

# CONFESIONES PINTADAS Y AUTORÍA EN DOS NIVELES

Álvaro Medina

## Autoría, no autoría

En los últimos cincuenta años, ha adquirido una fuerza inusitada la práctica de depositar la realización impecable y correcta de la obra de arte en manos técnicamente expertas. El artista se ha limitado deliberadamente, en tales casos, a dar la idea de la obra que desea materializar y a inspeccionar el proceso de fabricación para, finalmente, una vez introducidas las correcciones del caso, aprobarla y autorizar su exhibición. Como es obvio, el nombre del operario ejecutor de la obra desaparece en el proceso. En verdad, interesa poco conocerlo. Las cosas se plantearon así desde que los escultores empezaron a enviar a los talleres de fundición las obras modeladas por ellos mismos en arcilla, para que éstas fueran vaciadas por otros en bronce. Se estilaba, como mucho, reconocer la pericia de los buenos fundidores, que adquirieron mérito y fama sin que sus aportes llevaran a pensar que habían determinado la calidad artística de las piezas que salían de sus hornos.

La reflexión anterior es pertinente ya que estamos ante una muestra que, a mi juicio, es de autoría en

dos niveles, que toca separar para poder reconocerlos en sus justas proporciones. Los que han seguido la trayectoria artística de Juan Manuel Echavarría saben perfectamente que el tema central y único de su obra es la violencia política. El asunto ha sido abordado y tratado por él con distintos enfoques y con medios muy diversos, obteniendo resultados que han dejado huella. Al respecto hay un catálogo muy completo que se puede consultar, *Mouth of Ash —Bocas de ceniza* (2005), que cito más adelante. El recorrer sus páginas permite verificar que, por el deseo de llegar al fondo del problema que nos azota, en Echavarría hay una sola obsesión, no otra que la de no dejar escapar un solo detalle significativo de la gran tragedia colectiva que hemos venido padeciendo.

Debido a la variedad e intensidad de los matices temáticos en juego, el artista se ha visto precisado a multiplicar los medios de comunicación con el público, de acuerdo con sus hallazgos de campo. Investigador de la violencia serio y dedicado, Echavarría ha actuado como antropólogo, psicólogo, sociólogo, historiador y activista de los derechos humanos, pero, ante

todo, como artista. La suya es una sensibilidad desgarrada que, llegado el momento, parece haber resuelto la disyuntiva de separar y diferenciar su protagonismo de autor, inherente a la creación artística, del protagonismo que según los casos les corresponde a víctimas y victimarios.

Medios como la fotografía y el video, o como el objeto y el documento rescatado en el lugar de un crimen, hacían recaer en él la responsabilidad y autoría de la puesta en exposición. El artista de nombre Juan Manuel Echavarría definía encuadres, articulaba planos y establecía secuencias en unos casos; en otros, daba las pautas del montaje en el cubo blanco del museo o de la galería. Los espectadores apreciábamos eso y nos sometíamos, de allí en adelante, a desentrañar las implicaciones y significaciones de sus novedosas propuestas. Su autoría primaba, y nosotros la aceptábamos como cosa normal e indeclinable.

Ahora, en LA GUERRA QUE NO HEMOS VISTO, su autoría parece desdibujarse un poco. El afirmar que él es el autor de esta gran puesta en exposición puede antojarse arbitrario. Pero observemos que su obsesión primordial,

desde hace años, ha consistido en mostrar, sin distorsiones ni arandelas, los sucesos de la guerra civil no declarada que, con distintos rasgos y matices, ha estado afectando al país desde finales de la década de 1940. Si en una ocasión fotografió huesos humanos, y en otra, presentó los útiles escolares abandonados por los niños de una escuela —sucesos que en uno y otro caso nos mostró para recordar o revelar las consecuencias traumáticas de una acción política violenta—, me permito afirmar que su afán testimonial tuvo un giro pronunciado cuando presentó cantando, en *Bocas de ceniza* (2003-2004), a desplazados víctimas de la guerra. ¿Qué cantaban los intérpretes escogidos por él? Sus penas y abatimientos, expresados en composiciones musicales de la autoría de cada uno de los siete extraordinarios protagonistas del conmovedor video.

