

## **X y Y hablan sobre Z (misterio en la Biblioteca)**

“Ernesto: ... ¿Por qué perturbar al artista con el estridente clamor de la crítica? ¿Por qué quienes no pueden crear deben juzgar el valor de un trabajo creativo? ¿Qué pueden saber ellos? Si el trabajo de un hombre es fácil de entender, entonces cualquier explicación resulta innecesaria...

Gilberto: Y si su trabajo fuese incomprensible, cualquier explicación sería malévola.

Ernesto: Yo no dije eso.

Gilberto: No, pero deberías haberlo dicho. En nuestros días nos quedan tan pocos misterios que no podemos darnos el lujo de perder ni siquiera uno...” (1)

Contando con que ya bastantes personas han tocado el tema y mucho se habló de él durante las dos semanas siguientes a su presentación en público, aun es posible pensar que no se han explorado lo suficiente las posibles interpretaciones derivadas de su estructura. Así mismo, es igualmente posible afirmar que las múltiples versiones que al respecto se difundieron en la prensa popular y especializada estuvieron invariablemente sometidas al elogio y/o al testimonio de vida. Si bien es verdad que son pocos los artistas colombianos que han alcanzado tal grado de madurez y muchísimos menos quienes han tenido la oportunidad de ver en vida parte de su trabajo reunido para la apreciación de los demás, también se puede considerar que la emoción y el aprecio no pueden obstaculizar un intento de reflexión sobre el asunto en cuestión. De hecho, desde Vasari, por ejemplo, la afectividad que despierta la obra o el carisma de un artista son factores útiles en el momento de querer acercarse al contenido de una pieza de arte; no obstante, desde Diderot, por ejemplo, sólo de ellos no depende la valoración de una obra.

### **¡Qué poesía!**

Dos amigos se encuentran a la entrada de un museo. Ingresan, toman el ascensor y llegan hasta el tercer piso del edificio. La puerta se abre dejando a los sujetos ante un espacio rectangular, en el que se imponen, más o menos en el centro, dos cubículos pegados a una pared. El más viejo de los dos hombres salta intempestivamente hacia fuera:

“¡Mire!” –dice señalando hacia arriba. El vigilante de la puerta de entrada a la exposición que ambos habían ido a visitar también mira hacia donde señala el hombre.- “¿Ve ese pequeño monitor de video, es la grabación de un...”

-¿Recuerda la otra exposición que le hicieron a este mismo artista en este mismo lugar?

-¿En este mismo lugar?

-Bueno, no. No en este mismo lugar sino en la misma entidad, ¿fue hace como... diez años?

-No. No fui, pero compré luego el catálogo. Era delgado, pegado con ganchos... tenía en la portada la foto de una obra que, creo, se presenta aquí, pero a la que le aplicaron un efecto de transparencia sepia que la deslustraba bastante.

-Si... una pésima portada.

-Pero tenía buena información.

-¿De las obras?

-No. Sobre las obras había reproducciones pequeñas... aunque la foto de *Grano*, era excelente. Igual, al final sólo había una lista.

-Pero, ¿se mostraban las obras tal como fueron exhibidas en la sala?

-Hasta donde recuerdo, no.

-¿Cuál era entonces esa “buena información sobre las obras”?

-Los textos del curador... en esa época escribía muy bien...

-Cierto, “en esa época”. Pero ¿qué decía? Porque además de unas anotaciones sobre el proceso creativo del artista, se amparaba bastante en lo que éste tuviera que decir sobre su actividad. Creo que, por ejemplo, dejaba de lado el estudio de la manera como el artista utilizaba la fragmentación en sus primeros dibujos... limitándose a mencionar el componente hiperrealista predominante en esas piezas... Considero que evaluaba esas obras como un cómplice, como un artista que habla sobre el trabajo de un colega (amigo), esto es conociendo de antemano las dificultades en la producción de una imagen y justificando sus resultados sin avanzar una posición crítica. Lamento que hubiera evitado esto al referirse, por ejemplo, a sus instalaciones, que describía como “espacios cargados de experiencia humana”, sin ir más allá, sin estudiar las implicaciones que ese tipo de obras introdujeron en la comprensión del espacio para una práctica artística bastante apegada al convencionalismo del marco. En comparación, otro investigador, varios años después hizo un análisis mucho más valioso.

