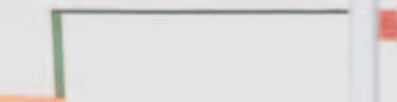
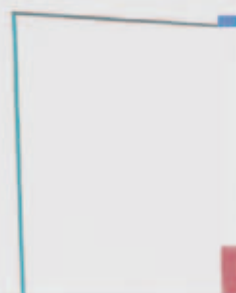
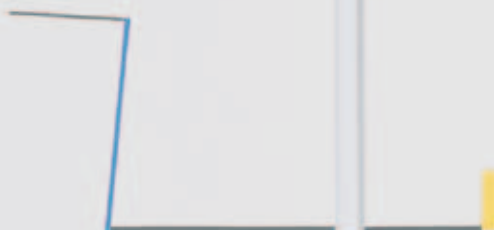
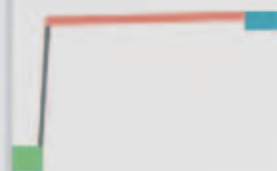


The background features a light gray grid. Overlaid on this grid are several thin, black lines that form various geometric shapes, primarily rectangles and L-shapes. These lines are accented with small, solid-colored squares at their vertices. The colors used for these squares include red, blue, green, orange, purple, yellow, and pink. The overall effect is a complex, layered geometric pattern.

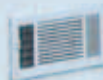
Beatriz Olano

ESQUEMA ESTRUC TURAL



Beatriz Olano

ESQUEMA
ESTRUC
TURAL







Esquema Estructural

En los años más recientes se ha podido observar con claridad que renace el interés por la geometría y por la abstracción en el arte, como por las problemáticas de orden visual o plástico, mientras se opaca la fuerza de las dinámicas creativas centradas eminentemente en la denuncia social o en las manifestaciones políticas.

Pero más allá de la fatiga de determinadas formas críticas, es importante comprender que nos encontramos en las puertas de otra definición de mundo en tanto que se aceptan cambios rotundos en el campo de la física y, en consecuencia, en los de las ciencias y las formas de conocimiento que se relacionan con ella más cercanamente.

El arte es uno de esos campos de conocimiento en que se avisan las transformaciones pioneras, en cuanto trabaja con las formas concretas o físicas, así como con las ideas que las reconocen o analizan. Por la misma razón, presente y asimila de manera temprana las nuevas orientaciones de la percepción y señala derroteros para su interpretación.

Momentos de redefiniciones tan radicales como las que se vislumbran en el presente, cuando las grandes mentes de la física insisten en la importancia de entender que no pertenecemos a un mundo de cuatro dimensiones sino de once o más y que este universo es solo uno entre muchos otros (con las implicaciones que esos planteamientos conllevan), no son abundantes en la historia de occidente. Hitos como el Renacimiento o el paso del siglo XIX al XX son referencias de enorme significación en ese sentido, precisamente por ser trances del devenir humano en los que descubrimientos e indagaciones de importancia decisiva han implicado que la idea de mundo se rehaga casi por completo desde nuevas perspectivas. El rol que juega la capacidad visionaria del arte en esos cortes históricos es fundamental, como lo es, en esos casos en el arte, el conocimiento de la geometría, el del espacio y el de la forma en su más

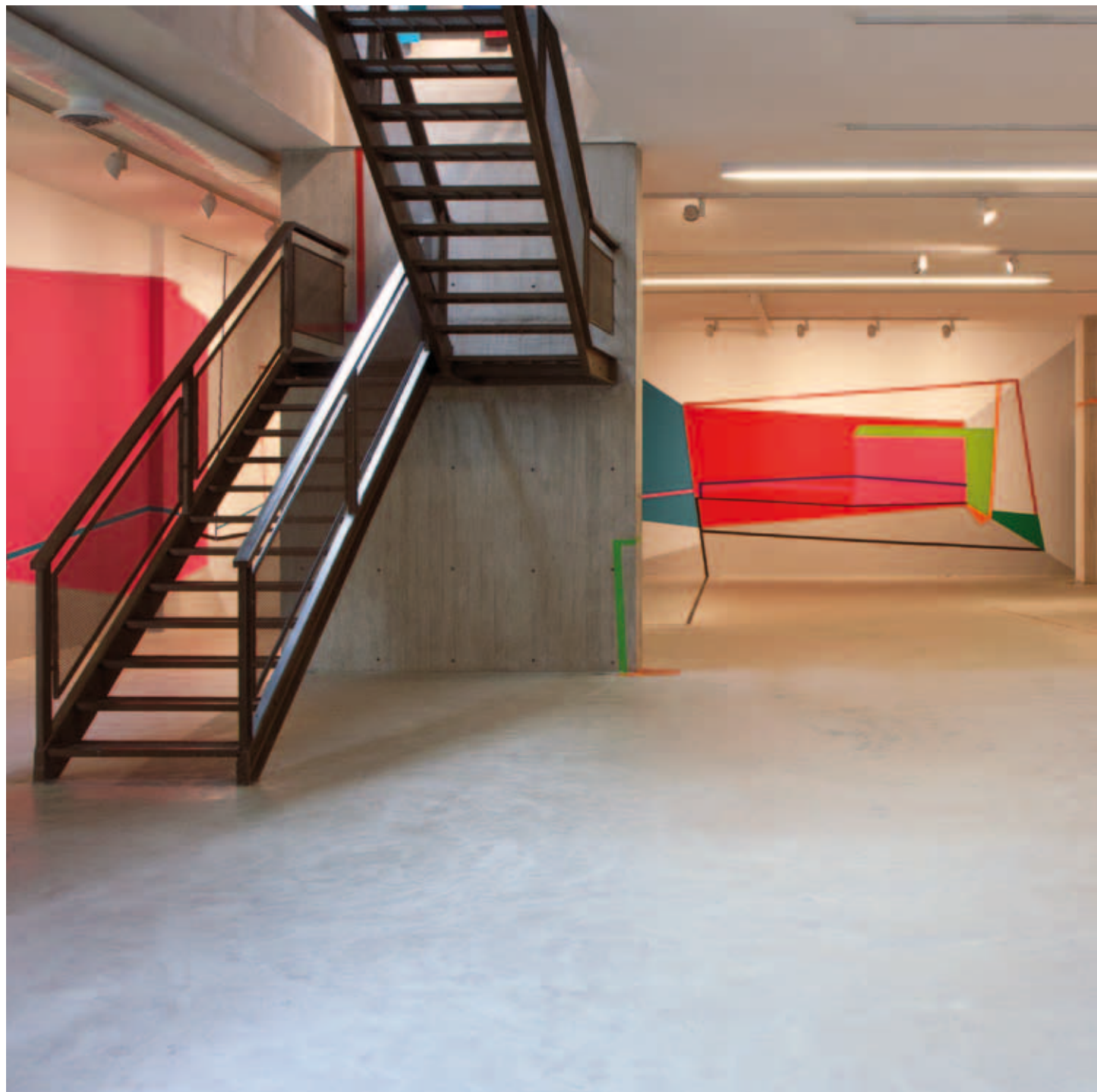
abstracta expresión. Los tránsitos de una realidad a otra suponen ejercicios matemáticos y filosóficos con capacidad para operar lejos de las formas conocidas, y al mismo tiempo, en su más profundo sentido.

Artistas con miradas y talentos como los de Beatriz Olano se logran entender entonces con mayor lógica en esos contextos. Su obra, al variar con los espacios y con las estructuras en las que se instala, reconoce infinidad de situaciones, realidades y perspectivas potenciales. Y esto, mientras exalta, reconoce y estalla poéticamente los límites dentro de los cuales se circunscribe.

En el trabajo de Beatriz Olano no hay verdades últimas o sólidas, solo alternativas, y las que se reconocen, se trenzan en simultaneidades constructivas. En esta propuesta el mundo concreto se destituye sin que el vértigo o el terror se impongan en su remplazo. Por el contrario, en el trabajo de Beatriz Olano la variación y la reinvención estética y armónica se revelan como un juego en el que no hay reglas, solo un continuo desafío a la audacia, a la inteligencia, a la recursividad y a la precisión de la inventiva. Por la misma razón en él, el vacío antes que ser nada es fuente de posibilidades sin límite para la reinvención y la renovación.

En tal desempeño de reubicaciones y estrategias de creación armónica se evidencia que en este tipo de obras hay bastante más que los simples formalismos a los que un sector de la crítica los pretende reducir.

Estructura, ordenamiento, simetría, asimetría o equilibrio son metáforas potentes en estas obras, que remiten, con igual capacidad analítica, al campo al que se quieran dirigir sus elucidaciones: al político, al humano, al físico o al visual por ejemplo. En cualquiera de ellos se pueden guiar esclarecimientos a partir lo que señalan puesto que permean y esclarecen lo más hondo de los basamentos de las formas, como la lógica que les ha dado una composición.





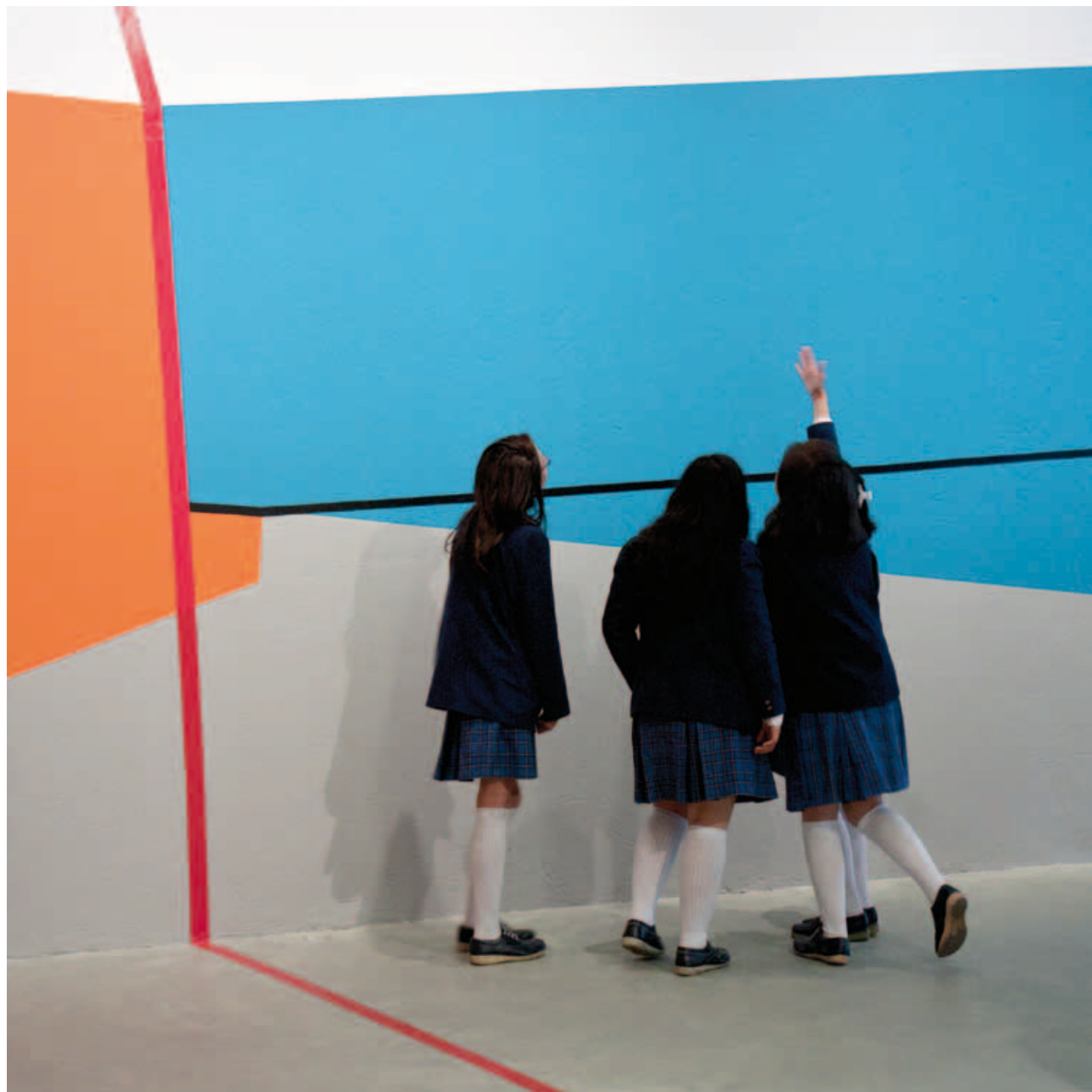
En el caso de Beatriz Olano esto ocurre desde múltiples instancias. En su obra hay riqueza en la organización geométrica y en el reconocimiento plural del equilibrio; también, en el conocimiento y uso del color como espectro de posibilidades expresivas, al igual que en la expresión en los planos bidimensional y tridimensional. En cualquiera de ellos además, la noción de tiempo de la artista es infinita, al igual que las posibilidades que plantea para la edificación y modulación del espacio y de la forma en él.

Tiempo en la obra de Beatriz Olano es movimiento imparable y en incontables direcciones. Es un fenómeno que se comprende y codifica en su paso a través de las formas que afectan el mundo que ya existe o en aquellas que advierten uno nuevo. Así, lo que nombramos perfección se define en esta propuesta como acontecimiento inteligente e interminable. Algunas veces ese suceso es previsible, en otras ocasiones es pasmosamente sorprendente.













Nohemí Pérez

CATA TUMBO



Nohemí Pérez

CATA TUMBO







Catatumbo

El gobierno actual pregon a los cuatro vientos que la minería (fundamentalmente el carbón) será una de las locomotoras del desarrollo. En línea recta, a toda velocidad y de forma irreversible, la locomotora es una metáfora recurrente para la concepción capitalista del tiempo y de la historia.

Sostener una concepción teleológica en el progreso capitalista se basa en la Fe (de carbonero?) en un futuro siempre promisorio y en la inconveniencia de mirar hacia atrás. ¿Por qué no mirar atrás? ¿Qué tipo de tiempo e historia son los que temen mirar atrás? ¿Por qué no frenar la locomotora y detenerse en los acontecimientos? ¿Por qué esa forma condescendiente de hablar de “la gente de a pie”? Como si por ir a pie uno se desplazara menos rápido. Vieja confusión entre velocidad y movimiento. Como si viajar en locomotora, en auto o en avión sería una condición para ver más o para entender mejor la historia. ¿Por qué no pensar que la historia puede ir a lomo de burro, o sobre patas de paloma o, aún más lentamente, sobre placas tectónicas? Se les olvida a los maquinistas de las locomotoras que la historia, como decía Michel de Certeau, comienza a ras de piso...

Días de Babel (Galería Mundo, 2009), fue una exposición donde Nohemí Pérez mostró dibujos en carboncillo de gran formato que representaban edificios icónicos de la arquitectura globalizada, algunos de ellos dramáticamente siniestrados. Conexión evidente con la caída de las Torres Gemelas y el colapso (solo temporal) de un modelo de desarrollo. Como dijo en su momento Baudrillard: “el espectáculo del terrorismo impone el terrorismo del espectáculo”. El falogocentrismo del capitalismo inmobiliario se erige arrogante pero se reveló ridículamente vulnerable. El 11 de Septiembre se reactivó un debate estético-ideológico sobre la postmodernidad y su relación con

lo sublime y la catástrofe: una visión conservadora donde lo sublime está asociado al terror y al absolutismo o una visión renovadora donde lo sublime es una categoría estética esencial y recurrente en todas las formas del arte que pretende dar testimonio de lo irrepresentable.

En la exposición *Babilonia* (Galería Alonso Garcés, 2010) los edificios tallados en el bloque de carbón salen del plano bidimensional. Algunas como piezas escultóricas pero especialmente en la gran superficie de la pared de fondo de la galería, los edificios horadaban de forma amenazante el espacio. Los rascacielos, como lo fueron las catedrales en su momento, compiten incesantemente por llegar al cielo. Cada Imperio, cada Corporación quiere el máximo honor. Rascacielos-fetiche en su éxtasis mercantil, en su reificación fervorosa, en las indulgencias de la acumulación y en la glorificación del lujo confirman que el capitalismo no es solo ideología sino también religión. Religión con sus imágenes, sus fetiches, sus templos, sus sacerdotes, sus profetas, sus vidas ejemplares y sus rituales de culto.

El Catatumbo en el departamento de Norte de Santander (de donde es oriunda la artista) reúne, como tantas zonas del país, elementos en violenta tensión: guerrilla, paramilitares, narcotráfico, minería ilegal, contrabando...un micropaís, un macrodrama. El compromiso y los viajes a su región convierten lo local en una hoja de ruta y de búsquedas creativas.

En esta muestra, en el segundo piso, reaparecen los edificios icónicos tallados y en fotografías. Dispuestas las piezas en depósitos de carbón, las fotografías obraron como ensayos previos a la instalación principal. Una serie de dibujos con polvillo de carbón llevan por títulos: La Loma, Dibuya, Barrancas, Angelópolis, El Descanso, Catatumbo, La Jagua, El Zulia, Tazajero, Cimitarra. Nombres de lugares de extracción, transporte o embarque de carbón, que como sucede algunas veces no solo son nombres, sino también son el espacio mental y geográfico de resonancias misteriosas, de conocimiento





atávico. Nombres que guardan memorias míticas y de violencias recientes. Aquí son dibujos que se desvanecen; aquí son metáforas de la evanescencia; allá, contaminación y desastre a cielo abierto.

El título de la instalación del primer piso, *El tiempo del lobo*, es una referencia a la película de Michael Haneke (2003) y se refiere a tiempos pre-apocalípticos donde los signos de la naturaleza presagian lo peor. La pieza principal de esta muestra sigue un desarrollo formal muy coherente durante los últimos años de trabajo de la artista: del dibujo, a las esculturas, a la instalación. Túmulo de 5 toneladas de carbón de piedra, erizado de edificios tallados en carbón, con un énfasis dramático que podría tocar el problema de lo sublime como esa intersección entre dolor y belleza. La pieza señala como el uso y el abuso de los recursos naturales de manera irresponsable y no-sostenible ya no es premonición, es (al menos) admonición.

CATATIMEO

TASAJERO

















Nohemí Pérez: El tiempo de la caída

“Es como si me hubiera liberado, fue algo rarísimo”. Lo dice Nohemí Pérez (Tibú, 1962), al referirse a su paso del dibujo a la escultura. Un paso al que estaba destinada a llegar y que tuvo su máxima expresión en *Catatumbo*, su más reciente trabajo presentado en NC Arte del 21 de marzo al 28 de abril de 2012. Allí, vertió siete toneladas de carbón en medio de la sala, y, sobre esa geografía desolada y oscura, esa suerte de medio mundo vegetal, se veían emerger algo más de 200 edificios tallados en ese mismo material -205, para ser exactos, como el número de países en el mundo-, inclinados, como sugiriendo una inminente caída. La imagen, iluminada delicadamente, reiteraba una escenografía de la decadencia, muy cercana al cine.

De hecho le dio por nombre a la pieza el título de la película *Tiempo de Lobo*, de Michael Haneke, quien, a su vez, hacía referencia a un mito germano que habla “del tiempo antes de la caída, del final, del Apocalipsis”, como lo explica la propia artista. Es ese, justamente, el momento al que ella quiere hacer referencia en este proyecto, ese momento del cambio, de la transición, del salto. Un lapso caótico, del que no se es del todo consciente como sociedad, y en el cual es posible perderse. Caer. Así, Pérez busca señalar esta caída, ese hoyo negro, representando a los íconos del capitalismo –los edificios de las más grandes corporaciones globales– al borde del colapso.

Es un tema que le inquieta. Desde hace mucho, muchísimo, aunque sólo desde hace unos años le ha podido dar una forma más clara. Recuerda bien cuando

llegó a la capital por primera vez. Era 1983, y la sintió como un lugar hostil, oscuro, por qué no, deshumanizado. Esa idea de ciudad se le imprimiría en la piel. Ese gris, la mugre, el polvo invasivo, edificios amenazantes, casi devorándose a sus habitantes, tan miedosos como acechantes, sobrevivientes. Ideas que saldrían luego, de alguna manera, en su obra.

Poco a poco. Inicialmente fue en *Sin noticias de Dios* (2005), una individual en la enorme sala de Alonso Garcés Galería, en donde le dio a enormes pinturas de perros callejeros la figura del aislamiento, de la crueldad de la ciudad, del abandono de los suyos. Ella, en realidad quería referirse con estos animales al estado salvaje al que empuja la sociedad a algunos individuos, que, de repente, se ven protegiendo y defendiendo un territorio, imponiendo unas reglas, un código de guerra para vivir.

