

Arte colombiano: Cruces

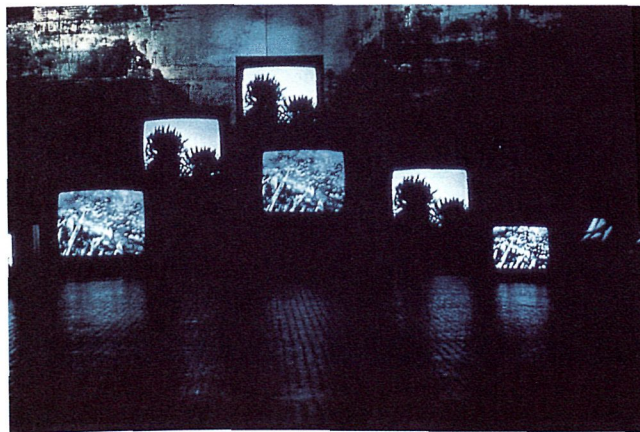


NATALIA GUTIÉRREZ

“- ¿Qué es ser colombiano?
-no sé- le respondí. Es un acto de fe.
-como ser noruega- asintió”.

Este es un diálogo entre un profesor de la Universidad de los Andes en Bogotá y Ulrika, una mujer noruega en la ciudad de York, para más señas, que encontré en “el libro de arena” de Jorge Luis Borges. Me pareció desconcertante porque en realidad el arte colombiano contemporáneo es un acto de fe. Aunque, para quitarle solemnidad a la afirmación, probablemente el arte noruego también lo sea.

Pero es que, en nuestro caso, en un país donde el imaginario colectivo se viola todas las noches con las imágenes de los noticieros de televisión, José Alejandro Restrepo, Nadim Ospina y Beatriz González han logrado poner un mundo en nuestras conciencias, partiendo, claro, de una exquisita sensibilidad, pero confrontándola con toda una serie de lenguajes que son como estratos superpuestos, pero que también se pliegan, se mezclan y se expanden.



José Alejandro Restrepo, *El paso del Quindío*, 1991.

Me refiero a estratos visuales que se han ido acumulando y que los artistas se encargan de investigar y cruzar. En el fondo de nuestro equipaje visual por ejemplo, están las líneas de los grabados del siglo XIX que nos representaron y nos presentaron ante el mundo con toda la arbitrariedad, la barbarie, el romanticismo y la buena voluntad, pero también las texturas de la imagen electrónica, que es una trama horizontal

constituida por puntos y barrida 30 veces por segundo para que cada punto se ilumine tras el precedente. Una imagen con trama puntillista de baja definición y que sólo existe en el tiempo. Para José Alejandro Restrepo (Bogotá 1959), estos dos trazos se cruzan, y el vídeo se convierte en un grabado electrónico; una mezcla que expande nuestro mundo visual.

En *El paso del Quindío* la video-instalación que presentó en 1991, de la mano de los diarios de Humboldt exploró de nuevo, como el viajero del siglo XIX, las inmensas montañas del Quindío con sus



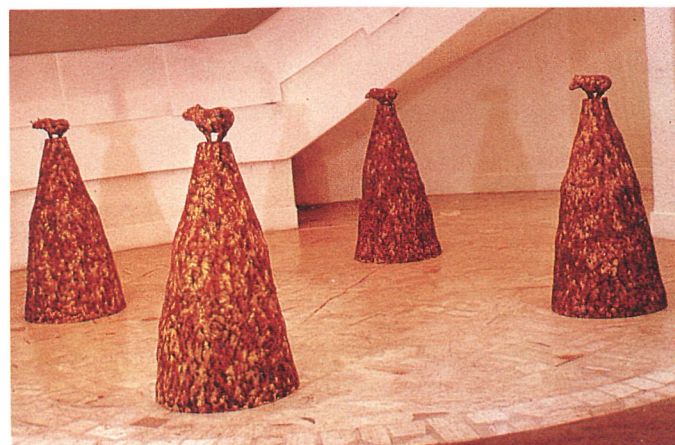
Beatriz González, *Los suicidas del Sisga*, 1965.

bosques de niebla, palmas de cera y páramos. En 11 monitores de diferentes tamaños, el blanco y el negro convirtió la humedad y textura de esa región, origen del agua en nuestro país, en destellos e imágenes fluctuantes que se transformaban en su quietud, como si estuvieran vivas. Es interesante cómo en *Blue*, la película que hace parte de la trilogía de Kieslowski, la pantalla de vídeo, rayada y volátil, es una invitada permanente para que converse con la nitidez de la película. Estos cruces son como trampas para el ojo que termina invitado a seguir explorando.

