

Entrevista con Patrick Charpenel para la revista Código

2010

P.C: ¿Cuándo y cómo empezaste tu carrera de artista?

F.B: Es una pregunta complicada. Uno podría tender a decir que siempre la estoy empezando, o que empezó conmigo, que hay ciertas cosas a las que voy llegando ahora, en mi experiencia del mundo - que es mi experiencia del arte-, que son solo **remembranzas** de lo que ya se había intuido a los 5 años. Borges siempre decía que uno viene al mundo con una sola metáfora que debe trabajar **constantemente**, como un labriego cansado, como un arador. Hay algo que me hace asentir cuando oigo ese argumento, por variado que uno se vea desde otras perspectivas. De otro lado hay una cosa que tiene un grado más operacional; me gustó entender la precisión alemana de Gerhardt Richter, que conocí en boca de Benjamín Buchloh: Richter mira para atrás y descubre un momento que **él** considera el verdadero inicio, el grado cero de su obra. Por más de que detrás, cronológicamente, haya muchas obras de Richter, esa obra es la que el nombra como el principio de la “narración” que se articula en la mente cuando uno dice el nombre “Gerhardt Richter”. Es una decisión: la obra empieza aquí. Puede que antes hubiera chispazos de esto o lo otro pero es aquí donde aparece la primera estrella de una constelación que va a poder ser vista como un organismo, compuesto por mil partes.

Vuelvo a la pregunta. Empecé mi carrera de artista cuando aprendí a dejar que me atravesara algo que me excedía. Tal vez cuando entendí que yo no era el contenedor que se llena con trabajo forzado sino el fósforo que se prende. No soy el artista constructor laborioso, soy más bien como un podador de arbustos, que tiene que ver la forma que ya está, la que importa, la que *le* importa; que tiene que aprender cada vez, nuevamente, a distinguir lo **que** debe permanecer de lo **que** debe desaparecer para que se estrelle contra el mundo la “paloma ciega del sentido”. Creo que fue en 1997 con mi paso a la imagen en movimiento cuando aprendí esto, cuando me fui a estudiar cine en el School of the Art Institute of Chicago. Cuando miro lo que había hecho antes, claro, de alguna manera me seduce todavía, a veces me parece inteligente, pero siento que, aparte de ciertos textos escritos, le tenía miedo a apuntarle a cosas más hondas. Me gusta esa frase cómica de Robert Filiou que dice “no talent, only genius”. Preferible darse de frente con un muro de contención que jugar un juego en el que como decía Borges, de nuevo, lo único que queda son argumentos que no admiten la menor réplica y tampoco causan la menor convicción.

P.C: ¿Cómo ves a tu generación respecto a las generaciones que te precedieron en Colombia?

F.B: Mi generación es muy pequeña. No sobrevivimos muchos. Creo que en la generación que sigue

