

Bisagra

Crítica a la exposición *Objetivo Subjetivo*

Se ha dicho que Miguel Ángel Rojas “está entre la generación moderna y la contemporánea” y, para referirse a la posición del artista dentro de la historia del arte colombiano, el curador José Ignacio Roca le ha asignado un término: “artista-bisagra”. El símil no sólo es útil para darle una dimensión histórica o “mítica” (para algunos es lo mismo) a Miguel Ángel Rojas y a sus obras, sino que la comparación sirve para poner en evidencia otras articulaciones evidentes en *Objetivo Subjetivo* —la exposición de este artista, curada por José Ignacio Roca, que se muestra en una sola sala del Museo de Arte del Banco de la República.

Artista-bisagra #1:

Desde que la exposición fue inaugurada hay un claro disenso. Por un lado, un grupo notorio pero reducido de estudiantes, profesores, historiadores de arte, artistas, críticos, curadores y espectadores, en clases, correos, charlas privadas y reuniones informales le han hecho objeciones a *Objetivo Subjetivo* y han reconocido su decepción. Por otro lado, un margen amplio de estudiantes, profesores, historiadores de arte, artistas, comentaristas culturales, curadores, galeristas, coleccionistas, gestores, periodistas, diletantes, espectadores ocasionales y visitantes fortuitos han mostrado públicamente la satisfacción que les produce *Objetivo Subjetivo* y ven la exposición como un acto necesario y justo de consagración (incluso muchas personas, antes de ver la exposición, no sabían bien quién era el artista ni conocían su obra).

La disparidad de criterios entre los dos grupos de espectadores puede tener origen en las expectativas que despierta la exposición: el espectador que ve arte con la intención de hacer arte (en conversaciones, textos, obras y exposiciones) encuentra en *Objetivo Subjetivo* un servicio de lectura completo y cerrado, una especie de “catálogo de arte caminable” donde las obras no se recorren como objetos que habitan y construyen un espacio, sino como una sucesión alternada de iconos enmarcados con firmeza en un pulcro mosaico informativo. El diseño de la exposición, o de este “catálogo de arte caminable”, crea diversas etapas y cada obra tiene una, dos pero nunca más de tres “páginas”. Bajo este esquema algunas obras pequeñas sólo sirven de viñeta y otras, por su gran dimensión, van montadas sobre las paredes externas a la sala o en dos cubículos, extraños a la vista desde el corredor de entrada, útiles para que, una vez adentro, se comulgue en la intimidad de ambos nichos con dos obras del artista. Algunos espectadores no están de acuerdo con esta idea reduccionista de “catálogo de arte caminable”, ni comparten la decisión de meter toda la exposición, anunciada con más de dos años de antelación, en una sola sala. En términos de espacio *Objetivo Subjetivo* se ve apretada, aún más si se compara esta iniciativa con el despliegue generoso que han tenido otras exposiciones de carácter similar que montadas en el mismo museo (José Alejandro Restrepo, Carlos Garaicoa, Antoni Muntadas, Christian Boltanski, Julio Le Parc o Félix González-Torres), o si se mira la amplitud que gozan las obras del Maestro Fernando Botero en el Museo Botero o el despliegue temporal del Museo del Oro en el primer piso del edificio que acoge a *Objetivo Subjetivo*. Este tipo de montaje hace que las obras estén al servicio del diseño y no el diseño al servicio de las obras. Sin embargo, en eso radica el poder de *Objetivo Subjetivo*: es una exposición funcional —criticarla por lo que es implica desconocer sus motivos, su razón de ser.

La exposición es un dispositivo museográfico juicioso, correcto y esmerado que presta un servicio pedagógico de comunicación al mostrar un nuevo punto de inflexión en la obra de Miguel Ángel Rojas como “artista-bisagra”: Rojas ya no sólo está “entre la generación moderna y la contemporánea” sino que su obra o persona (para muchos es lo mismo) sirven como vehículo de tránsito hacia el progreso, con él se pasa (¡por fin!) del umbral que enmarca lo *moderno* y se conduce al espectador al salón de lo *contemporáneo*.