Sin embargo, rápidamente regresó la perspectiva de la ciudad a la primera plana de su memoria visual. En *Noctámbula* (2007), “me adentré en la ciudad, como la mole de cemento que te atrapa y te tiene como asfixiada”. El tema la mueve. Durante años se ha dedicado a registrar esa sensación de encierro, de vacío, los primero de enero en Bogotá. Tiene un archivo de decenas y decenas de fotografías en medio de un panorama insólito: una ciudad desolada. Ni un alma en sus calles, como si hubiera pasado una avalancha, como si quien camina por sus calles hubiera resucitado después de un desastre y se encontrara con un lugar abandonado a su suerte.

Y allí entra una suerte de comprobación. De su gusto, mejor fascinación, por el cine de ficción, por esa estética de “ciudades Gótica”, por ese alimento permanente que ha sido el cine para su obra. “Cuando ves la pintura, hay una exageración en la perspectiva, una referencia a las películas de ciencia ficción o al cómic, el clarooscuro, en el tratamiento del color”, explica. Y es cierto. ¿Cómo no sentirse aludido por *Metrópolis*? ¿Por *Blade Runner*? “De pronto me di cuenta que mi trabajo tenía eso... Siempre me ha gustado el cine, veo muchísimo –tiene, mal contadas, unas dos mil cintas-, y trabajaba en mi obra, pero no había pensado en la conexión inconsciente que se da. Después lo vi y empecé a trabajarle de una forma más consciente. Cogiendo nombres de películas, por ejemplo, *Urbania* (2004) en el Museo de Arte Moderno de Cartagena; luego, *Sin noticias de Dios* (2005), *El lugar sin límites* (2005), *Días de Babel* (2009)... y ésta también es la ciudad”.

Es posible que de Alexandr Sokurov, su descubrimiento más reciente salga, sin duda, una nueva inspiración para otro trabajo. “Acabo de ver *Fausto y La madre y el hijo*, y me tiene muy impresionada, por su atmósfera, y esa cosa pictórica que parece hecha por un artista plástico. Ves *Fausto*, esa cosa oscura, ese tenebrismo goyesco, de Rembrandt, es increíble”.

Se transforma. De ser una mujer tímida, silenciosa, mucho más observadora que conversadora, se exalta felizmente, se emociona pensando en todas esas escenas que la han marcado. En esas películas que ya hacen parte de su educación sentimental, como *Muerte en Venecia*, *El amante* o *Un té en el Sahara*. En esos directores que le resultan entrañables como Arturo Ripstein o Wong Kar-wai. Es imposible, así, no ligar su trabajo con estos referentes que le son fundamentales, como

su gasolina. Y bueno, si nos detenemos en sus intereses de lectura, todo sigue como en un orden lógico. Su gusto por el profundamente doloroso Coetzee o la incisiva Doris Lessing. Y, de nuevo, el cine. ¿Cómo no relacionar el libro de Lessing *El quinto hijo* con la película *Tenemos que hablar de Kevin*?, se pregunta y sigue, inquieta, por el recuerdo que le produjo *Submarino*... “no te la voy a contar, pero se trata de la vida de dos hermanos y cómo puede marcarte a ti lo que te toca vivir de niño, y así, cuando uno ve lo que nos toca vivir en Colombia y ves este tipo de películas uno se dice antes no estamos peor, no hay más asesinos y gente más enferma de la cabeza... es muy tenaz”.

En ese momento de aparente dispersión reaparece su norte. Clarísimo. Reflexiona sobre lo que significa vivir en Colombia, sobre lo inevitable que resulta no interesarse por lo que ocurra alrededor nuestro. Para ella, es claro que el mal nacional no son ni la coca, ni la guerrilla, sino, en su lugar y de una forma silenciosamente invasiva un sistema económico que, imponiendo su modelo, nos obligará a ser siempre del Tercer Mundo.

Su manera de representarlo ha sido a través de los monumentos del poder de nuestro tiempo, que ya no son ni los palacios de las leyes, partenones o las plazas públicas, sino las corporaciones financieras, los emporios del capitalismo simbolizados en erguidas torres intimidantes y a las que decidimos rendirles pleitesía. A las que los millonarios del planeta les invierten los millones del planeta para que, como en una competencia por la inmortalidad, se acerquen más y más al cielo.

De eso está constituida su obra. Del sentimiento inquietante que le produce este estado del mundo actual.

Y lo venía pensando desde *Días de Babel* (2009) y *Babilonia* (2010). Allí empezó su indagación sobre una

caída del sistema a través de estas torres poderosas en el mundo. “Pensaba mucho en Dubai, donde estaban haciendo estos rascacielos enormes, y se me vino a la memoria el mito de la torre de Babel. Esa idea del hombre que intentaba alcanzar el cielo y lo que significa tener el cielo, la construcción de estas torres porque simplemente tenemos el dinero para hacerlo. Allí se está tratando de alcanzar el cielo pero, como en el mito, Dios llegó y les cambió los idiomas”. No permitió. Obstaculizó la vanidad humana. En esa exposición (en Galería Mundo), de dibujos al carbón y trazo abigarrado, ya se percibía ese sentimiento de oscuridad, de algo que está por cambiar.

Y siguió, inevitable, *Babilonia*. Allí, se le presentó por primera vez la tercera dimensión. Una imagen le bastó para resolverlo plásticamente. Los edificios emergen de la pared, se dijo. En efecto, de la gigantesca pared de Alonso Garcés Galería construyó un territorio del que, nacían construcciones. Y colgaban. La caída estaba sugerida.

Por eso, *Catatumbo* (2012) resulta natural. Del grafito y el carbón de los dibujos anteriores, de la tridimensionalidad sugerida al recubrir con grafito unos primeros intentos de esculturas, el paso a la talla de carbón vegetal fue un acto consecuente. Se entiende, luego de repasar un proceso de años, esa liberación de la que hablaba al inicio. Esa expansión. El dibujo, que al final es el medio con el que piensa, adquirió otras posibilidades. La escultura, raspada hasta quedar reducida a polvo, se convierte entonces en el desmoronamiento de las minas de carbón artesanal de Colombia. En el lado oscuro de la Locomotora minera que promueve el Gobierno como motor de desarrollo. Expuestas así, con sus nombres e identidad clara -Angelópolis, Barrancas, El Descanso-, como rezagos de una práctica que amenaza y somete al

hombre, revelan ese fracaso del modelo económico en el que vivimos. Revela lo retorcido del sistema, al tallar como joyas de carbón, las piezas que el sudor, el miedo y la explotación producen.

El artista José Alejandro Restrepo, curador de la muestra con quien trabajó este proyecto más de tres meses, sintió que alguien, por fin, tocaba desde las artes plásticas, un tema tan pertinente y peligroso como la minería. Lo describe agudamente en el texto que preparó para la inauguración: “Sostener una concepción teleológica en el progreso capitalista se basa en la Fe (de carbonero?) en un futuro siempre promisorio y en la inconveniencia de mirar hacia atrás. ¿Por qué no mirar atrás? ¿Qué tipo de tiempo e historia son los que temen mirar atrás? ¿Por qué no frenar la locomotora y detenerse en los acontecimientos? ¿Por qué esa forma condescendiente de hablar de “la gente de a pie”? Como si por ir a pie uno se desplazara menos rápido. Vieja confusión entre velocidad y movimiento. Como si viajar en locomotora, en auto o en avión sería una condición para ver más o para entender mejor la historia. ¿Por qué no pensar que la historia puede ir a lomo de burro, o sobre patas de paloma o, aún más lentamente, sobre placas tectónicas? Se les olvida a los maquinistas de las locomotoras que la historia, como decía Michel de Certeau, comienza a ras de piso...”.

Nohemí Pérez, lo señala. No pretende cambiar el mundo, claro. Solo advierte con un trabajo poético y cargado de melancolía, una realidad aplastante. Eso que tan certeramente mostró Hanecke y que ella cita y vive como “el tiempo antes de la caída, del final, del Apocalipsis”. Y si logramos reaccionar, como ella lo desearía, quizá podamos pasar a la siguiente etapa de nuestra historia.

Entrevista.

“Buscaba más contundencia en el lenguaje”:

Nohemí Pérez

DRD: ¿Por qué tituló su exposición *Catatumbo*?

NP: Porque nací en Tibú, que queda en norte de Santander, justamente en la región del Catatumbo. Hubo una suma de casualidades para que fuera, una situación familiar que me hizo regresar a mi pueblo y el proyecto de esta exposición. Hacía 15 años no regresaba y me impresionó. Me habían dicho que supuestamente estaba mejor, pero no lo sentí así. Cuando uno está al frente quizá no ve los cambios. Me conmovió mis fibras estar allí. Se hablaba de una mina de carbón y que su explotación era motivo de optimismo, pero, más allá de la riqueza para unos pocos, vi mucho desorden, las calles destruidas y un problema de desabastecimiento de alimentos muy fuerte porque la gente empezó a cultivar palma en la zona, así que se obligó a que se traigan de afuera, lo que los hace más costosos. Sumado a ello, en esta zona se encuentran todas las aristas que crean el conflicto en Colombia: contrabando, delincuencia común, guerrilla, paramilitares, minería y pobreza extrema. Quería reflexionar al respecto. No es un homenaje, pero sí busqué que la referencia a esta zona, históricamente tan marcada por la violencia, fuera por algo distinto, por el arte, si bien, de lo que se hablaba en el fondo era de un problema de violencia. Tengo un lazo con la zona y sentí que tenía una deuda con ella.

La región del Catatumbo tiene una pesada carga de violencia en su pasado reciente, ¿usted o su familia se vieron afectados por ésta?

Mi familia tuvo que salir de la zona al inicio de los años 90. Mi mamá se tuvo que venir a Bogotá porque, como vivían en la avenida central, eran sujeto de los enfrentamientos de unos y otros, así que se vivía con mucha zozobra. Sufríamos mucho por dos de mis hermanos, uno de ellos ingeniero y el otro, director del hospital. Varias veces la guerrilla lo retuvo para que rindiera cuentas y ambos tuvieron que salir del pueblo por amenazas. Se sentía mucha presión. Además, luego vino la toma del Catatumbo por los soldados de Mancuso que produjo una masacre que todos recordamos. La población estaba entre los dos grupos armados y fue una época de grandes desplazamientos, nosotros mismos lo fuimos. Hay muchas formas de ser desplazado.

¿Siente que los medios de comunicación hacen justicia con el tratamiento de la información que se hace de esta zona o quizá una obra de arte puede hablar más?

Lo que pasa con los medios de comunicación es que visibilizan un conflicto que tiene que verse, pero, por ser una zona con tantas aristas, lo que termina pasando es que se muestra tanto el conflicto que se olvidan los otros temas. Además, quienes viven en esa región terminan siendo estigmatizados. Se habla del Catatumbo y la inmediata referencia es la coca, cuando en realidad hay gente haciendo buenas cosas o, por otro lado, olvidamos la belleza natural de ese lugar que es enorme.

¿Siente que tiene más autoridad para abordar este tipo de temas de violencia que otros artistas que no la han padecido directamente?

No me siento con autoridad, sino con el derecho de hablar de eso. La situación hizo que yo asumiera el tema y quizá que estuviera más conectada con él. Estos temas

son delicados de abordar, porque estás trabajando con el dolor de la gente. Bajo estas circunstancias tienes que preguntarte muy bien hasta dónde vas a llegar, porque no se puede comercializar con el dolor. Y eso es verdaderamente un reto porque en el mundo en el que vivimos todo se vuelve comercial.

Es el único de sus proyectos cuyo título no tiene una referencia al cine, ¿la realidad del Catatumbo superó cualquier idea de ficción?

Sí, aunque detrás de todas mis exposiciones hay una reflexión sobre el país, si bien está disfrazada en el marco de una película o una referencia externa.

Es cierto, sin embargo, al ver la puesta en escena, de nuevo, el recurso cinematográfico salta a la vista en la pieza principal, esa mole de carbón iluminada muy dramáticamente. Cuéntenos un poco cómo fue este proceso museográfico.

Cuando llego a una galería voy con la exposición pensada en mi cabeza, pero es cierto que el primer piso de NC Arte es un reto inmenso. Quería hacer una montaña muy grande y hablando con el curador de la muestra, José Alejandro Restrepo, le dije que me parecía que ésta debía ir al fondo, con una luz muy precisa detrás, para generar la necesidad de acercarse. La idea era que hubiera en primer lugar una sombra muy grande que, con las luces, invitara a mirar el detalle de la obra. Originalmente pedí que se llevaran cinco toneladas de carbón mineral para hacer esa montaña, pero, al verlo en el espacio, no lograba el impacto buscado. Definitivamente quería una imagen de choque, pero quedé corta, como que no hablaba, le faltaba fuerza. Por eso las dos toneladas de carbón adicionales. Allí sí siento

que lo logramos. Ya con eso resuelto, vino el trabajo de iluminación. Los ingenieros me propusieron poner una serie de lámparas de mineros, pero yo tenía claro que no quería hacer un performance, sino una imagen visual muy contundente. Necesitaba un reflector que marcara una media luna y allí, aparece de nuevo mi guiño al cine, ¡casi es como la sombra dentro de la luna de *ET*!

Hablemos de la instalación de las obras del segundo piso, esa referencia directa a la situación de la minería en Colombia.

Cualquiera pensaría que, como artista, el reto está en la sala de abajo. Es una trampa de NC Arte, porque el reto está verdaderamente en el segundo piso. El peli-gro está en que lo que se monte allí se convierta en la tienda del primer piso. Con José Alejandro lo resolvimos de una manera más conceptual: en el primero se habló de la problemática de la economía mundial y el segundo hacemos un zoom a Colombia, con nombres precisos de zonas colombianas. Y allí, en esos dibujos, se van cayendo los nombres en una alusión a la destrucción de la zona, tanto en términos económicos como ambientales.

¿Por alguna razón sintió esa necesidad de probar la tridimensionalidad?

Quería explorar otras dimensiones. No por salirme de las dos dimensiones pues no me choca la pared, sino que quise hacer escultura. Se me abrieron muchas puertas. Ahora es antes y después de ese momento. Es como si me hubiera liberado, fue algo rarísimo. Luego de la madera a la que le fijé el grafito, siguió la talla en carbón. La pieza que hice en Babilonia me sacó de la escultura como objeto. Es una pieza muy importante para lo

que vendría en NC Arte. Se ha ido complejizando, se ha vuelto más concreto, más radical, habla con más fuerza. Buscaba más contundencia en el lenguaje.

¿Cómo hace la elección del medio en el que va a trabajar?

Las técnicas están ahí y el artista las elige de acuerdo a lo que quiera trabajar en el momento. Yo no creo en el artista que es pintor o dibujante. Un artista es un artista y escoge los medios que necesite. Por eso me encanta Miguel Ángel Rojas, porque tiene una capacidad para transitar por las técnicas que es impresionante. La técnica no lo define a él.

*¿Qué quería señalar con *Catatumbo*?*

Quería hablar del sistema económico que está viviendo el mundo capitalista actual. Estamos en un momento donde hay un cambio en los sistemas de producción, lo que genera un cambio en el sistema económico, exactamente como pasó con la Revolución Industrial, precisamente a través del carbón, la locomotora, el barco de vapor, la producción a escala. Hablo de un capitalismo salvaje a punto de colapsar. Los sistemas de producción actuales no van con el sistema económico actual, por eso la crisis en la bolsa, en Europa, el desempleo... cada vez se necesita menos mano de obra, y si es así, este sistema no nos conviene. Tenemos que inventarnos un sistema económico distinto para que exista un sistema de producción distinto.

¿Qué define usted como “el sistema”?

Para mí, el sistema es ese que muestra cómo se mueve todo, cómo se maneja, cómo se produce y cómo se distribuye. Y no es solo desde lo económico, son las normas morales, es el mundo occidental que permeó todo,

incluso el mundo oriental. Así, no se legaliza la droga porque al primer mundo no me parece que legalicemos; estamos subyugados a ser los productores para la comunidad del primer mundo y eso no va a cambiar. Nosotros producimos la droga o la minería, pero si a esta supuesta Locomotora minera no se le ponen unos límites, esto va a ser terrible. Tenemos un país rico en biodiversidad. Esa es nuestra riqueza, no el oro, no el carbón, es ese pulmón que tenemos en la parte del Amazonas que nos pertenece, es esa parte del Darién o del Chocó, son los pulmones que le dan el oxígeno al planeta. ¿Por qué tenemos que explotar todos estos recursos minerales? ¿Por qué no en su lugar no empezamos a cobrarles a estos países que respiran nuestro aire? ¿Por qué tenemos que venderles nuestros recursos?

¿Usted llamaría lo que hace arte político?

Yo lo llamo más arte de resistencia, es más una posición de resistencia a eso.

¿Esa sería la función del arte, pararse ahí?

Pues por lo menos la mía. No sé si a todos los artistas les interesa, a algunos les interesará el amanecer y su belleza y eso es válido, no lo critico. Pero a mí sí me interesa como artista trabajar otras cosas, y por lo menos aportar un poquito a la reflexión, hacer visible ciertas cosas que están ahí y que nos afectan.

¿Qué siente al pensar minería?

Uno siente mucha frustración porque no se puede hacer mayor cosa.

¿Por qué coleccionar obras de arte con este tipo de contenido?

Porque también puede ser estético. Uno es artista y puede tener un discurso que inevitablemente termina siendo estético. Y aparte de eso, la gente vuelve estética cualquier cosa... sobre todo en el mundo del arte. Cualquier cosa puede volverse decorativa. Tú como artistas trabajas un proyecto, te lo imaginas, y cuando esa obra sale, y empieza a circular, eso ya no puedes controlarlo.

¿Qué sigue en su proceso creativo?

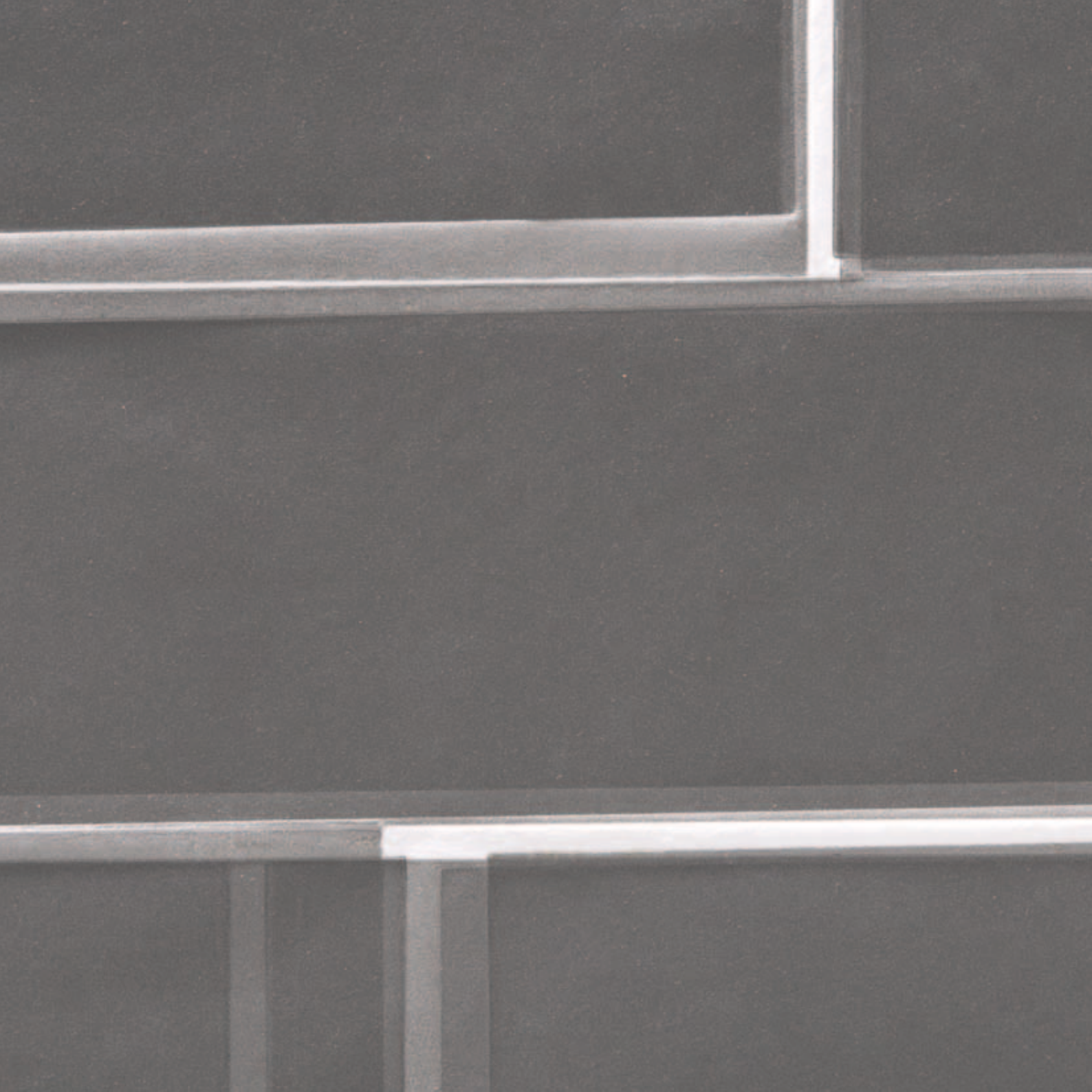
En el próximo proyecto escribiré en polvo de carbón el primer verso de La Ilíada, que nos habla de la ira: *Canta,*

oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves cumplíase la voluntad de Zeus desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y el divino Aquiles. Es una instalación con este verso y polvo en el piso, y en la sala contigua, un escritorio gerencial todo tallado en carbón.

