LA DISTOPÍA, OTRA MANERA DE NOMBRAR LA MELANCOLÍA

Lugares en fuga de Fredy Alzate

Seudónimo: Meliano

Categoría 2. Texto breve

En el famoso grabado de Durero, Melancolía I, una figura alada, con el rostro

ensombrecido, sostiene con la mano derecha un enorme compás. Los ojos de la

dama celeste no miran el perro famélico que está a sus pies, no contemplan la

esfera ubicada al lado del canino, ni se percatan del putto, ese pequeño ángel

renacentista que está a su derecha.

La dama angélica parece mirar al infinito trazado por el compás, un infinito cuya

alusión al espacio se recalca con distintos elementos relacionados con la

geometría, la medida del tiempo y la aritmética. El compás permite el trazo, la

medida del espacio, la toma de distancias; pero más allá de ser una herramienta,

se convierte en el símbolo del acto creador de Dios, en el arma perfecta de las

ciencias exactas, en un signo de la precisión y de la construcción de un espacio

ideal. Pero la obra de Durero no habla de los espacios imaginados como

perfectos, ni de los lugares soñados, tampoco de la utopía. Su obra reclama un

suelo en la tristeza profunda de los espacios negativos, de los lugares que no son

lugares.

1



Melancolía. Instalación.

Uno de los objetos, un poliedro truncado en el que se puede apreciar un rostro difuminado, constituye el elemento que afirma esa mirada perdida en el espacio. Este cuerpo geométrico, en cuya superficie aparece lo humano como un rostro, constituye un motivo en la serie de obras *Lugares en fuga* de Fredy Alzate. A diferencia del poliedro en la obra renacentista, el cuerpo tridimensional de Alzate encierra con sus caras un volumen infinito y lo vuelve a abrir a un infinito incierto. El espectador está ante un politopo, una región en la que se conectan los vértices de un poliedro tridimensional, generando así un juego con el espacio y los límites que trazan esa dimensión física de la espacialidad: el poliedro del artista ha

mudado su alto grado de simetría para entregar al espectador la mirada vuelta a una lejanía vacía presente en el ser alado de Durero.



Armagedón. De la serie Lugares en fuga. Acrílico sobre lona.



De la serie Lugares en fuga. Acrílico sobre lona.

Lugares en fuga no es una reproducción de los objetos presentes en la obra del artista alemán, sino una alusión a las formas y los espacios que tales objetos generan. Triste y melancólico es un amasijo de llantas: un Armagedón o un cementerio que solo adquiere vida en una representación pictórica llena de manchas y formas que parecen perder su contorno. El espectador, como puede esperarse, no está aquí ante la utopía, ante los lugares hacia los que caminan los

ángeles, sino ante su antípoda, su negativo: la antiutopía, la distopía hacia la que camina la humanidad.

Los espacios tienen significados y los llenamos de sentido en la interacción. Un lugar es un espacio ocupado por un cuerpo cualquiera, alude a un puesto fijo, a una determinación de los objetos en su relación con el tiempo. En esta medida es una categoría que hace referencia a un núcleo ubicado geográficamente. Pero un lugar no está cargado de un sentido optimista de la vida por el hecho de referirse a un punto fijo, pues los espacios significan porque son habitados pero también cuando son deshabitados. Un paraje desolado no habla tanto de la soledad como de lo que la soledad no puede explicar: la profunda melancolía del tiempo que, aunque detenido, sigue iluminando los recorridos, la abertura a otros lugares, a una ventana infinita por la que se escapa la perspectiva que le da espacialidad a los objetos. Un espacio vacío no señala la falta de materia sino el exceso de tristeza, la acumulación de trazos sin un punto fijo. De esto se ocupa la obra de Alzate.

Lugares de fuga no es un espacio en el que las cosas habitan como mera materialidad, ni es el camino hacia un lugar feliz; es un punto de retorno por los caminos que abrieron el encuentro con la melancolía. En ese sinlugar no convergen todas las rectas; más bien el infinito se proyecta sobre sí mismo para dar cabida a un espacio que no tiene nombre. El artista le saca las entrañas al poliedro en la cita que hace de Durero; por eso el reloj es el tiempo que alumbra la desolación que encuentra abrigo en el movimiento.

Más allá de la apariencia armónica, la muestra se presenta orgánica en las preguntas que suscita a quien la observa: lo que menos importa es la unidad en el sentido clásico. La armonía es propia de un arte tradicional en sus planteamientos formales. La organicidad está asociada con un arte del presente que no se

preocupa por la imagen de un estilo o la permanencia de un lenguaje. Interesa la poética que crea el espacio, sin importar si está hecho de enormes lienzos que reclaman el vacío, una instalación que pesa una tonelada, un objeto cotidiano o una serie de fotografías que documentan una realidad que reivindica su propia significación de belleza.



Yard. De la serie Lugares en fuga. Acrílico sobre lona.

