

Toda puerta es una herida. Los montajes de Leonel Castañeda.

Seudónimo: Erzébet

Categoría 1-Texto largo

Premio Nacional de Crítica 2013

En donde el miedo no cuenta cuentos y poemas, no forma figuras de terror y de gloria.

Alejandra Pizarnik

Primer portal. Una soledad demasiado poblada

La primera vez que hablé con Leonel Castañeda fue hace más de 8 años. En ese entonces, como hoy, creía que no se trataba de una persona extrovertida, sino más bien de un hombre tímido. Demasiado tímido. Podría decir que no se atrevía a hablar más de la cuenta con ningún desconocido. Con el tiempo he ido conociéndolo mejor; pero incluso después de muchos encuentros, puedo decir que aunque he dejado de ser un extraño para él la relación nunca se llenó de palabras sino de muchos silencios, de muchas miradas al reloj, de mucha impaciencia. Sin embargo, aunque las palabras estuvieron ausentes, nos fuimos llenando de nuevos encuentros. Nos hemos encontrado varias veces en la vida, por azar, por trabajo, por curiosidad o simplemente porque a través de muchos intereses compartimos los propios. Con el tiempo fuimos entendiendo que encontrarnos es más que una coincidencia, es nuestra afinidad.

Contrario a lo que parece, la soledad de nuestro silencio nunca fue aburrida. Dado que sus ojos no descansan nunca, su mirada se convirtió siempre en un puente para los dos. Sus ojos buscaban, como si siempre estuvieran detrás de algo y su búsqueda se convertía para mí en motivo de discusión. Como si fuera un telescopio al frente de una constelación, la observación suya contribuía a despejar las nubes de los espacios que me impedían asombrarme. Ya no es fácil asombrarse en estos días, así que su observación siempre ha motivado mi curiosidad.

De pronto de eso se trata ser curioso: de saber despejar la bruma de lo anodino y lo cotidiano. En nuestros encuentros reconocí con resignación, como quien descubre tardíamente que ha perdido el juego, que no es difícil ver, lo difícil es encontrar las diferencias. Debo reconocer que me sentía avergonzado, como si de repente reconociera en mí una especie de ceguera. Mi mirada, atenuada y neutra ante toda sorpresa, se redescubría en su interpretación del mundo. Creo que con el tiempo, y gracias a una época en que se acumulan y albergan las imágenes con tanta facilidad, se había producido en mí una amnesia de la imagen, como si la última impresión que se retiene en la memoria visual, esa impresión que perdura en la retina, también se hubiera alejado de la capacidad de ver. Leonel Castañeda retornó en mí la sorpresa. Y el horror, pero de eso hablaré más adelante.

Para vivir, o para sobrevivir en el mundo paralelo que todo artista asume, Leonel ha trabajado como montajista de exposiciones. Lo hace muy bien, su rigor técnico y su elegante discreción han estado al servicio de las obras de otros. Esto no lo molesta, por el contrario, se vuelve la composición detrás de la composición, la interpretación de la obra

más allá de la palabra del curador o del artista. Leonel trabaja en su taller de forma incesante como lo hace cualquier artesano en su oficio. Pero no, Leonel no decía nada. Sólo observaba, con curiosidad, pero sin risa. Como si Buster Keaton se hubiera dedicado a la tragedia.

En el año 2010 realizó el montaje museográfico de una exposición sobre biología en la Universidad de los Andes, en Bogotá. (Ilustración 1 y 2) Allí, la exposición titulada "Encuentro con la biodiversidad", debía exponer los múltiples objetos que alberga un laboratorio de este tipo: animales en formol, imágenes de disecciones, inventarios de flores, plantas, pieles de serpientes, cráneos de mamíferos e insectarios. La inauguración estaba atiborrada de gente. Claro, a eso están habituados los artistas y los montajistas. Esta vez, sin embargo, la gente no era la habitual en una exposición museística. Ingenieros químicos, biólogos, microbiólogos llenaban el espacio. Estudiantes de medicina miraban sin asombro cuadros clínicos y los ecologistas miraban ofendidos las destrezas de la taxidermia en animales de todos los tamaños. En suma, la taxonomía expuesta, y los personajes de la inauguración, parecían todos como los invitados de una extraña fiesta. Yo estaba horrorizado por ver tanta fauna muerta inventariada y clasificada, pero también por ver la comunidad científica amontonada sin asombro ante su creación. La anécdota hubiera finalizado allí de no ser por el impacto que me produjo ver que, al otro lado de la sala, con los ojos llenos de brillo y sagacidad, Leonel retenía con atención el espectáculo. Ya habían pasado varios años de conocernos, pero de pronto, así como Cartier-Bresson se refería al momento decisivo, se produjo entre los dos el encuentro decisivo, una primera relación, un reconocimiento.



Ilustración 1, Exposición "Encuentro con la biodiversidad", Universidad de los Andes, Año 2010

Deleuze se refería a las mentes creativas como “soledades demasiado pobladas”. Cuando le preguntaban pobladas de qué, el filósofo precisaba que no se trataba de seres, de cosas o lugares, sino de encuentros¹: “Cuando se trabaja se está forzosamente en la más absoluta soledad. No se puede crear escuela, ni formar parte de una. (...) No obstante se trata de una soledad extremadamente poblada. No poblada de sueños, de fantasmas, ni de proyectos, sino de encuentros. Sólo a partir del fondo de esa soledad puede hacerse cualquier tipo de encuentro. (...) Encontrar es hallar, capturar, robar, pero no hay método, tan sólo una larga preparación.” Siempre fue difícil para mí comprender a qué se refería, pero una vez más fue

¹ Gilles Deleuze y Claire Parnet. *Diálogos*, Valencia, Pretextos, 1980, pp. 10-11

la mirada de Leonel la que encauzó la mía. Los intercesores del encuentro fueron el horror y el reconocimiento, y la historia y sus deformaciones en el tiempo presente.