Con *Objetivo Subjetivo* la institución, Museo de Arte del Banco de la República, pretende escribir un nuevo libreto para la representación del arte *contemporáneo*; lo hace de manera suficiente, tranquila y elegante, sobre todo en clave moderna y, por momentos, en tono teológico: el público no está preparado para la muerte de un “Autor-Dios”. A la vez, *Objetivo Subjetivo* es complaciente con una creencia que pende como una maldición bíblica: todo artista colombiano es un desplazado de la violencia y toda obra de arte producida en Colombia se hace bajo el influjo de una única referencia cruzada, es producto de un tipo (¿o estereotipo?) fatídico pero sublime de nación: “¡Ay!, qué orgulloso me siento de ser un buen [artista] colombiano!

Un impulso atávico o motivo estratégico (para algunos es lo mismo, sobre todo cuando se trata de asegurar el valor de una obra) hace que la curaduría de la exposición prefiera hacer alegorías más o menos transparentes a partir de las explicaciones que da el autor cuando nos entrega sus *confesiones*. Es dicente que la exposición *Salón de arte moderno 1957*, curada por Silvia Suárez, que se exhibe al mismo tiempo, en la misma institución, tenga una narración más sutil, compleja y crítica; se podría decir que narra lo moderno con un tono *contemporáneo*, a diferencia de *Objetivo Subjetivo* donde lo *contemporáneo* es contado en clave mítica.

El cruce hecho en la curaduría de *Salón de arte moderno 1957* pone en claro un juego, una posibilidad: el arte “viejo” sirve para criticar al arte “nuevo” tanto como el arte “nuevo” puede criticar al arte “viejo”; este método no es nuevo en la institución y fue una apuesta breve que se jugó José Ignacio Roca en el Museo de Arte Moderno del Banco de la República durante un pequeño lapso de tiempo *al final del siglo pasado*. Por aquel entonces, en algunas de las salas (tal vez las que ahora llenan las figuras del Maestro Fernando Botero), se hizo de lado la narración cronológica y se agruparon las obras de otra manera; por ejemplo, una escultura mediana a semejanza de corona de espinas hecha por un artista *contemporáneo* (Juan Fernando Herrán, 1963), se ponía cerca, muy cerca, de la serie de las “monjas muertas” atribuida a un artista *colonial* (Victorino García, 1791); este tipo de montaje desapareció de un momento a otro sin explicación alguna (entre el 2000 y 2001, precisamente con el aterrizaje de la donación de las obras del Maestro Fernando Botero). Hoy, para fortuna de los guardianes del sentido o de algunos miembros reaccionarios del Comité Asesor de Artes Plásticas del Museo de Arte del Banco de la República, o del subgerente Cultural (ya en retiro) Darío Jaramillo Agudelo, el valor o precio de las obras (para algunos es lo mismo) se encuentran asegurados en salas y pisos separados: arte “viejo” en el primer piso, arte “nuevo” en el segundo y tal vez, en el intermedio, una licencia poética, un cuartito de oficios donde de vez en cuando se invita a un artista *contemporáneo* para que cometa algún pecadillo curatorial con una obra de la colección permanente. Sirva esta digresión por el pasado del museo, esta farragosa parrafada de crítica institucional (a falta de “auto-crítica institucional” es inevitable hacer “crítica institucional), para señalar que las iniciativas curatoriales de José Ignacio Roca gozan de una libertad condicionada, “you have to serve somebody” dice una canción desencantada de Bob Dylan, o como lo decía el mismo curador en un texto que circuló por Esfera Pública: “[los que] trabajamos en instituciones tenemos doble flanco vulnerable: debemos responder por nuestras ideas y también por la gestión que realizamos (así en realidad ejecutemos las políticas trazadas por un Director, un Comité o una misión de la institución)”.

La falta de autonomía del curador, o del director de exposiciones del Museo de Arte del Banco de la República, hace que las exposiciones se deban enmarcar dentro de un *designio* o diseño institucional. Así, resulta imposible salirse de ese libreto oficial que determina que la gran firma del Maestro Fernando Botero, como una especie de escultura pública, ocupe la fachada de la biblioteca que da a la calle once que bien pudo haber servido para la serie de fotos del *David* a las afueras del museo, pero ésta sería una opción inviable, una incorrección política, un gesto radical que no se adaptaría a “las políticas trazadas por un Director, un Comité o una misión de la institución”. Por fortuna, hay cambios en la Subgerencia Cultural del Banco de la República, el “coco” de los funcionarios de la sección de arte del banco se ha ido, y ante una mayor autonomía del área de exposiciones se espera que actividades relegadas como las exposiciones de *Nuevos Nombres*, los talleres en las sedes departamentales o las exposiciones itinerantes vuelvan a ser relevantes y que otras propuestas entren en acción.