-Bien, eso no lo discuto, pero para lo que me interesa, recuerdo que los títulos de los capítulos estaban armados mediante pares conceptuales.

-¿Pares conceptuales?

-Si. Algo semejante al título de esta exposición. En ése catálogo estaban: “La imagen fotográfica-la imagen pictórica”, “De la imagen fotográfica a la imagen pictórica”, “El cuarto oscuro y el estudio iluminado”, ahora, en esta muestra estamos en medio de algo “Objetivo-subjetivo”.

-¡Que poesía! Bien sabemos desde la popularización de los Estudios Culturales que el título es importantísimo, pero ¿por qué será que en las dos exposiciones que le han hecho a ese artista en esta institución se opta por la misma decisión gramatical?

-¿Por englobar su obra entre dos significantes? Porque creo que sus investigadores acometen demasiado apresuradamente la tarea de localizar una producción tan aparentemente variada (o tan constante a lo largo del tiempo) y le abren un margen lo suficientemente amplio dentro de la curaduría para que quepa lo que más pueda.

-¿Es decir que de lo que se trata es de permitir la mayor cantidad de piezas en una muestra antológica? No lo creo, creo que usted está sancionando con una severidad bastante injusta el simple hecho de asignar un nombre.

-Pero ¿no acaba de decir que el título de una investigación es casi tan importante como las aseveraciones de su autor? ¿Usted cree que para este caso ambos curadores lograron con el recurso de un título ambiguo posicionar ante el público la obra de este artista?

-No lo creo. No creo que ese hubiera sido su interés. Incluso, creo que, cuando va a una exposición, la gente tiene claro el nombre del artista y, si puso algo de atención en su visita, puede saber cuándo hizo qué y qué hizo después ... En realidad, la gente no suele recordar los nombres de las mismas. Su memoria almacena el nombre del curador y luego el del artista. A veces, si se trata de un salón regional o un nacional, puede llegar a guardar el número de la edición, pero, del nombre de la muestra como tal... no.

-Pero, entonces, ¿cuál es su interés por el nombre que le pusieron a esta exposición?

-Que impone diferencias de apreciación sobre las obras. Por ejemplo, he notado que cuando el artista trabaja de manera independiente, digamos, sin el acompañamiento de un curador o un teórico, ha calculado mayores beneficios para su trabajo que cuando lo ha hecho en compañía. Si usted hace un breve recorrido por sus individuales puede notar que –si suponemos que ha sido él quien le ha puesto los títulos a las presentaciones –, desde la denominación confecciona una estrategia bastante acertada para difundir su trabajo. No es lo mismo que esta exposición se llame como se llama a que se la hubiera titulado: “[nombre del artista], (grandes) obras recientes” o “[nombre del artista], exposición antológica, [años]”.

-Es cierto. Repito, todo comienza por el nombre. Ahora le hallo la razón ¿Recuerda la entrevista que le publicaron en una revista de arte donde el articulista hacía una intervención en la que comentaba, no sé atribuyéndole dicha decisión a quién, que “una de las constantes en la trayectoria de [el artista era] la acertada elección de los nombres en sus exposiciones”, para pasar luego a enumerarlas?

-¿Qué diferencia hay entre esa enumeración y los títulos de las dos exposiciones de que estamos hablando? Creo que se trata de que cuando el artista está concentrado en la producción de una individual actúa como si estuviera realizando una obra nueva, de duración específica (su tiempo de exhibición en la galería). En este sentido, creo que sigue de forma intuitiva los presupuestos de la exhibición de una obra para sitio específico...

-No le entiendo.