Dominique Rodríguez Dalvard
Periodista cultural y editora de la revista Diners

Magdalena Fernández

GRI SES

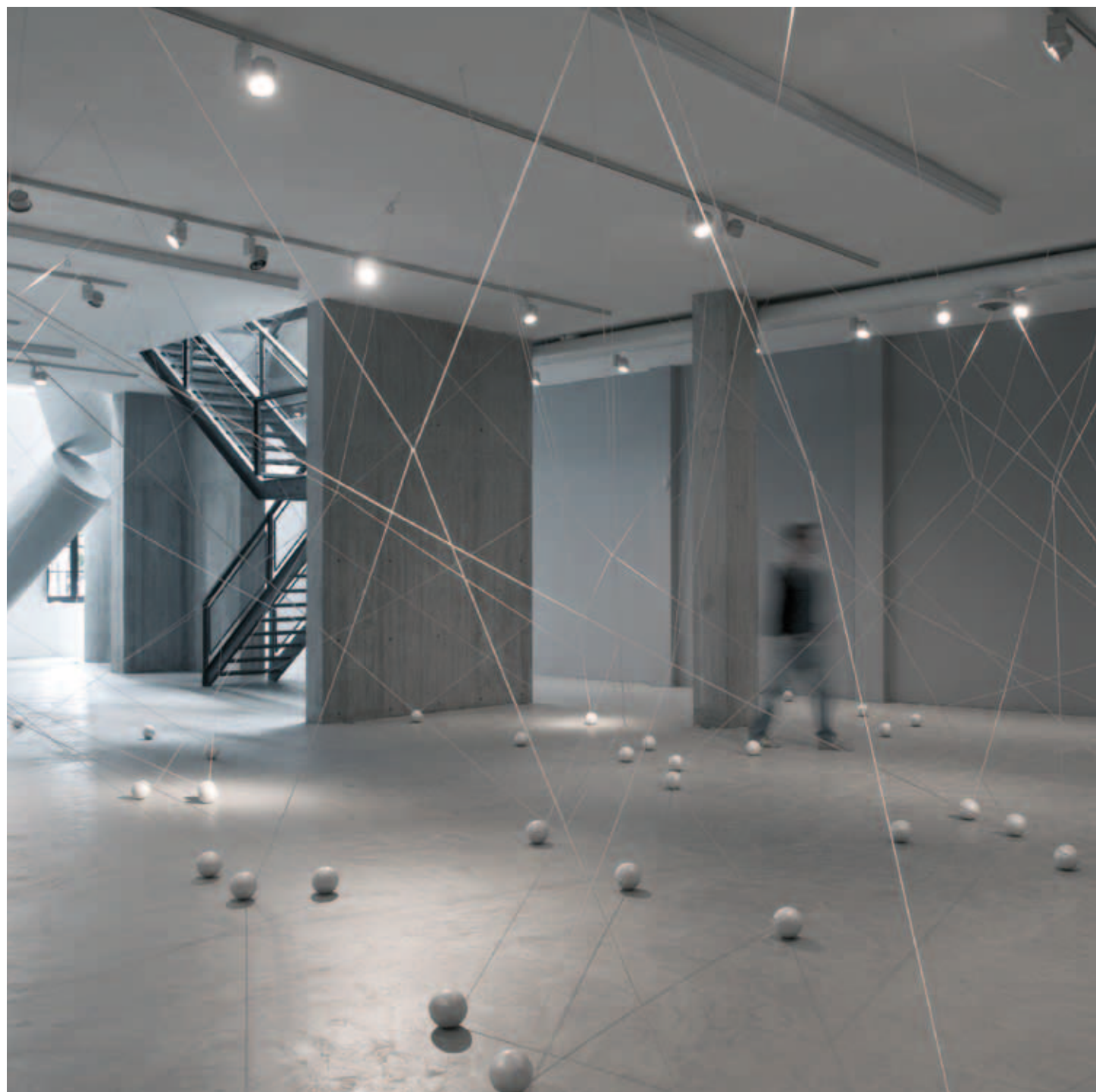


Magdalena Fernández

GRI
SES







Grisés

Magdalena Fernández nació en 1964 en Caracas, Venezuela. Inició su carrera en la Facultad de Educación de la Universidad Católica Andrés Bello y es diseñadora gráfica formada en el Instituto Neumann de Caracas. A principios de los noventa viajó a Italia donde estudió en el taller de A.G. Fronzoni de Milán, allí consolidó su gusto por la integridad y acabado impecable de los materiales. Ha participado en importantes exposiciones e intervenido espacios en Venezuela, Italia, Portugal, Estados Unidos, Israel, Francia, Brasil, Argentina y Colombia. El arte cinético venezolano, el constructivismo europeo y el neo-concretismo brasileño han sido fundamentales en su formación artística, así como conceptos contemporáneos de desplazamiento, espacio y uso de materiales industriales.

Esencialmente a Fernández le interesa el espacio. Su proyecto en NC-arte establece un diálogo de percepciones visuales y ritmos con la arquitectura del lugar. En el atrio, la artista crea unas columnas de metal pintado, paralelas a las existentes, con cilindros de considerable volumen; estas se inclinan y quiebran rítmicamente, en forma de zigzag, creando una sensación de inestabilidad y correspondencia.

En la instalación principal hay decenas de esferas de hierro sobre el piso que están conectadas al techo por medio de elásticos tensionados, logrando un dibujo interactivo; el espectador puede desplazar las esferas por diferentes lugares del espacio generando diferentes configuraciones. Las líneas elásticas se entrelazan y marcan puntos que determinan el espacio creando ritmos lineales impredecibles.

Los materiales industriales que Fernández utiliza son parte de su vocabulario contemporáneo donde, como en el soporte de una obra modernista, el espacio se mantiene limpio y descontaminado. El vacío se incorpora al verse tejido por esas líneas maleables

que dibujan los elásticos creando sutiles vibraciones cuando las esferas son desplazadas, o al caminar entre ellas. En realidad, las esferas de hierro son apenas una herramienta de anclaje y tensión que hace posible, por medio de los elásticos, la visión del espacio.

Fernández asimila conceptos formales y los reconfigura, descompone y contrapone. En sus videos, como en “Amanecer”, que se presenta en el segundo piso de la galería, evoca en forma casi romántica la naturaleza, con cantos de aves que no dejan lugar a dudas que estamos en el Valle de Caracas. Es una extraordinaria conjugación de sensaciones.

Utilizando fundamentos de la abstracción geométrica latinoamericana, Fernández recompone el lenguaje para darle una nueva y muy creativa dimensión perceptual.



Grisés

El proyecto de Magdalena Fernández

En este espacio se han instalado tres cilindros de diferentes materiales y formas. El primero es un cilindro de madera que se encuentra en posición vertical. El segundo es un cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal. El tercero es un cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal. Estos tres cilindros forman parte de una obra de arte que se titula 'Grisés'.

El cilindro de madera es un cilindro de madera que se encuentra en posición vertical. El cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal.

El cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical es un cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical.

El cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical es un cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical.

El cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical es un cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical.

El cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical es un cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical.

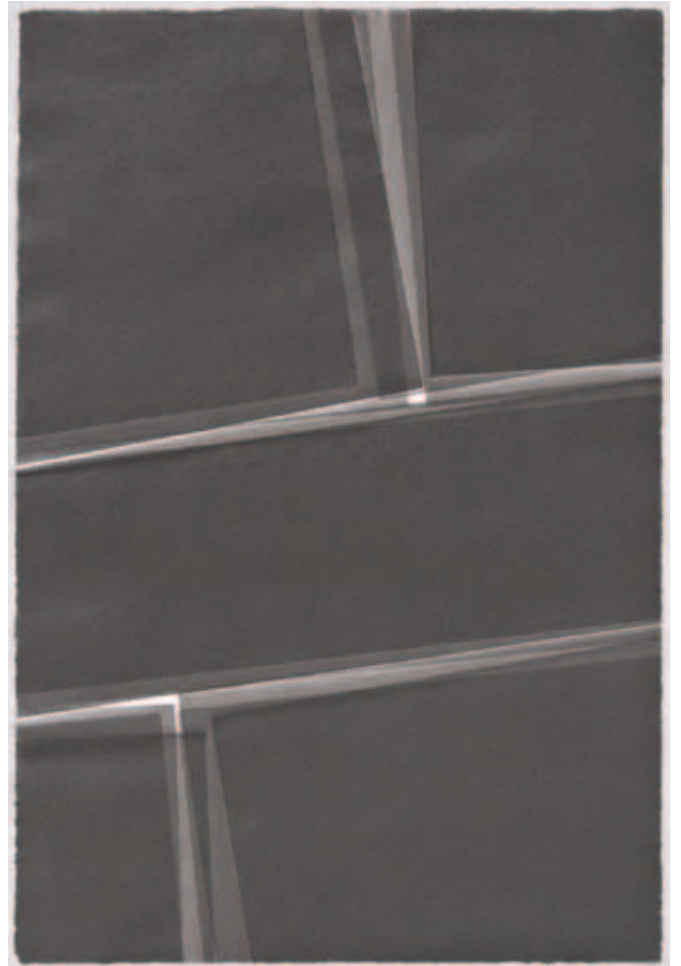
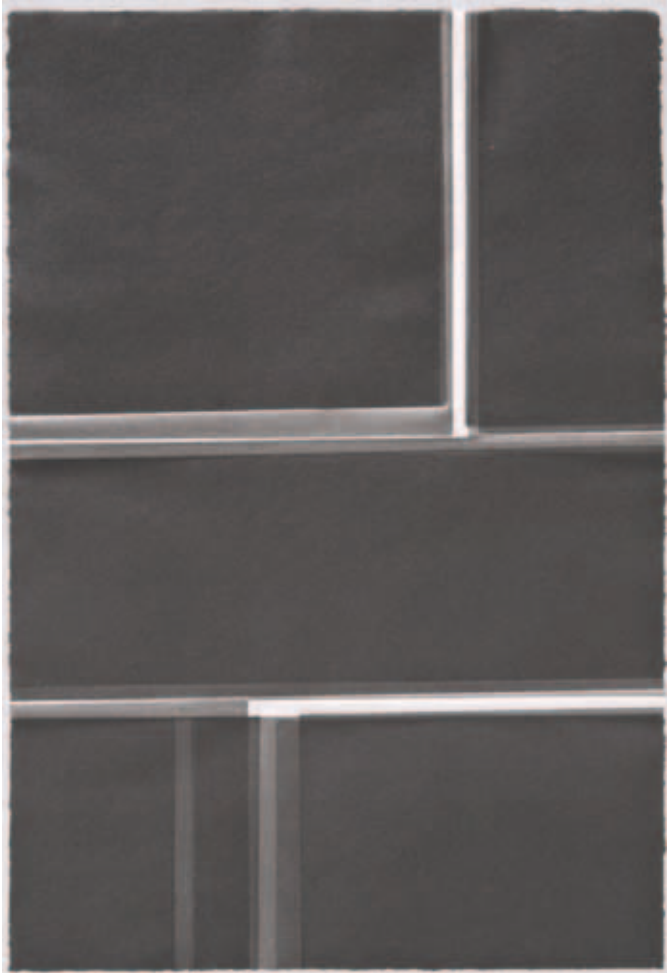
El cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical es un cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical.

El cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical es un cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical.

El cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical es un cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical.

El cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición horizontal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal es un cilindro de color gris que se encuentra en posición diagonal. El cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical es un cilindro de color gris que se encuentra en posición vertical.







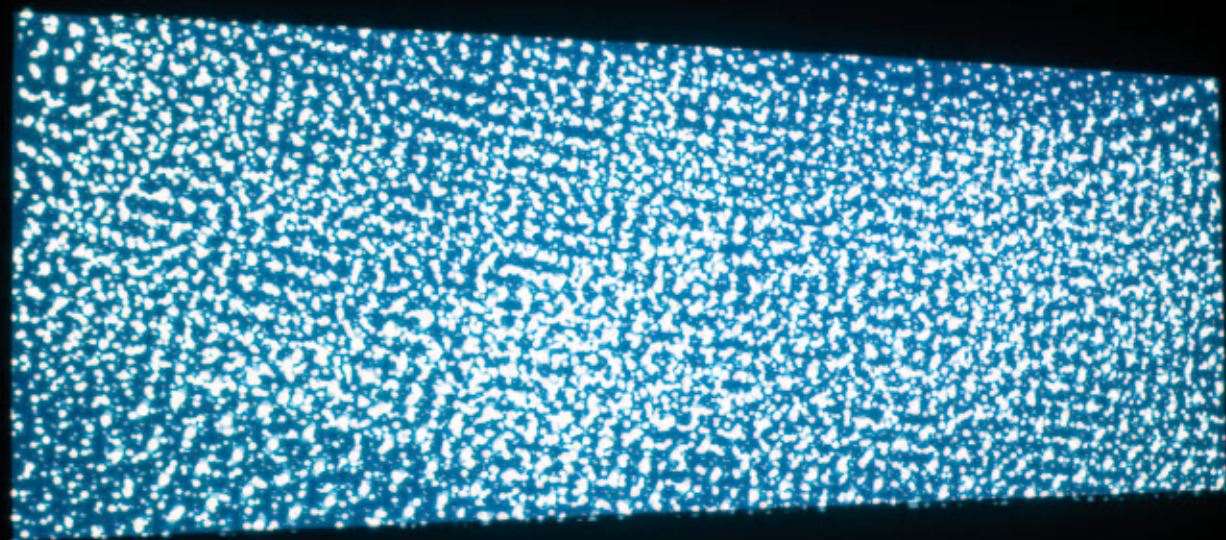
















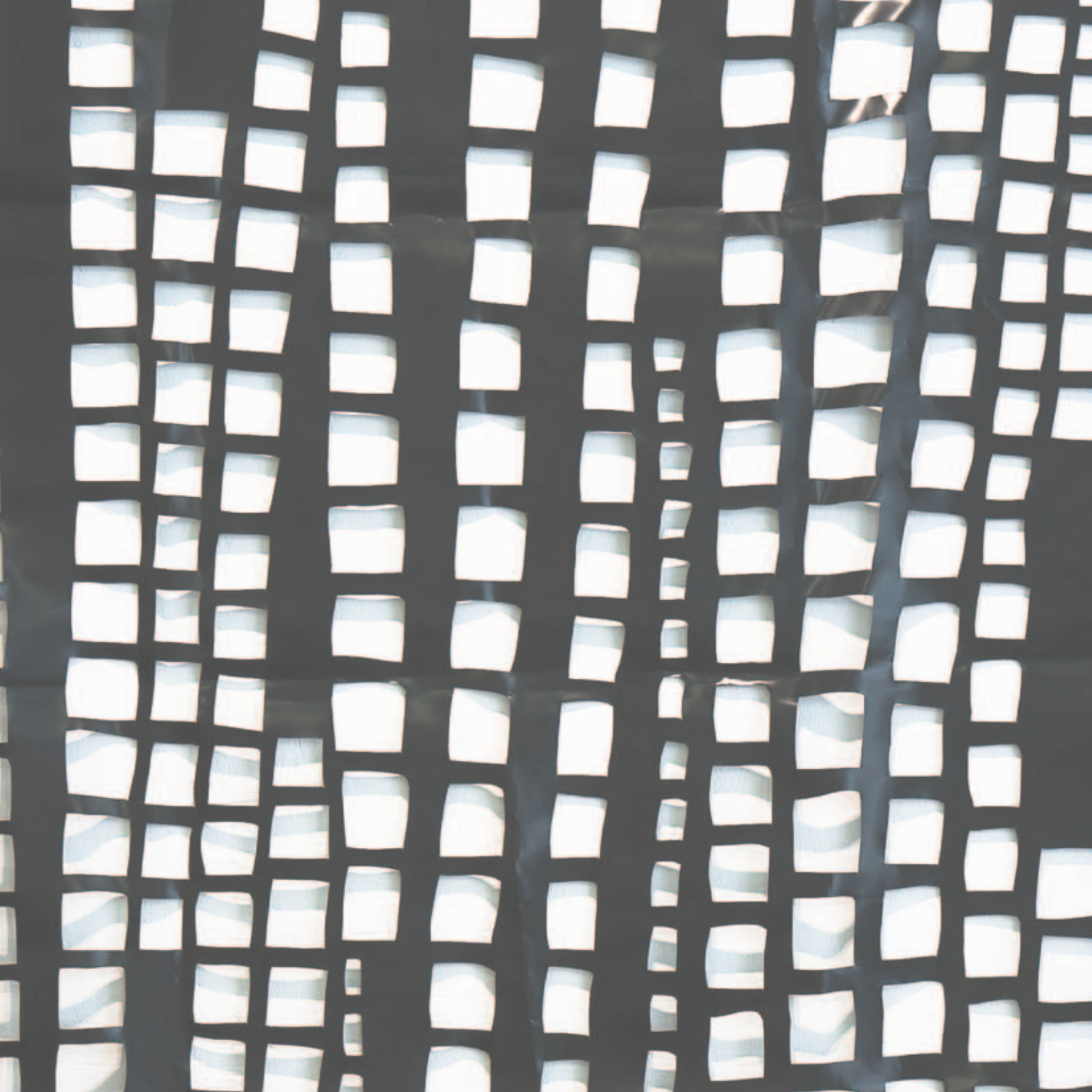






Luis Lizardo

DIBUJOS
BOGOS
TANOS



Luis Lizardo

DIBUJOS
BOGO
TANOS

Luis Lizardo es un artista —*un hacedor*- de la mirada.

SANDRA PINARDI





Dibujos bogotanos

Las obras de Luis Lizardo han indagado constantemente acerca de la elocuencia silenciosa de los materiales, ese *decir mudo* que para Benjamin es el origen de la fuerza expresiva propia de las cosas gracias a la que éstas se afirman existencialmente, se instalan como presencias irrecusables y hacen del mundo una morada. Una elocuencia silenciosa en virtud de la que la materia –soportes y elementos– exceden sus usos y destinos, y se instalan como lugares de exploración en los que las texturas y caídas, la incidencia de la luz, las fracturas y dobleces, se transforman en figuras de una narración visual ilimitada, sin término.

En estos *Dibujos bogotanos* es el plástico, con su sorprendente “opacidad brillante”, su ausencia de trama y urdimbre, su artificialidad cromática y su viscosidad, el material que se convierte en imagen, que se rebasa y desborda convirtiendo la opacidad en momento diáfano –traslúcido–, la ausencia de trama en retícula –diseño serial–, la artificialidad cromática en transparencia, y la viscosidad en fragilidad e inmaterialidad. Por ello, estos *Dibujos bogotanos* son paradójicos, en ellos el plástico (utilizado para transportar objetos, para cubrir y ocultar) desdice de su condición suplementaria y se hace sujeto de un discurrir, de un despliegue, en el que la potencia y el enigma de su consistencia material se afirma justamente porque se desfigura, porque se dona como apertura, porque se dilata entre recortes y vacíos, porque se hace retícula irregular. Son paradójicos, igualmente, en la medida en que más que presencias son instrucciones potenciales, dispositivos, de una *imagen posible* que se consolida únicamente al apropiarse del lugar en el que se ubica, al incorporarlo a su trama, a sus vacíos, al hacerlo parte de su tejido.

