientras que los grandes artistas son gentes de condicionarse a sí mismos para lograr esos momentos durante los cuales ellos crean una obra, obra que después producirá esos momentos en otros espectadores.

RR: ¿En el momento que tú no puedes tener todo un placer erótico en contacto con el cuerpo tú haces una especie de momento?

LC: Si yo me hago todo un tra-la-la en derredor mío para crear ese momento de una manera artificial, y artificial porque se trata de una pintura y no de un cuerpo... Se busca lo que no se tiene, se ama lo que falta. Platón decía en el "Banquete", en una de las definiciones del amor, que se ama precisamente lo que no se tiene y si se tuviera no se amaría porque no lo estaría necesitando, pero como uno está necesitando constantemente cierto número de cosas o uno las tiene o se siente frustrado. Y, como esas cosas dentro de las relaciones humanas y amorosas son las más importantes, son las que más frustraciones producen. Se trata de arreglar esas frustraciones de mil maneras distintas, ya sea uniéndose con la otra persona o pintando la otra persona, en mi caso viene a ser prácticamente lo mismo. Yo preferiría tener la otra persona.

RR: ¿Tú pintas a quien tienes para poderlo mantener, pues vives los dos placeres, el contacto directo cuerpo a cuerpo y el contacto de placer al acariciar las figuras con tu pincel?

LC: Es muy difícil pintar en un estado de excitación erótica directa e inmediata, pues ella conduce a hacer el amor y en últimas no se está pintando. Yo prefiero dibujar gente que no me excita. La excitación es importante en el trabajo, pero es una excitación intelectual que trato de hacer pasar entre mí mismo y el dibujo que estoy

haciendo y viendo en el modelo simplemente de un intermediario. Es decir que toda la pulsión erótica en vez de ir hacia el modelo trato de dirigirla hacia el papel, pero todo eso es muy difícil de explicar y yo mismo tampoco entiendo bien.

RR: ¿El placer que tú sientes es algo que vive con el cuerpo?

LC: Puede ser algo que no vivo con el cuerpo.

RR: Es decir, ¿tú creas la situación de vivencia en el momento de pintarlo?

LC: Tal vez, porque yo soy incapaz de establecer esa relación con una persona viva. Debe de ser el problema psicológico simplemente.

RR: Darío Morales dice que él es un obsesivo del sueño erótico a diferencia de ti que hablas de vivencia erótica, si se tiene en cuenta en que el sueño es un deseo y no una realización de ese deseo.

LC: Hay un deseo frustrado en las mujeres de Morales, que es precisamente lo que les da esa cualidad erótica que es importante, si se diferencia de los pintores que pintan como quien hace un objeto, que están produciendo objetos estéticos. Si no hay ese deseo que impulsa al artista a pintar una cosa vital y profunda, siempre falta algo en la pintura. Por eso a mí la enorme mayoría de la pintura abstracta no me emociona, me puede interesar y no me emociona porque es gente que está TRATANDO DE HACER UN CUADRO Y NO DE HACER LA VIDA y lo importante es la vida y no el arte. El arte se nos dará por añadidura, como dice el Evangelio.

RR: ¿Igual para el arte sintético?

LC: Siempre hay algo que falta aunque uno se admire de la curiosidad de las formas y la ingeniosidad de la cosa, pero no es suficiente. Mientras que cuando uno mira un retrato de Rembrandt, uno ve la belleza de las formas, ve la ingeniosidad del trabajo y además hay algo que se produce verdaderamente angustioso. Uno ve la vida que hay en cada uno de esos retratos, y eso es lo que no existe en ninguno de los jugueteos estéticos de los últimos cincuenta años.

RR: Un movimiento como el surrealismo deja escapar algo por mantenerse en el nivel del intelecto, a diferencia de sus pinturas.

LC: El problema de los surrealistas yo creo que es un problema de mala suerte. A los surrealistas que se dedicaron a la pintura les faltaban cualidades de pintores, eran malos pintores. Por eso hay una impresión de que algo falta en la pintura surrealista

y, en segundo lugar, era una serie de trucos y de onirismo barato, porque hay pintores como el pintor Matta, que con base en una serie de ideas surrealistas ha logrado hacer pinturas extraordinarias, que tienen no solo el valor emocionante del que hablábamos, sino también valores pictóricos que le faltan a los otros. Matta es un pintor plásticamente interesantísimo mientras que Magritte, unos de los mejores pintores surrealistas, plásticamente me parece que tiene muy poco interés. Lo que es interesante en Magritte son sus ideas, pero molesta la horrible torpeza con que están realizadas pictóricamente, tal vez porque son ideas que son muy difíciles de realizar visualmente. Por ello sus realizaciones son menos importantes que las de los poetas surrealistas. Yo creo que la idea del surrealismo es apasionante y es un movimiento interesante dentro de las ideas de la humanidad, pero las realizaciones no son convincentes, tal vez por algo muy simple en el caso de las artes plásticas, que toda búsqueda del inconsciente, del sueño y del misterio, que se ve muy bien la poesía, al hacerse visuales pierden el misterio, porque precisamente le están mostrando a uno y no le dejan capacidad de sueño más allá de lo que están mostrando. Entonces viene Dalí y nos muestra un reloj blando o una jirafa quemándose, es decir, cuando uno cierra los ojos uno se imagina una jirafa ardiendo y es una imagen bellísima pero al estar ya pintada pierde toda la capacidad de evocación. Yo no sé por qué, o tal vez Dalí no lo logró. Es un movimiento en el cual toda la parte onírica, misteriosa y de búsqueda del inconsciente produce todos esos efectos, mucho más fácil a través de las palabras que a través de las imágenes, porque la palabra da mucho más posibilidad al sueño del espectador que la pintura. La pintura es una imagen que plantea directamente y que se cierra sobre sí misma. El surrealismo trataba de abrir los sentidos hacia fuera a través del inconsciente. La idea era que cuando uno pensaba en una máquina de coser sobre una mesa de operaciones, eso crea toda serie de evocaciones y de choques intelectuales dentro de la cabeza, que abren el espíritu, pero yo creo que la pintura funciona de una manera distinta. La pintura es una serie de trucos formales para concentrar una idea, más que para expandirla. Al menos la pintura que me interesa a mí, y tal vez por eso es que me desagrada la pintura surrealista y me niego ponerme a soñar delante de ella, es la creación de una imagen concentrada al grado máximo. Mientras que la pintura surrealista es la creación de una imagen que atomiza las ideas hacia el exterior, lo que me interesa es lo contrario, es la concentración de mil cosas distintas en una sola imagen que se volverá en ese momento de una enorme capacidad de evocación.

RR: A ti te interesa la emoción, al surrealista la sonrisa que eso podía producir y el juego.

LC: Sí, esa era la parte exterior del surrealismo. Pero, por otra parte, lo que me parece interesante es la conciencia que toman los artistas del inconsciente dentro del arte.

RR: Parte que siempre esta negada y aún más por aquellos que definen de entrada el objetivo de su obra y su mensaje.

LC: Yo creo que una pintura es una concentración de mil cosas distintas para producir una imagen perfecta, mientras que la pintura surrealista trata de producir a través de mil acrobacias distintas, producir mil acrobacias intelectuales también dentro de la cabeza del espectador.

RR: La tensión que tú quieres darle a tu obra a través del cuerpo sería posible con el paisaje.

LC: Yo no sé. Ahí mi juicio es totalmente arbitrario, porque yo juzgo por mis sentimientos. Yo sé que en mi caso, y por el momento, solo me siento capaz de recrear esas emociones a través de un cuerpo porque es lo que más me emociona y más profundamente. Pero puede haber gente capaz de esa emoción profunda delante de una botella o delante de un paisaje. Para mí es completamente incomprendible delante de un juego de formas o de líneas. Delante de una botella no logro nada, delante de un paisaje tal vez sí. El paisaje tiene algo, y mucha gente logra sentir esas emociones delante del paisaje. El paisaje tiene una capacidad de evocación extraordinaria, una capacidad de producir momentos perfectos en la gente. Es la historia tonta de la puesta del sol que a todo el mundo le ha sucedido, que delante de una puesta de sol uno se siente emocionado. El paisaje es capaz de producir muchas emociones distintas que van desde lo íntimo hasta lo sublime. El paisaje tiene una fuerza evocadora y dramática y una fuerza visual gigantescas.

RR: Tú solamente en el último tríptico tienes un principio de paisaje, un paisaje lejano.

LC: El paisaje de unos años para acá me interesa mucho, pero nunca lo he pintado, he hecho ensayos. Yo quisiera poder pintar un paisaje con la misma emoción y que pudiera transmitir las mismas emociones como cuando pinto un desnudo, pero por el momento no sé cómo.

RR: La tendencia que se ve en el desnudo es que siempre está encerrado, está entre cuatro paredes o en campo abierto, pero no con paisaje. Y en el caso de la pintura colombiana, ya sea Botero o Darío Morales, lo encontramos en una alcoba.

LC: Puede haber muchas maneras de ver el desnudo. De lo que tú hablas es de una especie de desnudo civilizado. Delante de una mujer de Morales a la que uno ve desnuda, se sabe que se acaba de desnudar, mientras que delante de una estatua griega de una mujer desnuda es el desnudo puro. Esa mujer nunca estuvo vestida ni se va a vestir dentro de diez minutos. En ese caso no estoy juzgando la calidad de la pintura. Lo que estoy diciendo es que son dos maneras distintas de ver el desnudo. Los desnudos de Miguel Ángel tampoco estuvieron vestidos nunca. Tanto en el caso griego como en el caso de Miguel Ángel el fin en sí de la obra era el desnudo, la belleza plástica del desnudo. Para volver al caso de Morales, yo creo que lo que le interesa es todo un ambiente, pero no el desnudo solo. No es la mujer sola lo que él quiere pintar, sino todo el ambiente que hay precisamente a través de esa mujer, de la mujer que se acaba de desnudar o de la mujer que se va a vestir dentro diez minutos. Por eso yo hablaba de un desnudo civilizado.

RR. Algo parecido sucede con las mujeres de Botero, son una burla desnuda...

LC: No es el desnudo en sí sino la mujer desnuda. Yo no creo que él busque la sexualidad en sus mujeres desnudas. Él no busca ni la sexualidad ni el erotismo. Una cierta sensualidad sí, pero la misma que puede buscar cuando pinta una sandía. A mí me parece mucho más sensual una sandía de Botero que una mujer de Botero. La parte que menos me interesa en la pintura de Botero, a quien respeto muchísimo, es su parte social, sus dictadores, su familia colombiana o el arzobispo tomando chocolate, porque me parece que en ese momento cae un poco en la caricatura y hay algo que pierden sus cuadros. Yo prefiero cuando Botero pinta una sandía o un bodegón. Entonces es una imagen que se impone de un solo golpe, de una manera extraordinaria y que al mismo tiempo es de una sensualidad infinita, no solo desde el punto de vista de los colores, sino sensual, de la materia y de las materias que está pintando. Cuando Botero pinta una piña eso huele a piña, cuando pinta a un dictador tomando chocolate eso se vuelve una imagen chistosa, pero hay algo que falta.

RR: Siempre en el bodegón hay algo que parece tener una relación directa con la sexualidad y es la presencia de la manzana.

LC: Puede ser toda la simbología que esté jugando ahí, pero yo creo también que cuando los pintores empiezan a pintar manzanas es un poco porque quieren pintar como pintaron los otros pintores, y los otros pintores siempre han pintado manzanas. Se empieza a pintar porque gusta la pintura y no tanto porque les gusten las manzanas, porque le gustan pinturas que uno ha visto de manzanas. En el caso mío, lo que yo quería era pintar manzanas tan bien como las pintó Cézanne o tan bien como las pintó Chardin. La manzana en sí me importaba un pepino y es por ello que la gente empieza pintando manzanas, porque quiere hacer pintura y uno tiene en la cabeza todas las pinturas que ya se hicieron y solo después de cierto tiempo uno empieza a descubrir que es lo que se quiere pintar.

RR: La manzana y el bodegón son la temática de la escuela que juegan el papel de búsqueda en el taller propio.

LC: La manzana permite, como podría permitirlo la naranja, una serie de búsquedas plásticas que son muy interesantes dentro del estudio de la pintura, más la manzana que la naranja porque tiene más color. Lo que yo decía es que es muy curioso como se llega a la pintura. Yo creo que hay en general dos tipos de pintores. Hay pintores, por un lado, que quieren decir algo y que utilizan la pintura como un lenguaje para decir eso en general. Yo veo muy pocos casos de pintores que hayan empezado así. Es un poco el caso de los surrealistas, que precisamente son intelectuales que quieren decir algo y que utilizan el lenguaje de la pintura como hubieran podido escoger el lenguaje de la literatura o de la música o el del cine. Es decir, gente con una idea en la cabeza utiliza el lenguaje que tiene al lado para realizar esa idea, pero yo creo que los mejores pintores en general son la gente que empieza pintando de una manera inconsciente, porque les gusta pintar. Entonces empiezan pintando las manzanas como Cezanne, paisajes como Monet, desnudos como Modigliani y luego, a medida que va pasando el tiempo, se van formando una idea de qué se quiere hacer.

RR: ¿Lo que está presente en lo anterior es que la escuela pueda ser un inconveniente porque siempre hay una temática impuesta?

LC: La escuela puede destruir a los pintores, pero los pintores sin escuela nunca serán pintores. Es decir, uno quiere hacer algo, empieza a pintar, luego se da cuenta de que no sabe cómo pintar. Entonces, se pone a aprender a pintar y, cuando ya sabe pintar, se le ha olvidado lo que uno quería pintar.

RR: ¿Tú dices que lo importante de tu obra es que ella emociona?

LC: Cuando se ve un cuadro de Mondrian, es el análisis formal de la obra lo que cuenta o la importancia histórica, pero existe la emoción directa delante de ese cuadro. Mondrian es importante históricamente, pero lo que a mí me interesa es la pintura emotiva.

RR: Volviendo a la idea de la posibilidad que todo el mundo tiene de producir algo sublime en un momento de la vida, ¿se trata de saber si tu obra está en la búsqueda de ese momento sublime y emocionante?

LC: Yo creo que es más importante tener esos momentos en la vida real que tratar de producirlos en el arte. Era lo que decía cuando afirmaba que yo pinto lo que no tengo o no puedo tener como paliativo. Pero a mí lo que me interesa es la búsqueda de esos momentos sublimes o perfectos y, si muchas veces no lo he hecho, no es por pereza sino que he tratado de buscarlos en la vida real, más que en mi pintura y me agrada mucho más cuando los encuentro en la vida real que cuando los encuentro en la pintura. Lo que sucede es que para mí la pintura es muy poco importante. El hecho de hacer un cuadro, de hacer un objeto bien hecho, no me apasiona de una manera extraordinaria. Lo que me apasiona es la gente, las relaciones con la gente, el cuerpo humano como lo hago en mi pintura. Yo quisiera hacer gente y no hacer cuadros. En eso podría volver a un ejemplo de Rafael o de muchos italianos del Renacimiento. Tú puedes emocionarte de una manera estética y artística por la perfección de las formas, la sabiduría de la composición, la creación de una obra de arte perfecta en sí, pero cuando ves un cuadro de Rembrandt hay otra emoción, que es la emoción humana que no existe en Rafael. Rafael es el creador de una obra perfecta en pintura, mientras que Rembrandt es el creador de gente y a mí me parece que una persona es mucho más apasionante que un cuadro. Cuando se está delante de un autorretrato de Rembrandt es algo verdaderamente emocionante. A uno se le olvida que la composición es muy buena, que el color está lindísimo, que la materia también, que la sabiduría de la técnica. A uno se le olvida todo eso y queda delante solo de otra persona que lo está mirando y se establece una verdadera comunicación entre la persona pintada y el espectador. Algo mucho más emocionante que la visión fría con la cual se mira un cuadro de Rafael, el cual uno está analizando. Sí es una obra perfecta, pero le falta algo más que tienen los cuadros de Rembrandt, y que es lo que a mí verdaderamente me apasiona en la pintura.

RR: ¿No es mantenerse al interior de los cánones estéticos solamente?

LC: La vida, simplemente. Es que sobre todo últimamente el arte se ha vuelto simplemente la creación de objetos de arte y el arte no es hacer objetos de arte. El arte es tener una visión delante del mundo o una reflexión delante del mundo que se transmita al espectador. No es simplemente hacer un objeto según la regla de oro para que los colores estén perfectamente bien equilibrados. Un objeto hecho así es bonito siempre y es agradable para mirar, pero es mucho más conmovedor mirar un autorretrato de Rembrandt.

RR: ¿Qué relación puede haber entre tu posición y la de los realistas?

LC: Ellos no logran emocionar porque tal vez no existe la emoción en el momento de la creación, es decir, al artista le dicen ahora: *usted va a pintar los campesinos de Ucrania en la fiesta del Primero de Mayo*. El pintor los pintaba muy bien generalmente, pues era gente que tenía muy buen oficio, pero es una idea impuesta lo que le quita de entrada una gran parte de la veracidad emotiva al pintor. Y, en segundo lugar, no hay la cosa profundamente vital entre el tema tratado y el pintor. Yo creo que cualquier tema podría producir obras extraordinarias si son profundamente sentidas y vividas.

RR. ¿Y los hiperrealistas?

LC: Son ideas intelectuales impuestas a la pintura antes de la creación. A mí el hiperrealismo americano no me interesa. Prefiero lo que se ha dado en llamar el hiperrealismo español, que es un realismo sentimental. El hiperrealismo americano es la visión fría de la realidad, completamente objetiva y sin opinión. El pintor ve como una cámara fotográfica. Él copia una fotografía sin emoción, no hay emoción en la realización de la pintura y no hay emoción en la idea que los incita a pintar tal o tal tema. A mí me parece que la pintura es una nueva visión o una reflexión de la realidad, pero la pintura hiperrealista americana no reflexiona. Simplemente pinta copiando su fotografía muy hábilmente, muy seriamente, pero no hay una emoción dentro de esa obra. Eso no quiere decir que sea mala desde el punto de vista del arte. Lo que yo digo es que me interesa desde el punto de mi visión del arte. Puede ser muy interesante analizar los movimientos artísticos que condujeron a eso. Históricamente tiene su interés, pero me sucede lo mismo que con Mondrian, que delante de un cuadro del señor Richard Estes, yo no veo sino un objeto bonito y bien

hecho. Una calle de Nueva York con una vitrina en donde se reflejan todos los buses y la gente que está pasando y los zapatos que se encuentran en ella. Pero es simplemente una calle de Nueva York con sus zapatos y gentes y buses que se reflejan. El pintor tal vez más realista que ha habido es Velásquez, que logró pintar la realidad de una manera verdaderamente alucinante. Pero Velásquez además reflexiona sobre lo que está pintando y por eso es que cuando Velásquez pinta "La infanta Margarita" se establece una emoción entre ese retrato y la persona que lo está mirando. Hay una reflexión plástica y una reflexión sociológica, una manera personal y nueva de ver el mundo, aunque en realidad lo que está haciendo es copiar ese mundo extremadamente realista. Mientras que en los pintores hiperrealistas americanos hay solo esa visión fría sin que haya reflexión y esa nueva manera de ver.

RR: ¿Lo fundamental para ti es la emoción con que se produce la obra y la acción que ella transmite?

LC: Sí, los hiperrealistas están emocionados, pero como es una cosa tan bien hecha puede producir una cierta emoción admirativa y hay muchos tipos de emociones. Produce la admiración por la habilidad, pero no es suficiente, no produce la emotividad propiamente.

RR: ¿El erotismo se nos puede presentar como la búsqueda de una relación o amistad o como la presencia de un estado de soledad?

LC: Puede que la obra sea una resonancia de la visión erótica de cada persona.

RR: ¿Pero hay una forma de expresarla específica a cada artista?

LC: El erotismo en mi pintura tiene dos fuentes. En primer lugar, la parte intelectual y general de la importancia que yo le doy al erotismo como algo primordial en la vida humana. Y, en segundo lugar, el erotismo que viene de mi propia vida erótica. El erotismo es una cosa muy importante en la pintura de Rubens, pero no creo que Rubens tuviera problemas sexuales tan importantes para que ellos fueran la base de su obra, mientras que hay otros que basan su obra en el erotismo porque en su vida personal era algo especialmente importante.

RR: Yo desearía saber si en eso que acabas de decir está presente un estado de satisfacción, de alegría o si, por el contrario, hay una añoranza, un tristeza de algo.

LC: Todo eso se mezcla entre sí. En mi vida erótica lo mismo es la felicidad. En mi caso la importancia del erotismo está en que, por ser un caso especial, el erotismo ha

sido especialmente reprimido y sigue siéndolo puesto que mis dibujos eróticos no son fácilmente aceptables aún en la sociedad actual, lo cual hace que trate de solucionarlo dentro de mi pintura, puesto que es más difícil solucionarlo dentro de la vida real. Yo creo que hay cosas que lo apasionan a uno y lo hacen actuar constantemente de una manera u otra, grandes puntos de interés que son los que lo hacen actuar y trabajar y en mi caso uno de ellos es el erotismo, porque yo me considero en gran manera privado de felicidad erótica. No es que no tenga una vida sexual, sino que por el hecho de ser homosexual esa vida sexual generalmente se reduce a mil pequeñas frustraciones y a mil ilusiones sin continuidad, lo cual hace que para mí y para todos los homosexuales en general el sexo sea mucho más importante que para un heterosexual normal, que tiene una vida en la cual el sexo viene de una manera fácil y normal porque la sociedad lo acepta más fácilmente.

RR: ¿Normal?

LC: Yo no pienso que ser homosexual sea anormal. Lo que sucede es que dentro de la actual sociedad para los homosexuales no existe la facilidad de tener una vida sentimental tan fácilmente como para un heterosexual. Una vida erótica tal vez sí, pero si las cosas no van unidas, el erotismo y el sentimiento, eso a la larga produce un sentimiento de frustración constante. Era lo que decía de mil pequeñas ilusiones que no paran en nada. Y tal vez sea a causa de eso, que es un problema muy importante en mi vida y que me toma la mayor parte del tiempo, que esté pensando y dibujando eso todo el tiempo. A lo cual se le pueden añadir toda clase de arandelas sociológicas o filosóficas, intelectuales o intelectualoides. Pero el hecho es que existe una frustración sexual y que yo creo que esa frustración es una gran fuerza en cierta manera, que incita a hacer cosas, la satisfacción de cierta manera produce lo contrario. La dicha, la felicidad, la tranquilidad, el buen humor, la placidez y el sueño. La frustración no produce felicidad, produce el ensayo de buscar la felicidad, lo cual produce una obra, sin que eso quiera decir que es necesario ser desgraciado para poder crear. Tal vez ha habido artistas felices y que han sido grandes, pero el ser feliz no exige prácticamente nada, puesto que se es feliz y se tiene prácticamente lo que quiere. Seguramente todo el mundo preferiría ser feliz a ser artista, y yo también.

RR: ¿La sexualidad está presente en la existencia del otro?

LC: En otro ser humano, no necesariamente porque hay sexualidades paralelas, porque hay gente que se interesa solamente en las cabras o solo en masturbarse o solo en mostrarse.

RR: ¿Cabra, mostrarse a otros?

LC: Si hablábamos de eso era porque en mi obra lo que hay, pero yo pretendo que en mi obra haya muchas más cosas que simplemente el problema erótico, el placer o el placer sexual. Yo no estoy de acuerdo en que el sexo sea simplemente la búsqueda del otro.

RR: ¿El sexo está presente en relación con el otro? ¿Él se presenta como y en la medida que hay la existencia del otro?

LC: El sexo no sería más bien la búsqueda del placer como fin del sexo, el placer en sí. Y el otro que ayuda a ese placer es simplemente un intermediario para llegar a un fin. Yo no sé hasta que punto el amor, el sexo de verdad, sea la relación con otro, sino la relación de mí mismo hacia el placer con otro que me ayude a encontrarlo. Ese otro, ese intermediario, existe, excepto para el caso de los onanistas inveterados y ese otro es buscado de acuerdo con las situaciones que se imaginan, de acuerdo con la educación o con otras cosas. Puede ser la mujer que se parece a Brigitte Bardot o el hombre que se parece a Paul Newman o la cabra que se parece a la que conocí cuando tenía cuatro años. La búsqueda del objeto sexual yo no sé cómo viene y de dónde viene. Pero por qué el deseo se presenta en ciertos casos y no en otros, vaya usted a saber.

RR: ¿Ya el deseo es otra cosa?

LC: El sexo puede existir sin la relación.

RR: ¿El deseo es la búsqueda?

LC: La búsqueda del placer. El tipo que hace el amor con una puta que no ha visto antes, y que no volverá a ver después, no está buscando la relación humana, está buscando el placer solamente, que es una cosa completamente simple, natural y orgánica. Si el erotismo y el sexo tienen una importancia en mi pintura es precisamente porque esa búsqueda erótica que todo el mundo tiene, en mi caso es especialmente difícil, porque soy homosexual y para los homosexuales es más difícil. Y lo trato como problema que me obsesiona constantemente y por eso forzosamente se refleja en mi pintura, a lo que se agrega el interés intelectual que yo le doy al

erotismo. Y hay detrás de todo esto toda una búsqueda estética a través de los principios eróticos y todo buscado de una manera más fría y racional.

RR: Tú decías: "Mi pintura es reprimida, no es aun aceptada".

LC: Yo dije que mi sexualidad, y no mi obra.

RR: ¿Y el estar dentro de una obra erótica te plantea una lucha contra la represión que existe alrededor de este problema?

LC: En mi caso, porque el erotismo es reprimido exteriormente por la sociedad y forzosamente tengo que luchar para tratar de imponerlo. Primero, tuve que luchar mucho para tratar de aceptármelo a mí mismo y luego para que los demás lo acepten. Entonces, es cierto que existe un problema y una lucha constante dentro de mi erotismo, que está forzosamente reflejado en mi obra y luego habría una lucha por la aceptación o imposición de mi obra, que esta reflejando una cosa reprimida.

RR: ¿La lucha no es a nivel individual?

LC: Lo que sucede con las luchas de liberación sexual es que yo creo que la sexualidad es una cosa tan personal que siempre tienen un carácter un poco ridículo los movimientos generalizados de las minorías sexuales. Supongamos que hay en el mundo trescientas personas a las que les encanta hacer el amor con conejos, lo cual es muy respetable y tienen todo el derecho. Pero ya cuando se oye hablar de la lucha por la liberación de los amantes de conejos, puede parecer un poco ridículo. El caso personal de cada uno de esos trescientos tipos es con seguridad un caso dramático, apasionante e interesantísimo. Pero cuando las luchas se vuelven generales dentro de problemas que son eminentemente personales, lo normal es comenzar por las cosas más generales, que son a veces las más tontas y menos interesantes.

RR: ¿La pregunta es esa, el no confundir la obra artística como la lucha de un grupo sino como la lucha individual?

LC: Yo creo que la obra artística es una pelea individual, sin ponernos sin consideraciones desde el punto de vista erótico o sexual. Los grandes artistas son personas que han luchado de una manera individual por producir una obra a través de tales y tales problemas, motivos, etcétera. Cuando se hacen cosas en grupo, en general son más sosas, por lo mismo que decía antes, porque forzosamente para que un grupo este de acuerdo se tiene que generalizar por la superficie y, a medida que se va profundizando, los desacuerdos comienzan a existir. Los grupos en arte no

funcionan porque el arte es una aventura demasiado personal y dentro de esa personalización de una cosa que va muy adentro. El arte sale tan de verdad de las tripas, que es imposible poner al mismo diapasón las tripas de varias personas distintas. Se puede poner en el mismo diapasón las ideas intelectuales de varias personas. Se puede hacer obra una obra política en grupo, pero no una obra artística. Me parece imposible, porque el arte viene no de las ideas, viene de las tripas, aunque pueda ser analizado con las ideas. Aunque Cezanne estuviera de acuerdo con Van Gogh, imagínese el horror de un cuadro hecho por los dos al tiempo. Cuando se forman grupos, lo que sucede es que la superficie de la obra es más o menos pareja para todos pero eso no es el arte: cincuenta personas empezaron a hacer cubismo más o menos al mismo tiempo, pero los que contaron fueron dos o tres que eran los buenos artistas, porque en los cuadros de esos dos o tres, aunque hubiera los mismos elementos, la misma búsqueda, los mismos materiales, en esos dos o tres había algo que salía de mucho más adentro y que era lo importante.

RR: El problema que se plantea cuando se ve una obra artística es querer generalizar el fenómeno fácilmente, la vivencia, la tragedia, la alegría, el dolor, todo lo que vive el artista, generalizarlo como una manifestación de un fenómeno que coincidentalmente está en boga.

LC: Lo que sé es que para la creación de una obra de arte se necesita no solo poner toda la inteligencia sino todo el sentimiento, aunque esta un poco desvalorizada la palabra sentimiento, toda la emoción, las tripas de que hablaba antes. Naturalmente dentro de esa emoción exacerbada hay algo que está condicionado por todos los problemas que tiene el artista como persona particular. Pero esto implicaría que yo quiera decir que el arte es un fenómeno simplemente emotivo, personalizado, es decir, la visión completamente romántica del arte, del artista maldito que se pinta a sí mismo desesperadamente. Y tampoco es cierto del todo, porque hay muchas cosas que cuentan. Yo creo que es la principal, pero dentro de todo eso hay que tener otra serie de alicientes y de ideas por detrás para sustentar todo eso. Es decir, la vida desnuda, los problemas vitales de una persona por apasionantes que sean, no forman una obra de arte en sí. Se necesita darle forma a todos esos problemas. Puede ser que el señor X tenga una vida interior llena de emociones y problemas verdaderamente sensacionales y apasionantes, pero si no es capaz de darle una forma artística a eso no pasa de ser un caso interesante o un buen estudio para un sociólogo. Se necesita

además el hecho de poder dar forma. Ese es en verdad el trabajo del artista, es aprender a dar una forma expresiva para él y para los otros de todas esas imágenes, enseñar a ver.

RR: Yo he visto tu obra en principio como algo que se relaciona con el erotismo profano.

LC: ¡Cómo! Mi obra es religiosa.

RR: Yo la veo como tal y por ello la he relacionado a una presencia del desnudo, pero el erotismo no está solamente presente en el desnudo sino también en la expresión, en el rasgo, en el movimiento.