-Sí. Creo que cuando intervenía más directamente en la planeación de sus individuales, este artista llegaba a calcular tan bien el umbral de impacto de su obra, que acertaba incluso desde antes de que inaugurara las muestras. Del mismo modo, esos nombres, como bien nos recuerda su más juicioso investigador, no eran gratuitos, no eran producto de la casualidad o de la improvisación generada por atender otras cuestiones inherentes a la exposición, dejando para lo último darles un nombre.

-¿Y si se le hubieran ocurrido de pasada, no sé, justo antes de llegar a donde el diseñador de la invitación, por ejemplo?

-Da igual, el efecto se lograba. Y el carácter de pieza para sitio específico que ya había explorado en instalaciones como la obra que mostró en “Un arte para los años ochenta”, la que hizo en la Bienal de Río o incluso *Grano*, le brindaba las herramientas suficientes como para comprender el efecto que tenía realizar un constante ejercicio curatorial sobre su propio trabajo. Creo que la orientación que seguía la producción de obras durante la primera etapa de este artista –que, para mí va de los años setenta a los primeros cinco años ochenta del siglo pasado-, obedecía a una clara intuición sobre las decisiones de realización de su trabajo en relación directa con las condiciones del espacio que tuviera disponible para la exhibición de sus piezas. Por esta razón, creo que con un título que reúna dos conceptos en una sola frase no se favorece este trabajo. Me parece errado interpretar esta obra optando por enmarcarla mediante el planteamiento de una disyuntiva: “o lo uno o lo otro”.

-¿No es más bien que se está intentando interpretar el paso de una etapa a otra? Recuerde que se reunieron más de treinta años de trabajo. O si no, piense en la respuesta que aparece en el mismo artículo que usted comentaba donde el artista le decía a su entrevistador que el título de esta muestra lo puso el curador, aclarando luego que “la intención es mostrar la evolución de cosas muy personales, subjetivas, que van derivando hacia cosas más objetivas.”

-No. Eso sólo significa que la gente envejece.

Ambos hombres ingresan a la muestra. Se callan y recorren lentamente toda la exposición. Por momentos se interrumpen para preguntarse la hora entre sí. Luego salen y continúan hablando.

### **Experimentación formal**

-Creo que yo tenía razón. Según se ve en la exposición hay dos etapas claramente diferenciadas que comienzan en una exploración en torno a un universo sexual del cual participa el artista, como actor y como testigo, pasando luego hacia una contemplación de los resultados que tiene a nivel social el conflicto armado resultante del intento de controlar la circulación de una planta satanizada por el gobierno. Siendo entonces el artista, simplemente testigo.

-Pero la cosa no se detiene ahí. Creo que apegarse demasiado a las declaraciones del artista o a la cronología presente en la muestra, nos lleva a la sin salida de observar el trabajo de un productor de arte como un proceso evolutivo, progresivo. Con esto se induce la idea de que este artista partió de un punto A en los setentas y llegó a un punto B en 2007.

-¿Un punto B que coincide con esta muestra?

-Sí. Me parece que, en cambio de ir pasando de un tema a otro (lo cual es innegable a nivel formal), la obra de este artista no deja de oscilar en torno a un eje central marcado por la incidencia que la censura tiene en su trabajo.

-¿¿Cómo un masoquista por vocación? ¡Qué despropósito! He oído cosas descabelladas, pero esto... ¡Esto! Aunque, claro, usted siempre se va por las ramas ideológicas.

-Cálmese. Piense en un homosexual que gusta del *voyeurismo* en los baños públicos de un cine, piense que este sujeto decide llevar allí una cámara fotográfica para usarla y antes de hacer la primera toma prevé un problema: el obturador de esa cámara emite un sonido cuando toma una foto. Entonces, diseña una estrategia: cuando el sonido se de, tose. Simple, el crimen perfecto. Ahora, resulta que este hombre se vuelve un asiduo de esa práctica o se emociona bastante

