

Capelán: Textos y espíritus

GERARDO MOSQUERA

Carlos Capelán es un artista uruguayo exiliado en Suecia desde mediados de los 70. Fue uno más del gran flujo de refugiados políticos del Cono Sur de América Latina que llegaron a Suecia huyendo de las dictaduras militares en sus países. Muchos de ellos no se han desexiliado, e hicieron sus vidas en varios lugares de Europa. Forman parte de los grandes movimientos migratorios de los últimos tiempos, que han traído al primer plano la problemática del multiculturalismo. Aunque la cuestión del exilio —voluntario o no— se ha discutido mucho en el continente (recordemos, por ejemplo, la polémica entre Julio Cortázar y José María Arguedas), no se puede hablar ya de la cultura de América Latina sin tener en cuenta la de los emigrados, principalmente en Estados Unidos, Europa y dentro de la propia América Latina.

Capelán no sólo ha hecho toda su obra en Suecia, sino que ésta se refiere al exilio y la construcción de identidades. Algunos de sus grandes *environments*, como los realizados durante 1992 y 1993 para las presentaciones de la muestra *Ante América* en Bogotá, Caracas y New York, constituyen verdaderos tratados metafóricos sobre la identidad y la representación en los términos del debate antropológico contemporáneo. En ellos dirime problemas teóricos bastante familiares, dado que su esposa es una estudiante de antropología, pero también su diversificación personal y, por extensión, la de América Latina, desde la subjetividad de un latinoamericano que ha vivido las experiencias de la utopía y el exilio.

Su obra conserva una dimensión intimista a pesar de concentrarse en proposiciones de sesgo teórico que provocan hacia el análisis social y cultural. Esto último resalta, aunque su trabajo continúe desarrollándose en

el medio tradicional de la galería y el museo, sin desarrollar otra perspectiva más radical que parece estar en la base misma de su poética.

Las instalaciones de Capelán funcionan como ambientes muy abigarrados que el público recorre. Este recibe primero una sensación general de impacto visual, atmósfera y espacio. Pero después tendrá que desplazarse para ir apreciando un tejido de detalles específicos, cada uno con un peso significativo en el discurso general de una obra que establece múltiples niveles de comunicación.

Cuando uno se sumerge casi literalmente en uno de estos ambientes, le parece haber entrado en una iglesia mexicana de los siglos XVII o XVIII. La sensación puede resultar paradójica, pues la obra de Capelán no tiene referencias directas al barroco, y está concebida dentro de cierta aridez visual propia del conceptualismo, con el énfasis puesto en las ideas, y dentro de la técnica contemporánea del arte de la instalación. Pero se escenifica con un sentido del espectáculo, y resulta sobrecargada tanto en la estructura general como en su detallismo hormigueante de microparticularizaciones, a la manera desenfrenada del barroco colonial latinoamericano. La referencia se acentúa por una emotividad mística presente en la poética del artista.

Una obra así viene muy bien a la teoría del barroco como estética del arte y la literatura de América Latina, propuesta por los escritores cubanos Alejo Carpentier y Severo Sarduy, y que provocó muchos debates en los años 60. Carpentier definió un concepto del barroco no como estilo histórico sino como una estética cultural transhistórica de América Latina, basada en la estructura de proliferación. El concepto podría aplicarse a los



Carlos Capelán. *Mapas y Paisajes. Instalación. The Royal Museum. Antwerp. Bélgica.*

ambientes cada vez más sobrecargados que está realizando el uruguayo, sistemas muy complejos donde proliferan un sinnúmero de componentes disímiles. Este pluralismo no consiste sólo en la multiplicidad de *Gestalts*, recursos, técnicas, elementos y niveles, sino, además, en la diversidad entre ellos. Se trata de un pluralismo estructural tanto como de lenguajes. Así, la obra combina el arte conceptual con aquél basado en la visualidad, considerado su opuesto. Por un lado prioriza la

idea al extremo de acentuar lo textual e incluso lo erudito, con su tejido de citas y su planteo discursivo; por otro, despliega imágenes salidas de la tradición gráfica, que provienen de su larga ejecutoria con las técnicas clásicas del grabado, disciplina de la que Capelán llegó a ser profesor. No por azar los libros son siempre componente fundamental de sus instalaciones. Evidencian la duplicidad a la que me refiero: actúan a la vez por su visualidad como objetos y demarcadores del espacio, y