LC: Puede haber mucho más erotismo en una figura vestida que en una figura desnuda. Inclusive en la vida real, porque el erotismo está lleno de insinuaciones, de promesas, de pequeños detalles que el desnudo solo en un cuarto vacío desaparece mucho.

Crítica (Carlos Correa)

Sólo puede concebirse la crítica como obra de arte. Tal parece haber sido el pensamiento de Baudelaire, Berenson y Eugenio D'Ors, entre otros.

Es Bolívar, entre nosotros, quien inicia con sus cartas y discursos la independencia de las letras americanas: véanse las cartas a Olmedo.

Si Picasso sigue interesando a los neófitos mucho más que las 300 estatuas pétreas de San Agustín; si las acrobacias artísticas de un Dalí, gustan más que la orfebrería de los Quimbayas, y silos bodegones en serie de Braque emocionan más que los gigantescos murales de Pedro Nel, entonces nunca podremos incorporar a la vida social colombiana un sentido estético propio y vital.

Es triste que mestizos colombianos estén convertidos en sacristanes de la Escuela de París. Y más triste aún, que la juventud colombiana esté imitando la vejez europea.

Nuestra pintura no debe venir de Europa: ya es tiempo de que vaya a Europa.

Nuestro arte tendrá que eliminar las toxinas que lo han enfermado: la influencia española en la Colonia, la academia en el siglo XIX y los ismos europeos en la actualidad.

Pero nuestro complejo de inferioridad viene desde la gratuita afirmación de que el hombre americano llegó a este continente a través del estrecho de Behring, dogma éste que puede ser refutado con los resultados de la reciente odisea del doctor Heyerdahl a través del Pacífico, nauta del siglo XX en su balsa Kon-Tiki.

Conviene aquí hacer hincapié en una frase del propio Pedro Nel: “Respetamos profundamente todas las culturas antiguas y modernas; pero declaramos que ellas no son transmisibles, y menos en América. Esas gigantescas culturas no nos pertenecen”. Y añade en seguida: “Pintura independiente es pintura independiente de Europa”.

Escribe Jorge Zalamea, que la de Pedro Nel es “Obra oscura, desordenada, casi caótica”, y se lamenta de la falta del espíritu de la geometría, amén del empleo de la más oscura gama de las tierras, para terminar su alegato afirmando que Pedro Nel está sometido “a la nefasta influencia de la peor época de Clemente Orozco”.

Traigo estos desgraciados conceptos, porque los considero sintomáticos de la desorientación y fuga de nuestros críticos, atentos a la perfección formalista, pero ayunos de concepto y de originalidad creadora, como parece ser el caso del propio Zalamea.

Tanta es la frivolidad literaria, por ejemplo, que se da el caso concreto de que el suelo colombiano está sembrado exclusivamente de lirios (monocultivo), y el cielo, poblado de ángeles (superpoblación); fenómenos, ambos, muy graves para el país.

Otros, más diligentes que cristianos, han querido vestir al desnudo, tal como se aconseja en las Obras de Misericordia, y como en efecto lo llevó a cabo el ya histórico alcalde Bernal, al tapar con cortinas los frescos del Palacio Municipal.

Esta pelea del desnudo es antigua como el mundo mismo, pues ya los griegos la habían planteado.

En la Edad Media la causa del desnudo parecía completamente perdida, pues durante los diez siglos que ella comprende, no se pintaron ni esculpieron desnudos; pero, al fin, éstos triunfaron con la desnuda figura del Cristo, motivo imprescindible del arte del medioevo.

No debe olvidarse el caso de la Olimpia de Manet, quien también recibió el anatema de Napoleón el Pequeño.

¿Pueden considerarse las alas como el símbolo de la liberación humana, o tendremos que acudir una vez más al Prometeo griego?

Es lo cierto que el símbolo de las alas siempre estuvo relacionado con las mitologías y las religiones, y ejemplos de ello tenemos en la *Victoria alada* de Samotracia, los ángeles de Fray Angélico o las Patasolas de Pedro Nel, encarnaciones aladas de tempestuosos mitos americanos.

Mucho se ha discutido el tema de la política en el arte, mejor dicho del arte al servicio de la política. Esta polémica la resuelve el maestro Pedro Nel de un solo tajo: “El arte tiene su propia política”. Y añade a renglón seguido: “Es el Estado el que necesita de los artistas como fuerza de la economía nacional, y no los artistas del Estado”.

Dice el proverbio que “A Dios rogando y con el mazo dando”. Y, en efecto, Pedro Nel ha hecho de Medellín lo que Florencia es de Italia, ya que la ciudad de la montaña cuenta hoy con 500 metros cuadrados de frescos, o sea aproximadamente la mitad de los que tiene la ciudad de los Médicis.

Ya que estamos hablando del fresco, digamos que por su absoluta sobriedad es coral, al paso que el óleo, debido a la riqueza de sus matices, puede ser considerado orquestal.

Es fácil comprobar que la historia se repite, pues si en Francia Zola se estrelló contra Cezanne, en Colombia, Jorge Zalamea lo hace contra Pedro Nel.

La crítica callejera ha sintetizado su concepto acerca del arte mural en Colombia en términos claros y concisos: Santiago Martínez Delgado es un pintor “inmuralista”, y Pedro Nel Gómez... es un pintor “inmoralista”.

Pasando al tema del “arte dirigido”, o abstracto, diremos que hacerlo en Colombia sería tan lógico como fabricar alpargatas en París. No es por simple coincidencia que esas modas artísticas sólo echan raíces en los países donde la descomposición social ya está muy avanzada.

A los creyentes de esta nueva religión, habrá que repetirles las elocuentes pala bras de Maguarriga: Que se jodan. Y tampoco Mauricio de Vlaminck se queda atrás cuando dice: “Divina Internacional de los impotentes”, refiriéndose al abstraccionismo.

Por eso es necesario que al imperialismo abstraccionista oponamos el realismo nacionalista, y consideremos “coloniales” a todos los artistas que pagan tributo al extranjero.

Nuestro país ha producido artistas plásticos de importancia, cosa admirable si pensamos en la producción musical, donde apenas se empiezan a dar los primeros pasos para el tránsito de la interpretación hacia la creación propiamente musical.

Pero no olvidemos que históricamente la pintura precede a la música, y que Miguel Ángel es anterior en dos siglos a Juan Sebastián Bach. Tampoco olvidemos que los genios infantiles pueden darse en música, pero jamás en pintura.

En síntesis, tenemos dos grandes pintores: uno que simboliza la Colonia, Vásquez Ceballos, quien “comulgó, enloqueció y murió: año de 1711”, y Pedro Nel, que representa la República.

En: *Conversaciones con Pedro Nel*

El ambiente (Carlos Correa)

Colombia es un gigantesco escenario, superior al millón, de kilómetros cuadra dos, protegido por dos océanos y el río más grande del mundo. Letanía de nombres musicales inscribe su fe de bautismo: Atlántico y Pacífico; Amazonas, Atrato, Cauca y Guacacayo; Caquetá, Putumayo y Vaupés; Arauca, Catatumbo y Orinoco...

Bajo orgiástica luz, brota con lascivia una descomunal vegetación. En este ámbito de prodigio, actúan los más variados personajes: indios como el cobre; blancos de España y negros del Africa.

En el crisol de los siglos se multiplicó la biología y se cruzaron las sangres: mestizos, mulatos y zambos devinieron en robusta floración, para que todas las tesis y antítesis raciales del globo estallaran en la ecuménica síntesis: El hombre de América)

La rosa de los vientos abre sus pétalos hacia la selva o los llanos; al océano o a los ríos; a los nevados o volcanes de esta tierra del Génesis, Continente del tercer día de la Creación...

Si en la mitología antigua Saturno devora a sus hijos, en nuestra América es la selva quien se traga a sus criaturas, tal como lo sabe el pueblo, de cuyos terrores

ancestrales son testimonio los grandes mitos: La Madremonte y la Patasola, la Tarascao el Hojarasquín.

Es la literatura colombiana la primera en constatar el conflicto perenne del hombre con el paisaje que lo atrapa en sus redes. Tanto en María como en La vorágine, en formidable lucha de contrarios, el hombre, débil pelele, es eclipsado por la majestad de la naturaleza. De allí que el verdadero protagonista de ambas novelas sea el paisaje.

La naturaleza americana es el crisol cósmico donde se fundirán formas y colores durante los milenios del futuro. Los artistas de América no tendrán que emigrar, como lo hizo Gauguin de isla en isla, en busca de la luz. Su arte será volcánico como la cadena de los Andes, y oceánico como el Atlántico o el Pacífico. De aquí saldrá la pintura del hombre como ser biológico en función de sus atributos telúricos. La pintura del hombre primitivo en sus ambientes primarios.

De la combustión de blancos, negros e indios brotará la sangre fecundadora de la nueva plástica americana. La ignorancia española negó el arte autóctono: el de los quimbayas y calimas, el de los chibchas, sinúes y chiriquíes. Pero, loado sea el Cielo, no conocieron la estatuaría agustiniana, siendo Caldas el primero en mencionarla.

Nuestro arte colonial reprodujo de buena fe los modelos peninsulares. Fueron sus mejores representantes Juan de Cabrera, Acero de la Cruz, Figueroas y Vásquez Ceballos. Instalada la República, nuestro arte se retuerce entre el humo de las guerras civiles, dejando escasos nombres: Espinosa, Urdaneta, etc.

En el Siglo XX, nuestra pintura continúa con las inyecciones académicas, siempre de espaldas al país, y ni siquiera asimilando las enseñanzas del impresionismo.

Garay, Acevedo Bernal y Cano, son los abanderados de este movimiento.

En: *Conversaciones con Pedro Nel*

Conversación. Agosto de 1956 (Carlos Correa)

Correa. —Maestro Pedro Nel: ¿cómo le fue en su último viaje por Europa?

Pedro Nel. —Nos tocó asistir a la Bienal de Venecia. Me llamó la atención el aporte de Yugoslavia, por su fuerza y madurez realística, cosa que no pude encontrar en el envío de la URSS, del más frío escolasticismo.

Correa. — el aporte de los Estados Unidos?

Pedro Nel. —Mejor de lo que yo esperaba, pues han hecho una buena selección de sus pintores más representativos, especialmente de los anteriores a la época actual.

La retrospectiva de Delacroix, no me convenció en absoluto; máxime ahora que acabo de leer una bella página de Baudelaire, elogiándolo.

Para serte sincero, te diré que nuestra pintura es superior a la que se está haciendo en Europa; están desconcertados: como dice Carli, llegaron a un callejón sin salida, y no pueden devolverse.

Correa. —¿Y de abstraccionismo, cómo andan por allá?

Pedro Nel. —Eso es como el sarampión. En París vimos un cuadro de dos metros cuadrados, todo pintado de gris, y al centro dos líneas perpendiculares en forma de cruz... Tú comprendes lo demás...

Lo que sí me llamó la atención fue la exposición internacional de escultura en el Museo Rodin de París: aquí tienes el catálogo.

Correa. —Me llama la atención este desnudo del escultor Greco; y, si no me equivoco, es el mismo autor del monumento al Pinocchio de Collodi.

Pedro Nel. —Es el mismo, y te diré que Italia está, hoy en día, a la cabeza de la escultura europea.

Me sorprendieron los polacos con sus obras realistas y humanas, pero, en cambio, me dejó frío Henry Moore.

Correa. —¿Pintó usted algo en París?

Pedro Nel. —Sí, pero sólo en acuarela. La experiencia más importante la recibí en Notre Dame. Me tocó asistir a una misa: riéte qué actor, mejor dicho qué señor cura, sobre todo cuando se dio cuenta de que lo estaba dibujando. Esos sí son maestros de liturgia, pues saben que con los turistas no se juega: cómo se agachaba, cómo pasaba las páginas del misal y, finalmente, levantaba las manos adelante y al cielo, como tú no alcanzas a sospechar... Pero aquí no termina mi experiencia, pues me fui al Louvre y encontré algo insospechado: los cinocéfalos de Egipto...

Corren. —No tengo idea de qué se trata.

Pedro Nel. —Nada menos que los cinocéfalos que estaban en el pedestal del obelisco de Luxor: los animales más fantásticos y prodigiosos del mundo.

Correa. —Etimológicamente serían perros.

Pedro Nel. —No. Son micos, y tienen las manos exactamente como las tenía el cura de Notre Dame... Viéndolos, dije: es lo más grande que tiene el Louvre. Vámonos pronto para América, que aquí ya no tenemos nada qué hacer.

Date cuenta de que el mito es universal: vive en Colombia o en Egipto, y lo más terrible es que nos posee violentamente, como dice Jung.

Correa. —Maquiavelo dice, en El príncipe que la educación de Aquiles fue encomendada a un centauro, porque el ser humano es mitad hombre y mitad bestia.

Pedro Nel. —Se la confiaron a Quirón. Eso está en La Ilíada.

Correa. —Creo que estamos en vísperas de comprender los secretos de la mitología, y sacar partido de ello.

Pedro Nel. —Pues claro: En Francia ya publicaron un libro titulado Mitología francesa. ¿Qué opinas?

Estoy firmemente convencido de que todos los hombres, aun los que pertenecen al más rudimentario grupo humano, poseen una civilización, aunque no se manifieste en grandes testimonios materiales.

Correa. —Sobre todo, poseen “su” cultura, propia y diferente de las demás.

Pedro Nel. —Eso es claro, y muestra la estupidez de nuestros pintores, que abandonan su país para mendigar arte en los ajenos.

Correa. —No le conocía esta acuarela. Parece nueva.

Pedro Nel. —Estos son los Adoradores del sol en los Llanos de Casanare.

Correa. — titulación!

Pedro Nel. —Eso es. Estos indios conocen muy bien qué clase de procesos se están operando en el sol, pero no tienen miedo porque saben que eso es vida; ni se parecen, en nada, a los otros, los sabios, que están provocando esos procesos, científicamente pero para producir la muerte. Lo jodido y difícil es reunir en un solo mural esos dos estadios de humanidad.

Correa. — cómo va la biografía de Enzo Carli?

Pedro Nel. —Ya está lista, y los editores italianos se la están peleando... También tengo los originales de la de Ángel Guido, pero no ha sido posible editarla.

Carli es respetable: mira esta obra suya sobre el púlpito de Siena. Acaba de publicar un artículo titulado Resurgimiento de la pintura mural en el Caribe. Enzo Carli es un hombre tan activo, que se llevó un montón de fotos de las iglesias bogotanas coloniales para escribir un libro. Prepara otro sobre Cartagena: por cierto, me quitó los planos de las murallas, obra del gran arquitecto español don Antonio de Arévalo.

La pintura está acabada en Europa porque se perdieron las grandes líneas de la composición, y olvidaron la lección de Caravaggio. En el Louvre vi, otra vez, La muerte de la Virgen de este maestro: ¡no seamos bobos! ¡Pintó la tela roja más prodigiosa del universo!

Correa. — por qué critican a Caravaggio por haber sido claroscuro?

Pedro Nel. —Por idiotas. Berenson vaciló cuarenta años antes de escribir la biografía de Caravaggio, y después confesó que, en su concepto, fue uno de los grandes de la pintura. Caravaggio le dio al arte europeo una lección de realismo que ya se hacía necesaria: es el padre de la pintura moderna.

Correa. — qué opina usted del Premio Postobón?

Pedro Nel. —Eso me huele mal. Yo creo que allí hay gato encerrado.

Vi tu proyecto: me gustaron más las figuras de la parte inferior. Era lo único que merecía la pena. Quién sabe quién estará moviendo la cosa entre bastidores...

Correa. —Los gringos, maestro...

Pedro Nel. —Tiene que ser. ¿Por qué echaron a Meneghetti de Bogotá? Porque los pintores se dieron cuenta de que los estaba engañando con su abstraccionismo... Nosotros hacemos eso como ejercicio entre los estudiantes de la facultad, pero a ninguno se le ocurre que sea arte... Cogemos un módulo y con él trabajamos. De esos ejercicios tenemos varias toneladas archivadas... ¡Pero no quiero pensar en cositas tan pequeñas como esas! Mi contestación son las obras. Acabo de empezar las del Banco Popular aquí en Medellín. Más bien, cuéntame cómo te fue con la explosión de Cali.

Correa. —Solamente la película japonesa sobre el bombardeo de Hiroshima, puede dar idea de la magnitud de la tragedia. Se encontró el cadáver de una mesera de café,

mejor dicho, medio cadáver, del pecho hacia arriba, que aún sujetaba entre los dedos índice y pulgar, una moneda de diez centavos.

Una pareja matrimonial vino ese mismo día desde Ipiales: se alojó en la Pensión A B C, y al día siguiente fueron hallados, entre los escombros, desnudos y abrazados.

Pedro Nel. —No sigas... Pero, dime, ¿ya estudiaron las causas de la explosión, la dirección de las ondas destructoras, etc.?

Correa. —No lo creo posible, porque no quedaron testigos... En todo caso las puertas y ventanas saltaron hacia afuera.

Pedro Nel. —Claro: toda detonación produce un vacío, y el aire, al llenarlo, tiene tanta violencia que arranca lo que se interponga. Eso lo han estudiado muy bien, y hasta le dan el nombre de “pandeo”.

Correa. —No moleste...

Pedro Nel. —En serio. Eso es lo que acaba de pasar en el Niágara. ¡Un ciclón hizo vibrar el puente colgante con tanta rapidez e intensidad, que lo reventó!

Correa. —También dicen que un ejército, cuando va a atravesar un puente, rompe la marcha, pues la trepidación podría hundirlo.

Pedro Nel. —Es cierto: acuérdate cómo tumbaban las puertas de una ciudad en la Edad Media. Con una enorme viga golpeaban, siguiendo el ritmo oscilatorio de la puerta, hasta romperla. Eso es tan serio que un perro no puede atravesar un puente de palo porque se quiebra.

Precisamente, el gran éxito de Wright, fue su Palacio Imperial de Tokio. Este arquitecto no quiso bajar los cimientos hasta la roca, como lo hicieron los japoneses. Tuvo la ocurrencia de montar el edificio sobre soportes de concreto, con curvaturas especiales, pero que en cierto sentido quedaban flotando. Total, que vinieron los terremotos y el edificio resistió, cosa que no sucedió con los demás, cuyos cimientos bajaron hasta la roca.

Correa. —También explica por qué motivo Josué pudo derribar las murallas de Jericó, haciendo tocar, al tiempo, sus ejércitos de trompeteros...

¿Y cuándo inició el nuevo fresco?

Pedro Nel. —Ayer, y hoy mismo empecé a pintar el entierro del hombre pájaro.

Correa. — dónde sacó ese tema?

Pedro Nel. —Nada menos que del Museo del Oro.

Correa. —Esta acuarela también es nueva, según me parece.

Pedro Nel. —Es tomada del conjunto de Zapata Olivella, y es La danza de los gallinazos. Fíjate que éste es un país extraordinario en todo sentido, con la selva, el llano, los picos de los Andes. Lo que nos falta es capacidad para comprenderlo...

Correa. — dice usted de la maqueta de Arenas Betancur?

Pedro Nel. —Ése es un problema de los más espantosos que existen: Leonardo estuvo trabajando en ese tema, pero lo abandonó. Los griegos lo estudiaron en el Partenón. Lo difícil es hacer la unión de las dos cosas: caballo y jinete, porque el hombre desnudo, encima del caballo, ya es otro asunto muy difícil...

Correa. —Yo no sé por qué Rodrigo colocó el caballo encima de la bandera, y no lo hizo sobre el pedestal de los Andes, basamento más grandioso y menos literario.

Pedro Nel. —Lo que no he podido entender es por qué Arenas dice que no le gusta la escultura egipcia.

Correa. —Dice Obregón, en un reportaje, que es necesario trabajar mucho, y que él pinta hasta dos cuadros diarios.

Pedro Nel. —Eso me indica que no pone interés en su técnica. A propósito, eso es tan grave en Europa que Carli me escribe diciendo que ellos han propuesto la creación de premios especiales para fomentar el oficio de pintor, pues se olvidaron completamente de la técnica de pintar.

¿Viste el mural de Ignacio en la Gobernación?

Correa. —Sí; pero, francamente, lo encuentro inferior al primero que hizo en Bogotá, con el tema de la danza.

Pedro Nel. —Me da la sensación de que Ignacio ya no se interesa por la pintura, y además no sabe componer. Falla lamentablemente en el logro de sensaciones espaciales. Tiene un tipo dando hachazos, que caerían treinta metros más allá del árbol...

Me dicen que en el Cementerio de San Pedro colocaron un vitral de Sáenz. ¿Tú ya lo viste?

Correa. —Ayer, precisamente, fui a verlo, pero me pareció un fracaso. Rafael dice que le dañaron el proyecto en Cali.

Lo estoy trasnochando, maestro.

Pedro Nel. —Tienes que volver para que conversemos...

Carlos Correa, *Conversaciones con Pedro Nel*

Crónicas de la errancia, del amor y la muerte (Rodrigo Arenas Betancur) —fragmento—

Otto, el artista contemporáneo tiene del hombre, del mundo, de la sociedad y de Dios una, concepción pesimista y rencorosa. El artista intuye o conoce que todo se ha vuelto sorprendentemente transitorio y vulnerable. Intuye que se trata de un acelerado “Ser” siendo, “Ser” consumiendo, “Ser” muriendo, sin un momento de consuelo o de respiro. El artista intuye que esta no es condición ineludible del hombre, sino el producto del sistema económico-político y de las formas de comunicación social contemporáneas. El gozo de ser hombre ha y también ha muerto el gozo de ser Dios. Aquel maravilloso misterio del cuerpo humano lo han destruido el sicologismo, la guerra y el dólar. Las relaciones humanas se han enturbiado en tal forma, que hemos llegado al momento de aceptar que la peor bestia carnífera es el hombre y no el lobo. Nos hemos dejado absorber por una sociedad de consumo, violenta, alienada, que nos utiliza como máquinas productoras de divisas y de lágrimas. Hemos perdido hasta el amor a la naturaleza, a las montañas y a los animales, sojuzgados por los artefactos y artificios con los cuales la “civilización” nos seduce. Hemos llegado al momento de preferir los cadáveres, los cuerpos putrefactos y masacrados, a los seres vivos. Este acercamiento a la corrupción se ha producido entre nosotros en un lapso muy corto, en unos pocos años. Se ha acelerado en la medida en que nos hemos aproximado al status cultural norteamericano y a su sistema económico. Esa “Gran Democracia del Norte” que es maravillosa para ellos, resulta para nosotros simultánea e irremediamente un sistema esclavizante y corruptor. Desde luego que, creo y lo deseo con vehemencia, esto no seguirá así, por los siglos de los siglos, porque los jóvenes andan, con los fusiles, en la montaña. Esta parece una lamentación y puede que lo sea; sólo que es también el resultado de largas andanzas entre las alegrías y las tristezas de los hombres, de los pueblos y de

mí mismo. Largas andanzas que van desde las luchas juveniles y denodadas, dentro del Partido Comunista Mexicano, para establecer otro orden y otra forma de sociedad, hasta circunscribirme al “Realismo”, como escuela artística, por solidaridad con la doctrina. Tú puedes pensar que es un camino equivocado o que son deliciosos delirios de la juventud, y es posible que en verdad lo sean. Así y en todo me quedo con ellos y los prefiero a esta piratería que nos envilece. Piratería y venalidad que hacen a veces muy árida y ácida la vida entre nosotros, mi noble compañero arquitecto Ariel. Tú sabes que soy trotamundos., endurecido en los adioses, las lágrimas, las promesas y las angustias. Sin embargo, no me fue fácil partir esta vez de Medellín. Ahora, porque me estoy haciendo viejo, sé que esta es mi corona de espinas y es asimismo mi consolación, mi ubicación en la tierra, sobre las cenizas de los Arenas y de los Betancures y prisionero en el idioma rudo y sangrante del amor.

Crónicas de la errancia, del amor y la muerte (Rodrigo Arenas Betancur)
–fragmento–

Caí en manos de Pedro Nel Gómez, el Gauguin del arte en Colombia. No podía ser de otra manera. Otto, tú que conociste bien aquel momento, sabes que no había otra alternativa. Pedro Nel es, con Fernando. González, el tronco mayor de la cultura en Antioquia. Con Fernando González, para mí, el escritor de mágicos y jesuíticos símiles eróticos, no pude nunca llegar a la amistad. Tampoco puedo decir que en ese tiempo Pedro Nel fuera mi amigo. Debo confesar que fui su discípulo. Llegamos a ser buenos amigos con el paso de los años. Doña Juliana Sescalaberni, su “Dama Florentina”, ejerció sobre mí, por su poderoso e inteligente sentido del arte, una gran influencia benéfica. Pedro Nel no sucumbió en ese medio abrasivo del trópico, gracias al apoyo moral y abnegado de doña Juliana. En aquellos tiempos, por fortuna ya lejanos, sufrí mucho y fui feliz. La miseria no era como para echarse a llorar. Celia, también fui feliz. Parece extraño, pero fui feliz. Se siente felicidad a veces viendo la vida en toda su agria y repelente magnitud. ¿Sabes? Una de mis hermanas murió una noche en mis brazos, de inanición. A mis hermanos enfermos yo los cuidaba. Robaba comida en el mercado. Sufría y era feliz. No guardo ningún rencor. Me ha servido mucho haber comprendido el corazón de la duda y la desesperanza en plena adolescencia.

Crónicas de la errancia, del amor y la muerte (Rodrigo Arenas Betancur)
-fragmento-

Adiós... adiós... adiós... José Horacio Betancourt, escultor s u i c i d a y temperamental. Adiós... José Horacio, sé que regresarás al corazón murmurante de la madera y ahí vivirás, con el Cristo de los Andes, el Cristo zopilote, el Cristo maniatado, el Cristo obrero. Adiós, José Horacio, y antes de irte te confieso que en México aprendí el rito del sacrificio humano. Es sencillo. Sólo es cuestión de llegar lo más rápido posible al corazón. Es indispensable que la ofrenda sea viva. Mejor dicho, se trata de ofrendar la vida, de ninguna manera la muerte. Para ello se requiere que la víctima esté en trance y que voluntariamente se someta a los primeros pasos. Estos son muy simples: sujetarle los brazos y piernas contra la espalda. De esta manera el pecho queda brotado como un arco. El corazón palpita ahí ansiosamente casi en las manos del sacerdote. Así consta en el código Borgia. Todo debe realizarse dentro de una estricta sacralidad para que no se convierta en un homicidio vulgar. Deben ser rigurosamente rituales los instrumentos, los ejecutantes, la hora y el lugar. He sido víctima y victimario. La mayoría de las veces he sido víctima. No alcanzaría a decirte cuántas veces. Sólo en el sacrificio llega uno a compenetrar se de la bárbara dicotomía, mexicano-azteca, que es tener la calavera dentro del pellejo y simultáneamente fuera, en todas partes. (Las calaveras de azúcar, de papel, de pan... Todo el arte mexicano es el rito a la muerte), reflejada en todos los objetos circundantes. En el sacrificio no se trata de la evocación sino de la escisión. Es la partición. Lanzamos la vida fuera y nos quedamos con la muerte dentro. El sacrificado no es el otro, los sacrificados somos nosotros mismos. Sólo que no podemos sacarnos el corazón y ofrendarlo. No podemos darnos el lujo de sentir el gran orgasmo, con que la vida se desprende de la materia y se vuela con la divinidad. No es fácil llegar a ese punto exacto del puente entre el existir aquí y el existir más allá, dentro del sexo eterno, en el útero universal y cósmico. Para ello está, precisamente, la víctima y el sacrificio. Eso sólo se entiende cuando se ha sido víctima y victimario. Sólo se aprende hoy porque en la época de los señores aztecas (aunque los mexicanos no han salido de la época de los señores aztecas, y es mejor), sólo lo sabían los sacerdotes y los grandes señores. Hoy lo sabe todo el mundo, desde el gachupín hasta el último de los indios. En México el pecado no es el encanto de la procreación o del acto procreativo; no; el pecado original es el sacrificio. En México no da conocimiento el acto que engendra la vida sino el acto que engendra la muerte.

Los mexicanos están viendo el mundo, la historia, desde el lado de la muerte. Los mexicanos están viendo desde la muerte, la vida. Mientras que nosotros que creemos que estamos del lado de la vida (el arte de Occidente es la exaltación de la vida, La Venus, por ejemplo), estamos viendo la muerte. La cultura de Occidente es la cultura de la muerte. México parece que está, tal como lo han dicho muchos, entre Oriente Occidente, en mitad del camino, en los linderos de la Coatlicue y a las puertas del seno de Abraham.

Luis Fernando Peláez. Memoria y paisaje. Entrevista de Óscar González

“Mi paisaje viene desde la memoria y mi memoria viene desde el paisaje, trato de llegar a ese espacio interior para encontrar el lugar común con los otros”

L.F.P.

Hablar con el escultor Luis Fernando Peláez es acercar y esclarecer, en cierto sentido y en cierta dimensión, lo que él busca decir tras el maravilloso encuentro que ocurre entre lo deseado y lo alcanzado en su trayectoria artística. Es una dialéctica entre lo que siente y lo que hace sentir, al rodear y envolver los objetos dándoles más relieve, más transparencia y más volumen en la intervención y mediación de ellos con la realidad. Peláez nos hace ver de verdad los objetos. Todo queda convertido y transformado en objeto porque, como dice Yves Bonnefoy, “Ver, porque hemos aprendido a dejar de saber. Ver como el arquero zen, que no necesita mirar ya a lo que apunta”. Con esta escultura se trata de ver, inclusive, las percepciones, las sensaciones. Mi sensación de lluvia, mi percepción de la lluvia, del paisaje, de la casa, como objetos objetivados. Este hablar se refiere, pues, más que todo, a un encuentro mediado por la escultura.

Es claro que toda fascinación por las cosas es el resultado de una formación. ¿Cuál es su formación, su forma, y en qué medida ésta le propicia encontrar lo que busca y lo que desea?

“Mi formación es de arquitecto. Esto me introduce en el mundo de los espacios. Y a través de los espacios, de otras categorías que se alejan de lo funcional que es la arquitectura para advertir otras poéticas. Inicialmente fue el dibujo y las dos

dimensiones las herramientas principales. Básicamente, en la observación de lo construido, porque me interesan los arquetipos, las columnas, las escaleras, el agua, lo simbólico. Son categorías universales, arcaicas y a la vez contemporáneas”.

