

Una historia crítica en ocho capítulos y medio



Lucas Ospina

Una historia crítica en ocho capítulos y
medio

Una historia crítica en ocho capítulos y medio

Ensayos sobre las exposiciones de la cuarta versión
del *Premio Luis Caballero* 2006-2007

Lucas Ospina

Ospina Villalba, Lucas

Una historia crítica en ocho capítulos y medio : ensayos sobre las exposiciones de la cuarta versión del Premio Luis Caballero 2006-2007 / Lucas Ospina. – Bogotá : Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes, 2008.

160 p. ; 17.5 x 12.5 cm.

ISBN 978-958-695-359-7

1. Premio Luis Caballero – Exposiciones 2. Crítica de arte 3. Apreciación del arte 4. Arte colombiano -- Exposiciones I. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Arte II. Tít.

CDD 709.861

SBUA

Primera edición: noviembre de 2008 / 500 ejemplares

© Lucas Ospina

© Universidad de los Andes

Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte

Carrera 1ª. No. 19 – 27. Edificio S.

3 39 49 49 – 3 39 49 99. Extensión: 2626

Bogotá D.C., Colombia

infarte@uniandes.edu.co

Ediciones Uniandes

Carrera 1ª. N° 19-27. Edificio AU 6

Bogotá D.C., Colombia

3 39 49 49 – 3 39 49 99. Extensión: 2133. Fáj: Extensión 2158

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

infarte@uniandes.edu.co

ISBN 978-958-695-359-7

Corrección de estilo

Ana López

José Diego González

Imágenes

<http://esferapublica.org/>

Diseño y diagramación

Bernardo Ortiz

L.O.

Litho Copias Calidad

Carrera 13ª N° 35 – 32

510 18 51

Bogotá D.C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Esta publicación puede ser reproducida, almacenada, en sistema recuperable o transmitida en medio magnético electrónico, fotocopia, grabación y otros sin el permiso de su autor.

Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Índice

Introducción <i>¡Pare de sufrir!</i> Decálogo de autoayuda para espectadores intimidados por las exposiciones de arte.	11
Capítulo I <i>Masa crítica</i> Dos textos sobre la exposición <i>Masa crítica</i> de Fernando Uhía.	13
Intermedio Proyecto	23
Capítulo II <i>El arte de la repetición</i> Sobre la exposición <i>Expedición</i> de Alberto Baraya.	27
Capítulo III <i>La muerte del dibujo</i> Sobre la exposición <i>De tripas corazón</i> de Luz Ángela Lizarazo.	37
Capítulo IV <i>Puesta en abismo</i> Textos sobre la exposición <i>Ámbitos</i> de Miguel Huertas.	49
Capítulo V <i>Amarre</i> (“ <i>la exposición es mala, no me gustó, no me dice nada</i> ”) Sobre la exposición <i>Circundante</i> de Edgar German Ruíz.	65

Capítulo VI	
<i>Contra la comunicación</i>	
Sobre la exposición <i>Acto reflejo</i> de Humberto Junca.	75
Capítulo VII	
<i>Ejercicio de agrimensura</i>	
Sobre la exposición <i>Polaris</i> de Beatriz Eugenia Díaz.	93
Capítulo VIII	
<i>Preferiría no hacerlo</i>	
Sobre la exposición <i>Laconia</i> de Johanna Calle.	107
Capítulo VIII y 1/2	
<i>Una crítica de arte</i>	127

Introducción

¡Pare de sufrir!

Decálogo de autoayuda para espectadores
intimidados por las exposiciones de arte.

1. No preste demasiada atención a lo que dice el artista sobre su propia obra; los artistas no saben bien por qué hacen lo que hacen.
2. Anteponga el arte al artista; usted puede estar a solas con la obra de arte, sea insaciable y egoísta —mas no celoso o autista—.
3. ¡Deténgase! No permita que el prestigio de un galardón social sea lo único que invite a mirar con atención una obra de arte; las alabanzas o las canalladas son como las tetas: una esta mal, dos son perfectas, pero tres, aunque le añadan volumen al argumento, son monstruosas (así haya pechos preciosos).
4. Si usted descubre la fórmula que compone una obra de arte tenga cuidado con atribuirle una preparación demasiado precisa, la facilidad de los resultados es engañosa.

5. Las obras de arte solo exageran algo que usted ya sabe; en algunos casos el desprecio radical que usted siente por una obra no es más que una forma velada de autocrítica.

6. Póngale comillas al “crítico”; desconfíe de todo discurso que en miras a ganar contundencia no matices: el enfrentamiento veraz con una obra de arte exige un escudo de armas cargado de interrogantes.

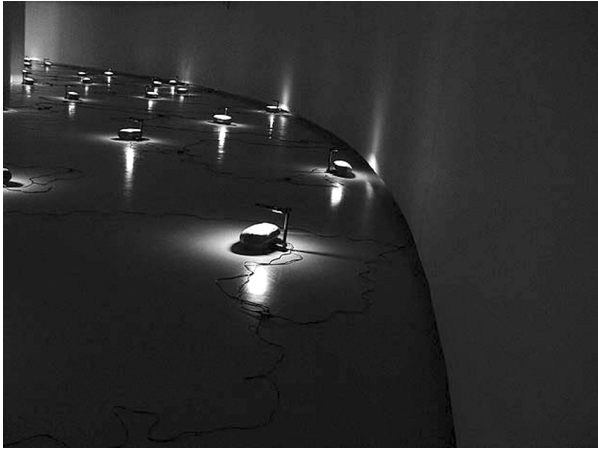
7. La lectura de una obra de arte tiene solo tres enemigos: el artista, el crítico y el espectador —intente por un breve momento no ser uno de ellos—.

8. Ante las explicaciones, dude; no trate de conocer las obras de arte, trate de comprenderlas; vaya paso a paso en su lectura, evítese los resúmenes. Describa e interprete; no interprete primero y luego describa.

9. Llegue a las obras de arte cuando están distraídas, ¡sorpéndalas!

10. Sea profundamente superficial en su observación, mire al frente, mire abajo y mire arriba; si sólo quiere ideas acuda a una iglesia de cienciología, si sólo quiere formas vaya a un almacén de pantuflas; si busca *algo* incapaz de separar la forma de las ideas, ensaye una dulcería o disfrute de la exposición de arte.

Capítulo 1



Masa crítica

Dos textos sobre la exposición *Masa crítica* de Fernando Uhía.

1. Esfera y plaza pública (más ruido)

[Agosto 2006]

Recibí un correo donde se anuncia de manera discreta que mañana sábado 5 de agosto es el último día de la exposición *Masa crítica* de Fernando Uhía en la Galería Santa Fe del Planetario de Bogotá. He ido dos veces a la exposición y las dos veces he pensado en el ruido. El suelo de la galería está invadido por más de treinta grabadoras con sus cables de conexión serpenteando y emitiendo, cada una, grabaciones diferentes de audio de programas de televisión doblados al español. La sala está a oscuras y cada grabadora tiene una pequeña lámpara que la ilumina. Uno pensaría que después de un tiempo en la galería el oído se acostumbrará al ruido y será capaz de distinguir las voces de cada grabación y lo que dicen —de manera similar a cuando se pasa un tiempo en un cuarto oscuro y se perciben tonos donde el ojo antes sólo veía oscuridad—, pero no es así: el ruido sigue, indiferente al espectador.

En las dos visitas he pensado en el foro de internet Esfera Pública y en el ruido: los textos que llegan al correo, o a la página de Esfera Pública, tienen cada cual una voz, hacen un sonido; a veces las voces hablan entre ellas o se citan, generando más ruido; a veces el ruido es excesivo y en un mismo día se oyen muchas voces —alguien, en una intervención en el foro, comparaba ese ruido al de un café donde se dan muchas discusiones al tiempo—.

Fernando Uhía ya había citado voces en otras de sus obras; en una hizo una pintura con los nombres de varios de los curadores de un evento; en otra contrató a un actor, le puso traje y corbata, y lo subió a un podio a recitar fragmentos de textos de las voces que han ejercido alguna forma de crítica de arte: Aguilar, Arciniegas, Barbero, Cerón, Eiger, Escallón, Gaitán Durán, Gil, Giraldo Jaramillo, Gómez, González, Gutiérrez, Iovino, Jaramillo, Lozano, Medina, Pabón, Peñaranda, Pini, Ponce, Pombo, Roca, Rubiano, Ruíz Gómez, Serrano, Sokoloff, Tavera, Traba y Valencia (el actor recitaba la cadena de fragmentos impostando la dicción enérgica de un político curtido en la plaza pública).

En la obra *Masa crítica* hay una distancia con respecto a las dos obras anteriores: las voces ya no son las de la institución “arte” y pertenecen a lo que circula por el ruido que todos respiramos. La obra se aleja del género de crítica institucional de las otras obras y se acerca a una crítica de cara a lo cotidiano.

Es saludable que desde una obra se hagan preguntas sobre el ruido y que estas preguntas puedan relacionarse con la vida diaria, incluso con el ruido de un pequeño foro de discusión sobre arte; la obra *Masa crítica* hace una crítica que involucra a Esfera Pública como espacio para la crítica, como espacio público.

La masa crítica de participaciones en Esfera Pública puede ser una condición para decir que sí hay crítica de arte en Colombia; no se debe olvidar que la crítica no es solamente crítica institucional sino también lectura de las obras. El ruido de *Masa crítica* recuerda que es la crítica la que acompaña a las obras y no viceversa. La efusividad de la crítica institucional es útil para las obras cuando critica todo aquello que perjudica la percepción del arte, el problema estaría en que toda la crítica sea institucional, indiferente a *cómo* se expresan las obras, generando una inmensidad de voces cuyo destino parece ser el de vagar eternamente por el espectro electromagnético, voces generosas ante la polémica pero impotentes a la hora de sopesar una presencia material definida: puro ruido.

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros lectores poco a poco vayan acompasándose a su singladura. Luego la crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediablemente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia.

—*Los detectives salvajes*

Roberto Bolaño

2. El artista, el crítico, su esposa y su amante

[Agosto 2007]

Una vez conocido el fallo del jurado del Premio Luis Caballero lo escrito alrededor de la exposición *Masa crítica* de Fernando Uhía fue *digno* de ser revisado —el prestigio de un galardón social invita a mirar con atención todo lo relacionado con una obra de arte premiada—. Esta revisión incluyó el breve texto que escribí para el foro de internet Esfera Pública.

En una entrevista le preguntaron a Fernando Uhía: “¿Qué lecturas y nuevos ruidos surgieron de la muestra? ¿Fueron considerados en la elección final?”. El artista respondió: “No se qué estarían pensando los jurados cuando hicieron su elección pero creo que no tenía nada que ver con las discusiones que se estaban teniendo, como por ejemplo la teoría de Lucas Ospina. Según él esta obra era una bulla, analogía del ruido que produce la crítica, y lo relacionó con lo que yo había hecho antes. Pero esa es su teoría y yo no estoy tan seguro de creer eso. Mi teoría es una crítica a la globalización, al conductismo mediático, al mundo que anda embobado con sus celulares y aparatos. Yo estoy en contra de ese conductismo”.

A la vez, la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, institución que organiza el Premio Luis Caballero, dijo en un boletín de prensa: “EN LA GALERÍA SANTA FE VUELVE FERNANDO UHÍA: GANADOR DEL LUIS CABALLERO / La Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte presenta hasta el 26 de agosto en la Galería Santa Fe, la obra *Masa Crítica* del artista Fernando Uhía, ganador de la cuarta versión del Premio Luis Caballero. *Masa Crítica* es una instalación a gran escala, en la que el sonido es elemento fundamental

para cuestionar la noción de crítica de arte. En la instalación, el artista utiliza más de 30 grabadoras iguales conectadas, que emiten sonidos de televisión de películas de acción de gran audiencia”.

En su respuesta, Fernando Uhía dudó de la analogía que compara su obra con el ruido que hace la crítica: “no estoy tan seguro de creer eso”, dice él. La duda es un lujo que no se permitió el redactor de prensa de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte quien, antes de pensar, afirmó o repitió que el sonido en *Masa crítica* “es elemento fundamental para cuestionar la noción de crítica de arte”.

El peligro de la crítica no es solo el de sumarse al ruido de una masa amorfa de comunicados que usan las palabras para expresar una opinión, insensible a la *forma* o al *género* de expresión; el peligro también está en que una vez un texto logra hacer una interpretación llamativa, la lectura de una obra se condensa en un solo punto, se genera un cómodo consenso entre periodistas, mercadotecnistas y académicos. Un ruido único explica la obra y, como el estribillo de una propaganda, repite una y otra vez el mismo mensaje: “*Masa Crítica* es una instalación a gran escala, en la que el sonido es elemento fundamental para cuestionar la noción de crítica de arte”. El “conductismo mediático” al servicio de la crítica de arte, o viceversa, a pesar del artista.

Ante la ausencia de crítica quedan las declaraciones del artista —con sus logros, pavoneos y limitaciones—; ante la presencia de la crítica es la declaración del crítico lo que permanece. Pero la voz del artista o la del crítico no son sino ecos, como lo recuerda Estanislao Zuleta en su texto *Sobre la lectura*, el espacio de trabajo para interpretar una obra está en otro lado:

[...] leer no es recibir, consumir. Leer es trabajar. Lo que tenemos ante nosotros no es un mensaje en el que el autor nos informa, [...] sobre sus experiencias, sentimientos, pensamientos o conocimientos sobre el mundo, para que nosotros, provistos de un código que poseemos en común con él, procuremos averiguar “lo que nos quiso decir”. Que leer es trabajar quiere decir que no existe un código común al que hayan sido “traducidas” las significaciones que luego vamos a descifrar. [La obra] produce su propio código por las relaciones que establece entre sus signos; genera, por decirlo así, un lenguaje interior, en relación de afinidad, contradicción y diferencia con otros “lenguajes”. El trabajo consiste entonces en determinar el valor que [la obra] asigna a cada uno de sus términos, valor que puede estar en contradicción abierta con el que posee un mismo término [en otras obras].

Intermedio

Proyecto

[Agosto 2006]

La publicación en el foro de Internet Esfera Pública del texto “Masa crítica: esfera y plaza pública (más ruido)”, sobre la exposición de Fernando Uhía, es el punto de partida del presente proyecto: hacer un texto para cada una de las ocho exposiciones individuales que forman parte del Premio Luís Caballero en la Galería Santa Fe y publicar cada crítica en Esfera Pública.

Advertencia

Se dice que es grave que no haya crítica de exposiciones, pero es igual o más grave —tanto para la crítica como para la obra— que solamente se publique una lectura de una exposición. (Ya sugería este peligro el texto *Asuntos internos*, de Guillermo Vanegas, cuando decía que se esperaba “el retorno de un mesías trabista, dotado de convicción, capacidad para la oratoria, encanto hacia las élites, paternalismo hacia los demás, y displicencia y furia contra sus detractores, que venga a poner en orden la casa en plena resaca posmoderna”). Invito a los interesados en sumarse a este proyecto de crítica a aprovechar las ventajas y peculiaridades de publicación de Esfera Pública (“la modificación sustancial de la relación entre el crítico y sus lectores”, como lo señalaba W. López en su texto *Esferapública: del margen a la legitimidad*). Se pueden hacer textos sobre las exposiciones del Premio Luís Caballero o criticar —con todo el radicalismo deseable (como ya se ha dado en otros debates)— las críticas que aquí se publiquen sobre cada muestra individual.

Capítulo II



El arte de la repetición

Sobre la exposición *Expedición* de Alberto Baraya.

En un programa de televisión de animales y naturaleza un pájaro hace lo siguiente: el animal busca objetos de un solo color y los lleva a su nido. No importa si es un botón, la tapa de un esfero, un papel o la envoltura de un dulce, los objetos que van quedando en su nido comparten todos lo mismo: un color. No me han explicado el porqué de esta acción —un pájaro no puede dejar de ser un pájaro, he pensado—, y sin preguntar por razones la acción del animal ha bastado.

* * *

“Otra vez lo mismo” han dicho algunas de las personas que visitaron la exposición *Expedición* de Alberto Baraya en la Galería Santa Fe del Planetario de Bogotá. Y ¿qué es lo mismo? Es un archivo de muestras de vegetación: una serie de

fotos, a manera de láminas individuales, que permiten ver una selección variopinta de plantas donde todas cumplen con el mismo requisito de ser artificiales. Las láminas se exponen a manera de herbario, no son solamente fotos, y los documentos tienen la pretensión de catalogar lo visto: a cada planta la acompaña una etiqueta con los datos del lugar, la fecha y la persona que tomó la muestra. El *Herbario de plantas artificiales* (así se llama el proyecto) ha logrado convertir una ocurrencia, la del asombro que produce una planta artificial, en una serie de largo aliento; de ahí que muchos de los que visitan la exposición *Expedición* afirmen ya conocer el proyecto y, por haberlo visto repetidamente en otras exposiciones, critiquen al artista por su falta de innovación.

Convertir en serie una ocurrencia, o hacer variaciones sobre un mismo tema, es una manera de trabajar una idea, más que eso, a veces, es una manera de convertir las ocurrencias en exposiciones y de evitar caer en los juegos del mercadeo y la publicidad, donde un grupo de “creativos” (el nombre que se le da a los artífices de la publicidad) tiene la afanosa misión de innovar y de tener siempre nuevas ocurrencias para captar la atención del público y poder comunicar una idea asociada a la venta urgente de un producto.

Una cosa que puede permitirse el arte es aburrir y, ciertamente, repetir una y otra vez lo mismo es un acto posible dentro de los tantos actos posibles (un elogio al tedio prohibido en las campañas de publicidad y mercadeo). Pero repetirse también es un arte, no basta con decir que un artista tiene muy poco que decir, o que un artista siempre dice lo mismo, es necesario saber cómo repetirse y es ahí donde la exposición *Expedición* falla. Las muestras anteriores del *Herbario de plantas artificiales* se habían caracterizado por su discreción, y si bien algunas veces habían sido mostradas a

manera de exposición individual, lo usual era ver variaciones de este archivo en exposiciones curadas o ver a curadores usando el archivo: “el herbario de Baraya”, o el “archivo Baraya”, se había convertido en una de las tantas obras dentro de una exposición colectiva, y de esa manera era algo breve, leve y claro. Pero en esa brevedad, levedad y claridad residía el poder de la obra para contaminar con “naturalidad” lo cotidiano: luego de ver el Herbario de plantas artificiales no se necesitaba de una explicación, o de una idea fuerte para traducir la obra —como la de decir que el propósito de la obra es criticar, desde una perspectiva poscolonial, la Real Expedición Botánica de Mutis—; bastaba con salir de la exposición y luego ir a una sala de aeropuerto, a una dentistería, a la casa de la tía del primo del ex-novio de un amigo y mirar alrededor para ver cómo en cada planta que cayera bajo la mirada se sembraba una sospecha y cómo uno seguía siendo un espectador atento, o estaba cerca de convertirse en un recolector más del *Herbario de plantas artificiales*.

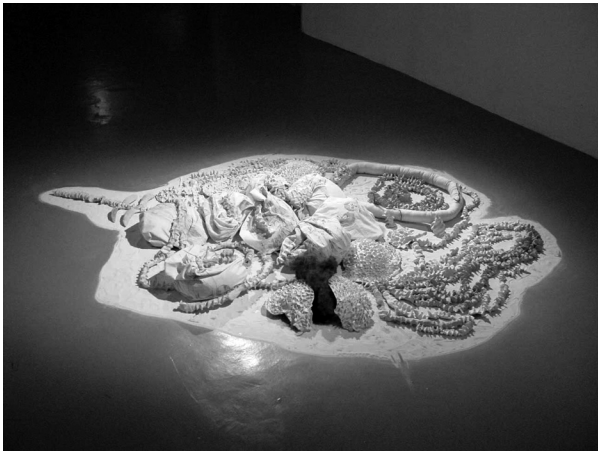
Hacer una exposición individual en la Galería Santa Fe es un reto mayúsculo. Dentro del Premio Luís Caballero más han sido los artistas que han padecido el espacio de la sala que los que han logrado habitarlo. *Expedición* no es la excepción y el cruce del *Herbario de plantas artificiales* con la sala ha resultado ser una instalación que ha dado pocos frutos. El artista ofrece propuestas sueltas sin profundizar (¿confiar?) en ninguna. A pesar de los metros y metros de superficie plástica transparente colgados en la puerta, en una parte del techo y en algunas de las paredes de la sala, la noción de invernadero que se quiere dar al espacio parece más una mezcla de decoración de interiores con un poco de conceptualismo biche que un truco logrado. En esta zona de la sala, además de una muestra del *Herbario de plantas artificiales*, se muestran, cubiertas

tras el plástico, unas fotos de pintorescas construcciones destinadas a un culto religioso, al parecer tomadas en pueblos selváticos. Adicionalmente, a la entrada, en una pequeña foto, se ve la rama cortada de un árbol sobre un equipaje de avión. Me reservo la interpretación sobre todo este material pues debe haber un concepto detrás que apenas puedo intuir, prefiero dejarlo abierto a otras críticas, o curadurías, que se animen a profundizarlo. (Tal vez es una divagación sobre naturaleza, cultura y religión, o sobre los conflictos del TLC y la biodiversidad, la globalización y la transculturación. O la rama es mimesis y retoño de la obra ecológica *Nuevas Flores* de María Elvira Escallón, que se ganó la versión pasada del Premio Luis Caballero, o es una reflexión sobre la condición humana y el alza en los tiquetes de avión; vaya uno a saber).