respecto a los resultados que obtiene en el estudio de revelado. Encuentra una veta de expresión, no sólo para sublimar una pulsión particular, sino para dar cuenta a una comunidad mayor de un hecho antes silenciado y ahora, por su intervención, documentado. Sin embargo, en algún momento comete una imprudencia, la que sea, y recibe un golpe... de ese golpe le queda un daño en un ojo. Años después hace un video al que decide llamar *Corte en el ojo*, título que, además de sus connotaciones sexuales, no deja de lanzar una referencia autobiográfica en la que interviene un tercero para reaccionar en contra de él... ya no más el crimen perfecto. De otra parte, ese sujeto, como todos sus colegas de generación sigue teniendo, a pesar de todo, a la Academia en muy alta estima. Creo que incluso en algún momento de su vida el ideal social que proyecta esa institución le sirvió como soporte para tomar la decisión de hacerse artista. Es un buen dibujante y entiende que al hacer un dibujo es posible sacar provecho del énfasis que ponga en manipular físicamente el soporte. Sabe que la textura resultante complejizará en alguna medida el contenido de la pieza en su totalidad. Percibe lo mismo en las fotografías que había sacado en el baño: encuentra que la precariedad de la obtención de la imagen enriquece sobremanera el efecto de la luz sobre el negativo... en alguna ocasión, cuando alguien le pregunta sobre esto recurre a una metáfora corporal: “en ese momento [es decir, al tomar la fotografía] yo sentía la película que estaba en el fondo de la cámara, la luz que iba entrando y que iba haciendo un grabado, impresionando la película sensible”. En otras palabras, su sensación es la de estar inmerso en el proceso mismo de producción de la imagen. Para él, el proceso es importantísimo. ¿La textura que ha obtenido? Valiosísima, tanto como el discurso que trata de llevar a la luz pública. Esa textura contamina y distrae la atención del observador sobre la escena principal, pero la hace mucho más expresiva. Puede que al final termine por comprender qué está viendo, y puede que lo rechace o no le importe. Pero el tamiz que hay ante su mirada hace memorable la experiencia. Al hacer pública esta experimentación se somete a la censura por parte del canon académico tan bien aprendido en sus años de estudio. El fantasma de la censura está presente a nivel físico (alguien le pegó un golpe), tanto como profesional (siendo un excelente dibujante figurativo se inclina por el acto de representación abstracto. No hay que olvidar que para la época esa discusión era importante). En esta etapa el trabajo con la fotografía es fundamental en su obra... luego se dedica a la pintura, retorna sobre una práctica anquilosada como las que más a comienzos de una década en que precisamente se le exigía al pintor el regreso a unas fuentes ya superadas. Creo que ahí la censura parte de su propia mano para limitar en parte los alcances de su experimentación.

-¿Cómo?

-Apelando al manierismo de su propia obra. Ahí da inicio a su declive... el mismo que, creo, hasta hoy no ha podido superar.

### **Adecuadamente enmarcada**

-No es casual que en una entrevista de la época el artista hubiese establecido la ecuación de que ya se sentía satisfecho de haber hablado tanto de sí mismo y que, un poco de tiempo antes, se hubiese dedicado al oficio de pintor, que juzgaba como algo difícil. Se aplicaba a una labor compleja para su capacidad, a fin de superar un ciclo de referencias biográficas.

-¡Pero el artista jamás ha indicado lo contrario!

-¿Y usted le cree todo a pie juntillas o considera su opinión como el único modo de ver ese trabajo?

-No, pero... por ejemplo, ahora, cuando trabaja sobre la coca asume un rol de testigo comprometido, como un antropólogo en ejercicio de cierta “observación participante”. ¿Cree usted que él no ha contemplado los alcances de la problemática de la explotación de esa planta en el contexto social más inmediato a su cultivo?

-Si, pero ese contexto no hace parte de su universo personal. No es ni cultivador, ni comerciante. No vive inmerso en esa situación: por ello está irremediabilmente alejado y esa circunstancia afecta notablemente su obra. Piense en la última obra más grande de la parte final de la exposición: una silla en medio de una gasa pintada con manchas negras cubiertas por partes con hojas de coca y debajo de la cual alumbró un bombillo cada vez que en el audio que acompaña la obra resuenan unos disparos. Me parece en realidad una obra ajena a todo el proceso que se ha venido revisando a lo largo de la exhibición.