¿En qué momento de su vida, en qué instante de sus sensaciones, éstas le hacen decidirse por hacerse escultor?

“Siempre tuve una voluntad constructiva, aun en mis primeras acuarelas. Esto es una advertencia acerca del volumen, la luz, la sombra. Me interesa mucho la poética de la luz, de lo esencial”.

Dice Lezama Lima que “tener una casa es tener un estilo para combatir al tiempo”. Dado que en su escultura es evidente una intensa obsesión por la casa, ¿qué significa ésta para usted?

“Es uno de los arquetipos de lo construido que bien puede contener memorias de infancia; también puede evocar zonas de la memoria, ciudades, recorridos, puertos. Básicamente la noción a la aproximación de lugar, de lo íntimo, de la pertenencia”.

Es muy fuerte e importante para la realización de su tarea, la presencia y el sentido del agua. ¿Qué podría decir sobre ella en relación íntima y esencial con su escultura?

“Me interesan los fluidos, lo que corre, lo que no permanece. Lo que va de lo simple, que es un reflejo, hasta lo inmenso, que es el horizonte y el mar”.

Nietzsche dice que “junto al mar olvidamos la ciudad”. ¿Es eso más o menos lo que usted quiere también decir?

“Me parece muy bella esa idea. Sí, pero justamente me ha interesado a partir de Pessoa. El paisaje que ofrece esa mirada, que en portugués tiene un término que a mí me interesa mucho: “Olhando navíos”, que es cuando la mirada se queda hechizada en aquellas grandes distancias, o sea, es un paisaje con bastantes raíces culturales. Esto lo aplico yo a los horizontes, a las montañas, a las ciudades y a sus luces”.

En sus comienzos como escultor, había una tendencia muy marcada a revelarnos al hombre en un silencio y una soledad profunda. ¿Por qué y para qué orientaba su trayecto por esas vías?

“Me interesaba, en pequeños formatos, hablar de grandes espacios. Lo que pudiera ser una metáfora de las crónicas de viaje bajo los aspectos de la memoria”.

Podría decirse que existen ciertos escultores como Giacometti, Julio González, Chillida o Moore, que crean un estilo y dan forma a una estética determinada. ¿Dónde inscribiría usted su estilo?

“No me ha interesado clasificarlo bajo ningún aspecto. Éste ha sido uno de los derroteros que me he propuesto. Moverme bajo aspectos de mínima pero con rasgos que sean fuertemente expresivos. Entonces aparecen extremos, polaridades, opuestos que cruzan por fronteras. No me interesa, por tanto, la clasificación, tanto más que proponer que la escultura contenga muchos valores pictóricos. Así que me muevo entre las dos y las tres dimensiones, y entre fronteras conceptuales”.

Cuando se decide a realizar una escultura, como intervención del espacio público en una ciudad, ¿cómo ocurre esa relación y qué es lo que más le interesa en ella?

“Considerar primero al transeúnte; me interesa que la escultura contemporánea dialogue más con los flujos humanos”.

Tener una postura clara sobre la necesidad o no de la crítica de arte es bastante problemático para muchos artistas. ¿Considera que la labor crítica es importante?

“Pienso que la obra de arte no existe sin una interpretación. Ahora ésta tiene muchos niveles desde la filosofía, desde la crítica misma hasta el espectador corriente, con el cual trato de establecer un diálogo íntimo”.

¿Desde su mirada, qué son y qué le dicen las instalaciones, los performances. ¿Cómo entiende esa fascinación que experimentan los artistas de hoy por lo efímero?

“Que ha sido bastante improvisada la manera de tomarlo, pues esto exige una elaboración bastante reflexiva alrededor del objeto, su carga espacial, su poder simbólico y no se trata solamente de aplicar el verbo *instalar*”.

En la formación de los artistas, siempre el taller o la academia han tenido una especial importancia. ¿Considera usted que los talleres o las academias son esenciales para la formación del artista?

“Creo enormemente en las cualidades del oficio. Creo que es necesario el dibujo como poder de pensar la imagen, el dominio de los materiales”.

En el proyecto y la realización de sus esculturas, ¿concurren lo racional y lo intuitivo, el sueño y la pasión?

“Todas estas cosas”.

En la modernidad, un escultor no está solamente interesado y atraído por el conocimiento de las técnicas y estéticas escultóricas, sino que está consciente o inconscientemente atravesado por otras estéticas. ¿Qué otras artes participan e intervienen su obra?

“El cine, la música y la arquitectura, en completo desorden. Tarkovski y Fellini, en cine. La arquitectura de todas las épocas. De la literatura Borges y Pessoa. La música de muchas categorías, me aproximo mucho al flamenco, a Bach, Mahler y grandes zonas de la música popular. Me encantaría ser músico”.

En la historia del arte, podemos observar que ha habido siempre una estrecha relación entre el arte y la ciencia. ¿Cree que esa relación debe continuar siendo posible?

“Creo que el arte y la vida no viajan por separado”.

En la misma dimensión de lo anterior, se reclama todavía la utilidad o inutilidad del arte. ¿Qué puede decirnos al respecto?

“Creo mucho en las categorías de lo inútil. ¿Para qué nos sirve la música o cómo viviríamos sin la música?”

Desde que iniciamos el trayecto por la exposición que usted realiza aquí, en la Universidad Eafit, todos los indicios y las indicaciones llevan a crear inmediatamente una relación entre la memoria y el paisaje. ¿Es eso lo que se propone expresamente?

“Pienso que en esta sociedad de masas en que vivimos es importante repensar el paisaje”.

¿Cómo se realiza y cómo interviene lo femenino en lo que hace. ¿Por qué, tanto en su volumen como en su forma y su medida sus esculturas hablan de lo femenino?

“Yo no he pensado en esos términos. Pienso que si bien la casa pudiera ser lo femenino, la mar también; el horizonte y el árbol pudieran ser lo masculino; sin embargo, yo no tengo el mundo separado en instancias, sino que lo uno es complemento de lo otro. De ahí la casa y el árbol”.

¿Qué es para usted la muerte y cómo lo atraviesan su verdad y su irrevocabilidad?

“No creo en las definiciones. Existe la muerte de las cosas, la muerte en el arte. El arte siempre ha hablado de la muerte para hablar de la vida”.

Dado que el escultor que es usted, es también un ser humano que vive dentro de nuestra realidad, que siente lo que en ella ocurre y que participa de cierta manera en la misma forma que todos. ¿Cuál cree que debe ser la posición y el compromiso del artista frente a la violencia y la desesperanza?

“Pienso que la nueva estética es una ética. Hablar de una carga moral, de una conciencia colectiva, creo que ésa es una de las tareas que el arte recoge”.

Escuchando a Carlos Salas. Entrevista de Óscar González.

No dudaría en decir que cuando observamos un cuadro de Carlos, las medidas, las proporciones, los volúmenes, la densidad que conocemos en lo que se ha llamado hasta ahora arte abstracto, quedan absolutamente destruidas, despedazadas. Por lo cual se hace necesario comenzar de nuevo a reconstruirlas como estructuras sensibles y ordenadas entre lo racional e irracional, lo pesado y lo blando, dado que nos hallamos frente a una fascinación por la síntesis de todo lo que ha mirado, de todo lo que conoce dentro de esta estética de la apetencia., del apetito por conocer y recrear.

Desde Leonardo da Vinci hasta Cézanne y Torres-García, causas estéticas y técnicas son las que le interesan, por las intensidades que se desprenden, en un movimiento de tensión y contención, de medida y exceso, en la composición, en el color, en los ensamblajes. Tiene Carlos el dominio de las leyes de la construcción: ésta es su ciencia y su método. Método que percibimos desde Inicio de la apariencia (1987) hasta De pronto abstractos como sonámbulos (1999). He aquí de lo que hablamos en mi oficina en la Universidad Eafit, a raíz –o en la raíz- de la exposición que instaló en este centro académico.

En momentos se nos pide que hablemos de nuestros primeros encuentros con la naturaleza, los objetos, el otro, etc., para lo cual invocamos la memoria o el recuerdo. Refiera ese momento en que usted decide que eso que llamamos destino se resuelve en el arte, la estética, la forma.

“El ejercicio de hacer una retrospectiva es muy particular. No es solamente traer un material y ordenarlo, sino que es un ejercicio de la memoria. Mi memoria es cada vez

más pobre. Más que recordar las personas, las cosas, lo que queda es el aire de lo vivido. Hay personas que no recuerdo; ni su nombre, casi ni su rostro. Queda el sentimiento de una vivencia, de una relación que se vivió; se devuelve uno en el tiempo, que ya no es tan represivo. No sé si en la memoria uno deshecha, bota a la basura; pero, por ejemplo, voy a construir un taller más amplio, llamo a un compañero arquitecto, que tiene muy buena memoria, él habla con los otros compañeros, y me lleva a recordar, a recordarlos. Eso me divierte, verlos lejos de mí. La mayoría de las personas recuerdan por anécdotas, es un puente de comunicación, pero eso no tiene mucha importancia.

En la familia de mi madre, todos eran pintores aficionados. Eso me interesó desde el principio. Desde niño quería ser pintor, artista. Para mí la pintura no era un medio expresivo, no era mi expresión lo que primaba; era un hacer, un oficio que se manifestaba a través de obras de arte. No era una manera de hacer expresivos mis sentimientos. Ya, más recientemente, es muy didáctico. Eso por un lado y, por el otro, la pintura es casi que un ejercicio psicológico y se le ha dado mucha primacía a la expresividad. Había compañeros que dibujaban con mucho talento, pero yo veía que les faltaba el principio artístico; yo sentía que lo mío era artístico, contenía un principio artístico. Es posible hacer arte sin tener talento, por ejemplo, Cézanne. Se puede, entonces, prescindir del talento o muchas veces, querámoslo o no, se nos fuerza a prescindir del talento”.

En la medida en que se ha iniciado la formación, en la medida en que esa formación, le propicia crear “hechos estéticos”, para los que combina una experiencia interior con una exterior. Razón e intuición, si lo podemos denominar así, ¿cómo se introducen en esa relación elementos, situaciones o hechos de la vida misma, relatos de vida, como dice Marc Augé?

“A veces se tiende a considerar que la vida se introduce en el arte pero el sentido opuesto es más claro artísticamente, el hacer artístico afecta la existencia, el primer afectado es uno mismo. Es muy difícil la vivencia, lo cotidiano siendo un artista, y expresarlo. Poe dice que el artista es irritable. ¿Por qué la irritabilidad del artista?. Porque tiene una sensibilidad más despierta. Cualquier principio de injusticia lo vuelve más intolerable; no es cuestión de temperamento.

Es muy contemporáneo el principio de que la vida es para el placer. Lo que pienso es que si se enfoca una existencia hacia el hedonismo, se está perdiendo la mitad de la

existencia. Entonces, lo que se podría denominar experiencia estética, puede ser del artista o del aficionado, amplía el campo de la experiencia, no la restringe tanto a un solo elemento. No sería cambiar el hedonismo por el sufrimiento, sino que lo cotidiano, la experiencia diría, es muy rica en todos los sentidos. Uno podría pecar de hedonista si quisiera volver del sufrimiento un placer; pero sí volverlo una parte vital de la experiencia. O llevar el sufrimiento hasta que éste sea también parte del placer. El placer cuesta”.

Frente a lo que para usted es el cuadro en sí mismo, su tema, temperatura, estructura, orden, ¿qué es lo que le parece siempre inacabado, interminable en la tensión de esas construcciones abstractas que hace?

Yo creo que dejo una parte en la elaboración de la obra al espectador, una parte importante. En ese sentido, mi obra no podría tener la apariencia de inacabada, pues el espectador pensaría y diría: “que la acabe el pintor”. Mi obra es una obra terminada y acabada en su parte física, compositiva. Yo termino las obras, a veces las retomo, pero ya terminadas. No me interesa una obra inacabada, para que el espectador realice su tarea, él la acaba. El espectador pasa a otro estado de elaboración, donde incluye su experiencia, su ser más íntimo. Para seducirlo es preciso hacer que su obra, lo que él acaba, penetre más en su propia intimidad”.

Toda vez que se habla un tanto de “la muerte del arte”. ¿Cuál es la estética o el estilo que ha muerto, por lo menos, en lo que a sus cuadros se refiere?

“Es un planteamiento completamente filosófico; no es artístico. Cuando Nietzsche dice que Dios ha muerto, es un planteamiento filosófico y no teológico. Tiene que leerse en esa dirección. Dios ha muerto pero para la filosofía, no para la religión, por ejemplo. Lo mismo ocurre con lo de la muerte del arte, eso no afecta para nada al arte. Conceptualmente nosotros podemos continuar haciendo arte, aunque conceptualmente se hable de la muerte del arte. Dios ha muerto, pero hay muchas personas, la mayoría de las personas, que creen en él. Es un planteamiento conceptual que se tiene que quedar en su campo. Es una tarea para enriquecer la experiencia humana, la historia del hombre.

Yo no veo mayor desarrollo entre las obras de hoy y las pinturas de las Cuevas de Altamira; en el arte no hay evolución, no hay tiempo progresivo. Hay cierta arrogancia en los artistas de hoy para hablar de los artistas del siglo XIX; pero es

arrogancia, nada más. Nosotros nos basamos, para mirar la importancia del arte, en las obras, sin tener en cuenta que éstas se deterioran, se envejecen; las obras son testimonios, evidencias de un hacer, el hacer sigue existiendo por sí mismo. Como decía Carlyle: “toda obra es deleznable, pero su ejecución sí es importante”.

Conscientes de la dificultad, del obstáculo que expresa un espectador sin una clara formación en teoría e historia del arte, al ponerse a prueba, en relación de acercamiento a la abstracción dentro de la cual se mueven sus cuadros, ¿en qué medida usted le hace más viable esa relación o, invirtiendo la perspectiva, no busca ni pretende que lo puedan leer o interpretar?

“Hace unos años pensaba que el arte no debía prestarse a la interpretación, ahora creo que debe prestarse a infinitas interpretaciones. Cuando se le exige al espectador cierto conocimiento del arte se le está obligando a restringir su mirada a ciertos parámetros establecidos. Entonces, se empobrece totalmente la experiencia que pueda vivir. Eso es tan evidente como que al visitar un museo o una exposición, es preferible ir con un niño, porque su mirada es inocente. Eso lo debemos hacer sobre todo los que hemos estudiado arte, que somos torpes para mirar, somos despectivos con las obras de otros artistas, hasta con lo que apreciamos. A mí me ocurre con este hecho de colgar estas obras, me permite ser mejor espectador del trabajo mío y me ayuda para ser mejor espectador del trabajo de los demás.

A veces como artistas estamos acostumbrados a beber el mejor vino y a despreciar algo que en la vida diaria disfrutamos que es el vino barato, entonces empobrecemos nuestra experiencia. Nunca pienso en el espectador cuando estoy haciendo mis cuadros; no podría, porque yo me concentro más en la pintura, no en el espectador. El espectador se vuelve inexistente al estar uno pintando. Lo que llamamos espectador normalmente es una persona que está viviendo, que está haciendo sus cosas, que tiene un mundo muy rico y, si por casualidad, por un encuentro en la vida, un objeto artístico le despierta su curiosidad, puede convertirse en un espectador atento”.

Uno de los momentos más especiales para usted, pudimos verlo, es el momento en que está haciendo el montaje de los cuadros en el espacio donde se van a instalar. Hable un poco del sentido, del simbolismo que tiene este acontecimiento, considerando que, después de su muerte, nadie podrá hacerlo de la misma manera. Por otra parte, sobre la relación entre lo que hace y el título que le ha dado a la

retrospectiva Álvaro Medina: Pintura Activa.

“Tienes toda la razón. No había pensado en eso. Usted me hace pensar en eso. A veces pienso que mientras hacía el montaje me sentía un obrero, y no entendía para qué se montaba eso. Ya, viendo la exposición montada, me ayuda a mí mismo a aprender a ser un buen espectador de mi trabajo; ya lo he dicho: soy muy mal espectador. Y también pensaba que un montaje como éste que permite aquí la Biblioteca, hace más válido el nombre que Medina le ha dado a la muestra, lo de *Pintura activa*. Aquí, con relación al Museo de Arte Moderno, en donde la expuse inicialmente, hay una circunstancia muy favorable y es la de entrometerse en un espacio que tiene su propia manera de ser, que está destinado para una función específica. Hay una cantidad de personas que transitan sin tener conciencia de que están dentro de una exposición, las que no existen en un Museo.

Yo experimenté que no estaba en lo correcto, porque estaba afectando un espacio que es de tranquilidad para la lectura, el estudio, como lo es una biblioteca. Porque las mismas obras hacen ruido en el espacio. Después comprendí que los espacios arquitectónicos están hechos para no ser vividos, o sea, todo lo que implica vivirlos es basura para el espacio arquitectónico. Entonces, yo contrarrestaba esto de forma también violenta, para montarlas. No obstante hallar equilibrio, continúan las tensiones. Y mi trabajo, este trabajo, se presta mucho para este tipo de montajes. Hay cuadros que no requieren mucho la cercanía.

Yo nunca había pensado que después de mi muerte, ya nadie podría hacerlos; eso no me importa. Estas son cosas circunstanciales. Me parece ridículo lo que ocurre con la Fundación Félix González Torres, con la obra de él, que era una obra efímera; ahora, están en la tarea de reproducirlas cada que se piden de un Museo; eso es ridículo. Eso es ridículo. Porque las obras tienen un momento, quedan en un momento de ilusión. Es una idiotez reconstruir una obra de esa forma, como las de Beuys, eso es una aberración. Es un poco la cuestión moral de la clonación, podría ser eso”.

Cuando se habla tanto de que el conocimiento, más bien, el conocer, debe ser simbiótico, ecléctico, o sea tener recurrencia e intervención en otros territorios, dominios, ¿usted hace este tipo de recurrencias, de inmediaciones con otras estéticas, como por decir el teatro, la literatura, la música o el cine? ¿Cómo se realiza plenamente esto en sus cuadros?

“Hay personas que han visto en mi obra una relación muy fuerte con la música. Eso es parte del campo abierto que le dejo al espectador; no es mi intención. Me parece muy bueno que lo vean así. Una persona, un músico propiamente alcanzó a proponerse componer a partir de una pintura mía. Vio unas asociaciones muy fuertes con la música, que ni siquiera yo comprendo bien. Con respecto a la literatura, me ayuda mucho para darle títulos a mis cuadros; para los títulos, aunque no son muy literales. La literatura hace soñar, construir imágenes. Recientemente veo elementos constructivos con el cine. Mi ejercicio es netamente pictórico. No realizo praxis de lo que me atrae del cine o la literatura. Yo prefiero en el cine a Tarkovski, Greenaway, Fellini y Fassbinder. De la literatura contemporánea no sabría de quien hablar, pondría a escritores europeos como a Proust -qué cosa es la memoria, mira, los leo y se me olvidan-, o Musil, hablo es de los que se me vienen a la memoria. Yo leo también por pasar el tiempo, como ver cine, televisión. Ah, sí, sí, la arquitectura también, cómo no va a estar, la arquitectura”.

No termina de haber cuestionamientos sobre la formación del artista. ¿Considera dadas sus intervenciones en calidad de artista, que es fundamental, en la formación del artista, que se prepare en un taller como en el Renacimiento o en la academia como ahora?

“Yo creo que es más una deformación que una formación. La labor del artista se hace contra la educación. Es necesario un desaprendizaje. Eso es una tarea individual. Cualquier intención académica en arte está condenada al fracaso. No siento afinidad con la educación, pero se me hace que es necesaria, como tener papás, aunque sea pésima la relación que se pueda llevar con ellos. La cuestión está en qué puede hacer cada estudiante con eso y cómo lo asuma independientemente. Y si el muchacho es bueno, le sirve, pero no en el sentido que lo pide la academia, sino para la experiencia.

La academia tiene mucha fuerza en las artes, porque es una relación de sobrevivencia. El profesor que estimula al alumno, tiene mucho poder. Un buen alumno puede ser considerado un buen prospecto de artista. Antes el artista estaba en la buhardilla buscando cosas, ahora se le ahorra esa búsqueda; es un camino fácil. Necesitas un profesor muy lúcido para encontrar las capacidades del alumno”.

Recuerdo, cuando miro estos cuadros, uno que otro cuadro de Viera da Silva o Mark Tobey, que me revelan ciertas conexiones con el espacio de la ciudad, con lo

urbano. ¿Cómo es esa percepción de la ciudad en lo que usted hace? ¿O, por el contrario, nada de ese caos turbulento pasa por allí?

“Debe estar presente, pues muchas personas lo ven, pero no es mi intención. No es intencional, si yo quiero ver ciudades ahí, las veo, pero yo no. Es como cuando ve una marca en la pared, si uno no se acostumbra a verla, la continuará viendo; yo continúo viendo es la pintura, no lo que podría representar. El hacer pictórico es distinto a ese hacer posible en el espectador. Todo lo que lo puede hacer soñar no lo piensa uno, como en composición musical de Bach, que todo el mundo dice lo que está oyendo, menos Bach. Yo tampoco puedo limitarme: si las personas están viendo ciudad, entonces diré que no haré más de eso, porque están viendo ciudades donde yo no las veo”.

Es cierto, y sobran ejemplos para comprobarlo, que las relaciones entre nuestros pintores son, en la mayoría problemáticas. Lo mismo no se puede decir con su obra, porque ésta, a veces, sobrepasa al pintor mismo. ¿Cómo son sus relaciones con obras cercanas, como la de Carlos Rojas o Mazuera?

“Yo creo que de pronto los años me enseñaran a verme cercano a mis contemporáneos. Todavía estoy muy acostumbrado a los impulsos juveniles de sentirme contradictor. Es verdad que los años le ayudan a uno a ser más tolerante con lo que uno hace y de paso con lo que hacen los contemporáneos. Ya casi me empieza a gustar un cuadro de Carlos Rojas”.

Usted combina en la construcción de su estética elementos racionales con otros irracionales. Es como su techné, podríamos decirlo. ¿Cómo se comportan, cómo se revelan los elementos oníricos e inconscientes, que también son materiales importantes para la creación? ¿O usted cree que ellos deben ser expulsados, excluidos, como factores de perturbación, de distracción?

“Yo quisiera, es un anhelo, poder introducir más un mundo onírico en mi hacer. Y querría también introducir un espíritu dionisiaco. De pronto, mi timidez no me lo permite”.

Debido a que el artista moderno ha elaborado su propia teoría sobre su creación, quiero decir, “sabe lo que hace, cómo lo hace y para qué lo hace” y lo expresa haciendo con ello que desaparezca un poco la tarea del crítico de arte. ¿Qué opinión le merece la crítica de arte?

“Me gusta la crítica de arte, me gusta que se ejerza. Y con respecto a la mala crítica, es más factible que yo le crea a ésta que a la buena. Estoy más a la defensiva de la buena crítica. Por la mala conciencia que lleva uno como artista, uno está más pendiente de sus desaciertos que de sus aciertos. Entonces esos malditos tienen la razón. Los que hacen crítica más sana, la hacen porque ellos parten de la evidencia de lo que plantean; por eso tienen la razón. Pero, además, pienso que el comentario positivo también lo debilita a uno, porque el halago lo pone a uno en posición de sumisión. Es como un vicio; es espantoso.

De otra parte es peor que todo se quede en lo negativo. Todos estos artistas que tú tienes en esta cartelera de tu oficina -Artaud, Wells, Perec, Baudelaire, Lautréamont, César Moro, Bataille, Ionesco, Lezama Lima, Blanchot, Ramos Sucre, Breton, Gombrowicz, etc.-; fueron incomprendidos. Nunca fueron comprendidos, eso no les hizo daño. Hay mucho juicio crítico que no habla de lo que se refiere, sino que habla más del crítico, de su capacidad de crítico. Un crítico realmente lúcido debería tener en cuenta que la obra también es un pretexto para elaborar una construcción crítica, que aporte a su mismo hacer”.

4 Conversación. Septiembre de 1956

Correa. —Al fin, no me dijo usted cómo le pareció la exposición de Alejandro Obregón.

Pedro Nel. —Estuve estudiándola minuciosamente, y te diré que lo primero que me sorprendió fue la absoluta falta de oficio con que están pintadas esas cosas. Lo segundo es la falta de estilo: hay cosas que recuerdan el cubismo; otras, el surrealismo; y algunas, el abstraccionismo.

Correa. —El propio Obregón cree ser realista; y en cuanto a la técnica, dice que primero ejecuta al óleo, con pincel, y luego raspa con la espátula hasta descubrir la trama y la urdimbre de la tela. Usted podrá imaginar la resistencia de semejante pintura.

Pedro Nel. —Ellos tratan de repetir la última manera de Cezanne, que quería pintar con gran dilución de aceite como si se tratara de una acuarela.

Correa. —Lo más curioso de todo es que Obregón trata de ser un pintor de América, y dice que también Picasso está haciendo arte americano.

Pedro Nel. —Inocencia y nada más. Picasso ha tratado de hacer múltiples cosas al tiempo, y apropiarse de muchas maneras ajenas, hasta que la crítica tuvo que decir de él que toda su vida había estado buscándose a sí mismo sin poderse encontrar, que es lo más doloroso que se puede decir de un artista.

Correa. — Vigencia le da usted al abstraccionismo?

Pedro Nel. —Hasta que se acaben los móviles que lo hicieron posible. Tan pronto cese el interés por sostenerlo, se derrumba como un castillo de naipes.

Pero, volviendo al cuento americanista, estos abstractos están perdidos, porque cortaron las raíces más profundas de lo biológico, cortaron las raíces de lo telúrico geográfico, cortaron las raíces históricas y acabaron industrializándose. En París están produciendo toneladas de abstraccionismo, y en Estados Unidos la cosa es peor, pero acuérdate de mí que, antes de diez años, en Estados Unidos se van a volver locos por hacer el gran mural americano que sus vecinos de Méjico y Colombia ya hemos venido haciendo desde hace veinticinco años. Ellos no se pueden quedar rezagados... Nosotros ya planteamos en la cúpula de Robledo los grandes temas de la ciencia universal: yo les pinté las grandes conquistas científicas, desde Apolonio hasta Einstein.

Correa. — Es el teorema de Apolonio?

Pedro Nel. —Ocho circunferencias tangentes a tres. Eso apenas se vino a resolver en el siglo pasado. Pero eso no es nada: Apolonio dejó escritos ocho volúmenes de geometría con las secciones transversales del cono, de los cuales se conservan tres. Fue el más grande de todos los geómetras de Grecia.

Correa. —Estoy preocupado con la propaganda abstracta, porque sé que nos van a molestar mucho tiempo.

Pedro Nel. —No te preocupes. Eso no pesa nada, y sólo se malogran los que de todas maneras nada iban a valer.

Correa. —Dicen sus apologistas que el arte de hoy no dispone de tiempo para su realización y que hay que hacerlo a la velocidad del tiempo en que vivimos, olvidando que el Renacimiento produjo a Fa Presto, y que cuando en Venecia se abrió un concurso con un mes de plazo para entregar un proyecto de decoración en la Academia de San Roco, Tintoretto se apareció con el cuadro ya terminado.

Pedro Nel. —Es que son profundamente ignorantes. El abstraccionismo es un carranchil. Pero el golpe de gracia lo dará el próximo congreso mundial de críticos de arte que se va a reunir en Yugoslavia. Enzo Carli va a presentar la tesis del renacimiento del fresco en el Caribe. Tú comprendes que cuando los gringos oigan eso, se van a poner orejones.

Estudiando el surgimiento de las grandes culturas antiguas, llegarás a la conclusión de que han necesitado mares pequeños, como el Mediterráneo y el pedazo angosto que separa al Japón de la China. Y es que el océano Pacífico es algo horrorosamente monstruoso y no permite, por ahora, ninguna cultura artística.

El otro golpe grande lo dará el libro de Carli. Lo malo es que eso es caro. Con la caída de la moneda, hoy serían \$80.000.

La semana pasada hablé con un arquitecto serio de Bogotá, y me dijo que ya no creían en los murales al mosaico. Están cansados con tanta basura formalista.

Doña Giuliana. —Dígale, Carlos, cómo le ha parecido el nuevo fresco que está pintando Pedro Nel en el Banco Popular.

Correa. —La mayor audacia del maestro Pedro Nel, es la de haber crecido a escala humana la joya indígena del hombre pájaro y realizar la escena del enterramiento.

Pedro Nel. —¡Eso! Los indios sabían muy bien que una gran cultura hay que protegerla de todos los invasores, y por eso enterraron sus tesoros a la llegada de los españoles.

Correa. —Algo semejante a lo que nos dijo Fernando González cuando estuvimos en San Agustín: que era mejor enterrar todas, esas estatuas en espera de otra generación que sí se diera cuenta del valor de ellas.

Pedro Nel. — Veras? ¿Eso dijo Femando? ¡Yo no me acordaba de eso!

Correa. —Los testafellos del abstraccionismo hablan de un arte de tipo internacional y tratan de desacreditar el arte nacional.

Pedro Nel. —Es que el arte nacional es el más difícil, y es el único que hoy interesa a los verdaderos críticos del arte, que ya están estragados con tantas mentiras internacionales. ¡Ser colombiano es muy difícil!

Correa. —¡Ésa es una gran frase! ¡Éste es un país extraordinario e inmensamente complejo!

Pedro Nel. — saben cuatro o cinco pendejos con corbata que viven en nuestras ciudades qué cosa es este país! Millones y millones de colombianos viven en las llanuras sin límites geográficos; viven en los despeñaderos más espantosos, o en los ríos y las selvas, y su mente y su espíritu han hecho reservas morales, biológicas y espirituales de increíble magnitud... Hasta el más insignificante animalito selvático, tiene que desarrollar fuerzas increíbles. Coge cualquier cucarrón del Chocó y te admiras de saber los obstáculos que vence para atravesar en vuelo la densa maraña de la selva. Empezando porque no puede volar en sentido horizontal, sino en tremendos ritmos helicoidales o ascendentes, y tiene que meterse dentro de una armadura totalmente acorazada para poder sobrevivir. Yo tengo un boceto de una recogedora de cangrejos en Buenaventura: no te imaginas tú nada más extraño que esos ritmos laterales de los animales y de las mujeres, y del oleaje por otro lado.

