

Pespuntes y descomposturas

En el año 2012 el artista colombiano Fernando Botero cumplió 80 años. Para celebrar su iconografía de “gordos” -solo comparable en reconocimiento global a la del Chapulín Colorado o Mickey Mouse- se le hicieron grandes exposiciones en metrópolis. El periódico El Mundo de Medellín le hizo una completa entrevista ese año. En una parte se lee:¹

-Juan esteban Agudelo: ...además de querer ser artista, que en Medellín ya era una cosa mal vista, ¿cómo fue querer ser artista figurativo en el siglo XX?

-Fernando Botero: “No sé, nunca se me pasó por la cabeza ser abstracto. Además, pienso que el arte abstracto es muy bonito, muy decorativo, pero le falta algo. La pintura figurativa tiene el color, tiene la composición, tiene el dibujo, y además dice algo. El arte siempre es un equilibrio entre los valores expresivos y los valores decorativos, ese equilibrio es muy importante. Los cuadros del arte abstracto son lindísimos, pero les falta algo, en el sentido de que el gran arte dice algo más allá de eso”.

Esta convicción sobre lo abstracto es muy diferente a la del gran jefe indio norteamericano que fue llevado al museo Louvre de París a comienzos del siglo XX. En las salas de pintura “El indio lo miraba todo sin decir ni una palabra. A punto de salir preguntó por fin donde se encontraban las obras de arte. Muy atento a las escaleras y corredores no había prestado atención a los cuadros: esos personajes tan naturales a fuerza de parecido no eran para él sino antepasados, tan solo algo mejor conservados que los de su país, donde las técnicas de momificación existían sin duda.”²

En Botero, la profesión pictórica quisiera independizarse de todo, al punto de abolir las influencias de la ciencia, la lingüística, la filosofía lógica, el vanguardismo y todo contexto: la pintura y sus temas miméticos son su propio medio ambiente auto validador. Sin embargo, su dogmatismo es tan genuinamente autodidacta, que se convirtió en un caso exótico de vanguardia, un factor más en la solidificación de la idea -colonialista por cierto- de que lo latinoamericano es más “expresivo”, pasional y caprichoso que demostrativo. “Yo nunca estuve fijo en Bellas Artes [academia de artes de Medellín], ni me matriculé ni nada. Yo soy autodidacta... “. En el jefe indio, la pintura mimética no representa lo humano, debe haber otro tipo de representación de la “marca” o “índice” diferente a lo mimético. En artistas como Kandinsky o Mondrian, la fotografía deja la pintura mimético-volumétrica en una bancarrota tal, que debe ser reinventada, tal cual Madonna, Lady Gaga o participante de Instagram se “reinventan” diariamente. La reinención de la pintura en la primera mitad del siglo XX requirió recrear todo, partir de la nada -desde *el punto* dirá Kandinsky- hasta lograr una pintura que admita que el plano mismo donde se produce la ilusión mimética es constitutiva de su naturaleza. Hacia mediados de la década de 1960, artistas como Donald Judd admiten cierta incomodidad *aporética* en este descubrimiento, en cuanto a que una pintura es primordialmente un objeto -un bastidor o tabla- que podría o no admitir contener

¹ “Botero, 80 años de arte”: Juan Esteban Agudelo Restrepo. Periódico El Mundo, Medellín, 19 de Abril de 2012. Las citas a Botero vienen de esta entrevista..

² Guichard-Meili, Jean. *Cómo mirar la pintura*. Barcelona: Labor, 1965. Pag. 49.

realidad virtual.³ En ese momento histórico, un cuadro es un objeto complejo que simultáneamente tiene la potencia de representar o la potencia de presentarse a sí mismo como cosa, un ente objetual y virtual simultáneamente, un ente con dos personalidades ontológicas, algo que los escultores precolombinos de San Agustín (Huila) o el escritor Robert Louis Stevenson entendieron desde siempre.

Pero el soporte de la pintura no es solo el soporte de aporías entretenidas o misteriosas. El soporte de una pintura puede ser sólido -madera- o una tela liviana y portátil, o cualquier cosa material o inmaterial -proyecciones- donde aparezcan cosas ilusionistas o planas, o ambas simultáneamente, como en cualquier video clip musical digitalizado. Que un tejido pudiera soportar ilusiones no es realmente culpa de la tela misma, sino de la necesidad de poder pintar grandes superficies livianas, enormidad que, primero el clero y luego la burguesía, fueron demandando cada vez más. Lo que realmente se entendió hacia 1960 -y Botero lo sabía y se opuso a ello con su volumetría “gigantista”- es que la pintura, luego de su reinención incluyente del soporte plano, también incluye lo que existe “por detrás” del soporte, que en una madera son sus vetas y en una tela son sus fibras.