Sin embargo, además de dos o tres nuevos giros (o variaciones con más impacto conceptual que formal) sobre el hallazgo de la exposición *Expedición*, a un video, que habría justificado con su única presencia todo el viaje hasta la Galería Santa Fe, se le habría podido dar mayor relevancia. Al pasar junto a un pequeño paisaje al óleo un sensor activaba una proyección sobre la pared de fondo de la Galería: en una toma frontal, en una imagen casi estática que parecía filmada desde una embarcación, se veían las tres franjas de un paisaje —un río, la silueta de la selva y el cielo—; el sonido quería sobre todo atrapar el silencio, el movimiento de las nubes en el cielo sobre el denso espejo de agua del río; pasaba un tiempo, 30 o 40 segundos, y cuando la imagen del video ya se había instalado y se había convertido casi en una pintura, algo sucedía, con gran estruendo, disparos, ráfagas, de a tres, de a cuatro, de a dos, entraban en el agua; luego la imagen se oscurecía y todo volvía a comenzar. Sobre esta obra también me reservo la interpretación, y no por carecer de sospechas

sobre las posibles derivaciones ideológicas, lo hago más bien porque lo que pasaba en el video era suficiente y, aunque la manera de mostrarlo era descuidada, lo visto bastó: el artista había logrado una imagen y con ella decía lo mismo y lo poco que tiene un artista por decir, y lo decía de la única manera que sabe: practicando el viejo arte de la repetición.

Capítulo III



La muerte del dibujo

Sobre la exposición *De tripas corazón* de Luz Ángela Lizarazo.

[...] en efecto, si bien su visión ha enfocado como punto de partida las condiciones de lo femenino, sus análisis y preguntas reorganizan las complejidades de una arquitectura del cuerpo y de su aparato sensible en clave simbólica y metafórica. Su perspectiva mantiene un tono intimista y sobre todo interior. Por eso, el dibujo permite desarrollar un proyecto de fragilidad en el que, a través de una estructura orgánica, formada por puntos que construyen líneas, lo narrativo deja espacio para soluciones cargadas de significados sociales. Desde el dibujo el trazo y la línea se hacen bordado, fluido vegetal, pelo, crin: una línea física y objetual, que necesita ser labrada y tratada. En el trabajo de Luz Ángela Lizarazo el dibujo marca un inicio y un arranque para que la línea se consolide y salga del papel o del lienzo, dibujando un espacio en volumen.
—Santiago Olmo

Los pintores no deben meditar sino con los pinceles en la mano.

—*La obra maestra desconocida*

Honoré Balzac

El juicio pandémico que dictamina “la muerte del arte” o “la muerte de la pintura” no parece haberse extendido al dibujo. Sobre “la muerte del dibujo” nadie se ha pronunciado, por el contrario, se lo exalta, una y otra vez, con gran efusividad. La frase “Colombia, país de dibujantes” es recurrente, y pareciera que a cada generación de artistas, educadores, críticos, curadores y galeristas nos es dado, por gracia de un olvido histórico, un instante de epifanía bajo el concepto del dibujo. Y luego, deslumbrados por el descubrimiento, procedemos a dar forma a tan reveladora experiencia en exposiciones, textos críticos —y panegíricos— y programas de docencia y comercio en los que solamente parece importar que las cosas se asocien a las bondades de un medio: ¡el dibujo!

El dibujo permite que algunos artistas consideren hacerlo como un acto similar al de firmar, es decir, como algo propio; de esta manera recuperan para ellos cierta noción de autoría sobre sus obras, y con gran estilo pueden sobreponerse a esa frase lapidaria de la “muerte del autor” que tanto crítico apocalíptico y anticapitalista (y hasta capaz de dibujar) ha profetizado. En esto arte y ley coinciden pues ambos ven en la firma, o en el dibujo a mano que hace una persona, un acto diáfano, confiable y verdadero; sin embargo, así como en la notarias la desconfianza obliga a tomar prenda de las huellas dactilares, es igualmente factible que la crítica de arte vea el dibujo con sospecha. Este ejercicio de la duda parece tener poca incidencia en las universidades o en el comercio; ambos espacios coinciden

en proclamar a los cuatro vientos las maravillas del dibujo. En las universidades el dibujo es una de las materias que le permite a los profesores congraciarse con el pasado de la academia y a la vez sentirse actualizados: hablar del “campo extendido del dibujo” o “de dibujar con el lado derecho del cerebro” es un canon compatible con los ejercicios heredados de las escuelas de bellas artes —dibujar bloques geométricos, perspectivas o figuras humanas—, y de un tiempo para acá, dibujar con puntillas, alambres, sangre, semen, o dibujar sueños, porno, manga, violencia o éter son también instrucciones cotidianas.

Por los lados del comercio, el dibujo le permite al galerista congeniarse con ese comprador quisquilloso que todavía muestra cierto apego hacia lo clásico e inseguridad hacia lo nuevo. Usando el artilugio del dibujo como un arte de tradición, la mercadotecnia del arte podrá venderle al coleccionista en ciernes, por ejemplo, un metro de trenza de pelo y también, por supuesto, una explicación; luego el comprador (un hombre de gusto —tal vez un expresidente—) podrá colgar la obra de arte en su casa y sustentar su adquisición dando a sus amigos una breve pero descrestante explicación: “esto también es dibujo”.

La exposición *De tripas corazón* es una muestra que depende del dibujo. Si el dibujo desapareciera de la exposición, es decir, si se mandaran a lavar las piezas de tela sobre las que la artista hace imágenes, o se borrarán del papel los rastros de lápiz, o se desenredaran los extensos y blandos cordones acolchados que la artista anuda, o se descociera la ruana y el tapete que la artista borda, solamente quedarían en la sala unos objetos de poca contundencia. Pero aun así el dibujo en esta exposición es ornamento, adorno con el que se pretende ejercer un poder de atracción. Un pretexto.

A la entrada de la exposición unos paneles informativos le indican al espectador un área para hacer su lectura, se habla sobre todo de cuerpo y se dan definiciones básicas que pretenden formar a un espectador ignorante: “La piel es el mayor órgano del cuerpo humano. Actúa como barrera protectora aislando al organismo del medio que lo rodea, protegiéndolo y contribuyendo a mantener íntegras sus estructuras al mismo tiempo que actúa como sistema de comunicación con el entorno. La piel es un enorme tejido que agrupa bajo ella diferentes tejidos y estructuras”. Y se pueden condimentar estos datos con observaciones del artista: “Es la piel que es lengua y lame, que es boca y muerde y traga, saliva y escupe, que es ojo y ve, que es oído y escucha y figonea, que es mano y rasga, cose, une y acaricia. Es la piel que se abre jadeante, caliente y húmeda, como el lugar perfecto para dejar una semilla”. Estos relatos reiteran una y otra vez las buenas intenciones del artista, pero hacen poco esfuerzo por reconocer las relaciones entre el tema del cuerpo y la práctica del dibujo. Tal vez la manera más clara de hablar de cuerpo podría haber sido relacionando ese discurso con las limitaciones y potencialidades del dibujo, y con unos textos más cercanos al silencio que al atontamiento pedagógico; así la artista mostraría su confianza en la apuesta que hace por la contingencia de las obras. “Preferiría no hacerlo” responden una y otra vez otros artistas cuando se les pide que hablen de su obra; se hace o se dibuja para evitar hablar, el dibujo no es un pretexto o un fin, es un gesto.

Asociar dibujo y gesto parece ser una relación obvia, casi inevitable. Si se afirma que el dibujo es eficiente, efectivo e inmediato, estas mismas descripciones parecen corresponder a las de un gesto corporal. El problema estaría en el

narcisismo de asumir que esos gestos por ser improvisados (como en una mueca), o por tener una relación directa con el cuerpo (como garabatear con un lápiz), son veraces, y, por lo tanto, son dibujos. Pero, aunque no lo parezca, dibujar hoy no es tan fácil. En medio del reino de todas las imágenes, el reto de un artista que va a dibujar es evitar que los gestos propios del dibujo se pierdan entre la ventriloquia de las justificaciones curatoriales, o en la ilusión de un arte cósmico femenino —y masculino—, o en un inmenso catálogo promocional cuyo criterio de aglutinación es dibujar. Su reto también es ir contra la corriente que busca en las obras de arte una finalidad política, social, económica o terapéutica, que ha hecho que las preocupaciones de los artistas giren más en torno al “qué decir” que al “cómo decirlo”. El afán, casi periodístico, que tienen algunos artistas por traducir sus obras a ideas hace que todo aquello que no sea ponderable bajo el código del habla corra el riesgo de no poder ser pensado y desaparezca. Tal vez para hablar de un dibujo basta con señalar partes del dibujo y lo que no se puede decir con la boca haya que señalarlo con el dedo (o señalarlo mudamente extendiendo la boca con los labios cerrados: “un gesto típico de colombianidad”, diría un etnógrafo). Cuando “decir” se antepone a la acción de “mostrar”, es común ver artistas que son capaces de hablar con elocuencia de conceptos pero que carecen de atributos, y entonces, obsesionados por tener algo que nombrar, estos artistas se esfuerzan, con la angustia de un amnésico, por recuperar unos gestos que desconocen. El resultado es un tipo de dibujo afín a un proceder mecánico dictado por un lenguaje correcto y estereotipado en sus formas, fines y contenidos; estos artistas producen imágenes que carecen de la necesidad y la capacidad de ser dibujos.

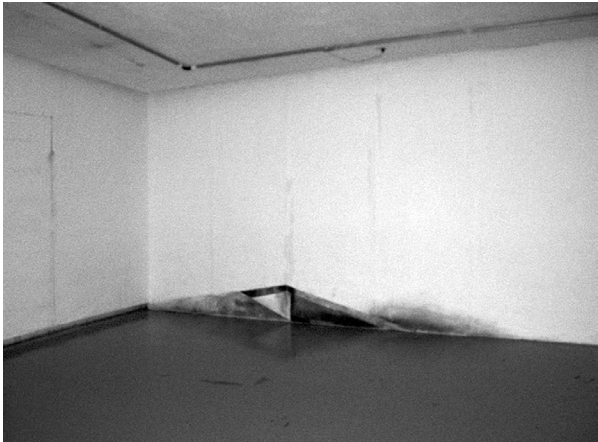
En la exposición *De tripas corazón* es posible ver muchas imágenes pero poco dibujo. La mayoría de las obras corresponden a series más preocupadas por mantener una coherencia narrativa que por concentrarse en dibujar. Una mirada *miope* podrá ver cómo el trazo de las líneas es demasiado estable y cómo, con un temor o un desprecio hacia el tajalápiz, cada raya mantiene tediosamente un mismo calibre. En general, se aparenta naturalidad o un cierto impulso naif, pero la intención es contradicha por una irrefrenable tendencia que insiste en cerrar los contornos de las figuras y que prefiere llenar de arandelas las formas antes que mantener la tensión que implica hacer un trazo marcado o leve sabiendo, sobre todo, cuando detenerse. Otras acciones, hechas con apocada timidez, consisten en perforar el papel y usar un corrector blanco para cubrir o corregir un área y borrar para volver a hacer, pero estas iniciativas carecen de decisión y parecen obedecer más a una moda que asume el dibujo como un género lastimero que pide disculpas por su torpeza, que como un medio que afirma el sano ejercicio del ensayo y el error.

Sobre algunos dibujos se repiten una y otra vez unos diminutos trazos rojos que desean ser producto de un descuido, pero que ante la insistencia con que se repiten pierden toda espontaneidad. Unos dibujos están firmados y otros no, ¿es la firma un dibujo o está ahí para certificar la autoría y garantizar la autenticidad? Algunos de los trazos hechos sobre tela mejoran sustancialmente al verse borroneados por un efecto de lavado o de impresión: donde hay menos imagen, hay más dibujo. Dos bordados, uno sobre una alfombra y otro sobre una ruana, parecen estar más preocupados por sondear un asunto discursivo (tejer como una metáfora de género —género femenino, no género de dibujo—) que por dibujar.

No pensar en los problemas del dibujo dificulta que el medio se enriquezca tanto visual como conceptualmente. Pensar lo que se va a decir sin pensar críticamente la forma de decirlo determina la aniquilación de los contenidos específicos del dibujo: si todo puede ser dibujo, nada es un dibujo. “Más corazón que tripas” es también una exposición linda, correcta y bien montada, pero es sobre todo una muestra que quiere dibujar sin ocuparse del género del dibujo, de ahí la miopía* con que este texto interpreta las obras y su relación infructuosa con un medio.

* La miopía es un defecto de la vista que solo permite ver los objetos próximos al ojo. Para todo espectador que aprecie la miopía se recomiendan, por ejemplo, algunas obras de Louise Bourgeois, Héctor Osuna, Egon Schiele, Augusto Renjifo, Delcy Morelos, Bill Watterson, Joseph Beuys, Ricardo Rendón, Matthew Barney, Kiki Smith o Lorenzo Jaramillo.

Capítulo IV



Puesta en abismo

Textos sobre la exposición *Ámbitos* de Miguel Huertas.

Me es imposible, amigo mío, hablarle de esta exposición, pues usted sabe que yo no estaba en el país cuando tuve noticia de la sensación que produjo. A usted le corresponde dar cuenta de ello; charlemos juntos, así quizá descubramos por qué después de un primer tributo de elogios dirigido al artista, después de las primeras exclamaciones, el público pareció enfriarse. Toda exposición cuyo éxito no se mantiene carece de valor. Pero para complementar esta conversación sobre la exposición *Ámbitos* de Miguel Huertas, le voy a contar una visión bastante extraña que me atormentó la noche que siguió a un día en el que había pasado la mañana viendo exposiciones y la tarde leyendo algunos textos, unos de arte, otros de filosofía, otros de literatura y, al final, uno de crítica.

Ámbitos

Me pareció que estaba encerrado en un lugar oscuro, una especie de galería semicircular y de techos altos donde al final de uno de sus dos extremos se veía la luz. Yo estaba solo pero todavía se oían ecos de un evento social que había congregado a mucha gente. Yo conocía el lugar y lo había visto vestido de otras maneras —con ruidos, con armatostes sobre el techo y sobre el piso y con proyecciones de imágenes que se movían—, pero ahora el sitio no me parecía tan conocido, ahí no pasaba mucho, me sentía algo perdido. No había ruido, no había objetos y se veían apenas unas fotos en sus marcos, un par de pequeños espejos y algunas líneas y manchas sobre las paredes.

Antes de entrar al lugar un guardián me había pedido un tiquete de entrada y, sin pensarlo, saqué el papel de mi bolsillo y se lo di, también le pedí el favor de que encendiera las luces de la galería pero él se limitó a señalar el techo: los rieles donde debían estar los focos para la iluminación estaban vacíos. Esto me recordó otras galerías donde había estado, en especial una donde sus montajistas se preciaban de decir, una y otra vez, que su vocación consistía en buscar siempre espacios no convencionales, por lo general ruinosos, para hacer sus exposiciones; afirmaban —casi hasta el cuadrado— que ellos, con su accionar vanguardista, convertían la ciudad en una galería. Casi siempre, no todas las veces, pero casi siempre, estos montajistas parecían estar más preocupados por usufructuar estos lugares —decorándolos bajo las pautas de la cosmetología minimalista— que por habitar el espacio mismo: esterilizaban pisos, techos y paredes, distribuían armónicamente las obras, iluminaban juiciosamente cada detalle, posicionaban su marquilla, y

sobre todo, al final de la faena, se vanagloriaban, con grandilocuencia y seguridad, de su elegancia. En mi sueño esto no sucedía, o más bien pasaba lo contrario, el lugar no se autoafirmaba, ahí nada se posicionaba, la oscuridad y el aparente descuido convertían la galería en un lugar: el espacio fluía y no era un foco de luz lo que me atraía hacia las cosas —como les sucede a los insectos con la luz de los bombillos—, sino que era yo, en mi soledad, el que debía buscar las cosas. En el sueño mis ojos se iban adaptando a la penumbra y, con el paso del tiempo, cada vez veía más. Pues bien, amigo mío, ¿qué dice de todo esto?

AMIGO —Pero, dígame, ¿no ha confiado su sueño a nadie?

CRÍTICO —No. ¿Por qué me lo pregunta?

AMIGO —Porque la galería que usted acaba de describir y lo que dice haber visto en su sueño es la exposición *Ámbitos* de la Galería Santa Fe del Planetario de Bogotá.

CRÍTICO —Es posible. Había oído hablar tanto de esa exposición, que, al tener que hacer un espacio en sueños, habré hecho lo que hizo el artista. Sea como fuere, mis ojos se seguían adaptando a la luz y en vez de permanecer en la oscuridad iban distinguiendo algunas cosas. Por ejemplo, cerca de la ventana del fondo —por ahí entraba la mayoría de luz a la galería, casi que era un lente— había unos marcos con fotos. Los marcos, de tamaño mediado, carecían de vidrio y estaban armados con madera sin pintar; las fotos iban pegadas sobre un fondo de superficie cruda y oscura, semejante a la del papel de lijar. Los marcos iban en dos hileras, cada una enfrentada a la otra, en las paredes opuestas al extremo iluminado de la galería. Las series debían estar compuestas por menos de quince fotos, es difícil recordarlo, el tinte de los sueños es siempre oscuro y a medida que hablo no sé si voy inventando cosas o si solo

las recuerdo. Las fotos tenían algo que llamó mi atención: muchas conservaban el marco que les da el marginador de la ampliadora o el borde blanco del papel que muchos artistas eliminan por considerarlo residuo.

AMIGO —Tenían entonces un doble marco, el marco de la foto y el marco del marco.

CRÍTICO —Exactamente. Una práctica poco común en estos tiempos donde el progreso de los procesos fotográficos nos permite fijar o plastificar una imagen que carece de bordes sobre un soporte duro a escala grande —y casi heroica—, o a tamaño económico y afín al bolsillo. Pareciera que pensar en el marco es un anacronismo, algo pasado de moda. Los fotógrafos quieren que la imagen sea una sola con el mundo, y lo hacen con las mejores intenciones. Es la montaña la que viene a Mahoma y esa ilusión, sin hacer mucho esfuerzo, nos dice que lo que vemos es lo que es.

AMIGO —No me dirá que usted, un amante del arte, desfavorece la ilusión.

CRÍTICO —Amigo mío, vivimos de la ilusión, del engaño, de la mentira, pero un gesto no niega al otro, en una obra de arte podemos encontrar ambas vías abiertas, un artista es un mago que no teme el hacer magia y a la vez mostrar el truco. En mi sueño unas de las fotos eran a color y otras eran en grises, y el contraste entre las dos gradaciones, contrario a decirme que lo que yo veía eran fotos de registro o de documentos, provenientes del pasado o del futuro, me decía: somos fotos y nada más, somos imágenes de lo real, no somos lo real. Pero también esas imágenes me permitían adentrarme en ellas, perderme en ellas, y siempre la obra, con su marco, me dejaba volver a salir de la imagen o, más aun, me permitía ver que todo estaba siempre dentro de una imagen más grande: la imagen de la imagen más el

marco, y luego yo podía extender la progresión de este pensamiento hacia el marco de la galería, y luego hacia el mundo y así hasta la nada.

AMIGO —Amigo, a pesar de su entusiasmo, ambos sabemos que hablar del marco dentro del marco es una idea de vieja data.

CRÍTICO —¡Ah, no hay nada como las viejas preguntas y las viejas respuestas!

AMIGO —Pero es una idea algo trillada.

CRÍTICO —El arte viejo critica al arte nuevo como el arte nuevo crítica al arte viejo; sin embargo, algo de razón puede tener usted. La obra, por momentos, se sostenía excesivamente en ese mecanismo, al que creo los franceses se refieren con la expresión “Mise en abyme”.

AMIGO —Usted disculpará mi ignorancia pero no sé francés.

CRÍTICO —Soy yo el que le pido a usted disculpas, pero no para pretender una falsa modestia, lo hago porque creo en la igualdad de las inteligencias. Igual que usted no tengo idea de ese idioma, pero la ignorancia es atrevida y en mi atrevimiento algo he podido encontrar al respecto. Compartimos con los franceses el término “Puesta en escena”, ellos lo llaman “Mise en scène”. Pues, así mismo, “Mise en abyme” podríamos traducirlo como “Puesta en abismo”. Aunque es una denominación reciente, el recurso es muy conocido, ya Cervantes lo usaba continuamente y, por ejemplo, al comienzo de *El Quijote*, nos dice que el libro no ha sido escrito por él sino que es una narración traducida de un escritor arábigo llamado Cide Hamete Benengeli; el autor inventa un autor ficticio que incluye la obra del autor real. En mi sueño sucedía algo similar. Soñé que la exposición era sobre el espacio del lugar de exposición y que además se mostraba en el lugar de exposición

mismo. Si hacer una exposición es la puesta en escena de una obra, hacer una exposición sobre el lugar de exposición es una puesta en abismo. Si un marco esta dentro de otro marco, y ese marco dentro del marco de la galería, el espectador también hace parte de esas inversiones; si la maquinaria de una exposición da esa ilusión, nosotros, sus lectores o espectadores, también somos parte de ella y de ahí el vértigo, la puesta en abismo.