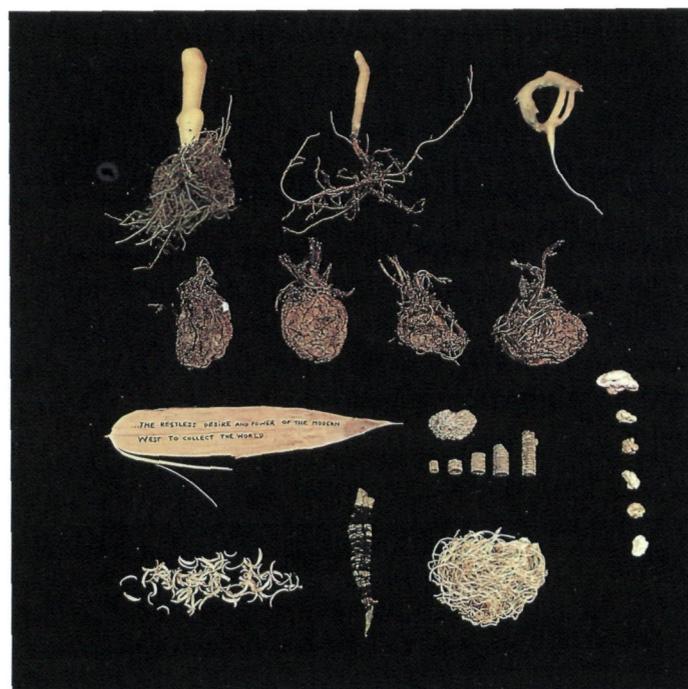


Carlos Capelán. Installation. Courtesy: C. Stellweg Gallery. NYC.

como fuentes de citas y del debate teórico altamente sofisticado que fundamenta su discurso artístico.

El pluralismo arma todos los aspectos de la obra de Capelán. Define una poética donde se entretejen lo intelectual y lo místico (en una inusitada mezcla de *idea art* y religiosidad), junto con lo racional y lo emotivo, lo antropológico y lo personal, lo “primitivo” y lo científico. Esta poética, su atmósfera y su articulación de medios dan una personalidad particular al uruguayo frente a Jonathan Borofski y otros artistas que usan también ambientes con estructuras pluralísticas.

Con este tipo de trabajo Capelán ha devenido uno de los más importantes artistas contemporáneos de la instalación. Anteriormente había realizado una obra como grabador y dibujante de marcado acento latinoamericano, dentro de esa vertiente donde se combinan el imaginario popular con la rispidez expresionista con el impacto gráfico (pensemos en José Guadalupe Posada, Carlos González, José Luis Cuevas, Francisco Toledo...). Pero su inclinación hacia lo conceptual y el *performance* lo condujeron desde temprano a desterritorializar este campo. Se puso a dibujar sobre piedras, plantas, paredes, impresos, textos y cuanta superficie

