

33.

Conversación veinticinco

Lucas Ospina

“Llámeme cuando esté en la escultura de ‘La Pola’, al lado de la Universidad de los Andes, sobre el eje ambiental de la Jiménez”, me dice Lucas. Tenemos cita al final del día de una tarde soleada en la que los estudiantes de las universidades cercanas están sentados en las plazoletas, andenes y tiendas tomando cerveza y aguardiente para cerrar la semana. Es viernes 20 mayo del 2016. Comienza la noche y con ella el fin de semana, el clímax de la rutina estudiantil. Cómo se pierde de tiempo en la vida del estudiante, a mí también me pasó, pienso mientras camino hacia el edificio redondo donde Lucas me indica que nos podemos ver para la entrevista.

“Una entrevista más para su colección”. Nos despedimos con estas palabras que me dice y me hacen reflexionar sobre lo que vengo haciendo desde hace un par de años como actividad extracurricular y de aprendizaje. Una colección de conversaciones. Y lo sigo pensando mientras leo el libro que me regala sobre la exposición que curó con la temática de la colección de arte de Alejandro Castaño, un reconocido coleccionista de arte bogotano. En mi niñez coleccioné distintas cosas: piedras grandes, pequeñas y medianas, que me parecían interesantes por su forma, por sus colores, por su procedencia o algunos fósiles y stalactitas que aún conservo; coleccioné calcomanías, coleccioné papelería de hoteles del mundo que esperaba siempre al

regreso de los viajes de mi papá; coleccióné empaques de chocolatinas y dulces extranjeros en la época en que en nuestro país aún eran escasos antes de la apertura económica; coleccióné estampillas con una incipiente afición de filatelia alimentada los sábados en la mañana por mi papá.

La colección de piedras la perdí con los años, no sé dónde quedó, perdida en algún trasteo, y siempre trato de hacer memoria para recuperarla, pasando de caja en caja. La recuerdo más con curiosidad que con nostalgia, colección fácil, barata y muy común en los niños; la de fósiles, bueno, algunos se conservan en el jardín de mi casa actual, y han llegado otros nuevos, más exóticos y llamativos; la de papelería de hoteles aún existe en alguna carpeta de mi infancia guardada en casa de mis papás; las de calcomanías y empaques de dulces y chocolatinas —no tan extensas— aún siguen guardadas entre las páginas de los libros ilustrados de Julio Verne, de pasta roja, que leí y releí hasta el cansancio en mi niñez y que me dieron una amable y acertada bienvenida al mundo de la lectura sin fin. La de estampillas, muy bien conservada, en álbumes de cuero para tal fin, y en cajas de tabaco de mi abuela paterna. Tabacos santandereanos de olor intenso que se guardan en la memoria, en los recuerdos de la casa de la abuela paterna, Mamaía. Ambas abuelas fumadoras. Ahora, según Lucas, coleccióno entrevistas de arte. Somos coleccionadores por naturaleza, y mi hija de cuatro años recién cumplidos también comienza sus propias colecciones, algo que además le incentivamos con alegría.

La entrevista es en el apartamento del centro de la ciudad que tiene Lucas, a la vez su estudio de trabajo y pintura, cerca a la universidad donde trabaja. Nos sentamos frente a frente, el atardecer cae y el sol naranja alumbría el estudio y le da en los ojos. Me llama la atención su biblioteca, enorme en cualquier hogar, donde los libros están separados por colores: el bloque amarillo, el bloque verde, el bloque negro, el bloque blanco, y en fin, cada libro ubicado al lado de sus compañeros cromáticos. “Como tengo poquitos libros me queda más fácil encontrarlos por color que por tema, y es bonito verlos así”, me dice.

Lucas, como le conté, yo trabajo en mercadeo y en otra industria muy distinta al mundo del arte, tampoco soy periodista, pero he venido realizando estas charlas basadas en mi interés por el arte. Quisiera que esta conversación fuera como una de sus clases. Pensemos en que este libro estará pensado para personas que no necesariamente pertenecen a este mundo, sino que quieren aprender, y que gracias a él podrán tener una visión 360 grados sobre el arte, desde los protagonistas o desde quienes saben y tienen algo qué decir o enseñar. Primero: ¿quién es Lucas Ospina? ¿Usted se considera artista, educador, crítico o curador?

Uno no sabe bien quién es uno... uno solo hace cosas. Ya si las cosas que hago entran dentro de una categoría, de pronto pertenecen a esa categoría. Entonces yo solo hago cosas. Por ejemplo, sí hago un texto y hago cosas, extrañamente, para publicarlas. Yo no escribo para hacer catarsis interna de algo y guardarlo, o no hago un dibujo para sentir que tengo unas ganas irresistibles de dibujar, o doy una clase solo para ganarme el sueldo porque uno no vive de arte o si uno trata de vivir de lo que hace de arte se vuelve muy vulnerable. Pero no lo hago por eso. Soy profesor porque es una forma de poner ideas en juego frente a una audiencia, igual que cuando usted hace una exposición. Pero creo que muchas de esas cosas están trazadas por lo público. Y también muchas de esas cosas le exigen a usted poder estar a solas, que también es algo que me gusta. Cuando usted está haciendo una exposición se gana el tiempo para estar a solas, cuando usted está preparando una clase está a solas, cuando usted está escribiendo tiene una autonomía inusitada, también, al poder estar a solas, y también gracias a Internet usted tiene un acceso a la información que hace treinta años no tenía, y hubiera sido muy difícil escribir así. Le tocaría ser periodista y hacer realmente lo que usted está haciendo, ir a la fuente, entrevistar, y sí sería un periodista. Pero en este momento tengo un blog en *La Silla Vacía*, desde que empezó hace seis años, y hago casi periodismo del periodismo porque tengo esta herramienta a la mano (señala el computador), que me dice lo que están diciendo otros. Pero lo que más me gusta de escribir es lo mismo: poder estar a solas. Hago un balance extraño entre ganarse el tiempo para estar a solas haciendo algo que le gusta hacer, pero también tener la obligación de hacerlo público, si no, ¿para qué ha-

cerlo? Es como esos dos lugares. No tengo una definición categórica de lo que soy.

Es curioso cómo uno veía antes a esas personas polifacéticas, hoy la gente es más especializada y cultiva la profundidad en un solo tema. Y ese rol suyo, o incluso el mío, me gusta verlo así: más polifacético.

Es que unas cosas alimentan otras. Yo, por ejemplo, lo siento mucho en parte por ser profesor de una universidad, donde veo estudiantes de arte tomando clases de arte, donde les hablan de arte. Y eso está bien. Pero el arte se alimenta de unas experiencias extrañísimas. A un artista un día le sucede una enfermedad que no esperaba, y con esa enfermedad alimenta el arte que hace. Se le muere un familiar y con esa muerte alimenta algo que hace. Le ocurre algo chistoso y con eso alimenta algo que hace. A veces la especialización tiende a hacerlo a uno muy endogámico. Y, paradójicamente, la especialización, así dé una cantidad de concentración, de alguna manera no nutre lo que uno hace. Y tal vez otra cosa de la especialización es que como vivimos en esta sociedad del éxito, de lograrlo rápido, y en arte especialmente pareciera que si usted no ha logrado tal cosa a los treinta y cinco, cuarenta o cuarenta y cinco años ya no lo va a lograr y va a pasar a una categoría de artista secundario, eso hace que la gente rápidamente se encierre en el estilo. En algo que supuestamente sabe hacer y se especializa en eso. O en la obra que se vuelve icónica y le piden a usted repetirla una y otra vez. Pero a mí me parece que a veces uno en estas cosas empieza tarde. Yo solo hasta ahorita, a veces, me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Y cuando digo lo que estoy haciendo es que me quedó bien hecha una frase, o en un dibujo que quedaron bien puestas las manos y que ese dibujo sí funciona, y veo cosas que hice hace cinco o diez años y digo “cómo fui a exponer ese dibujo, o poner eso que estaba mal hecho, o qué pretencioso haber dicho eso”, pero solo hasta ahorita empiezo a entender bien lo que hago. Es como uno apresurarse despacio, tengo otro ritmo, y lo he podido tener por lo polifacético. Antes de ser profesor y por mucho tiempo viví del diseño gráfico, viví de ser mesero, en una época tenía un Land Rover y recuerdo que le hacía acarreos a artistas para llevar obra al salón nacional o lo que fuera. Es como privilegiar una cosa sobre la otra, y entender también que hay

un desarrollo más lento del que lo quieren poner a uno a jugar. Me acuerdo de que una vez me llamaron de la revista *Semana*, y yo estaba todavía en la universidad, y había hecho una exposición con Jenny Vilà que había visto unos dibujos míos en el Regional y le habían gustado, y había hecho otra exposición con Luis Fernando Pradilla en la Galería El Museo, y me llamaron de *Semana* a decirme que yo había sido escogido entre los diez artistas más promisorios del arte. Y yo dije, “bueno, gracias”; y que iban a venir a tomarme unas fotos a donde yo trabajaba y dije: “Tranquilos, yo les mando unas fotos de lo que yo hago”. Y me dijeron: “Queremos tomarle una foto a usted”, y dije “no. ¿El texto es sobre arte o sobre sociales? ¿En culturales o en social? Si es en culturales les mando lo mío, porque no creo que yo sea importante por tener una cara bonita, sino por lo que hago”. Al consultarla con el director me dijeron que ya no, que sí estaba seguro, y entonces dejé de ser promesa por no dejarme tomar la foto (ríe). Luego, a los tres años vi la revista donde supuestamente iba a salir uno, y todos con pose de artistas y figurando, y pensé que no era más que figurar por una semana, el afán de figurar por figurar. Hace como tres o cuatro años posé para una foto una vez porque era de la revista *Jet Set* y el trabajo era sobre unos coleccionistas que debían posar con un artista que habían coleccionado. Y me llamó una coleccionista, Beatriz Ángel Moreno, de la Fundación Moreno Escobar, ella era amiga de Beatriz González y había ido a una exposición mía y me había comprado tres dibujos. La semana anterior yo había ido por el cheque y luego me llamaron de la revista para decirme que ella quería que posara junto a ella, y entonces todo el dilema: no me gusta posar para la foto, pero para ir a cobrar el cheque sí pongo la cara, pero para el favor de poner la cara, ahí si no. Y el texto que escribieron fue horrible, y Nicolás Morales en *Arcadia* escribió sobre eso, que le causaba tristeza ver a esos artistas que posaban como rebeldes, pero eran totalmente sumisos. Y, parcialmente, en eso tenía razón Nicolás.

Pero los artistas desde siempre han posado.

Claro, lo que pasa es que ahora las redes sociales están al alcance de sus manos. Usted trabaja en una empresa y tiene el dilema de si usted monta su propia agencia de publicidad dentro de su empresa y deja de pagarle a una externa, y la agencia de publicidad está

tratando de convencerlo a usted de que ellos saben manejar redes. Y ahora todos tienen ese dilema, y las agencias de publicidad no saben ni qué hacer. Y a nivel individual, en los artistas usted lo ve igualito: es como si yo me tomara una *selfie* con usted y ahí mismo la comparto: “Aquí con Martín Nova haciendo una entrevista para un gran libro que él va a sacar”. Y ahí mismo: mirando cuántos *likes* tengo. Entonces ya a usted le toca crearse una persona de artista, que a veces no entiendo bien hacia dónde va esa persona, es como para mostrar que uno todavía está activo y figurando. Pero, repito, esa velocidad de la autopromoción no necesariamente va con la velocidad de lo que uno hace. Alguna vez escribí un artículo en *Arcadia* sobre los artistas jóvenes y los viejos, y mencionaba algo que no sé si es inventado o no, pero apuntaba algo sobre Damien Hirst, que decía que Lucien Freud le había dicho antes de morir: “El problema con tu obra, Hirst, es que tú empezaste por el final”. La obra buena que hiciste la hiciste al comienzo, y lo que sigue es bajada (se refiere a la obra *A thousand years*, de Damien Hirst). Pero hay muchos tipos de artistas. Hace unos días hacía un ejercicio similar a este con el artista Santiago Cárdenas en una clase en la universidad, y yo la quería hacer un poco como el objetivo de esta entrevista: sin coyuntura, no es que a Santiago Cárdenas le hayan dado la Cruz de Boyacá, o que tenga una enfermedad o que esté haciendo una exposición retrospectiva, sino que simplemente quería hablar con él y mostrarles a los estudiantes cómo es este artista. Y le preguntaba a Santiago: “Cuénteme usted qué hace ahora, yo no lo veo exponiendo, no veo que tenga una representación en una galería, se me hace el colmo que no la tenga y que no podamos ver una exposición suya cada dos años”. Y él ya mostraba estar un poquito más allá de eso, y decía: “Yo hago tableros, puros tableros”. Y habíamos leído un libro que se llama *Verdades sobre arte y mentiras sobre papel*, muy bueno, editado hace treinta años y que lo había puesto en clase también. Un libro muy bueno en términos de diálogo. Y ahí ya Santiago estaba haciendo tableros. Entonces, esa idea de que uno cambia muchísimo o que uno tiene que innovar, no. Uno a veces está diciendo la misma cosa una y otra vez, lo que pasa es que a veces la dice con variaciones. Porque también decirlo es difícil. Y también puse en esa clase el libro de Luis Caballero:

Me tocó ser así, que también es una entrevista. Luis dice una y otra vez: “Yo estoy buscando la misma imagen, una y otra vez, y hay veces en que me queda bien, hay veces en que me queda regular y hay veces en que me queda mal”. Creo que en esa búsqueda es que no hay artistas, que son dizque artistas de arte contemporáneo o artistas modernos, o viejos, o pintores, o instaladores, esas definiciones son ficticias, uno está buscando es algo que le quede bien. Y a veces cuando le queda bien también se jode uno, porque le quedó tan bien, porque esa va a matar todas las otras, o la gente le va a decir a uno: “eso fue lo que usted hizo bien, lo otro no”. Pero eso es normal y tampoco hay que darse tan duro. A mí me gusta jugar *softball* y cuando usted juega se da cuenta de que lo único que hace es pasar al plato y abanicar. Y a veces le pega, a veces llega a primera, a veces le pega un hit, de vez en cuando la saca, a veces pasa por golpe sin quererlo, a veces marca carrera empujado, sin quererlo, pero uno pasa el bate. Y cuando usted va a ver un partido de béisbol o de *softball*, nadie se pone bravo con el beisbolista si lo poncharon, sería muy ingenuo. Incluso si la jugada es definitiva, es la naturaleza del juego también fallar, y errar. Y me parece que en esta sociedad del éxito somos muy poco tolerantes con eso, y distrae a la gente también por donde no es, porque los pone a jugar un juego que de alguna manera también afecta la obra.