Ilustración 2, Encuentro con la biodiversidad. Universidad de los Andes, año 2010

Alguna vez antes de dicho encuentro en la Universidad, coincidimos en nuestra fascinación cuando hablando de historia de la ciencia, nos referimos al gabinete de curiosidades, esos primeros salones atiborrados de objetos y rarezas de todo el mundo, que se clasificaban y coleccionaban para satisfacción de una realeza o de una comunidad religiosa. Los grabados del siglo XVIII de los gabinetes de Vinicius Vincent (Ilustración 3) produjeron en Leonel una gran curiosidad, así como las clasificaciones de Buffon (Ilustración 4), principalmente las de *monstres* que siempre avivaron su mirada.



Ilustración 3, Vincent, Vinicius. Kuntzkammer, Siglo XVIII

En su tiempo, Buffon había sido también el director del Jardín botánico del rey, lo que quiere decir que su labor de científico debía ser compartida con su labor técnica y paciente de catalogar, organizar y dar un orden a un sistema de especies que debían convivir para satisfacción de un monarca cuyo recinto debía dar gala de su universalidad. Esos recintos, como el jardín botánico de Linneo o los inventarios corporales de la Specola, ese museo florentino de mujeres anatómicas hechas en cera, fueron los rasgos visibles de la exaltación del pensamiento racional y científico de la ilustración. Dicho de otra forma, Buffon también fue montajista.

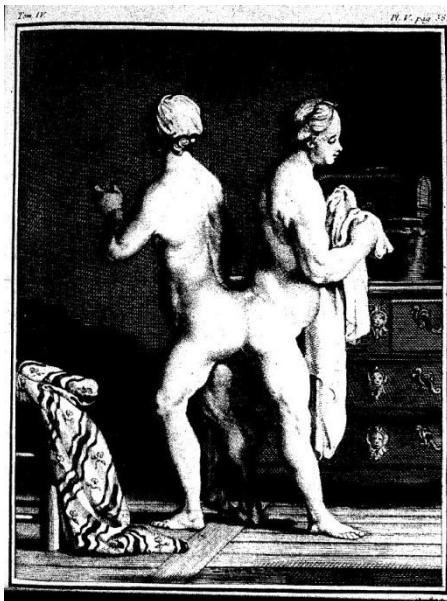


Ilustración 4, Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du Roy. Monstres - siamesas de cadera*, Supplément IV - pp 593 -1775

Cuando nuestras miradas coincidieron en el horror, entendí que era el momento de entender que su mirada era una explosión creativa, atenta siempre a los encuentros. Las preguntas no podían ser más obvias: ¿En qué momento el arte es un montaje, el montaje es un arte o toda

la esfera es un gran montaje? Desde el Collage y el decoupage hasta el ensamble y la instalación, la historia del arte se trata de un gran proceso de edición. Pero en la mirada de Leonel, había algo más hondo: su mirada era un ensamblaje de encuentros. Por eso, y no de otra forma, sólo era posible entender su obra con relación a su labor de montajista. Fue así como me acerqué a su obra.

Segundo Portal. El inventario de las ruinas.

Poco tiempo después regresé a su taller. Conocía desde algún momento atrás su estudio puesto que con el tiempo habíamos hilvanado una amistad bastante grata en la que el punto de encuentro era su sitio de trabajo. Este lugar es un inventario de cosas halladas a lo largo de mucho tiempo, entre librerías de segunda, libros de historia médica o historia natural, fotografías de revistas pornográficas y una selección de trozos de cuerpos, ojos, rostros y órganos cuidadosamente seleccionados de cuantas cosas encuentra en el camino. Su taller es un espacio totalmente inusual. No es propiamente el taller de un artista, recuerda más a un laboratorio forense, a un universo de objetos poseídos de olvido cuya descripción sería extenuante, entre tacones de zapatos, cabezas de maniquíes de tela, portadas de revistas de medicina de los años setenta, impresiones a gran formato y reproducciones en *frotage* de varias imágenes de antiguos libros de anatomía, videograbaciones de imágenes en la morgue y varias vitrinas oxidadas donde se agrupan instrumentos quirúrgicos, algunos encontrados por él, otros reinventados a partir de otras piezas. Rigurosamente organizadas en un mobiliario antiguo están clasificadas diversas monturas dentales y aparatos de ortodoncia, y ubicados en varios cajones planos, como si se tratara de reliquias, hay cientos de miembros y objetos que Leonel Castañeda ha seleccionado y extraído de todo tipo de revistas y libros y que están a la espera de recomponerse de nuevo. (Ilustración 5 y 6)



Ilustración 5, Taller de Leonel Castañeda. Fotografía del autor del ensayo.

El taller expone el proceso creativo de un encuentro. Como un andariego, Castañeda recoge en sus recorridos urbanos esas cosas olvidadas, abandonadas, anticuadas que antes de ser recolectadas por un camión de basura duran un rato inmóviles e imponentes en los andenes

de algunos hospitales, colegios, librerías; en suma, de instituciones. Como si fueran ya *ready-mades callejeros*, son composiciones libertinas que la indiferencia y el progreso del tiempo presente deben dejar atrás. Es similar al experimento de Víctor Frankenstein, quien compuso una vida nueva con trozos de varios cadáveres, con la diferencia de que en este caso el monstruo ya viene en la ruina, sólo hay que organizarlo.



Ilustración 6, Taller de Leonel Castañeda, fotografía del autor del ensayo

Las ruinas no están, en todo caso, olvidadas. Un objeto en decadencia aún demanda un público decadente para existir. Tanto se menciona la importancia de la ruina como catalizador de nuestra modernidad, que cuesta entender que ésta no es abandono sino supervivencia. La *Debris* que mencionaba Benjamin, se trataba del despojo de pasado que permanecía entre la decadencia de un tiempo presente que lucha por no mirar hacia atrás². Las ruinas coexisten en la decadencia de una sociedad pero más allá de ser parásitos que se resignan al olvido, concatenan la presencia de la historia en el tiempo presente. Por eso cuesta tanto reconocerlas, y por eso produce asombro distinguirlas en el inventario del taller de Castañeda: porque los monstruos modernos no se dejan apreciar, habitamos entre ellos, no distinguimos sus tenazas más allá de las vitrinas comerciales. Hay que dejarlos salir, dejarlos hablar. El espíritu nostálgico del taller de Leonel, más que descubrir cosas nuevas, nos reivindica con nuestros fantasmas. Es llamativo reconocer en este espacio cómo el discurso médico, así como la pornografía, devienen himnos de nuestras ruinas.