Calificar de extraordinarios a esos siete artistas es admitir que sus méritos individuales no pueden eclipsarse ni ignorarse. En *Bocas de ceniza* tenemos un antecedente de autoría en dos niveles, que en *LA GUERRA QUE NO HEMOS VISTO* adquiere un sesgo muy especial por una razón bastante simple: cada pintor de la muestra es tan autor de su obra como el compositor y cantante de *Bocas de ceniza* lo es de la pieza musical que accedió a interpretar ante la cámara de Juan Manuel Echavarría. No obstante lo anterior debemos reconocer, como en el cine, que hubo un realizador que en otro nivel concibió,

dirigió, armó e incluso entusiasmó a sus colaboradores con un sentido creativo que no niega, oculta o disminuye la participación y el aporte individual de cada uno de ellos. El concepto de autoría en dos niveles está ligado a una realidad incuestionable.

### **Naif, no naif**

Si *Bocas de ceniza* puso de presente el dolor profundo que embarga a aquellos sobrevivientes de la violencia que, para salvar sus vidas, abandonaron sus casas y buscaron refugio en otras tierras —cometido que Echavarría logró yendo al fondo de las emociones—, *LA GUERRA QUE NO HEMOS VISTO* es la otra cara de la moneda. Ahora son los victimarios los que nos dan sus testimonios. Se trata de un nutrido grupo de hombres y mujeres que hicieron parte de los grupos armados ilegales, a los que la mala suerte les concedió el papel de agresores en la lucha fratricida.

¿Cómo podían los victimarios rendir el testimonio que les encomendó Echavarría? Creo que tenían tres posibilidades en la ejecución del proyecto: la primera, escribirlo de su puño y letra; la segunda, contárselo oralmente al relator que se encargaría de transcribir y pulir las palabras pronunciadas, y la tercera, pintar lo que protagonizaron, vieron, vivieron y sintieron en los campos de batalla. Como Echavarría no es un periodista, se comprende que haya convocado

a algunos de los victimarios de nuestra tragedia colectiva, y los haya estimulado a expresar con trazos y colores su traumática experiencia. En la definición de la autoría en dos niveles que he planteado antes, los pintores se han expresado libremente, y Echavarría nos comunica ahora el resultado, división del trabajo que a mi juicio resulta clara y expedita.

Pero, ¿cómo pintar cuando no se sabe pintar? La disyuntiva es falsa. No hay quien no sepa pintar. Si un niño pequeño lo hace, con no menor habilidad lo puede hacer un adulto. El resultado previsible es naif o ingenuo. En su nota sobre el Aduanero Rousseau, Guillaume Apollinaire fue tan preciso que habló de “bonhomie populaire” o ingenuidad popular, que el poeta y crítico francés ligó a lo que él denominó “pintura campesina”<sup>1</sup>. Definió así la escuela de los pintores sin escuela, convertida con el paso del tiempo en un filón mercantil orientado hacia el mercado turístico de ciertos países del tercer mundo. A la luz del giro que experimentó bajo la presión de mercachifles sin escrúpulos, el cuadro naif se ha vuelto sospechoso; su talón de Aquiles reside en el hecho de basarse en fantasías sin asidero en la realidad colectiva. El pintor naif comercial es fantasioso en lugar de ser imaginativo, y gratuito en lugar de ser substancioso. Se puede ser ingenuo en los modos de dibujar, colorear o componer, pero no en el tema. Es por esta razón que el Aduanero Rousseau ocupa un puesto destacado en la historia del arte.

1 Guillaume Apollinaire, *Les Indépendants*, 20 avril 1911, en *Chroniques d'art*, Folio Gallimard, 1960, pág. 208.



**Juanambú año de 1814**  
**José María Espinosa \***

Colombia tuvo en Noé León a un naif substancioso: su mundo arcádico, tan cercano de Cien años de soledad, estaba conectado a vivencias de juventud, cuando trabajó en los puertos de río Magdalena, durante el largo y lento viaje que hizo de Gamarra a Barranquilla en 1920<sup>2</sup>. La tardía revelación de su pintura desató, en los años sesenta y setenta del siglo pasado, una oleada de pintores ingenuos impostados. Toca advertir entonces que si Noé León llegó a ser coherente y respetable fue porque llegado a la edad propecta se dedicó a pintar, basado en sus recuerdos personales, la Colombia aldeana que empezaba a desaparecer con el empuje de la industrialización. En contraste, sus epígonos se dedicaron a pintar lo que jamás había existido, cometido que cumplieron guiados por un espíritu rayano en la tontería. El esfuerzo desembocó en un mundo acaramelado de casas, árboles, montañas, cielos y nubes con consistencia de galleta. Peor aún, lo que ocurría en esos escenarios de repostería era anodino, defecto que

Noé León evitó poniéndose en la poética y muy consistente tarea de recuperar su propio tiempo perdido.