Correa. —Volviendo al tema del arte nacional, yo creo que allí está el secreto de las grandes creaciones literarias, como Don Quijote, por ejemplo.

Pedro Nel. —Y Dante y Shakespeare.

Correa. —El caso de este último autor sí es discutible, porque tomó muchos temas de Italia como El moro de Venecia y Los amantes de Verona. Hasta la paternidad de sus obras discuten hoy: las atribuyen a Bacon, Marlowe y Florello, un fraile italiano, si no estoy mal.

Pedro Nel. —Shakespeare tomó esos temas, porque eran exactamente los mismos que ellos tenían en su época y en su país. Dante, si tú lo estudias a fondo, lo encontrarás lleno de cultura griega.

Doña Giuliana. —Yo sí estoy de acuerdo con Carlos, porque Don Quijote no se puede escribir sino en España...

Correa. —Para abreviar la discusión, podemos decir que Cervantes es universal, por ser profundamente español; y que sólo lo nacional podrá llegar a la universalidad.

Pedro Nel. —Estamos de acuerdo. El hombre es universal. Por eso cuando los indios de Casanare adoran al sol, donde se está transformando hidrógeno en helio, coinciden con los científicos universales que están desintegrando la materia del uranio, y coinciden con los alquimistas medievales que buscaban trocar plomo en oro. Tanto en unos como en otros opera el fenómeno mítico, que ha sido la más grande obsesión de mis últimos años.

Correa. —El hombre cree estar completamente liberado del mito y se equivoca, porque el mito nos rodea y envuelve por todas partes. Díganlo, si no, los creyentes de todas las religiones.

Pedro Nel. —Léete a Jung para que veas cómo el mito está al día, y cómo en una enferma de psicopatía puede aparecer el mito de Eros... ¡Por eso es eterno Esquilo!

Correa. —A propósito del complejo de Edipo, en Europa se discute hoy, y muy seriamente, si la iniciación sexual del hijo, debe hacerla o no la misma madre...

Doña Giuliana. — está diciendo usted?

Correa. —Eso. Que es preferible que una madre enseñe y oriente por el camino de la sexualidad, e inclusive lleve a la práctica el acto sexual con su propio hijo, antes de permitir que lo haga una prostituta ignorante, y que por añadidura lo va a infectar.

Pedro Nel. —Voy a leerte el discurso del Papa a los pintores de la Sexta Cuatrienal de Roma que fueron a visitarlo. Es un golpe maestro a los abstractos, porque ni siquiera los menciona. Comienza así: Pintores figurativos... etc.

Correa. —Interesante está ese comienzo...

¿Sabe usted quién está en Egipto, haciéndole reportajes al presidente Nasser?

Pedro Nel. —¿Quién?

Correa. —Nada menos que Siqueiros.

Pedro Nel. —Fijo. Olió la pólvora y corrió al Cairo. Ése es militar...

Correa. —Coronel de la guerra civil española, por más señas.

Supe que Débora Arango está decorando un edificio en Medellín. En los periódicos figura como discípula de Diego Rivera. No me explico por qué no dice que lo es de usted.

Pedro Nel. —Para mí es un honor que no diga que fue discípula mía... No creo en Deborita. ¡Es profundamente ignorante!

Correa. —Es curioso que a las damas antioqueñas les ha dado por ir a Méjico a estudiar con Rivera... Tenemos varias: doña Olga de Castaño, Lola Vélez y Débora Arango, y a pesar de lo peligrosa que es la compañía de Diego...

Pedro Nel. —Rivera se ríe de todas ellas... No le importa una higa... Pero el hecho importante es que ya llevamos veinte años haciendo pintura mural de carácter social,

y eso no lo perdonan estas gentes de aquí. Eso de pintarles al Tío Sam, a John Buil, las dragas del Atrato, la matanza de las bananeras y todas las atrocidades que están sucediendo, no los deja tranquilos. Por eso le están haciendo el juego al abstraccionismo, a ver si logran desinteresarnos de esos problemas.

Correa. —No me explico cómo ha podido usted pintar esas barbaridades en este seminario que es Medellín.

Observé ayer, al visitar los frescos del Palacio Municipal, que una luz dorada envolvía, misteriosamente, el de Las recogedoras de café. ¿A qué se debe ese fenómeno?

Pedro Nel. —Se debe al barniz microscópico que forma una especie de película sobre el fresco. Eso no lo encontré en Europa. Todos los que han escrito sobre fresco están equivocados. En un fresco de Massaccio, empezaron a descubrirlo en la parte inferior. Fue al único a quien le pude encontrar esa película brillante. Y es que el auténtico fresco, a los pocos días empieza a exudar los hidratos interiores, que es cuando se forma la extraordinaria superficie brillante que tanto te llamó la atención.

Doña Giuliana. —Vio usted el fresco de Ignacio Gómez Jaramillo, en la Gobernación?

Correa. —Sí. Por cierto, ya se está agrietando...

Pedro Nel. —Lo grave en Ignacio, es que da la sensación de no interesarse por el estudio del hombre, y eso sí es mortal.

En: Conversaciones con Pedro Nel

Introducción (Feliz Ángel)

Este es un trabajo sobre los artistas que trabajan en Medellín, destinado al público. He agrupado a los artistas que actualmente desarrollan una obra con la suficiente seriedad para considerarlos como profesionales, aunque la calidad y logros de la misma sean aún muy relativos, sin insinuar siquiera que dichos artistas trabajan bajo una comunidad de intereses.

Es una oportunidad para que el público conozca a sus artistas en forma más íntegra; para que aprecie los juicios que dan esos artistas sobre su propia obra y los confronten con los que han elaborado otras personas; para que valoren las implicaciones que esas obras tienen con el medio, —si es que las tienen—, y para que

sea posible formarse una idea más acertada sobre los alcances de sus trabajos, desmitificando y destruyendo muchas ideas erróneas sobre los artistas antioqueños.

Las personas reunidas en este libro no comienzan a desarrollar en forma su trabajo hasta 1970. En ningún momento hago referencia a un “grupo” o generación. Por el contrario; la característica de los artistas que trabajan actualmente en Medellín, presentan una desordenada mezcla de edades, actividades e intereses, lo que impide catalogarlos y ordenarlos. Cada uno intenta aportar en su medida al panorama de las artes visuales colombianas. Mirados en conjunto, aparecen como un pequeño ejército donde cada soldado libra consigo mismo una batalla, donde nadie tiene que ver con nadie y el único punto en común es el lugar geográfico donde las circunstancias le han determinado vivir. La manera de asumir esas circunstancias, de comprometerse frente a una responsabilidad histórica, de contribuir a la creación de formas que estructuren y rehabiliten nuestro desnutrido contexto cultural, es lo que este trabajo pretende en parte aclarar, como una oportunidad, —de las pocas tal vez—, que hasta el momento se da a los artistas de Medellín para acercarse a un público cada vez más difícil.

Para cada entrevista elaboré previamente cuestionarios básicos diferentes con la idea de conseguir la visión más objetiva del artista, y su obra, sus opiniones y conceptos teóricos con respecto al arte elaborado por ellos y por otros artistas y en general, para clarificar su función dentro de nuestro medio, su conciencia frente a los problemas visuales y las posibles respuestas personales que con su trabajo, le hacen corresponder a ese contexto. Ninguno conoció con anterioridad las preguntas formuladas que dieron margen a otras muchas en el desarrollo de la conversación. Contrario al método utilizado regularmente, con el cual se corrige la respuesta y se aumenta a posteriori, supuse que los conceptos emitidos daban una medida exacta, por lo que se transcriben intactos.

La antología de textos recoge los que se escribieron única y exclusivamente para presentar o comentar la obra de los artistas. Se excluyen todas las reseñas de salón, comentarios de columna y apreciaciones sobre muestras colectivas, donde por lo general, la referencia al trabajo presentado no cumplía ninguna labor crítica.

La cronología de eventos, recoge las más importantes muestras colectivas donde tuvieron especial participación los artistas aquí reunidos y sus exposiciones individuales como señal evidente de la continuidad o discontinuidad de sus trabajos

y los eventos de importancia ocurridos en Medellín contemporáneamente con ellos. Parto de 1965, porque considero ese año, básico, en el desarrollo y en la apreciación de las artes visuales en Medellín, dada la serie de sucesos importantes que por esfuerzos aislados se sucedieron.

La bibliografía de este trabajo es nula porque los datos reunidos no derivaron de otra fuente diferente a los artistas. Si bien, para la cronología, quiero destacar la magnífica ayuda que representó el boletín CLAROSCURO (Vols. I, II y III).

Este trabajo no intenta concluir nada. Las conclusiones corresponden al público y a todas las personas que se interesan por el problema de la producción de imágenes. Quiere sí, llenar parte del vacío, del desesperante desconocimiento del público sobre los artistas, ubicar y organizar las apreciaciones y desbaratar la palabrería de comentaristas, prefabricada para imponer comercialmente a muchos de ellos.

Posiblemente, la mayoría de nosotros nos alejaremos progresivamente de la línea convencional que rige nuestros trabajos. El ejercicio del arte es excesivamente duro. Para todos aquellos que lleguen a triunfar,

—resultándome inevitable subrayar la reticencia que me produce esa palabra—, este trabajo deberá recordarles la seguridad o inconsecuencia de sus puntos de partida. Al público, que lo que se entiende por éxito es la aproximación a una coherencia obtenida por el conocimiento del momento histórico, por el convencimiento de las verdades que obligatoria mente hay que oponer a la desintegrada sociedad colombiana, a la impulsiva necesidad de comunicar las Ideas nacidas bajo el desencaje cultural, social y económico y a la construcción de un sistema lo suficientemente organizado y codificado, que por un proceso gradual de perfeccionamiento y depuración, integre la producción de imágenes a un público que cae bajo los mismos denominadores. Tener éxito será, haber podido hacer ARTE.

Ninguna de las obras de los artistas aquí reunidos son obras acabadas. Todos reconocen en mayor o menor grado esa verdad. En el momento, resulta una cualidad. Nadie ha podido cometer la torpeza de reconocer lo; muchos dejan entrever el manifiesto de un trabajo fatigado, fabricado a ciegas en el peor de los casos; pero deja por encima de cualquier afirmación, una posibilidad.

No están incluidos los artistas que siendo contemporáneos, no aparecen en el panorama local con intereses más o menos definidos hasta 1974. Ethel Gllmoure,

Germán Botero, Humberto Pérez, Luis Fernando Valencia, Carlos Echeverri, Hugo Zapata, Guillermo Cuartas, Pascual Ruíz, Alberto Uribe, Margarita María Restrepo, Gustavo Jaramillo y muchos otros, que tienen a su haber, como mínimo, una exposición individual, darían material para otro trabajo.

Por encontrarse actualmente en París, no pude incluir a Armando Londoño, cuya obra, hasta 1973, merece ser tenida en cuenta, y a Javier Restrepo, quien por motivos personales, se negó a concederme la entrevista.

Nosotros, 1976, pp. 5 -7.

Texto del catálogo de la exposición de Felix Ángel en el Banco Grancolombiano, Febrero 17 – marzo 3 de 1973 (Félix Ángel)

Consciente de pisar el límite preciso donde las palabras pueden empezar a perder significado y la frases situarse en el esquivado ángulo de las cosas ambiguas; teniendo muy presente, casi pudiendo asegurar que quien ha empezado a deslizarse sobre estas líneas ha debido de mirar primero quien las firma y buscará afanosamente la piedra de escándalo, el punto flojo, la palabra descuidadamente encajada que con solo moverla hará que todo se venga sobre el suelo, deberá saber que es precisamente la persona que más me interesa, hacia la cual lo que sigue está risueñamente dirigido y desprevenidamente colocado.

Porque puede ser un acto tan corriente que alguien hable sobre sí mismo, y la pretensión, el convencimiento o la ingenuidad, los calificativos más usuales; porque puede ser un hecho irrazonable que aproveche ésta, mi primera “gran salida” con el riesgo de caer y golpearme, sintiendo asimismo que surgen de pronto desde sitios insospechados y quizá demasiado cercanos, engañadores escudos en torno a una persona que puede afirmar tranquilamente que cree en sí misma (que es muy diferente a decir que cree en lo que hace) pero que extrañamente siente hoy que ambas cosas son perfectamente compatibles, aunque no sea razón suficiente para creer en la sinceridad de un trabajo. Pero eso no importa tanto, porque no es mi razón ni mi justificación.

Y es que tampoco voy a definir la pintura, ni el arte. Yo solo hago y busco. Puede ser simple, inoficiosamente, una forma de vivir, dándole a este verbo el sentido más laxo

e infinito, con lo que pueda tener de ridículo o enajenante, con todo el dinamismo de su perenne devenir.

¡Y es que la vida así, es casi infinita!

Pudiendo ser la pintura una forma de vivir, no se puede por ello, es forzarse en entender la dimensión de un trabajo que yo mismo en el fondo, no entiendo, aunque sienta desesperadamente el impulso de hacerlo.

Si mi pintura parece llegar en determinadas ondulaciones o alguien cree sentir que se le sitúa en determinadas coordenadas, puede pensar tranquila y gozosamente que no todos somos tan abismalmente distintos como creo y podrá ahorrarse el inocuo placer de hacérmelo sentir.

Subir y caer; andar con los ojos fijos en algo que aparentemente carece de sentido, la contradicción y el heroísmo en pro de uno mismo, son estados a los cuales no les tengo miedo porque estoy convencido de que un hombre es precisamente eso, lo que puede decir y negar al mismo tiempo, no como una fórmula adoptada, como ecuación que siempre tiene que cumplirse, sino como la expresión de una vitalidad que solo es de la juventud y de un empuje que responde a estímulos contradictorios.

Por ello: Si hoy muestro mi trabajo con seguridad y convicción no estoy negando la posibilidad de que mañana, yo mismo sea quien me ría de él y por ende, de la gente que creyó les había llegado casi violando su sensibilidad, para que salgan a relucir entonces “los otros”, que proféticamente sentenciaron su destino temporal y vacuo.

Y si hoy también, fuera de las acostumbradas risas de desconfianza, de las palabras monóticamente labradas por esos que saben, con la intención certera o ignorante de orientar o destruir, aparecen los tolerantes y condescendientes, que aún reciben ciertos acontecimientos con la seguridad de que solo son alaridos inmodulables de una juventud, que se pongan también en la fila para darles la espalda.

¡Yo siempre seré joven!

Nosotros, pp. 23-24.

La entrevista (Félix Ángel)

Creo que mi generación y yo mismo, estamos desprovistos de talento. Si yo llego a elaborar una obra de importancia, una obra con la suficiente carga de significaciones

para que se integre a esta sociedad y pertenezca a ella, será por el trabajo de todos los días. Me parece que mi generación y yo mismo, estamos señalados por la mediocridad. Si llegamos a desarrollar una obra de importancia, o mejor dicho, representativa de algo, habremos utilizado la única vía posible, que es el trabajo. La tranquilidad que podemos tener, por encima de comer y dormir, es la de no podernos mentir a nosotros mismos.

Muchos me dicen, por qué no me voy de Medellín. Un artista no puede hacer concesiones. Un artista no puede ser prudente, no tiene por qué andar con cuidado, no tiene por qué cuidarse de lo que hace. Su misión es ser un fanático. Yo lo soy, de mi propia sinceridad. Ya pasó la época de la humildad disfrazada. Mucha gente enseñó a no desfallecer. Los artistas de ahora, se justifican para no luchar contra la corriente. Debo parecer un iluso por llevar hasta sus últimas consecuencias lo que pienso. Mi necedad y mi terquedad, acaso sean idealismo. Me iré cuando ya no tenga nada que hacer aquí, es decir, cuando el bloqueo sea total.

Mi interés por la educación es mayor de el que normalmente utiliza esa manera de sobrevivir. Me he esforzado siempre por inculcarle a mis alumnos, no el amor al trabajo, sino la conciencia por el trabajo. Trabajar es muy aburridor. Yo comencé a amar mi trabajo, cuando tomé con ciencia de que era la única vía para mejorar todos los días y que aún haciéndolo, me demoraría mucho para superar una cantidad de cosas. Comencé a amar mi trabajo cuando en el desespero me convencí de que no era un genio. Cuando vi que toda mi generación era autodidacta y había perdido los mejores años de su vida tratando de aprender a dibujar. Le abono a mi generación ese esfuerzo enorme. El de haberse decidido a trabajar en una forma temeraria. El error ha sido creer demasiado rápido en lo que han obtenido. Creo que los trabajos variarían mucho en el transcurso de los años.

Estoy todavía en una etapa de planteos. Cada una de mis exposiciones individuales ha sido una manera de plantear lo mismo. Yo hablo de desarrollar mi trabajo. Apenas comienzo. Con respecto a la mayoría de los artistas antioqueños que trabajan con algo muy determinado y presentan en general líneas muy definidas desde el punto de vista formal, yo conservo una desacomodación que no es más que el intento de mantener la libertad durante el proceso que implica la conformación de un código. Un monotipo del 73 es completamente diferente a un collage del 76, un screen del 71 es distinto a una pintura del 74, si se miran desde un punto de vista muy superficial

y formalista, pero todo está sustentado por el mismo concepto. En cada etapa de mi trabajo, etapas que están representadas por mis exposiciones individuales, el concepto ha buscado una manera bastante disímil para organizarse; en cada una también he hallado elementos que trato de unificar en la etapa siguiente. Por eso puede hablarse de que las “tribunas laterales” dieron salida a los futbolistas y estos a su vez, a la serie de dibujos sobre espectadores, los comentaristas y los ídolos. Luego, “Cochise”, “Maravilla” Gamboa, Crüyff.

Mi obra no intenta delatar la explotación del hombre, criticar la estructura de consumo de nuestra sociedad, tampoco parte de la realidad con el fin de presentarla o representarla. Mi obra recoge las relaciones que el hombre corriente establece con la realidad. Si yo me fuera de aquí posiblemente mi trabajo variaría, porque variarían esas relaciones. Mi trabajo enfatiza las relaciones ocultas del hombre con el medio que le rodea, con todas sus implicaciones. Mis imágenes visuales, —estoy seguro—, irán variando en proporción progresiva, porque cada vez iré encontrando elementos nuevos que harán mayor énfasis en esas relaciones, que van desde el plano íntimo al plano comunitario. Por eso mi obra resulta chocante, porque nuestra sociedad es una sociedad hipócrita y no quiere ver planteadas sus relaciones en ninguna forma. El hombre corriente es quien más me interesa, porque es quien tiene esas relaciones menos definidas. Mi obra es una fuerza de choque. Yo no busco lo prosaico de la realidad, no necesito escarbar en ella para elaborar mi trabajo. Si soy buen o mal dibujante, mal o buen pintor, buen o mal colorista, malo o bueno para entender la forma, el espacio, es lo de menos en mi obra porque lo gráfico, lo plástico, lo puramente visual y espacial debe sustentarse sobre las necesidades particulares de esta sociedad, o sea, en las relaciones incompletas del hombre con su medio. Mi obra señala esas relaciones incompletas, las pone al descubierto, pero da una oportunidad al espectador para ponerse de un lado o de otro. Son un testimonio. En un sitio de relaciones equilibradas, mi obra no tendría sentido.

Por la misma razón parte de fenómenos locales que pueden ser o no comunes a otros conglomerados. Soy un pintor local porque mi radio de acción es Medellín.

Aspiro a trabajar en muchos frentes porque existe una vía mejor para cada cosa. Escribo, pinto y dibujo, y aspiro a desarrollar algunas ideas sobre la arquitectura, carrera que realicé y que quiero muchísimo, a la que debo gran parte de mi formación como hombre. Mi vanidad no supera el límite de lo humano. Ya he

reconocido la falta de talento que nos caracteriza. El ejercicio del trabajo ha de suplir, las deficiencias de nuestra frustrada brillantez.

Nosotros, pp. 37-39.

Entrevista a Juan Camilo Uribe (Félix Ángel)

FA: Por qué abandonaste la cerámica. ¿Qué pasó con tu carrera como ceramista, qué hubo en el tiempo muerto entre el Juan Camilo ceramista y el Juan Camilo actual?

JCU: Primero que todo, no hubo tiempo muerto entre los dos Juan Camilos. Siempre fueron el mismo. Abandoné la cerámica porque llegó un momento en que se salió de las manos, se me volvió escultura. Mejor dicho nunca hice cerámica, en su acepción correcta, fuera de cuatro o cinco cocas y ceniceros, —señoreros por supuesto—, nunca trabajé con el barro como cerámica sino siempre como escultura. Llegué a un punto en que me sentí limitado por falta de materiales, de hornos apropiados, etc.

FA: ¿El premio en cerámica que alguna vez recibiste, lo consideras más bien como un premio en escultura?

JCU: Si; además, ese premio fue pura casualidad. Fue un premio a la primera cerámica que hice en mi vida y fue una obra hecha para el jurado. Cuando supe quiénes iban a formar el jurado me dije: “voy a hacer una obra para ganarme un premio según el gusto de los señores del jurado”. Y efectivamente, hice una obra para Edmond Rahal, Hernán Cárdenas y otro que no me acuerdo. Me dieron el segundo premio. Afortunada o desafortunadamente, el premio era un horno para cerámica y así fue como quedé matriculado como ceramista, sin tener la más mínima idea sobre eso. Yo visitaba los talleres de los amigos que si eran ceramistas: Carlos Martínez, Blanca Restrepo, Rodrigo Callejas; les admiraba su trabajo y su manera de expresarse, pero nunca tomé la cerámica como un arte mayor sino como mera cuestión artesanal. Por eso digo que desde un comienzo hice escultura.

FA: ¿Hiciste a “Llamarada” pensando en el jurado?

JCU: No. Eso no. El jurado en ese momento era muy disímil; muy dispar. “Llamarada” además responde a una línea de mi trabajo que viene desde hace mucho tiempo.

FA: ¿Por qué decías que no hubo tiempo muerto entre tu época como “escultor” en cerámica y la actual?

JCU: Debido a las limitaciones que sentía con el material, usé la cerámica con un interés comercial: daba clases, vendía chécheres; pero al mismo tiempo comencé con lo que hoy es mi trabajo: me interesaba el arte popular, el cinetismo, las estampas y los bombillos.

FA: Hacías eso para ti solamente o para un grupo reducido. De un momento a otro apareciste como pintor, no como escultor.

JCU: Trabajaba, pero nunca exponía. Mi primera salida con esas cosas fue en una exposición que hicimos para divertirnos un poco y para burlarnos de la Bienal. Por eso se llamó la “Mini-Bienal”. Casi todos éramos desconocidos. Algunos seguimos, otros no, pero en esa muestra presenté mi primera obra cinética, óptica o popular, o lumínica; digo así porque mi obra está enmarcada dentro de todas estas corrientes, si se puede llamar así: Lo que hago ahora pretende ser muy limpio, muy exacto y el barro es algo que ensucia, que no me permitiría lograr lo que quiero.

FA: ¿El humor; es parte del resultado que intentas conseguir o es accidental?

JCU: Es fundamental. Yo no me considero una persona humorística...

FA: ¿No te consideras una persona con humor?

JCU: Me considero como una persona que puede hacer humor con el simple título de una obra, aunque éste no tenga que ver nada con la obra en sí.

FA: No quiero hacer una homologación. Digamos. . . digamos que en la obra de Fernando Botero, el humor “funciona” con una medida de terminada. En tu obra en qué forma o en qué medida entra a funcionar el humor.

JCU: Es una de las partes básicas.

FA: ¿No es el punto de partida?

JCU: No, cuando yo planteo una obra, el humor va metiéndose de manera accidental. Entonces, yo comienzo a aprovecharlo.

FA: ¿Cada obra tuya, es el resultado de una larga meditación, o sea que haces esquemas previos, te forjas una idea muy definida de lo que quieres hacer y resulta así al final del proceso de trabajo?

JCU: Sí.

FA: No entiendo. Cómo entonces hablas del “humor que va metiéndose accidentalmente?”

JCU: Mis planteamientos iniciales son ideas escritas sobre un papel. Mis diseños, muchas veces son literatura. Cojo un papel y escribo: “Voy a hacer una cosa que es así, que va a tener estas cosas, estas otras, etc.

Describen la forma que tendrá el objeto. Mis esquemas básicamente son ideas. Luego, comienzo a mezclar las láminas, a pensar en las luces, —si ha de llevarlas— en “la forma” que ha de tener ese objeto.

FA: ¿Quieres decir que concibes la idea y luego la forma de ilustrar esa idea?

JCU: Cuando estoy formalizando la idea, cuando estoy metiendo las láminas en el cajón o las estoy sacando, suceden cosas accidentales, superposiciones, efectos particulares, que me originan nuevas ideas que invirtiéndoles su sentido producen una situación completamente humorística, que puede ser aprovechada para el título, o para la obra en sí.

FA: ¿En cada obra, lo más importante es la idea?

JCU: Sí.

FA: ¿No importa mucho el resultado formal?

JCU: El resultado formal trato siempre de que sea lo más atractivo posible. Pero el “huevo” de la obra indudablemente es la idea inicial.

FA: ¿La escalerita, el cajón, las luces, etc. - son elementos que ilustran la idea?

JCU: Sí. Me divierte mucho esa parte. Yo juego, me divierto con todos esos elementos. Me encanta tomillar, hacer juegos de espejos, jugar con caleidoscopios, serruchar tablas. Tuve que estudiar física, cosa que nunca hice en mi vida de estudiante; complicadísima entre otras cosas... Con la teoría de los espejos casi me saco un ojo... terrible.

FA: ¿Y el plano?

JCU: Me interesa muy poquito. Entre otras cosas, me interesa la astronomía; desde que curvaron el universo. . .

FA: Cómo influye en ti la astronomía.

JCU: Influye en la parte geométrica, en la distribución de los espacios de mi obra.

FA: Muchas de tus obras, son bidimensionales, es decir, siguen estando en el plano.

JCU: Pero busco el efecto sensorial, el cruce óptico. Los resultados prácticos de estas obras no me han satisfecho del todo.

FA: ¿Te interesa la ilusión?

JCU: ¿La ilusión?

FA: La ilusión a nivel sensorial.

JCU: Me interesa crear la ilusión pero en vez de crearla en el plano la creo en la realidad. Por eso trabajo más que todo en el espacio.

FA: Lo veo lógico. De otra manera utilizarías el principio tradicional de crear tres dimensiones donde realmente no existen sino dos. El arte óptico trabaja en el plano (casi siempre) pero nunca busca las tres dimensiones sino el engaño del ojo. ¿Lo ideal sería que tus obras te engañaran a ti mismo?

JCU: Ojalá. Alguna me engañó ya una vez.

FA: ¿Tu interés en ser irreverente sobre qué se fundamenta?

JCU: No tengo un interés claro en ser irreverente; no me importa esa parte como la gente cree y toma a la carrera, por el hecho de trabajar con el Corazón de Jesús y otras figuras tan inmarcesibles. No soy muy religioso ni mucho menos.

FA: Pero eres católico.

JCU: Soy cristiano por la gracia de Dios.

FA: ¿Eres cristiano o católico?

JCU: Creo que ya sabes si lo soy o no. Eso no es problema para mí. Pero no me considero irreverente.

FA: ¿En absoluto?

JCU: Sería lo más fácil ser irreverente en mi obra al trabajar con los elementos que utilizo. Sería algo así... como el camino más fácil.

FA: Tu trabajo responde a una necesidad de comunicar. ¿De comunicar qué?

JCU: Sí: de comunicar una realidad que nos toca vivir, un momento.

FA: Ya que lo mencionas, cómo ves “tu momento”.

JCU: Muy complicado. Me parece que la gente no ha sabido aprovechar la cantidad de cambios ocurridos en el mundo actual; incluyendo el punto de vista artístico, hay confusión total. Los artistas siguen “pintando”, haciendo lo mismo de siempre mientras esa realidad que todos queremos desbaratar de alguna manera, con actitudes conformes e inconformes pero demostradas, debería impulsarlos a ser menos convencionales. Esa realidad que algunos queremos mostrar está llena de elementos nuevos, actuales, y actuantes con esa realidad. Hace dos o tres siglos, la gente se expresaba con un pincel porque obedecía a ese momento. Ahora existen otros materiales, más de acuerdo con este momento.

FA: Hablas en términos completamente técnicos, referidos a la fabricación de la obra de arte. Yo quiero oír algo más sólido, quiero oír conceptos. Las manifestaciones del hombre responden a necesidades específicas, el arte incluido. Las formas de comportamiento van paralelas a los sistemas de vida, a la organización, etc. Personalmente creo mucho todavía en el cuadro. Pienso que mientras exista la arquitectura, mientras existan superficies verticales cuya función arquitectónica, espacial y estructural no impida su reutilización como soporte a imágenes visuales, — y el cuadro es una de ellas—, el cuadro como producto, tiene todo el derecho a mantenerse vigente. Las paredes sirven para colgar cosas. El cuadro es una de esas cosas. Una cosa que puede ser llamada “obra de arte”.

JCU: No me parece que el cuadro vaya con la realidad que ahora respiramos.

FA: Dime de una vez, cómo es esa realidad.

JCU: La gente debería pensar un poco en el futuro. La gente es la que hace la realidad; nuestra realidad es estática.

FA: ¿Somos un pueblo retrasado?

JCU: No creo que seamos un pueblo retrasado. Los que estamos retrasados somos los artistas.

FA: ¡Ah! Tú crees que el artista debe trabajar pensando en el futuro.

JCU: Repito que a la realidad; a los elementos que dan actualidad. En la edad de piedra se trabajaba con la piedra, etc. ¿Estamos ahora en la edad de piedra?

FA: ¿Con qué entonces?

JCU: En la edad atómica deberíamos trabajar con átomos.

FA: Nosotros no estamos en la edad atómica. Otras partes del mundo viven su edad atómica. Dentro del contexto mundial, podemos decir que vivimos la edad atómica; pero Medellín, “city”, con su clima de 22 grados centígrados, con su millón de gente despreciable, no vive en la edad atómica, realmente.

JCU: Por eso te digo que vamos retrasados.

FA: ¿Estamos desencajados del panorama mundial?