AMIGO —Amigo mío, su sueño parece más una pesadilla. Una tautología de la que nos cuesta salir, pero que al final, al abrir los ojos, o al abandonar de la galería, no tiende mas que a producir un leve desasosiego, una sensación de vacío, ya no de abismo.

CRÍTICO —Efectivamente. Ser conciente de que “se piensa que se está pensando” puede ser un buen comienzo, pero si no se pone algo en juego el mecanismo se convierte más en una repetición inútil y viciosa que en un pensamiento; solamente queda el truco, no la magia. Pero no seamos tan severos en la interpretación de la obra de mi sueño, recuerde que los críticos de arte tenemos mucho que aprender de la crítica de restaurantes que en un mismo texto hace reparos a los platos mal preparados y a la vez no duda en resaltar los aciertos.

AMIGO —Es cierto, y no solamente los críticos de arte deberían aprender de la crítica gastronómica, también los curadores. Mire usted que nunca he leído un texto de un curador donde se hable, siquiera minimamente, de los defectos de la obra. Algunos curadores, a pesar de mostrarse bien versados en los últimos reparos de la teoría, al momento de escribir sobre las obras no escriben textos críticos —coherentes con la “postmodernidad” de las teorías que predicán—, sino que escriben panegíricos, glosas románticas

que son afines al positivismo que engloba el mercadeo del producto artístico y del que además, de manera directa o indirecta, estos panegiristas devienen un sustento.

CRÍTICO —Amigo, amigo, nos estamos alejando de mi sueño, temo que si no continúo con mi narración, la obra desaparezca. Dejémos para otra ocasión ese asunto de críticos y curadores, regresemos a la obra que soñé. Ya retomaremos ese tema, tan pertinente a la crítica institucional, cuando hagamos filosofía.

AMIGO —Sí. Lo que hoy nos une es lo que vimos, lo que estaba ahí, en la obra y en su sueño.

CRÍTICO —No todo en la exposición era algo tan esquemático como la puesta en escena de la puesta en abismo, o si todo lo era había detalles que permitían perderse por rumbos menores. Le decía que también había dibujos, varios tipos de dibujo, como si todo hubiera sido hecho no por una persona sino por un grupo de personas. Esta variedad no se la atribuí a un devaneo ecléctico, más bien me recordó que lo importante para un artista no es tener o no tener estilo sino tener muchos estilos. Los dibujos variaban, unos eran manchas oscuras, extensas, trabajadas sobre la pared y que, al ser miradas por un tiempo, revelaban algo entre las sombras. No sé bien qué veía, por momentos figuras, reflejos, y yo estaba solo con ellas, recuerde que nunca estamos más solitarios que en los sueños, y la falta de precisión de esos dibujos me ayudaba a mantener la atención, la imagen no se revelaba y esto hacía que yo pudiera seguir soñando. Otros dibujos eran trazos de perspectivas hechas a partir de hilos o usando una regla y un lápiz de carboncillo. En estos últimos había un mayor cuidado, la línea se mostraba segura y su carácter descriptivo les quitaba el peso de cargar con cierto afán expresivo que se

convertía rápidamente en saturación en otros ejemplos. La descripción menos sinuosa que hacían estos dibujos los ataba a las paredes donde estaban hechos y eran, si la comparación no le parece exagerada, como una especie de radiografía del espacio.

AMIGO —Me parece que si usted continúa con esas comparaciones puede llegar a caer en la crítica lírica que tanto detesta, pero a la larga es su sueño, es lo que usted vio ahí y si quiere darse licencias poéticas está en su derecho. No se preocupe por mí, yo lo estoy oyendo atentamente, pero sopeso lo que dice.

CRÍTICO —Es por eso que, así nos convirtamos en enemigos, siempre usted será mi amigo.

AMIGO —Dejemos la sensiblería y volvamos a la obra. Esos dibujos de los que hablábamos, los descriptivos, solamente se hicieron dos o tres veces, así que como elemento no tenían mucho protagonismo.

CRÍTICO —Lo mismo pasaba en mi sueño.

AMIGO —Pero la calidad de un dibujo de grandes dimensiones que estaba en el lado oscuro de la Galería Santa Fe dejó a más de un espectador perplejo. El formato del dibujo era rectangular y estaba hecho con carboncillo sobre la superficie de los paneles que tapan las ventanas de ese lado de la galería. El rectángulo que demarcaba el dibujo no parecía ser regular y la línea inferior y superior parecían dirigirse decididamente hacia un punto de fuga. Esto me recordó el tipo de dibujos que solo adquieren una forma definida al ser mirados desde cierto ángulo y me pareció que el artista había tratado de hacer algo similar; sin embargo, por más que me alejé y me acerqué diagonalmente a la obra, no pude darle forma a ese amasijo de cosas. El dibujo era a mano alzada y al parecer trataba de mostrar

algo que los paneles impedían ver. Esta noción se veía reiterada de manera literal en otras acciones, hechas en otros lugares de la galería. En dos de ellas, dos pequeños espejos, apoyado uno lateralmente y otro sobre el piso, mostraban, gracias al ángulo de su inclinación, la parte de atrás, el esqueleto de los paneles que hacen la pared falsa de la galería.

CRÍTICO —Los espejos me recuerdan esos adminículos que usan los dentistas cuando hacen una revisión bucal.

AMIGO —Sí, sí, muy bien, pero déjeme continuar. En otro lado de la galería, casi en la mitad, se había removido un pedazo de panel interrumpiendo la continuidad de la pared...

CRÍTICO —¿A manera de traqueotomía?

AMIGO —Insiste usted en sus comparaciones, pero sí, casi a manera de traqueotomía. El hueco del suelo al techo que dejaba la remoción del panel mostraba cómo detrás de esa pared falsa había una discreta hilera vertical de ventanas de vidrio dispuestas en forma de persiana; estaban sucias, llenas de polvo, pero por ahí todavía entraba el aire, el ruido y la luz a la galería. Entonces, volviendo al dibujo rectangular, en él se veían trazos que trataban de hacer un árbol y otro tipo de cosas, y se podía pensar que el ejercicio malogrado que produjo esa imagen consistía en imaginar libremente lo que estaba afuera de la galería, lo que la pared falsa, hecha por los paneles, no dejaba ver. La resolución del dibujo era bastante errática; la mano alzada que tan bien se había desempeñado en otros dibujos, no conseguía mucho, si acaso algunas manchas y una que otra línea. Ahí solamente reinaba una confusión que ni siquiera, a pesar de sí misma, se podía considerar lograda.

CRÍTICO —Es extraño, porque en mi sueño me pasó lo mismo. Por mucho tiempo deambulé dando vueltas tratando de encontrarle un ángulo a ese dibujo rectangular, pero, luego de un tiempo, me di por vencido. Mi sueño tenía los mismos defectos que la obra y el árbol que usted menciona carecía de la fuerza que se necesita para hacer ese dibujo, era una rama fofa, sin estructura. Pero también en la imagen había más trazos y mediciones y una labor frenética de composición de muchas cosas, no recuerdo qué con exactitud, para bien o para mal, me ha trabajado el olvido. En conclusión, no sé que decirle, el ejercicio de hacer esa imagen llamaba mi atención pero a la vez sus detalles me perdían.

AMIGO —Tal vez ese dibujo fue un sueño del autor, pero no una pesadilla, más bien un delirio que sirvió como válvula de escape a la racionalidad del proyecto.

CRÍTICO —“El sueño de la razón engendra monstruos” y ciertamente la imagen de mi sueño tenía cierto aire monstruoso. Comparar la obra que soñé con la que hizo el artista, y compartir los mismos errores, me hace pensar que yo, que no veo a ese artista durante el día, tengo tratos con él durante la noche. Sin embargo, para la salud de nuestra percepción del arte, le ruego, amigo mío, que recuerde que lo que vimos no es una tesis y que un elemento malgrado no invalida la totalidad de lo visto. Si hablamos de trazos, había líneas maravillosas y en muchos ejemplos el uso del dibujo quedó justificado; pero, sobre todo, la obra de mi sueño me dio la oportunidad de la experiencia del espacio, habité la galería no como un ávido y entusiasta espectador de exposiciones de arte, sino como un paseante solitario. Y ese respetuoso ofrecimiento, sin ningún tipo de intromisión, es, hoy por hoy, un regalo inapreciable.

AMIGO —Aun así, usted antes dijo que por momentos había allí más vacío que abismo, y también que algunos dibujos se excedían en un juego críptico.

CRÍTICO —Cuando voy a una exposición, individual o colectiva, alternativa o comercial, y veo un solo detalle que me guste, mi ronda se justifica; por supuesto que esto no exime de responsabilidad al autor, al curador de la muestra, o al galerista, ellos siempre deben procurar hacer lo mejor posible, pero como espectador a veces me basta un detalle para apreciar una obra. Es más, creo que me llenaría de terror si un día veo una obra y en ella todo me gusta. No lo soportaría. Guárdese, amigo mío, de penetrar totalmente en las obras de arte, se echarán a perder todas y cada una de ellas, hasta las más queridas. No mire un cuadro mucho tiempo, no lea un libro demasiado insistentemente, no escuche una pieza musical hasta agotarla, no hay ninguna inagotable, lo echaría todo a perder y, con ello, lo más bello y lo más útil que hay en el mundo.

AMIGO —Tendré en mente su consejo. Pero dígame, y ya para terminar, quiero saber qué había en la imagen de las fotos de su sueño; quiero saberlo pues si estas imágenes no coinciden con las de la obra, tal vez hayamos encontrado una diferencia entre la Galería Santa Fe y la galería de su sueño.

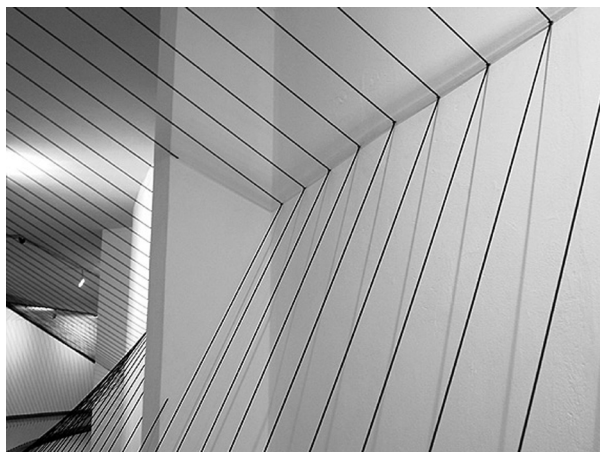
CRÍTICO —En la fotos había luz, amigo mío, más luz.

Nota

CRÍTICO —El texto de crítica que se adapta en este escrito, y que influyó sobre mi sueño, se llama “Jean Honore Fragonard” y es una crítica al cuadro *Coreso y Calírroe* expuesto en el Salón de 1765. El texto fue escrito por Denis Diderot a pedido de su amigo Fiedrich Grimm, editor de la *Correspondence Littéraire*. El texto fue publicado en español en el libro *Escritos sobre arte / Denis Diderot* publicado por Editorial Siruela y puede usted consultarlo en: <http://coresoycalirroe.blogspot.com/>

Otros textos, presentes en el sueño, son *Maestros Antiguos* de Thomas Bernhard y *Fin de partida* de Samuel Beckett.

Capítulo V



Amarre

(“la exposición es mala, no me gustó, no me dice nada”)

Sobre la exposición *Circundante* de Edgar Germán Ruíz.

La exposición *Circundante* está llena de amarres. Unas cuerdas negras y delgadas han sido extendidas, tensadas y amarradas formando una sucesión ordenada de arcos que va de lado a lado de la Galería Santa Fe. Cada cuerda parte en ángulo agudo del piso y hace la trayectoria *suelo-pared-techo-pared-suelo*. La sucesión de todos los arcos de cuerda crea un pasaje curvo cuya luz tiene forma holgada de pentágono. La distancia regular entre cada arco de cuerda es casi de dos palmos. Hay muchas cuerdas y muchos amarres. A medida que se camina por un sendero que corre paralelo al perímetro de la sala, demarcado por la ausencia de cuerdas, se percibe una progresión en la altura de los amarres que están sobre la pared: su constante ascendencia o descendencia hace un dibujo de puntos que es afín a las líneas curvas del espacio de la galería. Los amarres de las cuerdas están hechos sobre pequeñas armellas, con un nudo sencillo, y en dos o tres

partes de la sala, donde hay variaciones —por ejemplo, sobre un muro que sobresale—, no hay armellas, y las cuerdas entran de manera nítida y decidida sobre el estuco que cubre las paredes. Todas las cuerdas se ven tensas pero al tocarlas tienen cierta elasticidad; al soltarlas vuelven a su posición. Al fondo, sobre ambos remates del sendero, las paredes han sido cubiertas con espejos que van del suelo al techo y sobre ellos se extiende la imagen de la Galería Santa Fe. Los espejos tienen un guardaescoba pintado de gris. Eso es.

“¿Eso es?” preguntará todo aquel que espera de la crítica algo más que una tediosa descripción. “¿Eso es?” dirá molesto el que exige a la crítica que cumpla con esa hazaña que se llama *toma de posición*. La crítica debe dar gusto a todos aquellos que esperan de ella una lección de ética y estética. La crítica debe estar al servicio de todas esas almas hambrientas de cultura que exigen un *juicio* del que emane una sentencia contundente, consumible, recordable y de fácil transmisión. El crítico, como el periodista, el publicista o el profesor, debe ser un comunicador, sus frases deben ayudar a *formar la opinión*. La frase de un crítico para calificar la exposición *Circundante* podría ser la siguiente: “la exposición es mala, no me gustó, no me dice nada”. A muchos lectores esto les bastará. La frase “la exposición es mala, no me gustó, no me dice nada” es exacta, repetible y austera, no se equivoca. Sin embargo, para algunas almas vindicativas, la perfección de la frase causará algo cercano al desasosiego y, a riesgo de responder a una *intelligentada* con otra *intelligentada*, el crítico de *Circundante* deberá instruir al público dándole otras razones de peso.

Como ejemplo, una receta para una crítica podrá comenzar con un discurso razonable contra los excesos de la razón y continuar su diatriba poniendo en duda la acción de rigor,

labor y eficacia con que fue hecha *Circundante*. Mediante estos dos amarres —la idea y la forma— el crítico surtirá de consignas al público para que la exposición pueda ser criticada bajo la apariencia de una argumentación de mayor nivel intelectual. Para minar la idea, el crítico señalará que *Circundante* es un ejemplo, casi anacrónico —como lo son las películas futuristas del pasado—, de los efectos autoritarios de la razón: el artista debe ser *loco, libre, ultramontano* —un ser falto de cordura—, y *Circundante* es un experimento fallido y petulante que quiere eximir a la obra de no ser mas que la catarsis exaltada de una patología congénita (el artista como eterno enfermo y sufridor).

Para refutar la forma el crítico tratará de mostrar que el asombro técnico que genera *Circundante*, sobre todo al público ignorante, no es mas que un alarde preciosista de laboriosidad y señal de una manufactura que malogró su virtuosismo al convertirse en mero onanismo (según lo anterior, todos los obreros que trabajan en construcción y que día a día repiten, con un mínimo de cálculo, la misma acción, son unos pretenciosos: ¡Vanidad de vanidades, todo es vanidad!). Si el crítico llega a sentir que con estos dos amarres no basta, o que su imaginación es incapaz de hacer más relaciones con la obra, siempre podrá hacer otro amarre recurrente: el ataque personal. El crítico confiado en lo que sabe del artista podrá exponer todo aquello que considere como una mala experiencia. Así, para el caso de *Circundante*, o para el caso del artista, podrá echarle en cara su falta de profesionalismo —no ser artista— y podrá denigrar de él llamándolo ingeniero, arquitecto o hasta músico aficionado. También, para gusto del público ignorante, se le podrá achacar al personaje que lee teoría, que ha estado en el exterior del país o que tiene un gran ego, y, para gusto del público informado, se le

podrá imputar al artista que se mueve por los círculos de la rosca curatorial. Si esto no es suficiente, como *Circundante* forma parte del Premio Luís Caballero, se podrá hacer una referencia al factor monetario —la moneda como lenguaje común entre los hombres— y decir que el artista participa en el certamen porque le interesa ganar un dinero extra.

Otra crítica de otros críticos, más centrada en la potencia de la obra, podrá hacer relaciones con otras cosas: mostrará, con suspicacia, cómo *Circundante* es ejemplo del resurgimiento de un arte retiniano, producto de la coqueta atracción que ejerce un vaivén óptico sobre la mirada y que coincide, en este día y época, con el carácter casi ornamental del pensamiento político. La ingeniosa ecuación podría ser que la tozudez de los problemas sociales, políticos y económicos ha dejado en claro que el pensamiento crítico es inocuo y esto lleva al arte a refugiarse en lo material como única condición válida de expresión. Lo único que se puede esperar del arte es un solipsismo formalista y un agradable, para algunos culposo, sensualismo (¿pueden ser la sensualidad o el materialismo más que formas de evasión?, ¿no podrían ser actos de resistencia?).

Otra crítica dictada por una exacerbada pulsión existencial podrá centrar su argumento en decir que la exposición no comunica y que esa falta de mensaje es una evidencia más de la deshumanización del arte. Esa crítica abogará por una nueva conexión entre arte y vida. Tal vez le faltó al artista de *Circundante* hacer uso de una fórmula capaz de inocularle contenido y compromiso social a la obra: podría haber usado cuerdas hechas con pelos de animales en vía de extinción —¡razón versus naturaleza!—, o cuerdas tejidas con hilos de color amarillo, azul y rojo hechas por un taller de tejedoras de bajos recursos —¡arte y artesanía! ¡Colombia patria querida!—, o podría haber

usado en las cuerdas los colores simbólicos de la bandera gay —¡Bogotá sin indiferencia!—. (¿Puede ser la abstracción más que una forma de evasión?, ¿no podría ser una práctica lúcida de indiferencia?)

Pero todas esas críticas hacen relaciones demasiado elaboradas y complican el juicio ético y estético que el crítico como comunicador debe hacer. Esas asociaciones, además de hacernos pensar y de darnos material a los escritores del arte, no sirven para lograr un efecto contundente. Lo mejor que el crítico puede hacer es emitir un mensaje simple que nos permita a todos —incluido al jurado del premio— llegar a un rápido consenso. Se espera del crítico una sentencia que deje claro que la obra de arte se comprende o no se comprende, que el arte comunica o no comunica. La frase “la exposición es mala, no me gustó, no me dice nada” sirve para eso.

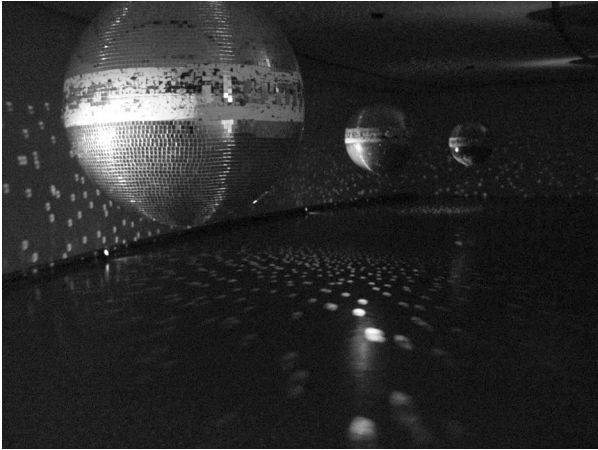
* * *

La exposición *Circundante* está llena de amarres. Unas cuerdas negras y delgadas han sido extendidas, tensadas y amarradas formando una sucesión ordenada de arcos que va de lado a lado de la Galería Santa Fe. Cada cuerda parte en ángulo agudo del piso y hace la trayectoria *suelo-pared-techo-pared-suelo*. La sucesión de todos los arcos de cuerda crea un pasaje curvo cuya luz tiene forma holgada de pentágono. La distancia regular entre cada arco de cuerda es casi de dos palmos. Hay muchas cuerdas y muchos amarres. A medida que se camina por un sendero que corre paralelo al perímetro de la sala, demarcado por la ausencia de cuerdas, se percibe una progresión en la altura de los amarres que están sobre la pared: su constante ascendencia o descendencia hace un dibujo de puntos que es afín a las líneas curvas del

espacio de la galería. Los amarrares de las cuerdas están hechos sobre pequeñas armellas, con un nudo sencillo (casi casero), y en dos o tres partes de la sala, donde hay variaciones —por ejemplo sobre un muro que sobresale— no hay armellas, y las cuerdas entran de manera nítida y decidida sobre el estuco que cubre las paredes. Todas las cuerdas se ven tensas pero al tocarlas tienen cierta elasticidad; al soltarlas vuelven a su posición. Al fondo, sobre ambos remates del sendero, las paredes han sido cubiertas con espejos que van del suelo al techo y sobre ellos se extiende la imagen de la Galería Santa Fe. Los espejos tienen un guardaescoba pintado de gris. (Ante la economía de medios de una obra que se plantea con decisión desde el dibujo, habría que pensar si era necesario el uso de los espejos: es claro que una imagen al verse reflejada extiende sus límites, pero también, en el caso de *Circundante*, se crea un eco casi ornamental, cercano a un truco usado en la decoración de interiores, que altera el tono binario, o de suficiente insuficiencia, que se construye entre las cuerdas y el espacio de la obra.)...