Los pintores de LA GUERRA QUE NO HEMOS VISTO no imaginan, sino que testimonian. No caen, por lo tanto, en el error de eso que Apollinaire denominó “exceso de sentimiento”<sup>3</sup>. Han sido protagonistas de tragedias que hoy, conscientes de las atrocidades que un día cometieron, nos muestran con todos sus detalles. Si el fundamento o punto de partida del buen pintor naif es la literatura —ya que a toda costa procura narrar experiencias—, los que participan en esta muestra son naifs. Pero, si enfocamos el asunto desde otro ángulo, y consideramos que ellos están motivados antes que nada por ideas capitales de tal importancia que interesan dentro y fuera de Colombia, la aproximación cambia radicalmente porque en la raíz de lo que vemos no hay la menor ingenuidad; hay confesiones y revelaciones, nada más ni nada menos, ligadas a un episodio doloroso de la historia nacional.

### **Documento, no documento**

Toda confesión es un documento. Entendemos por documento lo que enseña, instruye o prueba la ocurrencia de un determinado episodio del pasado. Si la definición académica reduce la significación de documento a lo asentado por escrito, en la práctica también cobija a la imagen visual. Uno de los testimonios más reiterados en las artes a través de la historia ha

girado en torno a las guerras y a sus consecuencias. Sean de conquista, sean de liberación, los vencedores de las guerras llaman a los artistas, y les encargan la exaltación de los héroes. En monumentos públicos y en colecciones de museos de todos los países se conservan miles de estas imágenes, realizadas para que la posteridad no olvide lo ocurrido en gesta heroica.

En efecto, la posteridad no olvida nunca lo que aprueba agradecida. En Colombia tenemos un ejemplo admirable en la serie de pinturas que José María Espinosa hizo de las batallas de la Campaña del Sur (1813-1814) que Antonio Nariño libró de Cali a Pasto contra el dominio español. En todos los sentidos, las batallas de Espinosa —hoy en el Museo Nacional y en la Casa Museo 20 de Julio— son el antecedente más directo y palpable de las pinturas que reúne esta muestra. Tenemos, para confirmarlo, lo siguiente:

— Espinosa, como la totalidad de sus contemporáneos, fue también un pintor ingenuo.

— Espinosa fue protagonista y testigo de las batallas que pintó.

— Espinosa pintó lo que pintó de cara a la historia, con el fin de que lo acontecido no quedara borrado por el tiempo.

En lo esencial, las tres consideraciones anteriores son aplicables a los pintores convocados por Juan Manuel Echavarría y que la curadora Ana Tiscornia ha reunido en LA GUERRA QUE NO HEMOS VISTO. Ni uno solo de estos

2 Sobre el sentido y las implicaciones de la pintura de Noé León, he escrito un capítulo completo en *Poéticas visuales del Caribe colombiano* al promediar el siglo XX, Bogotá, Molinos y Velásquez, 2008, págs. 191-213.

3 Apollinaire, op. cit.

pintores ha depuesto la voluntad de contar, de modo detallado y veraz, lo que vio o protagonizó con las armas. Por supuesto, no estamos ante la gesta emancipadora heroica y plausible que José María Espinosa llevó al lienzo en el siglo XIX, sino ante el crimen materno, la masacre, el atropello, la violación, la emboscada, las fosas anónimas y la misma traición, horrores que las circunstancias históricas crearon y generalizaron en la Colombia de finales del siglo XX, prolongándolos en el XXI. El tema no es edificante, pero confesarlo sí lo es.

