

Carlos Capelán

only you
siempre allí

+



post-colonial liberation army (rematerialización)

Del 3 de agosto hasta el 23 de setiembre 2006, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica

Es un proyecto que aspira a examinar nociones de identidad, lugar y contexto en el espacio del lenguaje, produciendo una versión única y específica en cada uno de los lugares en los que ha sido presentado.

La muestra tuvo su primera versión en el Bildmuséet de Umeaa, Suecia, luego en la Galería Fúcares de Madrid, España, y en el BALTIC Centre for Contemporary Art (Baltic Mill), Gateshead, Gran Bretaña. También se expuso en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo (MNAV), Uruguay, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago de Chile, el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo del Banco Central del Ecuador (MAAC), en Guayaquil.

Luego de este intenso y extenso recorrido, el jueves 3 de agosto del 2006, Carlos Capelán inaugurará en la sala 1 del MADC, onlyyou. Siempre allí: conjunto de intervenciones in situ, instalaciones, pinturas, dibujos, fotografías y (no) videos, que re-actualizan en la versión específica realizada para San José -ciudad en la que vivió este artista durante varios años- esas difusas nociones de identidad, lugar y contexto en el espacio costarricense.



Mi vanguardia es más grande
Fotografía digital sobre papel de acuarela
33 x 90 cms.



Inauguración. jueves 3 de agosto del 2006, sala 1 del MADC



Only you. Siempre allí: la trascendencia del trayecto

Luego de un intenso y extenso recorrido por contextos tan disímiles como Suecia, Inglaterra, España, Chile, Uruguay o Ecuador, llegó al Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica, Only you. Siempre allí + Post-Colonial Liberation Army (rematerialización), del importante artista Carlos Capelán (Uruguay-Suecia).

Como título principal de su muestra itinerante (o mejor, nómada, como le gusta decir al artista), Capelán tomó de pretexto una famosa canción del grupo vocal The Platers, "Only you", donde lo emotivo de esta antológica letra es apropiada, para dar un sentido de cercanía, de re juego íntimo con el espectador, de interacción ¿duchampiana?: visual, cognoscitiva, pero también vivencial, psicológica, lúdica.

Por otro lado, con la fotografía múltiple Siempre allí, que remite a un tatuaje de la palabra Moravia -localidad de Costa Rica-, que el artista se tatuó en su antebrazo como inefable símbolo de presencia, recorriendo los más disímiles sitios geográficos con ella, de alguna manera Capelán difumina la noción de 'lugar', centro de sus reflexiones en la exposición. Por otra parte, ese Siempre allí me recordó también aquel minúsculo y genial ¿cuento? del escritor guatemalteco Augusto Monterroso, que reza únicamente: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí"; haciéndonos partícipes de lo misterioso, de lo inquietante de esa ambigua noción de 'lugar'.

Ese sentido escurridizo de 'lugar' se amplía visual y conceptualmente en las fotografías No Matter, donde cielo y nubes, manipuladas digitalmente, retratan esos dos elementos etéreos, inasibles, como espacios más metafísicos que palpables.

Por otro lado, la presencia de la 'rematerialización' en sus múltiples descomposiciones y recomposiciones, se expresa además en las hieráticas fotos de pájaros disecados en sus trasfondos "naturales", que dejan ver los borrosos, y hasta morbosos, vínculos entre imagen y realidad, entre representación y fisicalidad.

Ahora bien, donde la intervención de Carlos Capelán adquiere rasgos de un barroquismo más exacerbado -factual, visual y conceptualmente- en el mural-instalación "Siempre allí II". Así, la vetusta pared oeste de la sala 1 del MADC, se convirtió en el excepcional soporte de unas abigarradas interacciones entre lo técnico, lo lingüístico y lo visual, entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad; a través de confluente elementos de dibujo, grabado, escultura, entrelazados con figuraciones (a)morfos y términos que se superponían de un modo aparentemente contradictorio, entrópico (tal como lo han expuesto en sus reflexiones acerca de lo "neo-barroco", escritores como Severo Sarduy o Gilles Deleuze); y que precisamente alcanzaban algún "sentido", quizás en la caoticidad misma de lecturas y significados que se entrecruzan dentro de este mural-intervención.

Justo a la par de este gesto grandilocuente, inmenso, la pequeña y etérea foto "My avantgarde is bigger than your avantgarde", nos exponía de manera metafórica e irónica, esa necesidad de superioridad, de competencia tan propia de las relaciones de poder en el sistema de la cultura y el arte modernos (y contemporáneo, por supuesto) que se expresa tanto de forma macro -entre países o regiones-, como micro -entre artistas, especialistas, gestores, etc-. En contrapunto,



Vista parcial de la entrada a sala I

pero vinculado también a esa idea de lo entrópico y la identidad difuminada, podíamos apenas discernir el “autorretrato” de Capelán, un casi imperceptible dibujo a lápiz sobre pared; y en un sentido totalmente contrario, la imponente instalación “Homenaje a Tatlin”, donde una sinuosa espiral de sillas verticales, rememoraba de manera crítica aquella utopía moderna (arte-diseño-sociedad) del socialismo soviético temprano -años 20’- y sus posibles lecturas contemporáneas.

Carlos Capelán Por otro lado, en Only you eran sumamente llamativos un conjunto de videos, situados irregularmente en un mismo espacio, que interactuaban para hacer evidentes dos temas relativos a este lenguaje que a Capelán le interesa explorar: por un lado, cuestionar la utilización indiscriminada de este recurso, basándose únicamente en el uso -y abuso- de sus posibilidades tecnológicas; y por otra parte, hacer visibles los distintos comunicados del PCLA(r) (Post Colonial Liberation Army- rematerialización), que ha sido una de las estrategias “anónimas” más activas de este artista a lo largo de los últimos años, para poner en evidencia, no solo las contradicciones y paradojas internas dentro del sistema del arte contemporáneo -estéticas, mercantiles, institucionales-, sino también en sus ramificaciones y connotaciones más generales -geopolíticas, sociológicas, psicológicas, antropológicas, etc-.

En Onlyyou. Siempre allí, Carlos Capelán explora, además, de manera profunda y fluida, ejercicios pictóricos que interactúan constantemente con el dibujo o el grabado (lenguajes fundamentales en casi toda su producción “histórica”) y que, como expresa el mismo artista, intentan explorar complejos “mapas de lecturas”; es decir, signos esté-

ticos, textuales, conceptuales y de experiencias humanas, donde las búsquedas artísticas y vitales de Capelán se reconfiguran continuamente. Así, como propone sagazmente el crítico y curador David Barro: “[Capelán] actúa a la manera de un cirujano capaz de operar en nuestra realidad cultural para proponer lecturas”; para finalizar expresando: “Como espectadores debemos decodificar cada gesto, cada fragmento, cada detalle...”

Para finalizar este acercamiento a Onlyyou, Siempre allí, narro una anécdota del montaje que -pienso- resulta significativa de las intencionalidades y propuestas generales de este artista. Cuando trabajaba (o más bien cuando se cansaba de trabajar) en sus intervenciones, Capelán, arco y flechas mediante, disparaba a un blanco en el extremo de la sala 1. Al ver, una y otra vez, este excéntrico ejercicio de ¿desestresamiento?, ¿concentración?, ¿pasión?, pensaba, como expresó alguna vez el poeta José Lezama Lima, retomando la idea del filósofo Zenón de Elea acerca de los metafísicos vínculos entre el arco y la flecha, el trayecto y el espacio, que quizás lo más importante, lo más trascendente de estos lanzamientos de Capelán (y creo que, elípticamente, de todos sus acercamientos, o mejor, lanzamientos artístico-vitales), no es tanto el destino mismo de la flecha, su lugar final, sino esforzarse en discernir, en analizar, en cuestionar e incluso en disfrutar, los posibles sentidos y las infinitas posibilidades de sus trayectorias...

Ernesto Calvo, director MADC



Vista parcial de la exposición

Textos de referencia

Las obras de Carlos Capelán demandan una observación lenta, detenida. El resultado de ese gesto paciente, se traduce en las más diversas interpretaciones y perspectivas [...]. Pero este caleidoscopio hipertextual -siempre abierto a un número indeterminado de conclusiones de un virtual espectador- no implica una obra no calibrada, sino al contrario, se trata de una medida tensión que no debemos entender como forma acabada sino como obsesiva tentativa de dotar un sentido.

Si para Umberto Eco lo cerrado esconde sus fisuras aunque las guarda, dejando lo acabado, lo concluso, abierto a nuevos gestos, ya funcionen como aberturas o nuevos cerramientos, para Capelán ese cierre se convierte en acumulación, en memoria tatuada, en ejercicio de perpetuidad de la identidad [...] Y es precisamente ese carácter de archivo visual y textual lo que sustenta uno de los principales motivos de lucha artística de este artista.

Carlos Capelán Cada pieza de Carlos Capelán funciona como memoria condensada que encierra tantas preguntas como respuestas, vivencias individuales y reconstrucciones culturales. Y lo hace a partir de un particular barroquismo donde convive la teoría pura y la condición íntima, en un afán más recapitulatorio que recopilatorio, reflexivo más que conclusivo.

Hay que aclarar que Carlos Capelán es un artista nacido en Uruguay que ha vivido en Colombia, Perú, Ecuador, México, Costa Rica, Noruega o España, lo que justifica ese interés por lo que el mismo denomina irónicamente 'etnotecnia' [...] Capelán recoge un conjunto de objetos para conformar su contexto, pero son objetos reconocibles, familiares, si bien en muchos casos aparecen neutralizados o deformados como sumidos en un sueño.

[...] Se entiende, entonces, su interés por el texto, por la cita, por el libro como contenedor, como

encrucijada. Capelán sabe que un texto no sólo es lo que se lee, sino mensaje, intención, conjunto de valores. Un texto es una secuencia fija difícil de mudar, pero no sus interpretaciones. Por eso su textualidad cercana a la poesía visual se sitúa en el terreno de la literatura no lineal.

Tal vez, Capelán, como concluiríamos en Joyce, no esté seguro de tener una historia y, si la tiene, tampoco esté seguro de que esté todo en ella. Por eso permite y potencia las bifurcaciones, los saltos y enlaces, la imperfección poética.

Carlos Capelán atiende más que a normas a intuiciones, por eso se muestra siempre muy versátil, polifacético y nómada ávido de respuestas. [...] Por eso sus obras guardan dos tiempos: un primer momento de confusión y otro producto de desdoblamiento de la lógica disfrazada. Como espectadores debemos descodificar cada gesto, cada fragmento, cada detalle. Así, conseguiremos destapar cada memoria, entender el mapa propuesto, despejar las incógnitas que permitan desvelar la exégesis de sus intenciones.

Fragmentos de "La telaraña de Carlos Capelán", de David Barro. (en catálogo: Carlos Capelán. Only you) . David Barro (Galicia, España). Crítico, curador independiente y profesor universitario.

La obra artística de Capelán ha combatido sistemáticamente la lectura estigmatizadora y estereotípica que conlleva la etiqueta de artista exiliado. No porque él tome en su arte distancia de todo tema o motivo que pueda relacionarse con el exilio. Sino expandiendo constantemente sus marcos de referencia artísticos, logrando un arte que no necesariamente gira en torno a un yo, lúdicamente entrando y saliendo de identidades para mostrar sus posibilidades, pero no como un paria sin raíces ni casa sino como un ser que disfruta curiosamente de toda búsqueda, un inventor de identidades, pensamientos, estados, experiencias, como en el sentido más complejo de la palabra artista global.

Carlos Capelán[...] El artista exiliado regresa. Pero ahora como bufón. O como el que dice las verdades (quizás sea lo mismo). "Yo quiero etnicificar la cultura occidental," dice Carlos. Cambiar los lentes de la normalidad por otros lentes, que hacen visibles otros paisajes. Y entonces obligar a la norma, a la ley y a la regla a salir a la luz del sol. De esta manera exponiendo el poder. Es un poco como cambiar de lugar entre ver y ser visto. Pero sin soberbia y sin respuesta. "La identidad consiste en estrategias, no en esencias... las identidades consisten siempre en negociar..." El yo es un work in process. en formación. ¿Cómo puedes hablar de ser completo si todos nos estamos creando todo el tiempo? Tú y yo no recibimos la respuesta como respuesta clara y completa sino como respuesta posible. Mil respuestas posibles.

Extracto de la introducción al catálogo ONLYYOU, de Jan-Erik Lundström (Director del Museo Bildmuseet, Suecia).