En Leonel, la labor de archivista es propiciar los encuentros. A partir del proceso de hallar, hurgar, explorar e identificar, emergen las disecciones y vivisecciones modernas. Pero el artista las reproduce de la calle, de los centros de reciclaje, de la caneca, del objeto de uso del hospital. La composición de Leonel se funda en el reconocimiento, no clasifica nuevamente, sino que se deja aproximar por aquello que le es afín, por lo ya clasificado: la ciencia, las imágenes, los cuerpos.

Así como su silencio, los relatos de la historia de Leonel provienen de las ruinas antes que de la escritura. Por eso le sorprenden las imágenes de la frenología, aquella ciencia que definía la criminalidad a partir de la forma craneana, o de la "fábrica del cuerpo humano" de Andrea Vesalio. El cuerpo de la imagen, el cuerpo como memoria histórica, o como

² "Benjamin mantuvo la idea de que el proyecto presentaría la historia colectiva del mismo modo en que Proust había presentado la suya - no "la vida como realmente era", incluso no la vida recordada, sino la vida tal y como había sido "olvidada". En Susan Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada*. Madrid, Visor, 1995, P. 57

ruina, el cuerpo que para obedecer a su tiempo y a su representación tiene que adaptar la anatomía a su moda o a su discurso. Por eso se desvive por las Venus anatómicas, porque el horror del tiempo presente de cada cuerpo, también trae consigo su ideal de belleza. Y como en la novela "Frankenstein", también los monstruos se atreven a hablar de amor.

Tercer portal: El sexo diseñado

La obra de arte opera por fricción. Más allá de la retórica que acompaña la exhibición de una obra, acercarse a ésta o rechazarla es una simple cuestión de afinidad. A través de ésta se abre o cierra la sorpresa o el impacto de lo que vemos. Como una descarga eléctrica, la energía fluye a través de un pacto silencioso entre un impulso muy íntimo y personal, y la naturaleza abierta y pública de la obra; o por el contrario el contacto reacciona violentamente, a través de una energía que choca con su opuesta y produce en la mirada una interrupción, una descarga voltaica que si no se tamiza por medio de un fusible, explota. Aunque de tintes románticos, ese fusible permite esconder el horror bajo la forma de lo cotidiano y disimular lo abyecto bajo las formas correctas. Es el filtro de moral al que, con el término psicoanalítico de *sublimation*, Julia Kristeva dispuso su fuga: la abyección: "Lo abyecto nos confronta, de una parte a esos estados frágiles donde el hombre anda por los territorios del *animal*"³. Ocultar, esconder, desvanecer, moderar, todos son aparatos de medida con los que se pretende disimular la monstruosidad de la fuerza que agita a la mirada.

Leonel Castañeda como artista plástico ha estado seducido por la ambigüedad de esos escenarios vacíos, de esos límites entre lo aceptado y lo rechazado, de esa frontera porosa y ambigua que es la moralidad, y de esos escenarios donde unas u otras cosas son permitidas o rechazadas. Las imágenes que le han producido impacto, sea por fascinación o por completo horror, se han inscrito en su memoria como huellas que no se pueden abandonar, como fisuras inolvidables en su vida a las cuales no puede dejar atrás.

En la exposición del 2003 de Nuevos Nombres de la Luis Ángel Arango, bajo el rótulo de "tecnologías de la desilusión", su obra seleccionada ya presentaba estos confusos y difíciles lugares del deseo (ilustración 7 y 8). Sobre una mesa, dispuestos como una composición abstracta, estaban organizados de forma lineal una serie de tacones "puntilla" de zapatos femeninos que, vistos de esta manera, hacían alusión directa a una cama de puntillas de alguna feria de circo. Incluso, en algún momento, Leonel intentó cambiar el carácter de la obra de escultórica a performática y disponer sobre ella a un faquir callejero cuyo acto consistía, irónicamente, en permitir que mujeres con tacones caminaran sobre él.

³ "L'abject nous confronte, d'une part, à ces états fragile où l'homme erre dans les territoires de l'animal". En Julia Kristeva. *Pouvoirs de l'hourreur, essai sur l'abjection*. Paris, éditions du seuil, 1980. P. 20. Traducción libre.

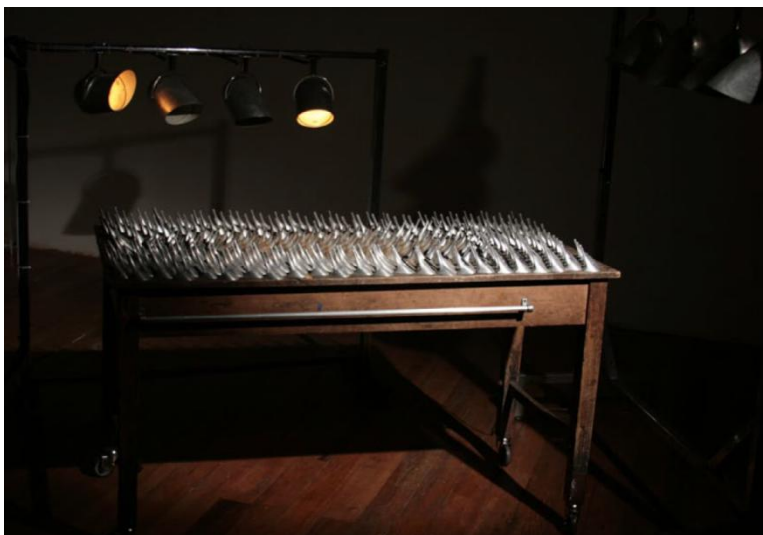


Ilustración 7, Sin título, ensamblaje. Sala de Exposiciones Luis Ángel Arango, 2003