Pero continuando con nuestro equipaje visual, han existido también los problemas del color que van, por decir algo arbitrario, desde Vermeer hasta Matisse, pasando por el color local, las fotografías del álbum familiar y del periódico, que Beatriz González (Bucaramanga 1938) se ha dedicado a investigar. *Los suicidas del Sisga*, por ejemplo, la serie de tres cuadros pintados en 1965 al inicio de su carrera, están basados en una crónica roja del periódico, que contaba, en su momento, el suicidio de dos amantes que, antes de arrojar a la laguna del Sisga, se fotografiaron abrazados con un ramo de flores en la mano. Desde esta época el color en su obra comenzó a ser el co-

lor popular que ilumina, trayendo a la fotografía de esa inexplicable ausencia que es la impresión del periódico, al presente vivo. Y ni que decir de los lazos que establece con la historia reciente, escogiendo una fotografía de primera plana, y cómo no iba a ser si son los cadáveres de narcotraficantes tirados en el piso. Pero volviendo al conocimiento de los clásicos, al óleo y al dibujo, y usando el lápiz como un bisturí, se acerca y remarca las costuras, las bocas, de estos fardos humanos. El color entonces comenzó a ser el color de las sombras y también de la autopsia. En 1995 realizó con estos y otros cuadros una exposición que ella tituló "el color de la muerte."

Pero en nuestras referencias visuales no pueden quedar excluidos el plástico, lo precolombino, Walt Disney, Los Simpson y hasta los dibujos de nuestros hijos y de gente anónima, que nunca ha pretendido ser artista, y que están más cerca de nosotros que las colecciones del Louvre. Estos anónimos esperan una oportunidad, que Nadim Ospina (Bogotá 1960) está interesado en darles. Y es que Ospina, desde siempre, se ha referido a diferentes temas de la cultura con una estrategia propia. En el inicio de su carrera, rodeado de sus referencias, creó un mundo que parecía salido de los juguetes de plástico, las colombinas y el chicle. De esta época son inolvidables los *chigüiros* en resina de poliéster, que son como un tótem irónico, porque si alguna vez existieron en la fauna colombiana, hoy seguramente están en vías de extinción. Pero también estudió con detenimiento las figurinas de Tumaco, hasta encontrarse con esa industria nacional de los falsos precolombinos, y buscando signos colectivos cruzó esta estética de lo llamado "falso," con los protagonistas indiscutibles de los medios de comunicación de masas: la adorable familia Simpson y el encantador Mickey. Un llamado de atención al arte colombiano del momento, afe-



Nadim Ospina, *Los pensadores*, 1988.



Nadim Ospina, *Crítico arcaico*, 1993.

rrado a los parámetros del buen gusto, de un joven que aceptó todos los códigos como un hecho, desde la televisión hasta Piero della Francesca, y que comenzó a servirse de ellos con toda libertad.

En el fondo de estas tres posiciones frente al arte, hay una reflexión histórica fundamental. José Alejandro Restrepo, en una entrevista reciente, decía: "El poder se ejerce evidentemente por la fuerza de los mecanismos políticos y económicos, pero también a través de sutilezas que se vuelven conscientes cuando uno se pregunta: ¿quién hace la historia? ¿quién la escribe? ¿cómo se escribe? ¿cómo se ha representado? y, sobre todo, ¿cómo haces tú la representación?" Definitivamente, para estos artistas la historia del arte requiere ser tomada y atravesada por otras búsquedas de sentido.