No artistic collaboration is ever either a natural or linear progression towards a higher state of aesthetic perfection. A collaboration can seem to take you backwards even when you are meant to be progressing at double speed. Learning to collaborate is often perceived as a contradiction. It is assumed to be as natural as breathing. However, submitting to the needs of others, presenting your own within a shared space, and then allowing the dialogue to shape the outcome can test the limits of an individual's faith and maturity. To develop ideas in an open environment is to risk seeing them in a naked and unformed manner, it may reveal their greatest potential but also expose their deepest flaws. This gesture requires unequivocal trust in your partners. There must be a confidence that the process of revelation is not betrayed in ways that would harm the other.

Collaboration presupposes mutual understanding, shared languages, common goals and the ability to negotiate across differences. These qualities and skills are not common, nor are they

often presented as part of the identity of the artist. The mythical images of the artist are mostly as solitary figures, rebelling against social rules and pushing the boundaries of institutions. However, the myth of the artist as an outsider is a destructive self-image. It fosters contempt for the complex ways in which the artist is entangled with others.

"The ethics of collaboration", por Nikos Papastergiadis (Profesor de las universidades de Melbourne, Australia, y Manchester, en Gran Bretaña).

Carlos Capelán La obra de Capelán, y en especial sus ambientes e instalaciones, son como un chip que condensa muy diversos ejes culturales que se entrecruzan hoy en América Latina: el conceptualismo de incidencia social, la gráfica de tradición vernácula, la pintura de "atmósfera", la crítica de la representación, el replanteo de la vieja neurosis de la identidad, la deconstrucción de los circuitos y mecanismos auráticos del arte y la cultura, un neotelurismo, el misticismo, las cosmovisiones no occidentales... para comentar a Capelán hay que hacer siempre enumeraciones. Es significativo cómo su trabajo, a diferencia de otros artistas de la instalación contemporáneos, se reconoce dentro de la tradición visual latinoamericana. Esto responde a su imaginaria tanto como a su barroquismo, y quizás a cierta dimensión intimista a pesar de la concentración en proposiciones de sesgo teórico, que provocan hacia el análisis social y cultural.

Gerardo Mosquera, co-fundador de la Bienal de la Habana, crítico de arte y curador del New Museum, New York, USA

Las obras de Carlos Capelán demandan una observación lenta, detenida. El resultado de ese gesto paciente, se traduce en las más diversas interpretaciones y perspectivas, en una piranesiana exploración de la fractura perceptiva. Pero este caleidoscopio hipertextual -siempre abierto a un número indeterminado de conclusiones de

un virtual espectador- no implica una obra no calibrada, sino al contrario, se trata de una medida tensión que no debemos entender como forma acabada sino como obsesiva tentativa de dotar un sentido.

...Paul Ricoeur advierte como “el texto como un todo y como un todo singular puede compararse a un objeto, que puede ser visto desde varios lados, pero nunca desde todos los lados a la vez”. Carlos Capelán sabe que no todos veremos el texto de una misma manera, que existe cierto grado de imprevisibilidad, de deriva o turbulencia a la manera entendida por Michel Serres. Por eso otorga importancia a la experiencia, así como a su particular simbología.

David Barro, crítico de arte, España

En una época en que triunfan simplificaciones, clichés, crispamientos identitarios y todo aquello que Serge Daney juntaba bajo la fórmula “gestión almacenadora de la alteridad”, Carlos Capelán nos reconcilia con las paradojas y las sorpresas del laberinto cultural, como anteriormente Borges, Octavio Paz o Haroldo de Campos, esos “Bárbaros alejandrinos” que, “lejos de procurar romper con tradición alguna, han buscado reatar, unir todas las cosas”.

Catherine David, curadora francesa, directora de la VII Bienal de Documenta, Kassel, Alemania

Emprende
Entretiene
Suaviza
Pintura acrílica y tinta sobre papel
2006



Mano rodante (rolling hand) / Escultura en bronce / 2004-6

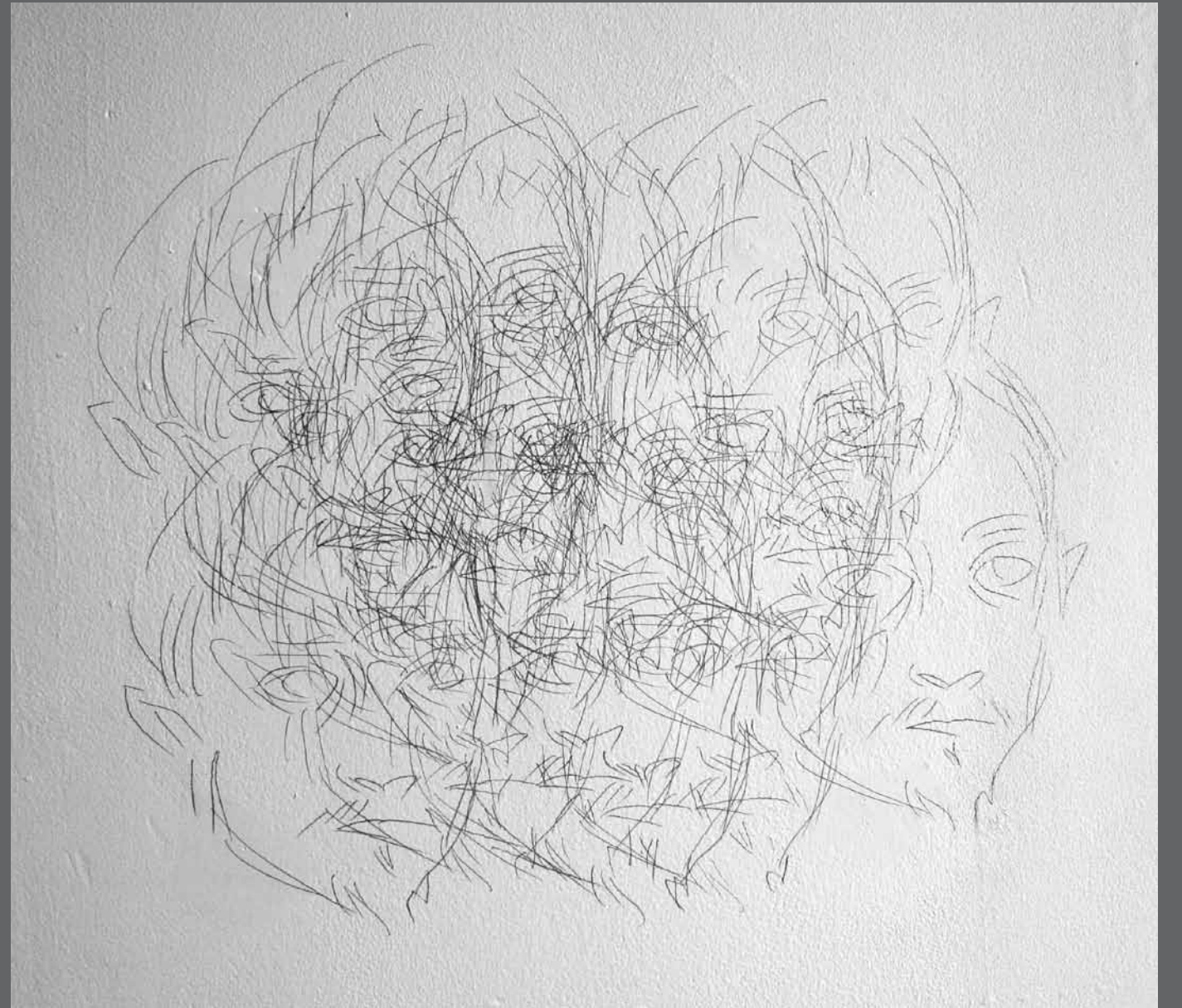




Vistas parciales de la exposición



Homenaje a Tatlin
2006



Autorretrato Only you
Grafito
2006

Only You

Siempre allí + Post Colonial Liberation Army (rematerialización)



Carlos Capelán (Uruguay, 1948)

Nacido en Montevideo, Uruguay 1948 y residente de Lund, Suecia; Moravia, Costa Rica; Santiago de Compostela, España. Es profesor en la Academia de Arte de Vestland, Bergen, Noruega.

Capelán a presentado su obra a nivel individual en el Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay (onlyyou / una cierta noción de lugar, 2005); Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile (onlyyou / no había nadie allí, 2005); Baltic Centre for Contemporary Art, Newcastle, UK (onlyyou, 2004); Umeaa Den 1a på Moderna, Moderna Museet, Estocolmo, Suecia (Ceci n'est pas un video, 2004); Bildmuseet, Umeaa, Suecia (onlyyou, 2002); Gary Nader Fine Arts, Miami (Low Tide / Technologies, 2002); Galería Angel Romero, Madrid, España (Post-Colonial Liberation Army (rematerialización) - objetos artísticos, 2001); WeltSichten, IFA Galerie, Berlin, Alemania (Homage to the Native Nations of Alemania, 1999); Fundación TeorÉtica, San José, Costa Rica (400 metros al norte del quiosco del Morazán, 1999); New Work Series, Miami Art Museum of Dade County, Miami, USA.

(A painting representing space, 1997); Galerie Monique Knowlton, New York, USA (Die Welt als Vorstellung, 1997); Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España (La casa de la memoria, 1997); Museum of Contemporary Art, Chicago, USA.

(Façade, 1995); Museu da Gravura, Curitiba, Brazil (XI Mostra America, 1995); V Bienal de la Habana, Habana, Cuba (Song to myself, 1994); Kulturhuset, Estocolmo, Suecia (Bedia och Capelán, 1993); Lunds konsthall, Lund, Suecia (Kartor och Landskap, 1992); Subte Municipal, Montevideo, Uruguay (Mapas y Paisajes, 1992); III Bienal de la Habana, Habana, Cuba (1989); Massachusetts School of Art, Boston, USA (Rituals and Surfaces, 1987); entre otras.

Entre algunas de sus participaciones en muestras Colectivas se encuentran: Cinco Falsos Videos of the PCLA(r) en la Bienal de Fotografía, Berlín, Alemania, 2005; Autorretrato, en IV Bienal do Mercosur, Porto Alegre, Brazil, 2003; Tirana Biennale, National Gallery/Chinese Pavilion, Tirana, Albania, 2001; XXIV Sao Paulo Biennale, Sao Paulo, Brazil (A painting representing space, 1998); National Gallery of Canada, Ottawa, Canada (At the speed of your steps, en Crossings, 1998), Museo de Arte Contemporáneo Sofia Imbert, Caracas, Venezuela (Homenaje a los 33 orientales Bienal del Barro, 1998) Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica (Mesótica III: Instalomesótica, 1998), I Bienal Mercosur (Algunas consideraciones sobre: la crisis de la representación, 1997)



ESTUDIOS

1978-81

Grafikskolan Forum, Malmö, Suecia

1997 - 1996

Arbeten på papper, Galerie Leger, Malmö, Suecia

Aura, en On time, Museum of Modern Art, Estocolmo, Suecia

1995

I Kwangju International Biennale, Seul, Republica de Corea

Window #2: My home is your home, in Dialogues of Peace, UN Jubileum, Ginebra, Suiza

Naming songs, in SITE Santa Fe, Santa Fe, New Mexico, USA

Stepping out of the white cube (a little song for Johannesburg), parts I & II, in Africus, I Johannesburg Biennale, Johannesburg, Africa del Sur

1992

Ante América, Banco de la República - Biblioteca L. A. Arango, Bogotá, Colombia, Museo A. Otero, Caracas, Venezuela; Queens Museum, New York, USA; New Center for the Arts, S. Francisco, USA. America, Bride of the Sun - 500 Years of American Art, Royal Museum, Antwerp, Bélgica

CURADORÍAS

1997

Inside us, around us, Museo de Arte de Boraas, Suecia

1986

Five Gardens, Kulturhuset Valfisken/Museo de Arte de Simrishamn/Ystad, Suecia

REPRESENTADO EN:

Museo de Arte de Moderna, Estocolmo, Suecia
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay

Museo Blanes, Montevideo, Uruguay

Museo de Arte de Gotemburgo, Suecia

Museo de Arte de Södertälje, Suecia

Statens Konstråd, Suecia

City of Lund, Suecia

Casa de las Américas, Habana, Cuba

Centro Wifredo Lam, Habana, Cuba

Instituto superior de Arte, Habana, Cuba

Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC, Badajoz, España

Museo Blanes, Montevideo, Uruguay

Bienal do MERCOSUR, Porto Alegre, Brazil

CGAC, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, España

Fundación Teorética, Costa Rica

Carlos & Rosa de la Cruz Collection, Miami, USA

Colección D. Yankelewitz, San José, Costa Rica

Peter Menéndez Collection, Miami, USA

Edgar Gunther Collection, Paris, France-New York USA

Ola & Greger Olsson, Malmö, Sweden

Colección Jaime del Hierro, Guayaquil, Ecuador

BECAS Y PREMIOS INTERNACIONALES

1996: Guggenheim Fellowship, USA; Bildkonstnärnsfonden, Suecia

1995: Edstranska Stiftelsen, Suecia; Bildkonstnärnsfonden, Suecia

1994: Bildkonstnärnsfonden, Suecia

1993: Bildkonstnärnsfonden, Suecia

1992: Bildkonstnärnsfonden, Suecia; Instituto Sueco, Suecia; Premio de la Cultura de la Ciudad de Lund; Suecia