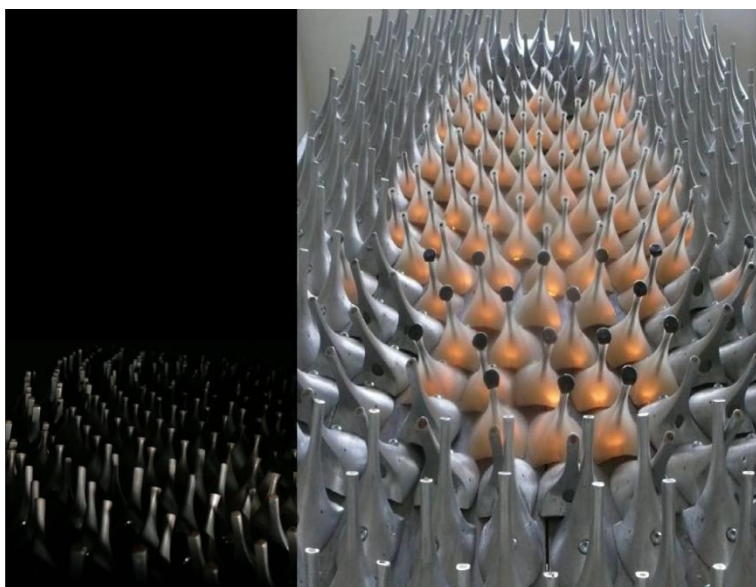


Ilustración 8, Sin título, ensamblaje. Sala de Exposiciones Luis Ángel Arango, 2003

Aunque hay un "sexo en cuestión" en la obra de Leonel no hay metafísica, tampoco una cuestión ideológica. Lo que se pone en evidencia no es el problema político del cuerpo, no depende de las ideas sino de los elementos. El problema es el sexo, no la sexualidad⁴.

Esta obra, quizás malentendida como una crítica a la adaptación del cuerpo femenino a cierto canon de belleza, para Leonel es la exaltación del fetiche como centro de la corporeidad; en lugar de pensar el cuerpo como un escenario al que se llena de dispositivos

⁴ En esta frase de Foucault se atrapa, quizás, la reflexión que acerca a Leonel al comercio del sexo: “¿Censura respecto al sexo? Más bien se ha construido un artefacto para producir discursos sobre el sexo, siempre más discursos, susceptibles de funcionar y de surtir efecto en su economía misma”. En Michel Foucault. *Historia de la sexualidad*. México, Siglo XXI, 2005, p. 18

de deseo, es un deseo que se suplantaba en los objetos, en los fetiches. Por eso es un sexo que pasa de ser respuesta a ser un estímulo, a ser un objeto mercantilizado. De la "herramienta fósil" que mencionaba Leroi-Gourham⁵, el cuerpo pasó de ser aquel que imprime la huella a ser la impronta y la mercancía pasó de ser el medio a ser el mensaje.



Ilustración 9, Sin título. Instalación. Pies en Fibra de vidrio, dimensiones variables, 2009.

Leonel le ha dado materialidad al encuentro de este objeto que reemplaza al sexo, en el sitio donde la mercancía debe ir de la mano con el cuerpo: en el espacio público. Por eso entre los materiales de sus obras el maniquí cumple el rol de símbolo y material de creación, como en la obra del año 2009. (Ilustración 9) Es una gran ironía que la publicidad y la prostitución sean vistas como opuestos cuando justamente las dos se enmarcan en el mismo límite: mientras la vitrina consiste en un cuerpo que vende un ornamento, en la prostitución el ornamento vende al cuerpo. Como lo plantea Barthes:

Existe un universo esencial, el de los gestos bien aceitados, siempre detenidos en un punto preciso y previsto, especie de suma de la eficacia pura; luego, por encima, algunos festones de lunfardo que son como el lujo inútil de una economía donde el único valor de cambio lo constituye el gesto (...) El strip-tease está fundado en una contradicción: desexualiza a la mujer en el mismo momento en que la desnuda. Podríamos decir, por lo tanto, que se trata, en cierto sentido, de un espectáculo.⁶

Lo íntimo, que se encuentra exhibido desde la publicidad que comercializa helados y lencería, hasta las imágenes que procuran prótesis y correcciones físicas, se han convertido en el espacio público de una economía. Se produce la ilusión de una vida privada, cuando la verdad implícita es que la intimidad hace mucho tiempo devino en mercancía.

Pero si el problema de Leonel fuera una denuncia al capitalismo del cuerpo, no hubiera aceptado con tanta complicidad la fascinación por los fetiches. No, Leonel disfruta el juego, disfruta ver cómo cada cuerpo de revista caduca en cada nuevo tiraje de un ejemplar. Disfruta encontrarse con las miradas llenas de culpas, de complicidad y maldad cuando entran a espacios destinados al placer carnal y comercial de una prostituta, o las miradas

⁵ En Leroi-Gourham. *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971

⁶ Roland Barthes. *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1999. P. 44

llenas de orgullo, honor y caridad de quienes exhibe la capacidad de compra en un centro comercial. Justamente el deseo y el horror, como lo sugería Bataille, son perfectos engranajes del reloj de la modernidad y el cuerpo es el sistema donde entran en perfecta sincronía. Leonel disfruta crear seres nuevos a partir del montaje de otros y por eso hace explícito ese reloj oculto del sistema de compra, venta y deseo del cuerpo en una vitrina, como los registros que hizo en el 2004 en el museo del Oro (Ilustración 10).



Ilustración 10, Sin título. Performance, vitrina Museo del Oro, 2004

Es inevitable descubrir en esta obra cómo la figura femenina está atravesada por un signo de sufrimiento. De un deseo condenado, de un cuerpo que cae en la ambigüedad de lo profano. Un cuerpo carente de misticismo, aunque lleno de mitos, un cuerpo preparado para el espectáculo, desprovisto de individuo.