De regreso a *Objetivo Subjetivo*, la inducción pedagógica que propone la exposición sirve, de estación en estación, de un icono a otro, como ceremonia de confirmación y evidencia irrefutable de la conversión del arte nacional a la causa del “gusto” por el arte *contemporáneo*. Y para lograrlo fue necesario simplificar, convertir lo que está en color a grises —que es la tonalidad que favorece el diseño de la exposición—, o reemplazar el registro difuso de la instalación *Grano*, presentada en la Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno en 1980, por una espectacular y verosímil maqueta a escala 1:1, modelo 2007, a todo color, más el inserto de un televisor que plasma la acción de la gallina que habitó esa obra. Estas son estrategias efectivas, efectistas, que vale la pena emplear en aras de la conversión definitiva de los creyentes. [Sobre la transmutación o mediatización o fantasmagoría de la gallina se podría pensar que para que un animal pueda permanecer en las impecables salas del Museo de Arte del Banco de la República tiene que estar tan disecado como una de las piezas de María Fernanda Cardoso].

“Rojas se reconoce como un artista figurativo, que no se interesa por el estilo sino por la temática” dice uno de los textos oficiales de difusión de la exposición, esto quiere ser tan claro que todo un periodo de obras ha sido excluido de la exposición: la pintura ha sido desplazada. El género pictórico es regresivo, atávico, tiene dejos de modernidad, confunde el estilo con el contenido y pone en riesgo el proceso de conversión del público que visita la exposición. Al parecer la pintura en Rojas fue un “error”, un devaneo estilístico, un manierismo naïf producto de las nefastas influencias ochenteras de la transvanguardia italiana, el Neo-Geo y de un indigenismo oportunista; su obra, como lo han señalado algunos analistas, hace rato dejó de ser un producto similar a los de un Nadín Ospina o de un Carlos Jacanamijoy (si el lector quiere leer un análisis detallado, menos “monográfico” y más comparativo de esta etapa y de otras series del artista vale la pena que consulte el libro: *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas, 30 años de arte en Colombia* de Santiago Rueda). Así, en la contundente afirmación del silogismo informativo sobre el que se funda gran parte de la exposición —el desinterés de Rojas por el estilo—, el género pictórico es sólo revelado a través de una veladura fotográfica. Pero como las tendencias conceptuales o comerciales (para algunos es lo mismo) de circulación del arte *contemporáneo* indican que “el dibujo es la nueva pintura”, *Objetivo subjetivo*, complaciente con los gustos anacrónicos del público, se permite mostrar, un pequeño grupo de bocetos y dibujos. Esta dosis, contenida y temerosa, deberá ser suficiente para los amantes del virtuosismo manual.

“Los artistas contemporáneos no se ocupan del estilo sino del tema” es el credo que sepulta las preocupaciones esteticistas de una crítica anticuada y demuestra que el arte *contemporáneo* ya no se concentra en pensar (desde la práctica) cómo una imagen le da forma a una idea porque su función —su justificación— consiste en hablar de reflexiones y *opiniones* sociológicas que los

artistas, como seres informados, sensibles y proféticos, quieren compartir con el resto de la humanidad. Al parecer Miguel Ángel Rojas no es la excepción y la exposición simplifica la complejidad del panorama actual con toda una serie de dicotomías nemotécnicas: “blanco-negro”, “ciudad-campo”, “centro-periferia”, “heterosexual-homosexual”, “religión-estado”, “colombia-guerra”.

