

Juan Calzadilla

Arte y evidencia

No se llega a la definición de una voz propia sin una esencial exigencia consigo mismo, sin ese rigor natural que hace que el poeta y el artista se enfrenten a un curso abisal buscando la reflexión de sus formas y el cuerpo ideal de sus ideas. Aunque nuestro tiempo esté manchado por una absoluta falta de reflexión en torno no solamente de la creación artística, sino también de toda una red de experiencias a través de la cual el hombre percibe y sedimenta su existencia en el mundo, esto no quiere decir que no encontremos entre nosotros a poetas y artistas comprometidos con el pensamiento filosófico y sus resonancias, con el plano estético de la creación y sus riesgos y necesidades existenciales. Al entrevistar al poeta y artista plástico Juan Calzadilla, representante de Venezuela en la 26ª Bienal

de Sao Paulo, renuevo una vez más la convicción de que la creación resiste aún y resistirá siempre, mientras haya conciencia de la indispensabilidad de una voz propia exigiendo de sí misma, con atrevimiento y agudeza crítica, un estado permanente de reflexión sobre el lenguaje y sus motivaciones. FM

28 |

Floriano Martins: En una declaración colectiva del Grupo Surrealista de Madrid encontramos que “la imagen no conserva hoy ningún poder mágico liberador. El arte se ha degradado en otra forma de entretenimiento de masas, adquiriendo su mismo valor. Se debería abrir una reflexión y un debate lo más riguroso posible antes de inaugurar una nueva exposición.” Acreditas que esté saturado el actual modelo de exposición de obras plásticas? Y en qué radicaría tal saturación?

Juan Calzadilla: Hablar de un arte degradado a través de sus manifestaciones hasta hacer de él un “entretenimiento de masas” me parece todavía una concesión lisonjera, un reconocimiento. Pienso que la degradación es más estructural y se presenta afec-

tada por el mercado del arte y los sistemas de distribución globalizada de sus productos y por un coleccionismo ostentoso, exquisito, que potencia los precios para marcar más la diferencia entre lo que se considera como arte (élite) y lo que está por debajo (masas). Si el arte recobrara una de sus funciones de ayer, es decir, la de entretener al público, todavía podría esperarse algo de él. Felices las ciudades cuyos museos están llenos de un público ingenuo, de todas las edades, listo para asombrarse. Pero esto ya es difícil de ver. Lo que tenemos detrás de la sala vacía de cada exposición es muy a menudo un *marchand*, que al mismo tiempo funge de curador, es decir, el que decide qué es lo que el público debe ver

Yo adhiriera a la declaración surrealista de Madrid si se conviniera, como tú dices, en que el modelo de exposición está agotado, con esta duda: ¿Esta agotado el modelo o los mecanismos de dominación que lo manejan en función de intereses que no reflejan el arte, sino a los media y a la parte financiera del negocio? La reflexión, por tanto, debe partir de una crítica al sistema, a las relaciones entre poderes

en el mundo actual, para luego avanzar hacia un modelo nuevo, que no sea sólo distractivo.

30 |

FM: Pensando en términos de Venezuela, donde estuve recientemente y pude ver como los espacios de exposición de obras vienen siendo aprovechados, sobre todo concentrándose en la recuperación de acervos de grandes artistas do país, ¿cómo acreditadas que deben funcionar los mecanismos gubernamentales de apoyo a la producción artística?

JC: Ciertamente. Pero creo que los museógrafos pueden dar una mejor respuesta que yo. Entiendo que hay ciudades como Caracas en donde, en tiempos de gran bonanza económica, un poco atrás, se crearon muchos museos, improvisadamente, sin un plan previo, diciéndose o actuando todos como museos de arte moderno, museos que venían a cumplir casi la misma función. En algunos casos, como sucedió entre nosotros, se crearon por capricho de artistas plásticos o de sus patrocinantes que querían que esas nuevas instituciones llevaran sus nombres, y así fue. Museos ocupados más que todo en

programar retrospectivas, recuentos históricos y los consabidos salones de todo tipo. Careciendo de acervos propios, se convirtieron en galerías y descuidaron la formación de colecciones patrimoniales y de una plataforma de investigación, privando de apoyo a los artistas locales del momento, a expensas de privilegiar todas las ocurrencias de los curadores. Hoy tenemos un sistema museográfico atrofiado, cuando llegó a ser uno de los mejores de Latinoamérica. Algo como lo que les ocurrió a Argentina y Brasil

31

FM: Tu primera visita al Brasil se dio en el marco de la VIII Bienal de Sao Paulo, en 1965, ocasión en que estuviste aquí como segundo de Inocente Palacios, por entonces responsable de la curaduría de los artistas de Venezuela. Vinieron entonces Jacobo Borges, Gerd Leufert y Francisco Hung. En la época, andaba bastante actuante en Caracas el grupo El Techo de la Ballena, del cual eras tú uno de los fundadores. ¿De alguna manera las propuestas del grupo se hicieron representar a través de los artistas venezolanos que aquí vinieron?