La mediación del fetiche se convirtió en la naturaleza del deseo; así, la moda tomó el rol de piel suplente, como la de una serpiente, que se resquebraja y muere una vez se recibe la factura de compra. La muerte ya está en la mercancía, en el consumo, en el cuerpo que se paga o se vende, o se alquila, en el vestido, en el tacón. Pero ¿dónde queda la esencia del deseo? ¿a dónde se va el placer una vez se revela el mecanismo? Leonel Castañeda lo define en su principio creador: la mirada. El voyeurismo es la aceptación legal de los excesos. Dado que no puede asir, a la mirada le está permitida toda la voluptuosidad del

deseo. “La ley profunda de la mirada, que no acepta limitarse a lo que se le ofrece de buenas a primeras: hay que conocer todo el trayecto de su exceso, saber por qué arrebató se extralimita de sus derechos y se expone a la ceguera.”⁷

Pero acá Castañeda se afianza a una conexión casi mitológica de la vida y la muerte como fuente de inspiración, y encuentra en un tema el punto de encuentro: la herida.

No sabría cómo definir una entrevista honesta, pues toda entrevista es un poco un maquillaje, una intención escondida en unas frases. Con el tiempo, todos sabemos darle una definición a los recuerdos, un sentido al caos del pasado sin relatos. Eso temía a la hora de entrevistar a Leonel: que me llevara a caminos donde varias veces me había llevado cuando hemos conversado, buscando una y otra vez en lugares comunes el origen de su reflexión artística. Pero esta vez fue diferente, una fibra se abrió, una franja de intimidad, como una herida que se abre y destila litros de sangre desconocida. Me habló de un amor y de la decepción como motor de su creatividad.

"El primer amor fue para mí un descubrimiento no solamente de mi cuerpo y de sentimientos nobles sino también de obsesiones, miedos y dolores que se insertaron muy profundo en mi cuerpo. Con el descubrimiento del placer también vino el malestar de un amor no correspondido, de un dolor profundo que sentía en todo el cuerpo. A la vez que descubría la sexualidad como algo maravilloso, sufría ante la infidelidad, ante el abandono, y no entendía como algo tan sagrado como el amor podía ser compartido, intercambiado, desgastado por un rato de placer. No entendía el momento en que eso era disfrute sin más, o negocio sin más y entre más me dolía el abandono, más me cuestionaba por lo físico del deseo."⁸

Fue esta obsesión lo que lo llevó a preguntarse por el poder del cuerpo y la mirada, pero también por los artificios el deseo, justo donde el principio de placer responde sólo a una satisfacción física. Acudió, como voyerista del voyerismo, casi como la reflexión de Baxandall,⁹ al encuentro con el universo mercantil, decadente y rústico del comercio del sexo en Bogotá. Aunque sólo como observador: "acudía a las cabinas de proyección de videos pornográficos, a las jaulas con prostitutas de cincuenta años, a los espectáculos de travestis, a los shows de striptease, sólo para entender. Sólo iba a ver el montaje, el simulacro, el cuerpo alienado en una industria por parte de quien lo ofrecía y la satisfacción de un deseo desprovisto de alma por parte de quien lo compraba(...) No podía entender en qué momento pasaba a ser sólo un cuerpo."¹⁰

Y todo adquirió una forma singular cuando esas imágenes le recordaron sus traumas con la

⁷ Jean Starobinski. *El Ojo Vivo*. Valladolid, Cuatro ediciones, 2002, p. 15

⁸ Entrevista con el artista, 9 de Marzo de 2013

⁹ Aquella célebre frase en la que el historiador del arte dice: “Nosotros no explicamos cuadros: explicamos observaciones sobre cuadros - o, más bien, explicamos cuadros sólo en la medida en que los hemos considerado a la luz de algún tipo de descripción o especificación verbal. (...) Pero aunque "descripción" y "explicación" se penetran recíprocamente, ello o ha de distraernos del hecho de que esta descripción es el objeto mediador de la explicación.” En Michael Baxandall. *Modelos de Intención*, Madrid, Herman Blumme, Madrid, 1989, P.15

¹⁰ Entrevista con el artista, 9 de Marzo de 2013

muerte y vio un extraño sincretismo entre esos cuerpos desprovistos de fantasía y las disecciones de muertos que presencié en su adolescencia.

Cuarto portal: la muerte amorosa

A Leonel Castañeda siempre le ha gustado rodar - verbo con el que lo define - en su bicicleta. Diariamente, antes de que salga el sol, toma un desayuno ligero y prepara su bicicleta para recorrer durante cuatro horas cerca de cien kilómetros en los alrededores de Bogotá. Aunque prefiere andar en carretera, suele aventurarse a senderos y rutas nuevas cada vez que puede, mejorando sus tiempos pacientemente, sorprendido por lo que a veces encuentra tirado en una esquina de algún pueblo entre Mondoñedo y Mosquera. Son prácticamente décadas las que lleva realizando este ritual.

Cuando era aún un niño, gracias a un buen estado físico pero también a una curiosidad inagotable, se aventuraba en su bicicleta a conocer espacios poco habituales y esconderse entre las ventanas de los recintos antiguos y fábricas abandonadas, llegando siempre hasta donde la vista le permitiera llegar, o hasta que algún vigilante le denegara el acceso, explorando y jugando entre lugares que lo impactaron profundamente. Entre estas imágenes, recuerda cómo repasaba detrás de las ventanas polvorientas el trabajo de la auscultación en la morgue y cómo atravesaba el cementerio del pueblo donde creció, con el temor de que algo lo llamara del mundo de los muertos, de que quizás todos esos seres que vio despedazados en la morgue cobrarían venganza por profanar sus cuerpos. En un entorno tan católico como puede ser cualquier pueblo andino, donde se cree que las almas de los muertos deambulan por las calles, la idea de la muerte lo obsesionó y lo inquietó hasta el punto de caer enfermo.