JCIJ: Como muchos países. Yo estoy expresando esa realidad “desencajada” como acabas de bautizarla. Mis láminas, demuestran el fin de una era religiosa ante otras verdades que se imponen día a día por la ciencia. Las creencias profundamente religiosas del pueblo se deterioran cada vez más en los países, pertenezcan o no al tercer mundo. Para nosotros, El Corazón de Jesús es más importante que el átomo. Esa contradicción que pertenece a la realidad es la que intento que la gente vea.

FA: ¿No crees que eso es solo una parte de la realidad? ¿Que hay otras cosas que pueden ser expresadas o revertidas por otros medios, no tan...

JCU: ¿Tan “atómicos”?

FA: Tan “avanzados”.

JCU: No. Estoy plenamente convencido de que el arte se está acabando. El arte como lo estamos mirando hace veinte siglos. La estética, un término que ha debido de cambiar radicalmente se ha mantenido, estática.

FA: Eso es cierto. La gente ha confundido la estética con una de sus categorías: La Belleza. ¿Qué categoría consideras como ámbito de tu obra?

JCU: El ámbito de mis obras es lo asombrosamente ridículo. Mis obras me parecen bellas, estupendas.

FA: ¿Tu trabajo llega a un amplio sector del público?

JCU: Y punto. Mi trabajo llega a un amplio sector del público.

FA: ¿Lo has comprobado?

JCU: Sí. Siempre llega. De una u otra forma. Es muy difícil que mi trabajo pase desapercibido. Claro que nunca hago mi trabajo pensando en el público. Sería imponerse una limitación que lo entorpecería. Mi trabajo llega a un público

medianamente culto, y hablando sencillamente, a un público con una capacidad intelectual parecida a la mía.

FA: Al pueblo entonces, no le va a llegar.

JCU: Yo soy el pueblo, también.

FA: ¿Viviendo en un piso 15, en el centro de Medellín?

JCU: Claro mi obra se presta a un sinnúmero de interpretaciones. Así como la vieja rezandera piensa que estoy exaltando el santoral y la iglesia, habrá otras que piensen totalmente lo contrario. Mi obra entonces, llega a un gentío, desde mi piso 15.

FA: Es que a mi me interesa mucho ese problema del público. Afirmas que tu trabajo parte de ideas que tú concibes y que no sabes a quién o a quiénes va a llegar esa idea.

JCU: Nunca me pongo a pensar en eso.

FA: ¿Y si te pusieras a pensar?

JCU: Se supone que a todo el mundo. Lo he corroborado en mis exposiciones. Por las observaciones que la gente hace, veo que llega a todo el mundo. A muchos les gustaría colocarme en un altar como un santo más.

FA: Yo conozco gente que no querría ponerte en un altar.

JCU: ¿Lincharme? Bueno es una manera de llegar.

FA: Entonces, si una obra llega tanto al público, debería existir una relación muy clara entre las ideas que tú concibes, entre el origen de esas ideas, la forma como tú la materializas y la función de esa materialización integrada al público. Esa relación sin embargo, aún no la veo clara. Cuáles son las determinantes de la idea inicial: ¿El Humor por parecerse en abstracto un valor suficientemente para significar? Las ideas no provienen de un problema subjetivo, pienso yo, porque tu obra sería subjetiva, demasiado personalista. La idea no sale del aire. Proviene, o de un proceso racional o de un impulso intuitivo.

JCU: Las ideas salen de muchas partes. Posiblemente de taras familiares, de acontecimientos de mi vida; son, personales.

FA: ¿La confrontación con el público, te ha ayudado a clarificar tu trabajo, a modificarlo?

JCU: Soy muy egoísta en el arte y en muchas otras cosas. La confrontación con el público me fascina, pero no afecta mi trabajo.

FA: Hablo en un sentido muy positivo. De pronto, el público tiene puntos de vista muy interesantes, hace caer en la cuenta de muchas cosas. Eso es muy normal puesto que la obra debe estar destinada al público. El público tiene derecho a opinar y a exigir que las relaciones sean cada vez más claras.

JCU: No. Me fastidia que el público, “me ayude”. Encuentro más positivo que la gente hable mal de mis obras.

FA: Nunca ha sucedido que modifiques algo de tu trabajo por algún comentario que hayas oído desprevenidamente?

JCU: Ni riesgos.

FA: ¿Has investigado de dónde derivan las creencias del pueblo, cómo se transforman? ¿Tu trabajo parte de las experiencias al respecto?

JCU: He investigado bastante el origen de la religión y su relación con la magia. Todas las religiones provienen de algo mágico. Para algunos, la magia es algo prohibido e irreverente; para mí tiene tanta reverencia como productora misma de la religión. He estudiado un sinnúmero de manuales populares sobre ella, la hechicería, la magia negra. Soy adepto a la magia negra; hay mucho de seriedad en estas cosas.

FA: No es incompatible con tu condición de católico?

JCU: Ya hablamos de mi condición de católico.

FA: Es más que lógico, que te resulte exótico lo popular.

JCU: No me resulta exótico. Es algo cotidiano. Lo transformé a mi manera; a la manera de poderle decir a la gente: “Esto que usted ve aquí prendiendo y apagando con docientas láminas del corazón de Jesús al lado, es una obra de arte; así lo entendió el artista y así lo entendió otra gente. Usted debe esperar algo de esto. Párese a mirar ese bombillo que titila y piense algo”.

FA: ¿Tu obra se desprende de lo popular, trasciende lo folclórico o simplemente, utiliza esos elementos en sus aspectos formales para hacer un arte popular?

JCU: Yo no hago arte popular ni folclórico. Mi arte transforma elementos populares, diversifica su acción.

FA: ¿Trasformas los elementos formales?

JCU: El Sagrado Corazón de Jesús me parece de lo más “formal”.

FA: ¿Tú vives de lo que vendes?

JCU: Hasta ahora, sí. Tengo otras actividades más comerciales que de una u otra forma se relacionan: la decoración y otras. Vivo además de muchas otras cosas. De la música, de la astronomía, del amor. . . de la felicidad.

FA: Me imagino que también crees en la suerte. Tú has tenido mucha suerte...

JCU: No creo en la suerte al pie de la letra. Pero sí he tenido mucha suerte para todo en la vida. Lo confieso públicamente.

FA: Los premios que has ganado, que son varios; han sido golpes de suerte, han sido todos merecidos. . . o...

JCU: . . . o con ayuda del Espíritu Santo?

FA: La pregunta es muy seria y exige una respuesta muy sincera.

JCU: Han contado con las dos cosas. He tenido la buena suerte de ganarme buenos premios pero he tenido que trabajar mucho, devanarme los sesos y rayar. Suerte sería ganarme la lotería cinco veces.

FA: La última obra, la que presentaste al Salón Regional de Artes Visuales marca un momento definitivo en tu carrera?

JCU: Definitivo no; pero cada obra marca un momento en mi carrera. No espero momentos definitivos.

FA: Hablo de definitivo, porque de pronto asumirías una dirección determinada.

JCU: No. Mañana podría guardar el Corazón de Jesús y hacer otra cosa completamente diferente. Ahora mismo tengo una serie de ideas que tendrán resultados formales diferentes. El artista debe ser completamente mutante, a cada instante.

FA: Qué opinión tienes de los artistas antioqueños actuales.

JCU: Cada uno está convencido de su posición y de su importancia.

FA: Lo de “importancia” lo dices irónicamente...

JCU: Despectivamente, además. Despectiva e irónicamente. Es muy temprano para hablar sobre ellos.

FA: A seis años o más de estar trabajando?

JCU: En seis años se ha visto a mucha gente abandonar todo. Tú mismo te contestas la pregunta puesto que la gente más seria, imagino, son todos a los cuales le estás haciendo este reportaje. Podría atreverme a decir que todos ellos, tienen una actitud muy seria.

FA: ¿Aportan algo al panorama nacional?

JCU: En este momento comienzan a aportar. Ya es hora que trasciendan el panorama regional. Algunos estamos comenzando a lograrlo.

FA: ¿Así que no son todos?

JCU: Como en todo.

FA: Como en todo, no.

JCU: El grupo me parece excelente y le veo futuro, pero me parece prematuro conceptuar algo más al respecto.

Nosotros, pp. 155-164

La fotografía como dispositivo mágico (Gabriel Mario Vélez)

Cuando en 1898 el abogado italiano Secondo Pia realiza la fotografía del Manto de Turín, vuelve a poner sobre la mesa una discusión que desde la perspectiva del proyecto moderno quería darse por superada: la utilización de la imagen en el plano del fetiche mágico.

La foto del manto había sido autorizada desde el Vaticano como parte de las investigaciones empeñadas en la certificación de su autenticidad. Un proyecto de tipo científico en el cual, de la foto, se esperaba un registro documental y objetivo. Se buscaba un *Studium* capaz de ofrecer un caudal de información tal que al final nos aportara afirmaciones veraces, es decir positivas sobre la realidad. Lo cual significaba también que debía establecerse una distancia de observación, que debía evitarse cualquier implicación emocional.

Pero lo ocurrido traicionó las expectativas del proyecto. La imagen efectivamente atrajo la atención de los creyentes, pero en muy poco se interesaron por las inquisiciones científicas. De pronto la distancia aurática que Benjamin asociaba a la obra de arte y al objeto de adoración, se convertía en cercanía a través de una mediación que resultaba demasiado sugestiva. Los creyentes encontraron en la foto de la tela una vinculación directa con el manto original y por esa vía, con el Cristo que contuvo. Una reacción en la cual la utilización de un dispositivo fotográfico resultó definitiva.

Todos sabemos que en la mitología del manto, el cadáver que había sido amortajado con esta tela dejó impresa su huella de un modo misterioso. El lienzo resultó *quemado* por efecto de un poderoso fenómeno energético que de forma natural se ha asociado al relato bíblico de la resurrección. De este modo, de una forma además intuitiva, los devotos entendieron que la foto del sudario a su vez capturaba la luz emitida por el cuerpo del Cristo en el momento de su resurrección, es decir, si la foto pretendía certificar algo esto era la constatación material del mito cristiano más emblemático: la resucitación del dios encarnado. La huella contaba además con rasgos de identificación que permitieron ilustrar la semblanza de un rostro que de otro modo no tendríamos más que aproximaciones básicamente literarias. La apropiación que resultaba de todo este circuito era entonces algo tan consistente que, con la foto en la mano, los creyentes sentían que la luz irradiada por el Cristo en el momento de la resurrección entraba por sus ojos, los tocaba y en definitiva los *punczaba*¹.

De este modo la dialéctica entre distancia, la que siempre existirá con lo sagrado “por cerca que pueda estar”² y esa cercanía en la dimensión del tacto y más que del tacto del golpe, de la herida, se hace presente en esta fotografía de un modo que la feligresía resintió de manera directa.

Está claro que de este tipo de fenómenos pueden ser rastreados a lo todo lo largo de la historia de la humanidad, me refiero a la utilización de la imagen como instrumento de la magia. No obstante lo inédito con la fotografía de Secondo Pia era precisamente la mediación que había sido utilizada: un instrumento tecnológico,

¹ Punczar de acuerdo a la dupla barthesiana Punctum-Studium

² La teoría aurática de Benjamin: “...manifestación irrepetible de una lejanía (por cerca que pueda estar)”. BENJAMIN, W. El arte en la época de la reproductividad técnica. Taurus; Madrid, 1972. Pág.24.

inventado en la plena efervescencia de la revolución industrial, heredero directo del proceso de construcción de la mentalidad positiva y como tal, herramienta de ataque del proyecto moderno.

Pero aún con tantos pergaminos e intenciones, el programa inscrito en la génesis del artefacto había traicionado su propósito desmitificador. De repente el dispositivo fotográfico parecía funcionar como herramienta mágica sin demasiada dificultad. Más aún, precisamente por sus cualidades naturales, las mismas que le habían abierto las puertas de los laboratorios de investigación científica, la fotografía se había convertido en la más propicia herramienta del pensamiento mágico.

Para desentrañar esta paradoja hay que entender primero que es eso de lo mágico. Un intento emprendido también en el contexto del proyecto moderno precisamente para sustentar el argumento de la evolución del pensamiento. De acuerdo al esquema, el proceso, siempre en una progresión ascendente, tenía origen en el estadio mágico, asociado en consecuencia a un mundo y a un pensamiento primitivos. Es decir, lo mágico y lo positivo se proponían como los extremos de un proceso de evolución encadenado. No obstante, tal vez el reconocimiento más importante al rastrear la utilización de la magia como dispositivo, era la evidencia de una configuración regulada de acuerdo a una normativa altamente especializada y precisa.

Se trata de un conjunto de reglas que podemos definir como las leyes de la magia, y de un modo más esquemático, los mecanismos que de forma operativa se han usado para la instrumentalización mágica de la imagen. Son tres y todos tienen como premisa, el establecimiento de un puente de comunicación entre el referente que quiere ser afectado y la mediación que se usa como herramienta de transferencia³:

1. Magia contaminante: se fundamenta en la huella. De este modo la vinculación entre el referente y la mediación mágica se produce por contaminación física. De algún modo y en algún momento el referente y la mediación tuvieron un contacto físico directo.
2. Magia homeopática: se fundamenta la semejanza. De este modo la vinculación se produce por simple comparación.

³ El antropólogo James Frazer fue el primero en establecer dicho conjunto de normas. En FRAZER, J. La Rama Dorada. Fondo de Cultura Económica; México, 1997.

3. La cosificación: se fundamenta en la accesibilidad y la manipulación. Se trata de la materialización de la mediación mágica. Un procedimiento que tiene como referencia la escala humana.

Hay que entender que la magia tiene como objetivo el establecimiento de un control efectivo sobre un fenómeno que en principio resulta incontrolable. Se trata entonces de un mecanismo de domesticación. Tal como dijera Freud, es “la omnipotencia de las ideas”⁴ convertida en herramienta. Es por eso que Freud también afirmara que la primera tecnología del hombre fue la magia.

Para ilustrar el circuito completo con tal vez, el ejemplo más radical de la utilización de la imagen como herramienta mágica de domesticación, vamos a referirnos a una práctica ya en desuso pero que fue recurrida por un número considerable pueblos en la antigüedad. Se trata de la llamada reducción de cabezas.

Para hacer aún más concreto el ejemplo me voy a referir a un grupo humano en particular, Los Jívaros. Conocidos como los cazadores de cabezas, habitaban la selva amazónica y utilizaban guerra y la reducción de cabezas como parte de su arreglo espiritual. El principio era elemental, la caza de la cabeza significaba la apropiación del otro y de su poder como guerrero. El procedimiento de reducción era mucho más complejo. Luego de cortar la cabeza del enemigo, se le extraía el cráneo y los órganos, se sometía a cocciones y a modelados con piedras calientes y arenas. Luego y de un modo muy sugestivo le eran cosidos los párpados y los labios. Es decir, tanto la mirada como la palabra, las potencialidades que lo hacían humano, eran apresadas y sometidas por su dueño. No había posibilidad de escapatoria. Por otro lado, la cabeza era reducida hasta alcanzar el tamaño de un puño y luego era portada por el guerrero colgada al cuello.

En este ejemplo extremo, la aplicación de los mecanismos de funcionamiento del dispositivo mágico, los que hemos llamado como las leyes de la magia, se corresponden de una manera absolutamente clara:

1. La vinculación física se encuentra garantizada (la magia contaminante). La sustancia con la cual está hecha la mediación mágica es la misma del referente. Para ponerlo en términos más actuales, el ADN, la huella más definitiva para la

⁴ FREUD, S. Tótem y Tabú. Alianza; Madrid, 1967. Pg.115.

identificación de un individuo, podría ser extraída e hipotéticamente podría ser usada para clonar al sujeto en cuestión.

2. El parecido, la semejanza es igualmente verificable. Se trata de un rostro que no sólo nos resulta verosímil, sino que podríamos llamar por su nombre.

3. La cosificación se consigue en el mismo procedimiento de reducción. Del tamaño de una cabeza normal se obtiene un objeto que puede ser contenido en el puño de la mano.

En suma, nos encontramos con el procedimiento de apropiación y domesticación mágica más radical y definitivo que se conozca. Las dificultades de su adopción estarían relacionadas con problemas de índole moral y ético.

Es por eso que la fotografía se convierte en una alternativa más accesible, nos permite una apropiación menos problemática y sobre todo menos radical en sus consecuencias. Una fórmula que de un modo paradigmático también se ajusta a la normativa de configuración que hemos establecido para el dispositivo mágico:

1. A la magia contaminante la fotografía responde con, tal vez la propiedad más característica del medio: el index, lo indicial. El relato mitológico del nacimiento de la pintura que conocemos de Plinio nos sirve de antecedente y de referencia. La sombra, la silueta, que de forma todavía muy precaria le sirve a la hija del alfarero Butades como herramienta de apresamiento frente a la pérdida inminente de su ser más amado, llega a una solución completa con la invención de la fotografía. Tal como nos dice Philippe Dubois⁵, es en el inquietante margen temporal de la instantaneidad que se produce, como si fuera un acto automático la transformación físico-química de los haluros de plata en plata metálica. Una alteración modelada de acuerdo a la menor o mayor cantidad de luz reflejada en el sujeto fotográfico. De este modo la huella apresada en ese cierto automatismo del clic se apresta a su aprehensión. Tal como ocurría con la foto del manto de Turín, el medio

⁵ En El Acto Fotográfico, texto aparecido en 1983. Para su teoría indicial Dobois empieza por señalar que el concepto de index lo ha extraído de las teorías de Ch. S. Pierce, referido en el libro "Escritos sobre el signo", publicado en 1978. (DUBOIS,P.1994.Pág.21).

adquiere una cierta cualidad de transparencia y pasa desapercibido⁶. Este fenómeno, sin bien, es el más característico de la técnica fotográfica, es a la vez el menos perceptible y por lo tanto el más intuitivo.

2. A la magia homeopática la fotografía responde con el aspecto más publicitado de sus cualidades, la capacidad de reproducir las apariencias de la realidad de un modo tan sugestivo. De este modo, la que empezó siendo una sombra y que todavía se encontraba muy próxima al oficio quirográfico –con el retrato de silueta-, haciendo uso de un entramado técnico más complejo, adquiere la verosimilitud suficiente como para convencer a cualquiera. Un dispositivo que por un nuevo proceso automático llegó a colonizar en los usuarios sus más altas expectativas de verosimilitud y objetividad. Una propiedad que se presume a tal punto de la cámara fotográfica que se convierte en la característica más reclamada. Más aún, la rotura de este principio suele explicarse como errores en la toma o problemas de calidad técnica.
3. La cosificación se relaciona con los usos más convencionales y populares de la imagen fotográfica. Un verdadero proceso de transformación dado para la construcción de un objeto de posesión. Desde la aparición de los primeros retratos en las pequeñas placas metálicas del daguerrotipo, la moda de las tarjetas de visita⁷ y llegando ahora a las prácticas comerciales más estandarizadas donde se promociona el formato postal (10x15cms o 13x18cms), el efecto pantográfico de trasladar las coordenadas de la realidad a una escala tan manipulable -que incluso podemos portarla en la cartera-, nos permite una clara vía de apropiación en el orden del pensamiento mágico⁸.

De este modo es posible afirmar que las cualidades técnicas del dispositivo fotográfico se acompañan de un modo paradigmático con las leyes de construcción del dispositivo mágico. Así, por el conjunto de las cualidades que le son más propias, la fotografía que había nacido como un artificio de feria, que luego había colonizado los laboratorios y los ámbitos más radicales del control social, siempre bajo el supuesto de la mítica objetividad y del panoptismo, llegaba para convertirse en el

⁶ Cuando señalo una foto nunca se me ocurriría decir, esta es una imagen fotográfica que representa mi apariencia el día de mi cumpleaños, simplemente digo, este soy yo el día de mi cumpleaños

⁷ Patentado por Eugene Disderí y presentado de la manera más grandilocuente en “El arte de la fotografía” -1862-.

⁸ Barthes afirma que el noema de la fotografía se encuentra en el retrato de los seres queridos, imágenes que luego ordenamos como historias y atesoramos como objetos en el álbum de familia. BARTHES, R. La cámara lúcida. Paidós; Barcelona, 1992. Pág.136.

medio de representación con mayores cualidades para instrumentalizarse como herramienta del pensamiento mágico.

Pero, a pesar de tan propicias cualidades, la activación mágica de la imagen fotográfica depende de un último y definitivo componente. Se trata de lo que Barthes señala cuando nos habla de la fotografía de su madre-niña en el invernadero, pero que en definitiva nunca nos muestra. El semiólogo se argumenta diciendo que para cualquier otro la imagen sólo podría causar algún tipo de curiosidad –intelectual o cultural- pero nunca llegaría a acercarse tanto como para tocar, para *punczar*... “la foto del invernadero, en cambio, era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente la ciencia imposible del ser único” (id.Pág.126). De este modo el circuito de funcionamiento de utilización mágica de la imagen fotográfica se presenta en toda su complejidad. No sólo se requiere una mediación que sea tan propicia, sino que el vínculo definitivo se tiene que reducir al circuito cerrado de la emoción, aquello que no puede ser contenido y que tan sólo se evidencia con los monosílabos que rompen el aliento.

Por eso, para terminar este texto en el mismo talante, tal vez la mejor sea a través de un relato literario, cuando José Arcadio Buendía, perdido en sus lúcidos delirios, sofocado en el calor soporífero del mítico Macondo, decide también usar el daguerrotipo para “obtener la prueba científica de la existencia de dios”:

“...Mediante un complicado proceso de exposiciones superpuestas tomadas en distintos lugares de la casa, estaba seguro de hacer tarde o temprano el daguerrotipo de Dios, si existía, o poner término de una vez por todas a la suposición de su existencia.”⁹

“El daguerrotipo de dios”, nos era acaso el mismo proyecto que emprendiera el abogado Pia; en definitiva el programa definitivo de la modernidad: obtener la prueba científica de la existencia de dios. No obstante, tal como ocurriera con el manto de Turín, por más esfuerzo que se destine a invalidar la autenticidad de esta tela, el creyente, tiene la certeza de recibir de la impronta una mirada que retorna. Que con un solo golpe de vista sus males serán curados y le ayudará a vivir una vida que por más que se quiera, no se deja someter a ninguna lógica. Una vida que sólo admite los frágiles y muy puntuales controles de la magia convertida en herramienta y sentida como emoción.

Artes La Revista, No 12, vol. 6 julio - diciembre de 2006

⁹ GARCIA, G. Cien años de soledad. RBA; Barcelona, 1991. Pág.43

El rugido del tekno (Gabriel Mario Vélez)

1959 fue el año en el que salió a la luz un libro de Leonard Wibberley cuya traducción al español resulta muy elocuente: “Rugido de Ratón”. En esta obra que también sería llevada al cine se cuenta la historia de un pequeño país en Europa, el ducado de Fenwick, cuya única relevancia era la de producir un vino de especial calidad, el Pinot Grand Fenwick, una referencia que los sustentaba a nivel internacional. En los Estados Unidos, haciendo honor a la filosofía de aprovechar la oportunidad cuando se presenta, una empresa vinícola lanza al mercado una versión no autorizada y abaratada del mencionado vino. En consecuencia la Duquesa Gloriana III, viendo amenazada la economía de su Ducado, no encuentra más alternativa que declararle la guerra a los Estados Unidos.

Pareciera evidente que el género más propicio para desarrollar una trama de tal naturaleza es la comedia. Más aún, sería el absurdo el tenor indicado. Y lo cierto es que la película, protagonizada por Peter Sellers, se vale de dicha fórmula cinematográfica para la construcción de la narración. Pero las implicaciones son aún más sugerentes.

La década del 50 y 60 del siglo XX son para la historia moderna momentos de gran tensión: como consecuencia de la posguerra se produce la llamada guerra fría, período en el cual las potencias ganadoras se disputan el dominio global. La aparición de la energía atómica en el panorama de la carrera armamentista se convierte en el instrumento de disuasión.

Precisamente el libro de Leonard Wibberley resulta pertinente bajo dichas coordenadas, entendiendo además que el autor hace visible los bemoles de una trama histórica que se estaba desarrollando en el momento y que en el libro se evidencia en toda su perversidad.

En el relato de Wibberley, la verdadera intención del ministro de defensa del Ducado de Fenwick cuando lanza el reto, no era la de ganarle la guerra a la potencia americana, sino más bien perderla. Pretendía que tras la destrucción y luego de una rápida rendición, el Plan Marshall debía llegar para recomponer el país y sobre todo para restaurar la infraestructura económica. Una situación que en el escenario real de la posguerra se produjo para la reconstrucción de Alemania, Italia y Japón.

Pero el plan del ministro de defensa tenía un único inconveniente: ¿qué tal si el Ducado de Fenwick ganaba la guerra contra los Estados Unidos y el rugido de ratón tenía efecto?

Una posibilidad, más que remota, absurda. Pero en el ejercicio literario que realiza Wibberley lo impensable se convierte en realidad a través de una lógica plausible:

Los devotos guerreros del Ducado, en una sorpresiva incursión con un pequeño comando de arqueros se toman la ciudad de New York, logrando además apoderarse del arma más destructiva que haya aparecido en la historia de la humanidad, la bomba Q.

Para conocer el desenlace vale la pena remitirse a la fuente.

En 1959 se produce también otro evento de relevancia para nuestro discurso. El director cinematográfico Edward Wood estrena en los Ángeles la película *Plan 9 del Espacio Exterior*, un filme que según los entendidos inaugura la derivación de un género que alcanzaría gran resonancia en la historia del cine: la serie B, y que para el caso extremo de la película de Wood se llamaría la Serie Z.

En términos muy simplificados se denomina serie B a un tipo de cine hecho con bajo presupuesto y en el que la carencia de recursos se hace notar a tal punto que se convierte en la característica más visible del producto obtenido. La serie B apareció en Hollywood como consecuencia de la debacle económica de la crisis del 29. En principio tratado como una salida económica por los grandes estudios, se convirtió en una estrategia de producción bien estructurada, y con el tiempo en una suerte de formato estilístico.

En *Plan 9 del Espacio Exterior*, dado que se trataba de una obra de ciencia ficción, la producción exigía el uso de una gran cantidad de recursos técnicos: efectos especiales, personal especializado, equipo actoral de renombre, etc. Pero en la práctica el director actuó como productor, guionista, director de efectos especiales, director de arte, de casting, etc. La estrella de la película, el otrora famoso Bela Lugosi, quien había alcanzado reconocimiento internacional por su papel en *Nosferatu*, no sólo se encontraba en declive, sino que murió apenas iniciada la producción. Wood en lugar de cancelar el rodaje –que era lo más lógico–, optó por sustituir al actor con el quiropráctico de su esposa, quien, a juicio de Wood, guardaba cierto parecido con Lugosi. Desde entonces no sabemos si el característico gesto de

cubrirse el rostro con la capa tan propio del Conde Drácula se hizo para generar misterio o para esconder el truco.

En suma, el señalamiento de serie Z a partir de la película de Wood se debe precisamente al extremo de producir cine con aspiraciones hollywoodenses, pero realizado con las mayores precariedades y, sobre todo, con el desparpajo de hacerlas evidentes.

No obstante, la serie B, tratada con desprecio por la industria del cine, ha trascendido como un verdadero espacio de investigación y experimentación para un entorno muy condicionado por la monumentalidad de la operación.

Del mismo modo, los resultados cobran vigencia a la luz de los tratamientos visuales donde el ruido que producen las imperfecciones y las faltas a la calidad operan como verdaderas unidades significativas.

Pero para entender en toda su dimensión las potencialidades del ruido, es necesario en primer lugar sentar un punto de referencia:

¿Qué podemos entender por ruido?

Para responder a esto vamos a dar un nuevo rodeo.

Muy próximo al 59, la fecha que hemos usado como pretexto para el inicio de este discurso, se produce un evento artístico de gran trascendencia, el compositor norteamericano John Cage presenta la obra *4:33*. Se trata de una pieza pianística en tres actos cuya duración se describe en el título, -4 minutos y 33 segundos-.

Apenas con unos segundos del registro en video nos damos cuenta que para entender el concepto no hace falta llegar hasta el final, aunque de acuerdo a la propuesta de Cage, sí que es necesario presenciar el performance completo para capturar en toda su dimensión *el efecto sonoro* de la obra. Porque aunque pueda parecer una paradoja el sentido de la pieza no es remarcar el silencio, sino el ruido.

Quienes se encontraban ese día en la sala de conciertos debieron digerir una cadena de sucesos bastante inusual: el famoso músico David Tudor se aproximó a un piano de cola. En su mano cargaba una partitura y un cronómetro. Tras sentarse frente al piano y plantar la partitura en el atril activó el cronómetro e inmediatamente cerró la cubierta del teclado. Con dicho gesto le dio inicio al primer movimiento. Conforme pasaban los segundos y el pianista cambiaba las páginas de la partitura, lo que

realmente se oía no era el piano, sino lo que a su alrededor generaba algún tipo de sonido.

Quienes han tenido ocasión de presenciar un concierto de piano saben que ante la expectativa del primer acorde, una sala de conciertos se convierte en un entorno totalmente acallado, por lo que el más leve sonido se amplifica dramáticamente. Es una situación que genera tal tensión en el público que la contención de la ruidosa condición humana se convierte en una verdadera preocupación: la toz, el gorgojo del estómago o el cuchicheo están prohibidos.

Al finalizar los 4 minutos con 33 segundos de la obra, el pianista David Tudor salió del escenario como suele ser habitual en un concierto. Entre el público algunos aplaudieron, otros ya se habían ido, otros más abuchearon. En fin, el performance de Cage había tenido efecto.

Andrés Lopez –no el de la Pelota de Letras, sino otro filósofo local-, gran estudioso de la obra de John Cage, me contaba una historia que ilustra muy bien el acento al que el compositor quiere dirigir nuestra atención: en cierta ocasión en la Universidad de Harvard construyeron una costosa cabina insonorizada, se decía que era el lugar más silencioso sobre la tierra. Para probarlo la Universidad invitó a Cage para certificar el hecho. El diagnóstico no podía ser más funesto para los técnicos, la cabina no servía, Cage oía un ruido agudo y uno grave. Después de innumerables pruebas se descubrió que los sonidos que Cage oía provenían de su propio sistema vital, eran internos.

