

El taller del artista como archivo: Celso Castro Daza.

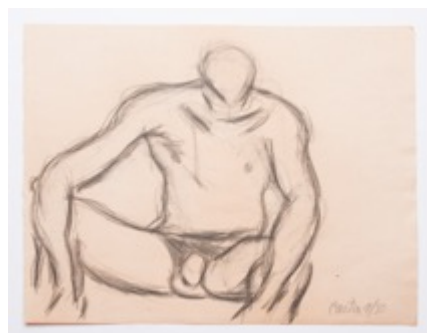
Autora: Paola Camargo González.

Categoría 1: Texto Largo.

I

Un ministro accede a las cámaras reales y roba una carta comprometedoras que pertenece a la reina. No hay duda del hecho porque fue visto por la reina y por una tercera persona. Bajo la mayor reserva y motivado por una considerable recompensa, el prefecto de policía registra por completo la residencia de ministro en varias ocasiones. Al agotar todas sus estrategias de búsqueda decide contratar un investigador. Finalmente, el investigador revela el misterio. La carta siempre estuvo en un lugar visible, escondida a la vista de todos, en el tarjetero de la sala de la casa del ministro.

Esta historia, escrita por Edgar Allan Poe en 1844 es familiar de dos reflexiones hechas en la década de 1960: 1. *Que lo obvio es lo más difícil de ver*, como lo propone Roland Barthes; y 2. La existencia de un tipo particular de experiencia sobre la que escribió Clarice Lispector, *aquella dada por las cosas siempre vistas y nunca vistas*. El artista Celso Castro Daza (Valledupar, 1953) ha observado, dibujado, pintado, esculpido y fotografiado penes durante cuatro décadas. Sus obras están visibles para todos en una casa de su familia, eventualmente abierta al público y es evidente en ellas la reiteración temática del desnudo masculino. Fue necesario que pasaran algunos años para que yo comenzara a ver algo más en unas imágenes que parecían revelarlo todo a primer golpe de vista. A veces, como en la historia de la carta robada y como en esta historia, lo más obvio es lo más difícil de ver.





Este ensayo extiende la noción de archivo al taller de un artista. La palabra archivo, del latín *archīvum*, y ella del griego ἀρχεῖον *archeîon* refiere tanto a las arcas, lugar destinado para guardar y proteger documentos, así como al conjunto de documentos organizados en un mismo espacio. El taller conserva esta doble función etimológica: es a la vez lugar y conjunto de cosas. En este caso es producido por el artista. Pensar el taller como archivo presupone considerar además de las obras y los objetos, el espacio, el ambiente completo del taller, su piso, sus paredes, su techo y todo lo allí contenido.

En este estudio tomo distancia de la noción documental de archivo, debido a la larga cadena de exclusiones históricas que ha implicado la relación escritura-archivo-poder. La noción que nos interesa es la del archivo como conjunto de imágenes. El taller del artista, además de lugar de trabajo, puede constituir una de las más diversas y misteriosas acepciones de archivo visual. En él, los artistas almacenan y conservan sus obras, así como su material privado. Este es su lugar íntimo de recogimiento y expansión.

En su taller convive lo que el artista destina a la vista de todos y aquello que reserva para sí. Esa convivencia de cosas conforma un conjunto heteróclito de imágenes y objetos. Parafraseando a Etiénne Simone (2012), aunque las imágenes no tengan consciencia, están vivas. No obstante, en cuanto archivo visual, las imágenes del taller están vivas, pero en estado de suspensión. El objetivo de esta búsqueda ha sido pensar en posibilidades de sacar las imágenes del taller del artista de ese estado, para hacer que entren en uno de trabajo y relación mutua a través de la estrategia de montaje.