JC: Cuando yo asistí a la Bienal de Sao Paulo en 1965, las galerías de arte, del tipo de Denise René, en París, eran las encargadas de promover el envío de los artistas, porque en el fondo lo que interesaba era ampliar el mercado de obras. En realidad se consideraba a la bienal una gran feria de arte, como las que existen hoy en varias capitales del mundo. No creo que esto sea lo que esté pasando actualmente, pero en todo caso, agregaré que las propuestas de Jacobo Borges y Francisco Hung a la Bienal hubieran podido ser suscritas por El Techo de la Ballena, y eso me animó a ir a Sao Paulo, dado que yo también había participado en la selección de esos dos artistas, y escribí las notas que los presentaban en el catálogo. Borges trabajaba en una figuración brutal, con la que hacía una crítica al régimen autoritario de la época, y Hung era un pintor de acción que se expresaba de manera gestual mediante una suerte de caligrafía monumental, que desbordaba completamente los formatos. El estado venezolano había organizado el envío, y yo, que había recibido cierta influencia de Hung, me sentía responsable porque de alguna manera había sido su descubri-

dor y animador. Sin embargo, no quiero decir que El Techo de la Ballena aprobara o apoyara el envío en sí. Su posición era crítica y atacaba cualquier gestión oficial o privada que supusiera continuar con la política de premiar, becar y oficializar a los artistas o escritores; El Techo de la Ballena asumía, en aquella época, el papel de francotirador, como pensaba Duchamp del Surrealismo de los tiempos heroicos. Finalmente, Hung murió sin haber desarrollado todo su potencial, invadido por el alcohol, y Borges, convertido en ecologista verde, se apartó de la política.

FM: Ya tuvimos oportunidad de conversar sobre el hecho de que la atención de Venezuela en relación a la literatura brasilera no es correspondida. Hay decenas de autores brasileiros bien editados en Venezuela, no habiendo prácticamente ninguna edición de escritores venezolanos en Brasil. Este desequilibrio no ocurre también en el plano de las artes plásticas? Y cuáles factores garantizan el mantenimiento de ese abismo colosal

JC: Esa apreciación es correcta en cuanto a la litera-

tura y en especial a la poesía. En Venezuela no sólo se ha traducido y editado bastante poesía brasileña, sino que se la estudia en talleres literarios y en universidades. Pero no creo que esto ocurra sólo con la poesía del Brasil –que sin duda goza de un bien ganado prestigio en Latinoamérica. Hubo una época en que leíamos más poesía francesa que venezolana, y de igual modo se la traducían con creces sin que hubiese en esto reciprocidad alguna, pues en Francia se ha divulgado muy poco la poesía venezolana –y en general la latinoamericana. Y esto ha pasado, por supuesto con España. Argentina misma es deficitaria en este renglón, todo lo cual se ha explicado también por una tendencia cosmopolita muy arraigada entre los escritores venezolanos. Cosmopolitismo, auto-subestimación o adulación que no dejan de ser una ventaja ante el hecho de que la poesía venezolana haya tenido que ser descubierta por la mirada del extranjero (y lo ha estado haciendo, desde su perspectiva, Floriano Martins). En este momento seguimos conociendo poco de nosotros mismos, pero sabemos que afuera nos siguen y nos leen más de lo que nosotros a nosotros mismos.

Creo que el éxito de Brasil es antiguo y se remonta a la época del Manifiesto de la antropofagia, de Andrade, cuya versión en multigrafo circulaba ya desde los años cincuenta por los pasillos universitarios. Por otra parte, suena curioso que en Venezuela se lea a excelentes poetas brasileños que en Brasil nadie conoce. Me lo hizo ver Ledo Ivo quien, a despecho de ser un erudito, no conocía a los poetas brasileños que yo le nombre.

35

FM: Tu aproximación a las artes plásticas se da como un desdoblamiento de la poesía, a ficción plástica de la caligrafía, un tipo de mezcla orgánica que no fue del todo comprendida por las ortodoxias tanto formalistas como las más emparentadas con el realismo mágico. Esta podría haber generado el conflicto básico entre surrealismo y arte concreto. Hasta el mismo delirio poseyó una forma, no hay duda. ¿Mas cual delirio de la forma? ¿Como expresarlo?