Como la pintura ingenua, cuando es buena, posee un encanto que seduce, la primera aproximación a estas obras tiende a ser igualmente ingenua. Los colores atraen, el dibujo hace sonreír, la imagen hipnotiza, el conjunto agrada. Es un mundo visualmente bonachón. Pero luego, en una segunda fase, el horror se hace evidente y el espectador pierde la inocencia original. La sonrisa se esfuma. La obra también ha dejado de ser inocente. Estamos ante episodios minuciosamente representados, en los que la sangre corrió y la muerte reinó a su antojo en territorios de apariencia paradisíaca.

La intención de contar sin omitir ningún detalle de importancia es palpable en la solución cartográfica de una buena parte de las pinturas realizadas por estos nuevos artistas. Representados simultáneamente en planta y de frente, los paisajes presentan una ambigüedad espacial

que a la postre es de lectura clara y a la vez sugerente. Caminos, carreteras y ríos aparecen como en un mapa detallado de sitio, mientras que las casas, los bosques, las montañas y el cielo se alzan verticalmente en amplias panorámicas. La solución es ingeniosa, y llama la atención el que se haya generalizado entre los pintores convocados, al punto de haberse vuelto casi una marca de taller. El fenómeno obedece a la necesidad de ser prolijo y, al mismo tiempo, exacto en el empeño de narrar lo sucedido en los enfrentamientos bélicos.

Disparando en un bando, disparando en el otro, estos pintores eran soldados. Como comandantes o simples subordinados, sus movimientos obedecían a principios estrictamente militares. En el desplazamiento y el ataque, o en la defensa y el retiro, la táctica a emplear estaba en función de la topografía, cuyo conocimiento deriva del ir y venir por la montaña o la selva, experiencia vital que la cartografía se encarga de precisar y guardar.

### **Los recursos del pintor**

La experiencia acumulada andando por el monte caló en la memoria de los futuros pintores. Esto explica que el énfasis esté puesto en la vastedad del escenario natural que recorrieron incesantemente. En marcado contraste, los hechos sangrientos representados se reducen, no raras veces, a detalles que rayan la miniatura.

Es esta combinación de escalas la que nos induce, en principio, a ver paraísos y no infiernos en muchos de estos cuadros. Lo bueno, el país tropical, se distingue y admira al rompe. Lo malo, la violencia, se descubre después, aunque constituya el corazón de la obra. Fruto de la sutileza o del pudor, la solución es de una eficacia en lo que toca al tema y a la plástica.

Una vez el espectador ha contemplado dos o tres de estos cuadros, su actitud cambia por completo: sólo entonces aprende a buscar lo que de verdad cuenta, no otra cosa que lo experimentado y vivido por los antiguos combatientes y ahora pintores. No sobra mencionar aquí, por cierto, que quienes consulten este catálogo van a tropezarse con la dificultad para poder apreciar, en ciertos casos, detalles espeluznantes que los pintores han incluido con el propósito de no dejar por fuera un solo elemento significativo de lo sucedido en un determinado episodio, por ejemplo, las huellas de los pies que marcan la ruta seguida por los victimarios. Otros incidentes pueden pasar desapercibidos ante la incapacidad de desentrañar qué implican ciertos trazos, como los pequeñísimos rectángulos marrones que, interrumpiendo el verdor de los prados, indican los lugares donde se cavaron fosas. Agrego entonces un ejemplo más: las cabezas cortadas y arrojadas en cualquier sitio. Vale reiterar que la técnica de estos pintores puede ser calificada de naïf, mas no el empeño consciente de relatar

en sus cuadros la guerra que no nos ha tocado ver a los que la hemos seguido de lejos.

Es de resaltar el propósito catártico que anima a los pintores. Hermanados en aquello de darle primacía a la idea que los obsesiona, los niños y los pintores ingenuos suelen ser explícitos. El circunloquio no va con ellos. En el caso de los artistas de esta muestra, los dramas que protagonizaron —situado cada uno de ellos en el centro mismo de las operaciones bélicas, o en los anillos de seguridad de la periferia— se revelan plenamente en las imágenes que han recreado con colores, imágenes que definen las características de la beligerancia desatada en las luchas que libraron para ampliar los territorios que ocupaban militarmente.