¿Usted ya llegó a esa obra “que hizo bien”?

No sé. Debe haber al menos uno o dos dibujos que me quedaron bien y que ya están rodando por ahí. En el Banco de la República tienen unos dibujos míos, si yo fuera un ladrón, me metería y me robaría esos dibujos y los cambiaría por otros, porque no me gustan. ¡Esos no!, pero tiene que haber por ahí algunos que estén bien. A veces pasa. Escribo un texto y alguien me dice: “Me gustó eso que escribió”, o “esa vez que vi esa exposición del precursor del collage en Colombia, eso fue genial”, pasa eso. Yo he hecho siempre unas pinturas desde la universidad, y no me las he tomado tan en serio expositivamente, y ahora hay estudiantes egresados que me dicen que quieren una pintura mía. Y les digo que vengan, charlamos y se las regalo, porque les gusta. Es raro que si encuentro a veces unos ecos no es en mi generación o en el sistema curatorial o de historia del arte, pero sí encuentro eco en una o dos personas por ahí, y

como esto se trata de eso, es un diálogo pequeño. La gente a veces se alarma mucho porque alguien pague una cantidad de plata por la obra de un artista, pero ese es el acuerdo: las cosas valen lo que alguien esté dispuesto a pagar por ellas. Por supuesto que se presta para todo tipo de especulaciones, lavado, etc., pero en muchos casos, simplemente usted le pone un precio y alguien está dispuesto a pagarlo. Y esa misma libertad que alguien tiene para hacer esa transacción es la misma libertad que uno tiene para exponer lo que a uno le dé la gana y que a alguien le guste. Uno no está creando un daño, las exposiciones generalmente son efímeras, desaparecen. El problema a veces es cuando son tan públicas, digamos, una escultura pública cuando es horrible sí es un crimen. Así como un edificio mal diseñado es un crimen, porque sí está afectando la calidad de vida de una cantidad de gente. Pero las cosas en arte son más pasajeras, más efímeras. El único que realmente sí se las toma en serio es uno solo, y para eso Luis Caballero respondía así a veces. “Maestro, ¿usted para quién pinta, quién es su público?”, él decía: “Yo no tengo público, yo tengo dos o tres buenos amigos, ese es mi público, y de resto tengo es que buscar la imagen que estoy buscando”. Y a veces le pega. El otro día estaba dando una vuelta por La Macarena me metí a la galería de Alonso Garcés —siempre he vivido en La Macarena y siempre iba a esa galería, desde que era chiquito—, y ahí estaba el icónico torso en tres cuartos del afiche famoso de Luis Caballero. Esa es la única vez que he preguntado un precio en una galería, y si ahora no estuviera endeudado hubiera ido al banco y hubiera pedido un préstamo para comprarlo. Pero es porque ese dibujo es uno de los dibujos donde Caballero le pegó a la imagen, y me parece insólito que ese dibujo esté circulando. Debería estar en el Banco de la República, o si yo fuera coleccionista lo compraría ahí mismo, porque es realmente uno de esos dibujos donde le pegó.

¿Por qué me menciona tanto a Caballero?

Debe ser porque ahora hice una clase recientemente y leímos ese texto y el de Santiago Cárdenas. Pero también porque Caballero tiene cierta actitud que me gusta mucho, y también cierta renuncia. Si usted recuerda, está la Bienal de Coltejer y Luis Caballero se gana la bienal con esa obra, y todavía está expuesta en el Museo de Antioquia, la

Cámara del amor. Al mismo tiempo él es nuestro Willem de Kooning, es nuestro artista pop. Está haciendo instalación, el espacio envolvente, es ambicioso, y de pronto Luis Caballero casi que renuncia a eso y dice “voy a aprender a dibujar pies y manos, porque realmente no me están quedando bien”, y se mete por ese camino. Y renuncia a la mujer, y no solo por una preferencia sexual, sino porque el trazo que él quiere comenzar a hacer no va con una figura femenina. Entonces a mí, personajes así me gustan mucho. Pero no por una cosa reaccionaria ante lo que llamen arte contemporáneo o especulación, y no por exaltar la pintura y el oficio, sino que me gusta por esas decisiones. Así como me gusta Duchamp por la decisión que hizo en los últimos veinte años de su vida, de hacer un obra que contradijera todo lo anterior. Duchamp se dedicó los últimos veinte años de su vida a hacer una instalación hecha con sus propias manos, realista, narrativa, totalmente retinal, y no se la mostró a nadie (la obra es *Étant Donnés*). Y después se preocupó porque esa obra estuviera en un museo donde tuviera cierta intimidad, que es el Museo de Filadelfia. Y cuando usted va a ese museo la puede ver porque no hay nadie en esa sala, y usted la mira por el huequito. Si él hubiera puesto esa obra en Nueva York habría una fila de una manzana siempre para verla. Pero lo más interesante es que él hizo toda la obra con sus manos en un taller, y sin mostrárselo a nadie, y es una puerta con un hueco y se ve a una mujer con unas piernas abiertas. Como todo lo de Duchamp es difícilísimo saber qué es lo que está queriendo decir ahí. Pero más que eso lo que me gusta es la actitud del señor de cambiar el juego, de contradecir todo lo anterior para no volverse un dogma. Hay una biografía de Nietzsche que hace lo mismo. Él estaba muy preocupado sobre cómo iba a ser leído cuando muriera, le preocupaba volverse ideología, que viniera alguien y usara su filosofía para crear un sistema político, y en parte la persona que hace eso dice que por eso Nietzsche tenía tanta variedad estilística, por eso era ambiguo, para que no se pudiera armar un sistema de pensamiento con él. Y, en efecto, las intuiciones de Nietzsche estaban acertadas, porque después hay una foto de su hermana entregándole las llaves de la Biblioteca de Nietzsche a Adolfo Hitler. Y está la idea del super hombre de Nietzsche, totalmente instrumentalizada por el poder político de la época, pero eso suena

muy filosófico. A lo que voy es: tener la noción del momento, pero tener también la noción del largo plazo. Por ejemplo, Gericault cuando hizo *La balsa de la Medusa* tuvo la noción del momento de hacer esa obra, pero también tuvo la noción de que su cuadro sobrepasara la época. Cuando uno mira la imagen de cómo fue expuesto, el cuadro tiene las dimensiones exactas que había en el salón entre la puerta y el borde de la pared, es decir, el montajista de esa obra solo lo podía hacer ahí. Y parece un acto deliberado de Gericault para quedar en un buen sitio en el salón. Entonces no estoy con la idea romántica de que el artista está por allá en su mundo, y de qué bonito Caballero en su buhardilla con sus gatos, porque también hay que vivir de algo. Y si me gusta cómo usted protege ese espacio mental, ese espacio de terquedad, y usted no deja que se lo colonicen a punta de ser buena gente por una exposición, o ser dócil para pagar las cuentas de la luz y que no se afecte mi economía, ahí es donde está la libertad que me llama un poco la atención de estos artistas.

Hablemos de educación. ¿A los artistas o estudiantes de hoy en día los educan en cómo subsistir y generar ingresos? Hoy hay muchas escuelas, ¿hay alguna clase que los eduque en cómo conseguir ingresos si no es por la vía del arte como práctica?

Yo solo puedo hablar por la universidad que conozco, que es la de los Andes. Ahí yo estoy en un área que se llama Área de proyectos. Ahí trabajo con Jaime Iregui y Mariángela Méndez y contratamos a dos profesores. Y en esa área lo que nos encargamos es un poco de mostrar todas las cosas que le dan significado al arte: la educación, el mercado, la historia, el periodismo, los escándalos, el dinero, la ley, el patrimonio, la noción de cultura, la filosofía. Y tenemos puros cursos planteados así, cursos que conecten arte con otras cosas. Les valemos a los estudiantes hasta seis cursos en cualquier área de toda la universidad. Muchos que hacen doble programa hacen proyectos, porque ven que conectan. Pero es precisamente para que el arte no solo se relacione con arte, y en lo concreto de su pregunta, yo qué hago en clase, yo tengo un texto que se llama “De qué vive un artista”. Ese texto está siempre en primer semestre, y ahora que fui “de departamento” durante cuatro años, y tenemos una instancia en que vienen los papás con sus hijos, para ver si meten a sus hijos a estudiar arte, yo leí ese

texto en frente de los papás. Precisamente porque yo sabía que esa era la pregunta que traían todos los papás, no solamente el pensamiento de tener que pagar la matrícula más cara del país, catorce millones de pesos el semestre. Sino también, voy a pagar esta plata, pero si esto es una inversión y de qué va a vivir este personaje después. En ese caso lo que hice fue pensar en todos los casos de amigos artistas: cómo vivían, y en ese texto están todos, creo que no me falta ninguno: desde el que vive de la renta, desde el que se casó bien, desde el que puso una agencia de diseño y se volvió más diseñador que artista, desde el que vive del arte, pero tiene que entender que tiene que tener unas relaciones públicas fuertes y grandes, y por eso cuando usted va a ARTBO o a una inauguración en una galería usted no ve solamente artistas de media carrera asistiendo al coctel porque es “chévere ver gente”, sino que el coctel en arte es el lugar donde usted hace el negocio y donde usted muestra que todavía está activo. Usted deja de ir a inauguraciones siendo artista, bueno, deje de ir año y medio y verá que queda totalmente desconectado. O después de eso usted va a una comida y conoce a alguien, lo llaman “la rosca”, pero yo no creo, es parte de este trabajo. Entonces en los Andes sí nos interesa tener eso. Y también es que, haciendo un cálculo a la ligera, de las universidades se gradúan por ahí unas quinientas personas al año en las escuelas de arte. Y realmente no tiene sentido que entre esas quinientas no haya veinte o treinta que quieran hacer algo distinto, entre otras cosas, para producir la escena del arte. Entre esos quinientos a mí me parece saludable que haya por ahí unos diez que quieran tener una galería comercial de arte, otros diez que quieran ser curadores, otros cincuentas a quienes realmente les nazca y quieran ser profesores, y a todos los niveles, no solamente universitario, sino de colegio, en una organización no gubernamental, trabajando con el Estado, con el Ministerio de Cultura, sería buenísimo que entre esos quinientos hubiera una proporción de gestores culturales, pero también que reciban formación de arte, que se ensucien, que tengan a los artistas de cerca, porque si no ocurren también todas estas idealizaciones. Que usted no estudió arte sino administración y tiene entonces idealizados a los artistas, y cuando va a trabajar no va a entender ciertas cosas, o no les va a dar cierta pauta, o no va a ser capaz de decirle algo al artista.

Siempre pongo el ejemplo de Hollywood, usted puede tener el mejor director, los mejores actores, toda la plata para la película, y nada le garantiza que la película va a ser buena, absolutamente nada. Nada le garantiza que la película va a sobresalir sobre el resto. Es importante entonces que exista gente que haya estado cerca de este proceso o que haya renunciado a este proceso, porque también el problema con los programas de arte es que se parte de la base de que todos los que entran van a ser artistas, y si usted no es artista también se jodió porque ya estudió eso y tiene que seguir haciendo obra.