II

El montaje nació con el cine. Después de la invención del cinematógrafo en 1895 y de una serie de grabaciones de tomas largas sin corte alguno, realizadores como George Méliès (1861-1938) comenzaron por primera vez a cortar los fotogramas de las cintas cinematográficas, a juntar algunas de esas imágenes, a excluir otras, a alterar los sentidos del orden, a reagruparlas, comenzaron a editar. Ese mecanismo usado para producir sentido a partir de la inclusión, exclusión y reagrupación de fragmentos visuales se conoce como montaje.

Georges Didi-Huberman (1953) propone que al pensar en los hechos del pasado los historiadores tengan en mente algo dialéctico y en movimiento, no algo estático, inerte. Para este investigador, en cada imagen operan diferenciales de tiempo y por ello el reto que enfrentan los historiadores del arte al estudiar imágenes es similar al que enfrentó Walter Benjamin (1892-1940) cuando analizó la estrategia de montaje: crear interpretaciones que tengan como punto de partida las relaciones entre fragmentos.

¿Qué tipo de recurso puede ser usado para presentar montajes que no conduzcan a generar la ilusión de una narrativa única?

Para Tim Ingold (2007) la vida se vive a través de líneas y llegó a esta conclusión después de preguntarse qué tienen en común acciones como caminar, tejer, observar, narrar, cantar, dibujar y escribir. A partir de la propuesta de este autor, el archivo visual que configura el taller del artista Celso Castro Daza será pensado a través de cuatro líneas posibles, entre muchas otras. Cada una de ellas intenta trazar conexiones entre imágenes, que solo surgen al observarlas y pensarlas en conjunto.

Línea 1



La línea 1 es un montaje que propone una aproximación a la complejidad del universo masculino de Celso Castro Daza. En la imagen de la esquina superior izquierda vemos decenas de retratos fotográficos de los hombres de su familia, enmarcadas y colgadas en las paredes del taller, a través de las cuales se puede trazar la genealogía del poder público en el Departamento del Cesar, Colombia.

En esta esquina de su taller se observa cómo arbitrariamente el artista apoya en los retratos (en blanco en negro) sus pinturas de gran formato, las mismas que exponen los cuerpos de sus modelos.



¿Imaginaron sus ancestros alguna vez que esa fotografía en la que vestían traje de sastre y/o corbata sería parte del museo personal del artista? De cualquier manera, esta primera vista a los muros del taller de Celso presenta al menos dos maneras distintas de exaltación masculina: a través del retrato (tradición visual occidental) y como modelo exclusivo de una obra pictórica (vía personal del artista). Vestidos o desnudos, en el retrato y la pintura se conjugan dos operaciones de distinción social que están presentes en el taller y que hacen parte de un mismo e incuestionado orden simbólico, social y cultural patriarcal.



Ahora bien, más que interrogar en este momento la ausencia de las mujeres, me interesa pensar la presencia del desnudo masculino en un tipo de pintura, producida en su mayoría en Valledupar y por alguien que ha desarrollado su obra ininterrumpidamente desde 1970 hasta hoy. Por supuesto, hubo intentos abiertos de censura al trabajo de Celso, unos que pasaron por el desmonte de algunas de sus muestras, por la negativa a incluirlo en espacios expositivos, por acusaciones públicas sobre inmoralidad, así como otras formas indirectas de censura, por ejemplo, la autocensura del artista respecto a su obra gráfica. Con todo, Celso Castro Daza fue noticia nacional en 1996 al ganar la primera tutela en favor de la libertad artística en Colombia, gracias al fallo del entonces magistrado ponente Carlos Gaviria Díaz, a través de la sentencia nº T-104/96. Tiempo después, entre risas, Carlos Gaviria le contó a Celso que en su época de estudiante él mismo había posado desnudo para artistas y que con eso ganó algunos pesos.