—“¿Eso es?”

Capítulo VI



Contra la comunicación

Sobre la exposición *Acto reflejo* de Humberto Junca.

1. Iluminar el fracaso

En la sesión de preguntas de una conferencia titulada *Pensamiento crítico* dictada por Luís Camnitzer, el artista y escritor comentaba que para él una forma de felicidad podría ser transmitir sus ideas usando solo telepatía; el artista y escritor explicaba que una transmisión telepática le evitaría usar un soporte externo y entonces la comunicación de un mensaje se podría limitar de manera exclusiva a lo importante: la idea. El comentario de Luis Camnitzer, dicho por fuera del rígido libreto que había escrito para su conferencia, reforzaba un dogma que mantuvo a lo largo de todas sus intervenciones: el arte es comunicación. Pero, si el arte es comunicación, ¿qué gana y qué pierde el arte?

Nota al margen.

No sé bien qué surgiría de un encuentro telepático con un artista como Francis Bacon o Vincent Van Gogh; tal vez lo mejor sería limitar este método a artistas parcos o a escritores diáfanos como el propio Luís Camnitzer. Sin embargo, todo indica que la telepatía ya ha sido usada con gran éxito por algunos artistas. Por ejemplo Carlos Jacanamijoy o Fernando Botero (en su período tardío) han rebasado con amplitud sus limitaciones formales y han sido capaces de transmitir telepáticamente —al público interesado— sus ideas (ideas que podrían ser *yagé* para uno e *inflación* para el otro). El público interesado está contento; gracias a una comunicación clara y efectiva hay un acuerdo general sobre la interpretación de las obras, una ley que rige y le da un marco seguro a cualquier transacción que se haga con los productos de estos artistas.

2. Celebramos el espejismo

En la agenda de recomendados de *Arcadia* —una publicación neta de periodismo cultural— se invitaba a ver la exposición *Acto reflejo* con las siguientes palabras: “Usando las bolas de espejos de las discotecas, Humberto Junca da un mensaje sobre la realidad política y la vida cotidiana en América Latina”. En otra publicación, el impreso *Ciudad Viva*, de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, el texto variaba de la siguiente manera: “El artista Humberto Junca presenta una obra en la que seis esferas de cristal —como las de las discotecas— de 1,20 metros de alto cada una, girarán reflejando en la pared mensajes que señalan la dura realidad política y cotidiana que nos rodea. Es una polaridad

entre lo frívolo y lo político, que dará mucho de qué hablar”. Ambos textos periodísticos, luego de hacer una breve descripción, donde mencionan obra y artista, pasan a definir el tipo de mensaje a que el espectador de la muestra se verá enfrentado: “realidad política” y “vida cotidiana en América Latina” y “polaridad entre lo frívolo y lo político”. Los textos no solamente informan al lector (o al “lector de *Arcadia*”, o al “lector de *Ciudad Viva*”, para usar las formas posesivas con que los editores de estos medios se apropian de la figura singular del lector), sino que el periodismo cultural le da forma al pensamiento que va a surgir de la exposición (“Primero estaba la prensa, luego vino el mundo” decía el escritor satírico Karl Kraus).

Al decir que la exposición tiene un mensaje no solamente se informa sobre el arte, también se le da forma al arte. Y además se insta una manera particular de interrogar a las obras de arte, se enseña al espectador una pregunta que es comienzo y fin de toda interrogación: “¿cuál es el mensaje de la obra?”. Para el periodismo cultural el arte se diluye, como un Alka-seltzer, en las aguas de la comunicación: sólo hay que esperar unos segundos para salir de un molesto extrañamiento y sentir el alivio instantáneo que causa el sabor del mensaje y la digestión de una idea. Para ciertas formas de periodismo cultural el arte se comunica y consume de igual manera que la comida chatarra.

Nota al margen.

Lo anterior no significa un elogio a la lentitud, pues de igual manera un tratado sobre arte producido en las universidades, opuesto en longitud y densidad a la síntesis fugaz del periodismo cultural, puede surtir el mismo efecto: convertir la obra de arte en un concepto que responde

a una finalidad única. Es más, la aproximación académica puede ser más peligrosa que la periodística pues escudada bajo una apariencia de rigor evita toda refutación que se salga de los cauces narrativos y formales de una tesis. Además, el periodista, siempre ávido de información, necesita de un proveedor de glosas eruditas que le sirva para confeccionar sus fabricaciones y acude al académico, o al que lo aparenta ser, para irradiarse de cultura —una de las fuentes de opinión más usadas por los periodistas es la del opinador y escritor Eduardo Serrano, quien ha demostrado tener una capacidad retórica ilimitada que le permite emitir brevísimas máximas sobre cualquier tema, cualquier día y a cualquier hora—.

3. Optimismo ante el abismo

En la página de Internet <http://cronopiadiario.spaces.live.com/feed.rss>, un espectador de *Acto reflejo* escribe sobre la exposición. El escritor parece ser una joven que ha comenzado a trabajar o a “insertarse en el sistema”; su labor podría estar relacionada con la comunicación social pues al final del texto, tal vez refiriéndose a un rechazo en el trabajo, dice: “me acaban de tumbar un artículo”.

March 18

Optimismo ante el abismo

No creí que fuera a utilizar este blog. Es más, no quería hacer uso de él. Sin embargo, como me encuentro “atolondrada” por el trabajo y la rutina, aquí estoy, escribiendo pendejadas. El viernes fui a la inauguración de la nueva exposición de Humberto Junca “Acto reflejo” comprobé que este gran tipo está

sollado, mejor dicho, es un loco cuerdo: la propuesta es una discoteca crítica, seis esferas de discoteca que tienen escrito —con los mismos espejitos— frases contundentes de nuestra realidad latinoamericana, una de ellas es la que le da título a esta farsa de blog: “optimismo ante el abismo”, de César Pagano (el gran hombre que nos dió la disco de salsa “el goce pagano”). Al entrar a la exposición me sentí mareada —tanta luz y espejo me dan náuseas— pero pronto comprendí que esa era la vil intención de Humberto, quien se rió al ver que todos salíamos al borde de la “guasqueda”, y no precisamente por el efecto luz-espejo: es un ambiente tan frívolo como una discoteca, en el que te interrumpen el goce con una realidad que prefieres no escuchar, ni siquiera mirar de reojo, es una Latinoamérica de colores con un trasfondo gris, lleno de incertidumbre. / Asistir a los reflejos de Junca, además de ponerme verde, me generó una gran “esperanza”, sobre todo ahora que ando con montones de egos colgando de las ventanas de la oficina [...] en este momento en el que comienzo, como dice mi madre: a insertarme en el sistema (del trabajo). Hay ocasiones en el que el brillo nos enceguece, y no nos deja ver cuando la realidad muta. ¡Ahora sí! dejo de lado el idealismo, para acercarme a un optimismo más terrenal... aunque sea en el abismo. / p.d. me acaban de tumbar un artículo.....ahí comprenderán el texto tan sentimentaloido.
8:06 PM

4. Gracia ante la desgracia

La revista *Cambio* (que se jacta por decir “las cosas como son”) en una de sus ediciones hizo una reseña y una encuesta a los resultados de otra encuesta: “Según el World Database of Happiness, un registro permanente de estudios

e indicadores sobre la felicidad en 112 países, realizado por la Universidad Erasmus de Rotterdam, Holanda, Colombia es el país del mundo donde la gente se siente más feliz. [...] Una encuesta de *Cambio* y Datexco confirma un estudio en 112 países, según el cual los colombianos somos los más felices”. Joseph Goebbels, ministro de propaganda del gobierno Nazi, decía que “una mentira repetida mil veces se convierte en una verdad”. La encuesta a una encuesta que hace la revista *Cambio 16* podría ser fiel a este proceso de repetición: “En Datexco [la compañía encuestadora contratada por la revista *Cambio 16*] el grado de felicidad de los colombianos es similar al del World Database of Happiness: 8,18 vs. 8,1”.

El corolario “Colombia, país más feliz del mundo” no está solo y su demostración ha sido reforzada por una campaña institucional donde hay un mensaje que no cesa de repetirse: “Colombia es pasión”. Esta frase se ve y se oye nacional e internacionalmente gracias a una estrategia de mercadeo que busca hacer del país un icono pues, como lo dicen los promotores de esta empresa, “una marca propia significa poseer una identidad, un nombre y una reputación”. Joseph Goebbels, esta vez en uno de sus *11 Principios para la propaganda*, dice: “Principio de la vulgarización: toda propaganda debe ser popular, adaptando su nivel al menos inteligente de los individuos a los que va dirigida. Cuanto más grande sea la masa a convencer, más pequeño ha de ser el esfuerzo mental a realizar. La capacidad receptiva de las masas es limitada y su comprensión escasa; además, tienen gran facilidad para olvidar”. En su página de Internet, la campaña “Colombia es Pasión” explica por qué es importante definir una marca-país: “porque la pasión es la fuerza motora que guía lo que los colombianos hacemos día a día.

Es la fuente de donde surge esa intensidad extraordinaria, la creatividad, la habilidad recursiva y la tenacidad frente a las más difíciles circunstancias. La pasión es lo que nos une, lo que nos distingue como colombianos. No es forzada o falsa en nosotros, es natural, es parte de nuestro ADN. No somos uno de los países más felices del mundo por casualidad, es gracias a la pasión que sentimos por la vida, por el trabajo, por la familia, por la paz”.

Los textos de las frases escogidas para la exposición *Acto reflejo* (“Iluminar el fracaso”, “Perseverar sin esperanza”, “Celebramos el espejismo”, “Gracia ante la desgracia”, “De adversidad vivimos”, “Optimismo ante el abismo”) parecen ser de la misma naturaleza de “Colombia es pasión”, solo que a éstas se les ha sumado un pequeño giro tragicómico: “es una Latinoamérica de colores con un trasfondo gris” como lo decía la joven escritora en su *cronopiadiario*. Pero el carácter paradójico de los textos incluidos en *Acto reflejo* no es suficiente para evitar que su estímulo en el cerebro no genere un mensaje de respuesta que se acomode al hábito de un nuevo paradigma nacional: “Colombia, país más feliz y más violento del mundo” o “Colombia es pasión por la rumba y la metralla”. Las frases de *Acto reflejo* no pueden evitar el convertirse en un mensaje utilitario: hacen una identidad, un nombre y una reputación, hacen una relación que “no es forzada o falsa en nosotros, es natural, es parte de nuestro ADN”.

Leídos como comunicación los textos de *Acto reflejo* refuerzan un estereotipo nacional, tal vez de una manera menos vulgar que la campaña “Colombia es pasión”, pero aun así apelan a una fórmula “sentimentaloide” que nos hace lucir interesantes ante el observador extranjero y que nos hace sentir orgullosos del patetismo sublime de nuestra medianía. Las frases retoman el sueño romántico de suspensión entre

la vida y la muerte y nos mantienen en ese realismo mágico al que la comodidad de un estilo narrativo —certificado mundialmente por un premio Nobel— nos tiene habituados. Los textos escogidos en *Acto reflejo* tienen un carácter apologético propio de toda una tendencia artística que, con solapada soberbia, intenta destacarse por vampirizar una imagen glamorosa de la derrota, un nuevo vanguardismo que se caracteriza por bajar las expectativas para que las exigencias no sean muy altas; un arte de bobos vivos que se autoproclaman como bobos para que no se les vea, ni se les exija lo vivo.

¿Qué hizo *Acto reflejo* para no pintar un panfleto comunicativo? ¿Es *Acto reflejo* una muestra más de todo ese esfuerzo vanguardista —o arte social— que busca religar arte y vida?

5. Perseverar sin esperanza

Las bolas. Eran seis. Estaban distribuidas a lo largo por el centro de la Galería Santa Fe. Estaban suspendidas del techo. No eran inmensas pero tampoco eran pequeñas. Las bolas estaban cubiertas con un mosaico hecho con pequeños espejos. Todas giraban lentamente y a cada una le daba un haz de luz blanca que hacía que la sala se llenara de reflejos que se movían en varias direcciones. Sobre una franja, en la mitad de cada bola, los pedacitos del mosaico de espejo habían sido extraídos de manera que los pedazos restantes formaban letras y las letras formaban frases. El área que quedaba descubierta sobre las bolas mostraba restos de pegante, algo de mugre y el soporte plástico que daba forma a cada esfera. Sobre la pared de entrada había una franja horizontal a la altura de los ojos que tal

vez estaba hecha con los pedazos de espejo que se habían extraído del mosaico de la bolas. Estar en la sala, atento a las luces, producía mareo. El día de la inauguración ví bajo una de las bolas a una pareja de jóvenes, estaban acostados, ella sobre él, y se miraban y miraban alrededor obnubilados. En la sala no había nada más.

Acto reflejo no intentó hacer una instalación mediante plataformas inclinadas de láminas de aserrín aglomerado, pintadas de colores vivos, o de habitar el espacio con performances, danza, recitales de música electrónica, conciertos de baladas o rock (basta recordar la exposición *Arquitectura sonora* de Ana Laura Aláez, que se hizo en la Casa de la Moneda de Bogotá, para tener un ejemplo de “arquitectura de la emoción” o de obra de arte total). En *Acto reflejo* el desinterés, la discreción y la moderación parecían evitar que la instalación fuera parte de esa vanguardia que busca forzar a las galerías y museos a ser puntos para el encuentro social. Por supuesto, no hay nada de malo en ver gente (en un cóctel de inauguración), pero esta moda ideológica de socializar el arte parece obedecer más a las carencias y necesidades de curadores y artistas que a una aguda reflexión: con este tipo de eventos los curadores, o gestores culturales (o *d.j.*’s del arte para decirlo con *glamour*) insertan con espectacularidad lo social en el museo y de esa manera pueden justificar la ejecución u obtención de fondos con indicadores sociales (cifras de participación que señalan los miles de espectadores o docenas de artistas que participan de una exposición). Es difícil pedir apoyo para el arte sustentando los motivos en razones del arte; en cambio, pedir apoyo para el arte sustentando los motivos en razones sociales es mucho más fácil —decir: “el arte es la vida, la vida es el arte” es el ábrete sésamo para el artista, curador o gestor cultural—.

Y los artistas, que han tenido una vida social algo apocada, tienen en este tipo de exposiciones la oportunidad de convertirse —gracias al encuadre seguro y aséptico que provee el espacio museal— en estrellas de porno suave, cantantes de baladas o activistas. La ilusión de un acto transgresor (desnudarse, cantar, drogarse o denunciar), además de asustar al burgués y *profanar* el espacio *sacro* de la institución, hace que el artista tenga una experiencia virtual en un mundo al que —por falta de talento, pereza o convicción— no puede o no quiere pertenecer (por ejemplo, el mundo de las putas, los cantantes de feria de pueblo o los trabajadores de una ONG). Además, en este tipo de actos lo que importa no es la materialidad de la obra sino la situación; sin embargo, toda situación se materializa en video, audio y fotos —como lo haría un turista cultural, en el mundo de este artista de vanguardia, aunque todo sea inmaterial, todo es material: se atesoran los registros para efectos de reproducción en prensa, catálogo y conferencias de autopromoción—. Pero no todo arte que usa lo social carece de interés. Por ejemplo, se puede mencionar el performance *Mugre* de Rosemberg Sandoval, hecho en el Tercer Festival de Performance de Cali, donde cargando al hombro a un *ayudante* mugriento, el artista lo desplaza por las paredes del museo haciendo un dibujo de manchas; a veces de manera explícita, a veces de manera sutil, lo importante es usar lo social como lenguaje para el arte y no al contrario, usar el arte como justificación para socializar por socializar.

El arte es insaciable, todo lo devora, pero no por ello todas las obras que genera lo social como lenguaje pueden regresar al lugar que las origina. La misión de *boy-scout* de ayudar a la comunidad o de, por ejemplo, hacer un video artístico con desplazados para validarlo en el mundo del arte

y luego mostrarlo con grandilocuencia en un salón comunal —para luego hablar de lo que pasó en el salón comunal y, con la misma inmediatez de la publicidad, mostrárselo de nuevo al mundo del arte— parece más un gesto simple y maniqueo de un artista y su corte, que un acto consistente y bien organizado de ayuda humanitaria (la red de *turismo comprometido* por la que circula la obra *Bocas de ceniza* —o *Mouths of ash*— del artista Juan Manuel Echavarría es ejemplo de lo anterior). Ante la labor continua, discreta y efectiva que hacen algunas ONG muchos de los actos de los artistas, curadores y gestores parecen más un acto reflejo de culpabilidad que una demostración clara y consistente de acción política social.

Acto reflejo se mantenía al margen de esta religión que busca unir arte y vida, y sin embargo, en el tedio de su relectura, *Acto reflejo* era capaz de sugerir todo lo anterior. *Acto reflejo*, con el acto escultórico de cincelar seis esculturas hechas de espejos, iba más allá de entregar un mensaje o de “convertir la galería en una discoteca”, o por decirlo de otra manera: la obra no iba más allá, iba siempre menos allá. *Acto reflejo* —con la misma superficialidad con que funciona el humor— daba una sensación parecida a la que se tiene al llegar demasiado tarde o demasiado temprano a una fiesta; la fiesta o el paraíso siempre están en otro lado, en el aburrido mundo del arte sólo hay unas formas extrañas y anacrónicas, donde de vez en cuando, si se mira con atención, se asoma la poesía.

6. De adversidad vivimos

En la pasada edición del Premio Luís Caballero hubo una obra que, al igual que *Acto reflejo*, tenía texto, tenía brillo y

tenía *mensaje*. En la exposición *Cuarto mundo*, de Jaime Ávila, además de unas esculturas de cubos de cartón, había un texto impreso en letras brillantes sobre la pared del fondo de la Galería Santa Fe. De los cuatro comentaristas de la obra que participaron en el catálogo de la tercera versión del premio, solo dos hicieron mención al texto (Jaime Cerón y Ana María Lozano lo ignoraron). Miguel Ángel Rojas dice en su comentario que el texto “orienta” la obra hacia el tema general de la muestra, que para él es la “intolerancia con el otro”. Por otro lado, el comentario de Carmen María Jaramillo sobre el texto de *Cuarto mundo* es más generoso, inclusive lo cita y, al ser menos preciso que el comentario de Rojas, su interpretación parece ser más acertada: “los escritos remiten a la relatividad del concepto centro-periferia, dependiendo del punto de vista de quien los mire”. En la Galería Santa Fe el texto de *Cuarto mundo* requería que el lector moviera de manera pendular su tronco para poder leer —el brillo de las letras impedía hacerlo sólo con el movimiento de los ojos—, pero el efecto del texto no se limitaba a su forma de lectura, la transcripción que hizo Jaime Ávila de un diálogo que sostuvo con otro artista era poderosa: movía el centro, mareaba.

El texto de *Cuarto mundo* es el siguiente:

Estábamos sentados a la salida del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) en Ciudad de México. Éramos diez y habíamos llegado de diferentes partes del mundo, de Ecuador, Brasil, Argentina, Cuba, Nicaragua, Venezuela, Perú, Etiopía y Colombia; todos estábamos becados para residencias artísticas en México, 10 artistas que llegaban con la curiosidad y las ganas de conocer nuevos horizontes. Silvia era la encargada de guiarnos a nuestras respectivas habitaciones. Cada uno tomó su maleta y la seguimos, pero el etíope, un negro de 1.90 m., delgado

y de mirada fría, se adelantó y le dio su maleta a Silvia para que se la cargara. Llevaba puestos una camisa amarilla dorada con rojos fuertes, un pantalón de mezclilla color rapé, su piel era de un negro intenso casi púrpura y sus ojos guardaban una frialdad egoísta. Se adelantó a todos y Silvia estaba furiosa, la maleta pesaba demasiado. No entendí por qué el etíope era tan atrevido y obligaba a la directora a llevar esa maleta. Ella, ofendida, le pidió una explicación y él no le habló.

Llegamos a una casa amplia. El olor que salía de la cañería de los baños me produjo náuseas. Seguí hasta mi habitación y me encontré al etíope abriendo la maleta: era mi compañero de cuarto y no me habló ni llevó a cabo ningún gesto de amabilidad. Realmente me perturbaba y trataba de evitarlo, pero decidí preguntarle —hablaba un inglés elemental igual al mío— por qué había obligado a Silvia a cargar su maleta. Sin inmutarse me dijo que las mujeres estaban al servicio de los hombres y que ellas debían seguirlos llevando sus pertenencias. Sentí una rabia absurda, traté de mirarlo a los ojos y le pregunté que por qué no se unía al grupo de nosotros; me contestó que no quería mezclarse con latinoamericanos, que Latinoamérica estaba contaminada de sangre de todo el planeta, eran indígenas con piel violada de todo el mundo, que un latinoamericano tenía tantas mezclas como un perro callejero. Sentí un intenso vacío y lo miré a los ojos, finalmente me dijo: “Apenas pueda me voy de aquí, necesito llegar a Norteamérica, África es el tercer mundo, y ustedes son el cuarto mundo” —dio media vuelta y se fue.