La urdimbre (lo vertical) y la trama (lo horizontal) conforman los tejidos. Una tela tipo lienzo es un tejido estable en términos de unidad de urdimbre y trama, por lo que se le ha usado exhaustivamente para pintar. En el caso de Mateo Cohen, se le usa para “despintar” a punta de separar la urdimbre de la trama o de editar pedazos de pinturas “terminadas” para llegar a otras mediante pespuntos de aguja manual o de máquina. Acá lo interesante es que lo que en Botero, Kandinsky o Mondrian se entendía como superficie “pura” e inviolable, Cohen la descompone para exhibirla como pintura “descompuesta”. Sin embargo, exhibir no es el verbo adecuado, pues seguiría soportando la convicción del plano inviolable. Más bien, como dicta la filosofía posmodernista, hay un “trasfondo” preexistente que ya compone lo que se va a descomponer, quedando todo trabajo de Cohen descompuesto a veces hasta la imposibilidad entrópica de su recomposición. Si bien hubo una pintura reinventada, el dónde se reinventó es parte fundamental de la pintura abstracta posmoderna. Al fin y al cabo, todo arte siempre fue abstracto, pues necesita un soporte (sea tela, madera, pantalla, proyección o sonido que atraviese el “éter”). Ciertamente hay concepciones figurativas, pero la materialización de toda concepción es una abstracción al pasar de la mente al mundo material, incluso la figuración boteriana es abstracta entendida desde la intención de materializarla.



³ “Specific Objects” (1965). Kellein, Thomas. *Donald Judd: Early Work, 1955-1968*. New York: D.A.P., 2002.

Más interesante aún es pensar que si artistas como los del Expresionismo Abstracto de los años 40, bajo el régimen existencialista de Robert Motherwell en las infinitas sesiones étlicas del CedarTavern en Nueva York, y la popularización del psicoanálisis jungiano, basado en el “inconsciente colectivo” operado por “arquetipos”, pudieron producir pinturas que se leyeron como la visualización del “inconsciente” de una generación, ¿qué “inconsciente colectivo” generacional reflejan las pinturas de Mateo Cohen en esta muestra *Componer, descomponer, recomponer* ? Jackson Pollock lo admite claramente:

Trabajo sobre el lienzo sin tensor clavado a la pared o al suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura, y en el suelo puedo literalmente trabajar desde los cuatro lados, utilizo empaste grueso o pintura líquida fluida y -con materias añadidas como arena o vidrio machacado. Pocas veces uso instrumentos de pintor como pinceles, caballete, etc. *La fuente de mi pintura es el inconsciente*. Abordo la pintura como abordo el dibujo, directamente, sin estudios preliminares. Los dibujos que hago están en relación con mi pintura pero no son para ella. Mientras pinto no soy muy consciente de lo que está pasando -solo después veo lo que he hecho.⁴

Todas estas decisiones metodológicas ya están implícitas en el trabajo de Cohen hace años, pero nunca jamás un expresionista abstracto (o alguien del Informalismo español, del Nuevo Realismo francés o del Povera italiano, aunque sí los pintores del Supports/Surfaces) descompuso el soporte de la pintura, incluso para los minimalistas la preexistencia de un soporte es una precondition para la existencia de la obra de arte. Si la fuente de la pintura de Cohen es el inconsciente colectivo actual, quiere decir esto que la generación actual (que ya no es una cuestión de edad sino de cualquiera que viva en el presente consumiendo globalismo) está irónicamente soportada en un *antisoporte* (la ideología digital), donde las tensiones ilusionistas están dirigidas por multinacionales de la imagen que encarnan la vieja pintura del gusto volumétrico de Botero, derivadas del renacimiento italiano: las series de televisión tipo Netflix no son sino una extensión de los hallazgos ilusionistas del Renacimiento, Uccello por capítulos e historias *culebronas*. Lo artístico de las pinturas de Cohen es que son el paso del *tableau* ilusionista y la conciencia del soporte material de la obra de arte, al presente neoliberal cuya ideología se basa en llevar -ingenua pero sólidamente- todas las instancias de la vida a la invisibilidad digital o a la inteligencia artificial, estas últimas de altísimo efecto sensorial. Las pinturas de Cohen, como la puntada tipo pespunte -que el artista usa a veces- van y vuelven, se desmaterializan para recomponerse en una presentación aparentemente final, pero que no son sino momentáneas, como cuando uno pausa un video para ir al baño. El inconsciente colectivo actual, deshilachado, pero no fragmentado sino simplemente ablandado para acoger múltiples influencias comerciales globalizadas, se logra representar con largas sesiones de taller a las que se somete Cohen casi voluntariamente. Lo vanguardista de este artista consiste en producir pinturas deshilachadas, sin el Pathos y el *Bravado* que invaden la cultura mediática actual y que más bien funcionan como un mecanismo de hibernación de las tensiones romanticonas, altamente invasivas del globalismo,.

La pintura abstracta de soporte sólido tal vez era bonita, como dice Botero, y si tal vez le faltaba “decir algo”, estas descomposiciones de Cohen están llenas de contenido si se las ve como parte del inconsciente colectivo actual, uno que está descomponiéndose para cuajar en otra cosa que no

⁴ Pollock, Jackson. “Borrador de declaración para *Possibilities*” (1947). José Lebrero Stals (editor). *La energía visible. Jackson Pollock. Una antología*. Madrid: Machado Libros. Pág. 125. Las itálicas son mías.

sabemos qué será o que simplemente no cuajará. De pronto lo que sintió el indio en el Louvre es que lo occidental es un salpicón de hermosas frutas al que le falta gelatina y azúcar.

Fernando Uhía