

EL ARTE DE LOS COMPATRIOTAS

(Visita a la exposición *Cantos Cuentos Colombianos* en Casa Daros)

Seudónimo: Desiderio Landínez

Cédula: 80.505.155 de Bogotá

Número de caracteres: 15679

**Categoría: Premio Nacional de Crítica y
Ensayo: Arte en Colombia. Ministerio de Cultura-
Universidad de Los Andes.**

CATEGORÍA 1: TEXTO LARGO

El arte de los compatriotas

Por Desiderio Landínez

Uno de los escritores más destacados de los últimos años es el holandés Cees Noteboom (La Haya, 1933), un hombre que se ha dedicado a recorrer el mundo y a escribir para varios medios internacionales, claro, sin mencionar su gran obra poética y literaria. El, en su texto *Hopper, Vermeer y los enigmas de la luz*⁽¹⁾ cuenta que un día visitó el Frick Museum de Nueva York y se topó con *La lección de música interrumpida* de Vermeer – compatriota suyo- y se enfrentó a una situación que no tenía prevista: “debido al carácter intensamente holandés del cuadro (tan holandés como americano es Hopper), me embarga algo parecido a un sentimiento “nacional”... Con todo, el cuadro no deja de recordarme mi condición de holandés. Pero ¿qué hacer con eso del sentimiento nacionalista?”. Noteboom no habla de un “sentimiento nacionalista” de medallas de oro o proezas históricas u orgullo patrio, “sino de ese sentimiento, como el de ahora, de estar delante de algo que –por muy universal que sea- tiene más que ver conmigo que con el americano que tengo al lado. No hay que tener miedo al ridículo, de modo que vuelvo sobre lo mismo: esas dos personas del cuadro son compatriotas, una palabra que también contiene una gran carga emocional, sobre todo para gente que no viaja mucho”.

Cuando leí este libro, justo en ese momento estaba en Rio de Janeiro y me encontré con que Casa Daros abría sus puertas al

público con la exhibición *Cantos Cuentos Colombianos*, una selección de obras de esta colección de arte que supera las mil cien adquisiciones. Me llamó la atención que los directores de Daros-latinamerica (2) -su sede principal es en Zurich- decidieran, entre todas las posibilidades, abrir con una muestra de artistas colombianos solamente. Pudo ser una curaduría que abarcara varios países o, lo más obvio, por ser Rio de Janeiro, una exposición con los artistas brasileiros de la colección. Pero no: según leí en varios medios locales que registraron el evento y en el catálogo de la muestra(3), su director Hans-Michael Herzog cree que Colombia pasa por un momento muy importante en el campo de las artes y que le interesa especialmente el carácter político de las obras allí expuestas. La curiosidad que despertó la noticia en mí como colombiano fue inmediata.

Casa Daros se levanta en una construcción tipo colonial y ocupa toda una cuadra a la redonda en el sector de Botafogo. Llegué como cualquier persona el día de la inauguración y me sorprendió ver a tanta gente, entre periodistas locales, extranjeros y tantos otros curiosos. La exposición, dispuesta en buena parte de los 12 mil metros cuadrados de la sede, estaba conformada por obras de Miguel Ángel Rojas, Rosemberg Sandoval, María Fernanda Cardoso, Oscar Muñoz, Fernando Arias, José Alejandro Restrepo, Nadín Ospina, Doris Salcedo, Juan Manuel Echavarría y Oswaldo Macià. De todos conocía algunas cosas pero, justo al empezar el recorrido, me invadió el mismo sentimiento que le produjo a Nooteboom ver en Nueva York obras de Veermer: un “sentimiento nacionalista”. No era un sentimiento de orgullo o un deseo de ponerme a gritar “!Qué viva Colombia!”, sino la certeza de que esas obras me estaban diciendo algo más importante a mí que a muchos de los tantos brasileiros que deambulaban por los pasillos de Casa Daros.