-Bueno, he de aceptarlo. Yo sentí lo mismo. Al compararla con la pequeña reconstrucción de *Grano* o con la anunciada presentación de *Bio* en una galería de La Macarena, aquí se siente más que se está ante un boceto preparatorio, la obra no toca las paredes...está enmarcada.

-*Adecuadamente enmarcada*, añadiría yo. Parece una maqueta de una instalación. Creo que al permitir esa presentación para esa obra, el artista asumió ya de manera explícita la presencia de un cuerpo censor, abstracto y fundamental, al que no se le puede escamotear su poder. El artista comprendió que en esa sala de exposiciones persiste la presencia de un ente de control que permite decir ciertas cosas, pero no todas. Pienso en las implicaciones que tendría el montaje de esta pieza en un espacio abierto, de mayor circulación de público, mucho más asequible al contacto directo con su componente (políticamente) problemático y esencial...

-¿Las hojas de coca?

-Sí. O piense si, por ejemplo, el presidente de este país habría atendido la invitación a venir a la inauguración de esta importante exposición (la más importante que se hizo el año pasado y en lo que va corrido del presente), de llegar a saber a conciencia, no por medio de un funcionario, de qué estaba hecha esta pieza o, mejor, las últimas piezas de esta muestra.

-¿Piensa usted invocar el oportuno fantasma de la censura oficial cuando se trata de arte “con vocación social”?

-Si, y no. Olvídense por un momento del componente heroico de la presencia y molestia de un presidente e imagine que esta exhibición itinerará internacionalmente y que al llegar al control de aduanas de un aeropuerto en cualquier país se enfrenta a la intervención de un agente judicial. Si la obra no se puede exhibir por su contenido, logrará al fin desencadenar (mediáticamente, por supuesto), el ingrediente de provocación que la conforma. A diferencia de lo que le pasó a un escultor de origen rumano afincado en París cuando envió unas esculturas suyas y se las retuvieron en un aeropuerto estadounidense por cuanto su factura no revelaba que se trataba de “piezas de arte” sino más bien de objetos de procedencia industrial, en este caso el escándalo habría sido mayúsculo... no pocos periodistas de nuestra patria habrían puesto su (superficial) atención en el asunto. No tanto para indagar sobre los alcances de una censura tan abierta, como por adornar con amarillismo y vulgaridad un hecho bastante serio para la circulación de un trabajo como éste.

-Para bien o para mal, la gente conocería entonces esta obra, no llegaría solamente a nuestras *privilegiadas sensibilidades*.

-¿Y para qué? Para hacer parte de un chisme. Pero prefiero alejarme de esta perspectiva para evaluar otra pieza con base en el mismo argumento de la censura en la obra de este artista y la forma como afecta su trabajo. Piense en el video del hombre sin brazos que pinta su rostro con los muñones de sus brazos.

-Si. Qué va a decir ahora, que por efecto de su valoración en el comercio de arte esa obra no posee ¿cómo fue que dijo antes? “mayor impacto”.

-No. Es más sencillo. Fíjese que ese video es una completa simulación, a pesar incluso de que quien lo protagonice sea una víctima real de un hecho real: al fondo de la escena hay una entretela donde se dispusieron unas hojas verdes, pegadas con bastante separación entre sí. La grabación se hizo al aire libre o, por lo menos, donde se realizó soplabla el viento y una luz caía directamente sobre la cabeza del hombre. El viento sopla y mueve la cortina. Algo se quiebra: el fondo, que pretende ser paisaje, se mueve... pero no como una presencia aterradora (generalmente, cuando un paisaje se mueve se está ante un terremoto), sino como un recurso ridículo. El homenaje, la visibilización, el acto de respeto que implica darle la palabra o presencia a un actor alienado por hallarse inscrito en medio de un conflicto armado se convierte en una escenificación. A pesar de que su dolor sea real, la resolución artística es mera representación.