Sin hablar de Fernando Botero, quien fue el primero en conversar con desparpajo con la historia del arte, es indiscutible que Beatriz González se dedicó a ella con pasión. Desde el inicio de su carrera



Nadim Ospina, *El gran sueño americano*, 1996.

ya se preguntaba si las imágenes de Manet o Vermeer que veíamos en las reproducciones, la mayoría desteñidas, en blanco y negro, descoloridas o sobreimpresas, eran nuestra verdadera historia del arte, más que la de los alejados y sagrados museos europeos. Investigó seriamente la iconografía de Bolívar, elegante y de ojos intensos, pero "blanqueado" por los artistas del siglo XIX para esconder su origen. Nadim Ospina dice: "lo que más admiro en Beatriz González ha sido su capacidad de indagar en la cultura, su ojo crítico, y cómo devuelve su reflexión de nuevo a la cultura a través del arte y de manera irónica. Por eso ha sido muy importante en mi trabajo." Y él propone también otra manera de escribir la historia, cuando decide desplazar su imagen como artista "creador" y poseedor de un estilo, a un propiciador, encargando la ejecución de las obras a los artesanos de los falsos precolombinos, porque "todo lo que se les propone lo precolombinizan", rescatando su propia estética, y exhibiéndola como protagonista en el circuito del llamado "arte culto."

José Alejandro Restrepo ha llevado la reflexión sobre la historia hacia los terrenos de la antropología. Precisamente una reciente instalación suya, *Ojo por diente*, 1994, es sobre la mirada, sobre cómo nos han clasificado visualmente, impidiendo nuestro reconocimiento y el de los otros. Partió de una fotografía que encontró en un libro de primaria que en su pie decía: "Foto de canibal." Y si los ojos abiertos y su risa ¡claro! es interpretada todavía como la manifestación del canibalismo a lo Hollywood, del deseo de meter literalmente al blanco entre la olla. Pero encontró otra fotografía aún más significativa, revisando la historia de la antropología en Colombia: la de un hombre blanco, serio, con sombrero y anteojos, identificado como antropólogo. ¡Que ironía!



José Alejandro Restrepo, *Ojo por diente*, 1994. Video-instalación.

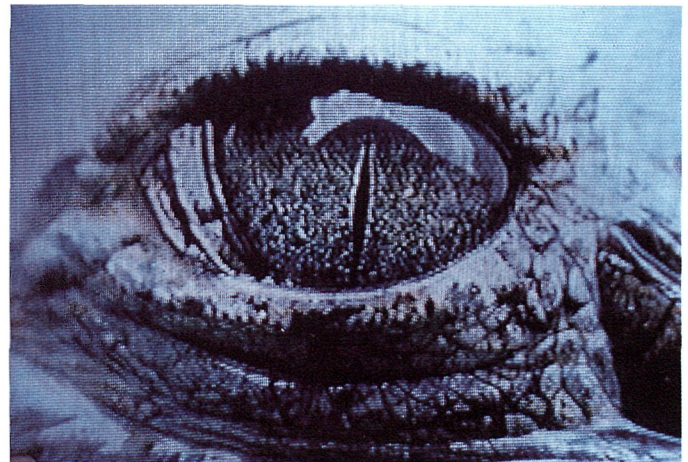
y Restrepo resuelve consagrar "sagradamente" estas dos miradas en una urna de museo, con los dientes del caníbal clasificados y las gafas del antropólogo una al lado de los otros.

Esta obra tan sintética se relaciona con la posición de Clifford Geertz en "la interpretación de las culturas" cuando nos dice, con tanta precisión, que nos creímos el cuento de que el antropólogo iba a un sitio "exótico", a observar la conducta de "los otros" y cuando regresaba a París, Londres o Chicago, escribía una famosa monografía que se constituía en la transcripción de la realidad de esos nativos. Pero Geertz nos hace caer en la cuenta de que ese documento es sólo un relato, una versión, una mirada, la mayoría de las veces fantástica y que nosotros aprendimos a creer como real. En el mismo libro toma partido por un concepto de cultura como concepto semiótico. Dice: "Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que su análisis ha de ser por lo tanto no una ciencia experimental en busca de leyes sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones". Y más adelante agrega: "Hasta un guiño burlesco es un dato cultural que debe ser interpretado, porque el antropólogo debe preguntarse por su condición ontológica".