1991: Bildkonstnärnsfonden, Suecia

1990: Bildkonstnärnsfonden, Suecia

1989: Instituto Sueco, Suecia; Centro Wilfredo Lam, Cuba; Bildkonstnärnsfonden, Suecia

1987: Crafoordska Stiftelsen, Suecia

1986: Premio de la Bienal Habana, Cuba; Ester Almqvist Minnesfond, Suecia

1985: Bildkonstnärnsfonden, Suecia; Studio Camnitzer, Pratt Institute, New York, USA

1983: Bildkonstnärnsfonden, Suecia

1981: Bildkonstnärnsfonden, Suecia

LITERATURA

"Broken Walks" en Empires, Ruins and Networks, the transcultural agenda in art, Scott McQuire and Nikos Papastergiadis (Editores), Melbourne University Press, Australia 2005 (ISBN 0 522 85281 1)

"La telaraña de Carlos Capelán" por David Barro, publicación de Arte & Naturaleza, Madrid, España, 2004

"Una charla entrevista con Carlos Capelán" por Annika Köhler, publicación de Arte & Naturaleza, Madrid, España, 2004

"Carlos Capelán: working in reverse order" por David Barro (textos en inglés y sueco)

"The ethics of collaboration" por Nikos Papastergiadis (textos en inglés y sueco)

"Introduction" por Jan-Erik Lundström (textos en inglés y sueco) en catálogo de la muestra onlyyou editado por Monica von Stedingk y publicado por la Universidad de Umeaa, Suecia, 2004 (ISBN 91 7305 707 X)

"FILES" por Octavio Zaya, editado por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, España, 2004

"Ceci n'est pas un video" por Ann-Sofi Noring en catálogo de la muestra en Moderna Museet, Estocolmo, Suecia, 2004

Catastrofi Minime en catálogo de la muestra en el Museo d'Arte della Provincia di Nuoro (MAN), Sardinia editado por: Gianni Belloi y Arena Rojas, Italia, 2004

"Carlos Capelán: trabajando la viceversa" por David Barro en catálogo de la muestra onlyyou en la Galería Fúcares, Madrid, España 2003

"Xogos de Escala" por Miguel Fernández-Cid en catálogo de muestra en CGAC, Editado por Xunta de Galicia, Spain, 2003 (ISBN 84 453 35596)

"Jet Lag Mambo", en Complex Entanglements - art, globalization and cultural difference, Nikos Papastergiadis (Editores), River Oram Press, London, Sydney, Chicago 2003 (ISBN 1 85489 152 9)

"Post-colonial Liberation Army (rematerialización)", en Under (De)Construction - Perspectives on Cultural Diversity in Visual and Performing Arts, Marita Muukkonen (Ed.), The Nordic Insti-

tute for Contemporary Art (NIFCA), Helsinki 2002 (ISBN 951-8955-72-7)

"Low Tide/Technologies", por Carlos Capelán, catálogo de muestra en Gary Nader Fine Arts, Miami, USA, 2002

Artes Visuales del Uruguay, de la piedra a la computadora, por Angel Kalenberg, editado por Galería Latina, Montevideo, Uruguay, 2001 (ISBN 9974 75415 1)

"Yo, karma y geografía política", por Carlos Capelán. NIFCAINFO (4/2001), Nordic Institute for Contemporary Art, Helsinki

"Paisajes en ninguna parte. Tentativas sobre seis artistas americanos" (Smithson, Ana Mendieta, Carlos Capelán, Vicente Rojo Gabriel Orozco y Hélio Oiticica) por Fernando Castro y Miguel Copón, Revista de Occidente (febrero 1997, Madrid)

"Post-colonial Liberation Army (rematerialización)", por Carlos Capelán, Heterogénesis 35 (abril 2001)

"Jag, Karma och politisk geografi", Västerbotens-kuriren (2001-03-21)

"Carlos Capelán - relaciones complejas". Antiquaria #192 (marzo 2001)

"Jet-lag. Un viaje de ida y vuelta", Revista del Centro Gallego de Arte Contemporáneo #1, Febrero/2001, CGAC, Santiago de Compostela

"Carlos Capelán/Manuel Rufo" Arte y Parte #31, Madrid 2001

"Carlos Capelán's A Painting Representing Space", por Thomas McEvilley, en Convergence, vol. 1, Miami Art Museum, Miami 2000

"No pierdas la calma -- o, Yo no quiero ser buena-moza", por Carlos Capelán, en catálogo para Ana Tiscornia - Citas y abreviaturas, TEOR/ética, San José 2000

"Sin título" - por Carlos Capelán, en catálogo para Ana Tiscornia - Citas y abreviaturas, TEOR/ética, San José 2000

"Jet-lag Mambo" por Gavin Jantjes, catálogo de Jet-lag Mambo, Henie Onstad Museum, Høvikodden, Noruega, 2000

"400 metros al Norte del Quiosco de Morazán-reflexiones sobre la figuración del Lugar" por Virginia Pérez-Ratton, Publicaciones TEOR/ética #3,

San José, Costa Rica 1999
 "Seeing between the lines" por Germaine Koh, fecit, San José, Costa Rica, 1999
 "En kurators föresatser/Curatorial intentions", por Carlos Capelán, prefacio para el catálogo de Runt om oss, inom oss/Around us, inside us, Museo de Arte de Boraas, 1997 (en sueco e inglés)
 "Försvar av Picasso, Sankt Lars och det gamla Café Ariman i Lund", por Carlos Capelán, en Aspekter på Modernismen, Kulturen årsbok 1997, Lund
 "El pasado como experiencia subjetiva", por Ivonne Pini, Art Nexus 23, (Enero-Marzo 1997)
 "Four gardens, and one in exile", por Pontus Kyander, Material 30, (1996)
 "Två svenskar på väg att erövra världen", por Monica Nieckels, Konstvärlden 4, (1996)
 "Några ord från kuratorn/Words from the curator", por Carlos Capelán, prefacio del catálogo de Fem trädgårdar/Five Gardens, Lund 1996 (en sueco e inglés)
 "Förnuftets sömn/The sleep of reason", by Carlos Capelán, catalogo para Fem trädgårdar/Five Gardens, Lund 1996 (en sueco e inglés)
 "De världsvida perspektiven", por Pontus Kyander, Sydsvenska Dagbladet (13/08/96)
 "Storm i trädgårdslandet", por Pontus Kyander, Sydsvenska Dagbladet (3/08/96)
 "Konst i kryptan upprör Lundabor", por Yens Wahlgren, Sydsvenska Dagbladet (17/07/96)
 "On Art, Politics and the Millennium in Latin America" por Gerardo Mosquera, en Strategies for Survival Editado por Christian Chambert, The Swedish Art Critics Association, 1995, (ISBN 91 630 3787 4)
 "Capelán från Lund konstnär i världen", entrevista con Carlos Capelán por Pontus Kyander. Dagens Nyheter - Kultur & Nöjen, sid 1 (20/12/1995)
 "De luz e de sombra" entrevista con Carlos Capelán por José Carlos Fernandes. Gazeta do Povo, Caderno G (31/10/1995). Curitiba, Brasil
 "Towards a world-class city? Report from Johannesburg", por Thomas McEvilley, Art in America, Setiembre 1995
 "Die 5. Biennale von Havanna und brasilianische Kunst im 20. Jahrhundert", por Karin Stempel, Pantheon, Jahrgang LII 1994
 "En uruguayansk konstnär i Skåne — hans retro-praxis", por Clemens Altgård i Om retrogardism por Clemens Altgård & Håkan Sandell. Eilers-tröms, Lund 1995
 "Presentación de portada", por Ivonne Pini, Art Nexus 14, Oct-Dic 1994
 "Arte, postmodernidad y periferia en América Latina", José Bedia, Carlos Capelán, Arturo Duclós, Ticio Escobar, Frederic Jameson, Martín López, Gerardo Mosquera, Ivonne Pini, Celia S. de Birbragher, Art Nexus 14, Oct-Dec 1994
 "El ojo te está mirando", por Gerardo Mosquera. Carlos Capelán - New Paintings, catálogo para la Galería Fernando Quintana, Bogotá 1994
 "Carlos Capelán: texts and spirits", by Gerardo Mosquera. Third Text 26, Spring 1994
 "Carlos Capelán: textos y espíritus", por Gerardo Mosquera. Atlántica 6, Febrero 1994
 "Carlos Capelán", por Pehr Mårtens
 "Carlos Capelán - En Route", por Pehr Mårtens, Catálogo para la V Bienal de la Habana, Lund 1994
 "Carlos Capelán", por Cathérine David. Canto a mí mismo, Catálogo para la V Bienal de la Habana, Lund 1994
 "Carlos Capelán", por Cathérine David. Neuf, Maison de l'Amérique Latine, Paris 1994
 "European fusion", por Sandy Nairne. Frieze 11, Summer 1993
 "Carlos Capelán", por Carla Stellweg, en In Fusion - New European Art. Southbank Canter, London 1993
 "Bedia och Capelán - Resa i Sverige", por B. Sydhoff, E. Haglund, C. Medina & P. Mårtens. Kulturhuset, Stockholm 1993
 "Carlos Capelán", por Luis Camnitzer, en "Carlos Capelán - Kartor och landskap". Lunds Konsthall, Lund 1992 (version en sueco e inglés)
 "The restricted redefinition of art", por Luis Camnitzer, en "Carlos Capelán - Kartor och landskap". Lunds Konsthall, Lund 1992 (version en sueco e inglés)
 "The implosion of modernity - The treacherous present", por Jonathan Friedman, en "Carlos Capelán - Kartor och landskap". Lunds Konsthall, Lund 1992 (version en sueco e inglés)
 "Cutting the roots", por Oscar Hemer, en Carlos

Capelán - Kartor och landskap. Lunds Konsthall, Lund 1992 (version en sueco e inglés)
 "Preface", por Cecilia Nelson, en Carlos Capelán - Kartor och landskap. Lunds Konsthall, Lund 1992 (version en sueco e inglés)
 "In the world with Carlos Capelán", por Rachel Weiss, in Carlos Capelán - Kartor och landskap. Lunds Konsthall, Lund 1992 (version en sueco e inglés)
 "Carlos Capelán - Landscape and Map", por Carla Stellweg, in America, Bride of the Sun, editado por Catherine de Zegher. Inschoot Books, Antwerp 1992
 "Carlos Capelán - Mapas y Paisajes", por Alicia Haber. Intendencia Municipal de Montevideo, Montevideo 1992
 "Carlos Capelán", por Rachel Weiss, en Ante América. Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá 1992
 "Remarks", por Carlos Capelán, in Being America, edited by Rachel Weiss and Alan West. White Pine Press, New York 1991
 "Karte - Landschaft - Raummalerie", por Dietmar Brandstädter. Verein Basta, Hamburgo 1991
 "Capelán", por Göran Lundstedt. Symposium and Scripta Sancti Petri, Lund-Estocolmo 1986

CONFERENCIAS, SEMINARIOS Y PERFORMANCES ACADEMICOS

2005
 Charla, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay
 Charla, Fundación Rojas, Buenos Aires, Argentina
 Charla Horizontes de lo contemporáneo, con Nikos Papastergiadis, Galería Signal, Malmoe, Suecia
 Charla, Escuela de Arte de Guayaquil, Ecuador

2004
 Performance Académico y panel de discusión Broken Walks at the conference Empires, Ruins and Networks: Art in Real Time Culture, Australian Center for the Moving Image, Melbourne, Australia
 Charla y panel de discusión en "Presiones en la Crítica de Arte", Museo de Arte Moderno de Esto-

colmo, Suecia
 Charla, Escuela de Arte de Umeaa, Suecia
 Seminario de un mes en Argentina con 10 alumnos de la Escuela de Arte de Umeaa, Suecia en colaboración con Mónica Girón
 Performance Académico y panel de discussion en el Fórum Moderna: Globalización, Moderna Museet, Estocolmo, Suecia
 Seminario en Estrategias de la cultura contemporánea y Globalización, Fundación Teorética, San José de Costa Rica, con Nikos Papastergiadis