-¿Y que esperaba?! ¿Acaso eso no es lo que se le pide al arte?

-Eso es lo que se le pide a cierto tipo de arte, pero creo que el artista sabe muy bien qué quiere decir y de qué manera. Creo que lo sabía muy bien cuando permitió la exhibición de papeles manchados con semen, o cuando no *encaletó* (valga el recurso al argot) la coca de la instalación que mencionamos antes. Por eso mismo critico que en el fondo de ese video hubiera impedido la presencia de un paisaje *tan verídico* como el asunto de la amputación de un hombre. Por esa circunstancia un video como ese o una serie fotográfica como la del *David* me parecen tan erradas: ya lo dijo antes alguien, esta clase de obras son pierna de cordero para el deleite burgués con la representación de la desgracia ajena.

-¿También va a atacar al *David*, una de las veinticinco mejores obras del arte contemporáneo colombiano?

-No a atacarlo, a hablar sobre él, que es distinto. Aunque, si desea, nos detenemos en este punto...

-No. Entienda que en ocasiones sus comentarios parecen burlas y acusaciones encubiertas bajo una apariencia de lamentación adolorida.

-Como usted quiera... respecto al *David*, me llama la atención que en una de las reseñas que se le dedicaron cuando esta obra fue estrenada en las ruinas del vestíbulo de un Centro de convenciones ubicado junto a un hotel en Bogotá, el articulista usara los términos “ironía” y “cinismo” para comentar el hecho de que esa imagen implicaba una concienciación política del autor frente al conflicto colombiano.

-La recuerdo, la nota era de Diego Garzón, se titulaba, un poco despistadamente “El *David* de Miguel Ángel... Rojas”.

-En esa obra hay una serie de pasos que permiten lograr al final una serie fotográfica de doce imágenes: 1.- El artista detecta a un hombre que perdió una pierna no en un accidente automovilístico ni porque tuviese diabetes. 2.- Toma atenta nota de que le fue arrancada por una

mina antipersona sembrada en el campo colombiano. 3.- Lo convence de que pose ante una cámara fotográfica imitando a una estatua icónica (para el acervo visual del artista, puede que un poco menos para el del modelo) ¿Qué obtiene? Una imagen de buen recibo entre la prensa y el público especializado, que presenta, según se comenta, la apropiación de un segmento de la historia del arte occidental recubierta con una pátina de “color local”. Adicionalmente, no deja de destacarse la comparación entre dos universos simbólicos separados por la muralla de la colonización cultural y se acepta sin reticencias el que una víctima del conflicto colombiano pareciera hacer parte de un relato mucho mayor.

-¿Usted toma la apropiación de una obra de arte reconocida universalmente para decir que de lo que se trata es de saber cómo enfrentarse a los cánones bajo los cuales hemos sido conformados como sociedad? Creo que su comprensión de dicha práctica artística es bastante chata, reducida a un desajuste entre lo que usted quiere ver en una obra de arte y lo que se le ofrece al final. Considero que cuando usted hace semejante silogismo lo que está buscando es negar el hecho de que una obra como esta visibiliza y dignifica a las víctimas. Toma a un sujeto y lo pone a representar toda una problemática, sin importar si conocemos o no su vida personal, ni si podremos serle de utilidad ayudándolo a recuperarse de un trauma tan grave.

-Eso no es lo que yo estaba diciendo. Para mi la cuestión se reduce a que en la reseña que le decía se indicaba que la obra era “contundente e irónica” y, un poco más adelante, que “el cinismo está presente por la confrontación a la llamada *obra maestra* [énfasis del periodista], al concepto de belleza y a la vida de los hombres de guerra.” Creo que ironía y cinismo son elementos que están presentes sólo cuando la obra se expone ante el público.

-Creo que si hay un error de interpretación en lo que usted acaba de citar, ése error corresponde más al periodista que al artista.