*

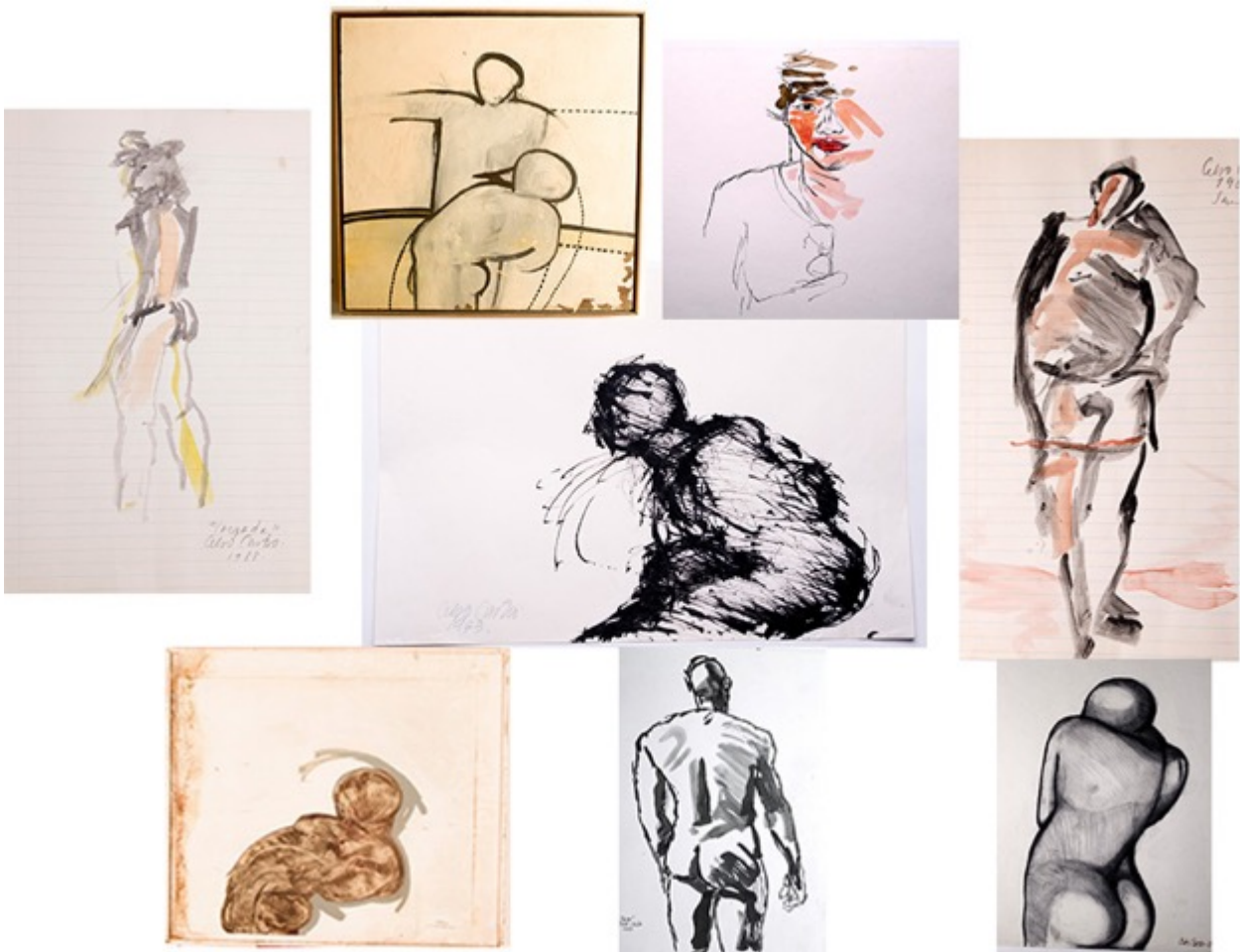


En el fondo del taller, fuera de la visión de los visitantes, en una caja cerrada y dentro de una carpeta, el artista guarda los recortes de cuerpos de hombres, tomados de revistas y periódicos de las décadas del 80 y 90, previos a la era de internet. En esta misma carpeta conserva un recorte de periódico de una fotografía suya, donde posa desnudo con su hijo recién nacido en brazos. En esta plancha o montaje puse junto a los recortes de prensa tres imágenes del padre de Celso: una en la esquina superior derecha, un *collage* fotográfico con su nieto en brazos; otra en la esquina inferior derecha, sentado junto a su hijo Celso (la única foto de infancia que Celso conserva junto a su padre) y adicionalmente, incluí otro *collage* fotográfico que hizo Celso de su padre sentado en un sofá negro.