En los Andes lo que tenemos es que de pronto usted dice: "Oiga, yo soy bueno, pero de pronto no soy tan bueno, o no quiero hacer obra", y a la mitad usted quiere hacer otra cosa, ese estudiante entonces no está obligado a seguir haciendo obra, ese estudiante puede hacer un proyecto de grado en curaduría, puede hacer una práctica, una colección de ensayos, una conferencia, puede pasarse a Historia del Arte. Y sí lo hemos visto, muchos egresados que hacen eso y también muchos que mantienen las dos vías abiertas, el modelo polifacético. Por ejemplo, ahora hay uno que es Nicolás Gómez, que trabaja en el Banco de la República en curaduría, pero la semana pasada inauguró una exposición, y escribe también. Ese es uno de los perfiles que a mí me gustan, y que también muestran un cambio en la idea de uno entenderse como artista, no solo desde el oficio, no solo desde la teoría, sino desde una idea de prueba y error y darse oportunidades, explorarlas y darse el tiempo para hacerlo. Sin embargo, a veces es difícil, los estudiantes en las universidades ven demasiados cursos al semestre, en los Andes ven seis o siete cursos, casi todos con el mismo valor de horas o de créditos, casi nunca les preguntan: "¿Usted qué hace?". Un ejercicio que hice este semestre fue hacer esto mismo, sentarme con cada uno, pero individualmente y preguntarles: "¿Usted qué hace?", y hablar y grabarlo. Luego les di la grabación, lo transcriben y lo pueden editar y guardar, y me lo tienen que mandar. Lo hice porque veo que esa pregunta no se hace. Usted no recibe una retroalimentación crítica de lo que hace, a veces es muy paternalista, o muy formalista. Y creo que es importantísima la charla uno a uno, y que a uno le den confianza. Siempre cuento el caso de alguna vez cuando yo era estudiante de los Andes que nos llevaron

a la Universidad Nacional a oír una charla de José Hernán Aguilar, que hacía crítica y era el director del Museo de la Nacional —yo lo conocía porque vivíamos en el mismo barrio y me lo encontraba en cine a veces, pero no necesariamente porque yo estuviera estudiando arte—, y yo le mostré unos dibujos a él, donde cocía varios pliegos y hacía unos gestos grandes en pincel y les ponía colores de acuarela, y les pegaba monas Jet, y los metía entre unos plásticos y los colgaba del techo —al menos no guardé ninguna foto de eso porque era espantoso y ya no existen—. Y él me dijo: “Aquí veo que a usted le gusta José Luis Cuevas, aquí veo que usted se vio la exposición de Víctor Laignelet, acá en esta manchita, que usted ha visto dibujos de Beuys, pero mire, usted dibuja muy mal esas manos, y mire: su línea del lápiz es igualita toda. ¿A usted qué le interesa?, ¿le gusta dibujar?, ¡pues dibuje!, y deje de pensar que está haciendo una instalación”. Me acuerdo exactamente qué me dijo: “Al arte no le importa quién es Lucas Ospina, al arte lo que le importa es lo que usted hace”. Mire lo que le estoy contando y si lo cronometráramos son menos de tres minutos, así me lo dijo, y yo salí muy molesto, no con José Hernán Aguilar, sino con los profesores de la Universidad de los Andes. Porque yo había tomado clase de taller, cuatro clases de dibujo, y no entendía cómo era posible que nunca nadie me hubiera dicho eso. Y en parte nadie me lo había dicho porque a veces no había espacio para mostrar lo propio en la clase. Usted se la pasaba haciendo ejercicios de clase. Pero me parecía el colmo que yo ya llevara como tres años de universidad y ningún profesor me hubiera pegado ese sacudón, y también que ningún profesor tuviera el ojo de José Hernán Aguilar. Y un ojo de historia del arte local, no como usualmente hacen muchos profesores, que le dicen que si ha visto el trabajo de alguien, y me muestran a Hirst, o a alguien lejanísimo. Pero cuando a usted le mencionan a artistas locales que sucedieron en esta ciudad y que usted acabe influenciado, pues usted sí escucha a esa persona.

¿Eran ciertas esas influencias?

Sí, era cierto, calcadas. Y esa fue una cosa que me gustó. Pero le repito, se dio en una instancia extra académica. Era aprovechar que José Hernán Aguilar estaba ahí y él se había ofrecido a hacerlo. Es decir, no había ningún contrato de profesor–alumno, ni de nota.

Y esa fue una coyuntura en su trabajo...

Exacto. ¿Qué hago yo hoy en las clases de dibujo, por ejemplo? El que entrega el trabajo tiene cinco sobre cinco, el que no lo entrega tiene uno. ¿Qué me permite eso? Decirle lo que yo quiera al estudiante. Libera la nota de la crítica y hace que también los otros estudiantes puedan ser críticos. Sin embargo, pongo tantos ejercicios en el semestre que, inevitablemente, los que son regulares o no les interesa tanto la clase, en todo caso van a terminar fallando entregas, y terminan sacando casi la misma nota que si me pusiera a calificar con tres y medio o con cuatro. En los cursos de escritura tengo una graduación diferente: califico con tres o cuatro o cinco, de acuerdo a una graduación que hizo Estanislao Zuleta alguna vez. Que era tres por existir, cuatro por asistir y cinco por insistir. Si entrega algo, saca tres, si entrega algo con alguna idea a medio camino, cuatro, y si entrega algo redondito, que se para solo, que alguien por fuera de la clase lo lee y le funciona, saca cinco. Es precisamente para que la crítica y la expresión fluyan. No digo que estén mal las notas, sino que hay que ser creativo con ellas. Afortunadamente, la universidad donde soy profesor le da una autonomía y unas garantías grandes a los profesores, para que puedan ser imaginativos con las cosas. Reconozco que hay universidades donde eso no va a gustar.

¿Se ve diferencia de fondo entre los graduados de las distintas facultades?

A veces no lo siento tanto. Mi único indicador es el Salón “Artecámaras” a donde mandan setecientas u ochocientas obras de personas de todo el país, en rangos de edades, recién egresados de la universidad y hasta treinta y algo años. Y allá yo no podría decir “este es de los Andes”. Y esto me gusta decirlo en los Andes, porque a veces los programas de arte se vuelven muy esencialistas, como “esta es la naturaleza de nuestro programa, tenemos que aferrarnos a esta estructura pedagógica y académica”, y al ver el resultado usted no lo nota. A veces siento que en los Andes pasa algo extraño, y en el primer “Artecámaras”, cuando era ambicioso y le daban todo un galpón, en ese había solo uno o dos artistas de los Andes. Y sí me llamó la atención la falta de ambición. De pronto lo pensaba y es, tal vez, que ellos piensan que tienen un futuro asegurado por ser de donde vienen y que no tienen que jugársela. Para qué jugársela como artista si tienen

en todo caso cierto “colchón” en la casa. Pero de unos años para acá sí he visto que la participación de estudiantes de los Andes se ha incrementado, o se han puesto más ambiciosos, o gracias al programa de becas que tiene la universidad hay una población con menos certezas económicas a nivel familiar y usted tiene que usar todos los medios a su disposición. Cuando yo estoy hablando así con usted, no me interesa hacer esas divisiones, porque repito: todo el mundo está en una búsqueda de una imagen que lo obsesiona, que no sabe ni cuál es, y cuando digo imagen no es algo retinal, es algo que le despierta a usted la imaginación. Y todo el mundo está en esa búsqueda. Alguna vez un estudiante sí me decía que un galerista le comentaba: “Mire, los de la Esap trabajan con materiales más precarios, son más vivenciales, más sociales, más performativos, usan menos tecnología, en parte por las condiciones de la universidad, tal vez. Hay unos de grabado, por el énfasis. Los de la Javeriana son más ilustrativos y más del material puesto ahí. Los de la Tadeo son un poco desordenados, más rumba, más punkeros. Y los de los Andes son súper herméticos. Muestran una factura como buena, pero ni idea de qué es. Uno sabe que responde a la categoría de arte contemporáneo, pero uno sabe que detrás hay un montón de texto inmenso”, era una caricatura, por supuesto, pero me preocupan esas caricaturas en términos de diversidad. Me parece importante creer que el programa permita lo que venda, que si usted quiere enfocarse solo en pintura lo pueda hacer. Tenga unos semestres en que le toque ver clases de otras cosas distintas a la pintura, o si usted quiere hacer fotografía también lo pueda hacer. Pero me parece que el programa debe permitir todas esas opciones y no tener un sesgo. Lo que veo es que la estructura sí no responde a eso. Hay unos fundamentos de pintura, escultura, dibujo, pero no hay fundamento de fotografía, y la fotografía comienza a quedar como parte de unas electivas. ¿O realmente será que todavía debemos dividir las clases por técnicas?, ¿o será que realmente las cosas se dan en las clases?, mire mi experiencia con Aguilar, eso no duró ni cinco minutos, y fue mejor que una clase completa, o varias clases completas de todo un semestre. ¿Será realmente que toda la estructura es la clase?, por ejemplo, ahora dicto un curso que es en la cárcel Modelo, y voy allá con estudiantes, y ahí trabajamos con un

grupo de Derecho y un profesor de Derecho. Y el año pasado hicimos una fotonovela, y ahora vamos todos los viernes en la mañana y trabajamos con los presos de allá, haciendo una obra de teatro. Y yo sé que si uno es estudiante, y va a la cárcel dos, tres, cuatro, cinco veces en un semestre, ya ahí pasó algo. Yo no tengo que hacer parciales, o decirle a ese estudiante “léase este libro” de Foucault para entender la cárcel, esos son complementos, yo ya sé que pasó algo, esa es una clase que yo he hecho sin programa, y en la universidad no se han dado cuenta, y es una clase donde los estudiantes al final dicen qué nota quieren que les ponga. A mí lo que me importa es la experiencia, y que nada de estas estructuras de control condicionen la experiencia de la cárcel. No voy a hacer una clase sobre la cárcel y como profesor me voy a comportar como carcelero: no me parecería coherente. Sí me gusta generar esas cosas para no quedarnos encerrados solamente en la técnica, o en el proceso, que también es otro mito, ese de que todo hombre es un artista, o en la creatividad, o en la actitud, sino que yo creo que un programa de arte lo que debe tener es muchos modelos, y que usted como estudiante oiga lo que quiere oír, y a veces le toque oír cosas que usted no quiere, pero al momentico diga: “Qué bueno que me dijeron esto”. Porque eso es lo que no tiene YouTube, por ejemplo. Porque si usted lo que quiere es aprender a dibujar, no vaya a la universidad. Métase a YouTube, que eso está lleno de tutoriales muy buenos. ¿Quiere aprender a hacer video? Métase a YouTube, ahí están todos los que quiera. ¿Cine? Lo que usted quiera. ¿Páginas de recomendación de textos, de películas? Ahí están. Pero lo que sí no tiene es crítica, eso sí no tiene. Nadie le va a hacer esa crítica a usted, individualizada, viendo su juego. Y ese es el lugar donde yo creo que uno como profesor entra. Y es una crítica en un sentido amplio, es también dar confianza. Beatriz González tiene una conferencia maravillosa sobre Roda, y dice que el método de Roda era que él le quitaba a usted el lápiz y comenzaba a dibujarle al lado, y decía: “yo veo así, ¿cómo ve usted?”, y Roda luego le decía: “¿Sabe qué?, a usted le quedó mejor”. Y Beatriz dice que era pura mentira, pero salía uno de la clase feliz. Y Roda además le regalaba el dibujo al estudiante. Lo que me gusta, y la palabra clave, es confianza. Pero no una confianza condescendiente ni paternalista. En arte las cosas

no son tan precisas como en las matemáticas, pero sí debe haber un balance entre la libertad y el orden, sin que ambos sean muy rígidos.

Yo tuve la oportunidad, cuando era alumno de Administración de Empresas en los Andes, de hacer algunos cursos y talleres de pintura y dibujo, casi como una opción en Arte. Eran muy enfocados, por supuesto, en la técnica y el oficio. ¿Eso ha evolucionado y ahora hay más periodismo y proceso, según me cuenta?

Lo que pasa es que terminamos a veces con una mezcla que no enseña ni una cosa ni la otra, pero creo que es más de método. Yo especulo mucho en mi clase, uso las clases para pensar, pero digo que en las clases de proyectos hacemos esas discusiones para que en las otras clases se concentren más en la materialidad de las cosas. En cómo funciona una cosa sobre cierta superficie, en que hagan más ejercicios y no se vuelvan tan discursivos. Porque: ¿en las clases de pintura qué veo? Veo a unos estudiantes de pintura llevando unos bastidores enormes, y a veces ni hacen un boceto para hacer la imagen, o no hacen un estudio, o empiezan la pintura y luego cambian la mezcla de proporción y ve usted una pintura de carga irregular. Y ese estudiante con la carga de que tiene que hacer funcionar eso porque ya le metió cien mil pesos al bastidor y cien mil pesos a los óleos... Cuando, a veces, si ese estudiante se comprara diez bastidores pequeños e hiciera ejercicios diferentes, pasarían más cosas. Ahora uno de los profesores que contratamos porque ha hecho muchas cosas en patrimonio, Mario Omar Fernández, coge pinturas para restauración y las mete en un microscopio para ver cómo están preparadas. Y les pone ejercicios de eso a sus alumnos para que ellos entiendan. Ponerlos a pintar ejercicios al fresco, ejercicios con gesso y tal barniz. Y miran eso en el microscopio y miran cuadros de cómo fueron hechos. Y en esa clase creo que los estudiantes tienen un entendimiento mayor de la pintura, en parte porque el profesor no les está exigiendo nunca: “¿qué me quisiste decir con eso?”, es simplemente la materia hablando, la materia diciendo cosas. Y no tanto con la narración fuerte de la Historia del Arte, la historia de esta pintura, y no tanto con la narración personalista. Y creo entonces que la clase que él está dictando va por un punto medio muy bueno, que hace falta más. Más materialidad, pero a un nivel más sensible, no tan técnico y con