¡Qué curioso! Ese guiño burlesco es como el guiño del ojo del cocodrilo en la video-instalación de Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*, 1994. Surgió también de la investigación en la que viene sumergido desde hace años, recobrando un país y sus interpretaciones, principalmente usando los diarios de Humboldt. Como él mismo comenta, se encontró en un grabado del siglo XIX con un inmenso cocodrilo, parado en dos patas, como un monstruo antediluviano, y con una polémica aparentemente intrascendente pero reveladora entre Hegel y Humboldt. En la video-instalación entonces se pre-

sentan dos citas enfrentadas. La primera: "América se ha mostrado y aun hoy se muestra física y espiritualmente impotente. Sus leones, tigres y cocodrilos, si bien se parecen a los homónimos del Viejo Mundo, son en todo más pequeños, más débiles y menos poderosos". (Hegel, *Leciones sobre la Historia de la filosofía*); y la segunda: "Yo renunciaría voluntariamente a la carne de vaca europea que Hegel en su ignorancia cree muy superior a la carne de vaca americana y me gustaría vivir cerca de los delicados y débiles cocodrilos que por desgracia tienen 25 pies de longitud" (Humboldt, *Cartas Americanas*). Frente a la discusión de los europeos, el cocodrilo de Restrepo lentamente hace un guiño gigantesco en la pantalla de vídeo. Un guiño para ser interpretado.

Investigación y reinterpretación son dos palabras en las que debemos detenernos. José Alejandro Restrepo dice: "Beatriz González me enseñó a amar el siglo XIX con sus escritos pero sobre todo con su pasión". Y es que ella rescató el sentido de la palabra investigar que según el diccionario significa hacer diligencias para descubrir una cosa, registrar e indagar. De indagar surgió *Musa paradisíaca* (1966), la última video-instalación de Restrepo. Su tema, el plátano, la *Musa Paradisiaca*, la fruta del paraíso y de la abundancia, representada en un grabado para un estudio de la planta de banano tomado del *Voyage à la Nouvelle Grenade* de Charles Saffray en el siglo XIX. Pero la *Musa Paradisiaca* implica reconocer a Urabá, una zona enfrentada a una violencia económica y política, que ha desencadenado las más horribles matanzas y que, es duro reconocerlo, violan nuestro imaginario colectivo como decíamos al principio. La labor del artista comenzó con



José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*, 1994. Video-instalación.



José Alejandro Restrepo, *Musa paradisiaca*, 1966. Video-instalación.

escoger, cortar y enguacalar los plátanos para colgarlos en el espacio de una galería que huele y respira, pero que luego ve cómo las plantas se secan y mueren. De ellas cuelgan monitores reflejados en espejos con dos cintas de video: Adán y Eva desnudos como el mito del paraíso y la edición de los noticieros de televisión, enfrentando así las contradicciones más escalofriantes de nuestra sociedad: Mito y realidad.

Para Geertz los datos son realmente interpretación de interpretaciones de otras personas sobre lo que ellas y sus compatriotas piensan y sienten. Entonces un texto, un mito y hasta un guiño no son datos para observar o creer, sino que están ahí para ser interpretados y reinterpretados. Así son los mitos para Restrepo, la historia para Beatriz González y el papel del artista en la sociedad contemporánea para Nadim Ospina.

Investigación y reinterpretación están planteados en la obra de Beatriz González desde sus inicios. Comenzó con los registros minuciosos de la crónica del periódico en la cual ha basado su trabajo. Por esta razón ella no olvida las imágenes de nuestra historia pasada o reciente. Y entonces, por asociación libre, es imposible no recordar en sus pinturas actuales los ríos de cruces, guadañas y "pelonas" de la historia de la caricatura en nuestro país que ella ha recopilado, o los obispos dormidos y muertos que Fernando Botero ha pintado. Pero también las fotos del álbum familiar donde se puede encontrar, como en tantas familias colombianas, el rostro de su abuelo en su lecho de muerte. Como todas estas historias quedan grabadas en su memoria, ella tiene la



Grabado del siglo XIX.

posibilidad de desplazarlas y condensarlas para que sucedan en un solo espacio y tiempo.