2003
 Charla, en el seminario Identidad, del Departamento de Grabado de la Escuela de Arte de Bergen, Noruega
 Charla, Centro Cultural de España en Ciudad de Guatemala, Guatemala
 From the cooked to the raw, una conferencia multidisciplinaria (con Jonathan Friedman e Irit Rogof) en la Escuela de Arte de Valands, Gotemburgo, Suecia
 Performance Académico y panel de debate (con Kendall Geers) en "Ética y Arte Contemporáneo", Arco Art Fair 2003, Madrid, España
 Performance académico y charla, Museo Blanes, Montevideo, Uruguay
 Performance académico y charla, Universidad de Buenos Aires, Cátedra de Andrea Giunta, Buenos Aires, Argentina

2002
 Serie de charlas en conexión a la muestra onlyyou, Bildmuseet, Umeaa, Suecia
 Charla, Valand's Art Academy, Gotemburgo, Sweden

2001
 Performance Académico en "Museos, Multiculturalismo y Cultura", Semana Nórdica del Museo, Umeaa, Suecia
 Performance Académico en "Art and artist in the age of global culture", workshop at "ARS 2001", Helsinki, Finlandia
 Seminario con estudiantes escandinavos en "Art and artist in the age of global culture", workshop at "ARS 2001", in collaboration with the Nordic Institute for Contemporary Art (NIFCA), Helsinki, Finlandia

2000

Seminario Objeto y Contexto, en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC, Santiago de Compostela, España, en colaboración con la Academia de Arte de Vestland, Noruega
Performance Académico en "La acción y su huella", Seminario sobre Performance-art, CEGAC, Santiago de Compostela, España
Charla y workshop como artista visitante, Maestría de Artes Plásticas y Visuales, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

1997

Seminario Arte, diseño y ecología, Academia de Arte de Vestland, Universidad de Bergen, Noruega
Tutorías personales y charla, Academia de Arte de Vestland, Universidad de Bergen, Noruega
Simposio, Visiones del arte latinoamericano, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz, España

1996

Simposio, Mesótica 1996, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica
Charla y panel de discusión en "Crossings", National Gallery of Art, Ottawa, Canada
Seminario, Lunds Stifts Kyrkospel, Lund, Suecia
Workshop, Casa de Murillo, Facultad de Bellas Artes, Sevilla, España

1995

Simposio, The Place of Place - SITE Santa Fe, Santa Fe, New Mexico, USA
Workshop en el Studio Camnitzer, Valdottavo, Italia
Simposio, Las bienales de 1994, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica
Charla, The Marco Polo Syndrome. Problems of intercultural communication in art theory and exhibiting - Latin America as an example, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, Alemania

1994

Charla, Tadeo Lozano University, Bogotá, Colombia
Charla, Fernando Quintana Gallery, Bogotá Colombia

Charla, Museo Blanes, Montevideo, Uruguay
Seminario, V Bienal de la Habana, Cuba

1993

Seminario The Global Village, en conexión con la muestra personal Kartor och Landskap, Lunds konsthall, Lund, Suecia
Seminario, Arts International, Barcelona, España
Seminario, New European Art, Ikon Gallery, Birmingham, Reino Unido
New European Art, Oriell Gallery, Cardiff, Wales, Reino Unido
Discusión televisada About European Identity, Channel Four, London, Reino Unido
Simposio, The Missing Link, BIPOL'art Lund, Suecia
Charla Museo de Arte, San José, Costa Rica
Charla, Heredia School of Art, Heredia, Costa Rica

1992

Seminario, Biblioteca L. A. Arango, Bogotá, Colombia
Charla, Estudio Cubo del Sur, Montevideo, Uruguay
Charla, Estudio Nelbia Romero, Montevideo, Uruguay

1989

Workshop, Bienal de la Habana, Cuba

1988

Simposio, Signs of Everyday Life, Massachusetts School of Art, Boston, USA
dos seminarios, Molino de Santo Domingo, Mexico City, México



Vista parcial de los videos



S/T (4)





Siempre allí II
 Instalación
 2006



Des-rematerialización
 Instalación
 2006

JET-LAG MAMBO

PRIMERA PARTE

El Arte es, según Lacan, una experiencia recibida. De acuerdo a Catherine David, un espacio de acción de la vanguardia social. Siguiendo a James Clifford, el arte es una categoría cultural siempre cambiante de Occidente. Hay más versiones.

Más allá de las simpatías personales, generalizaciones como las anteriores me hacen siempre recordar que Schopenhauer se planteó la cuestión de si la representación del mundo era posible.

¿Es posible formular una representación del mundo? Esta pregunta me parece aún perfectamente pertinente.

Schopenhauer, se sabe, no escribió sus pensamientos con leche materna. Pese a eso las cuestiones que plantea me ocupan desde hace tiempo, y sólo agregaré que mi voluntad de aproximarme a sus ideas se complicó ostensiblemente desde que me tropecé con la siguiente afirmación:

“En un sentido, estar en dos lugares es estar presente y estar en la representación al mismo tiempo. Porque las representaciones no son menos reales que lo que ellas representan; también son reales en la medida en que “las representaciones son hechos sociales”. No son, en otras palabras, sólo presencias, sino presencias. Son parte de nosotros mismos”.

Sharon Stone

*

Estábamos sentados en Berlín Mitte, palabras que describen un lugar de Berlín que en algún momento estuvo cruzado por una línea divisoria. Jimmie estaba contento y cansado. Un galerista le había pedido que hiciera obra gráfica que serviría para financiar no recuerdo qué proyecto. Maria Thereza estaba en Marsella terminando de usar un apartamento por el que ya habían pagado contrato de antemano. Creo que estábamos hablando distraídamente de lo que alguna vez dijo Gerardo Mosquera: que actuar desde una situación, es infinitamente mejor que representarla. Pero perdimos claridad porque el mozo que nos atendía en aquel restaurante hindú (Archuna) mezcló de manera elegante y desafortunada el alemán, el español y algún tipo de inglés. Jimmie estaba más delgado que en años anteriores. También más lento. Creo que la falta de Maria Thereza le hacía comer mal. Pero estaba en forma. Moviendo sus dedos en una ensalada con la parsimonia de quien ha hecho el mismo gesto durante años, hablamos de los ruidos de Berlín (a las siete de la mañana comienza el permiso de construcción en la ciudad, miles de trabajadores esperan con sus herramientas la señal del capataz para comenzar una batahola de todos los infiernos). Recuerdo que alguien volvió a hablar del mal gusto militarista implícito en la noción de vanguardia y de la arrogancia del concepto. Nos estábamos aburriendo. Un balde de agua cayó desde el tercer piso. Era la una de la tarde. Un taximetrista turco se indignó sin humor. Estaba empapado. Una pareja de turistas con una hija adolescente y larguirucha miraban con desconfianza hacia las cornisas del edificio. Alfredo pidió un café.

Hacia un par de años que no veía a Jimmie.

*

Porque si el arte es concebido como categoría cultural siempre cambiante, sus atributos estarán permanentemente negociados en ese desasosiego indescifrable de intereses, poderes, información y debates que conllevan los contextos, me dicen Anders y Maria. Todo lo cual nos complicaría mucho la vida, eso es claro. (¡Así la cosa no funciona!) Entre tanta plaga de negociaciones, las retrospectivas de Van Gogh y las cadenas de los museos Guggenheim terminan por ser algunos de los pocos lugares que ofrecen estabilidad. No se puede pasar el tiempo averiguando qué quieren los demás, me aseguran ambos con una sonrisa cuando me bajo del coche en la plaza. Lo de las negociaciones es una plaga! me dicen en tono divertido y agitan las manos en un adiós rápido.

Cuando me pongo nervioso pensando en procesos y abstracciones (¡siempre cambiantes!) busco la paz en cosas más concretas. Por ejemplo: trato de imaginar y ordenar colecciones de platos, martillos, frutas o sillas; en fin, objetos familiares. ¡No me vengan ahora conque las sillas son tan volubles como para estar siempre mirando por la ventana a ver si viene o no viene “la categoría cultural siempre cambiante”! Las sillas son objetos serios. O todavía imagino algo mejor: una colección de recortes de uñas. Cada individuo con una colección de sus propias uñas.

Jimmie no pidió un café y sentí que inmediatamente se arrepentía. Por la ventana veía una casa del 1800 que imitaba un estilo del 1600. Más tarde Alfredo y yo tomamos un taxi para llegar a un lugar de Berlín cuyo nombre no recuerdo. Una manifestación de miles de personas en patinetas interrumpió el tránsito por veinte minutos. Estábamos frente a un monumento que evocaba la llegada a la ciudad de las tropas rusas a finales de la Segunda Guerra. La construcción tenía dos viejos tanques en unos pedestales de concreto dispuestos a los flancos. Atardecía. Aburrido por la espera, el taximetrista creyó que miráramos los vehículos guerreros. En realidad miráramos un atardecer lánguido y eterno. Uno de los pilotos de los tanques había sido una mujer. Nos dimos cuenta de que el taxista estaba emocionado. Nos contó una historia de gente cultivando hortalizas en los parques. Luego de la guerra no había qué ponerse. Los manifestantes terminaron de pasar. No volvimos a hablar en el camino hasta llegar al lugar donde nos esperaba Karin, quien más tarde nos contaría la historia de su vecina. Karin la había invitado a su casa a tomar el té. La vecina no podía. Karin no se atrevió a preguntar por qué. La vecina se lo quiso explicar de todas maneras: tenía que planchar su dinero. Karin no dijo palabra. La vecina siguió el relato: a veces ocurre que te dan billetes arrugados. Hay gente que lleva sus billetes en el bolsillo, hacen una bola de ellos y los billetes se arrugan. Karin callaba. La vecina no podía hacer circular un billete así, dijo, y miró a Karin buscando asentimiento. Karin la miró a los ojos. La vecina, todas las tardes antes de cenar, revisaba los billetes y planchaba los arrugados. Antes de despedirnos Karin propuso que nos viéramos el día siguiente para ver la colección de arte que se estaba instalando en el nuevo Reichstag. Yo tenía interés en ver la casa donde había vivido Brecht a su regreso del exilio. Había escuchado que desde sus ventanas Brecht veía el cementerio donde ahora está enterrado.

*

Pero pese a mi deseo final de honestidad las vaguedades insisten: ¿quiénes somos nosotros, cuáles nuestros deseos?

*

Los artistas, por ejemplo: ¿en qué hotel viven?

*

“¡No parecía arte!” dijo Germaine con una sonrisa alegre. Se refería a su propia muestra en una galería de Ottawa.

Si su muestra de arte, en una galería de arte no parecía arte, entonces lo que estaba haciendo era expandir la noción de arte, comenté sin sutileza. Germaine me miró. Odiaba ser rudo. La noción de la alternativa como una cantera de renovación del mainstream me recordaba la borrachera con Ron el día que se rompieron los baños en ese lugar snob de SoHo. Otra historia del SoHo: este bar tuvo como una de sus atracciones, la frivolidad de baños individuales con puertas transparentes que, al ser cerradas por dentro, se volvían lechosas y opacas. Un dispositivo horriblemente caro. Ronald J. y yo estábamos en compañía de una de esas personas que tienen negocios en el SoHo trajinando el estudio ritual de los martinis y los cigarros cubanos contrabandeados, cuando las puertas ¡Oh Veleidad de las Cosas del Espíritu!, dejaron de hacerse opacas. No es que sea fácil tirar por tierra presupuestos estéticos como el formalismo. El formalismo ha sobrevivido, con buena salud, la desmaterialización del objeto artístico, el anti-arte, el mal arte, el no-arte, la muerte de la pintura, el fin de la historia y el ataque de las instalaciones y los objetos post-duchampianos. Personalmente he sido siempre un gran entusiasta de la moda de las actitudes post-duchampianas. Algún coleccionista ha pagado fortunas incomprensibles por un Van Gogh que ha prometido llevar consigo a la tumba. Hace unos años atrás un grupo de alegres negociantes compraba colectivamente un Picasso y lo cortaba en secciones de un centímetro cuadrado. Cada fragmento era enmarcado separadamente. Imaginemos sólidos marcos dorados. Al poner los trozos a la venta se comprobó que la ganancia superaba generosamente las sumas

invertidas. La supervivencia del formalismo no sólo se hace visible cuando se pagan precios altos por obras conceptuales de los sesenta (un par de páginas con cifras tipografiadas). Pero veamos: ¡he aquí el formalismo en buena salud!: una revisión reciente de la historia del arte conceptual propone reducir ese movimiento a obras que sólo usaron la palabra o el lenguaje gramatical como soporte. La noción formalista persiste, claro, en la urgente necesidad de rupturas formales. Para nuestra desesperación, algún chino dejó caer la sospecha de que “el vacío se expresa por la forma”.