Y pensé que no hay mejor manera de saber si eso que se llama “obra universal” en verdad lo es, justo cuando sale de su territorio. ¿Cómo ve un brasileiro una obra de un colombiano? ¿Cómo la ve un colombiano lejos de su país? Yo estaba ahí, sin querer, para responderme esa pregunta. Siempre me ha llamado

la atención cuando visito los museos de varias ciudades del mundo que la gente primero se aproxima un poco, mira la ficha técnica de las pinturas, y al ver que se trata de un “maestro” cambia de actitud, así la obra que tiene enfrente no le diga mucho: se condiciona al saber que está ante un Rembrandt, un Monet, o un Picasso, por ejemplo. Y me pregunto: ¿qué pasaría si ninguna obra tuviera ficha técnica? Si de repente en Uffizi, El Prado, el Louvre, en Tate Modern, o en cualquier espacio, de repente desapareciera la información de las obras, y los espectadores tuvieran que mirarlas sin saber que están frente a un Goya, un Velásquez o un Warhol. Tanta gente que llega condicionada a ver lo que ya sabe que quiere ver, porque lo ha oído, porque lo ha leído, porque lo ha visto en libros o catálogos. No sé cuántos asistentes a la muestra habían oído hablar antes de estos artistas colombianos, pero al no tratarse de una retrospectiva de un Fernando Botero, por ejemplo, *Cantos Cuentos Colombianos* se presentaba atractiva por ella misma, no por un solo artista.

Y ahí estaba yo viendo a mis “compatriotas” en Rio de Janeiro. “¿Pero qué pasa con ese sentimiento nacionalista?”, se pregunta Nooteboom y en ese momento yo de carambola. Me detuve a mirar la reacción de la gente, me acerqué con cautela para oír algunos comentarios, para tomar nota de las impresiones del público. ¿Podría ese ejercicio darme alguna respuesta? ¿Podría entrevistar a cada uno de los espectadores y preguntarles qué les queda de ver obras de 10 artistas colombianos? Una mujer que servía de guía, daba su versión de lo allí expuesto. En un gran salón estaba montada la obra *David* de Miguel Angel Rojas, que exhibe con una belleza conmovedora a un soldado mutilado posando desnudo, tal como la famosa escultura de Miguel Ángel Buonarrotti. Las fotografías de gran tamaño confrontaban al público con ese héroe, víctima de las minas quiebrapatatas, el peor de los enemigos de los militares: más que a la guerrilla ellos le temen a caer en un campo minado como le pasó a este hombre.

Más adelante, en una misma sala, estaban dispuestas las obras *Musa Paradisiaca* de José Alejandro Restrepo y *Bocas de ceniza* de Juan Manuel Echavarría. La primera es un referente de

comienzos de los años 90 y consistía en unos racimos de banano que colgaban desde el techo y sostenían a su vez unos monitores que proyectaban imágenes de noticieros que se referían a hechos violentos en la zona del Urabá. La guía mencionó algo de que si bien la fruta prohibida bíblicamente fue la manzana, para el artista resultaba ser el banano. Donde hay banano, hay violencia; y mencionó, entre otras, la famosa masacre de las bananeras de la que incluso García Márquez dedicó páginas enteras. Los monitores, además de proyectar imágenes de noticieros, también mostraban una pareja desnuda, como si se tratara de Adán y Eva en el paraíso. Esa cantidad de bananos recreaban una zona conflictiva por años, una zona testigo de la violencia. Pero en la sala había otros testimonios más: el artista Juan Manuel Echavarría grabó a siete campesinos que compusieron sus propias canciones inspiradas en masacres tan dolorosas como la de Bojayá, por ejemplo, donde murieron 117 personas. La cámara, inmóvil, se centraba en el primer plano de los rostros de las víctimas que nos miraban fijamente mientras cantaban.

No era la única obra de Juan Manuel Echavarría: también estaba *Corte de florero*, una serie de imágenes que a primera vista parecen mostrar unas plantas, tallos, o ramas, como si aludieran a la expedición botánica. Pero realmente se trataban de huesos humanos, de “cortes” como llamaban en los años 50 a las mutilaciones de personas justo cuando la llamada época de la violencia recrudecía. “Corte de corbata”, “corte de franela”, eran frases propias de esos años para describir la muerte.