mayor libertad. Y también usted detectar a cada estudiante en citas individuales, con sus dibujos: los ponemos en una mesa —y veo que nunca han hecho ese ejercicio— y ellos creen que tienen un estilo y al mirarlo así se dan cuenta de que tienen cuatro estilos. Y lo que les planteo es que traten de desarrollar cada estilo, no privilegien uno sobre el otro. Y a veces hay estilos que se empiezan a crecer, y empieza el gesto a pedir un papel más grande, más fino. Y hay otros gestos que empiezan a decir que se hagan en otro tamaño. Como José Antonio Suárez, motricidad fina, otros con más expresión que destreza, y están condenados a hacer una cosa así. O en clases de dibujo los ponen a dibujar en pliegos, y es fatal. El dibujo a veces es la escritura de arte, y son estudiantes que nunca desarrollan la idea de hacer dibujos sueltos. Y cuando usted ve las libretas de dibujo de, por ejemplo, Gericault, usted ve unos dibujos pésimos. Yo tengo una charla sobre los dibujos que hizo Gericault para *La balsa de la Medusa*, que si usted sale a la calle y el dibujo está botado en el piso, usted dice que es muy malo, pero en ese dibujo está una idea que Gericault estaba pensando para el cuadro. Me parece que hace falta más ponerse en los zapatos de cómo aprendí, qué aprendí en las clases, qué aprendí con este método, o eso es un mito que tengo heredado. Estaría haciendo lo que hacen los profesores de arquitectura con sus alumnos, que es que porque a mí me tocó hacer maqueta y planos en papel mantequilla y trasnocharme, entonces ahora todos tienen que hacer eso. Cuando ahí no creo que esté uno dirigiendo esas preguntas sensibles que son las que le mueven a uno el piso. Y también yo creo que en arte todos somos egoístas, y entonces una vez que usted encuentra que está diciendo algo, ya ese estudiante anda solo, y lo va a querer decir bien, pero en cambio si usted le está imponiendo qué decir o le está dando cuerda para que repita unas cosas que no necesariamente es lo que quisiera, sino que se está viendo obligado a decirlas, ese estudiante es harto, porque ese estudiante está haciéndole el trabajo a usted como profesor, pero no tiene algo que lo esté moviendo por dentro. Y como a nadie lo obligan a estudiar Arte, entonces la mayoría de estudiantes de Arte sí están porque quieren decir algo. Ya después lo van perdiendo, o se van equivocando, o también se entregan. Detesto cuando los estudiantes dicen: “Es que el profesor no me dejó hacer

esto”, pura mentira, usted estaba preocupado porque le pusieran dos y quería un cinco. Y yo les digo: “Yo soy jurado a veces de las becas de la Fulbright y del Ministerio de Cultura, y nunca miro las notas. Lo primero que miro son las fotos, y ya después me leo el texto”. Pero primero las imágenes. Y antes de mirar el texto miro la tipografía y luego el diseño. Si escogieron una tipografía y está mal justificada, ya empieza mal. Pero también si escogieron un diseño lindo y no están diciendo nada, también es igual de malo.

Me hace recordar mucho a Carlos Arturo Fernández, a quien entrevisté, me hablaba de la diferencia entre ser profesor y ser maestro. Hablemos de la Historia de Arte en pregrado y en posgrado. ¿La Historia de Arte en Colombia está bien contada?

Está llena de vacíos. No ha sido contada. A William López, que es profesor y director de museografía de la Universidad Nacional, alguna vez lo invitamos al Premio Nacional de Crítica, en la primera charla para inaugurar eso hace diez años me acuerdo que habló de los literatos. Dijo que en Colombia gran parte de la historia del arte había sido escrita por literatos. Un poco bajo la idea de que solo un artista puede escribir sobre otro artista. Teníamos esta narración hecha por los poetas, o quienes han escrito novelas, quienes escribían una versión muy idealizada de las cosas, pero sin cotejar, sin oír al artista, sin dudar de lo que dice el artista, sin poder referir esa imagen a otras imágenes en un sentido más amplio, bien sea local o mundial. Es paradójico que muchas de las personas que escribieron lo que llamaría uno la época de la modernidad, muchos son extranjeros, lo que uno llama críticos de arte, eran Traba, Engel, y eso habla mucho de lo parroquial acá. Sí le creíamos al que venía de afuera, pero no le creíamos al que estaba narrando localmente. También eso tuvo el problema de que le dio demasiado peso a Marta Traba en algún momento, y le quitó una narración a una cantidad de artistas que se quedaron sin narrador. O que los que los estaban narrando no tuvieron la suficiente fuerza para hablar que sí tenía la otra. Y cuando uno lee Marta Traba, ahora que está de moda darle palo, ella más o menos en los setenta empieza a reconocer un poco su error, su dogmatismo. Pero más allá de esas discusiones históricas, a mí lo que me parece es que es un ejercicio de poner las cosas en palabras, sobre todo.

¿Por qué en palabras? Porque las palabras le sirven a usted para pensar, porque uno puede estar a solas pensando ideas, y las ideas no se van, van quedando ahí escritas. Y después alguien las lee y ve cosas. Es un ejercicio de pensarse sobre todo como escritor. Ahora tenemos mucho la idea de la Historia del Arte como disciplina, en parte porque ahora en los Andres ya hay un pregrado y va para una maestría y, seguramente, habrá en pocos años un doctorado; en la Tadeo también lo hay, y en la de Antioquia hay una maestría. Pero a mí me interesa es verlo sobre todo como un acto de narración, de escritura, y con todos los trucos y las implicaciones que trae la literatura. Hay un texto que me gusta mucho de un historiador inglés que se llama Simon Schama: “Clío tiene un problema”. Clío es la diosa de la historia y de la memoria, y él pone que hubo un momento en que se separó la literatura de la historia, y de pronto los historiadores empezaron a hacer historia para los historiadores, y desecharon un montón de estrategias narrativas que tiene la literatura para poder animar lo que se está diciendo. Por supuesto, también hay que tener cuidado con la especulación o la idealización excesiva, o la narración ficticia en exceso, pero cuando usted lee textos de Historia del Arte nota que son textos muy secos, que parecen interesados en sumarle un factor más de análisis a algo que había sido analizado de cierta forma por otros, y más dirigido a lo que me va a decir mi par historiador o lo que le va a decir a mi comunidad de historiadores. Y no tanto como un ejercicio de narración, en el cual, sin ser condescendientes, sin hacer Historia del Arte para *dummies*, sin hacer historia de anécdotas, como contar la historia de Van Gogh solo a partir de que se cortó una oreja, sin caer en esos clichés, sí puedan ser unos textos abiertos. Si a mí me dicen que yo no entiendo la física cuántica pues yo no me preocupo mucho, porque pienso que eso es especializado, a pesar de que sí me serviría mucho saberlo, pero creo que no todos debemos tener acceso a la física a ese nivel tan complejo. Pero cuando a uno le hablan de arte, todos los seres humanos, al menos dentro de una cultura cosmopolita, todos sentimos que debemos tener acceso al arte. Y esa labor, cuando a usted se la empiezan a frenar a partir de textos crípticos curatoriales, que muestran un desprecio absoluto por la narración muchos de ellos, o el otro extremo, que son los tratados

históricos, que uno trata de leérselos, pero no puede, y yo recuerdo poner textos de esos en clase a ver qué ideas podían salir. Cuando uno miraba los subrayados de los alumnos de los textos pues sirven mucho para hacer parciales: en qué fecha fulanito hizo esto, diga tres factores que determinaron que menganito haya hecho esto, describa de una manera esa obra que hizo menganito en este momento. Me parece que son ejercicios un poco secos, que les hace falta ver cómo se anima la historia. No digo que deban ser faltos de cierta concentración. Hay que leerse todo si uno quiere escribir, pero después hay que olvidarse de todo. Yo hago ese ejercicio cuando voy a escribir algo, por ejemplo, para *La Silla Vacía*, trato de buscar en Internet lo que me salga. No me puedo leer todo porque nunca acabaría. Pero si alguien escribió un texto de opinión me lo leo, si alguien opinó en Twitter cierta cosa, y después cuando voy a escribir digo, bueno, de qué me acuerdo, y vienen las imágenes de lo que usted leyó. En Historia del Arte no veo eso.

Alguien me decía en estos días que sus columnas son como encriptadas. En el sentido de que cada frase tiene un mensaje oculto que muchas veces uno no alcanza a captar. ¿Usted lo ve así?

Es eso, pero también es que no me gusta ser categórico. A mí me gusta decir “tal vez”, “a veces”, me gusta ser ambiguo, me gustan frases directas y luego frases que no las contradicen pero sí las matizan. Esos trucos yo no me los inventé. Así escribe Kafka —y no me estoy comparando con Kafka, pero así escribe Kafka—, y yo pongo sus textos en las clases de arte, porque le enseña a uno a pensar. La escritura en ese nivel no es literatura, es pura filosofía. Y la idea del arte es un poco esa: que no hay manera de ponerle un punto final a una discusión de arte. Y eso es lo que ha tratado de hacer cualquier régimen totalitario. Es definir el arte para ponerle un punto final, porque el arte al final tiene eso, usted lo lee y dice: ¿será que me están diciendo algo más? Y todos proyectamos cosas en todo el mundo, y entonces la gente dice: “Lucas me dijo adiós. ¿Será que quiere que me muera?, ¿por qué no me dijo hasta luego?”, también veo que a veces porque alguien escribe sobre arte con cierta regularidad ya le comenzamos a atribuir cierta autoridad que no creo que tenga, y menos en esta época. A mí me fascinan los comentarios de los lectores, que me acaben,

que me contradigan, pero también me encargo de estar en guerra conmigo mismo, para que el lector también lo tenga. Por ejemplo, alguien me decía: “¿Usted por qué salía con esa nariz tan larga en el perfil de *Arcadia*, antes de que cambiaron la foto?”. Para que no me tomen tan en serio, una especie de Pinocho, que a veces acierta y a veces no. También la función de alguien que va a contar la Historia del Arte, o a escribir sobre arte, es mostrar que no hay nada definitivo, pero sin ser totalmente sofista. También mostrando que hay cosas comprobables. Que esta obra de este artista no es tan buena como la otra que había hecho, y además decir por qué. A mí me fascinó alguna vez, y lo llevaba diciendo durante años, y eso lo dice mucha gente, que la obra de Botero anterior al setenta es la mejor, y yo lo sabía visualmente, por el gesto, por el volumen, por los personajes, por lo inacabado, por los personajes, por los colores, y un día me leí un texto de Marta Traba precisamente sobre eso. Y Marta Traba en un parrafito lo pone, y fue buenísimo, que alguien podía escribir eso, que uno pensaba que era tan intuitivo. Ella decía que lo monstruoso en Botero es precisamente que la figura ocupa casi todo el cuadro, que no hay narración, es una figura impávida, que lo está mirando. Y si usted mira a partir del setenta, eso comienza a cambiar, se comienza a volver narrativo, alegórico, las figuras comienzan a tener gestualidad, no como lo otro, que ve una Virgen y es lánguida. Y es porque Botero tiene esas figuras del renacimiento italiano, de *Piero della Francesca*, en que usted mira las expresiones y son como íconos. Pero eso contrasta muy bien con lo monstruoso, los obispos muertos, que no están llorando, no están contentos, no están tristes, son como unos muñequitos de lego. Ya después Botero anima todo, y eso de pronto lo hace más accesible a los que quieran proyectar narración. Pero me parece que empobrece de alguna manera lo monstruoso que tenía antes.

Me ha hablado mucho de la crítica. En estas conversaciones, casi que de manera unánime, se menciona que no hay crítica en Colombia. Unos dicen que sí, que Esfera Pública hace ese rol. Incluso usted lo hace. ¿Usted qué opina? ¿Y por qué la crítica es importante?

Yo creo que cada generación se la pasa diciendo que no hay crítica para darse importancia, como si fuera tan importante. No me preocupo por eso, siempre y cuando uno vea que el arte mismo adentro

tiene ese germen. Vamos, por ejemplo, a lo que le decía de José Hernán Aguilar: usted tiene una adolescente que está haciendo una obra y parece muy convencido de ella, pero la está dibujando mal, y está siendo pretencioso —como el plástico que yo hacía—. Es decir, a mí me estaba faltando un componente crítico dentro de mi obra. Pero no crítico frente a la sociedad, sino de autocritica. Si hay un arte que está pudiendo tener esos mecanismos, la crítica sobra. Si usted monta una curaduría, y la curaduría realmente entiende todas esas variaciones, y tiene cuidado con esas cosas, para qué le va a hacer usted falta una crítica a esa exposición, si la misma exposición da cuenta de que tuvo una cantidad de autocritica adentro para sortear ciertos riesgos que pudiera haber. Por eso yo veo que la crítica surge cuando no hay esos mecanismos de autocritica, socialmente. Yo empecé a escribir más en forma una vez que fui a una exposición en la Valenzuela y Klenner, de una amiga, Lina González, y en ese momento yo no era tan amigo de ella. Y la exposición me gustó mucho, y era como el penúltimo día de la exposición, y yo decía: “Es el colmo que nadie escriba sobre esta exposición. Le voy a hacer un análisis”, ahí sentí la necesidad. Va a ser un aspecto de difusión. Pero también la siento al revés. Por ejemplo, hoy publiqué una columna en *La Silla Vacía*, y ahí menciono estos edificios horribles que acaban de construir acá (me dice señalando hacia las nuevas torres rascacielos de la calle 19 con carrera Tercera, en el Centro de Bogotá), tres edificios en degradé, ahí en la 19, que tapan Monserrate y Guadalupe. Y cuando yo busco en Internet ningún arquitecto de este país ha escrito sobre esos edificios, que son horribles. Entonces, cuando nadie está diciendo algo y usted puede y quiere decirlo o, también, no lo puede evitar decir, que es lo que la gente no entiende, porque creen que uno está haciendo crítica de mala leche, pero uno la hace también porque no lo puede evitar. Y también porque, sobre todo en arte, los artistas critican el mundo, los curadores se asocian en esa crítica de los artistas al mundo, pero ¿el arte no está dentro del mundo?, ¿usted no puede criticar también a los actores del arte, así como esos actores del arte critican al mundo? Se ponen otros intereses: “Pertenece a esta galería y está criticando esto es para posicionar a la suya”, o “cómo así que un artista que expone critica a sus colegas”, pero es tener una imagen

muy pobre de la escritura, a mí lo que me interesa es que el texto me quede bien, y que el mismo placer y dificultad a veces para escribir lo que tuve no se sienta, pero que sí haga pensar a la persona que lo está leyendo en zonas que de pronto no había pensado. Y que también ese texto forme parte de un sistema donde otras personas vayan en la línea con ese texto, y contradigan ese texto, y forme parte de un mundo complejo. Porque a veces la frase que digo es que el problema no es que haya o no haya crítica, el problema es que haya solo una crítica. Ante ese escenario yo prefiero que no haya crítica, porque esa crítica se empieza a volver importantísima. Yo creo que es parte de un sistema. Y también lo que veo es que las personas no le sacan gusto y no le ven el placer a escribir. Yo a veces no tengo ganas y no se me ocurre nada para escribir, y leo la columna de Daniel Coronell el domingo en *Semana*, y ahí me vuelven a dar ganas. Pero porque veo que Coronell además de denunciar, de investigar, de tener sus prejuicios, rencores y zonas de ataque, veo que siente placer al escribir esa columna, veo el goce. Y también la inteligencia produce placer, que es lo que algunas personas no entienden.