*

A Nikos, nuestras disquisiciones sobre la forma lo hacían pensar en otras cosas. Como griego, como australiano y como Nikos, la estrategia de una propuesta (vale decir, la emisión y la recepción de ciertas estructuras de lenguaje) era la incisa forma que ocupaba sus pensamientos. Pero a Nikos no le parecía prudente desviar la atención en una charla como ésta, así que sin darnos cuenta cambiamos de tema. Germaine pensaba con intensidad, con esa seriedad absoluta e inmisericorde de algunos jóvenes. Luego se puso a hablar animadamente y con una sonrisa de profunda alegría. Debido a que su esposo, que es escritor, consiguió empleo en un restaurante en esa época, un amigo común asumió que estudiaba para chef. Las pocas veces que le escuché a Geoffrey decir que trabajaba con un texto yo asumía que estaba escribiendo recetas de cocina.

*

MI VIAJE EN TREN POR LOS BOSQUES CANADIENSES. Como tenía el día libre se me ocurrió hacer un viaje por los bosques canadienses en un antiguo tren con locomotora a vapor. Era un trayecto breve, concebido para la nostalgia y el ocio, hasta un pueblo dormido a orillas de un extenso lago. El viaje me daba tiempo de llegar al pueblo, dar un paseo largo, almorzar, y hacer el regreso esa misma tarde. No bien entré al vagón me sentí raro. No supe por qué. Uno de mis placeres es esa broma fácil de los trenes: la sensación de ser viajado. Uno se sienta en el tren y el paisaje desfila mientras el cuerpo se ocupa de los zapatos o de mantener en orden los objetos personales que uno lleva. Debí de haber tenido una expresión ausente, porque la muchacha quien había controlado mi billete se me acercó con la decisión de quien tiene derecho a examinar al otro. Entabló una conversación que rápidamente pasó del estado del tiempo al libro que yo traía conmigo y que, distraídamente, había dejado en un asiento. Leí en el marco de la ventana un aviso de precaución invitando a no asomarnos por la misma. La muchacha tenía fuertes opiniones con respecto al destino y ustedes ya advierten que me acabo de entregar al placer del relato. Adivinó un mes y un signo para mi cumpleaños y me dijo todo lo que podía con respecto al suyo. Era delgada, cabellos castaños, ojos asimétricos y una sonrisa fácil y contagiosa. El uniforme aumentaba la impresión de que actuaba con auténtico desparpajo. Comencé a releer mecánicamente la invitación a no asomarnos por la ventana. Una señora obesa que viajaba con su marido se dio vuelta sobre su asiento y dijo que ella no estaba de acuerdo con el determinismo del Zodíaco. Me llevó muchas lecturas darme cuenta de que la inscripción en la ventana estaba en sueco. Las inscripciones del vagón que señalaban donde poner el equipaje, cómo abrir las puertas y dónde estaban los baños estaban todas escritas en sueco. Las cortinas eran las mismas que había conocido durante años en viajes de Lund a Gotemburgo, de Lund a Estocolmo, de Escania a Falun y de Uppsala a Boden: telas de algodón resistente con barras cafés, naranjas y blancoamarillentas. Sin cerrar los ojos respiré hondo el olor del vagón. En la ventana todavía estaba el lago. La señora obesa quiso cambiarse al asiento contiguo para continuar la charla, pese a las demostraciones de incomodidad de parte del marido. Para hacerles lugar, la muchacha del uniforme quitó el libro del asiento y lo apretó contra su pecho.

*

Yo he hecho proyectos sinceramente flojos. ¡Vanidad de las cosas del espíritu! Me arrepiento sinceramente en la confianza puesta en mi capacidad de improvisación en condiciones adversas. Más veces de las necesarias he llegado a hacer un trabajo y he encontrado que no existían las condiciones para hacerlo. Los espacios no coincidían con la información recibida, los materiales pedidos no estaban, la infraestructura técnica prometida no aparecía, el apoyo solicitado no llegaría. Un par de veces he conseguido revertir esas dificultades y, pese a todo, he logrado hacer algo. Otras veces no. ¡Vanidad de las cosas del espíritu! Mareado por las presiones de la institución, por el viaje, por la cercanía de la apertura, y por mis arraigadas cegueras, he dejado que esos trabajos se presentaran aunque no me gustaban. ¡Torpeza de las estrategias políticas! ¡Me he expuesto al ridículo profesional muchas veces!

*

Después de haberse despedido de todos Jimmie se levantó y con sus piernas largas atacó la esquina. Habíamos cenado en unas mesas puestas en la acera, frente al lugar donde una vez estuvo la casa de Käthe Kollwitz. La noche de verano arrastraba despreocupación y calma. Jimmie caminó meciéndose como un barco, una bolsa blanca de plástico colgando de una de sus manos. Pareció que dudaba por un momento. Levantó sus ojos por encima de las copas de los tilos, al cielo y a los techos de las casas. Detenido, barrió el espacio un par de veces y con la cabeza un poco inclinada hacia la derecha se decidió por una calle. Los primeros pasos fueron adquiriendo velocidad hasta que desapareció entre los coches. Alfredo lo miraba con una sonrisa divertida. Puestos a hablar, podríamos decir que no hay obras de arte. Sólo arte. Podríamos decir también que entre la profusión de cosas del mundo, algunas son leídas a través de esos sistemas que llamamos arte. Podríamos decir que es la mirada de estos sistemas la que busca significación en las cosas del mundo.

*

Podríamos seguir diciendo que es la mirada de estos sistemas la que busca significarse en las cosas del mundo. Podríamos decir que es la mirada de estos sistemas la que busca significados en la profusión de cosas del mundo. Podríamos decir que esa mañana con sol y nubes revueltas era de fin de verano, y que el aire estaba fresco. A mí me entusiasmaba la idea de dejar la ciudad por un rato. La primera vez que salimos a buscar rojo ocre con Alfredo Pernín en el Sureste de Suecia no usamos el mapa que yo traía. Alfredo, cuya curiosidad le llevó a estudiar geología en un tiempo, cruzó las lomas verdes, clavó en sus ojos los tendidos eléctricos, los sembrados, los caminos y se orientó en el terreno murmurando para sí mismo. Al rato giró para meter el coche en un camino pequeño, se detuvo, y dijo que allí podíamos comenzar la búsqueda. Caminamos siguiendo un curso de agua entre plantíos y cercas. En cierto lugar se formaba un pequeño barranco. Escarbamos en sus paredes y yo ya sabía que encontraríamos el ocre. Yo lo sé: en esos momentos precisos, esa situación para mí encarnaba lo romántico. Ya de regreso al auto, Alfredo hizo un cigarrillo y volvió a mirar el terreno. El asunto, me dijo, es que más allá de que uno se lo proponga o no, la mirada explica. La cartografía es, como tanta otras cosas, una convención para representar procesos mentales, siguió. La percepción, aún sin proponerle verbalmente, organiza. Yo le alcancé los trapos que estábamos usando para limpiarnos las manos embarradas, y le dije que su discurso era muy artístico. A Alfredo no le preocupó en lo más mínimo. Para hacerme más explícito le aseguré que en la actividad artística era perfectamente posible proyectar un deseo de organizar conocimiento. Atardecía lentamente como sólo atardece en los veranos del Norte. Alfredo arrancó el coche y nos fuimos a tomar café en la esquina de un pueblo perdido entre las remolachas. Para Alfredo, cualquier movimiento en la energía del universo era un intento organizativo aunque el azar, el caos y el capricho aparente de ciertos fenómenos, no nos presentaran lógica ni respeto. La pregunta que más bien le fascinaba del arte, me aclaró, era que estos fenómenos hubieran sido tan íntimamente asociados a la identidad de una persona. Le dije que la tradición del artista contemporáneo no podía romper fácilmente con ese atavismo, y le comenté la historia de los cambios de nombres de los maestros chinos. En este caso el cliché de los maestros chinos es apropiado: cada vez que terminaban por adquirir cierto prestigio cambiaban de provincia y se iban a un lugar donde no les conocieran, a veces hasta mudaban de estilo y regularmente firmaban los trabajos con nombres apócrifos. El coleccionismo posterior se ocupó de catalogar y cotejar. Pronto hubo guías informativas de las rutas, los estilos y los nombres que adoptó cada maestro. Pese a que el café estaba ácido y demasiado caliente seguimos sentados a ver adónde nos llevaba la charla del otro. Alfredo dijo con calma que lo que impulsaba el afán de identidad en el ejemplo citado era la necesidad de fetichizar el objeto. Me encantó retrucarle con la respuesta clásica de que la identidad del artista es, en sí, un objeto fetichizado. Mientras hacía otro cigarro, Alfredo murmuró algo así como que lo que parecía francamente agotador de parte de los artistas, era el enorme trabajo que invertían en negociar sus proyectos a la hora de organizar de conocimiento.

*

Pese a que sus esfuerzos resultaron en una renovación formal del repertorio modernista, no puedo sino sentir simpatía por muchos artistas que trabajaron con las ideas de lo que hoy conocemos como conceptualismo. Sobre todo me entusiasma el proyecto que ellos llamaron “desmaterialización del objeto artístico”. Entiendo que al proponerse esto, identificaban el meollo de la obra no como una

cualidad intrínseca del objeto físico en sí (el cual podía ser intercambiable o elaborado en completa ausencia del "artista"), sino en ciertas ideas o nociones traficadas por la percepción (significando por percepción algo más que la suma o combinación de los cinco sentidos sensoriales). Al desprenderse de las cualidades intrínsecas del objeto, estas nociones señaladas, filtradas, y de alguna manera apropiadas por quienes se propusieran asumir el juego, se concedían como patrimonio específico de cada una de las conciencias envueltas en el proceso. Ésta es, me parece, una propuesta ética que potencialmente implica un alto respeto en la relación para con el otro de parte de los involucrados. También me parece una propuesta de alto potencial subversivo, por cuanto el mero hecho de articular una cierta percepción hace posible que la propiedad de la obra esté en la disposición de cada uno a instrumentar un sentido en ella. Difícilmente puede pedirse en este terreno un proyecto de democracia radical más ambicioso y paradójico de orquestar.

*

Peter Arnesson trabajó algunos veranos conduciendo taxis en Göinge, una zona al costado de las grandes rutas de Escandinavia. Un terreno accidentado, con grandes áreas todavía cubiertas por abetos y robledales, Göinge parece a veces tan aislado como lo fue durante la época de los granjeros vikingos. Como el lugar es poco poblado y las comunicaciones son escasas, la administración del lugar dispuso que ciertos días a la semana los habitantes más viejos dispusieran de un taxi que les acercara las compras que ellos encargan en las tiendas de los alrededores. Enfundado en un uniforme que no se llevaba bien ni con el lugar lejano ni con el deseado sol del verano, esta era la parte del trabajo que más divertía a Peter: levantar los pedidos hechos en la tienda, la farmacia y en el estanco de alcohol del pueblo, y partir hacia el bosque a distribuirlos.

Sólo contaré la visita al lugar de Petter Pettersson, 86; mal contada y a los tropezones, porque en la breve hora y media que pasamos con él sucedieron tantas cosas insignificantes y específicas que mi literatura no daría abasto para contarlos.