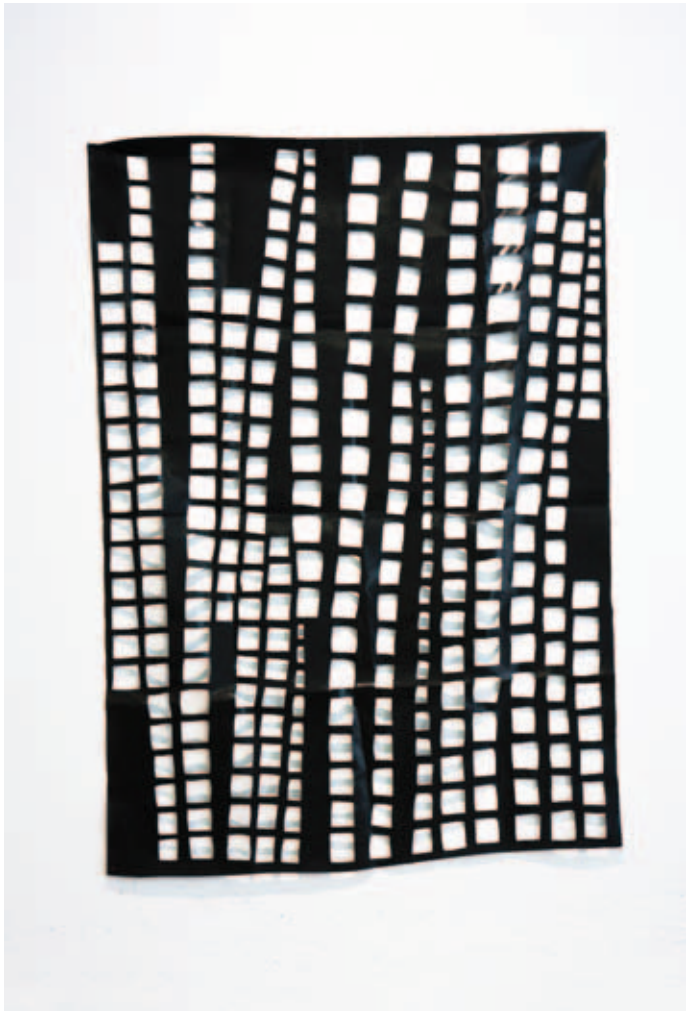
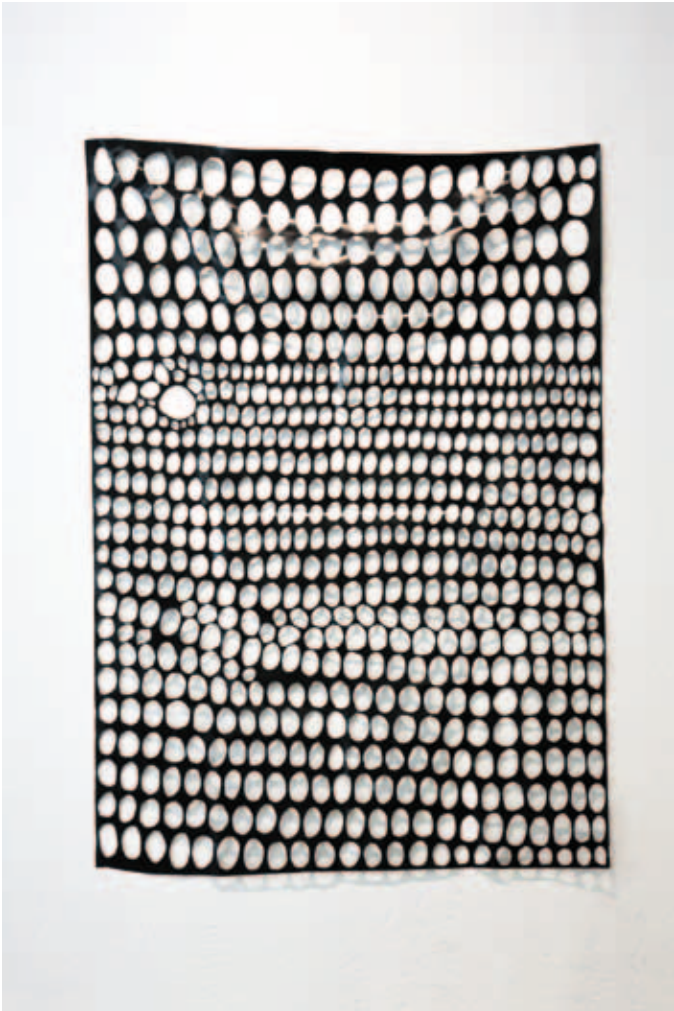
Los *Dibujos bogotanos* son una suerte de dibujos invertidos, en los que la imagen y sus figuras acontecen por sustracción, a través de cortes y ausencias, a partir de quiebres,

dando lugar a unas estructuras dilatadas y desmoronadas, sutiles y quebradizas, con las que Luis Lizardo construye unas imágenes limítrofes, tensas, instaladas en el borde mismo de su pérdida, de su desaparición. Estos dibujos fronterizos ocurren, acontecen, para hacer patente que están allí como potencias de una comunicabilidad pura, indefinida, que como un *decir mudo*, secreto y silente, se dona al cuerpo y su mirada, al conjuro de un cuerpo sintiente que las recorre y recupera más allá de toda palabra, antes y después de cualquier proposición, en el acontecer de un encuentro.





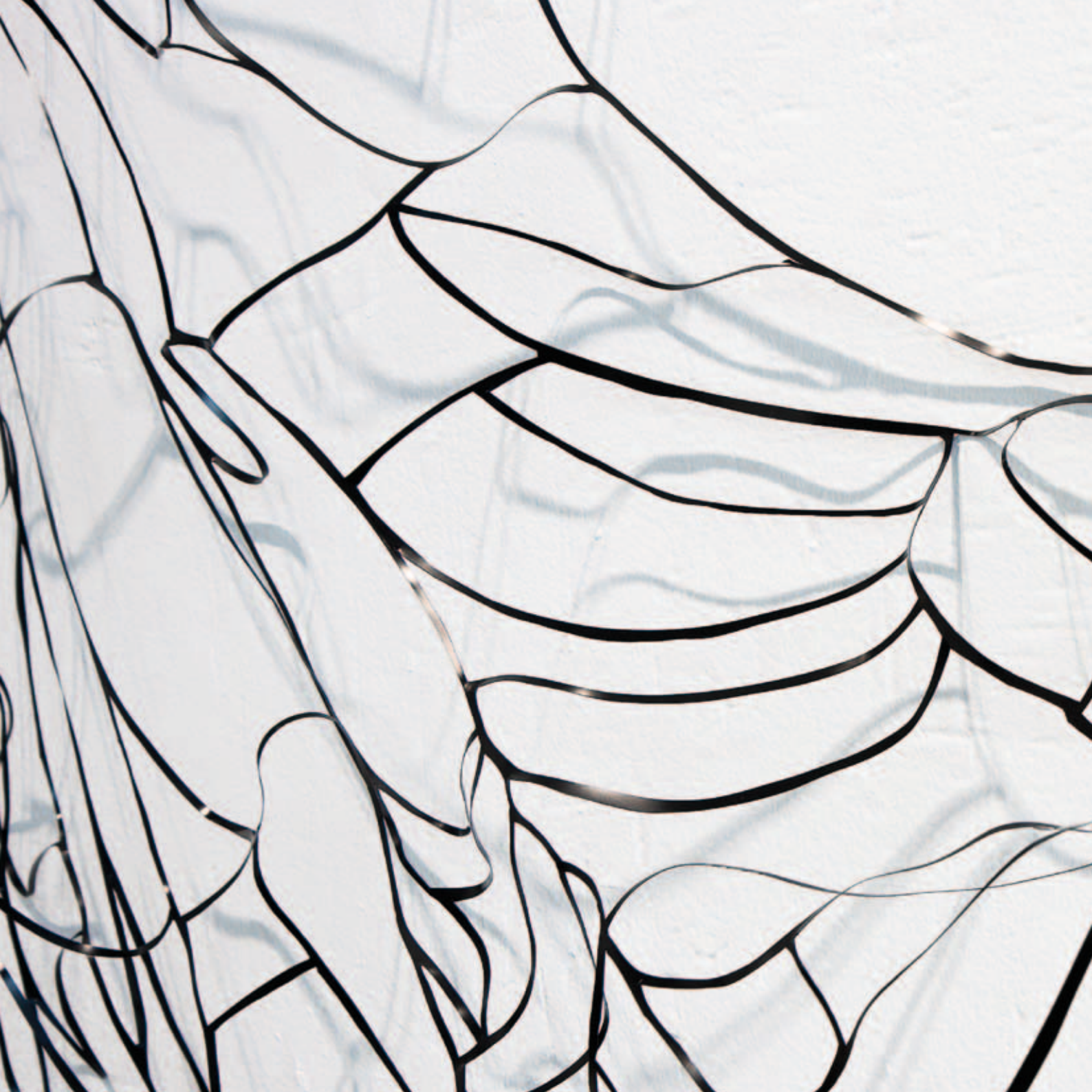








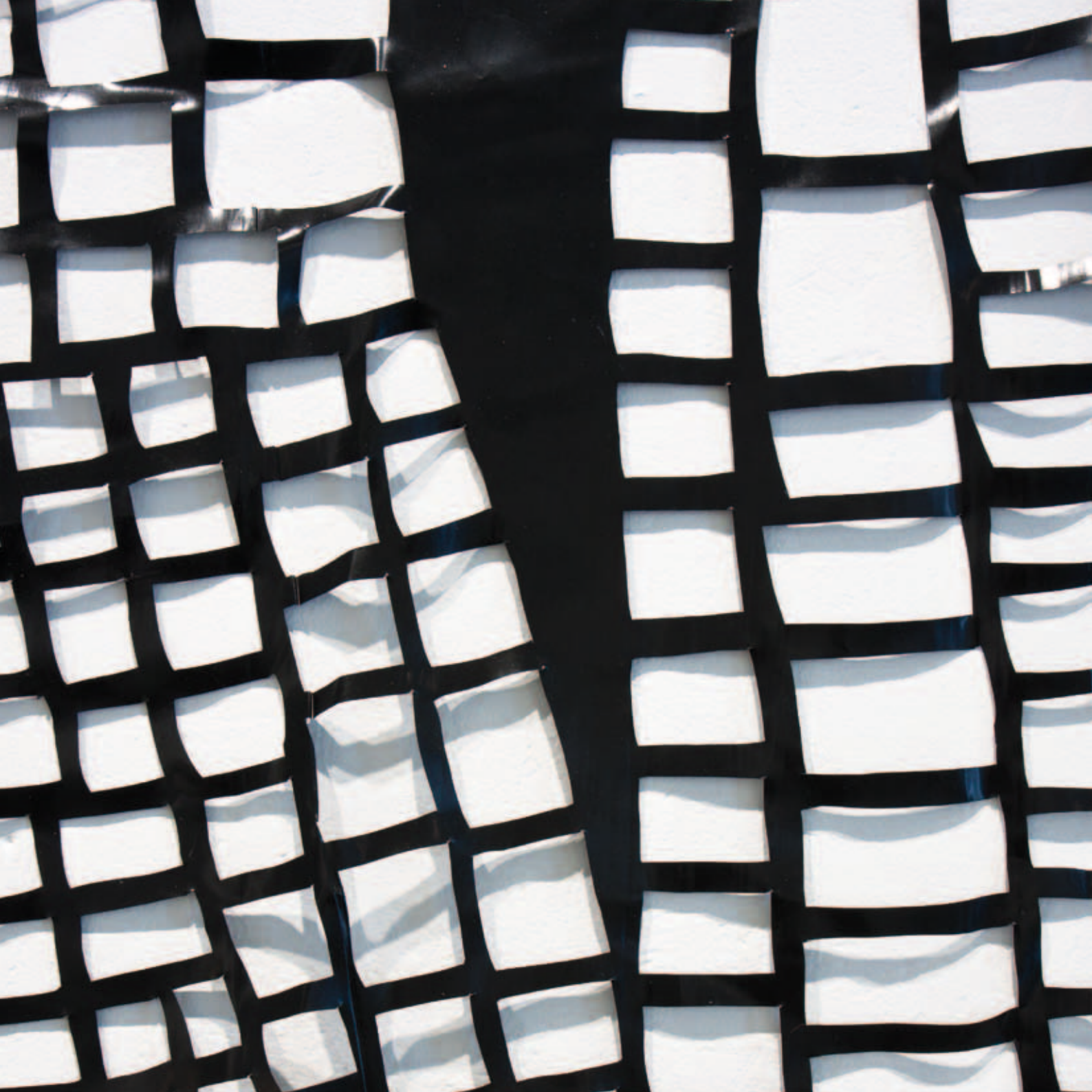
















I. El hacedor de la mirada

Recorre la vida y el mundo con la penetración y la agudeza de quien es capaz de develar tanto sus enigmas como la belleza que en ellos se recoge o se oculta, razón por la cual encuentra siempre un botín entre sus calles, sus cosas, sus textos y sus personas: alguna rama, una tonalidad en el cielo, un envoltorio de colores brillantes, un tejido de palabras que lo seduce, una historia desconocida y encantadora, un rostro luminoso, una figura delgada y sutil. Este arsenal de instantes detenidos y rescatados compone el material de su trabajo, de su investigación, no tanto por lo que cada uno de ellos representa sino por el “alma” o la “poesía” que ponen al descubierto: ese darse de la existencia en modos esenciales, en pequeñas ocasiones y situaciones, en el tránsito cotidiano, como encuentros fortuitos e imprevisibles. Pero tiene también otro botín, el de las texturas y los materiales, el de las potencias – las posibilidades- que se esconden en las distintas sustancias de las que está construido el mundo, en esas materias que nos rodean continuamente y que pueden ser, por igual, naturales o artificiales, nobles o humildes, extrañas u ordinarias. En esas materias diversas se fijan los encuentros de su deambular observador, y en sus manos se convierten en frágiles y densos epiteliós capaces de señalar y dar cuerpo a los secretos advertidos en las calles, las cosas, los textos y las personas.

Con esta mirada ejercitada en atesorar el mundo en sus instantes más delicados y escurridizos, Luis Lizardo comenzó su vida artística siendo pintor, y la pintura ha

sido desde siempre el horizonte y el destino de todo su trabajo, como tal, ha sido también el espacio privilegiado en el que se han desarrollado sus búsquedas y sus luchas. Una pintura a la que, como un enamorado, se somete, pero a la que también con igual vehemencia se resiste, porque su relación apasionada con la pintura y con el pintar ha estado constantemente signada tanto por la afinidad como por la extrañeza, por la comprensión y el exilio. La pintura es, en este sentido, para Lizardo el horizonte que delimita su tarea y constituye un ámbito circunscrito al interior del cual elabora sus diversas indagaciones: sean en papel o fotografía, en plástico o hilos, sean hechas con pinceles, cámaras polaroid o tijeras, sus obras están constantemente enlazadas con la pintura, con los modos particulares en que ésta se hace presente, con sus secretos.

Desde su apasionamiento por la pintura, Lizardo inició sus estudios, primero en Caracas, en la *Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas*, y más tarde en Londres, en *Saint's Martins College of Art*. En estos años de aprendizaje, Lizardo no sólo se entregó a la comprensión y el dominio de un hacer técnico, a entenderse con las técnicas y sus riquezas, sino que se adentro sin contemplaciones a examinar y sondear las diferentes texturas y contexturas que forman la existencia. Fueron, entonces, años de relaciones y apariciones, de hallazgos e invenciones, en los que adiestró tanto la mano como la vista y la observación, tanto el pensar como la disposición a ser conmovido y asombrado, por ello, desde esos

años y hasta ahora la posibilidad de entrever algo más allá de lo visible ha sido el impulso mismo de su vida de *hacedor*. Pintaba mucho, obsesivamente, pero también dibujaba y hacía collages, abriéndose siempre a descubrir nuevas formas en las que poder expresar esa urdimbre, esa trama múltiple, en que se le presentaba la vida y el mundo. En Caracas se hizo dueño de la fiera luminosidad del trópico y sus planos de colores yuxtapuestos, en Londres, por el contrario, conoció de neblinas tenues y vaporosas, de una luz filtrada que dificulta la visión y la hace laboriosa. En el año 1993 trabajó en París, en la *Cité Internationale des Arts*, en la que ejerció la mirada incesantemente, y logró hacerse del pulso, de la firmeza, de esa ciudad excesivamente bella y majestuosa, para él en su imponente un lugar de alguna manera inhóspito. Sus años en Europa, y después sus diversos viajes, han sido retenidos como afectos y cercanías, y se expresan desde entonces en amistades entrañables y memorias capaces de retener el paso del tiempo.

La enseñanza es su apostolado, por ello, esa misma observación aguda, esa misma dedicación y profundización en la compleja realidad de la que todos participamos que es lo que caracteriza su modo personal de atender y entender las cosas, es la que le enseñó, durante más de 27 años, a sus alumnos, tanto en la *Escuela de Artes Plásticas Rafael Monasterios*, en el *Instituto Federico Brandt*, como en el *Instituto Universitario de Artes Plásticas Armando Reverón*. A esos alumnos los educó en lo que él practicaba y sabía, los adiestró a investigar sin descanso, y les donó el valor del trabajo dedicado y constante, la necesidad de seguir siempre en el ejercicio, en la pesquisa y el escudriñamiento, y la exigencia para consigo mismo; les enseñó, en definitiva, que en el hacer siempre hay una “más allá” y un “otro” que es

requisito ineludible rastrear, que nada se ha cumplido plenamente y que siempre hay un lugar esperando.

A lo largo de su vida artística y rastreando los incontables modos de composición de la mirada, esa que persigue y elabora sin descanso, Luis Lizardo se encontró un día con la fotografía en su forma más inmediata y elemental, se encontró con la “polaroid”. Desde siempre, como espectador, la fotografía constituía una de las formas de expresión plástica que parecía seducirlo con mayor fuerza, seguramente porque es un medio de expresión en el que luz y mundo se convierten en instrumentos, dejan de ser representación para hacerse herramientas. Su encuentro con la “polaroid” le permitió pintar fotografiando, apropiarse de la laboriosidad de la mirada, esa que lo encara en Londres y en la montaña en la que ha vivido desde su infancia, esa que constituye una de sus memorias más recurrentes y atesoradas. En efecto, intermitentemente a lo largo de los últimos años, se ha dedicado a realizar, con cámaras polaroid de diverso formato, unas fotografías epiteliales en las que lo fotografiado (figuras, lugares, imágenes de revistas) se presenta difuso, arropado y difuminado por una suerte de membrana de luz, que a la vez lo presenta y lo hace inaccesible. Estas fotografías son el modo silente de su pintura, aquel donde el paisaje aparece *por sí y en sí* en la magia de una imagen que se va revelando sin entregarse nunca.

A contrapunto con la pintura y acompañando la fotografía, Lizardo ha indagado también en los terrenos del entramado, del tejido y las urdimbres, esas alegorías materiales en las que los ámbitos de las relaciones y conexiones se concretan, logrando instituir espacios al interior de los planos y planos en las formas tridimensionales. Esta indagación ha tenido distintas concrecio-

nes: cajas y envoltorios recortados que se convierten en dibujos tridimensionales o complejas esculturas aéreas, mallas y estructuras irregulares que se elaboran a partir de hilos, nylon y elementos de color y que constituyen unas densas floraciones de materiales y vacíos, tapices hechos de velos con frágiles incrustaciones de papel.

En los últimos años, después de una “vuelta a la pintura”, este hacedor de la mirada ha incursionado en el modo mismo del mirar, es decir, en la “ceguera”, la “deconstrucción”, la “desnudez” y la “sustracción” que hacen del ver un instrumento de excavación, de penetración, de sondeo tanto de lo que nos rodea como de lo que somos, del tiempo y sus heridas, de los contextos y sus definiciones. La mirada no se da, entonces, en las figuras o las formas, sino en el proceso de velarlas, de cubrirlas, de interponer brumas y distancias, y se realiza como ejercicio, como dificultad, como asomo, asombro y tenues captaciones. Así ha envuelto con gruesas hojas de pergamino revistas e imágenes sueltas, ha encubierto cuadros coloridos con discontinuos planos de pintura blanca, ha realizado mínimos collages que devienen por igual cielos o caligrafías, ha encapsulado en láminas de acetato diversos materiales, distintos soportes, ha dibujado con plástico, con cloro.

En definitiva, podemos con certeza decir que el hacedor de la mirada la posee como momento reflexivo: desde lo esencial, como un modo de aviar las imágenes hasta convertirlas en un lugar para el acontecimiento, para el advenimiento de una belleza que se recoge, que se ampara, que se retira.

II. Dibujos para Bogotá

Esta es una entrevista imaginaria, hecha de muchos encuentros y años de acompañamientos, de muchos momentos compartidos, es un diálogo extendido en el tiempo desde el que intentamos comprender, en general, cómo acontece la obra de Luis Lizardo y cómo, en particular, se produjo el Proyecto *Dibujos Bogotanos*, presentado en la NC-Arte de Bogotá.

Para iniciar, una afirmación: los *Dibujos Bogotanos* son dibujos de sustracción, en los que las figuras aparecen –o se revelan– desde las entrañas mismas del material a partir de trozos que le son eliminados, en los que gracias a cortes, incisiones y mutilaciones, los planos de plástico, negros o de colores, se convierten en mallas y tapices, en “tejidos” de estructuras lineales dilatadas y desmoronadas, flexibles y escurridizas, que se van apropiando de los espacios, de los muros y paredes, hasta convertirlos a ellos mismos en dibujos, de transfigurarlos en volúmenes y formas. Los *Dibujos Bogotanos* son, en este sentido, paradójicos y residuales, y en su condición de resto logran hacer patente lo que todo dibujo es en esencia: la transformación de una cosa o de un lugar, de un suceso o una persona, en mirada y exploración.