Siguió recorriendo con el mismo horror, pero también con la misma fascinación todos los lugares de la muerte: mataderos municipales, funerarias, cementerios, carnicerías, todo. A la par que la fascinación adolescente por un despertar sexual lo perturbaba, la muerte lo inquietaba sin descanso. Antes de saber que su camino iba a estar encaminado a las artes, ya sabía que su mente debía liberar ese encuentro, darle una materia, ofrecerle una puerta. Había que reivindicar el amor desde los órganos y había que despojar a la muerte de la condición espiritual para regresarle la condición de carne, de tiempo, de perennidad que contiene. Como la vida imaginaria de Marcel Schwob “El libro que describiera un hombre con todas las anomalías sería una obra de arte como una estampa japonesa donde se ve eternamente la imagen de un minúsculo gusano visto cada vez a cierta hora del día”¹¹. Había que reivindicar lo que de cuerpo tenían los sentimientos. Pero hay una línea tenue entre lo grotesco y lo honroso para enunciar el cuerpo y en el arte son muchos los actos fallidos de lo primero, así que tocaba andar con cuidado.

¹¹ “Il libro che descrivesse un uomo con tutte le sue anomalie sarebbe un'opera d'arte come una stampa giapponese dove si vede eternamente l'immagine di un minuscolo bruco visto una volta in una certa ora del giorno”. Marcel Schwob. *Vite immaginarie*. 1972. Adelphi edizioni, Milano. P. 7 Traducción libre.

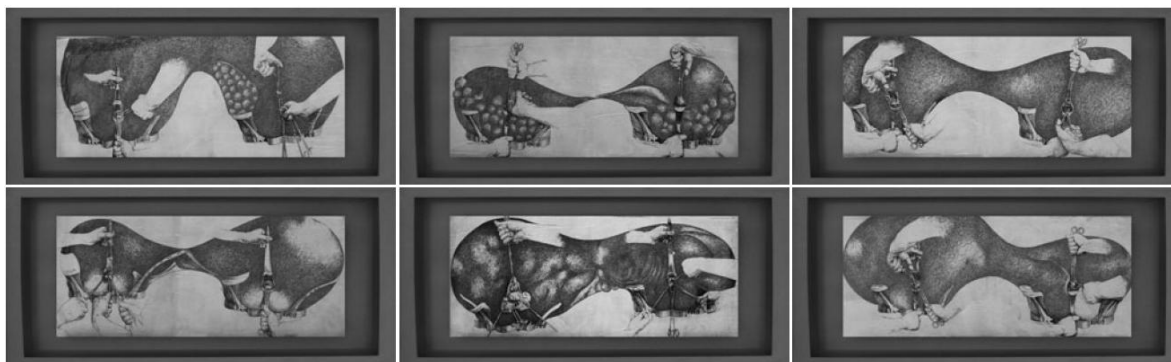


Ilustración 11. Sin Título, dibujo en Grafito y frotage. Exposición Individual, galleria Carlos Salas, 2013

En alguna ocasión Leonel recogió una piedra cuya forma lo perturbó. Parecía como si se tratara de dos esferas que se hubieran integrado en el camino, como en un beso. En el año 2012 Leonel Castañeda realizó seis dibujos integrados con frotage en el que se fundían imágenes muy concretas de manos realizando una cirugía – más precisamente una histerectomía - con otras muy abstractas de la piedra transcrita y rellena con grafías circulares, que se asemejan a la textura del pelo.(Ilustración 11)

Es un resultado curioso, como si de una piedra se extrajera nuevamente una piedra. No se sabe qué se extrae, a lo mejor como en un círculo de Moebius, que se asemeja bastante a la forma de esta roca, se trata de una piedra extrayendo a otra hasta el infinito. Pero la forma es sorprendentemente orgánica, es decir, pareciera una forma viva que no dejara de moverse, como si se tratara de un órgano. Es una alusión directa a la trepanación de la piedra de la locura, esa facultad de la que se valían los alquimistas medievales para extraer la locura del cerebro, como si se tratara de un trozo de carne descompuesta que se podía erradicar. Por eso los instrumentos quirúrgicos que la abren tienen la forma de los fórceps, porque dan nacimiento a algo, porque contrario a lo que se cree, la muerte es un terreno fértil y está llena de encuentros creativos. Como un amante que reencuentra a su pareja a la llegada del tren, vemos cómo se aproxima en perspectiva un viejo conocido: el cuerpo, hecho de fluidos, de órganos, que a veces se embellece pero que siempre está ahí, recordando el horror del que está compuesto el deseo.

Los dibujos de cabezas expuestas el año 2011 en el Museo de Artes de la Universidad Tadeo Lozano, recurren al mismo problema, pero lo encaran con mayor claridad (Ilustración 12). El uso del *frottage*, además de dar un realce técnico a la imagen, incide como principio conceptual, pues su textura recuerda la de los libros impresos, la de los grabados de las enciclopedias, la de las ilustraciones que acompañan todo manual de instrucción. En este caso, es claro que provienen de manuales de instrucción de medicina, lo cual reivindica en el impreso el carácter de autoridad que en los últimos trescientos años siempre ha recibido el discurso médico. En Leonel Castañeda la abstracción no es un lenguaje metafísico ni mucho menos, es una fuga verosímil, es la concreción de esos encuentros.



Ilustración 12. Sin Título, técnica mixta sobre papel. Exposición Catalejo, Sala de exposiciones Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2011

La muerte es una experiencia, y de acuerdo a Berkeley es quizás la única experiencia posible del mundo moderno. Pero la muerte como encuentro, tal como se plantea en la obra de Leonel, más que una experiencia, es una apertura. Por eso las heridas no están provistas de vacíos, sino que funcionan como portales. Es el espejo deforme de la Venus Anatómica, no es la bella que simula estar muerta, es el cadáver posando para el deseo. Pero la abyección no es obvia, los cuerpos los entendemos parcialmente, se abren, o mejor, se vuelven una herida, y la sangre y el fluido y la textura viscosa de los órganos son un frenesí barroco. Esto se puede ver en su obra del año 2011, expuesta en la ASAB, que recoge parte de ese largo proceso de inventario y encuentro, y en la que cuerpos llenos de heridas, que no son otra cosa que sexos femeninos, producen monstruos que no sabemos si nos producen horror o satisfacción (Ilustración 13). Como un teatro de pueblo, de esos que aún perviven en los pueblos colombianos en los que se presentan rarezas y seres extraños, Castañeda dispuso una proyección a gran escala de uno de sus collages, en los que las imágenes de las autopsias se funden con las imágenes de la pornografía, produciendo monstruos entre el deseo y el horror, tan inexplicables como simples.