—Jaime Ávila

El texto de *Cuarto mundo* comunicaba un *mensaje* de una manera tan contundente que las parcas o nulas reflexiones hechas por algunos de los comentaristas y jurados del premio no pudieron corresponder a su gravedad y, con el fin

de solucionar el encargo de hacer un texto sobre la obra, los escritores sometieron su escritura a un proceso habitual: se busca un paradigma que esté amparado por la moral, la sociología o la teoría y a él se adhiere toda la intención de la obra (o la intención del artista, pues arte y vida son lo mismo para muchos comentaristas). La sofisticación del discurso con que fue interpretado el texto de *Cuarto mundo* es una muestra de erudición pero a la vez de negligencia. Algunos comentaristas no fueron capaces de sopesar el mensaje oscilante de la obra y en un acto de facilismo recurrieron a una arraigada costumbre: *resolver* la interpretación de una obra a partir de los estereotipos que provee un vademécum de frases y conceptos sobre arte (por ejemplo, hablar del *no-lugar* es un lugar común de curadurías, comentarios e *imaginarios urbanos*). Algunos de los comentaristas y jurados de la pasada versión del Premio Luís Caballero no parecían estar listos a aceptar que la obra *Cuarto mundo* no viviera exclusivamente de la *adversidad* que plantea el “concepto centro-periferia”. Enfrentar o intentar interpretar el arte a partir del *materialismo* que se tiene enfrente no parece ser parte del *acto reflejo* de muchos comunicadores del arte.

Si el arte es comunicación, ¿qué gana y qué pierde el arte?

Capítulo VII



Ejercicio de agrimensura

Sobre la exposición *Polaris* de Beatriz Eugenia Díaz.

Hay una jaula que anda buscando un pájaro

—Franz Kafka

Soy una jaula en busca de un pájaro

—E.E. Cummings

¡Oh, qué cosa extraña es hablar de *poesía*! Al oír esa palabra me veo acosado por dos imágenes. Una es la de un personaje callejero que interpela a los transeúntes, sobre todo a las parejas, para ofrecerles una fotocopia donde a simple vista se muestra un conjunto de palabras alineadas en forma de verso. El personaje mercadea su producto diciendo “un poemita, un poemita”, y este diminutivo sumado a una facha de bohemia metalera me hacen dudar de su oferta (me recuerda la costumbre trajinada que consiste en dar forma de poema a los textos para intentar *producir*, sin mayores

logros, poesía). La otra imagen no tiene imagen, exige no llegar a una imagen y esto —para nosotros tan acostumbrados a dar forma visual a las ideas— es un reto (a la vez un escape). Por ejemplo, un poema dice la frase “la lámpara estudiosa” y lo primero que hago es darle forma a esa idea, y surge una lámpara *disneificada*, con gafas, ojos y unos pequeños bracitos que sostienen muy juiciosos un libro abierto; pero sospecho que “la lámpara estudiosa” me pide otra cosa, su código no parece tener como único fin el de generar una imagen y mi comprensión, habituada a la ilustración, se torna insuficiente.

Lo admito, no sé que hacer con la palabra *poesía*. Por un lado, me quedo en lo craso y en vez de ver a un poeta maldito veo a un maldito poeta, veo algo cursi, banal y sin vuelo, y la *poesía* se convierte en algo pesado que abochorna. Y, por otro lado, veo que no veo: una ceguera me libera de la forma dejándome ante un arte mental de cálculos etéreos; a través de la *poesía* me encierro en un espacio flotante, lejano a la vida cotidiana; la *poesía* me exige escapar a esta existencia prosaica para ir a un lugar donde hay una lengua solemne que no corresponde al español, ni al inglés, ni al francés, ni al latín, sino a una lengua que me hablan las cosas mudas y con la que deberé, tal vez, desde el fondo de la tumba, justificarme, sin palabras, ante un juez desconocido. Ante la presencia de la *poesía* no debería escribir un texto, ni siquiera pensar, sólo creer, dar fe; y al mundo entero debería bastarle una sola exclamación de este escritor: ¡Oh, qué cosa extraña es hablar de *poesía*!

Para un amanuense del lenguaje que tiene como tarea escribir un texto sobre la exposición *Polaris*, la palabra *poesía* parece ser un regalo de los dioses (tal vez, dentro de todo el ciclo de exposiciones del Premio Luís Caballero, la

exposición *Polaris* será la que menos discursos produzca. A veces se escribe más sobre una obra, no porque la obra sea relevante al arte, sino porque ciertos elementos de la obra fluyen, de manera dúctil, por los caminos retóricos de la comunicación). Afirmar que la exposición *Polaris* es poética es tal vez la mejor manera de resolver el texto. Pero, para una lectura insaciable, esa afirmación solo será el comienzo de un problema: entregarle la nominación de una obra al dominio de un único adjetivo es una manera de restarle poder a su contingencia. Así, al afirmar de una obra que es sutil o que es irreverente, tal obra, por algún motivo, con solo decirlo y en ese preciso momento, parece ser menos sutil o deja de ser irreverente. De igual manera la aventura de decir que *Polaris* es una exposición *poética* parece una manera efectiva de restarle poesía (“en el poema sobre el amor no se escribe la palabra amor”).

Un escritor decía, no sin cierto fatalismo, que al traducir un poema sólo se pierde una cosa, la poesía; de modo que si se asume la escritura sobre una obra de arte como un proceso de traducción hay que tener cuidado al traducir la obra a palabras y es necesario dejarle al lector algunas señales claras de esta cautela. Pero también, por otro lado, toda crítica o traducción puede ser considerada como una prueba más para la constitución de una obra, y así lo que se escriba sea una nota de prensa, una reseña, un panegírico, un tratado, un rumor, o un libelo anónimo hecho con alevosía, ese *algo* que sobreviva a las traducciones y traiciones de la interpretación será una muestra clara del tenor de lo expuesto. Entonces, como ejercicio, no diré que la exposición *Polaris* es *poética*, buscaré mejor una maquinación que me permita oscilar y acercarme al detalle o alejarme cuando haya necesidad de ver el conjunto; buscaré un lente que le dé escala a mis ideas y corrija mi

presbicia y miopía, y también, a través de una forma, podré poner en juego la exposición con respecto a algo concreto, pues las cosas siempre significan algo en relación a otra cosa y no sólo en sí mismas (las obras no tienen sentido, hay que darles el sentido). Buscaré un ejemplo material que me permita meditar sobre *Polaris* para que, cuando mi prosa abuse del lirismo, su materialidad, como un ancla, me baje de la nube y me mantenga con los pies sobre la tierra. Diré, entonces, y solo como se dice una *cosa* más —de tantas *cosas* posibles—, que *Polaris* es una cosa parecida a un mapa. Y no siendo más, pues el lector ya querrá, luego de tres párrafos, entrar en materia, hay que ser breve, pues seguir extendiéndose en introducciones sería gastar inútilmente el día, la noche y el tiempo. Así pues, como quiera que la brevedad es el alma del talento, y que nada hay más enfadoso que los rodeos y perífrasis, seré muy breve y procederé a *triturar* la obra (para usar la palabra que un crítico acuñaba al referirse a ese ejercicio algo tedioso —pero necesario— que implica describir en palabras lo que se tiene enfrente).

La exposición *Polaris* puede ser un mapa. Sobre el espacio curvo de la Galería Santa Fe se han puesto en juego dos formas de mapear; una nos recuerda la forma a la que nos tiene habituados la costumbre, es decir, la de una visión omnipotente o extraterrestre que mira al mundo desde el cielo, o como la de los mapas que cuelgan en las paredes de las agencias de turismo. El otro mapa es afín al espacio curvo y longitudinal de la galería y esta experiencia de mapear correspondería a la labor de señalar un recorrido.

Para la forma que concibe la cartografía como un reflejo o acercamiento de la tierra hacia el cielo, la exposición *Polaris*

muestra varias agrupaciones de mapas compuestas por series de fragmentos de papel que han sido dispuestas con gran cuidado sobre la pared curva que da al exterior de la sala —solamente un fisgón podrá notar que cada uno de los papeles ha sido pegado a la superficie sin más ayuda que la de una discreta cinta adhesiva—. Estos conjuntos de papeles son blancos y de un papel ligeramente grueso y liso (aunque sobre el papel parece haber unos dibujos de líneas horizontales o manchas muy tenues que amplían el espectro de lenguaje del blanco).

El orden con que están dispuestos los fragmentos parece generar el efecto achatado de una anamorfosis, de una imagen que varía según el ángulo de la mirada; por un momento los fragmentos parecen construir una sola imagen del territorio, pero los conjuntos de papel no ayudan, son inconsistentes, a veces sus partes están justificadas a la izquierda y otras veces a la derecha. A lo anterior se suma que los espacios entre papel y papel no siempre concuerdan y, muchas veces, al intentar a simple vista hacerlos casar señalan una pieza faltante. Pareciera como si un cartógrafo juicioso hubiera encontrado un mapa hecho trizas y quisiera, una y otra vez, de manera infructuosa, volver a abarcar el territorio para hacerlo coincidir con el fetiche de una imagen final. *Polaris* podría ser un rompecabezas paradójico donde las partes no se funden con el todo; los vacíos en el mapa podrían ser zonas donde ciertas lagunas, o vacíos en la memoria, muestran las fronteras de toda empresa que intenta colonizar un territorio a través de una imagen. *Polaris*, como todo arte que practica la oscilación, da elementos y luego, para mantenerlos en juego, los pone en duda: al mirar la sala parece no haber nada, pero luego se ven unos papeles blancos; al mirar los papeles blancos parecen construirse una formas,

pero al tratar de ensamblarlas en una sola imagen mental —en un solo territorio— las separaciones entre forma y forma hacen que enfocarlo todo sea inútil. El mapa de *Polaris* parece haberse construido evitando el proceder terco de un antiguo colegio de cartógrafos que para demostrar el *rigor de la ciencia*, levantó un mapa de un imperio que tenía el tamaño del imperio y coincidía puntualmente con él. *Polaris*, antes que ser un prepotente ejercicio de cartografía se la juega por ser un medurado ejercicio de agrimensura y, con la veracidad que da el conocimiento de la forma, da cuenta de los límites de las ambiciones humanas. (La exposición es una lección de medición importante, ahora que hay tanto artista que somete y justifica sus mediciones bajo los cánones de la etnografía o de los estudios culturales, y que pretende, gracias a un cientificismo pueril, cubrir a todos los habitantes del planeta bajo el manto de una “obra” colcha “ilustrada” de retazos).

Un elemento importante de los fragmentos de papel de los mapas son sus bordes y la manera en que fueron cortados: los cortes verticales, o en su mayoría transversales, fueron hechos de manera irregular y dejan ver el gesto de una rasgadura; los cortes horizontales están hechos de una manera limpia y precisa. El contraste entre estas dos maneras de cortar, de desmembrar una superficie, es claro y decidido; la forma en *Polaris* no es solo un medio para la expresión de un contenido —unos trozos de papel que pueden ser mapas, o un dibujo en negativo donde las líneas podrían ser calles, avenidas, ríos o fronteras—, la forma en *Polaris* es su poder de atracción.

La Galería Santa Fe tiene una extensa pared sobre la que *Polaris* acentuó otra forma de mapear; hizo, además, un mapa de recorrido mediante el sonido, casi como un rollo

extendido usando la continuidad de la superficie. Alternando con los conjuntos de figuras de papel (o de mapas, como me he atrevido a llamarlos) hay una serie visible de pequeños parlantes; son más de diez pero menos de veinte, tienen forma cuadrada. La singladura de los parlantes parece ser la misma de los mapas; a veces los parlantes están muy cerca —en la mitad de la sala hay dos que están casi juntos— y otras veces muy separados. Hay otros parlantes que no son visibles y que están escondidos en el techo sobre una zona no iluminada (para el que gusta de la estadística una información oficial da cuenta de 47 parlantes y 983 dibujos sobre papel). En el espacio se puede oír el canto de unos pájaros, tal vez el de una especie que abunda en Bogotá, quizás copetones. Los pájaros repiten lo mismo una y otra vez. Y la repetición es importante, pues si bien mi conocimiento de la ornitología es limitado —“la estética es para los artistas, lo que la ornitología es para los pájaros”, decía un pintor de superficies norteamericano—, parece que esos pájaros conversan entre ellos repitiendo una y otra vez variaciones de la misma tonada. Intentar traducir a palabras el canto del pájaro mediante una larga onomatopeya me produce pudor, prefiero convidar al lector a ir a un parque de Bogotá —por ejemplo, al Parque de la Independencia, que es vecino a la Galería Santa Fe— y darse un tiempo para oír con atención. Rápidamente, gracias a la repetición, se reconocerá el sonido de estos pájaros. Un pájaro canta y al instante, cerca o lejos, otro le responde. La exposición usa ese diálogo a lo largo de toda la galería para señalar los elementos que componen un recorrido; para poder mapear el espacio. El tiempo *Polaris* recurre a la lógica de la triangulación. El sonido de los pájaros, como la presencia de los mapas, también es variable; a veces hay

largas pausas de silencio, o suena un ruido indistinguible y reverberante que interrumpe la emisión de los animales (podría ser el ruido del tráfico o de un temblor). La exposición, con formas de papel y sonido, intenta medir un territorio tan impreciso como el de las emociones —en algún momento acerqué mi oído a la pared, pues no sabía si el sonido de los pájaros venía de los parlantes o de afuera—. Para dar prueba de las cualidades extrañas e insulares del terreno de la instalación que se muestra en la Galería Santa Fe, la zona de medición fue llamada *Polaris*.

Se ha detenido un pájaro en el aire
—Octavio Paz

Notas al margen.

1. *Los pájaros y los días*

En 1994 se hizo una exposición llamada *No salgas al jardín* en la Galería Santa Fe. Era una muestra con obras individuales de Wilson Diaz y Delcy Morelos. La obra de Diaz aprovechaba al máximo la vista que hay desde la galería pues en esa época las paredes, que ahora cubren las ventanas, podían ser removidas. Repartida entre los muchos árboles que rodeaban al planetario apareció una serie variopinta de pájaros de gran colorido hecha sobre láminas de metal con pintura brillante de esmalte; adentro de la sala, iluminadas a plenitud con la luz del día, había dos copias de la pintura *Placer* de René Magritte. Los cuadros eran lo único que daba cuenta de la participación de Diaz dentro de la sala de exposición.

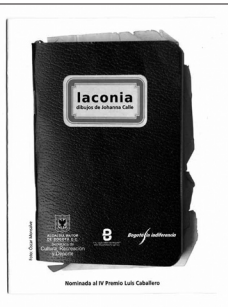
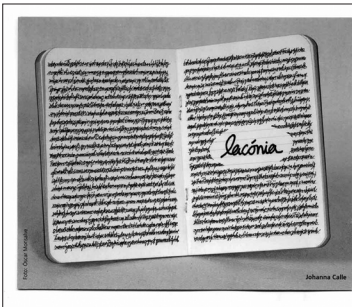
2. *Algo de crítica institucional*

No se justifica que se cobre la entrada a la Galería Santa Fe, o se justifica solo si la boleta de admisión para ver las funciones del planetario sirve también para ver las exposiciones de arte. Durante un largo período de tiempo la entrada a la Galería Santa Fe fue gratuita y el público que asistía al planetario a ver las proyecciones de los astros aprovechaba el tiempo que le quedaba libre para ver las exposiciones. Gran parte del crecimiento de la Gerencia de Artes Plásticas del Instituto de Cultura y Turismo se debió a los indicadores positivos que dieron las cifras de asistencia a la Galería Santa Fe. Hubo un tiempo en que la galería fue el espacio de arte que contaba con más visitantes en el país, sin importar que la mayoría de su público fuera cautivo y que entrara a la sala más motivado por el ocio y la curiosidad que por un adoctrinamiento cultural (un hecho saludable si aceptamos que hay cosas que se aprenden por cuenta propia y en *distracción*). Ahora, cada vez que he ido a las exposiciones la sala está vacía y algunas veces he tenido que esperar a los celadores para que me vendan la boleta o abran la exposición. Creo, y espero estar equivocado, que cobrar la entrada a la Galería Santa Fe no obedece a una política de rentabilidad, creo que obedece más a una política burocrática que busca filtrar el acceso a la sala. Una familia que va al planetario no va a pagar una boleta adicional para ir a ver esa “cosa rara” que es el arte; una visita de colegio no va a pagar un monto extra que no se tenía planeado; un diletante que anda con una “escasez grave de efectivo” lo va a pensar dos veces antes de entrar al planetario, y de esta manera, mediante el mecanismo de exclusión de la boleta, la burocracia y celaduría responsables por la Galería Santa

Fe aligeran su carga laboral al mantener sin público esa área del planetario. Es más, y nuevamente espero estar mal informado, se empezó a cobrar la entrada a la Galería Santa Fe luego de que dos cámaras de seguridad que habían sido montadas en la sala dejaron de funcionar. La cámaras siguen instaladas en el centro de la sala —cuando funcionaban lo hacían sin pudor, se movían, hacían ruido y parecían formar parte de una video instalación—. Es perverso que una administración pública que ha usado como frase de campaña el lema “Bogotá sin indiferencia”, use una boleta de admisión como mecanismo de exclusión para camuflar un desgüeño administrativo.

Escogí hacer una serie de textos sobre el Premio Luís Caballero porque pienso que es la única instancia expositiva que hay en la actualidad donde es posible escribir sobre exposiciones sin que el polo de atracción de la crítica institucional haga que los textos que comienzan por la obras terminen convertidos en quejas de índole político-administrativa. Con esta nota hago una pequeña excepción pues me parece que si la Galería Santa Fe tiene unos índices de visitantes bajos, esta carencia la hace más vulnerable a las intenciones de cierre que continuamente le amenazan, o al desplazamiento del Premio Luís Caballero a otros lugares, o incluso a su desaparición. Como buen tinterillo haré llegar esta nota a la Galería Santa Fe por los canales administrativos.

Capítulo VIII



Preferiría no hacerlo

Sobre la exposición *Laconia* de Johanna Calle.

—¿No conoce la sentencia?

—No —repitió el oficial, callando un instante como para permitir que el explorador ampliara su pregunta—. Sería inútil anunciársela. Ya lo sabrá en carne propia.

—Franz Kafka (*La colonia penitenciaria*)

1. Libreta de anotaciones

La imagen que prefigura la exposición *Laconia* —en la invitación, en la prensa, en un plegable— es la de una libreta de anotaciones. La libreta, según lo dice uno de los dos impresos que acompañan la exposición, mide 13 por 18 centímetros y fue hecha en el año 2007. A la entrada de la Galería Santa Fe la libreta está enmarcada y colgada sobre la pared.

No sé en qué papelería venden esas libretas, me gustaría tener una —sobre todo ahora que se impuso la moda de las libretas dibujadas y se diseñan objetos que usan el aspecto precario de lo manual como *leitmotiv*. La vista del consumidor siente el anhelo que causa lo perdido y los mercaderes de íconos, atentos a la oferta y la demanda, recurren a esta carnada para darle un *gusto humano* a la producción; se le ofrece al consumidor un placebo, aparecen series enteras de imágenes nostálgicas y “únicas” que reproducen, una y otra vez, los gestos estilizados de una manualidad recobrada—. Es posible que el tipo de libreta usado en *Laconia* no hubiera existido nunca en el mercado y que el objeto haya sido hecho para la exposición; una apariencia de libreta, apariencia como apariencia, que no quiere engañar, una libreta veraz. ¿Veraz o verdadera? Verdadera sería una libreta de anotaciones de esas que usan los artistas para escribir sus divagaciones y que solo se exhiben cuando el artista ha muerto o cuando el artista, superado el pudor, muestra “su proceso intelectual” y hace públicas sus ocurrencias. Es posible que la libreta de *Laconia* sea veraz.

La libreta está abierta y los renglones de ambas páginas se ven poblados por una escritura que se ha impuesto la misión de no dejar casi espacio entre letra y letra; esto se logra sin apretujar las palabras, repasando los renglones dos veces y desplazando la escritura cada vez; el segundo trazo no retiñe las letras del trazo anterior sino que ambos se entrecruzan. El texto parece estar escrito en otro idioma, con frecuencia aparece un signo poco usado en español, la diéresis —que a veces está arriba y a veces está abajo—. El cuaderno fue escrito en ambas direcciones; para el dibujo que forma esta escritura no hay un arriba o un abajo. La indiferencia ante la gravedad de la lectura señala uno de los ejercicios que repetirá la exposición —hacer de las letras

dibujos y de los dibujos letras—. Pero la oscilación de *Laconia* no se queda ahí, al sopesar las cinco series de obras que componen la totalidad de la exposición otra operación se pone en juego —el dibujo se convierte en diseño y el diseño, en menor grado, en dibujo—.

En la libreta de anotaciones este proceso es claro; un acto de diseño se antepone a un gesto de dibujo. En la mitad de la página derecha hay un parche blanco y nítido, un óvalo donde la continuidad de la escritura se rompe de manera intempestiva y aparece con toda nitidez un espacio reservado para un anuncio. El acto de nombrar parece preceder al acto de rayar las dos páginas de la libreta, de ahí que se haya observado, planeado y ejecutado de una manera en que el dibujo no tenga efecto alguno sobre esa área del papel; el mismo cuidado con que fue hecha la libreta y que se tuvo para mantener la *necedad* de la escritura al margen se uso para dejar un espacio en blanco y poder escribir, en letras más grandes y *juiciosas*, y con una tilde que le impone un acento agudo o griego, la palabra que da título a la exposición: “lacónia”. La libreta vuelve a tener pies y cabeza, arriba y abajo; un acto de diseño le devuelve el sentido de *gravedad* al dibujo.