La presencia de cuerpos masculinos en el archivo visual del artista pasa tanto por su interés en el cuerpo vestido o desnudo de deportistas, toreros o modelos publicitarios, así como por el afecto filial que atraviesa su condición de hijo y de padre. En una misma carpeta están en reserva las imágenes de cuerpos de extraños sexualizados y de sus directos consanguíneos sacralizados.

Línea 2



En un *chiffonier* o cómoda están guardadas, dentro de un cajón, varias carpetas de sus dibujos. Celso comenzó su carrera dibujando y haciendo acuarelas, pero nunca se ha considerado un buen dibujante. De hecho, cuando viajó a comienzos de los ochenta a Nueva York, a estudiar en el Pratt Institute, sintió un enorme alivio al comprar su primera cámara fotográfica. Así que no es casual que esta parte de su obra no esté exhibida en el taller, sino que se encuentre confinada en una especie de cajón de la vergüenza. Sus primeros trabajos, toda su obra gráfica está allí bien escondida. Por ello, aunque por su

taller pasaron críticos de arte como Álvaro Medina o Eduardo Serrano, lo que Celso mostró fue su obra de gran formato, en particular, sus *collages* fotográficos y sus pinturas.

Al poner juntos algunos de sus dibujos y acuarelas, se puede apreciar una búsqueda que trasciende su interés por el desnudo masculino. En los comienzos de su trayectoria el artista hizo una amplia indagación sobre la figura humana, que pone en tensión los límites impuestos por el binarismo del sistema sexo/género (hombre/mujer). Lo que esta línea sugiere es que cuando el artista trabaja sobre pequeño formato y a partir de trazos de carbón, tinta, de acuarela, de la mezcla de varios pigmentos, sus imágenes escapan a la hipersexualización vertical de los cuerpos de hombres tan presentes en sus fotografías y pinturas. En este conjunto de imágenes emerge un nuevo tipo de deseo que se desplaza hacia un impulso primigenio y se expresa en cierto tipo de redondez.



Línea 3



La línea 3 permite crear relaciones entre los fragmentos escultóricos, los actores armados y el poder político en Colombia. Las esculturas hechas a partir de partes de rostros y penes fueron impresiones tomadas directamente de los cuerpos a través del uso del *alginato* de sodio o potasio, resina usada en odontología para hacer moldes dentales.

Una de las esculturas de hierro mezcla el rostro y el pene de “Onorio”, hijo de un boxeador sinuano y de madre negra:

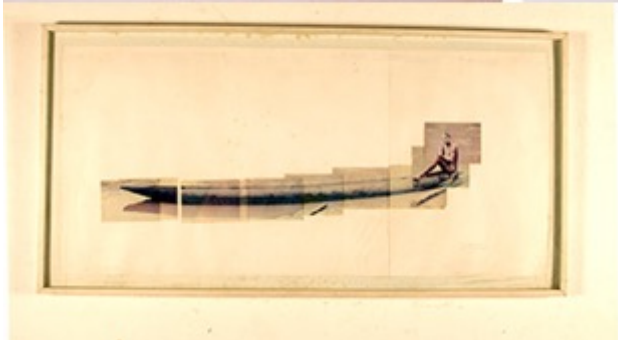
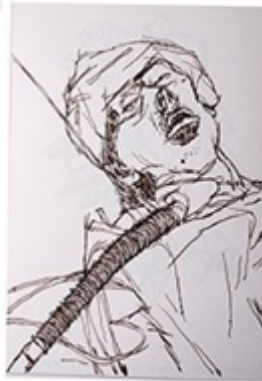


La imagen, que para el artista fue interesante de hacer por la belleza del modelo, entra en tensión con las imágenes de los militares y paramilitares. En el contexto del conflicto interno colombiano miles de cuerpos han sido mutilados, despedazados y lanzados a los ríos, en la tentativa de desaparecer y aniquilar al otro, enviando al tiempo un mensaje visual de terror a quienes quedan vivos. La mayoría de ellos son cuerpos de hombres. En este mismo montaje, dos actores armados exhiben para el artista su fusil y su pene sin pudor.