Luis Lizardo nos diría: “En estos ejercicios dibujar ha sido un modo de ir despojando, de limpiar, los materiales se van reduciendo hasta que casi desaparecen, ha sido también una manera de ir privando a las imágenes y las formas de sus excesos, de todo aquello que les sobra y que, en esa misma medida, las oculta, en definitiva, han sido un ejercicio que desea dejar aparecer lo esencial...” En efecto, estos *Dibujos Bogotanos* son, como apuntaría el artista, “un desdibujo del dibujo”, obras que se traman de vacíos y vestigios, formas siempre imprevisibles

y azarasas que se hacen desde líneas que se doblan o se contraen, desde cavidades que se disipan y se deslizan, obras que huyen sin inicio ni término predeterminado. “Desdibujos del dibujos” justamente porque no son la representación de un diseño pensado o imaginado, sino que están hechos para que sea el material mismo –el simple plástico– el que debele sus potencialidades y su fuerza.

Este proyecto es para una ciudad: Bogotá, y nace de recorrer y habitar sus espacios, de las sensaciones y vistas reveladoras que la ciudad le entregó al artista, desde las que construyó su percepción y su paisaje. El detonante fue un momento cotidiano en el que Luis Lizardo entrevistó, en un gran plástico empolvado que cubría la remodelación de un restaurante en el que almorzaba, un pequeño cuadrado –un hueco– por el que se colaba la luz y un mínimo fragmento indeterminado de aquello que el plástico pretendía ocultar. Allí, en esa pequeña y circunstancial entrada de luz, “descubrí que ese sería el material de mi próximo trabajo”, porque ese boquete luminoso le hizo evidente que “el plástico es un material sensual, orgánico, y que a pesar de que su primera impronta es muy industrial, muy fuerte y opaca, su forma de estar en el espacio es dócil, flexible, rica en sinuosidades y caídas, el plástico arropa y empaca, y sus cortes o quiebres anuncian siempre formas misteriosas.” El plástico se convirtió en “papel” y también en “tinta”, en el soporte y el tinte de unos dibujos que no se diseñan sino que se revelan, en los que las formas nunca están predeterminadas sino que, por el contrario, son el testimonio de un proceso de eliminación, de una observación manual, de una mano que se constituye en mirada y que hace presente el “alma” de lo visible.

A partir de ese descubrimiento, Lizardo comenzó la recolección y persecución del plástico en las diversas formas en que los tránsitos cotidianos las entregaban, se aprovisionó entonces de bolsas de diversos tamaños y colores. Empezó también su indagación plástica y formal: “con unas pequeñas tijeras empecé a hacerles orificios a los distintos plásticos para construir imágenes y para evaluar la flexibilidad del material, para saber hasta dónde podía llegar en ese proceso de eliminación. En el taller trabajé las bolsas negras sin saber exactamente qué forma estaba cortando, y a medida que iba deshaciendo las bolsas aparecían estas estructuras asombrosas que semejan unas ‘tintas’ –unas acuarelas japoneses– en las que las líneas se dilatan y se desmoronan. El plástico me mostró su potencialidad: los cortes que se hacen son menos geométricos que en otros materiales, por ello con el plástico tengo la posibilidad de diversificar más la línea. Una superficie de dos por dos la podía volver casi una telaraña”. Con las bolsas de colores el trabajo fue más reticular, sin embargo, la flexibilidad del plástico se impuso y el resultado es una suerte de formas geométricas –cuadros– que se deshacen, “en los que se conjugan y también se interponen el color y las veladuras, planos ahuecados gracias a lo que se pierde la frontera y la diferencia entre frente y dorso, entre fondo y figura, entre la rigidez del contorno de la bolsa y la indefinición de los cortes.”

El trabajo de taller estuvo, en ese sentido, comandado por la riqueza con que el material –el plástico– se iba delatando y exponiendo. Lizardo nos diría, como nos ha dicho muchas veces: “En mi caso hay una fascinación, una obsesión tal vez, por los materiales, por el mundo que puede encerrar un material. Mi trabajo se

inicia en los materiales, que se me presentan siempre como lugares fascinantes, por ello, los reconozco y los trabajo por sus texturas y por sus caídas, por el modo como me permiten descubrir imágenes inadvertidas y ocultas. En el caso del plástico empecé a ver que este material podía darle a la línea mucha flexibilidad, podía convertirse en dispersión, en diseminación. En los últimos años mi trabajo se ha hecho desde una especie de negación: quito, suprimo, limpio, cubro las formas que pinto, porque lo que intento, lo que busco, es que los materiales –cualquiera que éstos sean– sean elocuentes, hablen y se expresen, a partir de su propio enigma, del misterio que indudablemente poseen, que es además lo que me atrapa.”

El trabajo de Luis Lizardo se mueve en sectores limítrofes, allí donde los materiales pierden su silencio, su mudez, y aparecen a la mirada como una realidad inédita, irreconocible, que nos habla más allá de toda palabra, antes y después de cualquier concepto, que hablan por sí solos. Cada material usado, cada técnica, se ofrece como un acertijo a descifrar, no sólo para el espectador, sino especialmente para él mismo, quien se sorprende al comprender que es “el material el que va dictando la obra, y que es él también el que decide cuándo ya no se puede ir más por ese camino, por esa búsqueda”, por ello, investiga constantemente en diversos soportes, pinta y dibuja por igual con pinceles, lápices, tijeras, porque el problema final es dar a los materiales contextura de mirada, de luz. Lizardo afirma que “ver y mirar no es un acto gratuito, es un don y uno ni siquiera se da cuenta, por eso hay que estar muy atento a lo que rodea, a lo que uno se encuentra, porque la vida puede sorprendernos en fracciones de segundo y uno no puede dejar que esos instantes se escapen, son

como un relámpago del alma y hay que estar pendiente cuando suceden. Hay un momento de cinco segundos en las tardes en las que parece que la luz se detuviera por fracciones de segundo, y si uno no lo ve qué caso tiene que los días pasen.” Esa sorpresa, ese relámpago del alma es aquello en lo que busca convertir los materiales de los que se adueña, en este sentido, el plástico ha sido naturaleza, sinuosidad, quiebre.

Para NC-Arte Lizardo concibió un proyecto expositivo que diera cuenta de los diversos modos de expresión de ese material fascinante que le había brindado el recorrido por Bogotá. Al encontrarse con el espacio de NC-Arte, Luis Lizardo quedó asombrado por las monumentales dimensiones de sus muros y la apertura inmensa de su atrio de entrada, la primera impresión fue la de encontrarse en un lugar difícil, un poco inexpresivo. Sin embargo, esa dificultad del espacio, su neutralidad monumental le evidenció, le hizo patente también que ese era un lugar dispuesto a recibir, un emplazamiento que, en su indiferencia, estaba dado para acoger. Por ello, Lizardo decidió preparar un proyecto expositivo que no compitiera con la grandiosidad y austeridad de ese espacio, sino que más bien pudiera convertir esa “caja de cemento” en un dibujo, en un devenir de figuras, y transformarlo en una suerte de habitáculo, lleno de tapices y textiles, de mallas que caen, de diversas señales cromáticas.

El proyecto de los *Dibujos Bogotanos* está conformado por piezas realizadas en plásticos de diversos tipos. Pequeñas bolsas de colores cortadas que se ubican como acentos e intervalos en la homogeneidad del espacio-soporte y que le brinda dinamismo a la mirada. Tapices negros y mallas flexibles que, ubicados a lo largo del espacio, se apropian de las paredes y construyen

con ellas unas retículas irregulares que se expanden y se propagan entre cortes y vacíos. Obras encapsuladas en acetatos transparentes que semejan acuarelas japonesas de movimiento ilimitado y que, como dice Luis, constituyen modos de la sorpresa: “Las bolsas antes de entrar a los rodillos de calor eran absolutamente amorfas y yo no tenía sin una leve idea de lo que iba a pasar, pensaba por ejemplo que si hacía un corte en algún lugar probablemente saldría después de pasar por los rodillos de calor de una determinada manera. El resultado fue siempre, en sí mismo, una sorpresa, a pesar de que hay un cierto oficio de la mirada que guía, que supone. El primer sorprendido de lo que salía al otro lado era yo.” Como corolario, en la parte superior del espacio, mostró unos dibujos sobre vidrio, la contraparte material e imaginaria del plástico, leves trazos de transparencias que dialogan con las líneas flexibles y densas.

En el espacio de NC-Arte el centro focal de muestra lo constituyó una instalación diseñada in situ, consistente en una multiplicidad de piezas autónomas, individuales, conectadas entre sí, gracias a las que un inmenso muro se transfiguró en papel y tinta. Luis Lizardo nos dice: “Traía conmigo ciento de piezas cortadas finalmente, en las que las líneas eran lo más delgadas posibles. Para realizar la instalación tuve que concentrarme en los cortes de esas cientos de piezas individuales que eran los que determinaban, definían, qué formas se iban componiendo” El resultado fue un “imagen” tan monumental como el espacio que la contenía en la que infinidad de trozos de plástico negro se relacionaban entre sí desde y en las determinaciones que el espacio mismo

les proponía o les exigía. El proyecto expositivo *Dibujos Bogotanos* se convirtió, entonces, en un inmenso y discontinuo tapiz, gracias al que la unidad es dada por el encuentro de distintas piezas independientes que se traman entre sí, tanto en sus tensiones como en sus continuidades, tanto en sus distancias como en sus vecindades. Luis Lizardo nos dice: “...es un gran dibujo en el espacio que, al igual que el plástico que cubría la construcción en el restaurante, se construye en el azar de una mirada atenta, en la sorpresa de ver lo que se oculta, lo que aparece recubierto. Un gran dibujo a ciegas, desde el hacer y la mano.”

Los *Dibujos Bogotanos* exhibidos en NC-Arte hacen evidente cómo el trabajo artístico está directamente relacionado con la posibilidad de transformación de los materiales, así como con su devenir imagen o revelación de mundos ocultos a la mirada cotidiana. En este caso es el plástico, con su sorprendente “opacidad brillante”, su ausencia de trama y urdimbre, su artificialidad cromática y su viscosidad, el material que se transforma convirtiendo su opacidad en apertura y luminosidad, su ausencia de trama en retícula y estructura, su artificialidad cromática en transparencia, y su viscosidad en fragilidad e inmaterialidad. En los *Dibujos Bogotanos* la potencia y el enigma de la consistencia material del plástico se concreta y se apropia del lugar en el que se ubica, al incorporarlo a su trama, a sus vacíos, al hacerlo parte de su tejido.

Sandra Pinardi

Fernando Arias

EL PAÍS DE LOS DEMÁS

del mundo

Fernando Arias

EL PAÍS
DE LOS
DEMÁS







Colombia

Pocas personas lo saben, pero Colombia es un país selvático. Casi las dos terceras partes del país son selva. Las selvas son densas, cerradas, llenas de pisos, niveles, tienen más de veinte metros de altura. En las selvas se concentran las dos terceras partes de la diversidad del planeta, y allí se encuentra el agua dulce del mundo. Chocó, Catatumbo, El tapón del Darién, la cuenca amazónica.

La tercera parte del país está constituido por la selva de la cuenca amazónica, la más impenetrable del mundo amazónico. Está habitada casi en su totalidad por indígenas de muchas etnias y grupos lingüísticos. Se estiman allí más de ochenta mil especies de plantas. Hace parte de la reserva forestal más grande de la tierra. Alberga el 20% de las especies mundiales de aves. Allí reina el jaguar junto a la incontable fauna en los ríos y bosques.

Colombia se ha dedicado a vivir del turismo ecológico y realiza explotación tradicional de sus recursos naturales en un control medioambiental que garantiza el equilibrio de su delicado y vasto ecosistema, pero además permite la regeneración natural de sus sistemas biodiversos.

El Tratado de Kyoto ha reglamentado su condición de pulmón del mundo, de modo que en un globo devastado y agotado, es uno de los pocos países que puede vivir de su riqueza natural bajo la condición única de que se conserve su tesoro selvático sin alterar su equilibrio ecológico. Cada uno de los países miembros de la comunidad internacional aporta importantes sumas anuales a Colombia como una especie de impuesto medioambiental. Se considera el país más sofisticado y hermoso del mundo.

Gracias a su ancestral cultura indígena Colombia aprendió a manejar y respetar la tierra. Formas diferentes de vivir y pensar existen en Colombia junto a su inmensa biodiversidad. Hay de todo y es para todos.

Columbia

Pocas personas lo saben, pero Columbia es un país minero. Casi las dos terceras partes del país están bajo explotación minera. Las minas son densas, cerradas, llenas de pisos, niveles, tienen más de veinte metros de altura. Las minas alteran la diversidad del planeta, y acaban con el agua dulce del mundo.

La tercera parte del país está constituido por la reserva especial minera de la cuenca amazónica, cerca de 18 millones de hectáreas. Está explotada casi en su totalidad por empresas multinacionales. Su riqueza se haya en el subsuelo en donde abunda oro, uranio, platino, hierro y coltán.

Columbia se ha dedicado a vivir principalmente de la minería y realiza explotación de sus recursos naturales en un control medioambiental que no puede garantizar el equilibrio de su delicado y otrora vasto ecosistema, los grupos armados ilegales han encontrado en la minería una nueva fuente de recursos, que sumados a la minería ilegal genera una velocidad y cantidad de explotación que impide la regeneración de sus sistemas biodiversos.

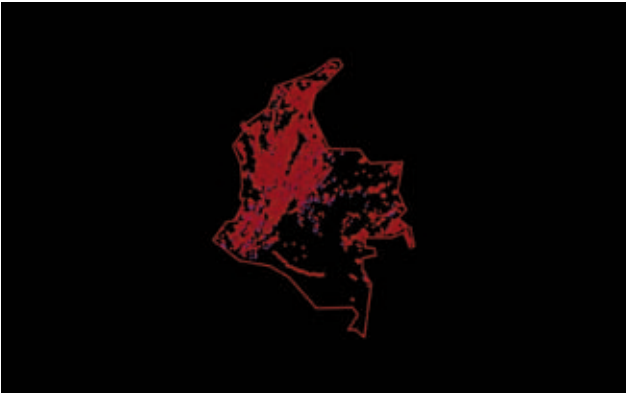
La comunidad internacional constantemente se reúne en cumbres de la pobreza, y busca entre sus miembros apoyo para suministrar por caridad, alimento y cobijo para una población que sufre niveles de pobreza absoluta en un 80%. No se encuentra alimento en los campos. Los suministros son importados gracias a los tratados de libre comercio que abaratan los precios. Se considera uno de los países más peligrosos y con más pobreza en el mundo.

Gracias a su privilegiada condición minera Columbia aprendió a explotar al máximo sus recursos con la asesoría de expertos internacionales que provienen de países que trasladaron su propia minería a los territorios del tercer mundo. Aquí todos hacen lo que quieren y hay de todo para los demás. Columbia es un paraíso minero sin dueño que vive de la rapiña y es feliz con el vacío de la nada que sobre yace el subsuelo minero.



Column

lida



SA
IE

Columbia









Entrevista con el artista Fernando Arias sobre su exposición El país de los demás

Para Fernando Arias el límite entre la vida y el arte no existe. El, más que desde una posición artística, ha buscado expresarse como un ser humano: lo que siente y piensa, lo que vive cada día. El arte ha venido por añadidura. Nació en Armenia, pensó en ser publicista, estudió Diseño gráfico y después de irse a Inglaterra a continuar con sus estudios fue descubriendo cierta vocación por el arte. A comienzos de los años noventa comenzó a experimentar con su cuerpo, primero para mirar problemáticas particulares y luego para abordar temas más generales. Su obra *Seropositivo*, por ejemplo, nació de varias entrevistas a personas en estado terminal por el Sida, y conformó una trilogía de instalaciones, a partir de elementos clínicos, donde buscaba de manera poética reivindicar la condición humana de las víctimas: su cuerpo sumergido en una piscina de placas de laboratorio aludían a ese elemento universal “infeccioso”, “enfermo”. Un señalamiento a una problemática cada vez más presente.

En *La línea y la mula*, por ejemplo, Fernando Arias nuevamente recurriendo a su cuerpo, hizo un *performance* con un endoscopio que introdujo en su ano para que el público pudiera ver sus intestinos y comprobara que no había ninguna bolsa de cocaína al interior de su cuerpo. El *performance* hizo parte de una exposición en San Diego, California, donde los artistas tenían que visitar la frontera entre México y Estados Unidos. Una vez más, Arias señaló con su cuerpo la constante vulnerabilidad en la que se encuentran los ciudadanos de paí-

ses marcados por el narcotráfico cuando quieren pisar tierras norteamericanas: cada llegada al aeropuerto es como entrar a un juicio en contra.

Pero Arias no solo ha recurrido a su cuerpo como principal soporte de su arte. También ha hecho trabajos de video, instalaciones, y planteamientos conceptuales que ayudan a complejizar las problemáticas que aborda. Una de estas obras fue un ataúd hecho de lego, con los colores de la bandera de Colombia. Cuando vivía en Inglaterra sintió la necesidad muy personal de hablar de la violencia y de volver a la niñez para representar la muerte de tantos menores que han caído en la guerra en el país. El ataúd era la confrontación con la muerte y en medio de los colores de la bandera, justo arriba, una línea blanca atraviesa el ataúd: una línea que simboliza uno de los grandes problemas de la violencia, que es la coca.

Pero Arias también ha trabajado en torno al mercado del arte. Como en *Crisis*, que simula el mismo diseño y caligrafía de la casa de subasta Christie's, y también en *La historia de Arias*, que consistió en un libro de arte de Gombrich –uno de los más vendidos y elogiados sobre el tema– atravesado por cuatro varas de metal para dejarlo enclavado a manera de mesa: Arias veía en ese libro una mirada eurocentrista de la historia del arte, y decidió hacer la suya propia en un pequeño libro, que también hacía parte de la muestra: la historia de Arias, era la historia de sus obras. En *¿Quién da más?*, de nuevo su cuerpo es el protagonista: una fotografía de gran formato exhibe un torso desnudo, y una firma del

artista, unos centímetros abajo del ombligo. *¿Quién da más?*, se pregunta con ironía, un cuerpo firmado –una obra de arte con valor comercial– una mirada al mercado de las transacciones.

Una de las obsesiones recientes de Arias partió de una experiencia personal –como todo lo suyo–. Hace unos 15 años visitó al Chocó por primera vez y vio allí una fuente de inspiración, de trabajo, y sabía que quería trabajar allí de alguna manera. Y, cuando menos se dio cuenta, el Chocó se convirtió en un proyecto de vida: así nació la Base Chocó. Creó la fundación Más Arte Más Acción y con ella ha buscado invitar a personas que se destacan en varias disciplinas para que interactúen con la comunidad: desde bailarines hasta antropólogos, desde periodistas hasta artistas han ido con Arias al Chocó a realizar proyectos con la gente local.

País para quién fue una exposición que se llevó a cabo en Mapa Teatro en Bogotá en diciembre de 2009, reunió varias obras de naturaleza política, sexo y religión, “incluyendo *Humanos Derechos*, donde personas de los diferentes grupos armados en Colombia se despojan de sus uniformes y armas hasta quedar desnudos y confrontados por su humanidad”. Y en 2012 en NC-arte presentó *El país de los demás*, una continuación de ese proyecto. Como lo definió la curadora María Belén de Sáez de Ibarra: “es un retrato conceptual de Colombia”. Es un señalamiento a la presencia cada vez más clara de las empresas extranjeras que están explotando carbón, petróleo y oro, principalmente, en el territorio colombiano. En cómo se han ido apoderando de las tierras colombianas y en cómo, de paso, están afectando el medio ambiente. “Casi las dos terceras partes del país están bajo explotación minera. Las minas son densas, cerradas, llenas de pisos, niveles, tienen más

de veinte metros de altura. Las minas alteran la diversidad del planeta, y acaban con el agua dulce del mundo. La tercera parte del país está constituido por la reserva especial minera de la cuenca amazónica, cerca de 18 millones de hectáreas. Está explotada casi en su totalidad por empresas multinacionales. Su riqueza se haya en el subsuelo en donde abunda oro, uranio, platino, hierro y coltán”, dice María Belén Sáez de Ibarra en su texto.