Más adelante, también pude ver *Corona para una princesa chibcha* de María Fernanda Cardoso, hecha con lagartijas disecadas, y que aludía en su forma y disposición a una corona de espinas como las que portó Jesucristo y que, obviamente, se refería al dolor, al sacrificio humano. Pero también me topé con obras de Nadín Ospina donde Bart Simpson parecía esculpido a la mejor manera de una de las estatuas del parque San Agustín, con los ojos saltones, como si estuviera sorprendido de lo que veía. Lo mismo vi con personajes de Disney que lucían como precolombinos, como esas estatuas que dan fe de tradiciones

milenarias que contradictoriamente producen indiferencia a los colombianos. Entre aquellos indígenas antepasados y la cultura norteamericana que aterrizó para siempre en el país, los colombianos parecemos más cercanos a lo segundo: hay una apropiación inherente a Disney, McDonalds, Coca-cola, entre otros símbolos, que a la cultura ancestral nuestra: “el sueño americano” luce como una ilusión, una posibilidad de futuro. Mientras que –esto no es nuevo- el calificativo de “indio” es despectivo, casi un insulto.

En un corredor largo que permite la circulación entre salas, estaban algunas sillas metálicas de Doris Salcedo, superpuestas, una sobre otra, impidiéndose entre ellas su utilidad. Sillas inservibles, sillas que aluden a alguien que pudo usarlas pero ya no: la desolación lucía inevitable. Una obra fría que mucha gente pasaba de largo, como si fuera un elemento más de la decoración de Casa Daros. Y pensé de nuevo en Nooteboom: “lo que llama la atención es el silencio. Es el espacio el que lo produce. Éste no soporta ningún sonido. ¿Y las acciones? No debemos hablar de ella. Cada cual se ocupa de lo suyo. Suceden muchas cosas. Pero envueltas en un silencio absoluto”(4).

Otra obra de Doris Salcedo era uno de sus “muebles” que dominaba una sala entera: un armario totalmente relleno de cemento, haciéndolo ver también inservible, como si fuera un bloque de cemento que ya no será útil jamás. La guía habló de que muebles como esos pudieron ser empleados alguna vez por víctimas de la violencia. Esos objetos hoy dan testimonio de la presencia humana que no está. Si un armario evidentemente sirve para guardar ropa o zapatos, ahora luce muerto: el cemento lo ha convertido en una lápida enorme. Doris Salcedo parte de hechos puntales de violencia, y varios de sus muebles se refieren al desplazamiento y la desaparición forzada, a hombres y mujeres que huyeron de sus casas.

Y seguí mi recorrido junto a pequeños grupos de brasileiros que miraban cómo el arte ha intentado señalar, a su manera, la tragedia colombiana de las últimas décadas. Por un lado estaban

los registros de los performances de Rosemberg Sandoval como *Mugre* donde limpia con alcohol a un indigente dentro de un museo, hasta las obras de sonido de Oswaldo Macia. Óscar Muñoz estaba presente con varias obras como *Biografías*, unos videos de retratos proyectados sobre el suelo que se iban diluyendo entre los sifones, como también el video *Re/trato*, donde se ve la mano insistente del artista que intenta fijar un dibujo hecho con agua sobre una baldosa caliente, solo que el sol obliga siempre a que la obra se evapore. Ese dibujo que jamás termina, esa lucha permanente entre el artista que persiste en pintar y el sol que evapora continuamente el dibujo, alude a la inmortalidad de una obra. Entre más se habla de obras maestras guardadas en los museos, este gesto invitaba a reflexionar sobre un círculo permanente entre la creación y su permanencia en el tiempo.