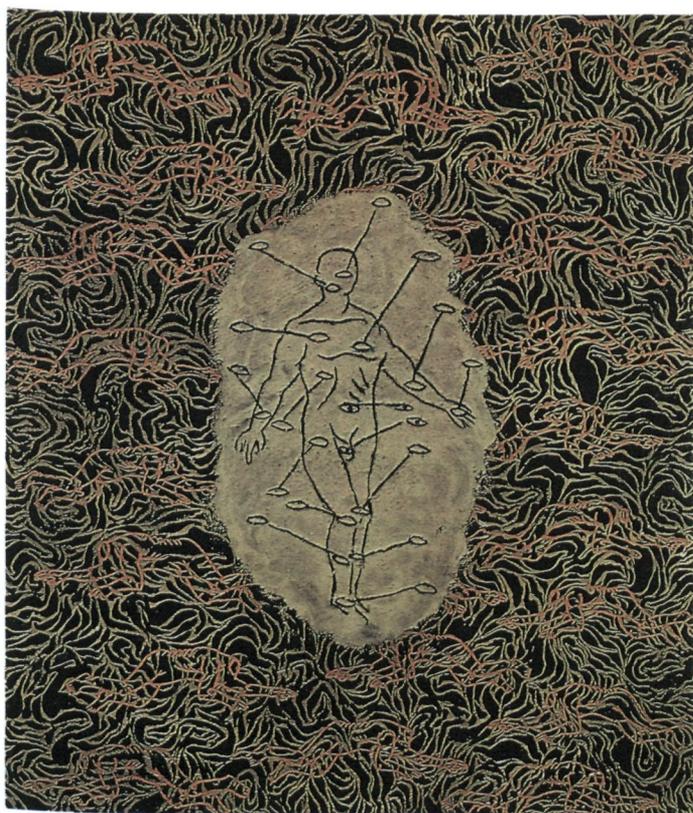


Carlos Capelán. Colección. Raíces, fósiles, chicle, bambú, patatas, texto, cera de abeja. Lund, 1992.

fuera capaz de acoger sus imágenes, en una especie de obsesión por dibujar el mundo entero, a la manera de aquel mapa de Borges que cubría en su totalidad la superficie representada. El título mismo de su sobrecolegada exposición en la Lunds Konsthall en 1993, *Mapas y Paisajes*, planteaba esta crítica a dos filos de la representación y lo representado, del paisaje en el mapa y el mapa en el paisaje.

En este sentido, tanto como en relación con los paradigmas del barroco y el pluralismo en su obra, recuerdo un proyecto suyo de dibujar todas y cada una de las hojas de un árbol. El no lo concebía como un gesto. Plantearse el arte gráfico casi como un *land art* respondía a una necesidad mística de comunicación con las casas por vía de una sensibilidad gráfica más próxima al Oriente que al Occidente. El pensamiento y la estética del budismo, el taoísmo y otras religiones orientales constituyen una orientación fundamental para su trabajo artístico.

El desbordamiento de su obra gráfica más allá de los soportes habituales condujo fluidamente a incluirla en las instalaciones, donde siempre participan dibujos monumentales en la pared y obra sobre papel. Ellos brindan un fuerte impacto visual a sus ambientes, articulado con el uso de objetos, textos y otros recursos más tradicionales en la práctica común de las instalaciones. Las efectivísimas paradojas del trabajo de Capelán muestran un caso muy peculiar de desembarazo en el uso “hacia fuera” del conceptualismo que se profun-