Cuando usted lee un texto que le está poniendo a usted unas ideas llamativas, eso no es solo intelectualismo barato, eso le está produciendo placer. Usted está sintiendo que su cabeza está haciendo ejercicio mental. Por eso quería invitar a Santiago Cárdenas a mi clase, para mostrarle a mis estudiantes —y yo no soy ni amigo de Santiago Cárdenas ni sé qué está haciendo— que él sigue en su ejercicio mental, y en efecto, es un tipo totalmente ejercitado mentalmente. Pero veo que aquí también olvidamos hacer esos ejercicios con los artistas para que esto se mantenga activo. Y uno ve a artistas que de pronto siguen produciendo, pero mentalmente las ideas que ponen en juego son las mismas de antes, o que no han sabido reinventarse. Y eso también es triste porque en esto uno empieza tarde, uno solo cuando tiene cuarenta o cincuenta años se empieza a dar cuenta de lo que hace. Por eso es bueno, por ejemplo, lo que hizo Juan Fernando Herrán ahora que María Belén Sáez le haya dicho que hicieran ese ejercicio de revisarse (se refiere a la exposición “Flujos deseantes” en el Museo de Arte de la Universidad Nacional). Porque esa exposición, más que él hacerse su monográfica, me gusta más como está planteada,

que es volver a hacer las obras que hizo antes, pero volver a hacerlas él, volver al mismo lugar. Sin leerse como algo fatal o una regresión, sino que esas obras que hizo, en términos de material y cómo las hizo, estaban muy conectadas con una cantidad de cosas. Otras obras que hace después ya no me llaman tanto la atención, pero esas que él hizo en esos momentos, la del pelo, la de la arcilla, la mesa, las espinas, me parece que es un tipo muy conectado con una materialidad, y que el discurso es posterior a todo lo que está haciendo. Es decir, primero hay una intuición, ya después le pasa lo que le empieza a pasar a muchos artistas, que la idea empieza a preceder las cosas. Y, por supuesto, hay un arte de ideas, pero es harto cuando casi todo el arte empieza a ser precedido de ideas. Que eso es lo que le pasa un poco a Doris Salcedo, que para mí siempre será una escultora increíble, una persona con unas intuiciones, con un sentido de la escala, de la ambición, del material, del detalle, pero casi que a mí me toca verla tapándome los oídos y no leyendo nunca el texto que ella pone, o el texto que alguien escribe sobre lo de ella. Porque de alguna manera eso ya editorializa la obra, y la pone en una dimensión explicativa que no me interesa, porque todo lo otro me está hablando con un lenguaje más poderoso que el lenguaje de las palabras. Por algo ella es escultora y no escritora o filósofa.

Hablando del lenguaje, usted dice que es difícil que a un artista no le guste la poesía.

Esa la saqué también de Caballero. Porque a él en una entrevista de la revista *Eco* le preguntan: “¿Qué piensa usted de este arte actual o contemporáneo que se hace?”, y él dice, y voy a parafrasear: “Es un arte como sobre la gramática. Pero a mí me interesan más los poetas, la poesía”. Cuando él dice gramática es como si dijera: estoy preocupado por el sujeto, el predicado, las proposiciones, cómo se construye el lenguaje, forma, fondo. Él dice: a mí me gusta más es la idea de los poetas, más intuitiva, más rítmica, que usted no sabe bien para dónde va, más vivencial. Es difícil hablar de eso sin que lo califiquen a uno de romántico. A mí me pasa, yo soy pésimo lector de poesía, la leo de una manera muy literal. Por ejemplo si leo: “la lámpara estudiosa”, me imagino la lámpara de Pixar dando salticos, y no me estoy imaginando la zona que quiere poner en juego el que

hizo el poema. Pero sí me sirve para dibujar, por ejemplo, me leo un poema antes, y no necesariamente voy a ilustrar el poema, pero sí me pone la cabeza en una zona más tonta, como más estúpida, no tan precisa, y cuando estoy dibujando siento que estoy usando un lado de la cabeza que no es el mismo que uso para escribir, es otro lugar. Pero también es un lugar difícil de conectar, cuando dejo de dibujar durante mucho tiempo después es un desastre, mientras usted vuelve a estar en ese estado de ánimo. Y a medida que voy dibujando se me dificulta la claridad para escribir. Pero también me interesa tener clara la práctica y el nivel de arte que hago, una es dibujar, que requiere una concentración extraña, pero rápida; otra es pintar, que tiene una velocidad más lenta, y otra es hacer esculturas, donde usted está construyendo una cosa como en otra dimensión, tridimensional, y tiene que ser práctico, porque si no las cosas se caen, se secan, se dañan. Y a mí me interesan las velocidades.

“Seré un buen artista si logro que no sea necesario que yo haga arte”. Otra cita suya.

Suena bien. No recuerdo haberla dicho ni a quién se la robé (ríe).

La tipografía. Usted habla mucho de la tipografía, ¿por qué le interesa?

La tipografía es una belleza. Debe ser porque yo estudiaba en un colegio donde usted tenía que tener letra pegada durante la primaria, y lo que marcaba el cambio al bachillerato era que usted ya se soltaba. Como todos nos soltábamos, todo el mundo trataba de tener una letra muy personal. Pero luego en la universidad tuve la fortuna de tener un muy buen compañero, que es Bernardo Ortíz, artista, y Bernardo fue una persona con quien hablábamos eso. Y después los primeros trabajos que nos salieron fue, precisamente, diseñando catálogos. Y una vez hicimos una exposición en la galería Santafé, con Jorge Jaramillo, y nos soltó la galería a Rosario López, a Bernardo y a mí, y con ellos hicimos una invitación que era una especie de CD, pero en papel, y se metía en el empaque, y diseñamos la tipografía. Después Jorge Jaramillo nos dijo que sí le gustó, que sí hacíamos diseño. Y ya en la universidad habíamos hecho revistas, pero no a nivel de trabajo de diseño. Hicimos un catálogo del Salón de Arte Joven, que era una especie de álbum de monas vacío, y las monas estaban al final, pero

le pusimos mucho trabajo a la tipografía. Teníamos esa conversación entonces. La tipografía es todo un dibujo, tiene ese valor plástico, atención por el detalle. Usted puede tener una letra muy bonita, pero si la justifica mal, se la tira. Y puede tener una letra Times, pero si usted sabe cómo ordenarla, cómo hacerle la caja tipográfica, puede tener un diseño acorde, legible, que cumpla con la función, pero que a la vez estéticamente le dé a usted algo. Para mí es un buen ejercicio. Y ya el trabajo de diseño gráfico le permite hacer cosas que en arte jamás haría porque le parece que ya las hicieron. Por ejemplo, sacar un libro y poner una portada solo roja, como un monocromo, cuando sale de la imprenta usted siente que hizo un monocromo y es como un chiste interno. Y también es que la tipografía dice mucho. Cuando alguien le entrega a usted un trabajo donde usó una tipografía mal justificada, como le decía ahora, con erratas, con calaveras, apretada, usted se da cuenta de que esta persona no está detectando eso. Es una falta de observación.

Me acuerdo de que una vez, en un foro sobre la belleza de la Universidad de Antioquia, vino un señor, Félix Ángel, que ha escrito, y dio una charla sobre estética, y como vive en Estados Unidos comenzó a decir que todo acá era horrible, que los andenes, el tráfico, pero yo me acuerdo de que él iba vestido como policía de *Miami Vice* (ríe) con una vaina con hombreras, y yo lo miraba y le decía a un amigo: "Tan chistoso este señor, hablando de estética y no se da cuenta de cómo está vestido", y también su presentación era con una tipografía toda descuidada. O el otro día que tuve una charla en ARTBO con Avelina Lésper y nunca quedó claro si yo iba de presentador, o iba a debatirla, y quedamos atrapados en esa charla, en la que pienso que no estuve muy lúcido pero tampoco ella ayudó. Y yo miraba la presentación de ella y era una presentación con una tipografía horrible, y con una secuencia de imágenes y unos montajes desabridos, descuidados. Yo no dije eso porque ella quería hablar, y que hablara. Y tampoco yo quería convertirme en el defensor del arte contemporáneo porque no creo que uno tenga que justificar el arte. Creo que cuando usted comienza a justificar el arte ya perdió. A mí también me interesa mucho la relación entre arte y diseño. Y lo digo molestando, que los profesores de diseño le dicen a los

estudiantes: "No hay problemas, solo soluciones". Y digo que los profesores de arte deberíamos decir lo contrario: "No hay soluciones, solo problemas". También me preocupa mucho que se pueden crear unas apariencias que no son ciertas mediante lo que llamaríamos buen diseño. Así como me causa sospecha alguien que de pronto esté vestido de una manera extraña, como salido de *Miami Vice*, para presentar una charla de estética, también me causa la misma sospecha lo contrario. Cuando usted va a un restaurante y piensan que uno se "come" el diseño y la carta tiene una tipografía perfecta, y las sillas y las luces están como es, y los meseros también, pero a usted le traen un plato que no trae la fuerza que debería tener. En esos casos yo prefiero un restaurante horrible, con afiches viejos impresionistas, con platos genéricos, y que la comida esté bien. Es raro porque es difícil calibrar eso: cómo sí criticar la apariencia, pero cómo no dejar que la apariencia sea una estrategia para meter contenidos que a veces no dicen nada, solo un vacío. Uno lo veo ahora, el diseño a nivel de comercio ha mejorado, usted ve ahora una cantidad de tienditas de pan orgánico, como con una tipografía bien hecha, de tienda de barrio, hemos mejorado a ese nivel. O va a un centro comercial el fin de semana, el ojo mejora, y ve a la gente más vanidosa, más pintosa, entendiendo que chévere tenis con bluyín, y con un saquito y la camisita un poquito salida. Usted ya ve esas gradaciones a un nivel más amplio socialmente. Pero a veces hasta qué punto es algo adquirido.

El gusto común. Que usted también lo dice en el tema de estilo. Que el estilo es una cárcel...

Esa se la robé a Duchamp. Yo parece que supiera mucho de Duchamp, pero me he leído solo un libro y solo sé a través de una biografía que escribió un señor que se llama Calvin Tomkins, y que me leí cuando estaba estudiando en Estados Unidos. Y Duchamp dice eso: que el estilo es una cárcel, o una de las cárceles más grandes para un artista, donde queda usted metido. Y también ya después usted empieza a quedar definido por otros, usted trata de cambiar y no puede. También pensamos que repetirse es hacer lo mismo, y repetirse a veces es repetirse pero en otro medio. Una vez puse un ejercicio a los estudiantes donde yo llevaba cajas de fósforos, y ellos podían hacer lo que quisieran con la caja de fósforos, pero se tenían que

limitar a ella. Y era chistoso. Hacían todo tipo de cosas: desde el que los quemaba, eran fósforos El Rey, entonces el que los paraba, ponía al rey y los súbditos alrededor, desde el que hacía una línea inmensa con todos los fósforos. Después lo que hacía era relacionarlo con lo que cada uno hacía, y mostrarles que era lo mismo. Por ejemplo, el que había cogido lo del rey y los súbditos era un pintor figurativo al que le gustaba mucho la narración. El que quemaba y hacía un incendio con la caja y solo quedaban las cenizas, a ese le gustaba hacer performance. O el que escribía «FÓSFOROS» con los fósforos era un artista más conceptual.

¿No pasa a veces que hay estudiantes aventajados que se “burlan” del profesor, o tratan de hacer “trampita” con su estilo?

Yo esperaría eso, pero me parece que el sistema está tan escolarizado que eso se da, pero muy tarde. Hay estudiantes que sí tratan de hacerle el quite. Tengo un texto sobre eso, que he repetido una y otra vez. Estábamos en clase de dibujo y llega un estudiante y me muestra unos obituarios de periódico con manchas de cruces sobre los obituarios, que era un trabajo que había presentado en un taller avanzado en la universidad, con el que le fue muy bien, que gustó mucho. Esta es una clase de dibujo, y me pregunta: “¿Sabe cómo se llama la obra?”. Le pregunto cómo se llama y me dice: “Semen-Terio”. Las cruces, Colombia, semen, y me aclara que están hechas con semen.