El artista Fernando Arias exhibió un ataúd hecho de lego con los colores de la bandera de Colombia, aquel material que nos remonta a la infancia, y que alude necesariamente a la niñez y a cómo los menores siguen cayendo en un conflicto protagonizado por el narcotráfico: una línea blanca sobre el ataúd, como si se tratara de cocaína, parece permear para siempre esos colores de la bandera. Algo parecido reflejaba la obra *Nowadays* de Miguel Ángel Rojas que, con hojas de coca, reza la frase “*Just what it that makes today’s homes so different, so appealing?*”. Eso que en español sería algo como “¿Qué será lo que hace a los hogares hoy tan diferentes, tan atractivos?”, era el nombre de la obra de Richard Hamilton, de 1956, pionera del *pop art* y que prometía un mundo de bienestar, un mundo hoy vulnerado por el tráfico de drogas. Eso que se vislumbraba en la obra del artista norteamericano varios años después se ha traducido en un panorama sin salida.

Recordé también la película *No man’s land* (5) (En tierra de nadie) basada en la guerra de Yugoslavia de comienzos de los años 90, donde unos soldados quedan atrapados entre dos líneas de fuego enemigas y en un momento de “tensa calma”, uno de ellos se topa con un periódico ahí que habla de la guerra de Ruanda, y se

sorprende y se conmueve junto a su compañero por lo que leen. Ellos, en plena guerra, la suya, una de las más sangrientas de la historia, se alcanzan a impresionar más por una tragedia que no les pertenece, incluso estando sumergidos en la línea de fuego. Tal y como pasa en Colombia: para nadie es un secreto que las víctimas de la violencia se convierten cada vez más en estadística, en notas breves de los diarios, en un cliché del que muchos “compatriotas” no queremos saber más. Una masacre nueva, un combate entre el ejército y la guerrilla, una familia que busca a un familiar desaparecido, o unos desplazados que huyen del campo, ya no son noticia importante en los medios de comunicación: conflictos como el de Siria, las revueltas en Turquía, las amenazas de guerra de Corea del Norte, por citar apenas unos ejemplos, suenan más que las muertes diarias en Colombia. Al contrario, el arte se ha encargado de intentar decantar la tragedia, se ha detenido para tratar de generar memoria donde los medios de comunicación y los colombianos la hemos perdido. Y en *Cantos Cuentos Colombianos* lo sentí con mayor o menor acierto en algunas obras.

Pero ese no es el punto. El verdadero punto tiene que ver de nuevo con Nooteboom al referirse a la pintura de su “compatriota” Vermeer que está viendo en un museo a miles de kilómetros de distancia de Holanda: “Yo sería capaz de hablar con esas figuras del cuadro, aunque sé que esta es una observación absurda. Pero no es tan absurda la idea de que yo sé más de esas figuras del cuadro que mi vecino americano, quien por cierto se ha marchado enseguida; yo comparto un pasado con esas figuras, yo conozco su historia...” (6) Eso es justo lo que entendí en Rio de Janeiro a miles de kilómetros de mi país también: esas obras me estaban hablando a mí más que a cualquier otra persona en ese recinto. No porque la gente no siguiera deambulando por los pasillos de Casa Daros sino porque esas obras eran tan colombianas como “Vermeer es holandés y Hopper americano”. Si bien todas las obras tienen un carácter “universal” para mí se volvieron más colombianas que nunca justo cuando las vi fuera de mi país.

- (1) Nootebom, Cees: *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*. Ediciones Siruela. Segunda Edición. 2011.
- (2) Daros-latinamerica es la colección más grande de Europa dedicada al arte contemporáneo de América. Tiene obras de más de 100 artistas, su sede principal es en Zurich, y acaba de abrir una nueva sede en Rio de Janeiro.
- (3) *Cantos Cuentos Colombianos* (Catálogo de la exposición con entrevistas a los artistas). Cobogó y Daros. 2013.
- (4) Nooteboom, Cees: *Conversación en un futuro cualquiera. Texto para el catálogo de la obra de Max Neumann*. Ediciones Siruela. Segunda Edición. 2011.
- (5) *No man's land*, es una película dirigida por Danis Tanovic, que se estrenó en 2001. Se basa en la historia de dos soldados que quedan atrapados en la línea de fuego en plena guerra de la antigua Yugoslavia en 1993.
- (6) Nootebom, Cees: *El enigma de la luz. Un viaje en el arte*. Ediciones Siruela. Segunda Edición. 2011.