La pulsión por dibujar es clara, enérgica y evidente en el tenor de la línea de las obras de *Laconia*; pero la necesidad de diseñar, observar, planear y ejecutar una serie de actos en miras a una *solución* estética también es visible. *Laconia* se debate continuamente entre estas dos maneras de asumir la forma. Una, la del dibujo, que asume el *contenido* como lo que otros llaman *forma* y ante el llamado a una justificación metafísica de su presencia —o ante su legibilidad— *prefiere* correr el riesgo de responder con un gesto terco y preciso que en apariencia no añade sino que repite. Y otra, la del diseño, que asume la forma como algo

accesorio pero necesario para la expresión de un contenido, ornamenta el mensaje con códigos superfluos pero hace que todo fluya bajo el *designio* de una finalidad específica: diseñar un objeto o un signo visual en función de una aplicación práctica —se hace una obra que comunica un mensaje de manera confiable, agradable y armónica—.

Esta ambigüedad de propósitos de las obras de *Laconia* me recuerda una historia: en un documental un artista que hace historietas y caricaturas muestra su infancia y la relación que tuvo con su familia. El hermano del artista cuenta cómo los dos, cuando niños, se inician al mismo tiempo en el dibujo. Cada hermano tiene una serie de historietas y a veces trabajan juntos y se turnan las funciones de dibujante y escritor. Al llegar a la adolescencia algo pasa. El documental muestra cómo un hermano continúa haciendo sus dibujos y llega a ser reconocido como artista —la película es prueba de ello—. El otro hermano, en cambio, comienza a dibujar unas extrañas historietas que lo alejan del género del diseño animado y lo internan en un soliloquio solipscista. En una larga y detallada secuencia los diálogos en las historietas del hermano del artista comienzan a ser más extensos y los globos se hacen cada vez más grandes y tan llenos de palabras que terminan por ocultar a los personajes; de una manera lenta y gradual la escritura desborda los marcos y ocupa hojas y hojas de papel, cuadernos enteros; los textos son ilegibles. Un personaje es un representante del “arte bruto” (según la historia de los vencedores del arte) y no puede evitar la pulsión de escribir, de rayar, su impulso lo arrastra a un lugar siempre lleno de palabras donde no hay espacio, silencio o distancia para pensar su arte como lenguaje. Otro personaje, el artista, mantiene las reglas de un género de lenguaje, se enamora y juega de forma constante e insaciable con su ley. El artista muestra, a veces, una mirada

comprensiva hacia su hermano y parece envidiarle su extremismo, siente que su crítica ahora es solo apariencia y que le ha traído tal celebridad que ahora él es el que engaña al mundo y no el mundo el que lo engaña a él. A su vez, el otro hermano ve la habilidad del artista como un triunfo de la cordura y cada nuevo logro de su hermano es una crítica hacia la contingencia de su situación. Pero antes de que la *fronemofobia*, el miedo a pensar, se apodere de este texto, y se solucione la exposición con la historia del documental —se juzgue a *Laconia* con un dictamen patológico de *grafomanía* o se critique a *Laconia* como una muestra donde el diseño de una planeación se sobrepone a la potencialidad de la ejecución— es importante anteponer siempre el germen de esta historia: son dos hermanos, se miran el uno al otro, como en un combate, no pueden perderse de vista.

2. Hoja

A la entrada de *Laconia* había una hoja de guía con textos sobre cada una de las series de dibujos que componen la exposición. Para escribir sobre cada serie transcribiré primero el texto que corresponde:

“En las lecciones (serie de cuarenta imágenes) se aprecia la réplica de un cuaderno con textos sobrepuestos. En ellos se hizo la transcripción de El Proceso de Kafka, una obra literaria en la que el procesado no llega a saber nunca el motivo de su enjuiciamiento. El manuscrito aparece como una línea de tachaduras donde prevalece el gesto caligráfico.”

[el subrayado de los títulos es del autor de los textos]

Para efectos de contabilidad es útil saber el número de piezas que componen una serie, el inventario comercial de una galería lo agradece y todo aquel que fije su atención en la relación *hora-hombre-trabajo* podrá, gracias al estimado de una cifra, calcular el precio de una obra. Admirar al copista por la constancia, la paciencia de su labor, es más una señal de alelado infantilismo o vano paternalismo que una muestra veraz de reconocimiento: “¡Qué trabajo!” es una expresión que hace poco esfuerzo por comprender la obra a la luz de un problema que desborda los límites del trabajo. En términos de lectura el escribiente siempre será un lector en un umbral de contingencia: lo suyo puede ser un proceder constante, paciente y minucioso donde no pasa nada o, por otro lado, el escribiente puede ser un lector atento a las ordenes de la lectura que desde su transcripción-escritura conoce la forma en sus más mínimos detalles —¿cuántas veces al transcribir o releer un texto aparecen sentidos afines, ocultos o hasta opuestos a los que imponía una primera lectura?—. No todo debe ser visto en términos de trabajo; tal vez la labor del escribiente de las lecciones no se limita a una manualidad bien ejecutada y proscrita de toda creación; es posible que el escribiente, con su cuerpo, escriba algo más...

“Escribir para poder morir. Morir para poder escribir” es una de esas frases o lecciones circulares de Kafka que le ponen trampas al lector: al sentir compasión por los personajes se establece una jerarquía fundada en el patetismo; a pesar de sí, el lector se convierte en un cínico que va airoso por la vida empoderado por la lástima que siente hacia los otros. Pero, sin hacer mucho ruido, los textos de Kafka se cuidan de ser concluyentes y ofrecen el humor como antídoto; todos los elementos para armar una

situación lúgubre están dados pero la aparición de un detalle ambiguo desarma la certidumbre de una moraleja, el lector duda y, si está atento, ríe; pero ríe con el texto —no a pesar del texto—. La misma construcción de la escritura hace evidente la broma y enseña el poder del lenguaje como artificio. Kafka evita llegar al corolario de la lástima igualando al narrador con el público y como lazo de unión usa el material básico del que parte todo humorista: el propio cuerpo (sí, Kafka también es un payaso).

En las lecciones de *Laconia* existe el mandato de transcribir un texto —que sabemos que es de Kafka gracias a la hoja de guía de información—, pero, una vez la transcripción comienza, los caprichos del humor del dibujante se hacen evidentes. El escribiente copia el texto sobre la imagen de unas hojas amarillas de cuaderno, la trama de la partitura es dispareja y algunos de los márgenes están destemplados, pero el copista continúa su labor sin perder la compostura, sigue los caprichos del patrón y pisa y repisa, en una y otra dirección, las líneas azules del cuaderno. “Prevalece el gesto caligráfico” pero no desde la orden que impone un designio comunicativo (“se hizo la transcripción de *El Proceso de Kafka*”), sino desde una forma que sin alejarse de la copia usa el cuerpo del texto y lo repite hasta convertirlo en garabato. El texto como texto es ilegible, la ley ya no es la de un contenido o la acción la de un castigo (como los castigos de colegio donde ponen a los niños a hacer planas), la ley ahora es la del dibujo. El dibujo puede no servir para hacer un manifiesto político pero hace lo único que sabe hacer: usar cualquier cosa, inclusive la política, para hacer arte. *Kafkiano* no es solo un adjetivo que denota angustia o una situación donde hay víctimas y victimarios (como lo es esa situación

de un “procesado [que] no llega a saber nunca el motivo de su enjuiciamiento”), *Kafkiano* es a la vez algo absurdo, ilógico y desmesurado, como lo es el deseo atávico de un hombre que ante el llamado de la ley se esfuerza e insiste por llegar al núcleo de la verdad, o el de un interprete que ante una serie de dibujos se emplea en darle un sentido concluyente a la experiencia; al arte le interesa más el camino hacia la verdad que la verdad misma. El aprendizaje de las lecciones no es solo el del castigo, o el del trabajo, o el de la condena o el tedio de una transcripción, es tal vez algo menos publicitado pero más substancial: es un gesto, un acto de dibujo que no se entrega al designio de un fin y que juega con la ley pasando y repasando su norma hasta ponerla en el juego del arte.

La serie las lecciones suma cuarenta dibujos, tal vez esto sea un guiño cabalístico al que un cómputo metafísico le dé un resultado irrefutable, pero para el dibujo son solo variaciones de un medio sin un fin. Las series de dibujos de *Laconia* se debaten entre el dilema de ser fieles al ritmo de su ejecución o de cumplirle al designio de una conclusión; el lector podrá escoger a cual narrativa se adscribe. Un dibujante hace series no para cumplirle a un número o a un objetivo, para pensar en un área y no solo en un punto, hace series para que las variaciones de una idea no se agoten bajo el fetiche religioso que ofrece el mesianismo de una imagen. (Se considera que la novela *El Proceso*, a pesar de tener un final apresurado, está inacabada; tal vez Kafka habría preferido no terminarla). Para el juego que proponen las lecciones no es fundamental copiar un texto de Kafka, pero si son necesarias la estrategias de su arte.

“En laconista (serie de treinta y cuatro dibujos) se hizo una réplica de las páginas editoriales de diferentes diarios publicados en el país. Las columnas de opinión, las fotografías y las caricaturas fueron manipuladas o reescritas. Se seleccionaron editoriales que trataran temas afines a la libertad de expresión y al derecho de información de los ciudadanos.”

Esta extensa serie de dibujos puede ser una larga caricatura. Alguien comentaba que “parecía el periódico de la muñeca Barbie” y para ser cierto solo faltaría cambiar la escala (la prensa, confundiendo responsabilidad con paternalismo, ofrece periódicos de juguete que reducen al lector a un tamaño de bolsillo). En esta serie, el contenido de las páginas editoriales, hechas dibujo, se hace ilegible con tachones. Pero el tipo de ocultamiento es temeroso pues se esfuerza por dejar a la vista pistas para que bajo un ejercicio primario de asociación se pueda reconstruir parte de los mensajes que han sido tachados. Por ejemplo, se puede leer “Usa nos usa”, “El proceso con los paras es una prioridad de Uribe” o “Sí al sindicalismo, no al vandalismo”, y sentir la misma satisfacción que causa llenar un crucigrama o salir airoso de un juego fácil de ahorcado. Este tímido ejercicio del censor no solo se ha limitado a los textos sino que, sobre la gran mayoría de imágenes de caras, se han tachado los rostros o, como en el caso de las caras de los columnistas, se les ha dibujado unos cajoncitos horizontales que les tapan los ojos; pero solo los ojos, no los oídos, no la boca. Será un elemento simbólico, pero es un extraño proceder para un acto que aboga por “la libertad de expresión y [el] derecho de información de los ciudadanos”. O tal vez se refiera no a una censura sino a una autocensura, pues a veces es más importante lo que un medio de información se guarda de decir que lo que dice,

pero el detalle aquí es casi ornamental y, por ejemplo, son más simbólicos los cajoncitos que usa un periódico como *El Tiempo* para enmarcar las fotos de sus columnistas: las caras insertadas no concuerdan con el formato horizontal y se opta por editarles a todos la tapa de los sesos; el diseño de la casa editorial tiene sus prioridades. También en *laconista* hay que decir que la manera en que están dibujadas las caras de los columnistas afirma lo caricaturesco. Manipular o reescribir los textos del periódico en términos de dibujo es una traducción entre lenguajes afines —letras y dibujos—, pero al pasar de fotos a dibujo hay serios problemas de concordancia y las imágenes de los editorialistas terminan siendo todas caricaturas en un mal sentido, no en el sentido saludable y liberador de la buena caricatura. Lo extraño en *Laconia* son esos momentos donde la potencia de los dibujos, así sean caricaturas, se doblega temerosa y se frena para darle un espacio al mensaje de la obra; en *laconista* la serie de tachones a veces se detiene y deja espacio para que ciertas palabras se puedan leer: “barbarie”, “hilar delgado”, “poner en duda”, “vulnerable”, “errático”, “sensación”, “derrotismo”, “impotencia”. Palabras, solo palabras, pero estas pausas le restan fuerza a la obra y son más afines a cierto hábito periodístico o panfletario que al proceder de una obra crítica; antes que propiciar la continuidad de un lenguaje, la integridad se fragmenta —la información no solo *informa* sino que también *da forma* a la manera en que recibimos los contenidos— y la receptividad se quiebra. En este caso el dibujo se rompe, la atención se dispersa y la receptividad del arte se condiciona a una clave cifrada en palabras, una *neolengua* que impide al dibujo ser una forma de pensamiento y lo condiciona a un marco de interpretación ortodoxo, como lo menciona George Orwell en su novela *1984*: “En *neolengua* era casi imposible seguir

un pensamiento herético más allá de la percepción de su carácter herético; a partir de este punto faltaban las palabras necesarias”. La serie laconista seleccionó “editoriales que trataran temas afines a la libertad de expresión y al derecho de información de los ciudadanos”, pero ante el temor de que el mensaje de la serie se perdiera, o de que la obra se viera como un trazo ausente de contenido, se le restó fuerza a la “libertad de expresión” del arte. A veces a *Laconia* le sobran palabras, pero le faltan trazos necesarios de dibujo.

“Los dibujos titulados tácito (serie de diez) se basan en las estructuras de artículos de prensa que versan sobre casos concretos donde la libre expresión está en entredicho; p. ej. autores condenados por caricaturas o artículos, ligereza o amarillismo en la información, tergiversaciones en las noticias, etc. La palabra en estos dibujos aparece como una unidad abstracta y vacía.”

Cerca a la pared donde estaba montada esta serie había un letrero de guía con una cita de Silvia Plath: “En su libro las palabras carcomían las páginas como gusanos”. Y sí, sobre las pared se ven diez hojas con huecos, con vacíos, como si con un fino cortador se hubieran sustraído todos los bloques de palabras de un texto y solo quedaran las plantillas. Pero el texto de la hoja de guía no menciona un hecho extraño: algunos de los huecos no permanecen en sus lugares de origen sino que parecen esparcirse en el espacio de la hoja. Esto es afín al propósito de la serie, pues así como “la libertad de expresión está en entredicho” es lógico que este proceder afecte la estructura de los textos, y una palabra se suprima, a un texto se le quite una frase o se le *vuele* un párrafo entero. Lo que no se entiende bien es lo siguiente: al ver el número de los recortados o *censurados* que van dispersos por una

zona de la hoja su cantidad excede a los que podrían haber estado en la estructura, es decir que no solo *vuelan*, sino que se multiplican. Esta inconsistencia visual, si bien se puede considerar como una licencia poética, le quita fuerza a la alegoría del ejercicio; tácito es claro en su postulado pero sufre un lapsus de lirismo.

“En respuesta concreta (serie de cinco imágenes) se observan planas sobre un soporte que simula el papel. Esta obra se presenta como antecedente de norma (consta de treinta folios) en la que una serie de hojas en blanco presentan una línea de guía escrita en lugar de la tradicional línea recta. Esta obra se basó en el formato de hojas rayadas, ampliando ligeramente su escala. En ella se hace referencia a soportes o textos subyacentes que condicionan la escritura.”

“Que no y que no”, “no y no”, “no es no”, “no no nó” y “no” son los conjuntos de palabras que componen las planas de respuesta concreta. El soporte de cada imagen es una delgada tabla que ha sido pintada de blanco y que tiene unos márgenes hechos con finas líneas de cortador (en la plana del “no” los márgenes están hechos con una línea azul). Esta serie es clara en su propósito y el escribiente cumple con su cometido. Las variaciones de la serie se pueden ver como una progresión hacia un convencimiento final tajante o como la afirmación de una actividad: así el arte quiera destruir el arte, o parta de su negación, la única manera que tiene de proceder es afirmándose. De lo contrario no habría nada sobre la pared, ni conjuntos de palabras, ni simulacros de papel (y ni siquiera este texto que usted está leyendo). Alguna vez le preguntaron a John Lennon qué lo había hecho interesarse por Yoko Ono, él dijo que había ido a una exposición de ella

en la que había una escalera; él subió la escalera y cuando estaba cerca al techo vio un pequeño letrero escrito sobre la pared que decía “Yes”. El arte excede la negación o la afirmación haciendo que alguien se suba a una escalera o que un escribiente escriba con juicio una negación que afirma su labor de escritura.

En norma la escritura se apegaba al diseño de un cuaderno de hojas rayadas. La serie logra ir más allá del castigo de una tarea impuesta, y sin romper la norma del diseño, usa los textos “que condicionan la escritura” para hacer una página donde ha quedado un *cuaderno en blanco* listo para una nueva escritura. El dibujo, usando el “qué” de un contenido y el “cómo” de la forma, hace un espacio donde ya no es posible separar medios de fines.

3. Bartleby

Dos citas:

Como decía alguien, en este país “ninguna buena acción queda impune”; las críticas sistemáticas a toda iniciativa hacen que el medio cultural tienda a la inacción. Es por eso que mucha gente —como Bartleby, el escribiente de Melville— prefiere no hacer nada.

—José Ignacio Roca

Cuando yo uso una palabra —dijo Humpty Dumpty con desdén— significa exactamente lo que yo quiero que signifique, ni más ni menos. El asunto es —dijo Alicia— quién ha de dominar, eso es todo.

—Lewis Carroll

En la primera cita un curador responsabiliza a un sector de la crítica por la inacción del medio cultural y asume que la conocida frase “Preferiría no hacerlo” de Bartleby corresponde a un “no hacer nada”. El texto de Melville es la narración de un abogado que cuenta su relación con un escribiente al que contrató, el cual, de un momento a otro, y a pesar de haber hecho bien su trabajo por un breve lapso de tiempo, comienza a responder a cada orden o invitación que se le hace con variaciones de una única frase: “Preferiría no hacerlo”. Una lectura moral de ese texto de Melville dirá que ese “no hacerlo” de Bartleby corresponde a un estado de pereza, resignación o apocamiento; como resultado de esa interpretación el lector sentirá lástima y se establecerá una jerarquía: Bartleby será juzgado como un inmoral, un ocioso, un pobre desdichado —un ser que ante la *maldad* de la crítica tiende “a la inacción”—. De seguir este patrón al final del texto podremos hacer el mismo juzgamiento que hace el curador, ¡perdón!, el abogado-escribidor de Melville, y de manera conjunta todos, al unísono, coincidiremos —letra por letra y palabra por palabra— en un grito que da cuenta de nuestra preocupación: “¡Oh Bartleby, Oh Humanidad!”. Por fortuna, el arte de *Bartleby, el escribiente, una historia de Wall Street* es más interesante.

El acto de dibujar, en *Laconia*, se acerca a la profesión de Bartleby. Melville ha escrito un texto paradójico que es demasiado largo para ser un cuento y que es demasiado corto para ser una novela. A la vez, suma a esta contingencia “formal” del texto la actividad que desempeña Bartleby: escribiente (un escritor que solamente transcribe o un escritor que no escribe de más). Algunas de las series de dibujos de *Laconia* parecen cumplir hasta cierto punto con la misma pulsión de Bartleby, asumen la labor de un dibujante que

puede transcribir textos a dibujos y, sin atender con celo excesivo los llamados de un dibujo “comprometido” (con lo real o con la ideología), ocupan páginas enteras de cuadernos, planas y periódicos. Un dibujante necesita una disculpa para poder dibujar, y al copiar la superficie de lo visible la pulsión por rayar encuentra material para su contingencia; fidelidad al texto, fidelidad al cuaderno, fidelidad al margen, pero una vez se dibuja, es la fidelidad al arte lo que determina el poder de una ejecución.

La frase “Preferiría no hacerlo” tiene un pobre significado para ciertos representantes de la ley del arte y en ella no ven más que una declaración de “inacción”. Bartleby efectivamente deja de escribir, pero Melville lo mantiene escribiendo (un artista no puede evitar hacer lo que hace); ante cada orden el escribiente señala su preferencia y renuncia por voluntad propia a una serie de actos y creencias que consideramos normales. Bartleby deja el trabajo, la religión, la política, la comunicación, la comida y, finalmente, la vida, en una serie de acciones que en vez de ser *nada* son decisiones, opciones, gestos que lo acercan cada vez más al dibujo con que Melville *termina* el texto: contra el muro del patio de una cárcel, yace acurrucado sobre un césped suave el cuerpo del escribiente; con su cuerpo hace el *último* trazo de toda una serie de dibujos (ya antes Melville había hecho dibujos con la figura de Bartleby y, por ejemplo, sienta al escribiente detrás de la superficie de un biombo, o en una oficina cuya ventana da a una gran *hoja*: Wall Street).

La segunda cita fue escrita por un sacerdote anglicano, lógico, matemático, fotógrafo y escritor, en el libro *Alicia en el país de las maravillas*. La cita de Lewis Carroll habla de las palabras y del poder. La cita la copié de una de las paredes de *Laconia*. Por momentos la exposición logra sobreponerse al

desdén de un lenguaje autoritario —casi como si Alicia enfrentara a Humpty Dumpty no bajo el reino de los significados, sino con el juego de las formas— pero con frecuencia las ordenes de *Laconia* se reversan y parecen temerosas a que se piense que sus actos “no hacen nada”, que son solo garabatos ociosos. Ante el llamado de una ley del arte —ciega ante la forma— *Laconia* prepara sus obras inscribiéndoles un tatuaje forzado con un mensaje específico. Pero responder “preferiría no hacerlo” y confiar en el dibujo que hace todo escribiente con su cuerpo habría bastado para llevar los actos de la exposición por un buen camino. *Bartleby, el escribiente, una historia de Wall Street* es prueba de ello.