JC: Un desdoblamiento, sí, en cuanto a que la caligrafía (como yo la entiendo) es un lenguaje visual y la poesía un lenguaje verbal; ambos tienen en co-

mún el proceso en que se originan, es decir, mediante un movimiento automático que, a mi modo de ver, como creía Breton, se remonta al inconsciente, allí en ese puente donde la mente deja de tener control sobre lo que va a pasar. El hecho de que la forma (o el poema) se materialice durante el proceso mismo de pensarla y que el resultado no pueda ser premeditado, es justamente lo que unifica a ambos lenguajes y haga que por momentos sus procedimientos se fundan, y se confundan: imagen y palabra, resultando de allí esa mixtura que tu llamas ficción plástica de la caligrafía, o también: ficción verbal de la plástica.

Esto hace la diferencia con el arte programado, con el constructivismo y el concretismo, pero también con muchos lenguajes de la figuración que han sido incapaces de penetrar en los procesos del pensamiento automático para concientizarlos. El arte concreto, en su formalismo, se muestra desdeñoso de la actividad profunda de la mente humana y, por tanto, de la conexión del arte con la magia y el sueño, con lo arbitrario y el azar. Y esto justamente,

como tú dices, produce esa impresión de agotamiento y cansancio que hemos llegado a experimentar en ese lenguaje, pero también se produce esa disensión odiosa entre surrealismo y constructivismo que no será superada mientras exista una voluntad programada que no dice nada, enfrentada a otra dispuesta a reconciliarse con la vida, con lo real y su misterio.

FM: Dices en un poema que "todo el arte de hoy es un acto de mala consciencia". Mala consciencia de quién, propiamente? La idea de originalidad es un artificio impuesto por la mídia. El artista imbécil, que desconsidera antecedentes, ignorante de lo que pasa a su alrededor, ha sido el más aclamado. Al explotar a tal clase de degenerados, el mercado de arte acaba marcado por una demasia abstracta. El hombre está vacío de todo, o es apenas el artista el que está vacío de sí?

JC: "Todo el arte de hoy es un acto de mala consciencia" es una frase tomada de mi libro *Diario sin sujeto* (1999) y al estar descontextualizada se vuelve

ambigua como el poema. Tanto como está expuesta a muchas interpretaciones la frase de Dostoievski en *El hombre del subterráneo*: "toda conciencia es una enfermedad", o como la de Rimbaud en *Las iluminaciones*: "La moral es una debilidad del cerebro". Quizás hice ese axioma para reflexionar sobre los errores que ha cometido la sociedad cuando ha dejado que el arte se le escape de las manos para convertirse en instrumento del poder económico. O en el poder mismo. Esas podrían ser interpretaciones. Igual a como si, en términos de auto-reflexividad, yo dijera que todas las traiciones a mi poesía las hice en nombre de la crítica y el dibujo, cuando éstas justamente nacen de ella. Volviendo a tu pregunta, pienso que la idea de originalidad, más que un artificio, es una corrupción impuesta por los medios, y esto porque en un comienzo, cuando la lanzó Baudelaire para definir su concepto de modernidad (y transformada luego por Duchamp en idea de la novedad), la originalidad era inocente y benigna. Habría que ver dónde se puede rescatar, y de qué forma. Ese es nuestro reto.

A propósito del vacío artístico como continuidad del

vacio del creador, tengo escrito un aforismo que podria, con un poco de astucia, llevarnos al centro de la polémica. Dice así:

Haced arte con basura.

O mejor, haced del arte basura.

FM. Hasta que punto la fascinación que despierta en ti el dibujo se disocia de una percepción crítica, si pensamos en otras actividades que realizas? Recuerdo aquí una declaración del chileno Ludwig Zeller, en que decía: "no mezclar los discursos: una cosa es la crítica, otra es la poesía".

JC. Yo pienso que Zeller está en lo cierto, en el sentido de que la crítica y la poesía como actividades separadas por lenguajes específicos, son distintas y diferentes. Igual pasa con crítica y poesía cuando quien escribe el poema no es un crítico y el que hace la crítica no es un poeta. Pero qué tal si el poeta fuera al mismo tiempo el crítico, partiendo de la premisa de que la crítica de la poesía no la escriben hoy los ensayistas y universitarios en rol de críticos, sino

los poetas (al menos eso es lo que ocurre en mi país). ¿Se podría entonces hacer la misma separación que recomienda Zeller? Yo pienso que no, pues el poeta comienza su obra crítica por la reflexión, dirigiéndose a su propia obra como si fuera su interlocutor. Yo lo he dicho con el siguiente aforisma:

40

¿De dónde han sacado que la poesía sugiere? Tal es lo que la crítica dice. Pero ¿si además de sugerir también pensara? ¿No sería esa su verdadera razón, digo en caso de que la tuviera.

En cambió la función de ver es conceptual. Sólo que está atrofiada en nuestra época.