Aparcamos frente a la casa y Peter hizo sonar la bocina del coche. Con el pelo revuelto, las canas volando al aire, camisa blanca abotonada al cuello y pantalón, chaleco y saco café oscuro apareció Petter Pettersson en la puerta de una casa escondida en la penumbra de los árboles. Luego volvió a entrar tan rápido como se había mostrado. 'Está poniendo agua para hacer café' dijo Peter. El resto fue una marea sin interrupciones en la que Petter Pettersson nos envolvió con una energía fulminante. Primero nos hizo ver el bombillo eléctrico que tenía en el living. El único bombillo eléctrico dijo, porque en las demás habitaciones que eran demasiadas para un hombre sólo y viejo como él, no hacían falta. Luego nos hizo un recuento breve desde su bisabuelo, quien construyó la casa, y de su propia soledad en ella, soltero y sin hijos que continuasen la historia familiar. Luego nos mostró la escopeta antigua con la que cazaba conejos y nos contó al menos tres historias detalladas y pertinentes. Luego fue el relato de esa vez cuando estuvo enfermo y le llevaron al hospital de Lund, que por esa época era la mayor maravilla médica concebible. Nos enseñó fotos de ese viaje, el único en su vida, en las que se veía un hombre joven sentado en el césped con unos árboles frondosos detrás; fotos delante de una construcción de ladrillos rojos. Él de camisa blanca. Aún estaba orgulloso de la experiencia. Del paquete de fotos envueltas en periódicos y atadas con una cinta morada, tuvimos que ver el resto. Algunas eran de gentes con peinados tiesos y miradas transparentes. Petter ya había olvidado quienes eran, pero los tres miramos las fotos como asomándonos a un pozo. Petter Pettersson había encargado del pueblo una botella de aguardiente que no podíamos dejar de probar antes de irnos. No había manera de dejar de hacerlo aunque mi amigo Peter no fuera un entusiasta de esa bebida, ni aunque al beber pusiera en peligro su trabajo que prohibía estrictamente tomar alcohol y conducir. Peter, sabiendo que la charla era la parte que daba sentido final a sus visitas, siempre encaraba este momento de la tarea con toda la resolución de quien sabe qué debe de hacer en una situación precisa. Petter Pettersson insistía con alegría en atacar el aguardiente, sus recuerdos y sus ideas ante las cosas. Filosofó sobre el mundo de los sentidos (al cuerpo, durante el verano, le parece que la vida tiene un cometido diferente que en invierno), sobre el conocer, sobre la lectura (no leía mucho porque había pocos libros a su alrededor, pero siempre leía y ninguna lectura le había sido indiferente; todos los libros aunque no sean buenos, son interesantes), sobre la juventud (de pronto perdió la distancia y nos comenzó a hablar de sus planes de embarcarse como marino y llegar a Panamá), de por qué no le interesaba ir a París, y de los sonidos que escuchaba en el sillón en el que estaba sentado ahora mismo cuando no tenía nada que hacer. Mientras hablaba, Petter Pettersson hizo café varias veces, buscó y trajo diversos objetos y paquetes,

sirvió galletas de dos tipos, trajinó la botella de aguardiente, puso su gato sobre sus rodillas y lo volvió a dejar en el suelo cada vez que se levantó a mirar por diferentes ventanas, con la rutina de quien ha hecho lo mismo por mucho tiempo. Desde el comienzo Petter supo que llegaría el momento en que deberíamos marcharnos, de modo que había inventado varias estrategias para demorar nuestra partida. Peter Arnesson contaba con ello, así que comenzó a despedirse con mucha calma sabiendo que no nos iríamos sino hasta probablemente el quinto intento. Al rato, la partida era irremediable. Otros clientes esperaban que les lleváramos los pedidos. Petter Pettersson sabía que ese era el argumento último y que ya no nos podía retener. Entonces hizo una solicitud final, casi con tristeza. Nos pidió que antes de irnos fuéramos al corral a despedirnos de la vaca. Salimos los tres y dimos la vuelta en derredor de la casa. En un espacio cercado entre árboles oscuros estaba la vaca. Arrancaba con un ruido sordo mechones de pasto y movía la cola sistemáticamente, apartando a los mosquitos. Un pájaro grande se posó en su testuz y la vaca nos miró un rato, moviendo sus mandíbulas. Petter Pettersson entró al corral. Se había puesto la gorra al salir y acomodado el cuello de la camisa. Caminó lentamente hasta la vaca, se le paró enfrente y puso las manos en los bolsillos. Quedó así un momento, mirándose con el animal, y yo tuve la sensación de que estábamos todos juntos haciendo eso: mirando la vaca. Luego se volvió a vernos con una sonrisa tímida y se acercó a nosotros. La vaca le siguió y dejó que la acariciáramos. Estaba caliente y húmeda. Petter seguía sonriendo, ahora con más confianza. Salió del corral, nos acompañó hasta el coche. Nos dio a cada uno la mano en silencio y se nos quedó viendo sin decir una palabra mientras nos marchamos entre los manchones de luz que atravesaban los árboles.

*

Hay lugares horribles. Hay lugares completamente espantosos y horribles. Pero a mí una silla siempre me ha parecido un lugar conmovedor. Sobre todo las sillas vacías. Yo sé que a Jimmie no le gustan las sillas. Yo odio los sillones. Quiero decir, me gustan, pero para otros. No puedo sentarme a gusto en ellos. Esto no quiere decir que no disfrute del placer que advierto en muchas personas cuando están confortablemente arrellanadas en un sillón. Pero con las sillas es diferente. Tengo una atracción profunda por las sillas vacías. No me molesta que a veces tengan gente encima. Pero en cuanto sucede, la silla se me pierde y todo lo que veo es la persona sentada. En cambio una silla vacía es, definitivamente, una silla.

Hay genialidades como el pincel, la tijera, la pelota. Inventos estratégicos. La silla me parece un lugar impecable. Los espacios vacíos y los espacios llenos; el ritmo de sus partes; lo que recibe y lo que sostiene; el espacio que es, el que genera en derredor suyo y el que ¡maravilla! sugiere. Me sorprende que en el Tao Teh King no se hable más de las sillas. Se ha hablado del Yo como de un carro y sus partes, también por allí se habla del eje de la rueda y del vacío del vaso. Una silla es básicamente un asunto con el espacio y la ausencia. No puedo acabar de digerir que Jimmie no entienda el paradigma de la silla. La humorada de ser y no estar, su estúpido chiste.

*

Tal vez el arte aspira a ser verdadero del mismo modo en que cualquier cosa lo es. Tal vez todo lo que pasa es cierto. Aunque algunas cosas son verdaderamente interesantes. Los artistas chinos cambiaban de provincia, nombre y estilo para no ser borrados por el apego al yo. Una vez Oscar Hemer y yo recibimos a Gayatri Spivak a su llegada a Malmö. Apareció en una silla de ruedas escoltada por dos enormes policías. Todo eran sonrisas entre ellos. Oscar y yo estábamos pálidos, pensando que en el viaje desde Delhi la Spivak pudiera haberse roto una pierna o dañado la espalda. Al día siguiente comenzaba un seminario en el cual ella era, sin dudas, la estrella. Una vez que la silla de ruedas quedó en nuestras manos y pudimos enfilarnos hacia un taxi, Spivak saltó alegremente y nos dio un efusivo abrazo a cada uno. Para sacarnos de nuestro asombro nos dijo que había jugado el viejo juego de la Dama Enferma, con lo cual había conseguido que la trataran bien y que por una vez en la vida no la jodieran por tener que andar por el mundo con un maldito pasaporte de la India.

*

El primitivismo, se ha dicho ya muchas veces, es una necesidad recurrente en culturas que elaboran una conciencia clásica de sí mismas. La necesidad de un pasado arcaico, de un desarrollo y probablemente de un destino histórico, explican la necesidad de lo Primitivo. Lo que sorprende es ver cómo en la sociedad de nuestros días este mito del primitivo se ha generalizado como creencia popular. Hollywood

lo propone constantemente. El éxito masivo del Joseph Beuys heroico lo confirma. Después de haber pasado unos escasos días curándose de un accidente con pueblos exóticos (no alemanes) Beuys trabajó durante cuarenta años hasta generar una masiva retórica shamánica de esa experiencia. La idea del artista como alguien particular que gestiona el pasaje entre mundos parece simplista, pero goza de buena salud. Otra cosa que recuerdo de cuando recogimos a Spivak es que traía apretada entre sus manos una cartera color borra de vino. Más sorpresivo me resultó un sombrerito puesto coquetamente de lado sobre sus cabellos cortos. Creo que Spivak ha regresado a Malmoe un par de veces más. A Mattis no lo he vuelto a ver nunca.

*

No hay mejor manera para generar identidad, defender identidad, discutir identidad y negociar identidad que el arte contemporáneo de los últimos 300 años.

*

Pero la fuerza de la forma es realmente paradigmática. Las codificaciones del valor, por claras o por difusas, generan siempre turbulencias. Desde el horizonte de la estética china, basada en la experiencia del kí, la diferencia de valor entre una pintura, un accidente o una piedra no es funcionalmente precisa. Lo que no impide excesos como el de aquel samurai, que salva un manuscrito valioso para su señor de ser destruido por el fuego, guardándolo en un corte que hace en su vientre antes de ser devorado por las llamas. Si el vacío se expresa por la forma, el modo de relación con los contenidos puede propender a atentas negociaciones con la percepción, entendida como la entendieron ciertos artistas conceptuales. El vacío también puede engendrar horror, autoritarismo o trampas. Perogrullo enseña que de la relación paradigmática con las formas, a la relación programática con El Buen Gusto, hay sólo un paso. Perogrullo existe. No se sabe por qué los vidrios de los baños de ese lugar del SoHo dejaron de funcionar. Mejor dicho yo no lo sé.

*

Es claro que uno de los inconvenientes de hablar de “organización del conocimiento” es que la idea en sí despierta asociaciones con actividades que podrían tener que ver con explicaciones o con pedagogía. En eso tienen razón Duclós y Alfredo: cualquier actividad en principio organiza conocimiento. El dilema es referenciar esa actividad dentro de los sistemas de lenguaje. Puesto de otra manera: el problema es hacer funcionar la experiencia de organizar conocimiento dentro de las estructuras que proponen los lenguajes. Los sufis dicen en algún momento que lo que no es transmisible a otro, no es una experiencia. Nuestra necesidad de generalizar y transmitir es poderosa.

*

El Gusto y la Actitud arrastran Ideología. Lo Académico esconde el Yo. Nuestro arte está atravesado por firmas y fechas. El 12 % de la población mundial tiene hoy acceso directo a teléfonos. Se dice que el test de personalidad llamado Rorschach es el único test de sicología que funciona independientemente de contextos culturales específicos. La escritura es un problema. El test Rorschach es, digamos, un honesto ejemplo de canasta artesanal. Un manojo de ramas de mimbre con misterio. Si yo leo tus tarjetas con las manchas Rorschach, tú lees mi lectura; más manojos de ramas, más misterio, más mimbre. Si yo leo tu lectura, más mimbre, más misterio.

*

Otro invento genial es el pincel. Se nos dijo que el Homo habilis fue el primero en fabricar herramientas hace 1.6 o bien 1.9 millones de años atrás. Hoy día se dice que el Australopithecus garhi hace 2.5 millones de años ya hacía instrumentos de piedra para partir los huesos de sus comidas y llegar, por así decirlo, a la médula de las cosas. No sólo eso sino que además, en la zona en donde se encontraron los restos de A. garhi y sus artefactos, parece no haber habido la materia prima necesaria para la manufactura de los mismos. Lo que quiere decir que los A. garhi transportaban los utensilios consigo. Todos entendemos lo que estos descubrimientos implican: que al poder llegar a la médula de los huesos los A. garhi tenían acceso a una dieta rica en energía y grasas (lo que les permitiría entre otras cosas

colonizar zonas del planeta con condiciones de vida más duras que las que hasta ese entonces estaban habituados) y que además, como consecuencia de una dieta más rica, sus cerebros recibirían un impulso mayor para aumentar su capacidad y desarrollar tareas más complejas. Los científicos piensan que, ya iniciado el proceso de construir herramientas, ese mismo ejercicio combinado con la variación de la dieta produciría una transformación cualitativa del uso del cerebro. Lo que este texto se propone demostrar en función de la documentación presentada, es que la creación de una tecnología está directamente asociada a la necesidad de resolver necesidades concretas, y que su propio desarrollo genera otras necesidades, no siempre previsibles de antemano. Le expliqué a Mónica que lo que a mí me habilitaba la mentirilla piadosa de ser artista, es que en mi trabajo yo persistía en el uso del pincel. Mónica me miró y vi que interpretaba lo dicho como si hubiera asegurado que no fumaba y me bañaba todos los días. También le dije que por voluntad propia había reducido mi lenguaje de imágenes a no más de treinta, y que intentaba repetirlos por un período de, digamos diez años. Le expliqué que si pudiera me gustaría seguir haciéndolo por más tiempo, digamos 75 años. Me siguió mirando con los mismos ojos. Desarrollé mi idea de que siguiendo el deseo de establecer vanguardias históricas, se podría decir que el primer movimiento global en el arte había sido el uso del rojo ocre. Me dijo que la historia siempre le enseñaba cosas. Ya un poco nervioso le expliqué que siempre intentaba respetar la inteligencia del público. Me sonrió con gracia, movió la cabeza que yo veía recortada contra el mar, acomodó sus apuntes y me devolvió una mirada inteligente. Todos hemos visto monos fabricando utensilios. Tomar una rama, quitarle ciertas hojas y usarla para tomar agua metida en un pozo, por ejemplo. O pelar un palo para introducirlo en un hormiguero en busca de comida. También hemos visto animales que cometen suicidio, o somos conscientes de que seres humanos que no crezcan en compañía de otros, difícilmente generan lenguaje. Una vez, en Toscana, un alacrán se abalanzó sobre la punta de mi pincel y forcejeó con él todo lo que pudo. Lo genial del pincel es eso, proponerse a transportar materia de un lugar a otro. Pensar sigue siendo un modo de transformación de la materia.

*

Jimmie abrió una botella de cerveza y se la alcanzó a Mónica. Una compañía de mineros franceses había explotado no sé qué materiales en ese pueblo en medio del desierto. Para que las esposas de los ingenieros pudieran ir a misa habían encargado una iglesia de metal en Bruselas. El ingeniero que diseñó la iglesia se llamaba Eiffel. La calle era una polvareda donde los niños de la escuela local ensayaban el desfile del día de la patria. Marchaban con un maestro lleno de vocación y un coche con un altavoz tocando música. Todos cantaban más o menos al unísono: “era un biquini, chiquitito, chiquitito, de lunares amarillos”. Todos llevaban uniformes. El aire era muy seco. Mónica dijo que la ocasión le parecía propicia. Que en ese momento el mundo le parecía propicio y que deberíamos visitar la iglesia de metal para ver los vitrales.