Ilustración 13. Sin título. Sala de exposiciones, Academia Superior de Artes de Bogotá, 2011

El cuerpo se pierde en una abstracción orgánica donde la herida monstruosa y abyecta e indefinida, exhibe la campaña de la muerte liberada del horror. Inspirado como Delvaux en las Venus anatómicas solo que en este caso no se trata de Afrodita sino de Perséfone, la amante de Ades. Una ambigüedad similar a la del éxtasis de Santa Teresa, sólo que en lugar de un diálogo entre la muerte y el erotismo, el sexo dialoga con su carne. El horror adquiere su rostro, no es más desconocido, está hecho de nosotros: el reconocimiento ante el encuentro. Por eso fue grato reencontrar las cabezas, con sus heridas y sus muertes, esta vez a manera de escultura, en la galería Carlos Salas a mediados del año 2013. (Ilustración 14)



Ilustración 14, Sin título. Cabezas de maniquí, ensamblaje, materiales varios. Galería Carlos Salas, 2013

Último portal: La tecnología del estante

Los proyectos de Leonel Castañeda son proyectos de larga duración y como tal deben ser comprendidos. Siempre que me he atrevido a hacer un comentario de su obra, Leonel insiste en hacer énfasis en que se trata de un proceso, en que las ideas que él viene amasando, como encuentros gratuitos y accidentales, así como las composiciones que hace con éstos, son largos caminos de reflexión y pensamiento, de reelaboraciones, de sentimientos que se asientan lentamente mientras se materializan. Con el tiempo, muchas inquietudes y obsesiones de Leonel se han convertido en genuinos temas de investigación. Además de sus encuentros de flâneur, muchas ideas alrededor del cuerpo lo han llevado a reflexiones, y a encontrones se puede decir, con la historia, la historia del cuerpo, de la medicina, de la ortopedia, de la cultura.



Ilustración 15. Boulogne du Duchenne. Mécanisme de la physionomie humaine. Fotografía, 1862

Un encuentro que sedujo a Leonel fue aquel de la psiquiatría y la fotografía, presente tanto en el trabajo célebre de Charcot alrededor de la histeria, como en el de Boulogne de Duchenne (Ilustración 15) alrededor de las emociones y la electricidad. Esta relación entre ciencia e imagen la desarrolló el artista en el montaje exhibido en el año 2013 en su exposición individual en la galería Juan Salas. (Ilustración 16) En ésta, dispuestas en la serie en que fueron tomadas, las fotografías sobre las emociones, la electricidad y los músculos faciales de varias mujeres, fueron intervenidas con imágenes de órganos sexuales femeninos, en un grado de abstracción tal que cuesta reconocer que son dichos órganos. El debate de la mirada y el conocimiento médico queda sugerido en este montaje.

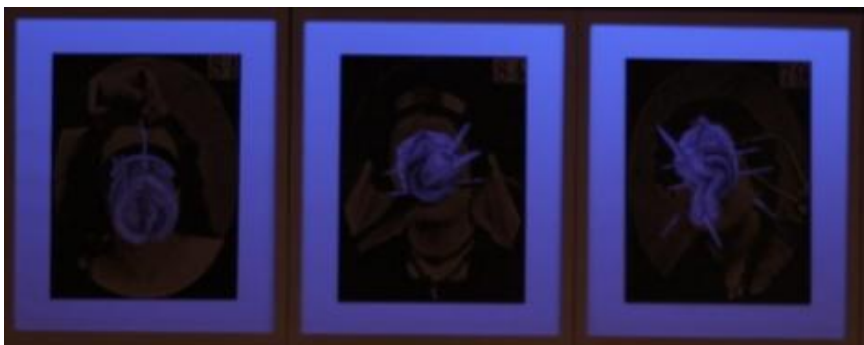


Ilustración 16. Sin título. Frotage, dibujo y fotografía. Detalle. Galería Carlos Salas, 2013

Como lo plantea Martin Jay, desde el siglo XVIII el empirismo se hizo al imperio de la mirada y fue la experiencia visual la que terminó determinando las leyes de funcionamiento del mundo¹². La fotografía puso de contrapeso la presencia de la imagen, dominó la esfera de lo real, de lo verdadero y a la par de hacer un esfuerzo por enaltecer su propio discurso y lugar de las formas bellas, produjo a través de la reproducción de imágenes el apetito voyerista moderno¹³. La reproducción de la imagen permitió repetir una y otra vez, en esferas privadas que se hicieron cada vez más públicas, la forma de los otros; la represión moral del siglo XIX encontró sus formas simbólicas en la fotografía. Nuevos cuerpos se exhibían, lo prohibido adquirió la forma de la mercancía. Desde el cuerpo deforme del espectáculo circense, hasta el cuerpo femenino en el incipiente erotismo fotográfico. Desde una medicina apoyada en la anomalía, hasta una estética de lo bello maravillada con la deformidad sublime de otras esferas, denominadas desde Europa con el particular nombre de “primitivos”.

Al finalizar el siglo XIX, el país fue testigo de los primeros pasos de anatomo-clínica que se dieron en el territorio.¹⁴ Gracias a esa evolución de la ciencia médica, de repente el cadáver, centro de oración y reflexión, lugar bendito apenas desligado de su alma, lugar de la medicina piadosa y misionera de las órdenes hospitalarias, se convirtió en un libro abierto. La mirada al cuerpo abierto en dos, pasó de lo escatológico – en el sentido bíblico - a lo cognoscitivo. Flujos, sangre, tejidos, tripas brillantes o rugosas, todo se volvía una lección de patología que transformó el lugar de los muertos: pasaron de estar en una esfera distinta de la humanidad, incluso en los linderos de lo sobrenatural, a ser un cuerpo en “descomposición”, es decir, “todavía” una vida. Algo había pasado con las formas de ver.