¿Es posible entonces alcanzar el acallamiento de todo sonido? Cage afirma que no. La audiencia de los 4 minutos y 33 segundos de la obra se vio confrontada por tal certidumbre. En medio del silencio ceremonial de la sala de conciertos, el público pudo oír el crepitar de la atmósfera a su alrededor y, probablemente, los que más aguzaron sus oídos oyeron correr su sangre por la venas y el sonido explosivo de los carbohidratos convirtiéndose en energía al interior de sus células.

A propósito de la ruidosa condición humana permítanme presentarles la obra de un artista cuya exploración hace uso de la más alta tecnología fundamentalmente para hacer ruido. Se trata de Zachary Lieberman.

La obra de Lieberman versa sobre la traducción. La que ocurre cuando ejercemos de generadores de símbolos que luego movemos por distintas mediaciones. Su obra está

vinculada directamente con los proyectos renacentistas de encontrar relaciones entre todos los elementos de la creación. Fue el cura Luca Passioli quien convertiría una fórmula matemática en toda una teoría mística. A este ejercicio de adoración lo llamó la sección áurea o el número de oro o el número mágico. Y era tal el empeño en la búsqueda de relaciones que durante el Renacimiento, mientras se construía una catedral, a la vez era posible interpretar al órgano la sonoridad contenida en una ventana o en un arco de medio punto. La fórmula que permitía construir la estructura arquitectónica de la edificación podía ser traducida a una partitura musical, a una pintura o a una escultura. La teoría de los fractales que ahora arroja un sorprendente número de imágenes le debe a estos hombres del Renacimiento la exploración que les da sustento.

Liberman también nos enfrenta a la imposibilidad de asumir la traducción como una acción nítida. Además de las imprecisiones, las ambigüedades y todo tipo de descontextualizaciones, la traducción requiere de la conjugación de códigos a veces muy disímiles. Es ese el tipo de señalamiento que nos hace Betsaida Tandoy Jacanamijoi, una artista en formación con una característica que a la vez que oportunidad se convierte en carga: ella es de origen indígena.

Retomando una serie de emblemáticas imágenes publicitarias, ella se las apropia y las traduce a su lengua materna, pero la traducción *no es correcta*. Ella se toma la libertad de establecer una serie de analogías que evidencian la complejidad de utilizar un dispositivo cultural tan sofisticado para plantarlo en un nicho que le resulta ajeno. Es el tipo de realidad a la que han sido sometidos los pueblos indígenas en su confrontación con la llamada cultura occidental.

Volvamos entonces a la pregunta por el ruido.

En el *manifiesto futurista* de 1913 Luigi Russolo afirmaba que con la aparición de las máquinas “nació el ruido”. Russolo se refería específicamente a la manera como los ruidos se producían en la era industrial por el uso de las maquinarias, pero no a modo de crítica, sino como la posibilidad de incorporar nuevas sonoridades musicales, y de esta manera, decía Russolo, la música nutría sus posibilidades para la generación de nuevas sensaciones. En palabras de Russolo:

“Cualquiera reconocerá por lo demás que cada sonido lleva consigo una envoltura de sensaciones ya conocidas y gastadas, que predisponen al receptor al aburrimiento, a

pesar del empeño de todos los músicos innovadores. Nosotros los futuristas hemos amado todos profundamente las armonías de los grandes maestros y hemos gozado con ellas.... Ahora estamos saciados de ellas y disfrutamos mucho más combinando idealmente los ruidos de tren, de motores de explosión, de carrozas y de muchedumbres vociferantes”.¹⁰

Russolo invitaba a una revolución, al posicionamiento desde un nuevo paradigma, a la incorporación de lo móvil, lo transitorio, del azar, en las posibilidades de creación artística; un ideario convertido en la matriz ideológica del Futurismo.

En la *orquesta futurista* los sonidos se mezclan, se combinan, pero no se limitan al inventario de sus recursos, sino, tal como dice Russolo, con la incorporación de nuevas sonoridades, “a medida que se inventen otras maquinarias” y dispositivos tecnológicos, la expansión tiende al infinito.

Russolo se vale de un concepto como matriz esencial de su revolución:

“Hay que romper este círculo restringido de sonidos puros y conquistar la variedad infinita de los sonidos-ruídos.” (idem).

Se trata de una suerte de amalgama, producto de la contaminación de lo ya existente, subversiva en la medida que promueve la ruptura de los formatos convencionales y ataca los valores convertidos en academia.

Otra de las propuestas de John Cage acoge la invitación de Russolo para producir una pieza sonora que además requiere de la performance para adquirir todo su sentido. Veamos y oigamos a *Water Walk*.

En términos del esquema comunicativo convencional el ruido se presenta cuando se dificulta o enrarece la recepción del mensaje. Mientras el emisor podría ser un agente no consiente de su condición, el receptor, para percibir el ruido como tal no sólo lo detecta sino que incluso lo señala con malestar. De esta manera coincidimos con Cage que el ruido se produce más como interpretación que como fenómeno emitido.

Existen muchos factores para que tal situación se produzca: fallos en la emisión, alteraciones del canal, problemas de traducción en los códigos, incapacidades del receptor, etc. En todos los casos el ruido resulta detectable.

Tal como en las películas de Ed Wood, el ruido aparece cuando el receptor,

¹⁰ Luigi Russolo, *El Arte de los Ruidos. Manifiesto Futurista* (1913).

conocedor del *lenguaje correcto*, contrasta uno y otro para darse cuenta que al producto ruidoso se le notan las costuras en cada uno de los remiendos; por ende el efecto de ilusión se diluye dando paso a la evidenciación de la obra como artificio e inevitablemente perdiendo el potencial de catarsis, tal como lo describía Aristóteles.

En las dinámicas sociales, la intromisión de nuevos modos o la alteración de las costumbres siempre se perciben como algo dañino, subversivo. Sin embargo, en las mismas dinámicas, históricamente ha ocurrido que por acostumbramiento o reacomodación el agente de inquietud se incorpora al devenir para convertirse en una nueva norma. En este sentido se podría interpretar el ruido como un ingrediente necesario de cualquier sistema para la experimentación de nuevas posibilidades y en consecuencia, para la incorporación de novedades; es decir, el ruido actúa como un campo de pruebas para el descubrimiento de otras soluciones. La teoría de la evolución biológica se rige por este principio; tal como lo dijera Darwin, es a través del azar de la mutación genética que nuevas características aparecen en especies ya adaptadas a entornos específicos. Frente a un cambio en las condiciones de un ecosistema o por efecto de un mejor desenvolvimiento, lo que aparece como una alteración en un organismo ya constituido, se convierte en la garantía de su permanencia como especie.

Una característica clave de este sistema es el alto contenido de azar, muchas de las mutaciones resultan inadecuadas y por lo tanto fallidas, convirtiéndose en callejones evolutivos –por decirlo de otro modo, en caprichos-. Pero en la naturaleza nunca ha habido economía de recursos, por lo contrario son el exceso y el derroche la dinámica habitual.

Si aplicamos este sistema de análisis al ámbito específico y especializado de las llamadas *artes nobles*, nos encontramos con que la maestría, el virtuosismo son las categorías que tradicionalmente se han usado para señalar las cualidades del artista consumado. Una escala de valores que plantea el establecimiento de una serie de patrones ideológicos propios de una organización social compleja. La fórmula para el establecimiento de la norma es por contrastación: frente a la *alta cultura* necesariamente aparece su contraparte, *la cultura popular*; frente a las artes nobles, las supuestamente ajenas a la clase, el conocimiento, la trascendencia histórica. Un sistema de agentes y sensores son los encargados señalar los baluartes de la cultura y a través de su acumulación en entornos especializados y altamente ritualizados

(especialmente el museo) fijan la memoria y la preservan como patrimonio. Se trata de un esquema largamente discutido y en el que el concepto de ruido se incorpora como el elemento subversivo que, teniendo como referencia la tradición asociada a la alta cultura, pugna siempre por minar sus estructuras ideológicas y anunciar el advenimiento de otra cosa. Tal como ocurrió en el Futurismo, fue en el circuito de las vanguardias históricas que la provocación y la ruptura donde resonaron de una manera tan sugestiva, casi para convertir el ruido en un nuevo dogma.

El uso de los materiales es otro de los escenarios donde se expresa de una manera bastante clara el poder rupturista del ruido. Se habla de materiales nobles para hacer referencia a una serie de materias primas y procesos que por sí mismos se tasan de valiosos. El mármol, el oro, el óleo... Insumos destinados a los maestros para confeccionar sus obras de arte. Materiales que suponen garantizar la longevidad de lo creado, una cualidad particularmente apreciada en los mercados del arte. Por contraste son muchos los materiales y los métodos innobles, aquellos de baja calidad, que presentan el riesgo de convertirse en gestos efímeros.

Probablemente para un melómano consumado el concierto pianístico de Tudor no haya sido más que una burla. Quien espera la interpretación canónica de un instrumento de tan sofisticada ejecución como es el piano, no puede admitir que en el escenario ceremonial de una sala de conciertos se cierre tan valioso instrumento y el intérprete renuncie a lucir sus habilidades.

Está claro que este tipo de gestos enrarecen la escena de la alta cultura y a la postre hacen imposible aprehender la obra como baluarte patrimonial.

Aunque es necesario decir que el mercado del arte se las ha arreglado para hacer duraderos incluso los gestos más efímeros y revoltosos de algunos artistas. Para poner uno de muchos casos, cuando Piero Manzoni expuso en la galería de arte su *Merda d'artista* (90 cajitas rigurosamente numeradas que contenían cada una 30 gramos de sus propios excrementos), pretendía que la obra se vendiera a precio de oro, es decir, cada envase estaba avaluado al precio del peso de oro del momento. Una acción que puede tazarse de manera elemental diciendo que es una burla. Pero el dispositivo semántico que desplaza su trabajo, entre otras cosas, convoca al ataque frontal contra la utilización de la obra de arte como objeto de consumo y de prestigio social. No obstante, a pesar de la intención agresora de Manzoni, es muy significativo que en la renombrada sala de subastas Christie's, hace poco tiempo se vendiera una

de las cajitas -seriada y catalogada- por más de 10.000 dólares (en efecto a precio de oro!).

Si nos concentramos en un campo aún más específico, *la imagen técnica*, descubrimos que en el desarrollo tecnológico expresado a través de distintos dispositivos de aplicación a la vida cotidiana, se ha tenido siempre como principio el alcanzar los más altos niveles de calidad. Es el caso de los sistemas de reproducción en audio, los visuales y su combinación, lo audiovisual. La evolución de los sistemas sonoros, tal como el tránsito de la cinta magnética al cd, o en los medios audiovisuales, el paso también de la cinta magnética al vcd o al dvd; En todos los casos la búsqueda de la más alta resolución se plantea como la meta por conseguir.

Por supuesto que los dispositivos de alta calidad requieren de un alto desarrollo tecnológico y en consonancia la elevación de los costos de producción. Por ende, los productos sólo pueden ser adquiridos por quienes puedan pagar las elevadas sumas de dinero con los que suelen ser estimados en un primer momento. Pero lo cierto es que la era digital ha demostrado una dinámica de abaratamiento cada vez más acelerado. La aparición de un consumidor menos especializado a la vez que menos exigente, ha conducido a la producción de aparatos que reduciendo el estándar de calidad a un rango medio o bajo, se hacen accesibles a un público mayoritario.

Si nos disponemos a realizar una *Arqueología de los Medios* tal como lo propone Siegfried Zielinsky, la fotografía nos permite hacer un ejercicio de rastreo muy revelador. Desde su invención, la cámara, los materiales y la óptica han evolucionado bajo la premisa de la búsqueda de la máxima definición en la imagen. Un asunto que resulta especialmente significativo con la aparición de los medios digitales.

En los procesos físico-químicos el ruido se podría homologar al “efecto de grano” de la película. En este caso el grano se produce cuando, en pro de una mayor sensibilidad del material fotográfico, se fabrican las emulsiones con un haluro de plata de mayor dimensión, lo que, en consecuencia, se traduce en una disminución visible de la resolución de la imagen. Un sacrificio que para muchos se convirtió en una alternativa en términos de la textura buscada y el aspecto final de la copia. Es decir, se convirtió en una herramienta expresiva, y que en muchos casos se utilizaba como ejercicio experimental. Una concepción que en su amaneramiento condujo a cierto reducto de adoradores de la técnica a proponer que los juegos formales garantizaban el calificativo de artístico.

Para la mayoría de los profesionales –particularmente en algunos campos de la fotografía de moda y de producto-, la pérdida de resolución resultaba inadmisibles. Precisamente, una de las respuestas más contundentes por parte de la industria frente al problema de la resolución, se produce a mediados de los 80 con la aparición en el mercado del grano T. Un tipo de haluro de plata que permitió aumentar el rango de sensibilidad, pero sin sacrificar -en la misma medida- la resolución de la imagen.

En las cámaras digitales el efecto de ruido tiene cierta semejanza con la película. Se trata de una “granularidad” en las superficies que de otra manera serían uniformes. También a causa de la poca luminosidad se producen fugas eléctricas en los circuitos que conforman el dispositivo de captura. Como resultado la celda fotoeléctrica produce más señal de la que generaría en condiciones normales por la luz incidente. Esta minúscula señal es distinta para cada pixel, no es uniforme y esto genera el aspecto visual que técnicamente se describe como ruido.

Para ir sentando algunas conclusiones, luego de un recorrido que no puede ser más que episódico, nos damos cuenta que para el establishment del arte la aparición de las tecnologías ruidosas se asume como la contaminación de las cuidadas maneras del buen hacer del oficio en la profesión de artista, un fenómeno que desde la misma instancia, se ha interpretado como el rugido de ratón que nos proponía Webberley. Un rugido que en efecto entra en batalla contra los más enraizados sistemas de reconocimiento, pero que en su origen no tiene la intención de apropiarse del territorio ya parcelado y escriturado de la cultura patrimonial, sino más bien subvertir el orden y mantenerse en la marginalidad. Un propósito que no puede sostenerse indefinidamente, sino que se vale del espíritu un poco ingenuo de las sensibilidades acomodadas para entrar en confrontación y de ese modo complementar la obra del artista.

Es claramente en un mapa con dichas coordenadas que el ruido se convierte en rugido. La etimología nos permite el juego de palabras, porque *Rugitus* es la raíz latina para ruido, a la vez que desde la onomatopeya es fácil vincular ruido con rugido.

Para poner un ejemplo, la obra del artista Catalán Juan Manuel Berenguer resulta muy propicia. Tras los sucesos del 11 de marzo en Madrid el gobierno español acusó a ETA de ser la culpable de los atentados de Atocha. Pero justo 2 días antes de las

elecciones, utilizando los mensajes de texto como herramienta de comunicación, la ciudadanía se autoconvocó para salir a las calles y cacerola en mano realizar una de las protestas más sentidas de las que se haya tenido noticia en la historia reciente de España. Berenguer tras grabar la cacerolada, utilizó el ruidoso fenómeno para diseñar un sistema digital de construcción sonoro-visual que involucra el poder narrativo del azar y la potencia transformadora de la emoción.

No hay ninguna posibilidad que les pueda mostrar ese trabajo dada la altísima sofisticación tecnológica que involucra. No obstante, para darles un ejemplo de la obra de Berenguer en un tenor semejante, además con el ingrediente adicional de la proximidad a nuestro entorno, les mostraré un video basado en los Archivos Mayo. Un archivo fílmico que fue rescatado por un artista de Medellín y que muchos otros – artistas- lo han usado para realizar sus propias versiones.

Volviendo a lo que hemos definido como rugido de ratón, no hace falta estar muy al tanto de la efervescencia informativa de los medios para entender esto de la potencia transformadora de las imágenes. Un contundente y contemporáneo caso lo constituye la colección de fotografías que se filtraron de las torturas en las cárceles de Abu Ghraib en Irak. Ninguno de los reporteros gráficos de la Agencia Magnum o de la Associated Press tendría la capacidad de causar un impacto mayor que la lograda por estos soldados, que con una cámara doméstica pusieron en serios aprietos al gobierno norteamericano. El impacto de ningún modo derivó de la proficiencia en el manejo de la técnica o se fundó en las altas resoluciones de sus equipos. Por el contrario, el poco aparataje utilizado, el uso del flash en crudo, el manejo de las poses de turista, además de la circulación por la ruidosa Internet, demostró una verosimilitud que no entró en duda, ni siquiera tratándose de un medio tan manipulable como el digital.

Un antecedente aún más contundente del poder de las imágenes se produce justo antes de finalizar la segunda guerra mundial. Un caso que podría resumirse diciendo, que de lo ocurrido en Auschwitz o en cualquier otro campo de concentración para el exterminio de los judíos, solo existen 4 fotografías. Se sabe que dichas imágenes fueron realizadas por el grupo de judíos que en el campo de concentración hacía las veces de vigilantes. Ellos, con la ayuda de la resistencia polaca lograron entrar una cámara fotográfica y aprovechando la oscuridad de las cámaras de gas tomaron de mala manera las 4 fotografías que ahora conocemos. Prácticamente sólo una de las

imágenes resulta clara, las otras requieren de una mirada más que atenta para desentrañar la situación. La que nos da más información nos muestra a un hombre que hace malabarismos para caminar entre los cadáveres en proceso de incineración. En otra vemos a un grupo de mujeres desnudas que caminan a la intemperie. Las demás requieren del contexto para entenderlas.

Tan pronto estas imágenes aparecieron en el escenario informativo se produjo una gran polémica. Curiosamente, no se ponía en cuestión que las imágenes fueran genuinas o falsas. Sino que a pesar de las cualidades notariales de la fotografía que hace un señalamiento frontal al hecho ocurrido, los que padecieron de las torturas no admiten que una imagen dé cuenta de todo el horror que significó vivir en carne propia lo acontecido en los campos de concentración.

Claro que cabe la falsificación en estos circuitos. Y, permítanme, me valgo de un neologismo. La estrategia podría ser descrita como el artificio del *enruidamiento*.

De ello dan cuenta los grandes productores industriales que han encontrado en una falta de calidad tratada como efecto, el incentivo de morbo que sus productos *bien hechos* ya no tienen. De algún modo se convierte en la respuesta a un fenómeno de pérdida de control sobre los canales de difusión. La Internet ha sido la herramienta y en particular el porno el producto de mayor tráfico.

Del porno hay muchos ejemplos: Cindy Jackson, Paris Hilton, etc. Imágenes todas que han circulado de una manera subterránea y subversiva por la red. Pero de otra naturaleza, uno de los que alcanzó gran resonancia ruidosa a principios del 2000, lo constituye el proyecto llamado *Bonsái Kitten*, un elaborado ejemplo de maltrato animal realizado con un entrañable animalito.

Por la red se difundió el eslogan de la venta de la mascota perfecta. Se trataba de un cachorro de gato cuya raza podía ser escogida por el cliente. La novedad era que el gato se vendía embotellado y con las instrucciones precisas para mantenerlo envasado de por vida. Se decía que el alimento era especial buscando el ablandamiento de los huesos, lo cual, con el tiempo conduciría al amoldamiento del gato a la forma de la botella contenedora.

La oferta despertó tal movimiento entre los activistas por la defensa de los animales, que en poco tiempo se denunció el caso en los canales de televisión y corrieron miles

de correos encadenados por Internet pidiendo la condena del empresario y el retiro del mercado de este inquietante producto.

No obstante poco después se descubrió que todo el asunto había sido mentira. El gato bonsai no existía, ni se vendía. En realidad había sido la propuesta de un provocador en New York que encontró en este gesto la manera de hacer visible la situación recurrente del maltrato animal y por esa vía una serie de comportamientos contemporáneos en esa, casi siempre perversa relación entre urbe y naturaleza.

Para concluir este discurso, voy a hacerlo a través de una declaración heteronímica, la que me permite mi condición de artista que incursiona en los problemas de la teoría. Voy a relatar la manera como en mi trabajo artístico hago la traducción del problema del ruido. Es una obra que ha sido exhibida recientemente en el salón regional de artistas. Se trata de una serie de 7 fotografías de tamaño 77 x 59 cms. para ser montadas en la pared sin marco.

Antes de entrar de lleno en la obra, la referencia al contexto de donde se extrajo el fenómeno ayudará a entender el problema conceptual que se aborda.

Por ley se establece para el territorio colombiano que todo ciudadano poseedor de un vehículo tipo motocicleta, mientras conduzca por cualquiera de las vías del país deberá portar, tanto él como el parrillero, un chaleco que permita identificar las placas del vehículo. Las especificaciones del chaleco son las siguientes:

1. Material reflectivo.
2. El tamaño de los números y las letras no puede ser menor a 15 cms. de largo.
3. Se debe portar en el pecho y en la espalda.
4. La misma identificación debe aparecer en el casco.

Quien no acate la norma se somete a una sanción que incluye la inmovilización del vehículo y una orden de comparendo para el pago de una multa.

El sistema del chaleco que apareció como una herramienta para el control de los motociclistas en el país, se ha convertido en una especie de ruido constate propio del escenario urbano. El chaleco no sólo se porta mientras se circula por las vías, es una prenda que nos hemos acostumbrado a ver prácticamente en cualquier entorno. Es común encontrar a los motociclistas exhibiendo su identidad mientras caminan por

la calle, se toman unas cervezas con los amigos, o incluso, mientras se comen un helado con la novia en un parque de la ciudad.

La fotografía, otro invento que apareció como herramienta de control social, me permite hacer un ejercicio de evidenciación que se sirve de sus características más comerciales. Con estas herramientas me he dado a la tarea de fijar las identidades fugitivas de los ciudadanos en el devenir de la urbe. El resultado es una obra que representa de manera inadecuada la realidad que señala porque el dispositivo de captura no alcanza a retenerla, la instantaneidad del disparador no es suficiente.

Tal como realmente ocurre en nuestras sociedades contemporáneas el hombre aparece difuso y la aprehensión que podemos hacer del mundo nunca es nítida, es ruidosa, se encuentra contaminada y no hay posibilidad de devolverle su pureza.

www.rugidoruido.blogspot.com

Ciudad herida (Armando Montoya)

La rutina es también un mito para la memoria y un modo de despertar la conciencia cívica por la ciudad.

Santiago B. Olmo

En numerosos países de reciente desarrollo las ciudades nacieron y evolucionaron casi de improviso, no a través de la lenta sedimentación que caracteriza a todas las ciudades europeas. Aquel encanto idílico de antaño que caracterizaba a las ciudades, se ha perdido ante las urgencias de la actividad económica, política y tecnológica. Ya no existe la estampa urbana concebida como un paisaje digno de serena contemplación, se prefiere una actitud totalmente asentimental desarrollada a partir de la vivencia de la ciudad. En este sentido, algunos teóricos han propuesto que el ideal de ciudad se funda en lo “informal” de la misma, que es allí donde tendría todas las formas que puede adoptar en la experiencia, no sólo física sino emocional y mental, de quien vive en ella.

Víctor Muñoz necesita recorrer las calles de Medellín, hablar con la gente y, de esta manera, contar la ciudad desde su experiencia. En su deambular, Muñoz confronta dos caras de la misma, la una oficial que según Claudio Zulán es aquella que se

constituye en “tramoya de la buena imagen”¹¹, aquella que responde a la sociedad de consumo, privilegiando lo precioso, lo nuevo, lo íntegro; y la otra, la excluida, la deslucida, la que en palabras del mismo Zulián, es “la definición de la expresión del conflicto”¹², aquella que la cultura ha relegado en la indignidad y de cuyos fenómenos se han ocupado algunos artistas plásticos.

Es precisamente aquí, donde Muñoz concentra sus experiencias para mostrarnos los cambios en la percepción del paisaje urbano; un paisaje testimonio metafísico, que encierra las huellas de una larga historia, con sus muros protagonistas de una existencia depositada en ellos. Él encuentra estímulo a su creatividad en arquitecturas ruinosas, en el abandono, en lo amorfo, y valora lo simple, lo desvalorizado, lo demolido, lo manchado como signos de un pasado perdido incluso en la memoria.

El ojo de Víctor Muñoz escudriña y registra aquellos lugares que son testimonio precisamente de una ciudad que, como lo es Medellín, cambia constantemente como resultado del empuje arrollador de los urbanistas; de las estrategias de consumo globalizado y de los efectos de la violencia, y sus consecuentes desplazamientos; situaciones que han llevado a algunos habitantes a abandonar sus viviendas tradicionales. Estos, expatriados, deciden demoler sus casas o sellar las puertas y ventanas de las mismas para convertirlas, a causa del deterioro, en “lotes de engorde” o en la parcela reservada, una vez regresen a su origen.

El crecimiento acelerado de la ciudad y los efectos antes mencionados han presionado la construcción informal, sobre todo en estratos medios donde sus habitantes, estimulados por la política de propiedad horizontal, construyen sus viviendas de primer piso en terrazas y garantizan, de esta manera, una parcela a su futura descendencia. Basta con otear la ciudad para evidenciar la presencia, ya no de techos en teja, sino de terrazas a medio construir.

Son estas parcelas las que configuran e identifican el paisaje urbano que Víctor Muñoz pone ante nuestros ojos, es él quien con su sensibilidad nos invita a tener una experiencia estética nueva con su trabajo, a interesarnos en lugares a los que, por el tratamiento del medio, les confiere una factura que les ha sido negada. La piel de la

¹¹ Zulián, Claudio. “La plaza de mercado”, en: *Lápiz* (176), Madrid, Octubre de 2001, p. 23.

¹² *Ibíd.*, p. 24.

ciudad herida ha sido mal curada, sus cicatrices son el testimonio de la violencia y el abandono.

Tomado del texto del catálogo de la exposición *Ciudad herida*, del artista Víctor Muñoz,
Museo Universitario,
Universidad de Antioquia,
2004

Un fallo saludable (Eladio Vélez)

El mamarrachismo de extrema izquierda, teoría pictórica internacional, acaba de sufrir un descalabro en el Primer Salón de Artistas Colombianos.

Mucho revuelo ha ocasionado en Bogotá el fallo del jurado que favoreció con el primer premio al pintor Gómez Jaramillo; los comentaristas de todos los diarios capitalinos rechazan en masa a este pintor. Nosotros, aunque tenemos mejor concepto de su obra, vamos a copiar algunos de esos comentarios porque ellos refuerzan nuestra vieja teoría en pro del arte puro.

El Espectador en su antipatía por el “monigotismo”, como llama a esa escuela, refiriéndose al pintor ya citado, dice: “esa elección es cuando menos un reto al sentir unánime de la crítica que no ha desconocido nunca los peculiares méritos del rector de Bellas Artes, pero que jamás, con muy pocas excepciones, se ha declarado decidida partidaria de ese estilo confuso, monstruoso en veces y sobre cualquiera otra consideración, falta de originalidad” y sigue el articulista: “si lo que se buscaba era premiar el arte impopular por qué no concedieron el premio al señor Pedro Nel Gómez, artista todavía más oscuro que el señor Gómez Jaramillo y de mayor renombre que él en esto de las audacias pictóricas; a su aventajada discípula la señorita Arango, y sobre todo al señor Carlos Correa, cuya ininteligible y abracadabrante Procesión de Semana Santa ha sido comparada (¡el Greco tenga piedad de nosotros!) con el Entierro del conde de Orgaz.

Para que el público se de mejor cuenta de las cosas vamos a definir a los colegas con los mismos términos con que se nos definió en alguna ocasión: se nos llamó “pintor derechista”. Aceptamos el bautizo y bautizando enseguida llamaremos las diversas escuelas pictóricas con los siguientes nombres: extrema izquierda, izquierda, centro,

derecha y extrema derecha. Las extremas, sobre todo la izquierda, chillan porque ni aun siquiera se les discutió como merecedoras de un premio. El jurado muy diplomáticamente se metió por el centro apoyándose en la izquierda y en la derecha y de allí sacamos su conclusión de que “como todo extremo es vicioso” este ha sido un buen fallo. No tratamos con esto de probar que este veredicto sea justo o injusto; para la prensa bogotana es injusto, ella quiere algo más realista, menos convencional, un arte más puro a base de buen dibujo. El triunfo de la extrema izquierda hubiera significado nada menos que el cierre total de todas las escuelas de bellas artes, como también la supresión del dibujo en todos los establecimientos de educación, y aunque esta supresión le aportaría al Gobierno una gran economía, ello no sería suficiente para pagar la enorme cantidad de frescos geniales que los extremistas de izquierda serían capaces de ejecutar; y el triunfo de la extrema derecha eliminaría el arte porque la fotografía en colores es mucho más perfecta; pero lo que sí constituye una verdad de a puño, visto el fallo del jurado y conocidos los nombres de los vencedores, como también el de los mencionados, es que el mamarrachismo ha sido descartado, porque aunque Gómez Jaramillo ha tenido sus exageraciones desagradables, se nota en sus últimas obras una ligera “conversión” a la derecha, tampoco es ningún revolucionario y precisamente por no serlo fue descartado con el que esto escribe y abandonados como fósiles antediluvianos, por los nuevos críticos y por un celeberrimo e inverosímil jurado en la exposición organizada por la Sociedad de Amigos de las Bellas Artes hace un año. Este pintor, a pesar de su desdibujo, resulta un fotógrafo si se le compara con los llamados revolucionarios.

Ya era justo una reacción en pro del arte puro. No podíamos seguir dependiendo del fallo irresponsable de los semi-intelectuales, de los rábulas en gestación, de los aficionados y sobre todo de los agentes de propaganda. Este fallo adverso a la llamada pintura revolucionaria, respaldada por figuras de verdadero prestigio, marca el principio de una revaluación de conceptos y de valores.

La pintura revolucionaria, como la han llamado los matriculados en esa materia, es tan sólo una mala imitación de una deformada escuela que sí fue revolucionaria, que hace ya mucho tiempo tuvo su auge, que dio un aporte maravilloso con la investigación y enriqueció la plástica moderna con obras de verdadero valor; pero hoy los secuaces de ese movimiento lejos de investigar giran en torno de la misma cosa, muelen y remuelen los mismos menjurjes sin lograr siquiera lo que realizaron

sus maestros y acaban por llamar arte a la más antiestética y absurda manifestación de sus cerebros propios de manicomio.

Los fabricantes de genios entre nosotros han quedado, pues, descalificados en esta ocasión. Es cierto que ellos nada pierden; nadie los conoce cuando escriben porque no firman y si firman nadie los conoce tampoco. Lo malo, pues, no es para ellos, es para sus agraciados que ya de la suerte van a tener que descender y mezclarse con los humanos.