La proximidad de las imágenes es también semántica, fusil y pene son dos armas de combate y evidencia de ello son las más de 28.314 mujeres víctimas de violencia sexual en Colombia entre enero de 1985 y 1 de julio de 2019 (según fuente oficial del Registro único de Víctimas).

Línea 4



Aunque no toda la obra de Celso Castro Daza ha estado consagrada a la temática del desnudo masculino, la mayoría sí. Al dar una mirada de conjunto a la plástica que está al margen de esta temática, puede apreciarse un uso variado de materiales: tintas en el dibujo de plantas y arbustos, collage fotográfico de paisaje, collage hecho a partir de recortes de papel, la combinación de un dibujo de tinta y otro a lápiz en una misma superficie, y en los últimos años, la pintura de frutas.

Estas imágenes muestran un Celso mucho más complejo. La referencia explícita a los genitales masculinos cede lugar a la manifestación de un cierto erotismo fálico presente en todas estas obras, incluso en el dibujo que hizo de su madre en cuidados intensivos, en una especie de rito entre las pulsiones del eros y el tánatos.



Dibujo con esfero. 21,5 cms X 28 cms. 1996

Si bien Celso no es muy consciente de la autocensura al mantener en secreto toda esta parte de su obra gráfica, la pintura de los duraznos ejemplifica el caso contrario, el de la autocensura intencionada. En el año 2013 el Club Social Valledupar S.A. le hizo un encargo. Ante el temor de que uno de sus desnudos fuera rechazado, él artista hizo este óleo. Cuando me llevó a verlo sonreía contándome que esta era la única manera de que una obra suya entrara al club.



Duraznos. Óleo sobre lienzo. Celso Castro, 2013. Club Valledupar S.A.

Línea 5



“Comencé mi colección de diapositivas en Nueva York desde 1979 y hasta el año 2001, y ya no hice más. La manera en que conservo mi archivo de diapositivas proviene de esa formación anglo de tener todo en orden, todo en su lugar.”

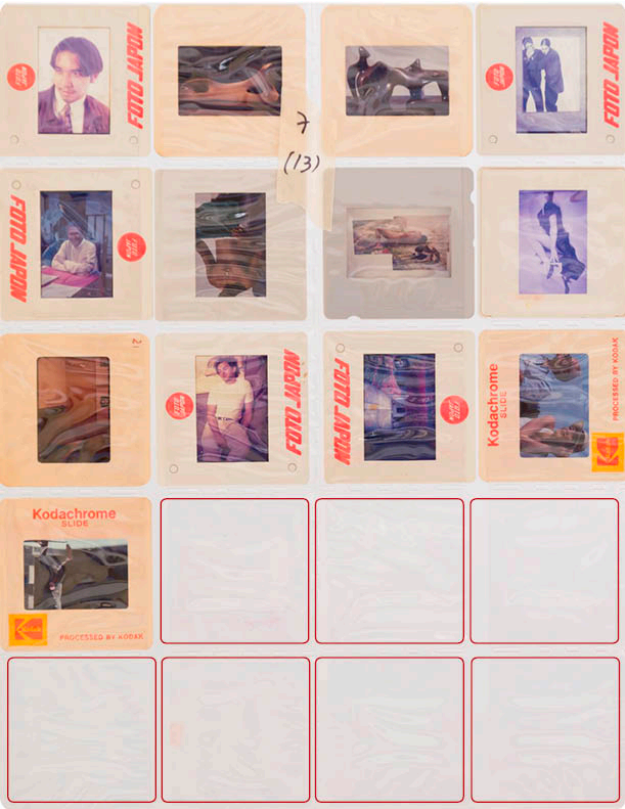
Celso Castro Daza.