Capítulo VIII y ½



El crítico
Honoré Daumier

Litografía, 1852

Una crítica de arte

I. Fábula

El interés por la crítica de arte ha disminuido notablemente en las últimas décadas. El crítico de arte cayó en desuso y su puesto fue ocupado por el curador de arte. Esta transacción no ocurrió de un día para otro, fue un proceso lento y gradual. Algunas veces se dio una mirada al asunto y tanto el público como los especialistas vertieron con entusiasmo tinta y palabras sobre ciclos de conferencias y publicaciones dedicadas a resaltar la importancia de la crítica de arte, pero estas iniciativas nunca alcanzaron una dimensión significativa: los hechos siempre demostraron que preguntarse por la crítica de arte era contraproducente, las inquietudes de ese tipo eran una herencia del pasado ajena al espíritu de los nuevos tiempos. La crítica de arte ponía límites donde ya nadie los veía: si un curador decía que la obra de un artista era política,

el crítico de arte diría que para que fuera política tendría que alcanzar antes una dimensión política; si un periodista era fiel a los comentarios de un artista y los amplificaba en la prensa, el crítico de arte usaría las palabras del artista para medirlo bajo sus propias premisas; si un publicista inventaba una campaña de caridad donde los artistas hicieran obras, el crítico de arte “criticaría la calidad de las obras” olvidando el noble fin que había detrás de la campaña; si un medio de comunicación daba espacio a un crítico de arte, tarde o temprano el crítico terminaría criticando al medio de comunicación. Esta actitud del crítico de arte no era consecuente con la idea de religar arte y vida, al contrario, al describir los límites de la obra de arte el crítico lo que hacía era evitar que el arte fuera parte de esa promesa de paz y libertad que ilusionaba a la humanidad en los momentos más difíciles. El crítico de arte, mediante su descripción, no añadía nada, se limitaba a limitar; el crítico de arte era un parásito que nadie sabía para qué servía o qué interés perseguía.

Ha sido siempre urgente dar una respuesta a los cuestionamientos apocalípticos que se empeñan en declarar el fin del arte —o a aquellos más recientes que preguntan sobre el papel del arte ante la globalización o que versan sobre la responsabilidad ética del artista transnacional dentro de la moralidad poscolonial (por no decir posmoderna)—. Estas preguntas, y muchas otras, demandan una respuesta inmediata y cualquier digresión que entorpezca esas pesquisas de la teoría es un ejercicio practicado únicamente por diletantes. Porque preguntarse aquí y ahora sobre por qué o para qué hacer crítica de arte hoy es propiciar una paradoja. Se sabe que el arte actual es tan crítico que el espacio que ocupaba la crítica de arte ha sido invadido por la obra misma, decir “crítica de arte” es un sofisma; pretender criticar al artista

es desconocer el nivel de especialización al que ha llegado el sector de la cultura. Ya no es la época en que el artista virtuoso en técnica pero falto de teoría era víctima de comentarios malévolos y algunas veces justificados, “bruto como un pintor” se decía. Ahora, gracias a la profesionalización del arte, los artistas que se gradúan de las universidades han dejado bien atrás a su pariente el artesano y han alcanzado un nivel de conciencia histórica y de autoreflexión que hace posible, por ejemplo, que esa mala pintura que vemos en la galería no sea una mala pintura (como la llamaría un crítico de arte) sino una crítica a la mala pintura. “Pinto mal para poner en evidencia la mala pintura” es el gesto del artista contemporáneo, una crítica contra la academia, una crítica contra el comercio y, finalmente, una crítica contra la crítica. Y si bien el crítico de arte podría inferir cierta contradicción en el hecho de que la crítica que demuele a la academia sale de la universidad o que con la crítica que se demuele el comercio se comercia, estos argumentos confirman el ocaso de un pensamiento procrastinador que mediante comentarios irrefutables pero poco convincentes se abstiene de participar del goce de este mundo.

En las últimas etapas de la transición del régimen del crítico de arte al régimen del curador de arte, una inmensa minoría de artistas opuso resistencia: argumentaban que una tiranía estaba siendo reemplazada por otra. Entre sus consignas se contaba la de afirmar que la curaduría era una crítica de arte pasiva: la crítica del curador era inclusiva porque solamente mencionaba con *gusto* y a *gusto* lo que incluía, decían que este procedimiento no era justo pues al evitar mencionar lo que se excluía, todo aquello dejaba de existir. Decían que al menos el crítico de arte tenía que darle nombre a lo que no era de su *agrado* y aun cuando la expresión de su *gusto*

generara polémicas, los artistas preferían que “hablaran de ellos, así fuera mal”. Algunos más atentos a la situación propusieron que el monopolio de la curaduría quedara en manos de los artistas, y así pasaron ellos a dar manejo a esta transacción. Pero luego de un tiempo notaron que esta figura también generaba tiranía, entonces recurrieron al pragmatismo y llegaron a una fórmula que logró gran consenso: asumieron al curador como un artista más. El curador podía ser definido como alguien que hace una obra, la exposición, a partir de obras hechas por artistas, escogiendo obras de arte de la misma manera en que un pintor escoge colores. Esta redefinición fue ampliamente aceptada pues le daba al curador algo de artista y al artista algo de curador. Sin embargo jamás se pensó en darle el mismo fin del crítico de arte al curador de arte: los curadores eran necesarios pues su labor estaba determinada por contratos antiguos que implicaban oficios adicionales a la creación, labores a veces tediosas —como la de cumplir un horario de oficina— que muchos artistas no podrían o querrían asumir. Desde el derecho romano se definía la función del curador como aquel funcionario encargado por la sociedad de representar a todos aquellos que, por motivos de edad o de incapacidad mental, no eran reconocidos como personas ante la ley (impúberes, idiotas, locos), y este planteamiento, aun en su anacronismo, detentaba responsabilidades mayores que las de escoger unas obras y crear una exposición; implicaba ser la voz de los artistas ante la ley, *cuidar* de sus obras, tanto en cuerpo como en espíritu.

En un mundo donde los índices de producción artística eran cada vez mayores, el lenguaje favorito de la ley continuaba siendo la palabra y era en este dominio donde el curador ejercía una función y demostraba su talento: ante la ambigüedad, inmediatez y sensualidad de la producción

artística, el ejercicio de poner en texto lo hecho por el artista ofrecía la garantía de que por lo menos alguien había hecho un trabajo. La traducción de la obra de arte a la lógica y rigor de un texto tenía múltiples objetivos y para un tipo de público, determinado por una ley de mercadeo, el curador, casi con la misma rapidez del periodista, producía algún tipo de texto: texto para un catálogo, texto para la exposición, texto para la historia, texto para la prensa, texto para un acta de jurado, texto en un idioma extranjero, texto para una conferencia, texto para la institución, texto para la pedagogía, texto para la sociología, texto para una carta de recomendación, texto para autenticar una obra... una amplia gama que cumplía siempre con el tácito deber de publicar: hacer público y formar un público para lo obra.

Era poco o nada usual que un curador escribiera un texto sin tener una fecha límite de entrega, un destinatario preciso o un marco teórico predeterminado: pensar en un comercio de frases cuyo destino fundamental fuera el texto mismo era un pensamiento ocioso propio de *dandies*. Era normal y deseable que un solo texto tuviera una cantidad diversa de usos: esto era un síntoma de progreso, un nivel absoluto de homologación que auguraba la llegada de un acuerdo general en torno a la teoría que respaldaba la obra de arte.

Las experiencias nefastas de los excesos de la crítica de arte habían sido aprendidas. Por un lado la posibilidad de hacer textos creativos había degenerado en una crítica lírica más cercana a la literatura que a la teoría y había convertido el texto de arte en un vademécum de licencias poéticas; no sobraba decir que para la ley este tipo de escritura no era favorable, pues concebir la escritura de la obra como un acto adicional de creación impedía discernir con claridad dónde empezaba la una y terminaba la otra. El otro camino que los

textos curatoriales evitaban era el de la crítica destructiva pues ¿cuándo se había visto que un abogado no hablara bien de su cliente? Los textos curatoriales restituían la obra de arte al mundo y la soltaban de las ataduras formales que la crítica de arte, en su miopía, se había esforzado por mantener. Hablar de las especificidades de la forma era una cosa del pasado, estos tecnicismos eran de dominio exclusivo del artista y escribir sobre ellos, además de la dificultad que implicaba hacerlo, era meterle el dedo en la boca al artista. Los curadores escribían sobre lo que se podía escribir, y aquellas obras de arte que se negaban a ilustrar con claridad alguna de las teorías que tanto afectan al artista contemporáneo revelaban en su hermetismo la desconexión del artista con su entorno: ser difícil para el discurso implicaba que la obra de arte se resguardaba en el autismo del arte por el arte, negándose a la integración de arte y vida. El arte ya no era estético, era ético, la ética del artista ya no era la estética, la ética era con el mundo y con todo aquello que había sido hecho por el bienestar de la cultura, por ejemplo, las instituciones culturales. Dado lo anterior, poco o nada frecuentes eran los ejemplos de crítica de arte, y si bien algunos detectaron que el auge de la curaduría había liberado un espacio que podía ser apropiado para la crítica, los hechos señalaban que esa liberación solamente era el preludio de su muerte. Unos pocos curadores mostraron mediante una práctica discreta y esporádica cierto interés por mantener la figura del crítico de arte, sin embargo, sus intenciones fueron menguadas por los compromisos que la curaduría misma exigía; además, esta hibridación generaba un conflicto de intereses que ponía en riesgo todas las relaciones laborales del gremio artístico. Para entonces era claro que la curaduría debía ofrecer una imagen correcta e inclusiva y que desarrollar prácticas exclusivas e

individualistas iba en contra de las políticas de institucionalidad y sociabilidad en las que el arte, gracias al invaluable trabajo de los gestores culturales, se había inscrito.

Al final la gente se acostumbró a la rara manía, de este día y época, de pretender llamar la atención sobre la crítica de arte y con esto su destino quedó marcado. Gracias al consenso logrado el gremio del arte demostraba la inutilidad de la crítica de arte y se ponía en sintonía con el país, donde por doquier se anunciaba un tiempo mejor por venir: “Aquí no hablamos de cómo está la situación..., aquí estamos bien y mejorando”.

II. Texto más contexto

1.

[El interés por la crítica de arte ha disminuido notablemente en las últimas décadas.]

[...] busco entender el porqué de la sentencia “en Colombia no hay crítica de arte”, que he escuchado de manera reiterada en mil oportunidades, generando en mí, cada vez una pequeña crisis de identidad.

—Carolina Ponce de León (en *El efecto mariposa, ensayos sobre arte en Colombia, 1985-2000*)

2.

[Algunas veces se dio una mirada al asunto]

En *Columna de arena* de José Roca. Reflexiones críticas desde Colombia:

<http://www.universes-in-universe.de/columna/col1/col1.htm>

<http://www.universes-in-universe.de/columna/col16/col16.htm>

3.

[La crítica de arte ponía límites donde ya nadie los veía]

a) Según Hal Foster, hay una actitud de molestia hacia el papel que cumple el crítico de arte cuyo origen puede localizarse en el sector más dinámico de la industria cultural. En esta área se considera la actividad crítica como el resultado de un esfuerzo inútil. Semejante afirmación se basa en la aplicación del modelo corporativo al campo artístico, que ha venido haciéndose efectiva desde los años ochenta, y que, a grandes rasgos, reconoce a todo funcionario involucrado en el sistema de producción y circulación del arte como un sujeto de quien se espera su dedicación y fidelidad a favor del adecuado desempeño del aparato comercial que lo admite profesionalmente. En otras palabras, si alguien trabaja “dentro de la cultura” debe mantener e incrementar en la medida de lo posible, y preferiblemente por rutas legales, el intercambio de objetos artísticos por cuantía de capital. Este funcionalismo a ultranza genera, además, la adopción de un credo sobre el valor social de la crítica de arte basado más o menos en los siguientes términos: cuando se emiten juicios, estos han de servir para consolidar el status comercial de una práctica artística o un productor de arte, de lo contrario, resultarán innecesarios, y por lo mismo obstaculizarán un deseable avance económico.

—Guillermo Vanegas Flórez (en “El naufragio de la crítica”, publicado en *Revista Lápiz* No. 210-211)

b) De acuerdo con la metodología de Edwards [ver www.nber.org/papers/w10302], el mayor valor monetario de la obra reciente de Botero sería, única e inevitablemente, consecuencia de una mayor riqueza artística en su producción actual que en la más temprana, una conclusión que podría ser, por supuesto, motivo

de controversia (¿el mayor precio de estos cuadros no será, más bien, el resultado de otros aspectos de la oferta y la demanda del mercado del arte?). Al respecto vale la pena recordar que varios críticos de la obra de Botero insisten en que sus primeras pinturas, aquellas de los años sesenta, burlonas, sarcásticas e irreverentes, tan emparentadas con el nadaísmo, tienen mayor valor artístico que las más recientes. Aquí el mercado y la crítica irían en contravía.

—Armando Montenegro (en “Pintores colombianos: valor y precio”, *El Espectador*, febrero 29, 2004)

4.

[...si un periodista era fiel a los comentarios de un artista y los amplificaba en la prensa, el crítico de arte usaría las palabras del artista para juzgarlo bajo sus propias premisas]

a) Algunos críticos retrógrados definen su obra como “diseño gráfico pintado” y Franklin Aguirre ha declarado que le parece maravilloso. El artista nutre su trabajo del diseño, porque fue su primera formación y porque sostiene que en el mundo contemporáneo es un campo relacionado con las artes plásticas: admira los procesos de producción, emplea el mismo rigor y da a sus obras una factura igualmente perfecta.

—(en “En homenaje a los afectos, muestra de Franklin Aguirre” *El Espectador*, 19 al 25 de junio, 2005)

b) En el cuadro de Marilyn, Aguirre demuestra su destreza con el pincel. Es una obra que rompe con su línea tradicional, llena de colores planos, tonos pastel y casi nada de sombras. Es un retrato casi perfecto. “En estos momentos la factura de mis obras ha llegado a un punto tal que ya puedo preocuparme más por el contenido y el contexto de las obras” [...]. En la última subasta de Christie's a beneficio del Museo Nacional, la obra de Aguirre se

vendió a muy buen precio y Jeannette Van Campenhaut, del departamento de arte latinoamericano de la famosa casa, y Dense Ratinoff, martillo de la misma, coincidieron en calificar su trabajo como “el más interesante de los que se exhibieron y remataron”. —(en “Franklin Aguirre presenta una colección de trabajos hechos entre el 2000 y el 2005”, *El Tiempo*. junio, 2005)

c) “Mi trabajo comienza donde termina el de Warhol”, dice.
—Diego Garzón (en “Franklin Aguirre: mundos personales”, revista *Semana*, julio 4, 2005)

d) Las etiquetas son muchas y variadas. Una la sella la firma del artista y la cadena de supuestos que genera. Decir “Botero” es decir París, Italia, mármoles y condesas; es decir Campos Elíseos y Christie’s, es decir “mucho dinero”, es decir, “solo compra quien puede comprar”, etc. La siguiente etiqueta son las fórmulas de bolsillo para definir “lo que quiso decir el artista con su obra”. Por ejemplo Antonio Barrera y el paisaje místico, Grau y el barroco popular, Dario Morales y el erotismo expectante, Botero y la voluptuosidad. [...] Las formulas de bolsillo se convierten también en juegos de adivinanzas. El “test” de cultura es reconocer la firma estilística. Reconocer el estilo es gratificación instantánea. Gordo es Botero, travesti es Grau, bruma es Barrera, mosca es... Identificar a los autores produce una especie de seguridad cultural. Se les pide, en el fondo, no cambiar.

—Carolina Ponce de León (en *El efecto mariposa, ensayos sobre arte en Colombia, 1985-2000*)

5.

[...si un publicista inventaba una campaña de caridad donde los artistas hicieran obras, el crítico de arte “criticaría la calidad de las obras” olvidando el fin noble que había detrás de la campaña]

- a) Campaña “ArborizArte”.
- b) Fundación “SalvArte”.
- c) “Homenaje a la bandera”. [ver <http://www.elobservatorio.info/esferapublica/arteparamilitar.htm>]
- d) Colección “NavidArte”.
- e) Fundación “SodomisArte”.
- f) Campaña “CocinArte”.

6.

[El crítico de arte, mediante su descripción, no añadía nada, se limitaba a limitar; el crítico de arte era un parásito que nadie sabía para qué servía o qué interés perseguía.]

a) Los críticos son como perros que le ladran a las ruedas de una bicicleta.

—Marcel Duchamp

b) Mi capacidad juzgadora es tardía. Otros críticos leen por la mañana un libro y a la noche tienen listo el artículo de análisis para ilustrar al público al día siguiente. En mi caso la formación de un concepto preciso acerca de la obra exige una maduración de muchos días auxiliada por la comparación del libro recién aparecido con otros de más antigua data debidos a la misma persona, y auxiliada dicha maduración sobre todo con datos relativos a la vida del autor. Estudiando un libro me interesa menos el producto que la persona del autor y si en las páginas de esa obra no puedo hallar todo el individuo mental que busco, he de rastrear en otra parte los rasgos de su persona moral. [Y todo esto] porque aún sin quererlo,

los artistas malos, buenos y mediocres no hicieron ni hacen otra cosa, voluntariamente o sin saberlo, que poner más o menos al desnudo, delante del público, su fuerte o lánguida, su brillante u opaca mentalidad.

—Baldomero Sanín Cano

c) Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. Luego la crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia.

—Roberto Bolaño (en *Los detectives salvajes*)

7.

[...estos argumentos confirman el ocaso de un pensamiento procrastinador que mediante comentarios irrefutables pero poco convincentes se abstiene de participar del goce de este mundo.]

El arte debe convertirse en una opción de vida, en una presencia continua que anime la existencia pese, o justamente, porque vivimos momentos aciagos. Celebración y arte se abrazan, el arte es una celebración y saber celebrar es un arte. Todo esto se puede

sintetizar apelando a un Proverbio Aino, una población minoría del Japón actual. El proverbio simplemente dice: “el mundo se suma a quien lo goza y se resta de quien lo desprecia”.

—Texto del Asesor de Artes Visuales, Dirección de Artes del Ministerio de Cultura (en *Catálogo 39 Salón Nacional de Artistas*)

[“Aquí no hablamos de cómo está la situación... aquí estamos bien y mejorando.”]

8.

[Ya no es la época en que el artista virtuoso en técnica pero falto de teoría era víctima de comentarios malévolos y algunas veces justificados, “bruto como un pintor” se decía.]

El Maestro Nadín Ospina no es, como maliciosa y despectivamente (pues ya conocemos su opinión sobre los artesanos) quiere hacer ver Diez, un simple ceramista, sino un artista que ha ejercido su oficio en muy diversos campos como la instalación, la pintura y la escultura: Comprendidas la talla en piedra, la fundición en bronce, el trabajo con resinas de poliéster y en fin muchas muy diversas técnicas. Ya para 1990 el crítico y curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Eduardo Serrano, anotaba: “Se podría argumentar también sobre el interés técnico del trabajo de Ospina quien ha pasado del modelado en *papier mache* al vaciado en poliéster, o se podría teorizar sobre la paradójica dualidad entre su proceso de producción artesanal y sus materiales industriales, para justificar su escogencia como uno de los artistas más destacados de una época que apenas se inicia”. (Ver texto del catálogo de la exposición los Críticos y el arte de los 90's incluido en el libro *Nadín Ospina - Refiguraciones*. Pagina 113), y como anota el actual curador del Museo de Arte Moderno, Alvaro Medina, al referirse a las capacidades del Maestro Ospina: “el pintor,

escultor, dibujante, museólogo, curador, arqueólogo y crítico de críticos Nadín Ospina” (ver libro *Nadín Ospina – Refiguraciones*, página 83). El título de Maestro no se lo regalan a nadie en el mundo del arte y la cultura, es un honor que se gana con el tiempo y que no se lo puede ir auto-adjudicando cualquiera.

—Nadín Ospina Morales (en “Contestación de la demanda instaurada por Antonio José Díez Jiménez contra Germán Nadín Ospina V. por presuntos derechos de autor”, www.universes-in-universe.de/columna/col12/contestacion-de-nadin-ospina.doc)

[¿Cuándo se había visto que un abogado no hablara bien de su cliente?]

9.

[Algunos artistas atentos a esta situación propusieron el monopolio de la curaduría a cargo de los artistas, y así pasaron ellos a dar manejo a esta transacción]

“The Next Documenta Should be Curated by an Artist.”

—(en http://www.e-flux.com/projects/next_doc/cover.html)

10.

[La traducción de la obra de arte a la lógica y rigor de un texto tenía múltiples objetivos y para un tipo de público, determinado por una ley de mercadeo, el curador, casi con la misma rapidez del periodista, producía un tipo de texto]

Ernesto: Pero, ¿qué diferencia hay entre la literatura y el periodismo?