-No lo creo. ¿Hay ironía en el hecho de exhibir así a una persona sin una pierna? Creo que la contundencia de la imagen radica en la parte que no está en ese cuerpo, la ironía cuando se le saca una fotografía a ese hecho y el cinismo cuando esa imagen se repite doce veces.

-¡Explíquese!

-La denuncia, el compromiso del artista con la vida social de su país se repite en esta obra doce veces. ¿Por qué? ¿Cómo comprender esa reiteración? ¿Acaso doce imágenes iguales impactan y brindan mejor información que una?

### **La pintura y el error (herederos, coleccionistas y marco institucional)**

-Al contrario de lo que usted piensa, creo que el video del hombre que pinta su cara con sus muñones y el *David* están entre las mejores obras de esta exhibición. Y bien ¿queda algo más por fuera de ese ímpetu deconstructivo mediante el juego esotérico que usted ha propuesto del “significante de la censura” en la obra de este artista?

-Si. No se mostraron pinturas.

-¿Cómo? ¿Pero acaso el curador no pudo haberlo decidido o, según leí en alguna parte, no pudo haberse dado un acuerdo entre él y el artista para no introducir algo de tanto?

-Por supuesto. Se trata de una curaduría y no de una exposición resultante de una convocatoria pública y democrática. Pero, como tal, es una curaduría donde se presenta, en algunos casos, por primera vez, una serie de obras al público local, y donde no cabe lugar a dudas sobre la infalibilidad del artista. A pesar de haber hecho un juicio tan minucioso y papista –lo reconozco como el anterior, creo que se niega la oportunidad de ver junto a una indagación tan sólida errores tan marcados como la etapa transvanguardista de este artista.

-Lo que faltaba.

-Exacto. Si se hubieran montado una o dos o tres de sus pinturas (o se hubiera llamado la atención del público sobre el hecho de que una de las pinturas pertenecientes a esa época es del Banco de la República y está bajo el sol en las escaleras de acceso a las salas de lectura de la Biblioteca Luis Ángel Arango), sería mucho más aproximada una evaluación global del trabajo del autor. Creo que esa es la promesa que intenta cumplir una muestra como esta. Pero no la cumple. Por lo tanto, me parece que el no mostrar una etapa que vino a significar la recaída conservadurista del autor equivale a querer incluir a este personaje en un relato triunfal de la historia del arte contemporáneo colombiano ante un escenario internacional que descrea bastante de aquellos intentos de los años ochenta. ¿Hoy en día se adquiriría (por parte de, digamos, una fundación sin ánimo de lucro que conforma una colección de arte, digamos, latinoamericano, y cuya sede principal queda, digamos, en el *mittel europa*), alguna obra de arte realizada en este país donde no esté presente de alguna forma la “situación de violencia que vive Colombia”?

-Bueno, eso es cierto. Recuerdo que en el libro donde se analiza cada una de las etapas del autor se tomaba una cita extensa donde el artista comentaba su arribo a la pintura diciendo que “cuando vino la transvanguardia con su carga historicista a mediados de los ochenta, me di cuenta que podía realizar mis ideas en pintura. Esto medio seguridad para pintar; entender que mediante los medios tradicionales se podían hacer muchas cosas. Mi obra siempre ha sido experimental, ahora no tengo que preocuparme por eso. En este momento me interesa manejar bien el color y el espacio. Estoy encantado, la pintura es para mí una nueva aventura”. Resulta extraña la justificación para un artista como el que nos convoca: hacer pintura, alejarse del interés experimental y luego relajarse.

-Qué buena memoria. Pero su táctica de establecer incoherencias se hace incoherente al mirar la fecha de producción de la última instalación del artista antes de, como usted lo ve, “desviarse” por los caminos de la pintura. Esa obra, según se lee en el mismo libro que usted acaba de recitar tan rigurosamente, era también una “gran pintura” elaborada a partir de una extenuante labor de *frotage*, para lograr unas calidades texturales inquietantes.

-¿Qué quiere decir con eso?

-Que si se trataba de representar un baño, se “traía” ese baño al sitio de exposición. Y este traslado no se limitaba a la reproducción de una retícula de baldosas, según se cuenta, también se revelaban las marcas de uso, las...