Durante más de dos décadas Celso armó una colección de diapositivas, constituida por 162 hojas de contacto. Me pregunté cómo trabajar con ellas porque cada hoja puede contener hasta 20 imágenes. Sin espacios vacíos, las 162 hojas de contacto podrían tener unas 3240 diapositivas. Necesitaba delimitar. Hice una primera selección de 15 hojas de contacto, basada en una clasificación temática general a partir de las siguientes categorías: paseos, modelos, museos y otras. Sin embargo, como el artista trabaja con este material constantemente, no es tan sencillo decir que cada hoja de contacto agrupa una sola temática. Las imágenes entran y salen de esas hojas y no siempre regresan a su “puesto”.

Adicionalmente, hay hojas de contacto que no tienen las 20 diapositivas, no están llenas, tienen espacios vacíos. Frente a las más de tres mil imágenes que tenía ante mí, empecé a pensar en esos huecos. Creo que pueden ser de dos tipos: 1. De estructura estática (huecos al final de la hoja, que no permiten saber con certeza si antes hubo allí alguna diapositiva. Podría ser que los espacios vacíos

fueron dejados así al acabar algún rollo o serie); y 2. De estructura dinámica (llamo así a las hojas de contacto que tienen huecos ubicados en diferentes lugares, y que permiten establecer que antes hubo una diapositiva en ese espacio).

HOJA DE ESTRUCTURA
ESTÁTICA



HOJA DE ESTRUCTURA
DINÁMICA



Decidí trabajar solamente con las hojas de estructura dinámica, dieciséis (16) en total:



Partiendo de la unidad mínima de la hoja de contacto, la dispositiva, creo que estas podrían ser agrupadas al menos, en tres tipos:

1. Diapositiva como equipaje de viajero (aplica a la de hojas estáticas y dinámicas)

“Vi que la diapositiva era algo pequeñito, fácil de transportar y duradero.”
Celso Castro.

“Cuando yo viví en Nueva York, en París, en Milán, en Venecia, siempre pensé que yo nunca pararía ahí, que mi destino sería Valledupar”.
Celso Castro.



2. Diapositiva como punto de partida de una obra (aplica a la de hojas estáticas y dinámicas)

“Esas diapositivas las tomé como una manera de trabajar con ellas, de tener material de trabajo en un futuro. Siempre fui consciente de que eran un proceso fotográfico que era más duradero. A partir de una fotografía que yo hice y proyecté en la pared creé Muchachos con pena” . Celso Castro.

Para mí, identificar las obras hechas a partir de una proyección (*Muchachos con pena*) o a partir de una imagen fotográfica, como en el caso de los duraznos, es recorrer un camino bien conocido por los historiadores del arte. En esta investigación, propongo una aproximación metodológica que a diferencia de las dos categorías anteriores, solo aplica a las hojas de contacto con estructura dinámica.



Muchachos con pena. Lápiz, carboncillo y óleo sobre cartulina. 200 cms X 250 cms. 1995.

3. Diapositiva como elemento de un montaje privado (sale y entra de la hoja de contactos, a veces no regresa)

¿Qué pasa si inserto o saco imágenes de las hojas de contacto? ¿Qué ocurre si hago unos movimientos a los que ellas están acostumbradas? Como los huecos plantean interrogantes sobre las imágenes que antes estuvieron allí, un primer ejercicio ha consistido en hacer el proceso inverso: retornar las obras finales (pinturas, dibujos, etc) a su condición de imágenes de trabajo, de diapositiva. La idea es crear tensión por proximidad, a partir de la presencia de nuevos vecinos.