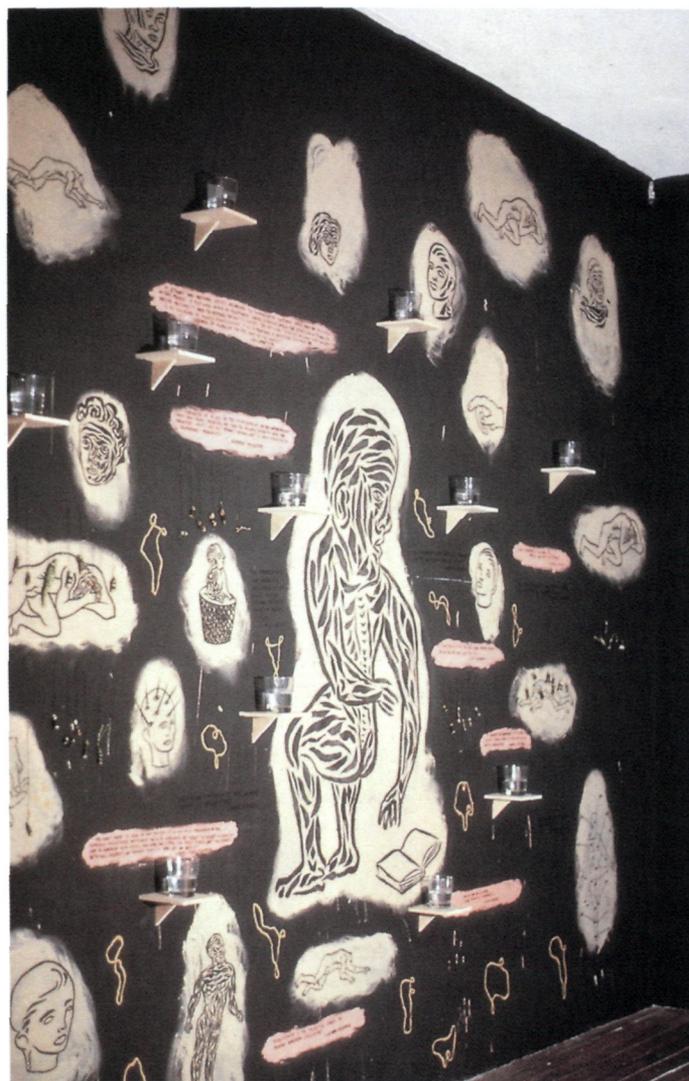


Carlos Capelán. Tierra, cenizas, ocre rojo, tinta india sobre papel. 1992.

diza entre los latinoamericanos. En América Latina el arte de ideas ha sido potenciado hacia lo social, lo cultural y lo político, sofisticando su instrumental analítico y lingüístico para lidiar con las candentes complejidades de la sociedad. El uruguayo es un buen ejemplo de una inclinación que incluiría los nombres de Helio Oiticica, Antonio Caro, Luis Camnitzer, Cildo Meireles, Eugenio Dittborn, Alfredo Jaar, Félix González-Torres, Doris Salcedo, Jac Leirner...

Capelán compartió en México en 1986 con los artistas cubanos José Bedia, Juan Francisco Elso y Ricardo Rodríguez Brey, con quienes estableció una amistad que ha continuado hasta hoy, basada en afinidades ideológicas. En coincidencia con ellos, así como con la cubano-norteamericana Ana Mendieta, amiga de los anteriores, y otros artistas de la isla como Luis Gómez, hay en el uruguayo todo un sentido místico y ritual que forma parte de una estrategia hacia lo no occidental mediante ciertas aperturas del arte de Occidente. Una dialéctica de rebote de lo metodológico (arte como creación estética y comunicativa autónoma, conceptualismo, inclusivismo, etc.) a lo cosmovisivo (*Weltanschauung* construida desde espiritualidades no occidentales).

Este desplazamiento, unido al carácter de su imaginario, hacen que en Europa a veces se empuje a Cape-



Carlos Capelán. Installation. Courtesy: C. Stellweg Gallery. NYC.

lán dentro de las discusiones en boga acerca del “primitivismo”. Aparte de la rusticidad eurocéntrica que con frecuencia aquéllas poseen, su adscripción sólo resultaría pertinente si se enfocara este “primitivismo” como el uso de ciertas herramientas culturales periféricas cuya complejidad y sutileza las vuelve efectivísimas en la construcción de discursos acordes con la polifocalidad contemporánea y sus múltiples implicaciones.

Discutir a artistas como Bedia, Elso o Capelán en esta perspectiva subrayaría, en todo caso, el protagonismo de lo “primitivo” en la construcción de lo contemporáneo dentro de los procesos de globalización y multiculturalismo. Lo “primitivo” como elemento dinámico, transformador, no como esencia, autenticidad o tradición. En el caso del uruguayo, además, lo “primitivo” terciaría en la discusión erudita “postmoderna”, en especial en el terreno de la antropología. Hace poco Robert Farris Thompson declaraba en la prensa: “El postmodernismo ha terminado: vuelven los espíritus”.