Gilberto: ¡Oh! El periodismo es ilegible y la literatura no se lee. Eso es todo.

—Oscar Wilde (en *El crítico artista*)

11.

[pensar en un comercio de frases cuyo destino fundamental fuera el texto mismo era un pensamiento ocioso propio de *dandies*.]

Gilberto: [...] Los griegos han sido quienes nos han legado todo nuestro sistema de crítica de arte: y podemos apreciar la delicadeza de su instinto por el hecho de que el arte que criticaban con el mayor cuidado era, repito, el lenguaje. Porque la materia que emplean los pintores y escultores es pobre comparada con las palabras. Las palabras no sólo poseen una música tan dulce como la de la viola y el laúd, colores tan ricos y vivos como los que hacen adorables los lienzos de los venecianos o de los españoles y una forma plástica tan cierta y segura como la que se revela en el mármol o en el bronce, sino que sólo ellas poseen el pensamiento, la pasión y la espiritualidad. Aunque los griegos no hubieran hecho más que la crítica del lenguaje, no por eso dejarían de ser los más grandes críticos de arte del mundo; conocer los principios del arte más elevado es conocer los principios de todas las artes.[...]

—Oscar Wilde (en *El crítico artista*)

12.

[Era normal y deseable que un solo texto tuviera una cantidad diversa de usos: esto era un síntoma de progreso, un nivel absoluto de homologación que auguraba la llegada de un acuerdo general en torno a la teoría que respaldaba la obra de arte.]

a) Por vía del lenguaje, la crítica ha mantenido el arte dentro de la estructura de clase que rige la sociedad colombiana. A pesar de proferir una crítica didáctica, parece que los nuevos críticos no piensan su oficio en términos de comunicación o de afinar un

lenguaje acorde a los medios: diferenciar lo que se escribe para un medio masivo como un periódico, del texto para revistas especializadas, o del género televisivo, por ejemplo. A la “ausencia de crítica” hay que sumarle el agravante de que la poca que hay no “comunica”.

—Carolina Ponce de León (en *El efecto mariposa, ensayos sobre arte en Colombia, 1985-2000*)

b) El vocabulario B consistía en palabras que habían sido construidas deliberadamente para fines políticos; es decir, palabras que no sólo tenían en cada caso una implicación política, sino que también trataban de imponer una actitud mental deseable a las personas que las utilizaban. Eran algo así como una “herramienta verbal”, que permitía vincular series enteras de ideas a unas pocas sílabas. Al mismo tiempo estas palabras, que siempre eran compuestas, resultaban más precisas y “maleables” que el léxico ordinario. [...] Ninguna palabra en el vocabulario B era ideológicamente neutra. Muchas eran eufemismos. [...] Su uso estimulaba un estilo especial de discurso, uniforme y monótono. De hecho, esto era lo que se pretendía: que el discurso (y en particular el que se refería a temas ideológicamente “opinables”) fuera lo más independiente posible de la conciencia del hablante.

—George Orwell (en *Principios de la neolengua*)

13.

[Las experiencias nefastas de los excesos de la crítica de arte habían sido aprendidas]

a) La crítica de arte ha perdido credibilidad porque en la trasescena corren vientos de odio, manipulación de los medios y vedetismo. [...] La crítica se mueve en Colombia entre dos extremos, el recuento libresco de frases obtusas al margen del público lector,

y la banalización de la crítica; no se sabe que es peor, si leer “todo es posible en una visión del mundo donde existe la simultaneidad atemporal” (Ana María Escallón) o “razón tiene Beatriz Salazar cuando afirma que trasladar el Salón Nacional a Cartagena es como trasladar el Concurso Nacional de Belleza a Bogotá” (Eduardo Serrano). Un crítico ha llegado a mencionar en las últimas semanas que “No hay nada más feo en la pintura que oponer un amarillo zanahoria a un malva subido” (José Hernán Aguilar). ¿Qué efecto puede tener sobre el artista un comentario de este género? Sólo lo llevará al desprecio por la crítica de arte.

—Beatriz González (en “Lo vergonzoso de la crítica”, en *El Mundo Semanal*, Medellín, 10 de octubre, 1988)

b) XIII. El público debe padecer siempre injusticias y, no obstante, sentirse siempre representado por el crítico.

—Walter Benjamin (en *Dirección única, La técnica del crítico en trece tesis*)

14.

[...la posibilidad de hacer textos creativos había degenerado en una crítica lírica más cercana a la literatura que a la teoría y había convertido el texto de arte en un vademécum de licencias poéticas]

Dicho de otra forma, su trabajo se halla inmensamente enriquecido por significaciones culturales, las cuales lo particularizan aportándole una estética y una historia distintas, provenientes del mundo indígena y ligadas con su magia, hechizo, misterio e irracionalidad. Pero una irracionalidad que sólo lo parece a nuestros ojos de ciudadanos globalizados y homogéneos, porque en realidad se trata de la racionalidad desconocida de seres con otro sentido del tiempo y de la historia, y con una cosmovisión que difiere ampliamente de la establecida y atacada en la casi

totalidad del planeta. Sus obras exigen una purga, una limpieza de todo preconceito para poder actuar sin cortapisas y suministrar sabiduría.

—Carlos Serrano (en *Eduardo Jacanamijoy, espíritu, naturaleza y color* de Villegas Editores)

15.

[Los textos curatoriales restituían la obra de arte al mundo y la soltaban de las ataduras formales que la crítica de arte, en su miopía, se había esforzado por mantener]

a) La materia prima de *Fausto* (1993) fue una pintura de Carlos Salas de diez metros de ancho, ya exhibida por su autor, que el propio Salas fragmentó ajustándose a las especificaciones dadas por Ospina, fragmentos que éste mandó a enmarcar de cierta manera. Los detalles seleccionados fueron “instalados” en las paredes de la galería alrededor de una mesa que tenía ocho floreros de cristal con rosas blancas, rosas que en Goethe son las flores de la salvación. Dos composiciones musicales se escuchaban continuamente, alusión al coro celestial con que finaliza el texto goethiano, interrumpidas a intervalos por una salva de aplausos in crescendo. Cada salva iba acompañada de una paulatina disminución de la intensidad lumínica de la sala. Ospina celebraba —y a un tiempo parodiaba— que el crítico José Hernán Aguilar hubiera seleccionado el ahora fragmentado cuadro de Carlos Salas, titulado *La anfibia ambigüedad del sentimiento* (1989), como una de las diez obras maestras del arte colombiano de los años ochenta. [...] Al expresar las ideas de armar y desarmar, Aguilar le sugirió a Salas un camino a transitar. Solo que Nadín Ospina también captó la señal. Como es un humorista muy serio, se apropió para sí la idea de armar, desarmar, rearmar. [...] Salas fue explícito al escribir en el catálogo: “Aguilar inicia el juego de la obra maestra, Ospina ironiza esta relación, de por sí irónica de

Aguilar, transformándola en una posible OM (obra maestra)”. En resumen, el *Fausto* de Ospina era la ironía a una ironía.

—Alvaro Medina (en el catálogo de la exposición *Refiguraciones*, Museo de Arte Moderno de Bogotá)

b) Más de 10 años después la obra *Fausto* ha sido puesta nuevamente en escena, esta vez con otro nombre, *Elogio a la ironía*, y en otro lugar, la Galería Mundo. La materia prima de *Fausto II* (2005) ha sido Nadín Ospina que, ajustándose a las especificaciones dadas por el espacio de Salas —director de la galería—, instaló en la galería piezas que abarcan su producción desde 1981 hasta su última obra *Colombia Land*. Las obras seleccionadas fueron instaladas en las paredes de la galería cercanas a una mesa que tenía un director (Carlos Salas), un gerente (Juan Salas), un investigador (Adriana Hoyos), un asistente (Natalia Arciniegas), un distribuidor (Juan Castillo), un computador, un telefax, papelería y unos floreros de cristal con flores de color amarillo que según el *feng shui* atraen la prosperidad en los negocios. Notas culturales se escuchaban continuamente por la radio y la televisión, y partituras con boletines de prensa aparecieron en los periódicos y en el Internet. Ospina celebraba que el curador de arte Alvaro Medina (en reemplazo del crítico de arte José Hernán Aguilar) lo había designado como “crítico de críticos”. Al expresar la idea de criticar la crítica, Medina le sugirió a Ospina un camino a transitar, solo que Salas también captó la señal. Como es un comerciante muy serio, se apropió para sí la idea de socializar y comercializar, y de comercializar y socializar. Ospina fue explícito al declarar que su propuesta se dirige al “oportunismo y al cinismo de muchos creadores” frente al tema del arte, y a los curadores internacionales que, según dice, sólo ven en América Latina “una tierra” de arte. Salas fue explícito al escribir en el catálogo: “Medina inicia el juego de la obra maestra, Salas capitaliza esta relación, de por sí modesta en Medina, transformándola en

una posible OM (obra maestra)". En resumen, el *Fausto II* de Ospina y Salas era la refiguración de un lucro intelectual (ganado en los años ochenta y noventa) en un lucro económico (de recaudo en el 2005)."

—Lucas Medina (en *Recapitalizaciones*, texto inédito)

16.

[...algunos detectaron que el auge de la curaduría había liberado un espacio que podía ser apropiado para la crítica,]

a) <http://esferapublica.org/>

b) No creo que la crítica de arte haya muerto. Como tantos otros certificados de defunción (el de la pintura, el del arte), éste, a mi modo de ver, también es falso. [...] Creo que habría que poner en discusión la noción de "crítica de arte" [...] Porque, desde mi perspectiva, ésta antes que parecer el cadáver de una viejita decrepita, en nuestro país, es, por el contrario, una jovencita rozagante, inteligente, un poco desaliñada, grosera muchas veces y, sobre todo, democrática e irreverente. Basta con recordar la reciente discusión sobre la exposición de "moda contemporánea para muñecas" del Museo de Arte Moderno de Bogotá, para mostrar un argumento fehaciente de mi posición. En este sentido, la actual situación de la crítica de arte en Colombia debe ser pensada como un estadio nuevo, que presenta formas, discursos y protagonistas diferentes a los que hasta ahora había presentado. Antes que haber muerto o hacerse irrelevante, se está transformando en algo nunca antes visto. Uno de los muchos elementos nuevos que la caracterizan es el "lugar" en donde aparece. Este supone, de hecho, una transformación estructural que, a mi modo de ver, está en directa relación con las formas contemporáneas que está adoptando tanto el pensamiento crítico como su socialización, es decir, lo público. Así, es necesario dejar de lado

nuestros “prejuicios” sobre el modelo y el ideal de crítico de arte que hasta ahora hemos visto.

—William López (en <http://www.universes-in-universe.de/columna/col49/03-07-26-lopez.htm>)

17.

[Unos pocos curadores mostraron mediante una práctica discreta y esporádica cierto interés por mantener la figura del crítico de arte, sin embargo, sus intenciones fueron menguadas por los compromisos que la curaduría misma exigía...]

a) Muchas nueces poco ruido:

Pero si la posición de “comentarista cultural” no es suficiente, la diatriba tampoco es un camino éticamente viable. La crítica debe explicitar una posición personal frente a un tema específico, y debe servir como instancia de control tanto para el artista como para el público. Esta posición incisiva se sustenta en un análisis profundo del sujeto de su estudio, y no se enfoca en aspectos superficiales o anecdóticos para de allí desarrollar un argumento: hacen falta mas nueces y menos ruido.

—José Ignacio Roca (en <http://www.universes-in-universe.de/columna/col1/col1.htm>)

b) Mucho ruido pocas nueces:

El lenguaje nombra y al hacerlo sitúa, señala, segrega. Los títulos en el trabajo de Bermúdez usualmente ayudan a situar la lectura de la obra en un contexto relacional, puesto que llevan implícita una declaración, una pregunta o una imprecación. Esto es evidente cuando utiliza piropos para nombrar sus imágenes “pornográficas”, o cuando recurre a las frases clisé utilizadas en las relaciones amorosas. En el caso de los piropos las palabras no son necesariamente vulgares, pero debido a la forma lasciva como son utilizadas se convierten en una intrusión arbitraria en

el espacio íntimo de una mujer, realizado a plena luz y en el espacio público: una violación simbólica de tal intimidad, metáfora de una intrusión más violenta y no consentida del cuerpo femenino como objeto de deseo. Bermúdez presenta un sucedáneo del cuerpo deseado, travestido en puro objeto sexual con la ayuda de los productos que se utilizan para exhibir el cuerpo públicamente. Aquí hay también una conexión en el ámbito del lenguaje con los códigos de lo pornográfico, cuya etimología es “exhibir públicamente”.

—José Ignacio Roca (en <http://www.universes-in-universe.de/columna/col1/col68.htm>)

18.

[...estaba visto que la curaduría debía ofrecer una imagen correcta e inclusiva y que desarrollar prácticas exclusivas e individualistas iba en contra de las políticas de institucionalidad y sociabilidad en las que el arte, gracias al invaluable trabajo de los gestores culturales, se había inscrito.]

¿Entonces, siente verdaderamente lo que escribe? —le preguntó Vernou con aire zumbón—. En realidad somos mercados de frases y vivimos de nuestro comercio. Cuando desee escribir una gran obra, un libro, puede plasmar en él sus pensamientos, su alma, dedicarse a él y defenderlo; pero los artículos, que hoy se escriben y mañana se olvidan, a mi juicio no valen más que el dinero que por ellos se paga. Si da importancia a semejantes estupideces, hará el signo de la cruz e invocará al Espíritu Santo para escribir un prospecto. Todos parecieron asombrados de encontrar escrúpulos en Lucien y acabaron por hacer jirones su toga pretexta y endosarle la toga viril de los periodistas.

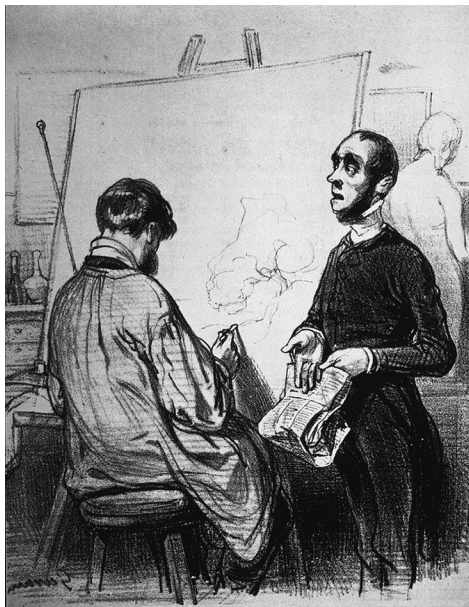
—Honoré Balzac (en *Las ilusiones perdidas*)

19.

[Al final la gente se acostumbró a la rara manía, de este día y época, de pretender llamar la atención sobre la crítica de arte y con esto su destino quedó marcado.]

La gente se acostumbró a la rara manía, de este día y época, de pretender llamar la atención sobre un artista del hambre y con esto su destino quedó marcado.

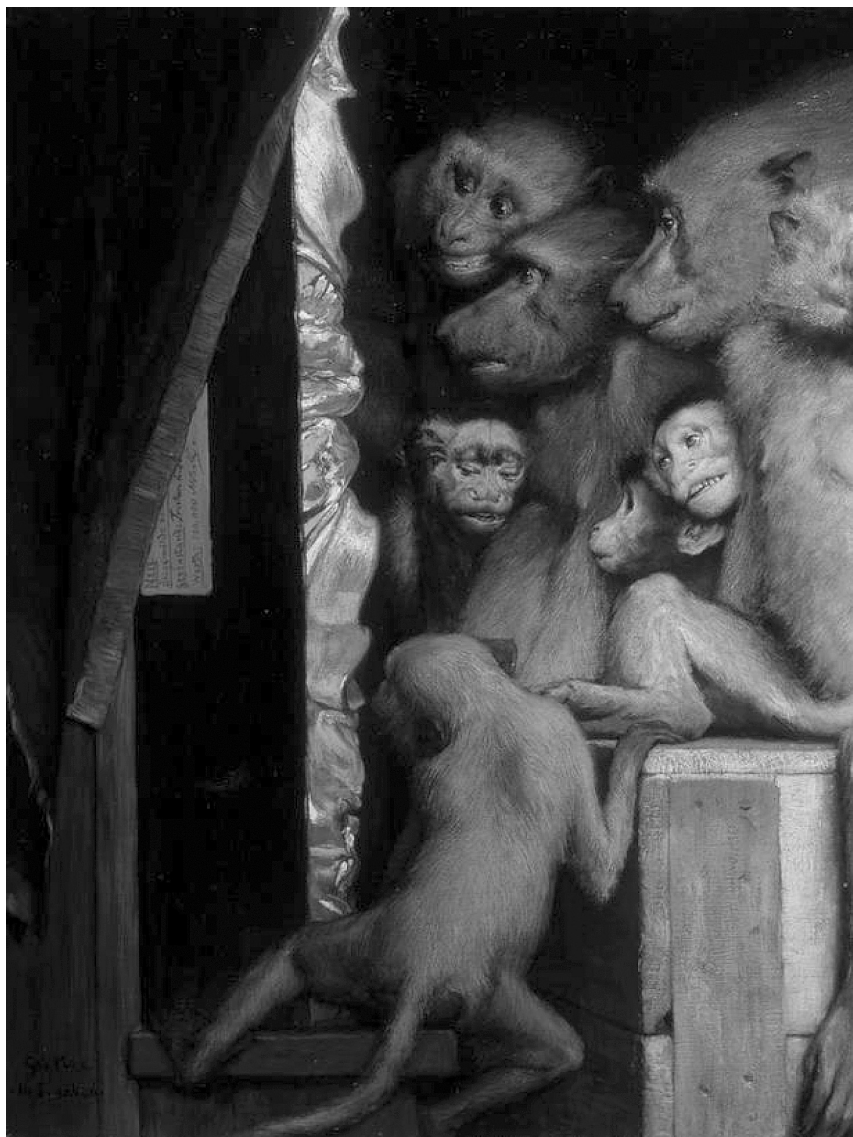
—Franz Kafka (en *Un artista del hambre*)



Artista y su crítico

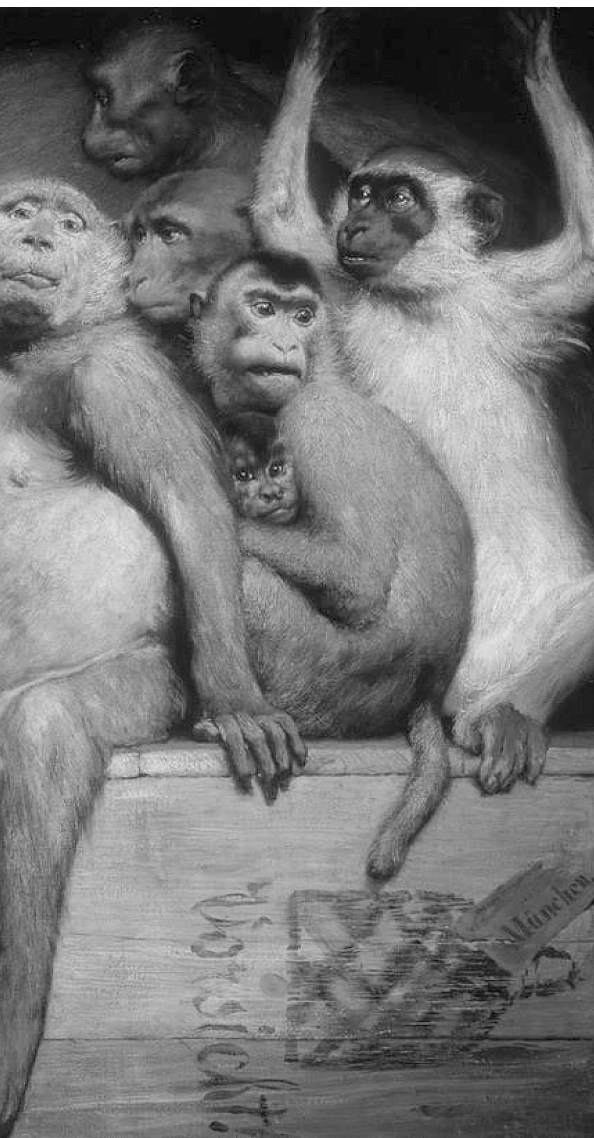
Paul Gavarni

Litografía, 1839



THE
MUSEUM OF
COMPARATIVE ZOOLOGY
HARVARD UNIVERSITY
CAMBRIDGE, MASS.
NO. 1000

Sp. No.
1000



Monos como jueces de Arte

Gabriel Cornelius von Max

Óleo sobre lienzo, 84,5 x 107,5 cm. 1889

Este libro compila ocho textos escritos a partir de cada una de las exposiciones de la cuarta versión del Premio Luis Caballero (2006-2007). Los textos alternan la descripción formal con la interpretación y sobreinterpretación de las obras. Las críticas tocan ideas relacionadas con medios específicos (dibujo, fotografía, video, sonido, escritura) y reflexiones sobre el espacio de exposición, el periodismo cultural, la comunicación, la poesía, el silencio, la estupidez y la crítica misma. Estos y otros textos sobre ese ciclo de exposiciones fueron publicados en <http://esferapublica.org/> y pueden ser consultados en la sección de debates de ese portal de internet. Al volumen se suma una fábula sobre crítica de arte.