Hay otra obra de Wilson Díaz en esa misma dimensión.

Pero en este caso lo que veo es un trabajo totalmente orientado a la clase y a sacar cinco. Es redondita la obra: Semen-Terio, muerte, obituarios. Lo molesto y le digo: “¿Entonces qué, la próxima obra será una regla de veintiocho centímetros dibujada con sangre o va a hacer otras obras con semen?”. Y a él claro que no le gusta que se lo diga, y para eso hago citas individuales, para que no sea un ejercicio de poder del profesor delante de un montón de testigos, sino que es un ejercicio uno a uno, y el estudiante mirará si después le interesa o no, si me quiere procesar por irrespeto o lo que sea, pero lo hago para ser sincero. Este estudiante tiene una libreta de dibujos y le pregunto por ella, no me la quiere mostrar, pero me la pasa. La empiezo a mirar. Hay unos dibujos en lápiz, otros en carboncillo, otros de unos

rostros como de emos y mongólicos, otro de una botella oscura, pero con un brillito, y no necesariamente es efectista. Y le digo: “Oiga, están muy buenos. ¿Por qué no me los quería mostrar? Esto es clase de dibujo”, y me dice: “Es que esos no los muestro”. “¿Y por qué no los muestra?”, le digo. “Porque no los sé explicar. ¿Usted cree que yo me voy a parar en frente de una clase, donde el profesor me va a poner a mostrar estos dibujos, y yo voy a hacer el oso, o me voy a tener que inventar un motivo conceptual para explicarlos?”. Le digo: “Trabajemos sobre estos dibujos. Esto es dibujar. Lo otro está bien, pero usted lo está haciendo para la clase, y sígalo haciendo si le gusta, pero mire que usted está abandonando este lugar. Y es una historia triste porque mire que todo lo que usted está haciendo está condicionado a saberlo explicar”. Y después, si usted mira, esa instancia no es solo universitaria, esa se replica a todo lo otro, lo que hace un curador, al parecer, lo que hace un historiador de arte, lo que hace un coleccionista. El coleccionista va a la galería —algunos, no todos— pero el galerista entonces es el que supuestamente la sabe explicar, ¿y cómo se explican las cosas a veces en arte?, con *bullets*, en pequeñas frases. ¿Entonces, cómo vende usted, por ejemplo, un Jacanamijoy? Dice: “Esto lo hizo un indígena y está usando una técnica de Occidente, óleo sobre lienzo, pero él toma yagé, y nos está dando una purga, y nos está mostrando la sabiduría”. Y usted compra ese cuadro después en veinte millones de pesos, y vienen sus amigos a burlarse de usted, y usted dice que el *man* sabe, el conocimiento. ¿Y eso qué hace?, hace que el artista se quede solo en esa narración. Y que también la gente nos sepa distinguir, y a mí me toca cuidar las palabras, porque hay muy buenos Jacanamijoys. La primera vez que yo fui a un Salón Regional y vi un Jacanamijoy, que era un cuadro grandísimo, lo miré y retrocedí y me pareció bueno. Los colores, la fuerza, se mete uno ahí, la pintura no es efectista, está mezclando unos colores muy difíciles de mezclar, y está pasando algo. Y después miré la ficha técnica y dije: “Sí, puede ser del Putumayo, porque ese nombre no es de por acá”. Pero ya después vi unas exposiciones donde se veía que estaba como copiándose a sí mismo. Aunque eso le pasa a todos. A Picasso. La frase famosa de Picasso es esa: “Yo también pintaba falsos Picassss”. O Luis Caballero mismo, en un punto en que ya se está copiando

mucho a sí mismo y se está volviendo de alguna manera muy preciosista, muy perfeccionista, casi como un Claudio Bravo de lo bien que le está quedando lo real. Y justo en ese momento Caballero se pone a hacer monotipos, para joderse, para botar la tinta, recogerla con un trapo con trementina, poner el papel y ver qué pasa. Con eso del estilo hay que tener cuidado.

Para cerrar el tema de Avelina Lésper. Purismo y contemporáneo. ¿Cuál es su posición en eso?

Eso lo puse en un texto. A mí me parece que cuando uno le suma un adjetivo a una palabra, está teniendo problemas con esa palabra. Y eso no lo digo yo, lo copié de un director de cine que se llama Nicholas Ray, al que le preguntan: “¿Qué piensa usted del cine experimental?”. Y él dice eso: que cuando usted le pone un adjetivo a una palabra, hay un problema de entendimiento con la palabra.

¿El adjetivo es contemporáneo?

Sí. Y él pone el ejemplo. Es como decir: democracia participativa (ríe) o agricultura orgánica. Entonces también todas estas cosas de arte contemporáneo, o arte moderno, yo no creo en eso. Tengo grabada una frase que puse desde mi proyecto de grado, creo que es de Jasper Johns, que me gusta, dice que el arte de atrás critica también al arte actual, como el arte actual critica al arte antiguo. Es un flujo entre las dos cosas. Son más problemas identitarios y problemas de mercado, inevitablemente. Ahí es cuando uno piensa al mercado y no deja que el mercado lo piense a uno, que es donde mucha gente cae. ¿No será que este énfasis en el arte contemporáneo es también porque el otro arte ya es muy caro? Y ya se murieron esos artistas que hacían los Picassos, y esa obra ya está limitada y no circula tanto. Y como hay tanto dinero circulando a nivel de multimillonarios, usted necesita más oferta, y lo único que le puede dar oferta a ese nivel es lo que llamamos arte contemporáneo. Y si usted mira la estadística notará que coincide un poco con lo que estoy diciendo. Si usted mira la estadística de subasta de Christie's, verá que la curva de lo que llaman arte contemporáneo empieza a crecer en función al arte que antes se vendía, que era el arte impresionista, Picasso, modernos, y ve una coincidencia de eso. Pero más allá de eso lo que veo es que si

usted solo tiene un sesgo sobre lo que llaman arte contemporáneo, inmediatamente su lenguaje se empobrece, ¡inmediatamente! Es como lo pone Robert Hughes, una maravilla de escritor, en un texto que se llama “Arte y Dinero”, que dice: “Todos estos coleccionistas es como si pensaran que el mundo del arte empezó con Warhol y con Disneylandia”.

Son muy influenciadores, realmente.

Pero, también, cuando usted mira las imágenes que utilizan los artistas jóvenes de ahorita, de mi edad, si me pudiera considerar joven, son imágenes empobrecidas porque realmente son muy recientes. O a veces usted usa una imagen antigua para darse un halo de sabiduría: ah, cómo sabes del arte, pero usted no usa la actitud de lo antiguo. Mi interés en traer a Santiago Cárdenas a clase o en leernos esa entrevista de Caballero era mostrarle a mis estudiantes que no es una cosa de que estos son pintorcitos, no es una cosa de temas, es una cosa más de cómo usted mismo asume su vida, y usted se da esa misma libertad una y otra vez, y la busca, incluso si esa misma libertad está garantizada en un estilo, y usted se sabotea, precisamente para recobrar una libertad que nadie se da cuenta que usted perdió, pero usted sí sabe que la está perdiendo. En ese orden de ideas uno puede hablar del arte como una instancia de libertad posible. Sé que suena como un cliché: “El arte es libre” o “el arte es libertad”, pero cuando usted lee a estos artistas en esa dimensión, dice: se están ganando esta libertad. Y la gente no le cuestiona al otro que quiera ser libre, sino que ejecute esa libertad. Cuando alguien dice: “Mire, yo hice esto”, ahí sí se la montamos, porque también nos está cobrando la libertad que se está dando, no nos la estamos dando nosotros. Por eso cuando le dicen a Picasso: “Usted pinta como un niño”, Picasso le da el pincel al señor y le dice: “Pinte, pinte como un niño. Trate. Va a ver que es muy difícil”.

¿El arte es libre, pero el mercado lo ata y no es libre?

En todo caso tenemos que vivir de algo, pero también me gustaba lo que usted preguntaba sobre si en las universidades estábamos hablando de eso. De qué se vive. Porque es importante poner esa pregunta. Yo tuve un aprendizaje diferente: mi mamá es fotógrafa, mi

papá es actor, mi tío hace cine, mi tío y mi papá recibían una pensión de la fábrica de piscinas de mi abuelo, podían trabajar —y les tocaba trabajar— pero tenía en todo caso un colchón que le daba la renta anual que le daban de la fábrica. Luis (Ospina) no tenía que trabajar, pero no tenía que hacerlo porque él también se dio la libertad de no tener esposa ni hijos, entonces podía. Mi mamá en un momento era considerada una gran artista, y la invitaron al Salón Nacional como artista, y de pronto cambió la idea y se volvió simplemente una fotógrafa, y ya no la volvieron a llamar para exposiciones de “arte”. Pero mi mamá desde que estoy chiquito —haga de cuenta que usted trabaja en el Éxito— y le pedían fotos de producto, tomaba cien fotos de producto, pero al día siguiente había una manifestación y se iba a tomar las fotos de la manifestación por la calle, porque le dio la gana. Entonces a mí desde chiquito me quedó clara esa educación de que unas cosas pagan otras, de que la libertad no viene dada, y de que uno sí lucha por dársela, y se la gana si quiere. Y, ya después, en la casa donde viví con mi mamá tuve un taller, igual de grande a esto, un garaje que estaba sin usar, es decir, tuve taller de arte desde los doce años, y cuando entré a la universidad decía, “quiero estar en la universidad, pero tampoco le comouento a esto porque yo sé que si uno quiere hacer algo, va y lo hace”. Si uno quiere dibujar, dibuja. Y no es que tengo que pasar esta materia para entrar a esta otra. No creo en eso. Tuve también una educación familiar fuerte y diferente, y de la cual aprendí una cantidad de cosas porque, estoy seguro, les tocó mucho más difícil, les tocó abrirse camino, luego terminaron atrapados otra vez en esa narración familiar, así fueran artistas, porque también hay artistas que son muy conservadores, que es algo que uno no entiende.

Me habló de Christie's y de los precios y me recuerda un tema que ha salido en las otras charlas, pero que usted dice lo contrario, al menos en el mercado global. ¿Cómo es que vale más el arte de los jóvenes de ahora que el de los maestros. Una obra de Nicolás París o de un Mateo López versus un Caballero o un Santiago Cárdenas?

Una frase de Antonio Machado: “Solo el necio confunde valor y precio”. Una cosa es valor y otra es precio. El precio está determinado solamente por lo que alguien quiera pagar. A mí no me parece

difícil posicionar a un artista. Si yo tuviera galería, sabría cómo hacerlo. Es puro *marketing*, relaciones públicas, saber cómo manejar los boletines de la galería, saber inventarse cosas con las exposiciones por fuera. Por supuesto, el artista tiene que tener algo. Y ahí es donde la gente es muy cruel a veces, decir que Nicolás París es un producto, o que Mateo López es un producto, o que en el mismo Óscar Murillo no hay nada, eso no me parece. Tiene que haber algo ahí. Pero también la manera en que se infla eso, tanto a nivel de valor como de precio. Yo no conozco bien los precios, pero me parece desproporcionado y me molesta que artistas como Santiago Cárdenas no tengan una galería, o que no estén a ese mismo nivel como si habláramos de precio. Pero a nivel de valor a veces están jugando a otro nivel. En todo caso el dinero es una invención. Me molesta a veces que también los artistas no se encarguen ellos mismos de entender lo del precio. Por ejemplo, el año antepasado con la galería Jenny Vilà, que siempre me invita a exponer en ARTBO y paga el stand, yo soy fiel en trabajar con ella, íbamos a poner dibujos, pinturas y esculturas. Pusimos cada pieza a tres millones de pesos, ese era el mismo precio que habíamos usado durante los últimos tres años. Fueron compradores que habían ido los años anteriores y preguntaron el precio, y Jenny les dijo que era el mismo precio. La respuesta fue: “¿No ha subido?”, y no compraron (ríe). Usted está jugando un juego ético porque yo no creo que yo deba subir al precio de la inflación, o que de un año a otro me pueda duplicar, no entiendo eso.