*

No es que el arte se haya convertido en una cosa tanto más diferente de lo que era y que ahora sólo sea una actividad que existe en función de un contexto. La novedad más bien consiste en que en ciertos casos el contexto ha pasado a ser explícitamente un material del arte. A veces un soporte. O un contexto. Es por eso que la pintura ha perdido criminalidad y vuelve a ser interesante como soporte de discurso. Quiero decir que la pintura, despojada ya de la certeza modernista, es tan interesante a su manera como lo son las sillas, la historia del arte, como el nombre del artista o el texto interpretativo. Mientras escribo esto se publica la noticia de que en el Estado de Kansas el Consejo de Educación eliminó la teoría de la evolución de las pruebas de evaluación de sus estudiantes. No se la prohibió explícitamente, pero se la pretende dejar en condiciones de sobrevivencia como las que habrán tenido en su tiempo los dinosaurios.

*

Una vez presencié una larga charla con un colega escultor que proponía un interesante deseo para sus trabajos: si todo el universo desapareciera y sólo quedara una cualquiera de sus obras, imaginaba que el inmenso Todo pudiera ser recreado a partir de la información contenida en esa escultura. Alguien le replicó con rapidez que el deseo era loable siempre que se admitiera que el universo podría, en principio, ser recreable a partir de la información contenida en cualquier otra cosa, por ejemplo: una mierda de mosca. El colega se enfureció por una comparación que le pareció indigna.

*

Tengo los ojos claros y la mente estrecha de los celtas, decía Rimbaud. Durante la dinastía Tang, S IIX de nuestra era, un grupo de artistas denominados Yi Ping trabajaban en una tradición tan codificada que desarrollaron algo que nosotros no dudáramos en considerar una actitud anti-arte. Entre otras cosas corrían alrededor de las telas de seda sobre las cuales arrojaban color, se sentaban a meditar sobre ellas, las arrastraban, o usaban como pincel sus cabelleras inmersas en pintura. Una de las instancias críticas de nuestra tradición inmediata aparece cuando el sistema de producción simbólica del arte es visualizado como conjunto y totalidad. En una especie de toma de conciencia antropológica del arte, el objeto artístico es considerado como portador de información de paradigmas de la cultura. Como un agente, eventualmente catártico, de un entretejido simbólico. Respetar la inteligencia del público (o no) es parte del proceso en el cual la recepción y la emisión de la obra se han contagiado mutuamente. Ése es el coloquio. René no le pegó a nadie esa noche, ni las noches siguientes. Pero no pudo librarse del saber que aspiraba a esa pelea. Con las manos enfundadas en los bolsillos de la chamarra de cuero emprendió el camino a casa. Evitaba, rutinario, los charcos de agua, los vértices de las esquinas y los zaguanes oscuros. Sería interesante producir obras en las cuales cualquier texto o etiqueta descriptiva proyectada sobre ellas fueran fagocitadas de inmediato y pasaran a ser parte de la obra. Y ahora viene la operación verdaderamente insostenible: con esto no sólo estoy queriendo defender las estructuras de trabajo que hacen que las relaciones entre objeto y percepción sean los preferibles productos resultantes. Sugiero además proponer la vana aspiración de que estas acciones se sumen de modo claro e inadvertido a la cadena de las diez mil cosas del mundo o, como le llaman los argentinos, al flujo de las cosas. Lo que es digno y considerable es el esfuerzo por la negociación ética. Miguel y yo hemos llegado a algo que bien se podría llamar amistad profunda. Desde un comienzo, aunque sin ser explícitos, propusimos un modo de sinceridad y confrontación en las que se fueron incluyendo el humor, el respeto, la paciencia y un buen repertorio de trampas. Ya se sabe de la inclinación masculina a construir amistades entre varones en las que laboriosamente se entretejen curiosas prácticas del pensamiento abstracto. Quiero decir que entre los hombres, el recuento de intimidades significa menos que la sutil arquitectura de intercambios simbólicos más o menos idiotas. No estoy hablando de los militantes de Raza Aria ni de las relaciones entre los hooligans, exclusivamente. Estoy hablando también de relaciones más endeables, más aventuradas, más tiernas.

*

Fuimos a ver la iglesia de metal. No recuerdo si los vitrales que vimos eran los originales o si habían sido reemplazados por otros. Sí recuerdo que la luz era suave y límpida, y que el suelo era de baldosas en damero. La soledad de la iglesia no se diferenciaba mucho de la soledad del lugar donde acababa de comprar cigarrillos. Un mostrador abandonado y un ventilador fuera de función. De una puerta en derrumbe salió alguien que me atendió y me dio el vuelto sin decir una palabra. Mientras caminábamos repasé una charla que tuvimos sobre la conveniencia o no de que el curador de una muestra tuviera una agenda oculta, no compartida con los artistas implicados en un proyecto. Yo recordé mi experiencia con un curador austriaco. Después de estar instalando durante cinco días en Graz y cuando la pieza comenzaba a cobrar forma, apareció el curador a quien nunca antes había visto. La muestra era, fuimos descubriendo, un recuento enciclopédico de todos los artistas contemporáneos no-europeos y no-WASP que habíamos trabajado en contextos más o menos internacionales durante los últimos cinco o diez años. El curador estaba rodeado de un grupo que lo escuchaba con atención y al que no fuimos introducidos. Comentó maravillado mi trabajo y me preguntó cómo iba todo. Le dije de mi sincera sorpresa al descubrir tantos conocidos representados en el proyecto. Con evidente interés me preguntó si había tenido contacto con alguno de los artistas. A lo que respondí que de un total de aproximadamente cuarenta, conocía personalmente a veintidós. El curador se dio vuelta y encarando al grupo que lo seguía, explicó (voilà!) lo que él siempre había sabido : que existían redes alternativas de producción y circulación artística, marginales al Sistema del Arte en Occidente. “¡Todos ellos se conocen!” dijo, y me señaló con alegría contagiosa. Esa muestra, dijo finalmente, sería la primera que haría visible dichas estructuras. Me miró amorosamente y yo le devolví una sonrisa plácida. Antes de irse, seguido por el grupo, se metió la trompa en el culo, se tiró un pedo, se levantó la tapa de los sesos y nosotros seguimos trabajando duro, yo perdí la concentración, la pieza quedó floja, conversé con los colegas y demostramos su teoría. Miguel siempre intuyó que trabajar con arte era un gesto vano y necesario. Yo nunca le discutí que había algo de cierto en la afirmación sartriana que dice “Uno mantiene sus vicios

para que los vicios lo mantengan a uno”. La iglesia estaba llena de polvo como esos trabajos de papel en el estudio de Vila. También la Estación Central de trenes en Santiago fue diseñada por Eiffel. En San José de Costa Rica hay una escuela, la bien llamada Escuela de Hierro, manufacturada en Bélgica.

*

El período colonial español fue muy claro en sus ideas urbanísticas. Las ciudades se planificaron como dameros, con calles y avenidas perpendicularmente dispuestas. El crecimiento incluso fue teóricamente legislado antes de que sucediera. Las calles, claro, recibieron nombres específicos, muchas veces de santos. En tiempos más recientes la nomenclatura urbana recibió la propuesta más racional de las posibles: las calles fueron divididas en calles o avenidas, y en sistemas pares o impares a partir de dos ejes. Pese a ello, en la práctica de todos los costarricenses, los lugares se describen en función de otros lugares y de las distancias más o menos relativas a ellos. Ejemplo: en un momento dado yo vivía en la Avenida Primera 1348, entre calles 11 y 15. Esta dirección nunca funcionó en la práctica. Si la daba se me miraba con sorpresa y se me preguntaba, con muestras de evidente tolerancia a mi exotismo, si no podía decir lo mismo pero “a la tica”. En su defecto, podían solicitarme especificaciones pidiendo que les diera la dirección “exacta”. La versión exacta de la dirección anterior rezaba: “30 metros Oeste de Banbach” (una tienda de música) o “cincuenta metros largos al Este de la Asamblea Nacional Legislativa”. Más ejemplos: “250 metros al Sur del Caballo Blanco, casa con cipreses, a la par de la caseta del guarda” (mi segunda y actual dirección en Costa Rica). Pero las hay más curiosas: “de la que era la antigua botica ...”, o directamente trágicas: “de la señora que vende la lotería en Cinco Esquinas de Tibás...”, o directamente memorables: “del Perro Quemado...”, “de la casa de Oscar Arias...”, “del Amigo Invisible...”, etc. Pese a que otras nomenclaturas han sido propuestas desde el Estado y los Municipios, la práctica urbana de las direcciones costarricenses siguen este molde. Para describir un lugar se recurre a la mención de otro, haciendo imposible para un recién llegado orientarse en la ciudad a no ser que negocie su situación con los locales. De igual modo, aún los más experimentados locatarios no se escapan a la negociación: por más que conozcan la ciudad siempre deben interpelar a otros para ajustar y orientar el rumbo. Los puntos cardinales son una referencia más precisa porque son reconocidos en función de las montañas que rodean San José. Pero habiendo cuatro puntos cardinales, cada lugar es potencialmente definible de al menos cuatro maneras, dependiendo del lugar desde el cual se arrije. Si bien el uso de la brújula no es muy extendido, me atrevería a decir que es al menos más frecuente que el uso de mapas (los mapas con referencias no oficiales son inexistentes). Para el recién llegado la sensación de estar en un lugar de infinitas descripciones, de innumerables memorias, de inagotables narrativas, resulta en general abrumadora. En cuanto a identidad social, Costa Rica se autodefine en función de acuerdos políticos de consolidada retórica sobre el Estado de Bienestar Social. Y también por la definitiva ausencia de un ejército. Volvimos al hotel que en una época fue alojamiento de los ingenieros franceses solteros, con la sensación de que el mundo estaba incompleto.

*

Y Occidente: ¿en qué hotel vive?

*

Construir es, en fin, probablemente inevitable. Ya sea con el gusto, con la voluntad explícita de la lucidez mental, o por mero accidente, las miradas y los propósitos construyen.

¿En qué hotel viven las canastas?

La noción de fragmento existe en tanto que manejamos nociones de totalidad o de estructura. La tolerancia, supongo, se anima por una intuición del amor o de la muerte. La toma de una posición ética no es necesariamente un discurso.

El arte, que no es una cosa, es lo que los seres humanos hacemos de esa situación. El texto es también un espejo del lector. A diferencia de una piedra o de un cuadro, que siempre están allí y sobre quienes a veces se posa una mirada, el libro es un objeto cerrado que sólo se abre cuando la mirada la lee. El texto es como un hecho al que tomamos en cuenta o no.

No hay palabras que sean patéticas en sí sino sólo en relación a un contexto. No hay tiempo perdido en un idioma.

*

Otra palabra que despierta fobias en mí, además del término vanguardia, es el verbo ‘crear’ y todos los derivados (adjetivos y sustantivos) que se aplican rutinariamente a las actividades del arte. Creativos, me parece, son ciertos procesos como los que condujeron a la aparición de las tijeras, el vaso, el intercambio de información genética a través del sexo, o los quesos. El suelo estaba húmedo y las piedras mostraban musgos reverdecidos. Sin ser insoportable, la mañana era calurosa aún a la sombra espesa de los abetos. Los robles dominaban, las hayas eran escasas, y entre robles y encinas había las bellotas suficientes como para engordar alguna piara de jabalíes. Bosque de ciervos y corzos, pensé. Estaba buscando endrinas y tenía esperanzas de hallar arándanos y algunas setas. Ciertos bosques generan en mí la curiosidad del apetito, y los recorro imaginando buenos platos y cenas animadas con amigos. No creo haber sentido ruido alguno pero me volví para ver un bulto que apenas se mostró entre las breñas. Encontré unas pocas frambuesas gordas y aterciopeladas y se me hizo agua la boca. Caminaba en dirección adonde me había parecido ver el bulto pero unas matas de zarzas me cortaban el paso. Convencido de que caminar en el bosque nunca es perder el tiempo, me dispuse a dar un rodeo para evitar las espinas. Recogí un buen puñado de moras y me las comí sin prisa. Entre las zarzas me pareció ver un objeto reconocible. Estiré la mano, me espiné, y saqué finalmente lo que sin dudas era la pata de una silla. Estaba atacada por la intemperie y tenía aún dos o tres clavos prendidos en un extremo. La estaba mirando cuando otra vez tuve la sensación de que un cuerpo macizo se movía entre el ramaje. No le presté mucha atención esta vez. Había encontrado esa pata en medio de la montaña y mi inmediata preocupación era la de buscar los restos posibles de una silla. No tardé mucho en ver un respaldar entre las zarzas. Pese a que me ayudé con la pata y un palo grueso, no pude dejar de dañarme las manos y los brazos que me comenzaron a arder con encono. El respaldar estaba enredado en el fondo del revoltijo y supe que no valdría la pena intentar sacarlo. Lo miré un rato, en esa penumbra de hojas secas y brotes nuevos. Decidido a hacer algo, seguí buscando más restos, tal vez más patas. Nuestra relación con la comida representa de alguna manera la función de la alquimia, según Víctor Grippo. La transformación de la energía. Otro ejemplo, pero éste no llego a descifrarlo, es el que sugiere Marx al decir que todo lo que imagina un hombre, otro es capaz de realizarlo. Una vez estuve preso con el arquitecto que había diseñado el lugar donde ambos estábamos recluidos. Miguel dice que todo lo que pasa es cierto. Dejé las zarzas y me puse a mirar en derredor. Regresé a la casa con la canasta llena de endrinas, arándanos, bolletes y trompetas de la muerte. En el fondo de ella iba la pata de la silla.