Dicho lo anterior, retomo lo que expreso al principio de este artículo, cuando hablo de “la práctica de encomendarle, a manos técnicamente expertas, la realización impecable y correcta de la obra de arte”. Los minimalistas fueron conscientes de que para poder exhibir una estructura impecable de riguroso acabado industrial lo mejor era contratar la ejecución en talleres que contaran con la tecnología apropiada a sus intenciones, donde la mano del experto cumpliría el contrato con la perfección exigida. A su modo, el creador de objetos minimalistas se acogía a la tradición del escultor que ordenaba fundiciones de bronce. En contraste, el apoyo solicitado por Echavarría

cuando acude a los victimarios no es técnico. ¿Quién, sino el que lo había ejercido sobre sus víctimas, podría relatar desde adentro los entresijos de un hecho violento? El asunto no es en ningún momento de tecnología ni de mano ejecutora, sino de auténtica vivencia. Lo que al cuadro le puede faltar en destreza, le sobra con creces en veracidad testimonial. Al convocar a estos pintores —que ha reunido para poder continuar el vasto proyecto de revelar aspectos desconocidos del conflicto armado—, Echavarría no anda a la caza de la perfección formal, sino de comunicar lo no expresado desde las entrañas del problema y, por lo tanto, que no hemos visto.

### **Rizando el rizo**

Con el empeño de un Goya, Juan Manuel Echavarría sigue hurgando en los horrores de la guerra colombiana; lo ha hecho hasta ahora con pulso y persistencia, mostrándonos las diferentes facetas de la violencia humana cuando está encuadrada por ideologías inflexibles y estimulada por la deliberada exacerbación de las pasiones políticas. Sin pretender ser exhaustivo, voy a resumir a qué apuntan sus obras más contundentes, en las que casi todas las imágenes son una metáfora rica en matices interpretativos. Recordemos que la metáfora vela y al mismo tiempo revela. Al transmutar la realidad, la metáfora la potencia y la sitúa en su verdadera magnitud. Con esto

en mente, he repasado algunas de las realizaciones de Echavarría, y he encontrado lo que sigue: Retratos, fotografía, 1996. Serie de maniqués desvencijados por el uso, rotos y feos, vestidos con prendas nuevas. Confluyen en ellos la decrepitud y la apariencia, o la Colombia preocupada por su buena imagen en el exterior y el conflicto armado más largo que ha registrado el continente, producto de una democracia formal sin demócratas formados.

Corte de florero, fotografía, 1997. Evoca la etapa de la violencia bipartidista, cuando los dos partidos tradicionales de Colombia, el Liberal y el Conservador, se aniquilaban mutuamente. Aunque los sucesos sangrientos se prolongaron hasta 1964, los casos más sonados tuvieron lugar entre 1946 y 1953. La serie remite a la práctica de “matar al muerto” o mutilación de cadáveres, para crear, con los restos, figuras simbólicas altamente elaboradas que tienen el propósito de alardear ante el rival y así hacer cundir el pánico. Es evidente la relación que hay entre las composiciones de Echavarría y las composiciones rococó utilizadas en las láminas de la Expedición Botánica (siglo XVIII). Las láminas de la Expedición fueron dibujadas y coloreadas para registrar la flora de la antigua Nueva Granada, de modo que las fotos de Echavarría son un comentario irónico al modo como los violentos combinan estética y crimen.



Noel Gutiérrez

**Bocas de ceniza**  
**Juan Manuel Echavarría \***

Escuela Nueva, objetos encontrados, 1998. Conjunto de cuadernos y libros escolares semi destruidos y sucios, abandonados por los niños de una escuela, que tuvieron que huir al quedar atrapados en una batalla que enfrentaba a guerrilleros y paramilitares. Sobre la actividad de aprender y pensar prevaleció la destrucción y la barbarie de los jinetes de la muerte, amigos de lo viejo y discípulos de la escuela del crimen político organizado.

Bandeja de Bolívar, video y fotografía, 1999. Una réplica de una bandeja de la vajilla que en vida recibió de regalo el Libertador, marcada con el lema "República de Colombia para siempre", es rota a martillazos hasta quedar convertida en un cono de polvo blanco que parece cocaína. El "para siempre" ha quedado hecho añicos. Los que vivimos y padecemos la Colombia actual captamos que la obra nos habla de desmembración política, desmembración ideológica, desmembración moral y desmembración institucional, causadas por el narcotráfico.