El espectador veía en el primer piso un mapa de Colombia “delineado” con un lazo rojo, que no permitía el paso de nadie –a la mejor manera de esos lazos que van guiando las filas en los bancos– y también, al fondo, en letras doradas la palabra “Columbia”, escrito de la misma manera que hace 35 años el artista Antonio Caro concibió su famosa obra *Colombia*. La obra de Caro, estaba escrita con el mismo estilo de la multinacional Coca-Cola, y ahora Arias escribe “Columbia”, replicando esa misma presentación. También la palabra “Sale” sobresale dentro de la muestra, y en el segundo piso una pantalla de video bombardea al espectador con cifras y datos de la producción minera en el país. Dentro de una especie de vitrina a la que los espectadores no tienen acceso, una pequeña escultura en bronce, bañada en oro, representa las tres cordilleras de Colombia. El vidrio impide el paso al visitante. ¿Por qué no poder ver o tocar algo que nos pertenece?, surge la pregunta ante esta imposibilidad.

¿Cómo nació la idea de El País de los demás? ¿Cuál era el propósito con esta obra?

Nació de la idea de representar a un país que no es nuestro, nació de la percepción de cómo unos pocos, disponen y manejan este país distópico. En noviembre del 2011 la visita oficial del presidente Juan Manuel Santos

a Londres coincidió con mi llegada a la ciudad. Él venía de realizar otra visita a Turquía, que como Colombia, también ha sido incluido en la lista de los países Civets, término que se refiere a los futuros países emergentes junto a Indonesia, Egipto, Vietnam y Suráfrica. Cuando me enteré de que Santos ofrecería una charla en el London School of Economics, donde él mismo estudió entre 1973 y 1974, la curiosidad hizo que aplicara por una entrada a través de Internet, aunque advertían que los cupos eran muy limitados. Junto a un público, en su mayoría estudiantes de economía y posibles futuros presidentes de sus muy variados países de origen, presencié una clase intensa de cómo se vende un país. Paradójico que minutos antes de comenzar la charla, la presentadora de uno de los medios de comunicación nacionales que cubría la gira, me preguntó que si podía colaborarles y hacer la traducción simultánea al español ya que el presidente hablaría en inglés. **Colombia, prosperity for all** era el eslogan de la gira. Al oír al presidente Santos, extremadamente positivo, sobre todas las maravillas que ofrece Colombia en cuanto a recursos naturales, petróleo, agua, minería, y todo lo que se pueda vender y en muchos casos -la realidad lo ha demostrado- sin importar a costa de qué, pensé que la escultura en bronce Sale, que incluí en el primer piso de la galería, era la imagen perfecta para esta campaña promocional del país, cuyo objetivo principal era atraer la inversión extranjera para mejorar la infraestructura, brindar prosperidad a todos y a la vez satisfacer la adicción del mundo contemporáneo al crecimiento económico.

Cuando se terminó la charla y salí del recinto a la calle -no por la misma puerta por la que el presidente abandonó el edificio- y encontré a un grupo de personas, la mayoría colombianos, que acostados en el piso,

representaban a los muertos y desaparecidos, víctimas de los falsos positivos. Otros acompañaban el acto con pancartas y sonidos repetitivos de tambores; a su vez folclóricos, a su vez macabros. Un sabor amargo me dejó aquel momento: las palabras del Presidente, más el aire que se respiraba en el recinto, producto de la dinámica de sumisión, misterio, corrupción y ese toque de ineptitud para programar las cosas al que son muy propensos los colombianos. Me monté en mi bicicleta y regresé a casa pensando en qué habría pasado si hubiese aceptado la petición de última hora -la de la periodista- para hacer la traducción simultánea. Perfecta oportunidad para tergiversar la realidad a través de los medios masivos de comunicación, como sólo ellos lo pueden hacer en este país de los demás.

A propósito de esa primera situación que lo llevó a pensar en la obra, fue esa conferencia del Presidente Santos en Londres. De hecho, muchas obras suyas han nacido en esta ciudad donde ha vivido tanto tiempo. ¿Cómo ha influido en su trabajo ver al país desde afuera?

Mi obra tiene que ver con mi percepción de la sociedad en la cual me crié y de otras sociedades que temporalmente adopto. Aunque es físicamente imposible estar en un sitio y vivir lo que ocurre en otro, en el caso de Colombia la relación es diferente por razones de compromiso moral y la necesidad innata de expresar lo que pienso. El cordón umbilical que me une a Colombia unas veces se retuerce y anuda, otras veces se distiende haciendo más fluida la comunicación.

Mi aporte artístico sobre aspectos de la situación en Colombia es relevante precisamente por mi distanciamiento físico. Es importante conocer otras posibilida-

des, otras formas de ver el mundo. Es necesario consultar varias fuentes para aclarar dudas. Europa está constituida en su mayoría por sociedades que han alcanzado sofisticados niveles de convivencia, basadas en el respeto a la diferencia, la tolerancia y la igualdad. No son sistemas perfectos, pero su entendimiento y prácticas sobre los Derechos Humanos dista de la pobre percepción que países como el nuestro tienen sobre ello.

Claro que sí es muy importante la mirada desde afuera del país. La tierra como planeta es una, hay que observarla desde varios puntos y contextualizarla para entenderla. A Colombia hay que mirarla también desde afuera así solo sea para complejizar sus problemáticas aún más de lo que ya son. No se trata de dar respuestas. Es como cuando se crea una obra, hay que distanciarse de ella a mitad del proceso de creación, verla desde lejos, hacerla de lado hasta olvidarla, para luego volver a retomarla. He llegado a la conclusión de que la metáfora de la ceguera, la cual he utilizado en trabajos recientes, no es apropiada para referirse a una sociedad que le da la espalda a sus problemas más endémicos. Los que son físicamente ciegos suelen desarrollar más intensamente otras percepciones sensoriales y este desarrollo trasciende el sólo hecho de compensar por su incapacidad: les abre otros ámbitos, otros mundos.

Lo primero que veía el visitante de la muestra era un mapa de Colombia en el primer piso, hecho con un lazo rojo. ¿Por qué quiso desplegar ese gran mapa del país ahí?

El mapa de Colombia es un espacio impenetrable acordonado por un discreto lazo de color rojo dentro de una exclusiva galería de arte del centro de Bogotá. El lazo pudo haber sido azul, amarillo, negro... pero el rojo es

sangre, violencia y vida. Ese espacio vacío es la negación de un territorio que nos pertenece y al que el público no tiene acceso. La negación al público de ese espacio imaginario que es Colombia.

¿Y por qué la palabra “Columbia”, a la manera que Antonio Caro hizo su obra “Colombia”? ¿Qué buscaba con este guiño a esa obra?

Una apropiación de una apropiación de otra apropiación... así como ese país de los demás. Según Wikipedia, Columbia es un nombre poético de América y la personificación femenina de los Estados Unidos de América. Ha inspirado los nombres de muchas personas, lugares, objetos, instituciones y empresas del Hemisferio Occidental y más allá. (Wikipedia).

Columbia también es el nombre que usan las personas de habla inglesa, más que todo de América del norte, para referirse al país donde el único riesgo es quererse quedar... pero con todo. Con todos los recursos. Un riesgo para los que lo habitamos y para el planeta. Para muchos extranjeros somos Colombia.

La obra de Antonio Caro me ha llamado la atención por ser tan directa. Caro usó el logo de Coca Cola para su obra *Colombia*, y yo a la vez usé su logo de Colombia para la obra *Columbia*. A veces al resultado de un proceso en el arte no hay que buscarle mucho como el por qué o una razón, simplemente se da así no más...

Otro de los aspectos que me llamaron la atención de la obra es la cantidad de datos e información sobre la minería en Colombia que pudimos ver en el segundo piso. ¿Qué información buscaba destacar ahí?

Los datos del audiovisual fueron extraídos de medios independientes como La Silla Vacía, Semana, Simco...

Un audiovisual proyectado a manera de componente formativo dentro de un espacio inspirado en las salas/bóvedas del Museo del Oro de Bogotá, y obviamente la información que quería destacar era la que estaba ahí: una mezcla de datos sobre lo que concierne a la extracción de oro, carbón, etc, y testimonios de personas afectadas por ello. Algo así como: Colombia es rico en petróleo, carbón y oro, entre muchos otros recursos. En la actualidad, el 40% del territorio colombiano está concesionado o solicitado por empresas nacionales y multinacionales para realizar proyectos de extracción de minerales e hidrocarburos.

Durante los dos periodos del gobierno de Álvaro Uribe, la superficie de hectáreas con título minero pasó de 1,13 millones a 8,53 millones. Durante el encuentro RIO+20, Santos declara 17,6 millones de hectáreas en Amazonas y Chocó como reserva estratégica minera (¿mucho indio?). El País de los demás es ciertamente de los demás. Y muy pocos se dan cuenta.

Sigamos con lo que pudimos ver en el segundo piso: la pieza que representa a las cordilleras, bañadas en oro, estaban como en una vitrina, que la separa del público. ¿Por qué ese aislamiento?

Dentro del espacio que menciono anteriormente se exhibe en bronce, un relieve de las cordilleras de los Andes colombianos con incrustaciones de muchas piedras preciosas y bañado en oro de 18 quilates. Esta “valiosa y preciosa” pieza es iluminada en forma tenue y sugestiva y, por lo tanto, separada del público por un vidrio. Nuevamente aquí no hay acceso, como el mapa. El texto Colombia-Columbia de Belén Saez de Ibarra recibe al visitante antes de ingresar a esta sala.

¿Busca como artista tomar una posición política contra la inversión extranjera en Colombia o es solo una manera de señalar este fenómeno?

Inevitablemente, teniendo en cuenta el orden en que me lo pregunta, pienso que lo segundo conlleva a lo primero, aunque no me lo impongo como un propósito. Se va dando no más.

Respecto a este punto, cada es más común encontrar exposiciones y obras de arte que señalan problemáticas sociales, ambientales, económicas como esta.

¿Puede hacer algo el arte para cambiar una situación socioeconómica como la que se ve en la exposición?

¿Como artista se hace pregunta?

En realidad no hice esta exposición (ni ninguna) para cambiar situaciones socioeconómicas. Hay proyectos puntuales que realizo donde se benefician socioeconómicamente las personas involucradas como, por ejemplo, generar el trueque de una casa por un tapiz (de diseño mío). Al tejedor que me hizo los tapices de País para quién, le “gestioné” una casa de interés social con una persona de Londres que a cambio recibió el tapiz que el tejedor le hizo. Esto es diferente ya que no se expuso en ninguna galería o evento de arte. Y lo que no importa aquí es si es arte o no, es parte de un proceso que se generó cuando yo le mandé a hacer los tapices de País Para Quién al tejedor.

En cuanto a que si el arte puede hacer algo o no, no creo, a los que les debería importar es a los políticos. Uno como artista puede ayudar a crear conciencia, a generar acciones.

La obra se apoya mucho en información que circula en los medios de comunicación. ¿Cómo abordar esta pro-

problemática particular a partir de una exposición de arte y no como investigación periodística o una investigación de otra índole?

El cuestionamiento se da a partir de lo que está sucediendo en el país con respecto a la locomotora minera. Basta con ver, leer, escuchar, desde todos los puntos de vista los efectos y testimonios. No es secreto que la extracción de oro es un proceso que normalmente implica la utilización de cianuro y de óxido de zinc y de grandes cantidades de agua, que además libera los sulfuros que acompañan al oro en los yacimientos y que acidifican el agua... etc, etc.

¿Qué tan importante fue el trabajo Más Arte Más Acción en Chocó para acercarse a este tipo de problemáticas del país?

Muy importante. A través de Más Arte Más Acción generamos proyectos artísticos interdisciplinarios con artistas y escritores que cuestionan temas sociales y de medio ambiente y que a menudo involucran procesos con comunidades menos favorecidas. La selva del Chocó ha sido la fuente de inspiración de este proyecto. Nuestra Base en Chocó, creada en colaboración con Joep Van Lieshout, ofrece a los participantes la oportunidad de trabajar en un lugar extraordinario, con el fin de considerar temas primordiales, entre los que se cuentan la pérdida de la biodiversidad, la producción de alimentos, el crecimiento exponencial de la población, la urbanización y el consumo humano.

Precisamente uno de los puntos álgidos del proceso de paz con las FARC es el tema de tierras. ¿Es viable la paz en Colombia cuando las FARC, de alguna manera, también evidencian ese exceso de presencia extranjera en Colombia?

Yo me limito a dar mi visión como artista sobre una problemática que no solo señala los efectos sociales. Hay también los efectos contra el medio ambiente. Estas preguntas son válidas pero son más como para dirigir las a un periodista, a un analista político, a los mismos políticos. Yo me limito a lo que sé hacer, transmitir mensajes, muchas veces subliminales -estudié publicidad- por lo general muy sutiles, algunas veces demasiado abstractos y conceptuales -too much-. Y con todo el respeto, el arte o en este caso el mismo artista, cuando tiene que responder a tanto cuestionamiento, pierde su poder.

La exposición fue muy visitada y muy comentada también en la prensa, ¿cómo sintió la reacción del público ante la muestra?

Aclaro que yo no estuve en Bogotá durante el tiempo que duró la exposición y desconozco cuántas personas aproximadamente la visitaron, pero para responderte me guío por las reacciones de las personas que asistieron a la inauguración, a las visitas guiadas y a una charla. ¿Qué como sentí la reacción del público? Esto no lo puedo generalizar ya que el público que va a las exposiciones se conforma de muchos individuos y obviamente cada uno reacciona de acuerdo a su conocimiento o ignorancia sobre el tema que trate la exposición o, mejor dicho, sobre la realidad que los rodea. Hay unos que viven en burbujas y no se dan cuenta de nada, de esos asistieron unos cuantos y lastimosamente algunos fueron estudiantes de arte y da lástima, no porque fueran estudiantes de arte -pues eso no quiere decir nada- sino por que eran jóvenes. Hay otros que pertenecen al grupo de ciudadanos con ceguera colectiva que en este país tiene un alto porcentaje, no creo que de estos

asistieran muchos porque precisamente a dicha masa hay que mantenerla alejada de la cultura y el arte, no sea que recuperen la visión y reaccionen. Pero sí hubo muchos que, mas allá de la estética de una exposición de "arte", se identificaron con mi propuesta. De estos fueron muchos y eso me dejó contento.

Cambiando de tema, un duda que siempre he tenido: en el catálogo de Cantos Cuentos Colombianos, de la colección Daros, hablaba un poco de que estaba desilusionado del arte, del suyo y de los demás. ¿A qué se refería?

Era una etapa de proceso personal. La incertidumbre sobre si el arte que estaba produciendo era lo suficientemente honesto con mi propósito salía a flote y me hacía replantear la dirección y el sentido con el fin de encontrar nuevas formas de proceder. Era la esencia

de la condición humana lo que buscaba, esa fragilidad que nos revierte a la naturaleza para recordarnos que no somos criaturas tan "únicas" creadas por un Dios o por los muchos dioses que se inventan los humanos. No estoy seguro si en esa entrevista decía estar desilusionado del arte de los "demás". Lo digo porque no soy un seguidor asiduo del arte. En mi vida el arte aparece y desaparece cuando menos pienso. Las experiencias de la cotidianidad suplen la necesidad de "ver" arte.

¿Después de este proyecto piensa seguir trabajando sobre el tema de la minería en Colombia?

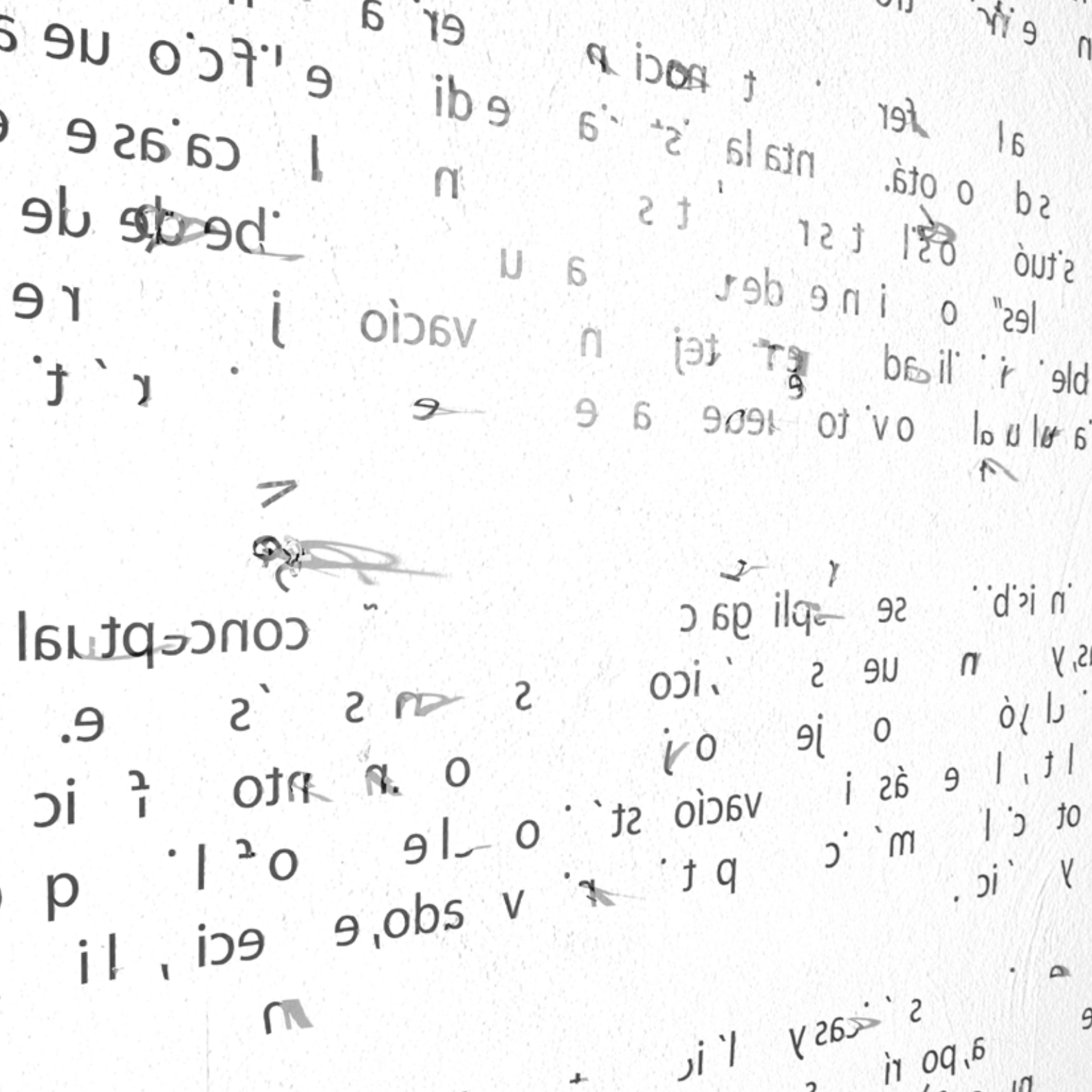
En el 2009 fue el *País Para Quién*; en el 2012 fue el *País de los Demás...* quien sabe donde iremos a parar si seguimos así.