Varias de las pinturas que hacen parte de la colección entran en esta dinámica. *Yard*, un enorme acrílico sobre lona, es un paraje deshabitado, un lugar atiborrado de neumáticos que no solo construyen un paisaje, sino que también abren un espacio para la desolación. Las formas hechas de manchas, unas sobre otras, van pintando esas llantas que se suman una tras otra hasta borrar casi por completo un fondo que recuerda el límite, pero reservando un espacio vacío como si aquellas piezas redondas se quisieran fugar por ahí. Otra de las pinturas, *De la serie lugares en fuga*, hace el planteamiento contrario. Aquí ya no es el artefacto, "el desecho" de la rueda, el que crea el paisaje desolado, sino la desolación en la que se instala el objeto. Así, del lienzo crudo surge la sombra que crea la sensación de unos habitáculos deshabitados, unas pequeñas casas temporales en medio de la levedad del espacio. En esta obra se evoca solo para mostrar el nivel expresivo de estas viviendas que se suceden unas a otras, creando un espacio pictórico en el que ellas mismas se pierden como realidad.

Esta creación de vacío, esta mirada que apunta a la nada, tiene lugar también en una de las instalaciones. Se trata de un modelo a escala pequeño de una jaula de camión, una maqueta que dirige la mirada hacia una superficie desocupada. Una serie de fotografías de estas enormes cajas enrejadas están ubicadas al lado de la instalación, no para mostrar el carácter referencial del objeto, sino para insistir en la posibilidad del movimiento. No se trata de la fotografía artística que exalta la expresión a través de artificios estéticos, sino de la fotografía documental que reivindica la belleza misma del objeto y del escenario en el que yace. De esta manera, Alzate se apropia de una realidad que desnuda un objeto territorializado, desterritorializado y vuelto a territorializar a través de la mirada.

Estamos aquí ante la distopía, ante la perversión del ideal de un espacio apacible y mejor, ante el imaginario derrumbado por las preguntas que plantea la obra de

arte. En la pintura, como en las instalaciones, la mirada está puesta en un espacio vacío; en él, los objetos señalan la nada. Este juego en el que el objeto intenta ubicarse en un espacio desolado es, precisamente, el que permite que la obra en conjunto se vea como un cuerpo orgánico que hace preguntas. Por eso, no se trata de la historia de la llanta narrada pictóricamente, ni del acto altruista de traer a la memoria la desolación del pueblo, ni menos todavía de contar la historia de una jaula de camión que pide a gritos ser utilizada. La llanta es un punto de interrogación y no lo interrogado; las viviendas se sitúan en un vacío para crear un espacio infinito en el que ni siquiera hay horizonte, y desde allí interrogan al espectador; la caja enrejada ancla preguntas porque señala hacia un punto negro incierto, hacia un no lugar.

Por eso la pregunta en la pintura, como dice Danto, no es la que cuestiona por la apariencia de las cosas, sino la que indaga por "cómo la pregunta fue posible". Lo mismo vale para el objeto apropiado, para la fotografía o para la instalación. Una de las obras de este proyecto artístico es una enorme esfera hecha de ladrillos y cemento, hecha de las contradicciones que encierran la esfera y la cuadratura del sólido rectangular; un objeto geométrico presente también en el grabado de Durero, un cuerpo al que muchos artistas han dedicado sus reflexiones. Leonardo Da Vinci, por ejemplo, realiza sobre ella unos dibujos, los mismos que son apropiados por el artista colombiano a través de la pintura. La esfera de ladrillos, ubicada al lado de esta pintura y en frente del reloj *Tempus Fugit* que se encuentra sobre la ventana, parece contener su impotencia de fuga por la densidad de su cuerpo y la soledad generada por la amplitud del espacio.

La esfera ha simbolizado desde tiempos remotos la perfección y la totalidad; pero el peso de esta esfera, su presencia material, su imposición matérica, el barro de los ladrillos que cubre el cemento y lo oculta, señala el urbanismo desmesurado, convirtiéndose así en el contrasentido de lo perfecto y total. Este sólido

geométrico, puesto en la sala, se desnuda en su abandono en medio del tic-tac luminoso del reloj que funge de centinela en la ventana. Hay aquí otra manera de ver la melancolía. Ya no con el ángel cabizbajo de Durero, sino con la fuerza de la saudade, esto es, con el sentimiento afectivo próximo a la melancolía y estimulado por la distancia temporal. Pero hay visos de una saudade distinta, como si el poeta Fernando Pessoa pretendiera resolver lo que solo el tiempo puede contener: una melancolía alegre que ingresa y escapa por una ventana.



Tempus Fugit. Instalación.

Y es que para el artista contemporáneo el mismo espacio de la galería o el museo es determinante, pues no se trata de la obra puesta en el piso o en la pared, se trata del arte.

El arte no presenta respuestas, más bien activa preguntas. No está para generar tranquilidad ni sosiego ni calma ni orden. La obra de arte pregunta a quien la observa, inquiere por el presente del espectador, pues como dice Gadamer, la obra habla en presente; pero esto solo es una manera de comprender un rostro de la esfera, del poliedro, de la jaula de camión, del paisaje de llantas. La otra manera de entenderlo es la marcha firme y pausada de un reloj que en vez de péndulo pone a oscilar la luz sobre una ventana por la que accede la mirada para reconocer el lugar y encontrar la fuga, el punto de escape, la salida. Paradójicamente, solo el reloj permite la entrada y la huida; únicamente el reloj instalado en el espacio, el que marca las horas. Una inscripción llama la atención: *Tempus Fugit*. Detrás de la ventana, más allá de la sala de exposiciones, mientras una bombilla oscila de un lado para otro, comprendemos que *el tiempo se escapa*.