Hay galerías que cobran de acuerdo al marrano. En ARTBO usted no ve los precios, están escondidos, y de acuerdo a un comprador sacan una lista, y de acuerdo a otro comprador, sacan otra lista. ¿Pero quién pregunta los precios en ARTBO? Solamente muy poquitos, porque les da pena. A la mayoría de la gente le da pena. ¿Por qué tiene tanto éxito la Feria del Millón? Porque el precio se lo están dando a usted por adelantado y a usted no le da pena preguntar. En cambio en ARTBO es muy molesto preguntar precios, y también acá somos muy tacaños, porque siempre pensamos que esto se va a acabar de aquí a mañana, entonces hay que rendirlo lo máximo antes de que se acabe. Me parece una muy mala estrategia de mercadeo. Hay una cantidad de paredes con unos cuadros horribles, una cantidad de

cosas y objetos horribles, y es una cantidad de gente que no tiene quince o veinte millones para una obra, pero sí tres y cinco. Entonces, ¿por qué no apostarle a ese rango? Le estamos apostando arriba porque el valor para mucha gente es el precio. Y eso genera cierta inseguridad. Si usted me pregunta un precio y yo le digo: "Eso cuesta diez millones, pero no hay. Te voy a poner en una lista de espera, porque ahora no hay, pero en dos meses la tiene". Eso es pura carreta, es generar ansiedad. Y a los dos meses: "Mira, acaba de producir una". O un caso como el del artista Carlos Castro, que hizo una mazorca con dientes, muy buena obra, y hay obras de otros artistas igualitas a esa, pero como él la hizo me gusta mucho, y yo escribí un artículo sobre eso. Un día me enteré de que había cuatro mazorcas de esas, ¡no una sino cuatro!, y había cuatro porque los cuatro coleccionistas locales de gama alta la querían. Pero a futuro es muy malo hacer eso. Si él hace solo una, esa se va a valorizar más que al haber hecho cuatro. Sobre todo de esa obra. Yo entiendo que uno haga series de diez fotografías, de diez esculturas, ¿pero esa obra, que son dientes reales? Está mal. ¿Y por qué pasa eso?, porque aquí no hay un medio de legitimación. Si aquí hubiera un *Artforum*, y *Artforum* saca esa mazorca en la portada, él ya no va a tener que hacer las otras, esa portada le permite seguir haciendo otras cosas. O Miguel Ángel Rojas con el David, ¿por qué tenía que hacer treinta y seis? Y ¿cuántas más habrá hecho? ¿Y Óscar Muñoz? ¿Será que Óscar Muñoz sigue haciendo las cortinas? De pronto no para exponer, pero sí porque hay una cantidad de compradores que quieren las cortinas. O Jacanamijoy. ¡Se supone que no!, pero en el mercado uno a uno, ¿por fuera?, habrá gente que quiere cortinas, y nadie se entera.

Hay mucho juego harto, y también los artistas se encargan de tirarse el mercado. Yo obra que vendo, si la expuse en tal galería y la tengo aquí en el taller, va la proporción de la mitad para la galería en la que la expuse. Y también por qué, porque las dos galerías con las que trabajo, Jenny Vilà y Jairo Valenzuela, pagan los gastos. Jairo Valenzuela paga veinticinco mil dólares en ARTBO al año y Jenny Vilà paga doce mil quinientos dólares al año. Y pagan una galería todo el tiempo. Entonces yo no me voy a meter con estos que aparecen por ahí, —y estará bien para ciertos artistas sin representación—, para tentarlo a

usted. Aparecen por ahí: "Oye, tengo unos coleccionistas", y apenas uno les dice que sí, que vengan, pero que la mitad va para donde Jenny Vilà, ahí no vuelven a llamar. Uno los ve rondando por ARTBO, sonsacándose los clientes de las galerías, y haciendo una cosa que es terrible, y a nivel de escala global se ve mucho, y es que ya no importa la exposición que haga uno, lo que importa son esos tres días de feria. Es muy bueno tener feria a nivel de mercado, como evento, como socialización, pero es terrible lo que hace para la percepción del arte. Usted va a una exposición en una galería, y el día de la inauguración sí está lleno, de resto no hay nadie. Si yo no tuviera estas dos galerías y me invitaran a exponer en ARTBO, no iría, me parece que está distorsionando la percepción. Que distorsione los precios, háganlo, no importa, la misma libertad que tienen para distorsionar los precios es la misma libertad que uno tiene para hacer cosas. Pero me molesta lo mismo que el Festival de Teatro: la gente va a teatro diez días, y luego no vuelve a ir a teatro, va cada dos años. Aquí está pasando lo mismo: la gente va a la feria, hace su compra, y de resto las galerías cada vez se están reduciendo más, y cada vez tienen menos recursos para darle al artista para que haga una exposición. Y por eso es que usted comienza a trabajar con artistas jóvenes, el artista joven le va a decir siempre que sí. Es más: es el deber de un artista joven, decir que sí, uno no se puede cerrar oportunidades.

Única pregunta que repito y, viendo cómo piensa usted, puede ser difícil de responder. ¿Cuáles son los tres grandes artistas colombianos?

¡Importantes para mí!, no para sentar ningún canon histórico. A mí me gusta Héctor Osuna, caricaturista de *El Espectador*. No hay domingo que no lo vea. Me parece que es el último caricaturista en esa manera de dibujar. Unas rayitas, la pluma, que nadie más va a hacer. No es explícito. De alguna manera usted ve la caricatura de Osuna y está cargada de referencias, símbolos, también es un artista, ideológicamente, dice que es conservador. Publica semana a semana. Cuando no estuvo de acuerdo con que *El Espectador* fuera comprado por el Grupo Santodomingo se cambió de lugar, después volvió. Es un artista que a mí me gusta mucho. Si hablamos a nivel de plástica, Lorenzo Jaramillo me gusta mucho. Me parece que se murió joven, sí, pero las obras que vi de él, los dibujos, lo vi en vivo en la Garcés Velásquez,

tres exposiciones en diferentes edades que tuve, y vi la última, la de los floreros, antes de quedarse ciego. Y también porque semestre a semestre pasó en la universidad la película que hizo Luis Ospina sobre él, se llama *Nuestra película* y es una gran película. Es de los documentales que más me gustan de Luis Ospina. Últimamente me gusta mucho Rubén Mendoza, que es un director de cine, hizo una película que se llama *Tierra en la lengua*, tiene un corto que se llama *La cerca*, una especie de película documental que se llama *Memorias del calavero*, ahorita que se cumplían un número redondo de años de la tragedia de Armero hizo un documental sobre esa tragedia, que pasaron por televisión. Es un tipo que me nutre, lo invito a veces al curso de cine que hago en la universidad. Para mí, como ve, no son solo artistas del eje de estudiar arte en una universidad, galería, feria, museo. El otro día hice una columna sobre el que dibuja a Calvin y Hobbes, y sobre Calvin y Hobbes. Para mí ese es un artista en toda su dimensión...

Conceptual...

Conceptual, incluso se burla del arte conceptual. Calvin y Hobbes tiene unas caricaturas buenísimas, incluso, en cierto punto el tipo renuncia a hacer la tira cómica o la historieta gráfica. Incluso Spielberg y Coppola le ofrecen millones para hacer una película, y al comienzo le parece atractiva, pero luego dice que el único lugar donde quiere que exista esa serie es en lo gráfico. No se imagina la voz. Es una actitud muy buena. Y no deja que se mercadee Calvin y Hobbes, usted no consigue cachuchas oficiales, sitio oficial, camiseta oficial, todo es pirateado. Hay un documental que me vi sobre él, donde dice que él en parte no permitió la franquicia de Calvin y Hobbes porque se quería dedicar a hacer el dibujo. Y cuando un artista permite una franquicia empieza a reunirse todas las semanas con los abogados, a hacer propuestas, y se volvería horrible para él perder el control sobre la serie. Para tener control le tocó hacer eso. Yo para ese artículo averigüé la cifra de la franquicia de la *Guerra de las Galaxias*, y solo en el franquiciamiento, no en la producción, solo porque Disney le permite a usted usar eso, va a generar cinco mil millones de dólares por un año. El licenciamiento del uso produce más que la película. La película parece más en aras del licenciamiento que de la película misma. Y eso está bien, el problema es cuando unas cosas les quitan

espacio a otras. Me interesa es que este artista sí tiene una visión de todo el panorama. A veces me decepcionan mucho los artistas de acá, que pueden tener una muy buena obra, y ser muy juiciosos y muy artistas, pero los veo fallando mucho en cómo hablan de lo que hacen y cómo mueven lo que hacen. Hay una entrevista que le hacen a un director de cine que se llama Jean-Luc Godard, le preguntan si es un artista político, y responde: "Yo no soy un artista político, pero sí hago mis películas políticamente". Es decir, hacerlas políticamente es cómo se relaciona usted con los actores, por dónde la quiere distribuir, qué tanto usted se va a dejar que le cambien el final, le importa a usted el éxito o no le importa, eso es hacer arte políticamente. Acá veo a muchos que se llaman artistas políticos, pero la manera en que se relacionan con el mundo y las relaciones que establecen con el mundo, ahí veo que la política que usan no es tan coherente con la que pretenden poner en evidencia.

¿Y artistas jóvenes que valga la pena mirar, pensando en los próximos quince años?

Rubén Mendoza es joven. Me gusta Edwin Sánchez. Ahí hay cosas raras, como incorrectas. Me gusta Gabriela Pinilla, que es la esposa de Edwin. Gabriela tiene unas cartillas sobre los barrios populares de Bogotá, sus historias, sus orígenes, y ahora hizo una exposición en Valenzuela y Klenner sobre eso, con las guerrillas, con el M19, con historias detrás de eso. Me gusta Víctor Albarracín. Me parece alguien que hace de todo, bravo, furioso, ciclotímico, tiene fuerza. Me gusta la gente que está no loca en el sentido de "ay, qué loco eres", sino que, realmente, sea terca y no repita obra, que no haya entrado en producción masiva. De pronto también me gusta es por eso, y quién sabe qué pasaría, o qué nos pasaría, si entráramos en esa dimensión. Pero también soy muy mal espectador de lo que llamamos arte de galería-feria-museo. Me gusta más el cine, me gusta más la literatura, me gusta más leer a Daniel Coronell que leer un texto de una crítica de arte, de pronto soy muy mal espectador para poder dar juicios categóricos. Y tampoco tengo el tiempo. Por ejemplo, me hicieron la misma pregunta en *Arcadia*, o en *Semana*, que les mandara una lista de las diez mejores exposiciones del año. Me tocó decirles que no podía, y qué no podía porque no he tenido el tiempo de ver

las exposiciones, y solo en Bogotá. Yo solo he podido ir a FLORA una vez, no conozco el resto de las galerías de esa zona, se me pasaron como tres exposiciones que quería ver, luego me encontré a un artista y le dije que se me había pasado su exposición, entonces no creo que lo pueda hacer. Solo podría hacerlo de lo que vi, cosas bonitas que ve uno y que le gustan. Y también de detalles, a veces a uno no le gusta el todo pero sí un pedacito. Vi una exposición el año pasado de Sergio Trujillo Magnenat con unos dibujos increíbles. Había un cuadro con una niña con un vestido rojo, y tuve el impulso, como con el Caballero, de decir: “¿Cuánto cuesta este cuadro?”. Pero eso nunca me había pasado, de pronto me estoy volviendo más viejo.

¿Por qué ese impulso? ¿Qué pasa en la naturaleza humana que uno dice “yo quiero esa obra”?

En mi caso es que la quiero ver con más cotidianidad. Usted la tiene en la casa y la quiere ver, no con la tensión que se mira en la galería, sino tenerla por ahí. Todo en la vida es un acto compulsivo. Las personas se empiezan a llenar de cosas. Yo hice una exposición acá, muy rara, y ahora le doy el catálogo, sobre un coleccionista que se llama Alejandro Castaño. Hice una cosa extraña, él tenía que pintar el lugar donde tenía todas las cosas, y era una casa llena de obras, y cuando me dijeron que si quería hacer una exposición sobre él, yo le dije a la persona, que era Estefanía Sokoloff, que dirigía el Colombo Americano en esa época que sí. Estábamos haciendo una exposición sobre coleccionismo y estaba la colección de Alejandro Castaño y ella quería que yo fuera el curador: “¿Quiere ir a ver la obra a ver si le interesa ser el curador?”, “no, yo la quiero hacer”, le dije. “¿Pero no quiere ir a ver la obra?”. “No, yo sé que él tiene muchas cosas, lo único es que nos traiga casi toda la obra”. Y en efecto, él tenía que pintar, entonces trajeron casi toda la obra. Lo que hice fue tomar una pared central y ahí puse todo, haga de cuenta como si fuera un decomiso de la policía, sin fichas técnicas. A muchos artistas no les gustó, les parecía molesto verse al lado de artistas que no estaban a la altura, o sin ficha técnica, pero para mí era casi como él las tenía en la casa. Y también el postulado era que las obras de arte también pudieran ser vistas como objetos, como cuando decomisa algo la policía. Y alrededor de la exposición sí puse una cantidad de fichas e ideas

que tenía de colecciónismo, a todos los niveles. Desde entrevistas en *Art News*, con los mejores coleccionistas del mundo, unas entrevistas ya delirantes, cosas de Walter Benjamin hablando de un coleccionista que le interesaba a él porque fue el primero que detectó que en coleccionar pornografía había una manera muy buena de entender la sociedad, a través de la pornografía en todas las épocas. Cosas de ese estilo. Y también hice un video de dos horas de escenas de películas donde salían coleccionistas a todos los niveles. Eso lo puse en la exposición. Fue un ejercicio bueno. No sé si al coleccionista le gustó. En un momento él no estaba tan de acuerdo, pero Estefanía Sokoloff, que fue la gestora cultural ayudó muchísimo: "Mire, usted colecciona arte, lo que llaman contemporáneo. Lucas le está haciendo un montaje súper contemporáneo". Y también muchos amigos de él cuando llegaron a la exposición decían: "Esto está divino, está igualito que en tu casa". Pero para muchos artistas significó una profanación. Y también hacía unas mezclas raras de obras, las amarillas, por ejemplo. Un Negret al lado de otra cosa. O puros cuadros de niñas, pero sin ninguna ficha técnica. Ahí lo que trabajaba era eso: todas esas pulsiones que están detrás del coleccionismo, desde la atracción, desde la compulsión, desde el deseo narcisista de verse representado, desde la idea de empezar algo que nunca se va a poder completar, desde la idea del ciudadano Kane de tratar de crear un mundo paralelo para tener control sobre ese mundo, todas esas pulsiones que estaban ahí, que es un fenómeno que funciona en todos los niveles. Y aquí tampoco hemos entendido la dimensión. Como la colección Maraloto, cuando hicieron esa exposición en la Luis Ángel Arango: era muy bueno ver lo discretos que eran esos coleccionistas, no querían figurar. Y también coleccionar cosas raras, y ver el día de la inauguración a María José Arjona haciendo un performance que ellos habían comprado, o a Nicolás París con una experiencia pedagógica, y la experiencia pedagógica la habían comprado. Es bueno ver que sí existen esos coleccionistas que entienden eso. Es lo que veo que aquí hace falta, que la gente dé plata no solo para arte sino para cultura, y sin esperar nada a cambio. Para ver qué pasa. Uno ve que en las revistas casi siempre sale arte, antes de ARTBO: "El arte como inversión", o "El arte, una buena inversión". ¡Y por ahí no es! Por supuesto,

se puede hacer, pero me parece una cosa ordinaria pensarla así, y muy poco ambiciosa. Incluso, en términos de imagen, si usted es una empresa y quiere pagar algo, y usted paga algo sobre lo que no va a recibir ninguna retribución, y publicita que a usted no le importa no recibir ninguna retribución, le aseguro que en términos de imagen quedará mejor posicionado. Como cuando usted da plata para algo y exige que le pongan el logo gigante, es mucho mejor no pedir que le pongan el logo. El voz a voz le aseguro que le va a traer retribuciones.