Diego Garzón

Gabriel de la Mora

conceptual

eci, li



Gabriel de la Mora

EXPOSICIÓN
**PANA
MERI
CANA**







Exposición Panamericana

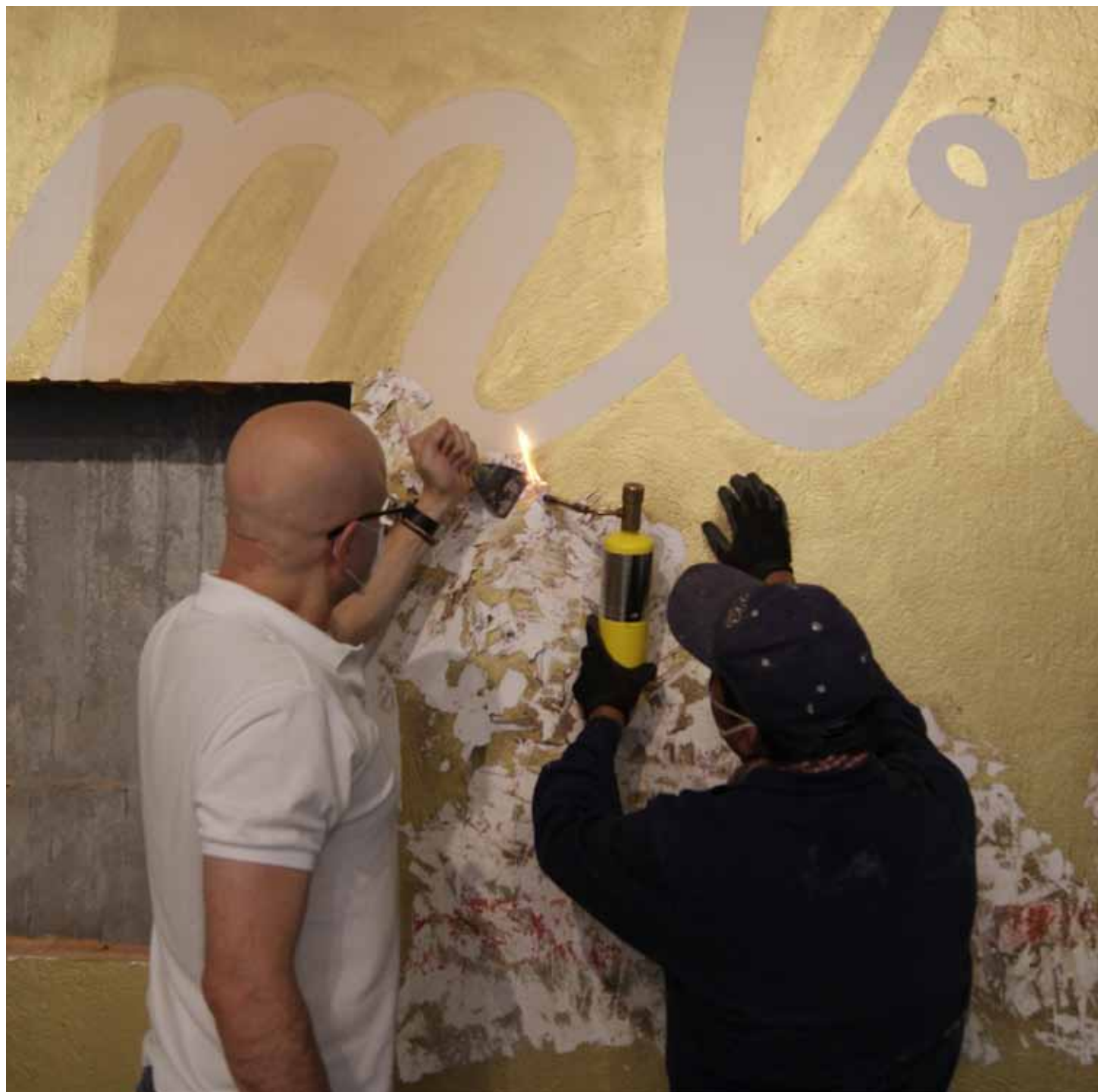
Este proyecto de carácter intervencionista trata más bien de una introspección historiográfica. Tal estrategia hasta ahora poco usual en la obra de Gabriel de la Mora, parte de la investigación de archivo con la intención de encontrar narrativas culturales que enlacen Colombia y México. A modo de un montaje que se acerca a un espacio de consulta, este proyecto presenta documentos realizados exhaustivamente por historiadores como Ana Garduño, tal como la lista de obras referente a la *Exposición Panamericana* que se inauguraría en 1948, como documentos relativos a la misma y también piezas e intervenciones creadas *ex profeso* por el artista. A partir del despliegue de documentos y obras que integran este proyecto, Gabriel de la Mora construye conjeturas simbólicas que permiten especular respecto a la *Exposición Panamericana*, realizada por el museógrafo mexicano Fernando Gamboa y que fuera cancelada a pocos días de inaugurarse en Bogotá.

El tema elegido para este despliegue de la memoria tiene su contexto en el irrupción política conocida como Bogotazo, en la cual fuera asesinado el líder del partido liberal, Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. En medio de tal coyuntura social en la que la protesta violenta irrumpiría en las calles durante tres días, Fernando Gamboa, afamado museógrafo mexicano, perpetrara un acto épico entre el heroísmo de un valiente y la virtud humanista, al colocar en riesgo su propia vida por salvaguardar el patrimonio de “valor universal” de su pueblo. Tal evento lo podemos constatar en la entrevista que Gamboa diera a su regreso a México, en la que narra elocuentemente su peripecia.

La entrevista se presenta en este proyecto como documento: un testimonio sonoro que nos coloca incuestionablemente en relación con un hecho histórico. Sin embargo,

la hazaña del narrador en colaboración con otros intelectuales colombianos, puede fácilmente inducirnos a interpretarla desde la perspectiva mítica. Con esta óptica, la sospecha de la veracidad del testimonio nos incita a reinscribirlo en tanto un gesto poético y literario, semejante a la acción que realiza de la Mora al raspar las paredes de este espacio expositivo, para así desvelar su memoria. En esta relación entre documentos memorativos y destrucción deliberada, por un lado, se presenta la narración contenida en un documento histórico que, a su vez, permite entrever las obras de una exposición nunca vista y; por otro, una intervención literal cuyo sentido consiste en develar a las doce exposiciones precedentes a la que ahora se presenta. Estos gestos deliberados inciden en la invisibilidad de los valores por medio de la amenaza de su destrucción, una tensión que incita otro sentido del ver, ahora, sin mirar, desde la memoria.

Las obras salvadas por Gamboa eran parte de la selección de arte mexicano que se presentaría en el marco del programa de la IX Conferencia Internacional Americana, momento fundacional de la OEA. En ese contexto el gobierno de México pretendía exhibir una significativa exposición titulada, *Exposición Panamericana*, en el Palacio de Comunicaciones de Bogotá. Cuenta la historia que dicho edificio fuera incendiado durante el Bogotazo, razón por la cual sabemos que las ocho cajas con las obras de arte fueron rescatadas a tiempo. En alusión a este evento, Gabriel de la Mora situó ocho siluetas referentes a cada una de las cajas en el vestíbulo del ex Palacio de Comunicaciones, -hoy día llamado Murillo Toro-, sede del gobierno a la que el público de la exposición no podrá visitar. Estas “presencias espectrales” provenientes de una obra que se concibe desde la inmaterialidad, denotan el interés del artista por resignificar el valor patrimonial que alguna vez ocupara ese mismo sitio pero sin que nadie lo viera. En ese campo de doble invisibilidad que entreteje tanto el vacío dejado por el involuntario ocultamiento del patrimonio artístico como la intervención al espacio actual, de la Mora ins-



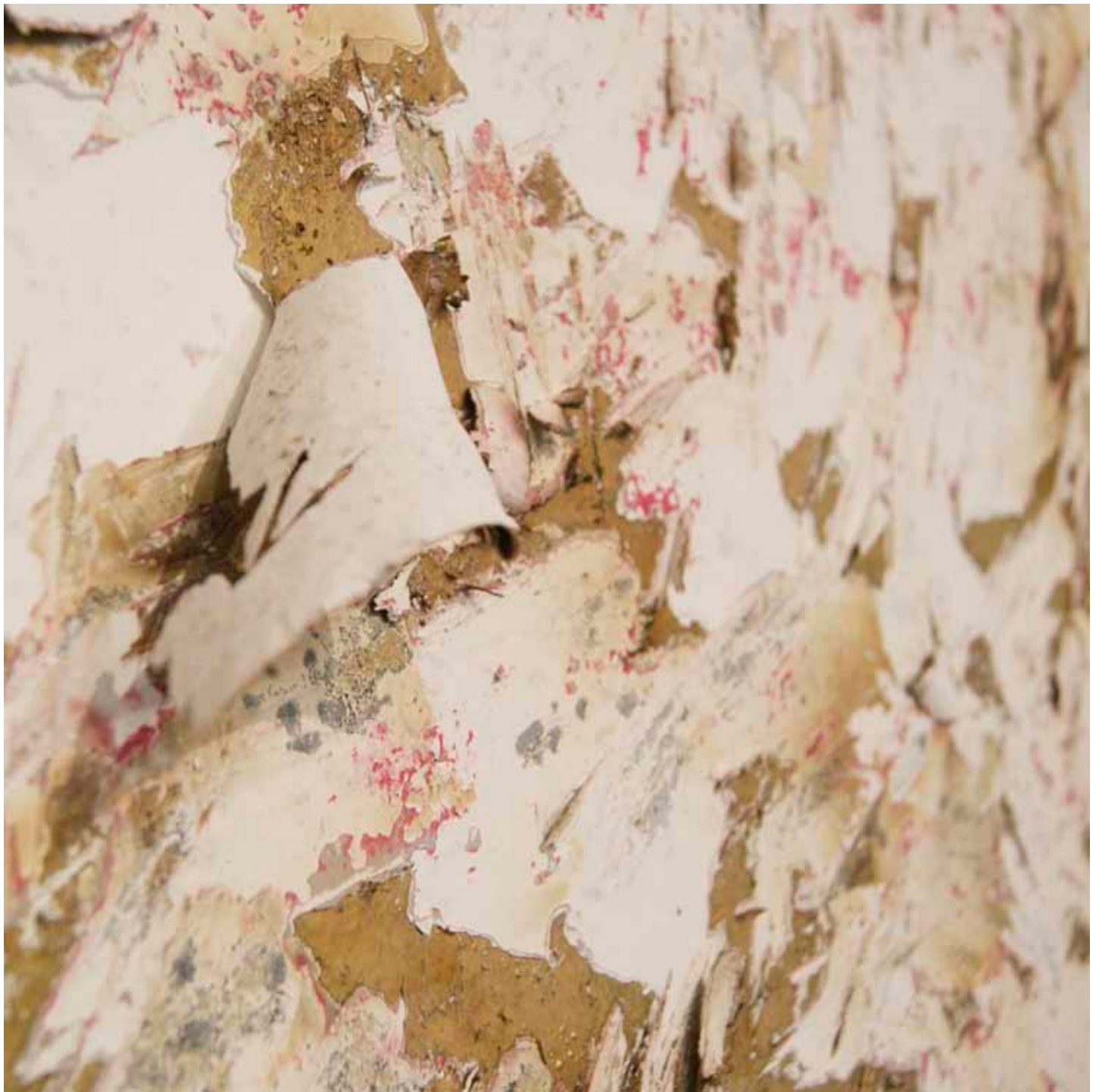


cribe un juego para simbolizar relaciones fantasmales. En la memoria cultural lo no visto puede usarse como estrategia artística, conceptual, para evocar el espectro de un evento fallido, esto es: un valor que al no exhibirse en su tiempo ahora tiene el potencial de convertirse en enigma.

Al nunca llevarse a cabo, la *Exposición Panamericana* se ha vuelto un espectro. Desde esta propuesta artística, dicha invisibilidad se despliega como una hazaña conceptual en la que las cajas imaginarias nos recuerdan una instalación próxima a la estética pos-minimalista. Las 138 obras seleccionadas por Gamboa nunca salieron de tales cajas, y fueron devueltas a México unas semanas más tarde. Para conmemorar este hecho -si no verídico cuando menos simbólico-, en la exposición de los 100 años del natalicio del museógrafo, *Fernando Gamboa el arte del riesgo*, se incluyó en el montaje un conjunto de documentos y fetiches archivísticos relativos a la destreza del promotor cultural. Contrariamente a este despliegue expositivo tipificado por el marco oficial, el uso que de la Mora hace de este relato, alude más bien al vacío estético del evento fallido que al repertorio simbólico de los protocolos nacionalistas o políticos. No obstante, más que una deconstrucción de los montajes oficiales y su historia, esta obra explora el potencial mnemónico del patrimonio velado, es decir, el imaginario que se observa desde una invisibilidad que no pertenece al gran relato épico, lo que al fin de cuentas releva el sin-sentido detrás de todo gesto heroico e ideológico y político.

Al desplegar esta narrativa socio-cultural, Gabriel de la Mora elude el tema obvio cuando lo que se pretende es trazar relaciones estéticas y políticas entre México y Colombia: el fenómeno del narcotráfico. Tal hazaña, al revés del heroísmo del artista comprometido, trastoca lo político desde el aspecto mítico de lo fallido. En relación a la pericia de Gamboa, podríamos decir que este proyecto, más que reproducir el valor

grandilocuente del gesto patriótico, recupera el aspecto invisible del sin lugar, del vacío histórico que la memoria permite imaginar. Al utilizar la “exposición que nunca fue” esta obra se vuelve un anti-monumento, ya que no celebra la destreza de la voluntad humanista, ni tampoco el valor del patrimonio salvado. En todo caso, los símbolos que entran en juego con este proyecto historiográfico son aquellos que a nadie le importa celebrar, pues operan desde el aspecto negativo del heroísmo. Al cierre de la exposición, los documentos aquí presentados como también la pintura relativa a las exposiciones precedentes se colocaran en la caja metálica para luego empotrarla a la pared, de tal suerte que el símbolo conmemorativo de lo fallido pase de la contingencia histórica a la invisibilidad de algo que, aún cuando insignificante, paradójicamente se propone para la eternidad.





Serie E.P. 1948

En el segundo piso del NC Arte se presenta una exposición con piezas que guardan relación con los temas relativos al proyecto *Exposición Panamericana*. De forma tangencial, esta muestra incluye algunos retratos realizados con cabello, recurso gráfico por medio del cual se identifica una parte significativa de la práctica de Gabriel de la Mora. Entre estos dibujos realizados específicamente para esta exposición se incluye un retrato de Fernando Gamboa, una reliquia del Museo de Historia del Bogotazo que consiste en una escultura decapitada, otra pieza escultórica con una bolsa situada sobre la cabeza para protegerla del polvo de una construcción, algunos personajes provenientes de retratos fotográficos realizados por el Víctor Villamil en 1948, y posteriormente encontrados en los archivos de Foto Vilón de Bogotá, como también algunos *snapshots* hechos por Gabriel de la Mora durante su primer visita a Colombia en mayo del 2012. Como parte de este repertorio también se incluye cuarenta y ocho ampliaciones fotográficas intervenidas por el artista, material archivístico encontrado en estado de deterioro en los estudios de Foto Vilón Bogotá, mismo que en 1948 se llamara Estudios Fotográficos CANO. Se especula que estos personajes fueron testigos directos o indirectos del Bogotazo, retratados igualmente por Víctor Villamil, padre de Germán y Patricia Vilón quienes actualmente dirigen el estudio fotográfico y sus archivos.











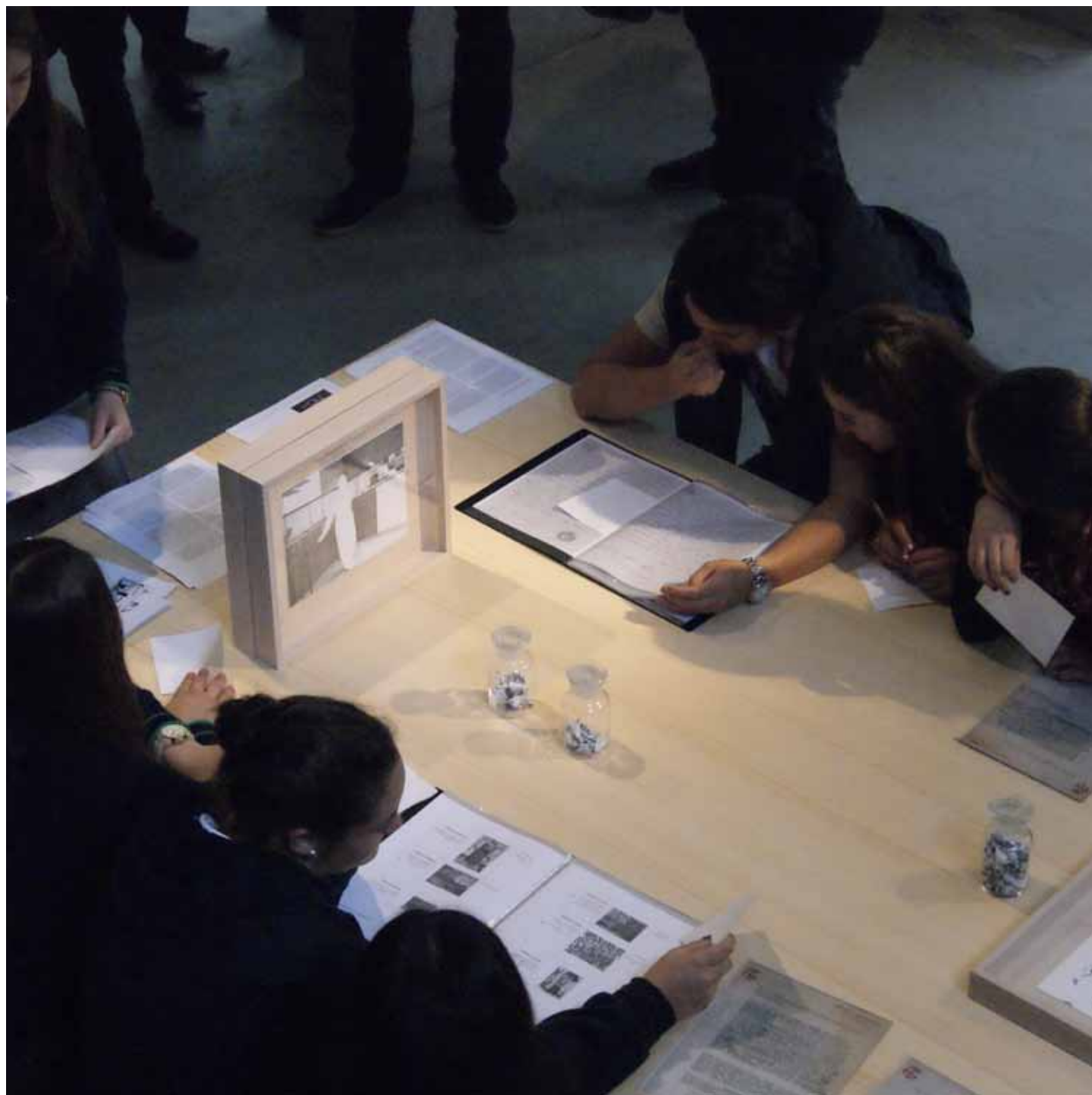














Rescatar saberes de la historia: la obra de Gabriel de la Mora

En octubre de 2011 Ana Garduño, Luis Vargas Santiago y yo visitamos el montaje de la exposición *Ruido Blanco* de Gabriel de la Mora.¹ Tres historiadores del arte nos acercamos a las piezas a través del discurso del artista gracias a una visita guiada que nos proporcionó en compañía de la curadora Kerstin Erdmann. Del diálogo establecido emergían ideas sobre la noción de resquebrajaduras, ocultaciones, construcciones, relatos e intersticios. A través de estos conceptos tratábamos de explicarnos la obra de Gabriel y así problematizar las narrativas de la historia del arte.

Ruido Blanco mostró un compendio de piezas que reflexionaban sobre el deshacer de las imágenes. En el caso de la pintura, Gabriel utilizó falsificaciones pictóricas para desmontar de ellos los pigmentos y dejar únicamente el lienzo.² El revelar el tejido del lienzo, mostrarlo desnudo, nos llevó a una discusión en torno a la formación de las capas históricas y el cómo se acumulan saberes en ellas. A la par, el pasar el soporte de las obras a la superficie cuestionaba el estatuto de la pintura en tanto cuerpo imperante en la historia del arte. En el caso de la fotografía, los impresos fueron desprendidos en fragmentos como si se quisiera arrancar instantes al pasado y traerlos al presente. Los despojos fotográficos sugerían una propuesta sobre la desestructuración de la memoria, la carencia de una orga-

nización en unidades y sistemas continuos. Se trataba de una desarticulación de fotografías que en el fondo problematizaban la búsqueda de sincronías y secuencias en los relatos alrededor de las imágenes. En síntesis, tanto los lienzos resquebrajados como las fotografías desarmadas nos condujeron a los historiadores a pensar en las grietas de la historia, en aquellos capítulos que no están escritos o imposible de asignarles lugar en una estructura secuencial.

Meses después de nuestra visita, Gabriel se adentró en un proyecto que lo llevó a reflexionar sobre el archivo y con ello, rescatar nuevos saberes de la historia. *Exposición Panamericana* fue la muestra llevada a cabo en NC-ARTE en 2012 la cual tomó como punto de partida la exhibición organizada por Fernando Gamboa en 1948. Este proyecto de Gamboa fue una muestra malograda debido al golpe de Estado ocurrido en la capital colombiana.

Gabriel, cuyo proceso de trabajo se acerca al de un arqueólogo y al de un científico de laboratorio, no trató de reconstruir un hecho histórico sino hacer visibles los cruces entre pasado, presente y futuro, ficción y documento, sonido y silencio, presencia y ausencia. Conceptualizó este evento con miras a poner en la mesa de debate la construcción de narrativas partiendo de un hecho interrumpido. Las piezas exhibidas fueron portadoras de un saber que criticaron la concepción del pasado como un cuerpo inmóvil, sin capacidad para crear nuevas afinidades. En suma, *Exposición Panamericana* fue un relato sobre lo no logrado y la susceptibilidad de

1 *Ruido Blanco*, Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, Octubre-Noviembre, 2011.

2 Algunas de estas piezas fueron mostradas en la exposición *Originalmente-falso*, Galería OMR, 2010.

los esquemas de exhibición. Una vez más, Gabriel estimuló una reflexión sobre aquellos sucesos fuera de una secuencia temporal unívoca.

México-Bogotá, otro encuentro

Exposición panamericana es tu primera intervención en un espacio museístico y primer trabajo en el que te involucras en un acontecimiento histórico que involucra México-Colombia. ¿Qué retos implicaron estas dos experiencias?