-¿Usted vio esa obra?

-No.

-Entonces ¿por qué argumenta en su favor hablando de textura?

-Porque eso es lo que he leído... Da igual, lo que quiero plantear es que en el conjunto de esta obra una instalación es la entrada a la pintura. De hecho, una pintura da el acceso a un recorrido de años.

-Igual, de años y sin que se supiera a ciencia cierta para dónde se iba.

-No creo que se trate de algo tan ajustado. ¡Estamos hablando de arte!

-Por lo mismo. Me someto entonces a lo que dicen sus especialistas para redondear el argumento: “mantener una calidad visual idónea [...] no fue una tarea fácil [para el artista]. Sus primeras pinturas [...] si bien eran arriesgados esfuerzos colorísticos, carecían de identidad propia. Al parecer [el artista] no se decidía aun entre seguir el ejemplo de la discordante *Bad Painting* norteamericana [...] o seguir el lirismo historicista de la transvanguardia italiana...” Creo que una confusión semejante para alguien que resolvió un espacio como la sala de proyectos del Museo de Arte Moderno de Bogotá con una obra tan lograda (o que hubiera decidido acabar con esa misma obra poniendo a una gallina “agresiva, con el pico recortado” a que la pisara y picoteara), merece un capítulo aparte. Creo que este artista se vio abocado a una crisis monumental cuando pasó de acometer instalaciones a hacer pinturas menores.

-No estoy de acuerdo. Pero, viéndola así, ¿usted cree que fue difícil hacer esta curaduría?

-¿Cuándo se logra exhibir una curaduría estando en contradicción con el artista (o con los herederos patrimoniales de su obra o con sus coleccionistas o con la institución anfitriona)? Nadie quiere salir mal librado. Eso es respetable, pero la admiración no anula a la crítica, y una junto a otra pueden lograr excelentes resultados. Si bien son comprendidas no como una descalificación sino como resultado de un acto de deliberación.

Los dos hombres salen del edificio y caminan hasta la sede del Museo del Oro que está detrás del Parque de Santander. El portero les indica de forma muy amable que las salas están cerradas para el público, pero que en el museo de arte del Banco de la República hay dos pisos ocupados con parte de esta colección.

“Un piso menos para la curaduría de nuestro artista”, responde el más viejo.

## NOTAS

1.- Oscar Wilde, “El crítico como artista”, en *De profundis y ensayos*, editores Losada, Buenos Aires, 2005, pág. 206.

Las referencias a otros autores aparecen consecutivamente en este escrito así: el catálogo y los textos sobre la “otra exposición que se hizo sobre este artista en la misma institución” es “Miguel Ángel Rojas” con textos de Raúl Crisancho (Banco de la República, Bogotá, s.f.) El estudio “[mucho] más interesante” sobre el carácter revolucionario de las instalaciones del artista que el que en su momento hiciera Crisancho, se denomina *El largo instante de la percepción*, y pertenece a Miguel Huertas (Universidad Nacional de Colombia, 2005). La entrevista a que se hace constante mención es la que le hiciera Santiago Rueda Fajardo al artista y que fue publicada en la revista *Arteria* No. 13 (diciembre 2007-enero 2008). Algunos comentarios están relacionados con la entrevista que le hiciera Álvaro Barrios al artista en 1993 y que, sin resultar valiosa para tratar de comprender su proceso productivo, aporta ciertos datos de interés sobre la “cronología y

biografía” de las obras, (Álvaro Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1999). La Fundación “ubicada en, digamos, el *mittel europas*”, es aquel organismo dedicado a construir una plataforma para el arte latinoamericano y que responde al nombre de Daros. La extensa cita donde se menciona a la transvanguardia y la pintura historicista –que tanto daño hicieron entre algunos de los más importantes artistas colombianos de comienzos de los años 1980-, fue tomada de Santiago Rueda Fajardo, *Hiper/Ultra/Neo/Post*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2004.

—Guillermo Vanegas