Toda la responsabilidad caerá sobre los aficionados al elogio quienes por amistad, por mesenismo o por política han contribuido a este desastre, los demás son tan sólo las víctimas.

Ridícula y estúpida es en la mayoría de los casos la cantidad de elogios con que se obsequia a nuestros artistas o aficionados. Muchos de los que lo prodigan hacen de sepultureros y de arquitectos a la vez; no pueden construir si hay algo en derredor porque el público puede comparar y eso perjudicaría sus construcciones, por eso arrasan, incendian y barren; cuando ya han creído acabar con todo, hinchan sus elogios y soplando como fuelles de herrería, encumbran las pavesas. Por medio de este sencillo procedimiento, el cielo de la patria se cubre de astros de primera magnitud. La Grecia de Pendes y la Florencia renacentista no fueron jamás tan grandes, antes por el contrario, toda esa pléyade de hombres a quienes por más de 2.000 años la humanidad entera les ha rendido tributo de su admiración, ha quedado sepultada bajo la docta, incontrovertible y sesuda argumentación de los “críticos” tropicales. Como varias veces hemos tenido que arremeter contra estos raros ejemplares de la fauna, vamos a dar a nuestros lectores algunas muestras de lo que sobre ellos opinan los críticos serios del país con motivo de este desastre.

Tomamos de El Gráfico, “Es nuestro hábito tropical de volver genio al chico que hace un “morroco”. ‘El futuro Sorolla o Zuluaga de Chiquinquirá”. “El intérprete de la verdadera belleza’. “Y el pobre párvulo que contempla todo aquello en letras de molde, queda en verdad sugestionado, juzga que la naturaleza lo creó de virtudes no igualadas y de hecho se considera un Miguel Ángel. Se convierte en un pobre iluso, rémora social, inhábil hasta con su propia persona”. “Estos desastres que miramos en forma de cuadros, en los muros de la Biblioteca Nacional son el ejemplo palmario de lo que acabamos de expresar. A cuántos de esos “artistas” se les dijo “talentos”, “superhombres”, “magos del pincel”, para encontrar hoy la amarga realidad de la

ignorancia... “El bombo, el terrible ‘bombo’ de los críticos de pacotilla le quitó al país un elemento que quizás en otras actividades hubiera sido útil”.

Nosotros no tratamos con esto de eliminar a Pedro Nel Gómez jefe de la llamada escuela revolucionaria; a excepción de los frescos, siempre le hemos reconocido sus méritos de pintor. Criticamos más que todo un sistema que produce diez genios por minuto y a los peones de la alabanza que prodigan pasaportes para entrar en la inmortalidad. Ahora nos dirán que los colombianos (a excepción de ellos) somos unos imbéciles que no sabemos apreciar el “arte nuevo”. Entre tanto, que continúen creando genios, la sensatez colombiana se encargará de eliminarlos.

La Defensa, noviembre 8 de 1940

Temas de ahora y siempre. Variaciones sobre el arte y la crítica en Colombia (Gonzalo Ariza)

Un verdadero éxito ha sido el V Salón de Artistas, contra la opinión de quienes buscaban su fracaso, tanto por la concurrencia y por el crecido número de expositores, como por el adelanto de la calidad de las obras expuestas. Es, además, un hecho digno de registrarse, la aparición de nuevos hombres en el escenario de las artes plásticas colombianas, entre los cuales merece destacarse el de Edgard Riaño, el más joven de los artistas nacionales.

El éxito se debe al maestro Miguel Díaz, director de Museos y Exposiciones, también expositor, pero que ha colocado sus obras al margen del concurso para dar una muestra más de su imparcialidad y buena voluntad y quien tuvo la feliz idea de establecer una nueva reglamentación para que los organizadores y directores del salón fueran los propios artistas. Se ha evitado en esta forma que el salón resultara desierto, como ocurrió el año pasado, fracaso debido a la experiencia de años anteriores en que personas sin noción de las artes plásticas, pero duchos en menesteres de pequeña política, obstaculizaron las buenas intenciones del Ministerio de Educación y sembraron el desconcierto y el pesimismo en los campos del arte. La nueva reglamentación que se ha dado es lógica; cuando los ingenieros otorgan un premio anual al mejor trabajo realizado durante el año, no delegan su autoridad en figuras más o menos brillantes de la política; por el contrario, realizan un estudio concienzudo de las obras que han de calificar y premian la mejor de acuerdo con sus

conocimientos. Este año los pintores han resuelto hacer lo mismo, con la más justa de las razones y con el mejor de los resultados.

¿Hay deficiencias en la organización? Desde luego, y deben mejorarse en los próximos años. Por ejemplo, se ha insistido demasiado en el esfuerzo del Gobierno para estimular las artes plásticas. Pero este esfuerzo del Estado es bien pobre si se compara con el de los simples particulares. Un premio anual de \$750, como único estímulo para casi un centenar de artistas, resulta inadecuado cuando hay pintores que, desde luego, gracias al prestigio ganado en numerosas exposiciones y largos años de trabajo, pueden vender sus obras a particulares por una suma cuatro a cinco veces mayor. Naturalmente los premios deben considerarse como recompensas honoríficas o de estímulo, pero también hay un salón particular que todos los años está otorgando esta clase de premio sin que su adjudicación represente mayor esfuerzo. El salón no debía tener premios, con esto se evitaría la producción de cuadros académicos tipo Grand Prix, como ocurrió en Francia, y el Gobierno debía estimular más directamente la producción de las artes plásticas. El día en que el Estado se decida a apoyar francamente el trabajo de los artistas con una suma adecuada, un millón anual, que se podría arbitrar fácilmente con los recursos que se invierten en funciones burocráticas o mala educación artística o con la simple ayuda de una estampilla de sobretasa pro-arte o dedicando el 2 por ciento del valor de las construcciones oficiales para su decoración, verá correspondido su esfuerzo con creces.

Colombia debe reasumir su condición de nación directora de la cultura en Hispanoamérica, que ostentó con justicia en tiempos pasados, no obstante ser entonces inferior su desarrollo económico. No sólo en el campo de las letras, sino también en el de las artes plásticas, hemos producido auténticos valores. Cuando existía un verdadero apoyo al arte se produjo en Bogotá, sin necesidad de propaganda ni de “crítica orientadora”, la obra de Gregorio Vásquez, el mejor pintor de América en su época; Matiz fue el mejor pintor de flores del mundo en sus tiempos, según testimonio de Humboldt, hoy día comprobado: los tallistas santafereños nos dejaron obras de arte valiosísimas, como los retablos de San Francisco, admiración de cuantos nos visitan; las pinturas de Garay son de una asombrosa maestría, y aun en época reciente, los retratos de Roberto Pizano son

obras que se pueden exhibir con orgullo en cualquier sitio; ¿qué museo del mundo no incluiría en su colección el célebre autorretrato?

Mucho se ha hablado de las capacidades de los artistas contemporáneos y de la necesidad de apoyar su trabajo, sin que las diversas opiniones al respecto hayan cristalizado nunca en nada concreto. Quizás no se haya podido realizar esta labor oficial por culpa de quienes quisieran orientarla en un sentido totalitario, con un criterio exclusivista de arte dirigido, contrario a nuestra índole y a nuestras tradiciones de libertad individual. La sinceridad es condición indispensable para la creación de una auténtica obra de arte, y sería antiartístico que pintores católicos se vieran obligados a realizar frescos de propaganda materialista por el halago de una ayuda económica: el resultado sería tan antiestético como la imaginería comercial que ha venido reemplazando las magníficas obras de nuestras iglesias; sería contrario al sentido del arte que quienes tienen nuevos ideales de belleza tuvieran que reanunciar a ellos y ceñirse a los cánones monstruosos de la academia moderna para poder ingresar en un movimiento colectivo, bien financiado, de arte dirigido. Este apoyo del Estado podría realizarse por un sistema más adecuado a la psicología democrática de nuestro país respetando la libertad de creación de los artistas, dentro de un orden de ideas muy semejante al que en los Estados Unidos realizó Robert Bruce, eliminando el amateurismo al elevar su categoría profesional y apoyándolos, dentro de un plano de igualdad, en su propio trabajo, ya fueran paisajistas, escultores, pintores de óleo o de acuarela.

Son muchos los obstáculos y resistencias que es necesario vencer si se quiere que dejemos la condición de espectadores alelados y panegiristas incondicionales de lo que se produce en México o en otros países de América, para convertirnos en productores de nuestro propio arte. Nuestro ambiente artístico ha estado viciado por la intromisión de individuos ajenos al ejercicio de las artes plásticas. Aunque son muchos los escritores que le han prestado su generoso apoyo y a quienes se deben realizaciones de hecho, como el Museo Colonial o la institución de los salones de exposición, son también muchos los que se han mezclado en él con propósitos desmoralizadores; son muchos los que creen hacer crítica cuando sólo nos hablan a diario de sus gustos y peor aún, utilizan ésta como un medio para satisfacer rencores y chismes de cafetín o para bajos fines políticos. Pero la intervención de poetas o escritores que no estén guiados por estos propósitos será de una importancia decisiva

para la formación de un verdadero ambiente artístico; no debe olvidarse que los poetas también han visto desfigurarse sus obras por cronistas sin responsabilidad.

Respecto a la intervención de elementos extraños, algo más habría que decir. La hospitalidad colombiana, producto de nuestro profundo sentido cristiano y democrático de la vida, que rechaza los absurdos prejuicios raciales, es tradicional y es una virtud que a toda costa debemos conservar. Sin embargo, en estos tiempos de ríos revueltos, debemos por lo menos discriminar respecto a la calidad individual de los extranjeros que temporal o definitivamente se han radicado entre nosotros. Son ya numerosos los que se ocupan de cuestiones artísticas y hay entre ellos figuras de alta categoría y personajes sobre cuyas intenciones, al mezclarse en la discusión de los asuntos de arte colombiano, quisieran saber algo los pintores. Está muy bien, para dar ejemplos concretos, que personajes de la categoría intelectual de don Luis de Zulueta y Karl Brunner o los hoy ausentes profesores Rivet y Cuatrecasas, ampliamente conocidos en Europa por sus realizaciones literarias o científicas, sean acogidos sin reservas; quienes no se hallen en un todo de acuerdo con sus ideas pueden con ellos discutirlos, en la seguridad de que siempre se encontrarán en el plano de nobleza que su categoría intelectual les impone. Pero hay otros que, aprovechando nuestra natural benevolencia, se han propuesto una sistemática labor destructora de vasto y oscuro alcance, disolviendo los más caros principios de nuestra nacionalidad. Quisiéramos saber a título de qué condescendencia nuestra pretenden asumir la condición de directores y orientadores del arte nacional, individuos que como el comerciante Walter Engel pontifican en todas las revistas y publicaciones, desde las de más alta categoría intelectual, como la Revista de Indias, órgano del Ministerio de Educación Nacional, hasta publicaciones periódicas de dudosa moral; quisiéramos saber qué autoridad tiene para hablar con idéntico desprecio y chabacanería insultante de nuestro insigne pintor el retratista Garay; o de los abrigos de piel de las damas que asisten a una exposición!. Igualmente quisiéramos saber si la simple experiencia de vendedor de repuestos de automóviles autoriza a Juan Friede para hablar irónicamente de o que él llama nuestro “olimpico nacional”, para menospreciar a nuestros artistas santafereños, arquitectos, pintores y escultores y principalmente a nuestro máximo pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, en artículos publicados en dudosas revistillas, afirmando que sus obras no tienen ningún mérito artístico y que fue realizada pintando con colores al óleo sobre grabados de maestros europeos: afirmación tanto más absurda y mal

intencionada cuanto quienes no han estudiado detenidamente los lienzos del genial pintor bogotano, bien pueden por lo menos recordar el tamaño heroico de la mayoría de sus obras, en relación con el reducidísimo de los grabados europeos de la época. Quisiéramos saber qué autoridad tiene para hablar de nuestra cultura, llamándola “torpe reflejo de las espontáneas manifestaciones de la península” (sic).

El hacer estas observaciones ha de acarrearle, en el futuro, la más violenta crítica de menosprecio y desprestigio a mis modestas producciones pictóricas, ya sea directa, por parte de estos dos pontífices de la crítica, o indirecta, por parte de sus amigos y compañeros de negocios; pero es un deber protestar contra estas frases, interpretando la opinión de los artistas colombianos. Dadas las facilidades editoriales que existían en Europa antes de la guerra, todos los críticos de arte, aún los de mediana o ínfima categoría, tenían a su haber numerosas publicaciones, libros, artículos de revistas, etc., y los pintores colombianos no tenemos noticia de obra alguna publicada por los críticos extranjeros que han asumido la dirección de nuestra cultura. No obstante la zalamería de sus palabras, su actuación no ha sido en manera alguna desinteresada; existe, por el contrario, la sensación de que han querido aprovecharse de la difícil situación de los artistas colombianos, de la hostilidad entre algunos cronistas de prensa, de las naturales rivalidades profesionales que produce la pobreza del medio y de las desfavorables condiciones económicas de la mayoría de los trabajadores de las artes plásticas, para colocarse en una ventajosa posición de rectores y animadores del movimiento artístico nacional. Sería interesante saber qué fines políticos, financieros o sociales persiguen, ya que es imposible suponer tantos afanes o desvelos por el generoso afán de beneficiar un arte para ellos extranjero.

Este V Salón tiene una excepcional importancia para el futuro desarrollo de nuestro arte nacional, por cuanto se desliga de sus habituales organizadores y orientadores. No puede considerarse simplemente como un salón más, porque marca una etapa definitiva en la evolución de una conciencia profesional que era urgente formar en los artistas. Quienes por escepticismo, por haber exhibido recientemente o por no encontrar del todo satisfactorios los principios de la reglamentación no pudieron participar en él, también registran con alborozo el hecho de que los pintores y escultores comiencen a pensar por cuenta propia, conscientes de que tienen algo que decir con sus obras, sin necesidad de recurrir a la tutela de otros profesionales. Sea ésta también la ocasión para expresar el deseo, unánime entre los artistas, de obtener

para el próximo salón un local más adecuado, construido con ese fin. Ojalá pudiera inaugurarse en las salas de exposición que han de asignársele en el gran centro cultural de Bogotá, obra complementaria de la Ciudad Universitaria, que debe tener su sitio en el edificio del panóptico, centro donde tendrán lugar las actividades culturales de la capital, exposiciones, conciertos, cine educativo, etc., realizando así una idea favorita de Roberto Pizano.

El Tiempo, octubre 22 de 1944

La crisis del XV Salón (Carlos Correa)

Algo de historia

En 1940, siendo Jorge Eliécer Gaitán ministro de Educación, se inauguró el primero de los Salones Nacionales. Ignacio Gómez Jaramillo obtuvo el primer premio en pintura. De allí en adelante, los salones marcharon, relativamente bien, hasta el noveno inclusive. En este salón obtuvo Tito Lombana el primer premio con su bella escultura en madera: San Sebastián. Fue, pues, la época del ascenso, la edad de oro de los salones, pues allí se exhibieron verdaderas obras maestras como la Angustia para citar una sola, de José Domingo Rodríguez. Del X Salón en adelante se inicia la decadencia hasta su culminación en el actual...

Algo de estadística

Quinientas obras fueron enviadas a este salón, de las cuales el jurado de selección aceptó 81. Ahora bien, según opiniones expresadas por la prensa, en esta exposición apenas alcanzan a cinco, en promedio, las producciones de algún valor artístico, lo que equivale a decir, en lenguaje estadístico, que sólo merece la pena el uno por ciento de las obras enviadas al salón...

Causa de la crisis

Como principal causa de la crisis artística en Colombia, está la predicación del evangelio abstraccionista, en los últimos años. Esta catequesis redujo a la impotencia a casi todos los artistas del país, pues al deshumanizarlos, fueron convertidos en títeres sin fuerza ni voluntad propias: mansamente obedecieron a sus pastores; aceptaron dogmas como “el arte por el arte” y “arte sin contenido”, para terminar pintando con recetas cosmopolitas, sacadas de las prisiones del arte dirigido.

Terapéutica para la crisis

Si los artistas colombianos quieren salvarse, deben volver sus miradas al humanismo; ser realistas en el planteamiento y solución de los problemas artísticos: trabajar más; improvisar menos; dejar la charlatanería; huirle a la simulación; evitar los excesos alcohólicos, nicotínicos, etc., y, finalmente, perder menos tiempo en el café y aprovecharlo en el taller, mejorando su cultura... Dije que los artistas deben mejorar su cultura: ¿Cómo podemos aceptar a nuestros “abstractos”, si desconocen la abstracción matemática, la abstracción musical o la abstracción filosófica? Sus “obras” son rechazadas a centenares en los salones anuales, porque apenas son parodias o sombras en la sombra...

Los verdaderos artistas colombianos

Este XV Salón de arte fracasó, porque la mayor parte de los auténticos valores nacionales se abstuvieron de participar en él. La nómina de ellos, aunque incompleta, es la siguiente: Pintores: Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, Rafael Sáenz, León Posada, Débora Arango, y el grupo de pintores antioqueños: Dolcey Vergara, Gonzalo Ariza, Erwin Kaus, José Rodríguez Acevedo, Oscar Rodríguez Naranjo, Alipio Jaramillo, Ricardo Gómez Campuzano, Luis Alberto Acuña, Delio Ramírez, León Cano, Carlos Díaz, Sergio Trujillo, Marco Tulio Salas Vega, y el grupo de jóvenes nariñense. Finalmente, el importante cenáculo caleño de “Los 13”.

Escultores: José Domingo Rodríguez, Ramón Barba, Josefina Albarracín, María Teresa Zerda, Jorge Martín. Horacio Longas, Rodrigo Arenas Betancourt, Carlos Gómez Castro, Tito Lombana, Alonso Neira, Rómulo Roza, Carlos Reyes, Miguel Sopó y Luis Pinto Maldonado. Ceramistas: Argemiro Gómez, Carlos Martínez, Roxana Mejía y Luz Valencia.

Queda así probado que la nómina mayor del arte colombiano le dio la espalda al salón. La solución consiste en atraernos nuevamente, creando premios para el arte realista, independientes de los que ya existen para “formalistas”.

Los jurados calificadores

La integración de los jurados calificadores es cosa que requiere mucho cuidado, en el futuro, para no repetir los errores del presente... Conviene elegir personas que hayan realizado obra importante en el campo de la crítica y del arte. Surgieron algunos nombres: Guillermo Hernández de Alba (Teatro del Arte Colombiano); Luis Alberto

Acuña (El Arte de los indios Colombianos); Gabriel Giraldo Jaramillo (La Pintura en Colombia); Juan Friede (Dos monografías sobre Pintores Colombianos); Jorge Zalamanca (Nueve Artistas Colombianos), y Luis Vidales (Historiador del Arte). Es evidente que con personas como las mencionadas, sí se podría integrar un verdadero jurado calificador.

Si estos nombres no gustan a las directivas plásticas, entonces no queda otro remedio que la fundación de una escuela para críticos, como las que existen para pintores y escultores...

Dicho lo anterior, se comprende porqué motivo pasaron inadvertidos de la “crítica” los pocos artistas realistas, muy valiosos por cierto, que tuvieron el coraje de presentar sus obras en el actual salón...

Granada y Negret

Carlos Granada se presentó en el Primer Salón Grancolombiano de Cali (junio de 1963), con un cuadro sin forma ni contenido, que obtuvo el segundo premio (este galardón lo merecía Grau). Ahora, en el actual Salón Nacional exhibe una obra con tema, pero sin cabal realización, y obtiene el primer premio...

El aspecto positivo, en Granada, consiste en denunciar el problema de la mortalidad infantil en Colombia. Su tragedia es carecer del oficio que lo capacite para expresar sus ideas. Por eso su cuadro es confuso: no acierta a enfocar el tema, que se diluye en un escenario anecdótico, donde tiene más importancia un taburete, mal pintado, que la misma figura del niño muerto. El deber artístico de Granada es el de superar este desafortunado ensayo expresionista, que nada expresa, y dar el salto al auténtico realismo, del cual dio muestras en los comienzos de su carrera.

Su caso es bastante similar al de Obregón y Botero, quienes, después de felices comienzos, naufragan en el más convencional de los expresionismos...

Carlos Granada debe aprovechar la lección de Grau Araújo: este pintor después de pecar mortalmente fabricando majaderías “formalistas”, sintió verdadera contrición y retornó al campo de la pintura realista, en el que obtiene merecidos triunfos. De los “Seis Grandes” (trabistas), tal vez sea, Grau, el único que está en vía de salvación...

También los comienzos artísticos de Edgar Negret fueron felices como lo comprueba su Beethoven, en el Palacio de B. Artes de Cali. Pronto, sin embargo, abandonó su propio para seguir senderos dudosos, alejándose de todo lo humano para caer en

todo lo artificial... Como dijo Arturo Camacho Ramírez, recientemente, los “objetos” y “cosas” fabricadas por Negret son perfectos, con la sola condición de no llamarlos esculturas...

El Tiempo, noviembre 3 de 1963

El artista y la participación (Clemencia Lucena)

El propósito de este artículo es hacer un análisis del papel que cumple el arte nacional en esta época y, más concretamente, en los eventos que se efectúan actualmente en Bogotá. Para ello es indispensable juzgar la producción artística en el contexto social que la genera y condiciona, y no pretender situarla como un fenómeno aislado de la sociedad, con sus propias leyes de desarrollo, tesis que constituye una falacia.

Vivimos una época de agudas crisis producidas en lo fundamental por la lamentable situación de dependencia neocolonial, mantenida por una casta sin escrúpulos. La carencia de tierra y el empobrecimiento acelerado de la población campesina, la creciente explotación de los trabajadores y el recorte sistemático y progresivo de sus derechos democráticos, el inevitable desbarajuste económico de la gran masa de pequeña burguesía urbana, el sistema de educación discriminatorio y autoritario, sin participación del estudiantado, la campaña de cerco y aniquilamiento contra la industria nacional, tanto en el campo como en la ciudad, cargada de impuestos y trabas para favorecer el capital foráneo, todo ello forma el cuadro desolador pero explosivo que presenta nuestro país, y del cual nadie puede excluirse. Si a esto añadimos la deliberada falta de información, el recorte de la libertad de expresión, la prohibición de discrepar y la larga lista de restricciones que pesan sobre los colombianos en el presente, es decir, si completamos el cuadro, encontraremos la justificación de las luchas que amplios sectores del pueblo están librando con tanta valentía y decisión.

No son la libertad sindical, ni la reforma agraria, ni el cogobierno en la universidad, ideas peregrinas de extremistas. Son necesidades imperiosas, reivindicaciones justas, parte de la revolución democrático burguesa que el partido liberal, si juzgamos por su doctrina, debió realizar hace tiempo, y no lo hizo para mejor oprimir al pueblo y beneficiar a la oligarquía criolla y sus socios extranjeros. Y es por esta conducta

sinistra de las clases dominantes que corresponde hoy a las clases revolucionarias impulsar estas luchas y realizar estas reformas.

La producción artística nacional tiene que cumplir un papel consecuente con esta situación. Las luchas del pueblo hacen posible un arte revolucionario, y este a su vez contribuye de manera importante al triunfo de la causa popular. Pero no, no basta que sea revolucionario si no está presente en todos los sitios. Más aun, no será cabalmente revolucionario quien ceda mansamente las posiciones a la reacción, quien permita que los eventos que organiza el Estado o la empresa privada permanezcan saturados de obras alienantes y falsificadoras que envenenan la mente del público, sin brindarle la posibilidad de compararlas con obras consecuentes que contrarresten su acción nociva. Basados en estas consideraciones, los artistas progresistas y revolucionarios estarán siempre allí donde sea posible, representando con modestia y dignidad los intereses del pueblo, como lo hacen hoy en los dos salones que se han organizado en Bogotá.

Estos salones han sido considerados como antagónicos, pero sus contradicciones no llegan a tanto, ni mucho menos. Sin embargo, hay diferencias entre ellos. El primero es el salón del Estado, el XXIII Salón de Artistas Nacionales, organizado por el Instituto Colombiano de Cultura. Desde hace un tiempo llovieron a Colcultura los clamores de críticos y artistas romanticones que pedían la supresión de los premios, porque a su entender creaban una insana competencia entre los artistas, y porque temían que el dinero corrompiera a los ganadores. Estos rasgos de benevolencia con el régimen lograron que el Estado, ni corto ni perezoso, accediera a quitarse esa carga de encima. Ahora Colcultura pone en marcha un plan de llevar la exposición a varias capitales del país, lo que es muy buena idea, pero no puede aceptarse como compensación a la abolición de premios. El estado debe asumir la responsabilidad de realizar un salón democrático, que sea ampliamente difundido y que dé premios a los artistas.

El segundo salón denominado Primer Salón de Artes Plásticas Jorge Tadeo Lozano, fue organizado en la universidad del mismo nombre por un pequeño grupo de personas que representa los intereses de los artistas más reaccionarios, aquellos que acudían al salón de Colcultura movidos estrictamente por el afán de premios. En esta ocasión no sólo no participan en él, sino que organizan su propio evento de bolsillo, con premios que distribuyen sin mucha discusión entre amigos. Intentan sabotear el

salón de Colcultura posando de “independientes”, pero no han podido dar razones convincentes para no participar en el salón oficial, cuya política de no dar premios es errada, pero que brinda al artista la posibilidad de que sus obras lleguen a un público más numeroso. Finalmente, este grupo ha pretendido utilizar a una universidad combativa, donde el fantasma de “Su Majestad Jorge I, Vicegerente del Rey (por no decir Virrey), no ronda las aulas sino sólo las mentes de los organizadores del evento. Estos soñaron con abrir la exposición como si estuvieran en la Patria Boba, “bajo el gobierno benévolo de Jorge Tadeo Lozano, cuando la aristocrática mansión de los Marqueses de San Jorge abría sus blasonadas puertas para obsequiar a la alta sociedad santafereña”.

Los gestores del Salón de la Tadeo quisieron repetir, pasados 160 años, tan encantadores auto agasajos en la inauguración. Pero modernos “chisperos”, en este caso los estudiantes de la propia universidad, acallaron “el crujir de las ricas y costosas vestimentas de las damas con mitines que agriaron la dulzura de “distinguidos” rostros femeninos e interrumpieron las meditaciones metafísicas de los caballeros más “notables”. Las intervenciones de los estudiantes tadeístas desentrañaron el carácter elitista del evento profundizando en su verdadero sentido. Manifestaron que el estudiantado está satisfecho de que en su sede se realicen exposiciones, mientras no constituyan apologías de las ideas esclavizadoras y antinacionales que intentan imponérsele al pueblo, e hicieron un llamado fraternal a los artistas colombianos para que tomen conciencia de los problemas y necesidades del país y lo reflejen en sus obras. Durante el acto los estudiantes entregaron a los asistentes un comunicado que en su primera parte manifiesta un enérgico rechazo a los organizadores del salón, y cuyo último párrafo transcribo: “Repudiamos categóricamente a aquellos artistas cuyas obras sirven a la fronda oligárquica y aplaudimos la presencia combativa de un grupo de pintores que con su obra luchan de una manera realista para que el arte nacional cumpla el papel revolucionario que exige y necesita el pueblo colombiano”.

“Para estos compañeros de lucha las puertas de nuestra universidad siguen y seguirán abiertas”.

El Tiempo, noviembre 12 de 1972

El XXIII Salón Nacional. Razones de una decisión (Juan Antonio Roda)

La Junta Asesora del XXII Salón Nacional de Artes Plásticas nos dejó en herencia la idea de hacer que el salón recorriera las principales ciudades del país.

Cuando se reunió la presente junta tuvo que enfrentarse ante varios problemas: el salón no se podía volver a exponer en el Museo Nacional porque sus salas no tienen las condiciones para una buena exhibición de obras de arte. Acondicionarlas, rebasaba las posibilidades presupuestales. Se pensó en la Sala de Exposiciones de la Biblioteca Luis Angel Arango, usada en otras ocasiones y mucho más adecuada, pero la negativa rotunda del director de la misma nos dejó sin más alternativa que la de volver a pensar en una remodelación de la Sala del Museo Nacional. También tuvimos conocimiento de que debíamos descartar toda posibilidad de becas por parte de embajadas o empresas privadas, ya que el ICETEX prohíbe toda adjudicación de becas que no sea hecha a través suyo y, lógicamente, con su intervención. Estas dos actitudes tan sorprendentes e insultantes para el Salón Nacional hubieran debido bastar a la Junta Asesora para formular una protesta y posponer el salón.

La elección de jurados se estaba volviendo problemática por lo que yo llamo la repartición de cuotas de poder a los diferentes grupos de presión. Uno de ellos, enterado de los nombres que la junta barajaba, los hacía públicos a través de la prensa, en una forma más o menos anónima, mezclados con otros nombres, con el fin evidente de alertarnos. Este grupo, en el cual están algunos de los artistas más interesantes del país, se ha convertido en lo que la gente cree que es la opinión del arte colombiano. Suprimir los premios es un problema delicado. Los premios que otorga el Gobierno a través del Instituto de Cultura Colombiana son el único elemento de prestigio que un artista joven puede esperar de dicho gobierno. Tocaba decidir: o premios y jurados o buena instalación del salón, catálogo con reproducciones de las obras expuestas y exposición de las mismas en varias ciudades del país. Triunfó la segunda opción, triunfó la idea de volver el salón verdaderamente nacional, la idea de que las obras de muchos artistas, especialmente jóvenes, las debe conocer la mayor parte del país, pues a él van dirigidas, y porque si el arte no vale la pena mostrarlo, tampoco vale la pena hacerlo. Creemos que es hora de que el país conozca lo que se está haciendo en arte. La cuestión es saber si el salón debe mostrar el arte nacional al país o de si es solamente una competencia realizada en Bogotá, a veces con razón y a veces sin ella.

La reacción de unos artistas y de unas personas vinculadas al arte, ha sido contraria a nuestra decisión. Esta reacción, por venir hasta ahora, únicamente del grupo a que antes me he referido, era de esperar. Creo que sería muy bueno que los artistas participaran en una decisión tan importante.