El discurso médico es un discurso histórico y como tal impacta profundamente la obra de Leonel. Las tecnologías médicas sobre el cuerpo sorprenden cuando van quedando relegadas en el tiempo, producto de la evolución de la ciencia y de un desplazamiento de instrumentales antiguos. Pero una vez se relegan a ser vistos como antigüedad, adquieren una forma casi apocalíptica. Por ello el artista trabaja con los residuos materiales de la historia de la clínica: las agujas, los instrumentales, los estantes. (Ilustración 17)

¹² Martin Jay. *Downcast eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press, 1994. Cap. 1

¹³ Esta tesis está expuesta en el ya clásico ensayo de André Bazin, “La ontología de la imagen fotográfica”. En L. Baudry Ed. “Film theory and criticism”. New York, London, Oxford University Press, 2009, p.

¹⁴ Adriana Ospina Jiménez. *Para la ciencia y por la patria: la introducción de la medicina anatomoclínica en Colombia (1852-1867)*. Tesis de pregrado para optar al título de historiadora, Pontificia Universidad Javeriana. Recurso electrónico. 2006



Ilustración 17. Sin Título. Ensamblaje. Colección de Arte, Banco de la República, Bogotá, 2003

Para Leonel, los objetos de la historia de la medicina abren una puerta a la arqueología del cuerpo, a entender momentos de cuándo fue enunciado, contado, dividido, separado por virtudes de un descubrimiento, o de un recubrimiento que lo enuncia. El grito y la herida se vuelven cifras, los nervios dejan de ser dolor para ser estadísticas, las emociones se trazan y se miden en función de sus posibilidades y ante esto el horror de la tecnología sigue arrasando con la idea de vida. Esta clase de dispositivos médicos, que funcionan como accesorios, son los que el artista ha dispuesto en dos de sus ensamblajes: uno, consistente en un estante con prótesis dentales (ilustración 18), y el segundo que se trata de una serie de cabezas de maniqués de tela intervenidos con fetiches, prótesis e instrumentos médicos abandonados. El cuerpo es receptor de objetos, pero cada objeto es fósil, cada objeto es huella de sus usos, en cada aparato hay una recepción del tiempo de unos hábitos.



Ilustración 18. Sin Título. Ensamblaje. 2003. Colección privada

A puerta cerrada

Siempre resultará difícil para mí darle una categoría técnica al trabajo de Leonel. Aunque está lleno de rasgos del ready-made hay algo en esa definición, tanto del humor etimológico como de la velocidad de la ejecución, que no encaja en la definición de su trabajo. Suena extraño decirlo, pero en cada elaboración suya se condensan años de trabajo y de reflexión, lo que encadena sus creaciones a procesos tan rigurosos que dejan afuera toda posibilidad de espontaneidad. Por eso, aún en contra de su postura, me gusta creer que se trata de un montajista. Como si fuera un personaje de comienzos del siglo XX revelando y montando en una moviola una secuencia fílmica, un trabajo que tiene más de alquimista y de físico que de inventor, aunque en Eisenstein la esencia de la narración fílmica estriba allí. Me gusta creer que toma dos objetos y los yuxtapone, esperando las reacciones del encuentro. Esa es su labor, recoger del azar de la calle las ruinas y verlas explotar un universo ante su choque. Es una labor paciente, donde la creación no está en el producto terminado sino en la elongación de la mirada ante los encuentros.

Su trabajo se centra en las múltiples formas del montaje y en las maneras como a través de las imágenes de lo cotidiano enfrentamos sin darnos cuenta los umbrales de la observación. El montaje produce nuevos sentidos, revierte los mensajes, reivindica la presencia de lo oculto, de lo que a fuerza de recordar, olvidamos. El montaje es la forma de creación capaz de subvertir las formas de lo común, porque opera desde las formas mismas de la escritura: no crea lo nuevo, revela lo que siempre estuvo dado. El ejercicio de cortar, recomponer, yuxtaponer, acomodar o intervenir, se convierte en Leonel en un poderoso instrumento de mediación, del cual sólo la mirada resuelve y define la obra.

Últimamente cada vez que observo una obra de Leonel me queda un sabor espeso en la garganta, como si la memoria me devolviera un sabor mezcla de rechazo y resignación: el recuerdo de que fuimos monstruos, de que la tecnología siempre ha sido una ficción y de que la libertad sólo se da en las formas del horror. Se lo he comentado a Leonel, quien simplemente me devuelve la mirada y en silencio, tras una larga pausa, sonrío.

Bibliografía

- Buffon, Comte de. *Histoire naturelle, générale et particuliere, avec la description du cabinet du Roy*. Supplemente IV, Paris, 1775
- Barthes, Roland. *Mitologías*. México, Siglo XXI, 1999
- Baudry, Leo. Ed. *Film theory and criticism*. New York, London, Oxford University Press, 2009
- Baxandall, Michael. *Modelos de Intención*, Madrid, Herman Blumme, Madrid, 1989
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada*. Madrid, Visor, 1995
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire. *Diálogos*, Valencia, Pretextos, 1980
- Duchenne, Boulogne du. *Mécanisme de la physionomie humaine*. París, 1862
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México, Siglo XXI, 2005
- Jay, Martin. Downcast eyes. *The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press, 1994
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur; essai sur l'abjection*. Paris, editions du seuil, 1980
- Leroi-Gourham, André. *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971
- Ospina Jiménez, Adriana. *Para la ciencia y por la patria: la introducción de la medicina anatomoclínica en Colombia (1852-1867)*. Tesis de pregrado para optar al título de historiadora, Pontificia Universidad Javeriana. Recurso electrónico. 2006
- Schwob, Marcel. *Vite immaginarie*. Adelphi edizioni, Milano, 1972
- Starobinski, Jean. *El Ojo Vivo*. Valladolid, Cuatro ediciones, 2002

Otras fuentes

- Entrevista con el artista, 9 de Marzo de 2013
- Fotografías de las exposiciones cortesía del artista.
- Fotografías del estudio, por el autor del presente ensayo.