Luzmila Palacio

La María, objetos coleccionados, 2000. Un grupo de fieles, secuestrados por un grupo guerrillero en una iglesia de Cali, sobrelleva el cautiverio coleccionando insectos y pequeñas láminas de animales y flores, que enmarcan o protegen cuidadosamente guardándolos en cajas pequeñas, espejo del hacinamiento a que están sometidos por sus captores. Llevados a la galería, Echavarría nos muestra los remanentes de una acción humana humilde pero eficaz a la hora de preservar la dignidad.

El testigo, fotografía, 2000. Casi siempre ocurre, por fortuna, que algunos de los señalados para ser masacrados logran escapar y, desde un escondite, contemplan abismados el desenfreno que las fuerzas criminales desatan contra familiares y vecinos. En su sed de venganza, además de hostigar a la población civil, los grupos armados ilegales han arrasado haciendas enteras, llegando al punto de causar la ruina económica del rival con la ejecución de todas las reses y caballos. La sugerente foto de Echavarría nos muestra a una vaca que, en medio de la noche, estaría

observando furtivamente el ataque que aniquila a sus congéneres. Comparada con la violencia desatada por el animal que llevamos dentro, su mirada resulta de una expresividad casi humana.

Guerra y pa, video, 2001. Dos loros libran una lucha de dominio territorial en el tope de una cruz; se picotean y cae uno, pero el caído vuelve a su puesto para empezar de nuevo la lucha. En medio del enfrentamiento, uno de los loros dice "guerra" y el otro dice "pa". La obra pone en juego dos elementos que se complementan mutuamente. En primer lugar, si se afirma que alguien habla como un loro, se está implicando que no sabe lo que dice. En segundo lugar, el apócope de paz, reducido por defecto de pronunciación a "pa", corresponde a una de las onomatopeyas del disparo de un arma de fuego. En el conflicto colombiano, cuando las partes enfrentadas hablan de paz, se refieren en verdad a la guerra, actitud que sus prácticas y comportamientos comprueban sin ambigüedades.

Bocas de ceniza, video, 2003-2004. Por turnos, los sobrevivientes de diversas masacres cantan sus pesares; cada uno de sus rostros llena la pantalla, encuadre que resalta hasta el más mínimo estremecimiento emocional. El último de ellos, al concluir su canción, deja caer una lágrima de dolor. Porque vive, llora. El ciclo muerte/dolor/vida gira como en una ruleta, y las partes se

confunden: porque llora, vive; porque otros murieron, llora; porque otros murieron, vive.

Thomas Girst ha escrito: “Lo que Echavarría enfoca es el sufrimiento del individuo”<sup>4</sup>. El análisis de las ocho obras antes mencionadas prueba que así es; hasta la vaca testigo es una sufriente de la larga guerra. Me permito ampliar el concepto de Girst para agregar que el artista no sólo cuenta el sufrimiento del individuo, sino el agobio de toda una nación. Esta exposición, LA GUERRA QUE NO HEMOS VISTO, corre las fronteras sociales y humanas de la hecatombe histórica que experimentamos desde hace más de seis décadas. En efecto, a las terribles modalidades de violencia sugeridas en Corte de florero y Escuela Nueva, protagonizadas en el país contrahecho que nos descubren Retratos y Bandeja de Bolívar —violencia que han padecido las víctimas de La María, Bocas de ceniza y El testigo—, se agrega ahora la versión de los victimarios de LA GUERRA QUE NO HEMOS VISTO.

En la larga ronda de muertes y miserias comenzaba a faltar el aporte de los que estuvieron sembrando sufrimiento. He hablado con algunos de los pintores de esta exposición y he descubierto que sus voces y actitudes dejan traslucir que ellos también han sufrido. Los victimarios han sido víctimas de las circunstancias y de sus propios impulsos; reconocerlo debía conducirnos a la paz. . . Pero la paz en Colombia ha sido reducida, por lo pronto, a “pa”: “pa” vocifera

una parte, y “pa” responde la contraparte como un eco. Es la política de “guerra y guerra” que Juan Manuel Echavarría ha venido denunciando con valor en todas y cada una de sus obras.

4 Thomas Girst, Derrumbando muros. Política y estética en el arte de Juan Manuel Echavarría, pág. 161.