El Tiempo, agosto 23 de 1972

El MDE07. Una apuesta local por domesticar el modelo de bienal internacional (Carlos Uribe)

Medellín, la segunda ciudad más poblada de Colombia, fue pionera en América Latina en el campo de las bienales internacionales con su *Bienal de Arte Coltejer* – segunda en aparición después de São Paulo-, evento que se desarrolló de manera entrecortada en cuatro versiones entre 1968 y 1981. La Bienal puso a Medellín en sintonía con los desarrollos del arte internacional, especialmente con el arte producido en América Latina, y tuvo un efecto necesario en la formación de un público conservador hacia una mirada más actualizada y cosmopolita, lo cual se reflejó igualmente en una generación de artistas locales inquietos por las nuevas realidades urbanas, que lograron posteriormente consolidarse a nivel nacional e internacional.

Como ha ocurrido en otros casos, el aporte de los grupos industriales patrocinadores terminó y la ciudad, que paradójicamente entró en los años 80 en un marasmo institucional propiciado por la emergencia del narcotráfico, no retomó la bienal como un proyecto propio con el cual darle continuidad y a su vez proyectar a sus mejores artistas. Sólo un evento, el Festival Internacional de Arte realizado con aportes de la municipalidad en 1997, demuestra la intermitencia de Medellín en el contexto internacional del arte.

Para 2006, aprovechando el excelente clima social y político que vive la ciudad, a más de contar con una dinámica económica e infraestructura dignas de cualquier capital latinoamericana, el Museo de Antioquia -segundo museo en importancia en el país, poseedor de una importante colección de arte internacional y regional- convocó a un grupo de curadores colombianos y brasileños para diseñar un evento que permitiera colocar nuevamente a Medellín en el circuito internacional de arte y propiciar reflexiones importantes sobre las contradictorias realidades urbanas, tanto

local como globales, a las que se ven enfrentados los ciudadanos en sus formas de convivencia, cohabitación y aceptación del otro.

Un equipo interdisciplinario conformado por José Roca, Oscar Muñoz, María Inés Rodríguez, Ana Paula Cohen, Jaime Cerón y Alberto Sierra, quienes asumieron la curaduría sin jerarquizar roles, se encargó finalmente de dar sentido a un ejercicio curatorial que se fue estructurando con los aportes mes por mes hasta dar como resultado un evento diseminado en el tiempo y en el espacio, de baja intensidad pero de duración continuada por más de seis meses –febrero a julio de 2007-, en diversas instituciones y en incontables espacios públicos y privados, cerrados y abiertos, de todos los estratos socioeconómicos del área metropolitana. Este espacio de experimentación al cual dieron por nombre *Encuentro Internacional Medellín 2007 / Prácticas Artísticas Contemporáneas, Espacios de Hospitalidad*, para todos conocido como MDE07, se configuró como una articulación de distintas nociones de espacio que buscó generar la circulación de personas, proyectos artísticos, discursos y concepciones culturales diversas, en el que además de los grandes núcleos expositivos con obras de 85 artistas internacionales se definieron unas *zonas de activación* que agruparon exposiciones de resonancia histórica, 4 seminarios teóricos con invitados nacionales e internacionales, 50 conversatorios con artistas y curadores invitados, 17 talleres de formación y educación artística en diversas prácticas, 5 publicaciones invitadas, 3 ciclos de vídeo arte, un festival de cine denominado *Sin Fronteras*, y cerca de 30 experiencias sonoras.

La figura de residencias artísticas fue una de las innovaciones introducidas dentro del Encuentro, en tanto permitió establecer vínculos más sólidos de los artistas con la ciudad y sus habitantes. Al MDE07 se invitaron 25 artistas internacionales y nacionales en residencia para realizar proyectos específicos, 5 diseñadores y 6 curadores en residencia para el fortalecimiento de estas prácticas, además de 12 espacios independientes en residencia -4 espacios de artistas locales que sirvieron como anfitriones, 4 de ciudades latinoamericanas: Río de Janeiro, Buenos Aires, Lima y Caracas, así como 4 de Bogotá y Cali-, en un componente especialmente curado por el artista y gestor Oscar Muñoz, al cual denominó *Espacios Anfitriones*. Este programa que dotó a varios espacios locales con los medios necesarios para que pudiesen invitar a sus pares de otras ciudades ofreciéndoles una “sucursal” temporal para realizar la programación habitual que ofertan en su ciudad de origen, resultó especialmente exitoso. La presencia de El Capacete, El Basilisco, La Culpable, Oficina

1, El Bodegón, El Vicio, Helena Producciones y Casa Tomada, que junto a Casa Tres Patios, Taller 7, La Jikara y Bellas Artes multiplicaron la acción del MDE07 en la ciudad a través de múltiples canales relacionales; de allí que Medellín se convirtió en anfitriona de múltiples experiencias y prácticas artísticas sobre lo contemporáneo, convivió con ellas, e hizo partícipe a muchos ciudadanos aun no cercanos a la cultura con el arte.

La noción de hospitalidad, trabajada tanto por los filósofos contemporáneos – especialmente Derrida, quien fue el que desató el cuestionamiento inicial a partir de sus controvertidos derechos de hospitalidad en su libro *La hospitalidad* (1997)-, así como por muchos pensadores de la postmodernidad, fue el concepto que prefiguró el sentido general de los *Espacios de Hospitalidad* que el equipo de curadores quiso asignar al Encuentro de Medellín, como una forma de cuestionarse o poner en cuestión a las personas que desde diferentes procedencias, tanto los anfitriones como los huéspedes o los visitantes esporádicos, se cruzaran en esta ciudad durante un semestre. La hospitalidad se concibió como una estrategia política, planteada como estructura horizontal de relación, con la cual se propuso activar y replantear las formas de comunicación entre las prácticas artísticas y la ciudad, fracturadas e inconexas por los fenómenos acontecidos desde la década de los 80, y por lo cual se consideró a Medellín por muchos años como *la ciudad prohibida* para los extranjeros e irónicamente para sus propios habitantes.

Esta especie de ostracismo –como lo señala José Roca en un texto previo al evento- se ha hecho extensivo al arte del país mismo, al punto que, artistas que son referencia del arte colombiano en el mundo como Doris Salcedo, Óscar Muñoz, José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, María Fernanda Cardoso o Juan Manuel Echavarría, por citar apenas algunos nombres, no han expuesto nunca en Medellín de manera individual en un museo o institución importante. Medellín, -puntualiza Roca- “*que se precia de ser una ciudad hospitalaria, aparentemente no lo había sido tanto para los más excelsos embajadores del país. Es por esto, entre otras consideraciones, que la tensión entre hospitalidad y hostilidad se convirtió en el leitmotif del Encuentro Internacional Medellín 2007 / Prácticas Artísticas Contemporáneas. En general, podría decirse que el MDE07 quiso domesticar el modelo Bienal, es decir, volver el gran evento artístico una situación doméstica, familiar, cotidiana*”.¹³⁻

¹³ José Roca, Textos conceptuales previos al evento, 2006

Sin duda, esa misma inquietud que ronda al medio artístico hoy en día de redefinir el modelo internacional de bienal, estimuló al grupo de curadores de Medellín para concebir una estructura de evento que fuera realmente adecuada y consciente de las carencias, necesidades y expectativas del medio local, sin prescindir a su vez de convertirse en una apuesta experiencial con aportes pertinentes al debate internacional. Sin duda, el fenómeno denominado *bienalismo* ha incidido en que muchos eventos terminen pareciéndose en su estructura e imagen a las grandes ferias, cuya oferta artística y experiencia son similares a las de la bienal típica, modelo globalizado que busca la atención de lo espectacular en detrimento de un proceso más hondo y formativo. Cada vez que surge un nuevo evento internacional surge también la misma pregunta: ¿es realmente posible reconfigurar este modelo?

Pienso que en parte el Encuentro de Medellín lo intentó. Trataré seguidamente y en la medida de lo posible, el describir para ustedes algunas de las obras y proyectos más representativos o polémicos, antes, aclarando que las derivas o ejes curatoriales *-hospitalidad/hostilidad; xenofilia/xenofobia; parasitismo y simbiosis; habitando el museo, y residentes urbanos-* que se desprenden del concepto general de hospitalidad propuesto, y que a su vez los enmarcan, se plantearon como una lectura total, sin clasificaciones o quiebres temáticos en los espacios de exposición.

El núcleo expositivo principal lo constituyeron las exposiciones de artistas internacionales por invitación directa, entre ellos Cildo Meireles y Antoni Muntadas –representado con su impresionante proyecto *On Translation: Fear/Miedo-* que junto a los colombianos Antonio Caro, Adolfo Bernal y María Angélica Medina –pioneros del arte conceptual en Colombia, el primero, y del intervencionismo urbano y participativo, el segundo- sirvieron como *artistas-eje* en cada una de las derivas ya mencionadas y a los cuales se les dedicó un espacio significativo que presentaba varias etapas de su proceso anterior y otras inéditas.

Las obras, intervenciones, publicaciones y otras en diversos medios, así como la acción de estos y la de los más de 80 artistas que los acompañaron se escenificó de forma no simultánea entre febrero y julio en tres temporalidades diferentes: con una apertura inicial el 10 de febrero y dos circuitos expositivos el 13 de abril y el 26 de mayo, distribuyéndose en diez sedes y diversos espacios públicos a lo largo y ancho de la geografía del valle de Aburrá, -la cual tiene a la ciudad de Medellín como centro de su área metropolitana-, con los más importantes museos y galerías culturales de exhibición permanente encabezados por la Casa del Encuentro como espacio nuclear,

el Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno, Museo Universitario de la Universidad de Antioquia, Centro Colombo Americano, Sala de arte de Suramericana de Seguros, Centro de Artes Universidad EAFIT, Alianza Francesa, Palacio de la Cultura, y los diferentes espacios anfitriones e instituciones asociadas que facilitaron sus salas para albergarlos.

La exposición de apertura presentó en el espacio de La Casa del Encuentro –sede antigua anexa al edificio principal del Museo de Antioquia- obras de los brasileros Ángela Dethanico & Rafael Lain, entre ellas *Ruido blanco* -presente en la actual Bienal de Venecia-, el español Javier Peñafiel, los colombianos Jaime Iregui, Bernardo Ortiz, Víctor Muñoz y Gabriel Sierra, este último quien se encargó del diseño del mobiliario y la museografía de una manera acertada y la cual le da sentido a la adecuación de este nuevo espacio.

Para el primer recorrido expositivo en abril, los museos de la ciudad sirvieron como escenario principal desmontando parte de sus colecciones permanentes y facilitando las salas temporales para albergar las obras y proyectos de *site specific* presentados por los artistas. El Museo de Antioquia, fue habitado por propuestas que dialogaron con su colección de arte e historia del siglo XIX y XX, como la inteligente e irónica *Evidencias clínicas* de la artista local Libia Posada, quien colocó sutilmente retratos de mujeres afectadas por diferentes tipologías de violencia en la museografía existente, creando una impactante lectura de la situación de la mujer en la sociedad; extrañamiento logrado a partir de una rigurosa investigación de campo y un refinado trabajo fotográfico en estudio. Por su parte, Jaime Ávila se apropió de la fachada principal del museo para enarbolar sus siniestras banderas negras aludiendo de forma irónica a la bandera norteamericana, acompañadas por un enorme pendón con la imagen de un dispositivo nuclear con dos cabezas, la cúpula del capitolio en Washington y la cúpula de su edificio congénere en La Habana.

En las salas del primer piso se podía apreciar entre otros, el impactante y conmovedor vídeo *Bocas de ceniza* de Juan Manuel Echavarría, el cual hace consciencia de las absurdas situaciones de hostilidad y crueldad que vive Colombia como consecuencia de su conflicto armado. Las dos exposiciones antológicas de los procesos de Cildo Meireles y Adolfo Bernal, y en el espacio entre estas, se articulaba perfectamente una instalación con el mapa conceptual del mexicano Erick Beltrán, que lleva por nombre *¿Qué es el discurso?*

En el segundo piso, se presentó una exposición de resonancia histórica sobre los *Orígenes y procesos del arte conceptual en Colombia*, curada por el reconocido artista Álvaro Barrios, la cual fue *parasitada* por una muestra de Bernardo Ortiz titulada *Following piece* con piezas adaptadas de artistas de su propio culto como Daniel Buren, On Kawara, Piero Manzoni, Sigmar Polke, Hans Haacke, entre otros. Siguiendo el recorrido, se encontraban también algunas piezas del cubano David Palacios, así como de los colombianos Miguel Ángel Rojas y Nicolás Consuegra.

En el Museo de Arte Moderno el espacio estaba presidido por la proyección de los vídeos de Antoni Muntadas, para quien se destinó toda la sala del cuarto piso; en el nivel intermedio se instaló el taller del joven artista bogotano Mateo López, el cual reprodujo minuciosamente su espacio de trabajo con objetos realizados a lápiz y armados perfectamente jugando de forma poética con los intersticios del simulacro. En el primer piso, se hizo memoria del *Primer Coloquio Iberoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano* de 1981 realizado en este mismo museo, el cual tuvo gran importancia y significado para la ciudad en el debate sobre el *situacionismo*, las propuestas efímeras y el arte conceptual o su variable en Latinoamérica de formas de inserción en los circuitos ideológicos. Este coloquio, a más de ser un hito en la discusión del arte latinoamericano de los 70 y 80, y el cual tuvo la presencia de connotados artistas y teóricos como Ana Mendieta, Carl Andre, Cildo Meireles, Pedro Therán, Felipe Erengber y Juan Acha, entre otros, fue tomado por los co-curadores del Encuentro como uno de sus referentes simbólicos y detonantes del arte contemporáneo en Colombia, al cual se deben muchas de las dinámicas y procesos desarrollados por artistas de dicha generación hasta la actual.

Otros artistas fueron montados en salas dispersas en el circuito de la ciudad, como la argentina Carla Zacagnini, el español Federico Guzmán y los colombianos Alberto Baraya, Milena Bonilla y Liliana Angulo quienes mostraron sus obras en las salas del Museo Universitario, espacio igualmente tradicional para estos eventos ya que fue la sede de las primeras bienales en los 60. Paralelamente en el Centro de Artes de la universidad EAFIT en el sector sur de la ciudad, se presentaron dos piezas de vídeo realmente conmovedoras e inteligentemente articuladas al eje conceptual de *xenofilia/xenofobia*, de los artistas Cristina Lucas y Vasco Araujo. La española, quien estuvo presente para dirigir el evento performático que presentó recientemente en la Bienal de Estambul, titulado *Pantone*, se convirtió en una de las piezas más destacadas y comentadas por el público asistente quien presencié una apoteósica

babel de voces de historiadores *in crescendo* que iban describiendo cada uno y sin oírse entre sí, las transformaciones territoriales o políticas en un escenario proyectado y cambiante desde las primeras civilizaciones de la humanidad hasta el día de hoy. En la sala paralela, se proyectó el vídeo de Váscó Araujo titulado *O' Jardim*, pieza de una inmensa poesía personificada por el diálogo entre las estatuas en bronce del jardín del Museo de Arte de Lisboa, basado en textos de Homero que permiten leer entre líneas los rezagos históricos del colonialismo.

De este primer recorrido es importante destacar igualmente la presencia de la artista eslovena Marjetica Potrc en el Centro Colombo Americano con una instalación en sala titulada *The Great City of Medellin*, que interpretó de una manera casi científica los procesos vividos por la ciudad en el pasado reciente, para plantear señalamientos ecosóficos sobre las potencialidades futuras de la ciudad y sus habitantes.

A finales de mayo se programó un segundo recorrido expositivo con nuevos montajes y activación de otras salas y espacios públicos en la ciudad, que contó con la importante presencia de Tatzu Nishi –artista japonés residenciado en Colonia-, quien instaló dos proyectos de intervención en diferentes sectores de la ciudad, los cuales contaron con gran aceptación por parte del público, que los convirtió literalmente en “sitios de peregrinación”. *Por favor, susúrrame algo al oído* es un proyecto en sitio específico que se apropió de una de las torres de la iglesia del Sagrado Corazón en el sector céntrico de barrio Triste, mediante un andamiaje de más de 30 metros con el cual invitó a subir a los curiosos espectadores con la idea de que habitaran un espacio interior que reproducía la escala y mobiliario típico de las casas colombianas con la cruz ornamental de la iglesia como “adorno” de la mesa de comedor. Este proyecto, junto a *Candelabro*, una lámpara monumental construida con postes del alumbrado público invertidos y suspendidos en la mitad de dos grandes avenidas, serán inolvidables para quienes las vivieron. Otras dos piezas significativas en este circuito urbano lo constituyeron las intervenciones *Entre. Paréntesis* de Cildo Meireles, pieza inédita y especialmente diseñada para Medellín, y *Todos somos indeseables* del español Fernando Sánchez Castillo, aviso luminoso de neón instalado puntualmente en la parte alta de un prestigioso café en la zona rosa de la ciudad y el cual tuvo todo tipo de comentarios y polémicas, hasta el punto de ser instalado y desinstalado varias veces durante la temporalidad en que estuvo en el lugar.

El argentino Tomás Sarraceno desarrolló un interesante proceso de taller con jóvenes artistas y especialistas en aerostática con los cuales construyó un globo gigante hecho con bolsas plásticas recicladas de diferentes países como Emiratos Árabes, Italia o Alemania donde había realizado el mismo proceso, que unidas a las recolectadas localmente permitieron la lúdica de elevar esta pieza sobre el cielo del parque San Antonio. Otro de las experiencias en espacio público de grata recordación fue el evento sonoro del artista irlandés Dennis McNulty, denominado *Concierto al atardecer*, el cual enalteció la contemplación de los presentes en uno de los nuevos parques biblioteca, para encontrarse consigo mismos y especialmente con la ciudad. Para finalizar este paneo de seis meses, es necesario destacar los proyectos específicamente concebidos para este evento por artistas como Ana Claudia Múnera y Gloria Posada, las propuestas relacionales de los becarios del Ministerio de Cultura: Fernando Pertuz, Nicolás Cadavid, Carolina Salazar y el Colectivo BereBere, el espacio amable y generoso creado en la Casa del Encuentro por el colectivo Instant Coffee Collective de Canadá, las publicaciones invitadas: Point d'ironie, Pulgar, Asterisco, Valdez y Robot, la presencia de artistas fundamentales y a su vez polémicos como Rodrigo Bueno y Santiago Cirugeda, y como colofón, la inolvidable intervención del mexicano Héctor Zamora, conocido por sus estructuras parásitas de la arquitectura de los museos, quien con su pieza *Sustracción-adición* (Bar Las Divas) transformó una zona deprimida del centro de la ciudad vecina al Museo de Antioquia habitada por indigentes, prostitutas y pillos, “robándole” precisamente al museo la oficina de coordinación del evento, para abrir temporalmente un bar administrado por una fundación asistencial de esta misma población. La tensión creada por Zamora y el extrañamiento, tanto del público visitante del MDE07 a la Casa del Encuentro como de los habitantes del sector, permitió una zona de distensión necesaria y cuestionante desde el arte. Como señala Nicolás Bourriaud¹⁴ en su estética de lo relacional toda obra de arte produce un modelo de sociedad, que traspone el ámbito de lo real o podría traducirse en él. Entonces frente a una producción estética, queda la pregunta: ¿esta obra me autoriza al diálogo? ¿Podría yo existir, y cómo, en el espacio que esta obra define?

Curatorial y museográficamente las exposiciones dieron cuenta de diversas facetas en la producción de cada uno de los artistas invitados, contando con un montaje generoso y acertado que permitió a los espectadores disfrutar de las obras, al tiempo

¹⁴ Nicolás Bourriaud, *Estética Relacional*, 2004.

que facilitó la apreciación de los nuevos lenguajes contemporáneos en su pluralidad multimediática o *post-mediática*,¹⁵ en las que se abordó el concepto ampliado de la hospitalidad desde medios tan diferentes como la pintura, el dibujo, la gráfica expandida, la fotografía, la escultura, la instalación, el vídeo arte, las acciones, las intervenciones con proyectos en sitio específico y las obras de participación comunitaria.

La puesta en escena profesional y con calidad que realizó el equipo curatorial con el apoyo de los demás equipos de trabajo del Encuentro y de las demás instituciones sede, no envidia a otros similares a nivel internacional. Todo estaba listo, sin baches ni faltantes, los días en que se programaron los recorridos. La dinámica acontecida y la masiva asistencia –cerca a los 220.000 espectadores- sumadas las diferentes sedes y espacios públicos de exposición, confirmó el interés suscitado en el medio artístico y gran parte de la ciudadanía por la presencia de artistas de gran reconocimiento en el circuito internacional del arte, así como por el impacto y novedad que generan los nuevos lenguajes contemporáneos.

La sensación que queda, ya digerido el contenido y la forma, es que el objetivo de transformar el medio local y acondicionar una plataforma de discusión y conexión permanente con el mundo desde Medellín, se logró. La Casa del Encuentro es sin duda el aporte tangible que el MDE07 le lega a la ciudad. Este espacio se convirtió en punto de encuentro y plataforma de actualización de los lenguajes contemporáneos a partir de un sentido del lugar acogedor, amable y doméstico para el medio artístico y la ciudadanía. La Casa del Encuentro permanecerá como una entidad autónoma con un programa de curadores en residencia, y sin duda será instrumento para la revitalización de la escena local y el mantenimiento de lo logrado en los seis meses de activación que propuso el Encuentro.

Para finalizar, cito textualmente uno de los textos de José Roca que sintetiza la apuesta por recuperar el tiempo perdido, no solo de Medellín, sino a mi pensar, de los eventos internacionales sobre arte en Colombia: “... en 1981, el artista conceptual Adolfo Bernal lanzó una consigna en clave morse por radio, con motivo del Primer Coloquio de Arte No Objetual: **MDE S.O.S.**, la sigla que designa la ciudad internacionalmente, acompañada de un llamado de auxilio. La respuesta llega un

¹⁵ El concepto de la post-media o arte post-mediático hace referencia a una situación contemporánea en la que el artista se siente con la libertad suficiente para moverse dentro de la amplia gama de medios técnicos que le ofrece el momento actual. En el arte de hoy, la figura del artista, como la del individuo en general, es móvil y nómada.

cuarto de siglo después, sólo que la ayuda viene desde adentro. De toda evidencia, Medellín se ha reencontrado y nosotros con ella”.

Revista *Art Nexus*,

Diciembre-febrero, 2007

El Taller de Grabado de Medellín. Una Huella Presente (Carlos Uribe)

Es un hecho indudable que el grabado es el arte que ha alcanzado mayor popularidad en los últimos decenios. Arte de minorías en tiempos anteriores, pasó a conseguir un protagonismo tal con la experimentación de las últimas vanguardias –Arte *Pop*, Conceptual, Óptico-, que raro es el artista que hoy en día no utilice sus técnicas, ni espacio de exhibición que no cuente con una sección dedicada al grabado o a las diversas técnicas de la estampación. Cada vez más un gran público se interesa por este arte, visita con inusitada atención las numerosas exposiciones que de gráfica se realizan, y hojea las carpetas de las salas especializadas. Es como si considerase el grabado y a sus múltiples posibilidades gráficas, un “arte más suyo” que los demás, como si su calidad de original múltiple le otorgara el carisma de ser verdadero arte social.

Un antecedente importante en la proyección de este arte en Antioquia se debe sin duda a la labor de artistas formados en escuelas y academias europeas, como Augusto Rendón y Aníbal Gil, generacionalmente alumnos de Rafael Sáenz, quien en su convicción de maestro¹⁶ actuaría en favor de la especialización de sus discípulos - como es el caso de Fernando Botero- y les señalaría la necesidad de beber las fuentes directas del arte renacentista.

Sin duda, la presencia de estos jóvenes artistas recién llegados con especializaciones técnicas va a generar un efecto dinamizador en las artes plásticas del departamento; el contacto con otros artistas y alumnos impulsará procesos de renovación y cambio en los medios y procedimientos. Augusto Rendón, el más fugaz, sólo permanecerá en la ciudad por dos años para residenciarse definitivamente en Bogotá. Sin embargo,

¹⁶ Tal vez fue la claridad y optimismo sobre el horizonte de las artes plásticas en Antioquia en la década de los 50, lo que motivó a Sáenz como maestro, para impulsar en sus discípulos a conocer las fuentes del arte universal, tal y como su tutor Pedro Nel Gómez lo había hecho décadas atrás, y antes que él, el “*padre de los artistas antioqueños*”, Francisco Antonio Cano; al igual que Eladio Vélez, Gómez Jaramillo y Débora Arango quienes contaron en su momento con los recursos y siguieron su ejemplo. Italia encarnaba la fuente y Florencia era la *Meca*. El primero que advirtió el guiño y emprendió el viaje a los orígenes del arte clásico fue Fernando Botero; posteriormente, lo seguirían Augusto Rendón y Aníbal Gil.

en el tiempo de su permanencia logrará difundir entre sus amigos artistas la variedad de técnicas de grabado aprendidas en la Academia de Bellas Artes de Florencia. Entre sus aportes más señalados, se destaca la incorporación a la región de los procedimientos xilográficos y la ampliación de los recursos litográficos; y conjuntamente con Aníbal Gil, ser pioneros en nuestro medio del grabado en aguafuerte y punta seca.

A finales de 1954, dos años después de la partida de Botero y el mismo año en el que partió Rendón, se concretó el viaje de estudio de Aníbal Gil. El destino fue igualmente Florencia; Gil, cursó por cuatro años técnicas de pintura al temple, al fresco y grabado en la Academia de Bellas Artes de esta ciudad. De regreso a Colombia en 1958, se crea por iniciativa suya un taller de grabado en el Instituto de Artes Plásticas de Medellín dotado con todas las especificaciones técnicas para el desarrollo de las artes gráficas. La labor docente de Gil será fructífera a lo largo de la década de los 60 y sus innovaciones técnicas llamarán a la par de los desarrollos de la gráfica latinoamericana, nuevos adeptos que encontrarán en este medio una libre voz para expresarse. Por su docencia en el Instituto de Artes Plásticas, así como a través de sus clases de dibujo en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, pasarán artistas de una generación como Marta Elena Vélez, Dora Ramírez, Francisco Arrubla, Álvaro Marín, Alonso Ríos, Aníbal Vallejo, Hugo Zapata, Félix Ángel y Luis Fernando Mejía, entre otros.

En este contexto, la formación de artistas en el exterior y la labor de talleres especializados en gráfica creados por las facultades de artes y diseño, ha sido fundamental en el desarrollo y difusión del arte de la estampación en la región. Sin duda, el entusiasmo de los artistas de la Generación Urbana por el *boom* de la gráfica latinoamericana durante la década de los años 60 y más aun con su proyección a través de las bienales de arte -tanto las de Medellín, patrocinadas por la empresa textil Coltejer (1968-1972), como las especializadas en el campo: Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali (1969-1976), en nuestro país, y la Bienal de Grabado Latinoamericano de San Juan de Puerto Rico (1970-2001)-, repercutirá indudablemente en la consolidación de procesos gráficos significativos en las artes plásticas en Antioquia y generará, por consiguiente, la creación de talleres particulares con los cuales los artistas desarrollen su obra.

La historia del Taller Grabado de Medellín parte de la idea de dos jóvenes artistas de dicha generación, Luis Fernando Mejía y Ricardo Peláez, quienes en 1981 durante sus estudios de grabado en Valdottavo, Italia, en el Studio de Luis Camnitzer, proyectaron una infraestructura que posibilitara el desarrollo de sus propuestas y a su vez la práctica a otros artistas y aficionados de las técnicas gráficas en la ciudad. Este sueño compartido se vio materializado en febrero de 1983, y se consolidó posteriormente en los años siguientes con la incorporación de nuevos socios, como Ángela María Restrepo y otros entusiastas artistas como José Ignacio Vélez, Santiago Londoño y José Antonio Suárez, caso destacado el de éste último, quien asistió de forma permanente a lo largo de sus 20 años de existencia.

Es importante destacar de este proceso colectivo, las excelentes muestras y exposiciones ofrecidas en sus diversas sedes o en diferentes espacios de la ciudad desde 1984, y la calidad de las carpetas impresas con lo mejor del proceso de sus profesores y alumnos. Por su escuela y a lo largo de dos décadas, se formaron cientos de aficionados al arte, estudiantes de diseño, artes plásticas y arquitectura, quienes encontraron en sus espacios y en la disponibilidad de sus prensas, un refugio para la práctica profesional del grabado. Esta infraestructura permitió al Taller asesorar y producir igualmente obra gráfica dirigida a empresas y portafolios especializados, y nombres como los de Hugo Zapata, Álvaro Marín, Humberto Pérez, Federico Londoño, Jorge Gómez, Gloria Posada, Patricia Bravo o Julián Posada, entre otros, son algunos de los artistas que encontraron en los servicios del Taller la posibilidad de proyectar su obra a públicos más amplios.

Que una empresa cultural en nuestro medio perdure en el tiempo es ya un logro; pero que ésta haya traspasado los 20 años, sólida y a su vez generado nuevos proyectos, es digna de mención. En septiembre de 2003, el Departamento de Cultura y Bibliotecas de COMFENALCO Antioquia realizó un homenaje a los fundadores, socios, alumnos y amigos del Taller de Grabado de Medellín –en ese momento presente a través de sus dos caminos, el Taller La Estampa, dirigido por Ángela María Restrepo, y el Taller de Luis Fernando Mejía, que finalizaría con la ausencia de su gestor- con una exposición colectiva que recogió las obras más representativas de todos los partícipes en su historia. Dicho homenaje a la idea romántica de Luis Fernando y a la respuesta entusiasta de sus socios es, al igual que hoy, un resultado que reconocemos por su invaluable labor en la difusión y el fomento de la técnica del grabado en Antioquia, en todas sus posibilidades tradicionales y contemporáneas –

Aguafuerte, agua tinta, cera blanda, monotipia, linóleo, etc.,-. Sin duda, la escuela que se ha creado en el medio a través del conocimiento y la animación sobre la gráfica contemporánea, lo convierte en el proyecto gráfico más significativo en el departamento en las últimas décadas del siglo XX, y en uno de los talleres profesionales más importantes del país.

Texto del catálogo de la exposición homenaje al Taller en sus 20 años, Sala de Exposiciones de COMFENALCO, Antioquia, Septiembre de 2004.