sí hay muchos, muchos artistas. Porque se volvió otra cosa el mundo del arte. Antes la promesa de visibilidad era tenue para alguien que estuviera haciéndose en Colombia; ahora es distinto. No creo que me equivoque cuando digo que de la gente que entró a estudiar arte en Bogotá a principio de los 90 no hubo muchos que aguantaron. Tal vez era un momento difícil, no había plataforma. Estaba medio derrumbado el mundo muy local de los “maestros” de las tres décadas anteriores y no estaba articulado un mundo internacionalizante nuevo que habría de venir. El despliegue lento de esta inmensa anémona que se llama el Internet sigue en proceso hoy en día, acelerando cada encuentro, mostrando su influencia en todas las esferas, en todas las actividades humanas. (Hoy en día es factible crecer como artista en Bogotá y rápidamente conectarse con uno de los múltiples brazos de la polifónica empresa cultural del mundo, que urge por todos lados y necesita en su dieta a todas las subculturas y periferias.) En los 90 en Colombia estaba recién destruida la escala dodecafónica de las artes plásticas, por decirlo de alguna forma, las reglas inamovibles de una manera de operar, una manera de auto definirse y entender la práctica del artista. Pero aquí está lo interesante; en nuestra generación uno sentía todavía una gran resistencia, un gran rechazo hacia el arte que rompía las reglas, hacia una desarticulación de la que uno era partícipe. Por lo cual uno, que tenía precisamente esas ganas de romper con el orden establecido, encontraba un sentido propio en el juego. Pero en la generación que siguió donde la no-forma se volvió genérica es mucho más complicado, porque no se está en relación a nada que se tenga que romper, y es claro que es mucho más difícil entenderse sin una oposición. Es mucho más difícil hacer una revolución discreta o mayúscula, y creérsela, si ese es un término del márketing. Y además “lo abierto” puede ser muy difícil de habitar, como en el famoso viaje al Mar del Norte de Rosalind Krauss, la condición post-medio donde no se puede cotejar nada con nada. Es claro también que ese es el sitio, el no-sitio donde nos toca vivir ahora, es nuestro paradigma. Lo que digo es que es más complejo formarse en la hiperacumulación de referentes de ahora, referentes que son como los portafolios de deuda tóxica, llenos de relaciones intrincadas con otros referentes que siempre difieren su origen *ad infinitum*. Además todo se complica aún más por la cantidad de jugadores en el juego internacional del mundo del arte que en realidad no tienen el calibre, ni el interés, ni la sensibilidad para discernir una obra que “habla” de una que no tiene cuerpo, ni alma ni cabeza. En ambos casos, mundo financiero y mundo del arte, lo especulativo entró en una rotación tan acelerada que sólo se ven rayas, no se alcanza a leer lo que pasa. Y por otro lado está la profesionalización del arte que hace que un cierto romanticismo sano que subsistió hasta nuestra generación dejara de existir, en el que no nos veíamos en términos tan prosaicos. Ese es un problema, para los artistas que se forman ahora, porque pueden convencerse que sólo se trata de crear derivados, formas que derivan y derivan y eluden decir. O bien obras militantes que no conocen el largo diálogo de lo formal que llevó al camino por el que transitan ahora despistados, sobre la historia de un lenguaje que « los habla » a ellos mucho más de lo que ellos lo hablan.

P.C: Colombia vive un gran auge cultural como consecuencia la fuerte producción y el gran vigor de sus creadores. Pareciera que las crisis económicas y sociales dinamizaron la escena artística. ¿Sientes que este fenómeno se extiende a todo el país? o ¿piensas que se trata de casos aislados?

F.B: Pienso que Colombia es un país donde hay un talento excepcional. Aún con 12 años viviendo

por fuera, con esa perspectiva amplia, lo sigo viendo así; creo que un poco más allá del chauvinismo. Pero Colombia también es un país que se hace zancadilla a sí mismo todo el tiempo, como un adolescente hipersexuado que no sabe que hacer con su energía y entonces se hace daño con una insistencia cruel, terrible e inconsciente. Si estuviéramos conversando en este momento me interesaría mucho saber a qué te refieres cuando dices que ves un auge en la producción cultural colombiana. Hacia donde **estás** mirando y **qué** te ha dado esa impresión.

Yo enseñé en Suecia, en el norte de Suecia, y claro hay que admitir que el tipo de politización subcutánea que le puede suceder a un colombiano por sus datos biográficos ya de por sí puede ser un corrientazo eléctrico más fuerte, algo que produce trabajos más conectados con lo rancio de la vida, con lo pesado, con lo que tiene esquinas, lo que pica, lo que hiere, lo que raspa. Hay algo terrible y de algún modo atractivo, una noción según la cual uno debe ser más “vivo” que el otro, más intrincado, porque sino el otro “se la monta”. Entender un chiste colombiano es entender su perversidad, distinto del humor de otras culturas. De un tajezo allí hay arte. Un arte fatal, el arte del niño de la calle (“gamín” en Colombia) que te dice son una sonrisa ladeada “regalado hasta un puño”. Un colombiano es como una tuerca que, como se dice coloquialmente en la mecánica “tiene juego”. Hay juego en cada transacción; se tiende a ironizar todo, la muerte misma - tengo “un enamorado” quería decir en el Medellín de los 90 que hay alguien que me está buscando para matarme- todos estos son buenos ingredientes cuando transitan, sin mucha fanfarronería al terreno de la creación. Sin mucha autoconciencia, quiero decir, sin algún sello de mercadeo como el que se inventó el gobierno: “Colombia es pasión”. No estoy haciendo una apología de esto, ni mucho menos, hoy vuelvo de Turquía, una sociedad que tiene su dosis de conflicto, de pobreza, de violencia y hablando con una colombiana todo el tiempo no podíamos dejar de quedar atónitos frente a la dulzura de la gente. Como algo inexplicable. En Colombia puede haber amabilidad y calor humano pero nadie se regala de esa manera tan pura, todo tiene su quiebre. De otro lado, para los que no crecimos cerca de la calle del “gamín” **está** la paradoja insalvable de que si bien algo nos llama a hablar de lo difícil no nos sentimos cómodos haciéndolo, porque lo tuvimos fácil, demasiado fácil.