Objetivo Subjetivo no le hace justicia a su propio nombre, antes que oscilar por un lugar indeterminado, extraño, ambiguo, cambiante, que no es “objetivo y subjetivo”, “objetivo o subjetivo”, “objetivo objetivo” o “subjetivo subjetivo”, prefiere guiar al espectador, acostumbrarlo a la jerarquía de un maestro explicador, y con afán paternalista le quita a la exposición uno de los regalos que en términos de lenguaje el título prometía: la duda, la sospecha, un limbo de suspensión hacia lo real. La simplicidad del mensaje resultante se reduce entonces a informar al público, una pretensión formadora convierte la muestra en una experiencia colectiva de iluminación en la que todos los que sufren con el arte *contemporáneo* se verán liberados de esa opresión que les produce “no entender las obras”. De este modo, *Objetivo Subjetivo* le regala al lector un *saber* que no posee, transforma el difícil ejercicio de la lectura a un cómodo recibir, consumir y adquirir; los indicadores de satisfacción aumentan, la “recordación” entre el público es efectiva y una lección queda aprendida: para demostrar el “gusto” por el arte *contemporáneo* no hay necesidad de entrar en el escabroso territorio de la estética y menos aun en el de la interpretación, basta con hablar de temas, opiniones y asuntos actuales, punto. La exposición no necesita de conferencias ni de una sala pedagógica: la exposición es pedagógica. Y este acto de enseñanza no sólo sirve de punto de inflexión para conducir al público a adquirir el “gusto” por el arte *contemporáneo*, sino que gracias al silogismo que favorece la temática sobre el estilo y que antepone el qué al cómo, los contenidos a la forma y el prejuicio a la experiencia, el diseño de la exposición se sincera como estrategia de comunicación y se erige como pieza única de *Objetivo Subjetivo* —el diseño es ese lugar mítico donde el todo se completa.

El problema de un artista no debería ser el patético dilema juvenil de tener o no estilo (“Ser o no ser, he ahí el dilema”), sino el de tener muchos estilos, el de encontrar, afinar y expandir un diccionario de lenguaje que esté siempre a la mano, al alcance de las más pueriles o elevadas meditaciones. Pero estas son consideraciones superficiales, anticuadas, inoficiosas, que ante la solemnidad de las opiniones y, sobre todo, de los intereses actuales, carecen del peso necesario. Lo que se nos presenta es una “obra que se ha visto atravesada por intereses de orden conceptual, simbólico y político que exploran temáticas como la marginalidad y la diferencia sexual, la problemática indígena, el desplazamiento social y más recientemente la situación del país, específicamente la violencia política asociada al narcotráfico.” Exigir algo más, o algo menos, de *Objetivo Subjetivo* es pedir lo imposible y, como lo decía la Maestra Gloria Zea, las insatisfacciones de la crítica son sólo “estupideces de los puristas”.

Pero el diseño en la muestra no se limita únicamente al “display” curatorial, sus usos también se emplean sobre las obras. Así como no hubo inconveniente en *plasmear* la gallina de *Grano* en un televisor, ni en reconstruir la desaparecida sala de proyectos del Museo de Arte Moderno dentro del Museo de Arte del Banco de la República (¿una alegoría profética, canibalística, mimética, nostálgica? ¿Museo de Arte Moderno del Banco de la República?), ahora, por ejemplo, la obra *Nowadays*, hecha con pequeñas hojas coca, recortadas en forma circular, ya no tiene una apariencia frágil y un carácter efímero sobre la pared sino que cada hoja va pegada sobre una base plástica sólida que mejora su conservación; o las fotos que componen *Paquita compra un helado*, circulares y diminutas, ya no son producto de un económico y a la larga perecedero proceso de revelado y troquelado sino que van laminadas y se fabrican a manera de botón. Estos detalles o peculiaridades de un estilo (la manera de hacer las cosas, de pensar la imagen haciéndola, el proceso que revela el gesto del pensamiento, el momento en que “la actitud se convierte en forma”)

parecen que son importantes sólo para algunos miopes, son mero formalismo, minucias, problemas que el pragmatismo del diseño ha logrado superar. Gracias a un proceso de cirugía cosmética las obras han sido estilizadas y pueden lucir su *engallada* aura museal por otros espacios: hoy la instalación (de “sitio específico”) está en el museo, mañana puede estar en cualquier feria de arte, luego en una colección pública o privada. Miguel Ángel Rojas, el “artista-bisagra”, no sólo está “entre la generación moderna y la contemporánea”, o entre el público “moderno” y el “contemporáneo”, sino que su nombre (o franquicia o marca) ha logrado insertarse también entre la inflexión de “arte” y “mercado” —ya no estaríamos hablando de un simple “artista-bisagra” sino de un “artista-bisagra al cuadrado”.