Este proyecto implicó muchos retos, que al final superaron cualquier expectativa. Cuando me invitaron a realizarlo en febrero de 2012 mi agenda estaba llena, pero el tener la oportunidad de hacer mi primer intervención de un espacio fue algo que me llamó mucho la atención y fue un reto importante por experimentar, pensar y proponer. Me ilusionó mucho, acepté y comenzaron a surgir varias premisas y retos.

- Este proyecto me acercó por primera vez a la arquitectura, profesión que abandoné en agosto de 1996 para convertirme en artista. No siendo arquitecto me enfoqué a la esencia de la arquitectura: el espacio.
- Me interesaba mucho exponer por primera vez en Colombia de forma individual y en un lugar sin fines de lucro, una fundación dedicada a la intervención del espacio.
- Me propuse desde el inicio evitar cualquier tema relacionado con violencia y narcotráfico; dos temas desgastados y obvios que relacionan a México y Colombia.
- Tenía que encontrar o descubrir algo que relacionara de una forma muy inteligente a ambos países y me diera la pauta, la información o la historia

para el proyecto a proponer.

- Al revisar las 12 propuestas de intervenciones de espacio anteriores a mi proyecto y presentadas en NC ARTE, quise evadir lo formal y cualquier conexión conectada al arte fuera de la idea de intervenir, presentar algo diferente; quise enfocarme en el edificio, en el lugar, en el entorno.
- Después de buscar varias definiciones de lo que es una intervención de espacio, quise llevar la contraria y romper la idea de que una intervención de espacio era algo “efímero” que solo subsiste en el tiempo de su exhibición y al final desaparece, en la propuesta busqué transformar esa idea efímera en eterna.
- Por último, quise que este proyecto fuera algo nuevo en mi trabajo rodeado de muchas primeras veces, pero con una congruencia y una fuerte conexión con mi propuesta como artista. En pocas palabras abrir una puerta continuando con un hilo conductor.

Al comenzar a investigar que había sucedido en el edificio histórico y remodelado que alberga a la Fundación NC ARTE, descubrí que había sido entre muchas cosas más una fundación Teodésica (checar) y una escuela de Mecnografía, pero al estar en el Barrio de La Macarena, en los límites del centro histórico de Bogotá, descubrí un evento que me llamó mucho la atención: El Bogotazo, en el cual el 9 de abril de 1948, asesinan a José Eliécer Gaitán, líder del partido liberal, y comienza una violencia de tres días en donde muere mucha gente e incendian varios edificios históricos, es un evento sin duda que divide en dos la historia de Colombia, antes y después del Bogotazo.

Este evento toca al edificio histórico, la idea de los edificios destruidos y quemados ver las fotografías del evento e indagar en este evento fue el inicio del pro-

yecto, pero tenía que encontrar una relación de El Bogotazo con México. Al platicarle lo que había encontrado a Francisco Reyes Palma, inmediatamente me pide que tecleé en la computadora “Fernando Gamboa – Bogotazo” y lo que encontré en Internet fue algo asombroso, resulta que a fines de marzo de 1948 se realizó la conferencia Panamericana más importante en donde surge la O.E.A., México fue parte de ella y se comisionó a Fernando Gamboa para presentar una magna exposición mostrando 3 siglos de arte mexicano, la cual fue cancelada por el bogotazo, y tiempo después la obra regresa a México tras una hazaña heroica por parte de Gamboa al salvar el patrimonio de México del fuego que llegó al Palacio de las Comunicaciones (hoy edificio Murillo Toro) donde sería la “Exposición Panamericana”.

Sin duda este era el tema que me emocionó y me daba la información perfecta para a partir de todo esto investigar a fondo todo lo acontecido en El Bogotazo, la Exposición Panamericana, Fernando Gamboa y la Exposición fallida Panamericana y el espacio a intervenir de NC ARTE.

Habría que viajar por primera vez a Bogotá y visitar archivos, el lugar de los hechos. Conocer el espacio a intervenir y reunir la mayor información posible que quedó documentado y generó el proyecto de una forma muy fuerte.

El reto de presentar algo muy potente se cumplió al ver materializado el proyecto 8 meses después de la invitación al mismo y algo muy importante era el activarlo con la inauguración y la clausura, con las reacciones del público que asistió a la intervención y al cierre del mismo que rompía el concepto de efímero para convertirse en eterno y de alguna forma se comenzara a activar a otro nivel el proyecto en una especie de cápsula del tiempo.

Al hacer estas intervenciones tanto en el espacio como en el tiempo, me parece que estás replanteando tramas históricas a través de tensiones entre pasado y presente que construyen una nueva narrativa. ¿Cuáles crees que sean los puntos principales de ésta?

No se puede desprender al espacio del tiempo, es más, creo que no se puede desligar al tiempo de nada, yo pienso en el pasado y en el futuro, ya que el presente es relativo y en cuestión de tiempo para mí no existe. Cuando piensas en el presente ya se convirtió en pasado y el futuro a veces tarda y a veces se convierte en pasado en un abrir y cerrar de ojos, y el pasado también puede convertirse en futuro de muchas formas y todo es un círculo que va cambiando con el tiempo.

Me gusta la idea de poder replantear las cosas, más aún cuando estas pueden ser tramas históricas a través de tensiones entre pasado, presente y futuro y que todo esto resulte en la posibilidad de poder construir una nueva narrativa. Que puedo decir, esto lo convierte en algo que no encuentro palabra para poderlo expresar correctamente, si puedo ponerle un número me gustaría que fuera un 10.

De todo este proyecto, de la información y la historia que encontré, analice y me sirvió para plantear la obra existen tres versiones:

1. La de Fernando Gamboa que aparece en su archivo, en sus notas, en las notas de los periódicos y en la grabación de la entrevista que encontré en el Archivo de Gamboa.
2. La versión real, que nadie sabrá y es la que existió y solo vivieron los protagonistas de esta historia que en su mayoría o totalidad están muertos.
3. Mi versión de los hechos a partir de la investigación y la información que logré juntar.

La unión de estas tres versiones, la experiencia de haber recordado o revivido este evento tan ajeno por mucho tiempo y tan familiar para mí recientemente, un hecho que no me tocó vivir ya que sucede 20 años antes de que naciera, pero que quizá en “otra” vida si me haya tocado. A través del arte y este proyecto tuve que revivir historias y archivos que estaban guardados y transformados en información y en documentos.

Mi versión esta expuesta en la intervención y en este proyecto, pero también en completar parte de una historia tan común para los colombianos que puedo casi asegurar que en su totalidad de las generaciones que viven actualmente en Colombia desconocían este evento de la Exposición Fallida Panamericana, de Fernando Gamboa y que haya quedado oculto por 64 años y haya sido descubierto por muchos el día de la inauguración y durante el tiempo que el proyecto fue presentado, quizá construyó o aumentó la narrativa que pudieran tener antes de esta propuesta, de este proyecto y de este evento, tan importante y particular como lo fue el Bogotazo.

En origen, *Exposición panamericana* de Gamboa tenía toda una estructura de representación y un aparato burocrático detrás. Las obras expuestas en NC-Arte se relacionan con la articulación de la exposición original desde el borramiento de la imagen y el desmontaje del documento. Así, ¿cómo defines o explicas la representación del pasado como un cuerpo inasible?

El pasado para mí existe de dos formas a través del documento que es algo físico, palpable y visible como lo pueden ser fotografías, documentos, recortes de prensa, impresos, grabaciones, notas entre muchas

cosas más y la segunda forma de representar el pasado es a través de lo invisible, inasible, la memoria y la imaginación de la presencia a través de la ausencia, del llegar un espacio a través del vacío, premisas y elementos muy importantes en la concepción y realización de este proyecto.

Al final del día si no queda un documento o algo todo tiende a desaparecer, a quedar borrado, en el olvido, en la no existencia o guardadas en la nada a través del tiempo. La *Exposición Panamericana* al haberse organizado, y nunca haberse llevado a cabo, al haber quedado como una exposición que nunca fue, una exposición fallida, que las 138 obras importantes de pintura y gráfica cubriendo un periodo de tres siglos de arte mexicano hayan viajado en ocho cajas a Colombia, hayan corrido el riesgo de quemarse y perder parte del patrimonio de México y nunca hayan salido de sus cajas y fueran regresadas a México y todo lo que sucedió alrededor de este hecho que hasta toca niveles de heroísmo y tragedia, son sin duda los elementos clave de la historia, investigación y propuesta de este proyecto.

El resultado final representa de muchas formas al pasado y al futuro a través de un cuerpo inasible, transforma lo efímero en eterno y el final del proyecto activa el inicio del mismo en una especie de cápsula del tiempo en donde el futuro se convertirá en algún momento en pasado y el pasado en futuro.

La idea de representar el pasado en un cuerpo inasible creo que es la esencia de todo este proyecto y me encanta, Cristóbal, que lo apuntes en esta pregunta y lo señales, lo cual me deja pensando muchas cosas más.

El proyecto terminó, ahora esta entrevista cierra el mismo y quedará como documento en la publicación de la memoria de NC ARTE de 2012.

Las tramas del archivo

Las cajas donde se guardaron las obras fueron replanteadas por ti como una suerte de fantasmas, concibiéndolas únicamente desde sus siluetas. En la exposición hay otras piezas que permiten poner en tensión lo visible y palpable y aquello que es inasible. Me estoy refiriendo a las fotografías. ¿Cómo tejer estos puentes entre los objetos y las imágenes?

Un objeto pretende tener 3 dimensiones, un volumen, ocupa el espacio; mientras una imagen es bidimensional, plana, es un registro o documento de algo que sucedió y ya no existe, tan solo queda el registro de la imagen. En las fotografías al ser intervenidas retiro parte de la imagen o la información y pasa de bidimensional a tridimensional, de ser una imagen a convertirse en un objeto de alguna forma y viceversa, las cajas de ser un volumen que contiene cierto número de obras cada una, estar llenar, tener un peso, se convierten en una silueta, en una vacío, en una presencia a través de la ausencia, de alguna forma pueden convertirse de tridimensionales a bidimensionales o planas; las ocho cajas son uno de los siete elementos que componen el proyecto y un elemento protagónico en la historia de esta *Exposición Panamericana*.

Las cajas están y no están al mismo tiempo, como bien indicas al decir “fantasmas”, me gusta esta palabra y esta sensación se repite en toda la exposición, en las fotografías intervenidas, en la voz de la entrevista que sale de un hoyo en la pared, y no se entiende hasta que esta cerca de la misma, y ese efecto fantasmagórico de alguna forma va conectado con la energía, con la sensibilidad, y con el creer y el no creer, elementos interesantes y presentes en el arte contemporáneo.

Esto me lleva a la otra reflexión sobre el efecto fantasmagórico. Exposición panamericana es una exposición espectro. Pienso principalmente en las fotografías que expusiste. Ahí está presente la fotografía como herramienta de la desaparición pero a su vez su condición de documento, de mantener un saber latente...

En la planta baja, en el proyecto de la intervención no quise tener ninguna imagen visible o física, al final decidí intervenir tres fotografías iguales que encontré en un archivo de la Revista *Mañana* en México tomada a inicios de los años cincuenta y donde Fernando Gamboa está en la instalación de una exposición.

La fotografía la escaneé y la imprimí en blanco y negro al tamaño original tres veces y la intervine de tres formas distintas dejando en una mucha información, en otra un poco menos y en otra casi nada, esto representa de alguna forma las tres versiones de la historia: la real, la de Gamboa y la mía, las cuales quizá difieren una de la otra y nunca sabremos una de ellas, refiriéndome a la versión real.

Con esto me interesa que el artista tan sólo inicia una pieza al intervenirlas y arrancar fragmentos de la imagen. El tiempo y la luz cuando borran los residuos de la imagen fotográfica y se convierte en un monocromo, es ahí cuando para mí la obra quedará terminada. Esto rompe la forma de generar arte y pone al artista en otra situación, pone a la pieza en un proceso continuo en donde el tiempo es el elemento principal del proceso y de la obra en sí, uniendo continuamente y transformando el pasado, el presente y el futuro.

Lo mismo sucedió con las fotografías intervenidas del segundo piso, para esto una premisa del proyecto era presentar obra en el segundo piso para poder venderla y que con parte de las ventas poder financiar los

siguientes proyectos de NC ARTE.

Desde un inicio me interesaba integrar al segundo piso del proyecto, al saber y tener clara la propuesta, en mi visita en mayo de 2012 a Bogotá encontré un estudio de fotografía a dos cuadras de NC ARTE: Foto Estudio Vilón. Les pedí si tenían fotos *vintage* de los retratos que haya realizado su padre Víctor Villamil (Vilón) en 1948 en ese entonces como Estudio Fotográfico Cano, y me dijeron que no había fotos *vintage* pero que buscarían los negativos, tres días después regreso y Patricia y Germán estaban tristes al mostrarme las cajas que contenían los negativos de los retratos de 1948 y 1949, destruidos casi por completo por el agua, la humedad y los hongos que seguramente entró y nunca se dieron cuenta, al ver los negativos destruidos, pegados y rotos entre sí en lugar de frustración me emocioné y pregunté si aunque estuvieran como están de deteriorados podrían imprimirse tal cual, y me dijeron que sí, al ver pruebas el resultado fue indescriptible, creo que el tiempo había intervenido los retratos de una forma espectacular, única y pasaron de documento a desecho transformándose como parte del proyecto de la intervención dándole a la exposición como bien apuntas de espectro, de desaparición. El retratose transformó en documento, para a través de un proceso de destrucción transformarse en arte a través de una fotografía intervenida por el tiempo, y por el artista, iniciando la pieza y el tiempo nuevamente cuando borre la fotografía y desaparezca convirtiéndola en un monocromo el proceso artístico y natural terminara la pieza, para concluir un proceso y comenzar otro.

En cuanto al termino fantasmagórico o e espectro, hay algunas imágenes que resultan inquietantes, hay otras que son fascinantes y unas más en las que no hay

una línea entre lo horrible o terrible con lo bello.

Me interesaba presentar estas imágenes muy personales y tenía curiosidad si alguien reconocería a alguno de los personajes que podían distinguirse aún después del deterioro que tuvieron los negativos con el tiempo, ¡y resulto! En la inauguración una mujer emocionada me comentó que uno de los personajes en una fotografía era su abuelo, y que ella tenía la misma foto en su casa, pero impresa con el negativo en buen estado y en su momento, solo un personaje fue identificado por un familiar y sigue vivo en la memoria de su familia, los 47 restantes ya no existen ni físicamente y quizá tampoco en algún recuerdo alguno de algún familiar o amigo.

Todos subsistimos tan solo e tres generaciones por nombre y rostro, después de eso desaparecemos, comúnmente, aunque hay algunos personajes que nunca dejaron de existir en el consiente colectivo.

Creo que entonces activaste dos tipos de archivo: uno burocrático y otro personal, donde están presentes espectros que viven entre nosotros.

Me gusta pensar en la posibilidad de activar un archivo, ya sea como tú bien mencionas: uno burocrático y otro personal.

Estoy seguro que todo siempre sucede por algo. El haberse destruido la mayoría de los negativos de 1948 y 49 me resulto fascinante, a la hora de imprimirlos necesitaban una pequeña intervención de mi parte ya que la intervención principal la hizo el tiempo, la humedad, el agua y los hongos que esto generó. La definición que tengo del arte como el paralelo a la definición de energía: “El arte ni se crea ni se destruye, tan solo se transforma”, es reforzada en esta serie en específico.

Un retrato de alguna forma es la captación de la

imagen de una persona; su rostro, sus rasgos y creo que también su energía puede ser captada a través de la fotografía.

Los espectros es lo que se percibe de la readaptación de algunos retratos por el deterioro de los negativos, no sé exactamente si esto se capta o representa a través de algo fantasmagórico, poético o algo muy especial.

Las fotografías para mí son espectaculares, muy fuertes y no encuentro palabra alguna para describirlas como debería de ser: son lo que son.

Situar la fragilidad de los negativos en el espacio de exhibición, en el museo, ¿qué implicaciones tiene?

La fragilidad es un elemento constante en mi propuesta como artista, la tensión que esa genera es algo que me llama la atención desde que tengo memoria y desde pequeño.

La fragilidad cada vez es más aguda y más radical en algunas piezas, proyectos o series, ligandose de alguna forma con lo efímero convertido en eterno y viceversa.

¿Qué implicaciones tiene? Muchas, esa fragilidad removi6 historias del bogotazo y activo la memoria del publico en su mayoria Colombiano durante la exposici6n. Revivi6 recuerdos, revivi6 el evento y descubrieron otra fasceta “nueva” de un evento tan conocido e importante de El Bogotazo, como la exposici6n Fallida Panamericana, como Fernando Gamboa, la Novena Conferencia Panamericana, a Jose Eli6cer Gait6n, al Hotel Granada, al Edificio Murillo Toro, a Victor Villamil Vil6n, a Foto Estudio Cano ahora Foto Estudio Vil6n que esta por cerrar sus puertas para siempre, y en alg6n tiempo a NC ARTE, a Willy Kautz, Ana Gardu6o, Crist6bal J6come, y a la exposici6n Panamericana 2012 y a todos los que estuvieron involucrados en la realiza-

ci6n de este proyecto.

Las cajas, las fotografías, la grabaci6n de la voz de Fernando Gamboa y el archivo que hay detr6s de *Exposici6n panamericana* te llevaron a una suerte de arqueología de la modernidad mexicana. Con esta revisi6n generas un nuevo repertorio de im6genes, otra posibilidad de entender la exposici6n fallida en Bogot6. ¿Qué implicaciones tiene en tu obra y en el arte contempor6neo rescatar esta serie de saberes y eventos hist6ricos y exponerlos en el panorama presente?

La alquimia as6 como la arqueología son dos ciencias que me han interesado mucho desde ni6o.

En el 2006 inicio una l6nea de experimentaci6n “arqueol6gica” por as6 decirlo a trav6s de la serie de videntes en donde transformo fragmentos de muros y plafones o mantas de cielo (techos) de construcciones de fines del siglo XIX y la primera parte del siglo XX en M6xico.

En el 2007 en la serie: *Brújula de cuestiones* trabaj6 con un t6rmino que me invent6 “arqueología geneal6gica”, en el 2010 y 2011 en la serie: *Originalmentefalso*, trabaj6 en una investigaci6n a trav6s de archivos de falsos en diversas colecciones e instituciones p6blicas como privadas.

El proceso en mi obra es un factor muy importante que queda documentado siempre y es parte de mi archivo, llevo a6os comprando archivos fotogr6ficos y ciertos documentos y materiales que pueden verse como un archivo en constante crecimiento y que es la materia prima para iniciar o experimentar diversas series o l6neas de investigaci6n en mi trabajo.

En el arte contempor6neo hay una gran diversidad de propuestas hoy en d6a, en lo personal, los archivos

son una fuente, un material e información importante para el cuestionamiento e inicio de un proyecto, si los destruyo siempre quedaran escaneados y quedan de forma digital como archivo y físicamente como una o parte de una pieza o una obra.

Quizá ese archivo digitalizado genere otro archivo u otra obra pero algo importante es que generalmente muchos de los elementos con los que trabajo son rescatados de la basura y de ser desechados para ser clasificados, guardados, documentados y transformados.

La presencia del archivo en tu obra es contundente. ¿De qué manera la exposición en Colombia impulsó esta línea de investigación en tu obra?

El archivo, los archivos son la parte esencial del proyecto de *Exposición Panamericana*, son la médula del proceso y el resultado del mismo, así como un texto es un dibujo también, un archivo puede ser mas que un documento o información, y puede también ser la obra en sí.

Exposición Panamericana, esta intervención de espacio la tome como un reto y la forma de experimentar con una intervención, con un espacio, con la visita por

primera vez a un país que nunca había conocido. Lo tomé como un reto para experimentar muchas cosas nuevas en un sentido personal y profesional y los resultados superaron cualquier expectativa que haya tenido.

Trabajé como lo he dicho antes por primera vez una intervención de espacio, toque en mi obra por primera vez un tema histórico, encontré un hecho histórico que desconocía y pude saber mucho más de Fernando Gamboa y conocí el archivo de Gamboa que maneja su sobrina Patricia Gamboa quien fue una pieza importante en este proyecto, conocí a Germán y Víctor Villamil (Vilón) quienes me dieron un archivo de negativos destruidos que es invaluable y es un material muy importante para mi exploración con el retrato, y la fotografía intervenida, en fin, trabajar con Claudia y Nayib y todos los de NC Arte fue algo muy especial y en donde todo esto ha rendido una gran cantidad de frutos y satisfacciones en todos los sentidos, ahora cerrando este proyecto con una colaboración mas con Willy y un texto impecable como siempre sobre el proyecto y por primera vez colaborar con Ana Garduño y contigo Cristóbal espero que sea el inicio de muchas colaboraciones más.

Cristobal Jácome