*

Jimmie se sentó. Estaba contento. Noté que él viajaba de espaldas a la dirección del tren y no me pareció correcto estar sentado al frente. Mi embarazo no duró mucho, porque al poco tiempo de haber enseñado nuestros pasajes al inspector, nos fuimos a instalar al restaurante y Jimmie hizo aparecer una botella de vino que no vi llegar porque yo estaba inmerso, no sé si en un relato o en un comentario. Chequeamos en el mismo hotel, Le Compostelle, y no nos volvimos a ver en ese viaje.

SEGUNDA PARTE
NO PIERDAS LA CALMA

o

“Yo no quiero ser buenamoza”

Entre los desaparecidos uruguayos retenidos en el Estadio Nacional de Chile en 1973 recuerdo la aparición del Canario. A la semana de haber llegado fue detenido en un arresto masivo. La furia militar, escrupulosamente paranoica y xenofóbica, lo hizo testigo de como dos personas fueron fusiladas en el acto, culpables de hablar con acento argentino. Cuando le llegó el turno de su interrogatorio el Canario no tuvo otra opción que la de hacerse el mudo. Le creyeron chileno. Estas y otras confusiones le permitieron llegar vivo al estadio Nacional, convertido entonces en notorio centro de detención. El Canario contó que a veces se encerraba en un baño o se perdía en un rincón para pronunciar algunas palabras. Dijo que escuchar su propia voz le ayudaba, entre otras cosas, a saber que no estaba mudo. Yo tuve una sola charla con él. Mirábamos las gradas llenas de prisioneros y el campo de juego vacío. Grandes regaderas giratorias escupían rítmicamente agua sobre el césped. Por encima de las últimas gradas veíamos las cumbres doradas y solitarias de la cordillera. Era el atardecer. Teníamos como siempre, sed y hambre.

El Canario me habló de su amiga (no sabía dónde estaba). Me dijo que la amaba. Y me dijo que la amaba aún cuando a veces ella caía en un pozo al que él no tenía acceso. Me dijo que la quería aunque a veces era como si ella estuviera presente, parada detrás de sus ojos, vibrante y atenta, pero viéndose hablar al costado de sí misma. Me dijo que la amaba siempre.

Entre frase y frase volvíamos a mirar las regaderas y las montañas.

Al rato me dijo a las risas que en una antología de la poesía alemana de los años veinte había leído que “...cuanto más poderoso eres, más te sientes obligado a ser elegante”. Sin parar de reírse también recordó que decía: “Es muy difícil trabajar lo mejor que puedes y al mismo tiempo despreciar tu trabajo”. Las regaderas giratorias tenían por momentos un poder hipnótico en todos nosotros. El breve perfil de la cordillera tostándose al atardecer, otro.

En esa charla el Canario me hizo ver cómo Jack Kerouac y Guevara se parecían: los viajes, la huída hacia delante, el texto de Mallarmé, la fascinación por el Otro, los excesos, los héroes, los peinados con jopos, las miradas profundas y nerviosas, incluso los rasgos de las caras, las ropas, las instantáneas tomadas por amigos y las retóricas diversas de los nuevos sueños americanos. Ver los parecidos era hablar, sin mencionarlas, de sus diferencias.

*

19 setiembre de 1918
junio 1919
1507 Sarmiento
1743 Alsina

Por qué fue Marcel Duchamp a Buenos Aires esa primavera sudamericana de 1918 es un asunto que se ha discutido mucho. Lo cierto es que permaneció allí hasta mediados de 1919. Se nombran dos piezas suyas que tuvieron origen en esa ciudad y se conocen las direcciones de los lugares donde vivió y trabajó (la calle Sarmiento, la calle Alsina). Julio Cortázar relataba a veces la historia transmitida en Buenos Aires acerca de la voluntad de Duchamp de encontrarse con Macedonio Fernández (el autor del Museo de la Novela de la Eterna). Macedonio vivía en una pensión no lejos de allí, básicamente dedicado a tomar mate y a malrasgear sistemáticamente una guitarra. Gente cercana a Gombrovic (otro jugador de ajedrez) que conocí en Córdoba, Argentina, aseguraban que Duchamp no consiguió ser recibido.

*

En 1538 se imprime el primer martirologio oficial de la iglesia católica. En él aparece San Josafat, festejado desde entonces y hasta su revisión reciente, cada 27 de noviembre. San Josafat había alcanzado gran popularidad entre los creyentes a raíz de un texto (La leyenda dorada) firmado por Jacobo de Vorágine en el que se divulgaba la biografía del santo.

La leyenda dorada tenía antecedentes antiguos. La versión original había sido escrito en sánscrito en la India a comienzos de la era cristiana. Unos siglos más tarde se vio una traducción al iranio (el personaje se llamó Budasaf), la cual hacia al siglo VII fue traducida al árabe (Judasaf). De ésa hay una versión al georgiano (Iodasaph) que data del siglo IX; en el siglo X San Eutimio Hagiorita traduce este texto al griego (Joasap), el que a su vez es traducido al latín (Josafat) hacia el siglo XI. Es ésta versión la que, ampliada y otra vez modificada por el mencionado de Vorágine, alcanza una difusión masiva en Occidente.

El texto sánscrito original se llamaba Vida del Bodhisattva, e intentaba divulgar la vida de Buda. A partir del texto georgiano, la vida de este príncipe indio, cuyos sucesivos encuentros con un ciego, un leproso, un anciano y un asceta serán siempre el comienzo novelado de su misterio, comienza a adquirir una identidad cristiana. Veinte siglos más tarde de su nacimiento histórico y siete siglos después de su versión georgiana (y uno no puede menos de pensar en la coincidencia del nombre Vorágine en estos hechos), los avatares del Príncipe Sidharta (Josafat) El Buda, son canonizados por la iglesia de Roma.

Carlos Capelán
Moravia, Costa Rica; Soria, España;
Bergen, Noruega 2002



Esto no está hecho en China

Do you love me?



S/T



Vistas parciales de la exposición



Lista de Obras

Rematerialización (uñas de artista) Dibujos Dimensiones variables 2006	S/T 2005-6 acrílico s/ tela
Des-rematerialización Instalación 2006	S/T 2005-6 acrílico s/ tela
Mi vanguardia es más grande Fotografía digital sobre papel de acuarela 33 x 90 cms. 2005-6	S/T 2005-6 acrílico s/ tela
Homenaje a Tatlin 2006	S/T 2005-6 acrílico s/ tela
No matter Fotografía digital sobre papel de acuarela 75 x 100 cms. 2005-6	S/T 2005-6 acrílico s/ tela
Falsos videos del PCLA (r) 2006	S/T 2005-6 acrílico s/ tela
Esto no está hecho en China Fotografía digital sobre papel de acuarela 100 x 133 cms. 2005	De la serie "Only you" 10 dibujos, técnica mixta sobre papel 29 x 22 cms. c/u 2006
Siempre allí II Instalación 2006	Emprende Pintura acrílica y tinta sobre papel 2006
Do you love me? Fotografía digital sobre papel de acuarela 100 x 100 cms. 2005-6	Entretiene Pintura acrílica y tinta sobre papel 2006
Mi casa es tu casa 2006	Suaviza Pintura acrílica y tinta sobre papel 2006
Rematerialización Fotografía digital sobre papel de acuarela 90 x 100 cms. 2006	De la serie No matter Fotografía digital en retablo 37, 3 x 100 cms 2005-6

Siempre allí II
Instalación
2006

De la serie No matter
Fotografía digital
2005-6
De la serie No matter
Fotografía digital
2005-6

De la serie No matter
Fotografía digital
2005-6

Siempre allí
Fotografía digital
2005

A love Supreme
Fotografías digitales
2004
Falsos videos del PCLA (r)
2006

Jet-Lag Mambo

Autorretrato Only you
Grafito
2006

Mano rodante (rolling hand)
Escultura en bronce
2004-6

Only you
Díptico, fotografía en retablo
100 x 71 cm.
2006



Rematerialización (uñas de artista)

Equipo MADC 2006

Dirección
Ernesto Calvo

Administración
Danny Rojas

Asistencia de Dirección y Coordinación de Actividades
María José Monge

Coordinador, Prensa y Diseñador Web
Carlos Murillo Hernández

Diseño Gráfico y Fotografía
Adriana Artavia

Area Educativa y Catalogación
Josefa Richard

Jefe de Custodios, Montaje y Registro Colección
Dennis Hidalgo

Contabilidad
Luigi Calvo Aguilar

Recepción y Secretaria de Dirección
Nuria Chavarría

Encargado de Acopio y Montaje
Julio Zúniga Mora

Custodia y Montaje
Fabraccio Meza Moya
Luis Diego Fallas Calderón
Wilberth Segura Cerdas
Arturo González Villarreal
Jhonny Paniagua Paniagua

Servicios generales y Bodega
Alexander Fernández
Dennis Moya

Equipo MADC 2009

Dirección
Fiorella Resenterra

Administración
Danny Rojas

Curaduría
María José Chavarría

Asistencia de Dirección y Coordinación de Actividades
Valeria Rodríguez

Coordinador, Comunicación y Diseño Web
Marco Guevara

Diseño Gráfico y Fotografía
Adriana Artavia

Area Educativa y Catalogación
Antonietta Sibaja

Jefe de Custodios, Montaje y Registro Colección
Fabricio Meza

Contabilidad
Eddy Castillo González

Recepción y Secretaria de Dirección
Nuria Chavarría

Encargado de Acopio y Montaje
Jhonny Paniagua Paniagua

Custodia y Montaje
Luis Diego Fallas Calderón
Jeffry Cascante Rojas
Wilberth Segura Cerdas
Arturo González Villarreal
Alexander Fernández

Servicios generales
Fernando Calderón
Sandra Lezcano Morales

Junta Administrativa MADC 2006

Sr. Diego Meléndez, Presidente

Sr. Pedro Oller, Tesorero

Sr. Klaus Steinmetz, Secretario

Sra. Ileana Alvarado, Vocal

Sra. Alexia Dumani, Vocal

Junta Fundación PRO MADC 2006

Sr. Klaus Steinmetz Quirós, Presidente

Sra. María Soledad Zúñiga Pacheco, Tesorera

Pedro Oller Taylor, Vocal

Sra. Roxana Clausen, Vocal

Luis Fernando Quirós Valverde, Vocal

Junta Administrativa MADC 2009

Sr. Emilio Ramos Valladares. Presidente

Sr. Esteban Calvo Campos. Vicepresidente

Sr. Marco Mora Von Rechnitz. Secretario

Sra. Rocío Fernández Salazar. Vocal

Sra. Marjorie Ross. Vocal

Junta Fundación PRO MADC 2009

Sra. Virginia Perez Ratton. Presidenta

Sr. Marco Mora Von Rechnitz Secretario

Sra. Roxana Clausen Gutierrez. Tesorera

Sr. klaus Steinmetz Quirós. Vocal

Sra. Rocío Fernández Salazar. Vocal



Only you



Museo de Arte y Diseño Contemporáneo. Centro Nacional de la Cultura, MINISTERIO DE CULTURA y JUVENTUD
Antigua FANAL. Avenida 3 // calles 11 y 15, San José, Costa Rica // info@madc.ac.cr // www.madc.ac.cr // podcast.madc.ac.cr
Teléfonos (506) 257-7202 // (506) 257-9370 // Fax: (506) 257-8702

Diseño: Adriana Artavia / Fotografía: Adriana Artavia / Carlos Murillo / Roberto Vargas

Imágenes en páginas 4, 7 y 57 cortesía del artista

Derechos Reservados ® MADC 2006-2009