Contraflujo, un óleo de 1994, muestra una cabeza de mujer que aparentemente sueña con una liebre muerta, como si el destino de todo artista fuera en realidad, como dice Beuys, enterrarse en su propio pensamiento. Empiezan a surgir entonces los personajes conocidos o anónimos de sus cuadros, que se acomodan en el formato como en una cama-río, y navegan mezclados con sus propios sueños, o con todo tipo de ocurrencias, como historias paralelas, haciéndole un homenaje al azar como el método del artista y al cual Beatriz González se ha plegado por completo.

Investigación y desplazamiento también son operaciones conceptuales cercanas a Nadim Ospina. La idea de simulación apareció en escena en una obra titulada *In partibus infidelium* (1992), un museo



Beatriz González, *Contraflujo*, 1994.



Nadine Ospina, *El gran sueño americano*, 1996.

de obras precolombinas "infeles", o sea, falsas, y en *Fausto* (1992), en la cual usó un cuadro del artista joven colombiano de moda, para exponerlo en una galería, fragmentado por Ospina y debidamente enmarcado, adoptando irónicamente el papel de coleccionista y curador. Su último proyecto, *Estrellas de piedra*, comenzó hace unos años publicando anuncios en el periódico dirigidos a las personas comunes y corrientes o a aquellas que se creyeran artistas desconocidos, solicitándoles que le enviaran su trabajo; una agencia de busca-talentos. Su percepción de lo cotidiano le permitió observar con mayor atención los dibujos de su hija de 5 años, Mariana, espontáneos y sin pretensiones artísticas. Comenzó así una labor de reciclaje cultural que no termina con la recolección de imágenes sino que, como una serpiente que se muerde la cola, intenta encontrar sistemas para ponerlas a circular. ¿Y cómo? Mandándolas pintar al óleo por un artista con gran habilidad, un pintor profesional, pero que no está dentro de los círculos llamados

artísticos. Este trabajo además de ser la materialización de sus referentes en el espacio, clarifica la posición de Ospina como un arqueólogo de lenguajes; el papel del artista consistiría en rescatarlos y ponerlos a circular en las corrientes de comunicación visibles.

Escogí estos artistas porque su actitud me permite una reflexión adicional muy importante para mí: y es que los tres dejan de rendirle pleitesía al narcisismo en arte, que puede ser su punto de partida pero definitivamente no un punto de llegada. Si algún lector desocupado ha llegado hasta aquí, le propongo un último cruce y son las reflexiones de Richard Sennett en su libro *El declive del hombre público*. Interpretándolo de manera muy libre, Sennett reconoce que no hay nada más aburrido que escuchar el sueño de otro; si por fortuna lo cuenta en términos expresivos, tal vez poniéndole algo de drama, despierta nuestra atención; pero si por alguna razón el lenguaje logra despertar en el que escucha imágenes que tenía olvidadas, y de pronto logra no sólo identificar su propia historia sino expandir su universo con nuevas posibilidades de conocimiento, estaríamos muy seguramente en el camino del arte.

Y es que estamos acostumbrados a que el arte se convirtió en la exhibición de mi pequeña historia personal, mi pequeña sensación, como si el conocerse a sí mismo fuera un fin en lugar de un medio para conocer el mundo. El sentimiento íntimo, dice Sennett, se ha constituido en un modelo total de realidad y por eso hemos caído en una trampa: la de usar la idea popular del narcisismo como el amor a la propia belleza y como el origen lógico de muchos comportamientos culturales, sin analizar que, en su sentido más estricto, el narcisismo es una autoobservación que impide la comprensión de aquello que es exterior al yo, eliminando la posibilidad de un encuentro social significativo.

Es increíble, pero estos tres artistas despliegan su sensibilidad hacia el exterior y dedican su tiempo de observación e investigación hacia los signos colectivos. Ya no son ellos los únicos protagonistas, sino son puntos de cruce, pasadizos como dice Restrepo, productores de cine según Nadim o espacio de la historia y el azar como González. Propiciadores para que las cosas ocurran.

"- ¿Qué es ser colombiano? -no sé -le respondí-. Es un acto de fe. "Y sí definitivamente el arte colombiano es un acto de fe en el humor, en los amigos, en las imágenes, en los sueños, en el azar, en la historia, en los cruces, en la sensibilidad y en las búsquedas personales de sentido.