En esa exposición que usted menciona de la colección de Alejandro Castaño hay un tema que se discute mucho y es el rol del curador. Usted es artista y en esa exposición hizo rol de curador, pero por el tipo de exposición también fue más allá y fue artista. ¿Es un dilema el del curador que se vuelve artista?

Uno sí necesita a alguien que lo lea y le diga cosas. Yo la verdad es que no veo la diferencia a veces entre curaduría y crítica, que para mí forman parte de actos parecidos. Lo que pasa es que a veces el crítico es explícito y lo dice con palabras, con la voz, pero el curador lo dice con hechos. Cuando usted escoge a unos artistas para una exposición está excluyendo a otros, es decir, usted está criticando a los otros.

Pero no se los dice.

No se los dice, pero lo está diciendo. En parte por eso es que a veces la gente le da tan duro a los curadores. Porque no les gusta ese acto más diplomático de decir que no. Pero también veo la curaduría como un acto creativo. Por ejemplo, ahora en la universidad quieren definir las categorías de lo que hacemos. Definir curaduría como investigación, yo prefiero definir curaduría como creación, si me toca escoger entre una y la otra, sin punto medio. Pero si hubiera punto medio, yo escribiría curaduría es investigación y creación. Y también, cuando usted mira obras, puede que no esté escribiendo un texto, pero tiene ojo, usted va creando una memoria visual, y eso es trabajo. Y cuando usted es curador, en el montaje de la exposición se la está jugando. Pone una cosa al lado de la otra y define la distancia entre esas dos cosas, usted está creando unas relaciones importantísimas ahí. Porque las cosas significan no en sí mismas sino en relación a lo que tienen al lado. Ahí hay una cantidad de jugadas. Y son legibles, además. Yo alguna vez he criticado exposiciones por eso. Le he

criticado exposiciones a José Ignacio Roca, a curadores, sobre todo a partir del lenguaje, donde uno ve que privilegiaron una relación sobre otra, y era una narración que querían poner en juego. Pero también veo que en términos de elegibilidad a veces perdieron ciertos factores, y perdieron ciertas cosas importantes que estaban en juego. Por ejemplo, cuando María Belén Sáez hizo la exposición de Álvaro Barrios a mí me gustó cierta labor que se hizo, pero me parece que la narración de Duchamp empezó a pesar demasiado, y había una narración de Álvaro Barrios más misteriosa en esa caja que habían impuesto en la pared. Había unas cosas más oscuras, me parece que había una narración menor que tenía la exposición, que era como Álvaro Barrios y la brujería, el ocultismo, los juegos de azar. Pero lo bueno es que esas narraciones también las manejaba Duchamp un poco, pero no hay que decir Duchamp para ser importante.

Hábleme un poco sobre su labor de curador. ¿Por qué es importante para usted su exposición de Pedro Manrique Figueroa?

No sé si sea importante, lo que pasa es que en ese momento estaba empezando la galería Santafé, y como le dije, ya habíamos hecho la exposición individual con Bernardo Ortíz y Rosario López, y un día hablando suelto con Jorge Jaramillo le dije: “Mire Jorge, tengo este personaje inventado”. Y me preguntó por qué no hacíamos una exposición, porque él es así. Él no le ponía tanto perendengue, un poco como Óscar Roldan. Son personas a las que le dicen hagámosle y se le hace, y le meten toda la ficha. Decidimos hacerle una primera exposición grande a este artista desconocido, y yo había hecho exposiciones antes donde me invitaban con mis dibujos, pero veía que los dibujos míos no cuadraban, y a mí no me gusta dibujar por encargo. Entonces no me salían buenos dibujos, y yo les decía que les mandaba un Manrique Figueroa, y después le poníamos el crédito a Manrique Figueroa. Entonces, cuando íbamos a hacer la exposición en la Santafé ya había suficiente obra. Pero también me gustó el ejercicio de ver la exposición, o la curaduría como medio artístico para decir cosas, así sea una curaduría ficticia. O la Historia del Arte como ficción, o la narración como ficción, o la narración de todos estos artistas ninguneados que siempre han sido ignorados y a los que nadie les da voz. Ver la curaduría también como ese ejercicio de darles voz. Y también

ver la curaduría como manera de peinar el pasado, pero a contrapelo, a ver qué sale, la curaduría como ver la manera de vivir una época que no viví, pero que me podía inventar. O inventar a un artista que ha hecho obras antes que los artistas que supuestamente son icónicos. Por ejemplo, en Brasil, Cildo Meireles había hecho la obra de sellar los billetes, pero Manrique Figueroa la había hecho un año antes. Cosas de ese estilo. Ponerlo como precursor no solo del collage sino de una cantidad de cosas. Ese es el ejercicio. Pero tenía que ver también con el acto del montaje. Hacer montajes de exposiciones es un placer. Tener la obra ahí, la adrenalina, poder coger las obras con sus manos, poder acercarlas, alejarlas, usted poder imaginar cómo va a caminar alguien en la exposición, usted poder abrir la exposición y ver cómo la gente camina y ve cosas, ver que se queden ahí en la sala, y que no salgan pitados o no le presten atención, ver cosas.

En la galería Santafé hicimos como tres o cuatro exposiciones a ese nivel, y ya hice un regional hace como cuatro años, que era “Las edades”, se trataba de montar una galería de acuerdo a una estampita que muestran las edades de la vida, el hombre adolescente, maduro, viejo, senil, lo que hice fue siete exposiciones individuales, pero ordenadas por esas mismas categorías. Entonces un artista de veinte a treinta, otro de treinta a cuarenta, así, para cubrir todos los rangos, y como era un Salón Nacional eran recursos públicos, entonces también abrimos una convocatoria. Yo ya tenía mis comodines en caso de que no llegaran artistas que me llamaran la atención dentro de las categorías, y me había reservado también eso. Pero llegaron doscientas propuestas, y fue chévere trabajar con artistas que uno no conocía o con categorías extrañas. Hubo uno que mandó para la categoría de veinte a treinta, pero también mandó una propuesta para la categoría de cincuenta a sesenta con la mamá. Y terminaron haciendo la exposición juntos los dos. O había otra que tenía como veinte años, pero mandó una sobre la de sesenta a setenta porque era sobre su abuelo, que se había muerto a esa edad, y era un señor alemán muy discreto que no hablaba con nadie y tenía una serie de pinturas. O un señor de ochenta años que era Fernando Oramas, un artista a quien Marta Traba desechó, y que tenía una serie de caricaturas increíbles, y que en los años setenta había tenido un espacio alternativo en la subida

de Monserrate, que abría los domingos, y que tenía cosas partidistas y publicaba caricatura política en periódicos de izquierda, y tenía por lo menos cien caricaturas políticas buenísimas, pero solo era conocido por unos bodegones con los que se ganaba la vida. Bonitos y todo, pero la caricatura era increíble. Y también con Lina González nos inventábamos los montajes. Por ejemplo, de cincuenta a sesenta cogimos dos artistas muy diferentes, ahí hicimos la excepción, y cada uno tenía su espacio, y uno era Karl Troller, que tenía una serie de fotos de pavimento con flechas, y le hicimos un montaje especial como para crear un laberinto con esas flechas. Y paralelo a eso había uno que había filmado los diálogos del Cagüán con las Farc, en los diálogos de cultura, y se inventó una especie de montaje. Todo eso está en la página de internet de “Las edades”. A lo que voy es que también es un ejercicio creativo, porque a veces veo mucha curaduría por encargo o muy poco riesgo. Y también es que la curaduría venía fácil, porque yo he hecho diseño gráfico y es parecido. Cuando usted está organizando un catálogo está pensando en cómo se lee esto, en ciertas pautas, qué tan grande dejo esto, qué va al lado de qué, este texto merece una imagen o no merece una imagen, son ejercicios parecidos. Y en las curadurías que he hecho yo he hecho el diseño gráfico, y eso me permite producir información hasta casi cinco minutos antes de la inauguración. Mientras que a veces ciertos curadores tienen que tener todo el material listo tres semanas antes porque mientras se lo mandan al diseñador y va y vuelve... Eso es algo que he entendido siempre cercano.

¿De todas las curadurías tuyas, cuál es la que recuerda con más cariño o importancia?

Esta de “Las edades”. La de Alejandro Castaño me gustó, pero “Las edades” fue bonito porque duró. Hicimos ocho exposiciones en un año, construimos una galería especial para la exposición, y hacíamos las inauguraciones los sábados toda la tarde, desde las doce hasta la hora que diera. Abrímos después solamente jueves, viernes, sábado y domingo, otra vez por la tarde, y hubo muy buen ambiente. Y después, como manejamos bien la plata del ministerio, del Regional, eso nos permitió tener plata para seguir abiertos otro año, y seguir jugando a la galería, y pudimos hacer doce exposiciones el

año que siguió. Fue también una manera de ver cómo era jugar a ser una galería, sin llamarlo espacio independiente, sin pretender que nos íbamos a eternizar en el tiempo, y también lo pude hacer porque tenía una muy buena productora, que es una artista que se llama Lina González, con quien he hecho exposiciones. Y con Lina era increíble porque lo que yo hacía en el dibujo, por ejemplo: en Troller hice un dibujo de laberinto como con triángulos muy agudos, y Lina a la semana lo tenía montado en *dry wall*, era impresionante. También era muy chévere esa relación de equipo. Y le aprendí muchas cosas a la curaduría. En las dos primeras exposiciones, que eran un artista joven y después una pareja, dejé que los artistas actuaran de la galería para adentro, y no me metí, porque yo pensaba que un artista ya sabía cómo era la cosa. Y por supuesto que lo sabe, pero después cuando vi las exposiciones dije: yo no hubiera puesto esto así, o esta obra se hubiera visto mejor en otro lugar de la galería, y después ya en todas las exposiciones que siguieron de ahí para adelante sí me metí mucho, pero no de una manera impositiva, sino que le decíamos a los artistas que trajeran todo lo que se les ocurriera, y les íbamos dando opciones. Y nos demorábamos una semana montando, prueba y error, era un buen diálogo. Era una labor de editor, del proceso, y eso es también una inmadurez que tenemos acá. Los de literatura no la tienen. Cuando usted se lee una novela y lee la crítica a la novela, y a la novela le sobraban tres capítulos, el que hace la crítica, si es un crítico serio, va a criticar al escritor, pero sobre todo va a criticar a la editorial. Le va a decir a la editorial: “¿Qué le pasó a la editorial?”. Es como si usted hace crítica de discos: va a criticar al productor musical, no tanto a los artistas. En arte es chistosísimo, mantenemos esa idea del individuo que todo lo puede y todo lo sabe. Y no nos damos cuenta de que a veces esa interacción con el curador o con el productor tiene sugerencia, y que a veces debería ser más visible, pero no visible a un nivel jerárquico, sino a un nivel que a veces también es crítico. Yo he visto muchas exposiciones donde al curador le faltó decirle al artista: “Esta obra no la deberíamos poner”.

La curaduría es una profesión muy nueva también, la del editor no.

Exacto. Y también es que muchas veces vemos la curaduría como un servicio, el artista piensa: ese es el que me va a escribir el texto a la

entrada, y el que se encarga de montar los cuadros como yo le diga. Pero esa es una idea muy tonta porque también es muy difícil ver lo que uno hace. Yo, por ejemplo, no publico los textos que escribo apenas los termino, se los doy a mi esposa, que es una editora magnífica y una gran lectora. Ella los lee, los edita y me dice cosas, y cuando algo no está claro me pregunta qué quiero decir. Y yo le digo. Entonces me dice: “¿Y por qué no lo dijiste y dio semejante vuelta?”. O me dice que estoy escribiendo algo más por mi vanidad, o que el que lo lea no lo va a entender. Y a mí no me da pena decirlo porque tampoco me interesa construirme como “es que mis textos son míos y se me ocurren a mí solo”. Tienen un lector previo, pensando en el que va a leer. Y pensando en lo que usted decía, que la figura del editor lleva más tiempo, pero en arte todavía seguimos en una idea adánica de que los artistas son unos genios y de que la curaduría es un servicio.

Para terminar, una última pregunta, como la de usted a sus alumnos: ¿usted qué hace?

(Ríe). ¡Yo hago cosas, y las hago públicas!