La misión del artista consiste en despertarla, pero antes que la recupere él.

FM: Hablas de una línea dinámica y de tensión que el dibujo propicia. Mas esta línea dinámica y de tensión atraviesa toda la historia del arte, y no cabe considerarla como un atributo especial del arte de nuestro tiempo. La manera como nos mostramos

tan sufriblemente desnaturalizados, a veces parece un programa, algo sistémico a lo cual todos nos acostumbramos. ¿El artista hoy en día está dentro del mismo dilema existencial y no estético: o qué diablos representa? ¿Entonces no habría algo errado en el sistema de representación?

JC: Quizás puedes estar en lo cierto cuando, tras pasando los límites, sugieres que hay una línea dinámica de tensión semejante a la que impulsa el dibujo, una línea que atraviesa toda la historia del arte. Con esto intuyo que te refieres al dibujo como componente básico de las artes plásticas: aquí como boceto, más allá como diseño, en otra parte como estructura, pero siempre configurando y constituyéndose en sistema de representación, en motor de lo que vendrá, base de todos los géneros. Es pues una línea que pasa por todos los grandes periodos del arte occidental, desde el Gótico al Renacimiento y descendiendo el curso de la historia del arte moderno hasta el Cubismo, Picasso y el Expresionismo y así hasta el presente. En su esencia, el dibujo es determinante para la existencia y la continui-

dad del arte, siendo en si mismo lo que contribuye a su diversidad y a la pluralidad de estilos y lenguajes y a los cambios. Pero no veo que nada se haya modificado porque se considere al dibujo, tal hoy, como un género autónomo. Y eso puede ser lo que, técnicamente hablando, sucede con los demás géneros, que dependen en menor o mayor proporción del dibujo y el diseño y que también siguen su propia línea dinámica de tensión. Lo que pasa es que, al tratar de definir mi obra plástica y de entender su relación con la escritura, afiliándola a algo, caigo en cuenta de que, en cuanto reflexiono sobre ella, advierto que responde a una línea de tensión que tiene que ver más con la vida que con el arte, y que como tal hace abstracción de la historia. Este es el dilema del artista calígrafo, de aquel para quien el gesto es más importante que el resultado. No está en ningún género y está en todo y fuera y dentro de los géneros. Su dilema es estar desactualizado, como el artista contemporáneo, como tú y yo, bien porque tenga mala conciencia o por negarse a asumir el progreso de la historia como algo en lo cual continúa inmerso, sin necesitar que tome conciencia de ello.

Esta entrevista fue publicada en el diario ABCA, órgano informativo de la Asociación Brasileira de Criticos de Arte, en su edición No. 7, correspondiente al mes de septiembre del 2004.

El contexto alrededor del cual giran las preguntas hechas por el poeta y crítico Floniano Martins (1957) fue la participación de Juan Calzadilla en la 26^o Bienal de San Paulo, por escogencia del Comisario General Alfons Hug y de la museóloga Elida Salazar, Curadora responsable del envío venezolano a dicho evento. El tema que privó para la bienal del 2004, según la propuesta elaborada por su comisario Alfons Hug, consiste en considerar el arte como "tierra de nadie". Concepto según el cual el territorio del arte comienza donde desaparecen las fronteras y la imaginación y la realidad dejan de estar en conflicto. "Los artistas plásticos –se dice– son los guardianes de las fronteras de un reino situado fuera de la sociedad administrada, en parajes nunca alcanzados por los poderes de las instan-

cias política y económica". El hecho de asumir el arte como un territorio libre, disociado de toda norma o carente de normas y leyes que regulen la actividad creativa, permite que los cambios, transmutaciones, intercambios, préstamos, mutaciones históricas y transhistóricas que se dan en la esfera de las artes, resulten perfectamente admisibles. Se rompen paradigmas y continuidades y se adoptan, transplantan o reciclan técnicas y modos de producción de diferentes culturas y civilizaciones, de un lenguaje a otro y de un artista a otro, de un espacio y un tiempo a otros, para hacer del aparato de la historia del arte un organismo viviente, activado permanentemente. Historia o, mejor, territorio de libertades que por no reconocer fronteras dentro de sus dominios mismos, garantiza y legitima la transdisciplinariedad, en todas sus manifestaciones.

Han sido en este aspecto corsario, incurso en las reflexiones que el comisario Hug hace respecto a la fundación no de uno sino de múlti-

ples territorios libres de la imaginación, donde tomó cuerpo el argumento de la curadora Elida Salazar para haber llevado la obra de Juan Calzadilla a la Bienal de Sao Paulo, 2004. Es decir, en cuanto a que se trata no de la obra óptima de un artista plástico consagrado internacionalmente, sino la de un poeta de la escritura. Vale decir, de un transgresor convencido.