Hoja de contacto del artista

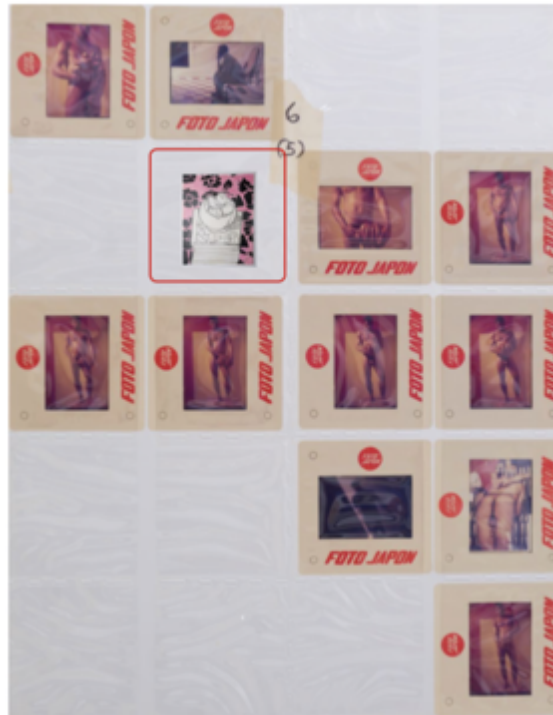


Hoja de contacto intervenida
con 2 imágenes adicionales

En esta hoja de contacto algunas imágenes apenas se ven, están borrosas por el reflejo de la luz. Pero mezclan fotografías de modelos desnudos con una pintura de fondo rojo de un hombre desnudo que está de pie.

La hoja de contacto de la derecha está intervenida, inserté dos pinturas del artista. La presencia de estas dos nuevas imágenes en la hoja es comparable a la de un vecino prudente. No hace ruido, se

adapta con discreción. Ahora miremos un caso en el que en una hoja de contactos de estructura dinámica todas las imágenes son fotografías de modelos. Hemos insertado una imagen de una técnica distinta (dibujo) y de otro género (naturaleza muerta).



Ahora estamos ante otro tipo de vecino, uno ruidoso que entra en relación/tensión con quienes están más cerca:



Esta aproximación metodológica está en desarrollo y permite experimentar con diversos montajes que tienen como punto de partida la aleatoria proximidad establecida inicialmente por el artista. Por otra parte, si bien la producción de diapositivas es hoy vista como una técnica en vía de extinción, los artistas continúan usándolas y por ello merecen ser pensadas.

*

Las cinco líneas propuestas son apenas un punto de partida que invita a pensar el taller del artista como un espacio de imágenes en suspensión, activadas a través de la estrategia de montaje. El objetivo de esta aproximación metodológica es ampliar el sentido de las producciones artísticas y nuestro conocimiento sobre lo que acontece en ese íntimo espacio de recogimiento y expansión que es cada taller.

En el caso específico de este estudio de caso sobre Celso Castro Daza, espero aportar al conocimiento y difusión de su apasionante trabajo. A las y los investigadores de todas las edades quiero decirles que aún está todo por decir sobre Celso, yo apenas abrí el sobre que escondía la carta.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. In *Zeitschrift für Sozialforschung* Jahrgang V, Félix Alcan, Paris, 1936, pp. 40–68.

BRUNO, Fabiana. Fotobiografia. Por uma Metodologia da Estética em Antropologia. 2009. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

INGOLD, Tim. Lines, a brief history. USA & Canada: Routledge, 2007.

SAMAIN, Etienne. As 'Mnemosyne(s)' de Aby Warburg. Entre Antropologia, Imagens e Arte, in *Poiesis*. Niterói (UFF), 2011.

WARBURG, Aby. Der Bilderatlas Mnemosyne (sob a direção de Martin Warnke e de Claudia Brink), 2000. Berlim: Akademie Verlag (versión en español: Atlas Mnemosyne. Madrid: Ediciones Akal), 2010.