En resumen, la exposición *Objetivo Subjetivo* (quizá mejor: *Objetivo Subjetivo Inductivo*) da lo que promete, el diseño cumple. Seguir diciendo que “el arte es una promesa de felicidad” (siglo XIX), o complicarlo aun más y decir que “el arte es una promesa de felicidad no mantenida” (siglo XX), es someter el sentido de las obras a esa ociosa incertidumbre que sólo un grupo reducido de estudiantes, profesores, historiadores de arte, artistas, críticos y curadores puede tolerar. Tal vez en el prometido catálogo de *Objetivo Subjetivo* los críticos encuentren más arte y menos diseño, o el catálogo (y sus diseñadores) sueñen con hacer algo inverso a lo que hizo el diseño de la exposición: ser una obra de arte —no importa si para lograrlo se sacrifica la cómoda legibilidad del catálogo transitable que fue la exposición.

El marco apretado de la historia, la fe en el mito, el triunfalismo del periodismo cultural y el posicionamiento estable de un producto en el mercado son juegos cerrados, reticentes al riesgo, ritos sagrados donde “la verdad” instituida es lo que piensa y no lo que se piensa. El curador y el artista de *Objetivo Subjetivo* serían amanuenses de un canon institucional que obedece a la oferta y la demanda, muñecos de ventrílocuo de un Dios-Director y de un coleccionista febril con ínfulas de galerista. La exposición es resultado de una secuencia de decisiones dispersas, aleatorias, imprecisas, extremas: el curador transa con la institución y a la vez debe aceptar los caprichos temporales del artista (¿qué pasa cuando curador y artista no concuerdan? ¿la exposición es del curador o del artista? ¿es mejor curar exposiciones de artistas sin los artistas?); a la vez, el artista confecciona algunas de sus obras de acuerdo al patrón que le da su galería, dirigida por un coleccionista que busca irradiarse del estatus y el glamour que da el “gusto” por lo “contemporáneo”. Toda esta serie de transacciones —banales en apariencia pero contundentes en su acción conjunta— desdibujan la obra de Miguel Ángel Rojas en *Objetivo Subjetivo* y recuerdan un acertijo: “¿Sabe usted cual es la mejor definición de “camello”? Es un caballo diseñado por un comité”. Sin embargo, ante la andanadas de la crítica, las cifras pintan otro panorama, los indicadores de gestión hablan por si solos y “a petición del público” la exposición se extiende por un mes más, o por varias décadas en el tiempo... Cuando todo se enfríe, será el momento para ver qué queda de los temas que *fascinaron* al público, si la tragedia verdaderamente logró volverse arte, de lo contrario, *Objetivo Subjetivo* sólo será una comentario caduco, más oportunista que oportuno, un dejo de historicismo pasajero que le prende velas con fanatismo a la histeria actual, una ilustración atada a los comentarios y los titulares. La verdad es que la interpretación variable de una obra de arte o un montaje crudo en un espacio concreto es, para la religión del diseño, algo subjetivo, enfermo, desaliñado, impensable, propio de los caprichos de alguien “bruto como un pintor” o de un hombre joven que nunca logró adaptarse al mundo que le tocó vivir. Pensar consume, la crítica cansa, el hombre envejece; justo cuando el artista parecía más alejado de la religión, lo descubrimos rezándole con fervor a un nuevo ídolo.

Artista-bisagra #2:

Sobre una pared hay tres cosas: dos fotos en blanco y negro, a escala mediana y en la mitad, empujadas en la pared, una pantalla; en la foto de la izquierda se ve a un hombre joven, con el pelo a ras, de medio cuerpo, acostado de lado en la grama, con una chaqueta de jean. El tipo extiende la mano para alcanzar algo. En la foto de la derecha está el mismo hombre, algo más viejo, con el pelo a ras, de medio cuerpo, con el torso desnudo y, acostado boca abajo sobre el piso, sostiene en su mano una imagen que es igual a la foto de la izquierda, la mira con detenimiento. El video, en blanco y negro, muestra al hombre sentado en un sofá, hablando durante largo tiempo; no hay audio, pero hay gestos, la edición los enfatiza, los ralentiza a veces y pasa una y otra vez de una toma general a un primer plano de la cara; el hombre tiene el pelo negro, algo largo, mojado, con brillo, tal vez sucio, y en su cara, sobre la frente, algunas marcas, tres o cuatro rasguños puntuales, como si se hubiera rascado una pequeña picadura una y otra vez; se le ve demacrado, tal vez no ha dormido; tiene puesto un saco blanco, suave, abullonado, lo lleva abierto, arremangado y sin camiseta; su piel es tensa, su textura es mediana, tiene un cuerpo menudo, podría ser el de un acróbata, tal vez alguna vez se ejercitó, o no se alimenta bien; la piel es pálida y dura. Pero lo más imponente son los gestos, pueden ser los de un actor, a veces preciso en sus movimientos, es histriónico, para cerrarse el saco lo hace usando sus dos brazos como bisagra en un ademán certero hecho con gracia, ni mecánico, ni amanerado. Sentado en el sillón, de visita, la luz es cenital y tan cruda como la de Bogotá en una mañana nublada, sin sol; el hombre confía en quien lo filma y sin mirar a la cámara habla con vehemencia, con intensidad; no para de gesticular, la toma de la cámara se aleja y se acerca; luego de un tiempo algo sucede, se va la luz, vuelve, y el hombre está mirando la foto de la izquierda, la de la grama, la del pelo corto donde se ve más joven y trata de alcanzar algo con el brazo o de tocarlo con una mirada plena que carece de tensión; el hombre sostiene la fotografía en la mano, tiene la cabeza algo inclinada, la mirada fija, concentrada; está de pie, el sofá de lado, ya no tiene el saco, su pecho es firme sobre el esternón, está girado, se ve algo de su espalda y las costillas; se ha quedado callado, ve la foto, su cara se congela. El video termina y vuelve a comenzar. Sobre una pared hay tres cosas: tres momentos.

La ficha técnica dice que la obra se llama *Mirando la flor* y la fecha va de 1979 a 2007. La composición está en la esquina sur oriente de la sala de la exposición *Objetivo Subjetivo* de Miguel Ángel Rojas en el Museo de Arte del Banco de la República. El artista, igual que el hombre joven que aparece en las fotos y el video, no paraba de ver su obra pasada y de usar lo hecho para una futura reflexión; era temerario, impulsivo, no parecía cuestionar sus gestos pero una vez los había hecho no dejaba de mirarlos con extrañamiento. Es un acierto no hacer una exposición retrospectiva de Miguel Ángel Rojas —el curador la ha llamado “monográfica”—, pues justo cuando algunas obras parecían haber quedado atrás, lejos en el retrovisor, los mismos gestos aparecían de nuevo enfrente, en otra obra y ese proceso de relectura, de traducción y autocrítica, lo mantenía todo andando, vigente. La gestación de algunas de sus obras se daba en espacios y géneros precisos y a través de la intuición, el desorden, la soledad y el capricho —no como producto de la “marcada” agenda ideológica contemporánea. En sus obras recientes se ve con mayor preponderancia ese mal que aquejaba a algunas de sus series anteriores: el ansia por alegorizarlo todo, afán casi religioso por proponer un acertijo evidente y ofrecer a la vez una fácil y redentora solución, un arte donde todo tiene una explicación y es pura comunicación. La metáfora vuelta ornamento, archivo de soluciones útiles para un ejercicio fácil, oportuno, banal y repetitivo de ilustración. El acto de relectura ya no genera obras siempre diferentes pero emparentadas a través de un inquietante gesto radical; ahora, se hacen objetos en serie que desechan la complejidad de la experiencia para no entorpecer el efecto de un drama litúrgico, un acto ceremonial con pretensiones holísticas que anhela religar arte y vida. Vale la pena ver de nuevo *Mirando la flor* y analizar ese instante efíme-

ro de reflexión que produce el experimento sobre el visitante: el espectador reconoce un gesto perdido y queda en un estado mudo de *shock* —tal vez esa misma violencia es la que hizo falta tras todo ese andamiaje de diseño, pedagogía, mito y glamour construido a partir de la exposición *Objetivo Subjetivo* y comprender el poder histriónico, obsesivo, venenoso y radical que tiene la imagen en algunas de las cosas que ha hecho un tipo llamado Miguel Ángel Rojas.

—Lucas Ospina