P.C: Tus piezas oscilan entre obras documentales, piezas performáticas y otras de carácter social. ¿De qué manera se conectan y relacionan estas tres rutas de producción?

F.B: Te diré que me suscribo a lo performático, entre los tres términos que usas, pero no a lo demás. Mi pelea con lo documental es de fondo. Tiendo a buscar un lenguaje que ponga en jaque un principio sólido “de realidad”. Como decía Godard, hay que filmar una escena de sexo como si fuera una escena de muerte y al revés una escena de muerte como si fuera de sexo. Digo esto para significar que se trata de poner en juego lo que se representa y **cómo** se representa en una trenza, que deje todo en el abismo, porque sino sólo hay una reformulación, domesticación, neutralización, normalización. Y para eso mejor quedarse callado. Con respecto a la tercera categoría, es un rótulo jodido de por sí. Mi papá decía siempre que en el poema sobre el amor, no hay que escribir la palabra amor. Dios nos libre de nuestras intenciones más puras.

En general la imagen es lo que más me importa. Pienso la imagen ante todo. ¿Qué es una imagen?

Hoy en día lo que llamamos la política, o la guerra, o la ley han entrado en un punto de indistinción con su imagen. Todo el mundo piensa en la imagen antes que nada. Nuestra relación con la imagen es el sitio donde se juega nuestro destino. Cada imagen es como un destino. Son fuerzas muy grandes las imágenes. Lo que pasa es que hay un nivel, en el que se raciona su fuerza, en el que una imagen se hace pasar como la simple mensajera inmediata de un referente. Pero quedarse en ese referente es diferir la experiencia del embrujo de la imagen. Quedarse ahí es ser el sujeto que se somete a un control cultural, social, institucional... Ahí está el peligro de la imagen: el que está delante de ella necesita estar listo a pensar; si no, la imagen lo está masticando antes de que se despierte. La imagen es una cosa del presente, y hay que acercarse a ella con cautela, con deseo, con ritmo. Como el místico se acerca al mandala y al mismo tiempo como el médico lee una radiografía. En ese péndulo está la paradoja de la imagen: es un ahora que se dice antes y es un aquí que se dice allá. Es una constelación de fuerzas donde se juega la vida y se juega el futuro.

P.C: Existe un vínculo histórico entre Inglaterra y Colombia. A diferencia de otros países latinoamericanos que vivieron bajo el influjo de la cultura francesa, la Colombia del siglo XIX reprodujo ciertas estructuras del arte y la arquitectura británica. En tu obra aparecen elementos que abordan, tanto las escenas ecuestres de cacería en la campiña inglesa, como alusiones a los piratas anglosajones. ¿De qué manera dislocas estos códigos al confrontarlos con una Colombia violenta y en crisis?

F.B: El Cuadro De La Cacería del Zorro en La Sabana es un proyecto que consistió en tomar prestados los cuadros de cacería ingleses que están colgados por todo Bogotá en clubes sociales, apartamentos y lobbies. El proyecto, en su fase inicial consistió en presentar *El Cuadro de la Cacería del Zorro en La Sabana* (de Bogotá), donde nunca hubo un zorro, hacer un retrato de la ciudad a partir de sus propias imágenes. Si bien la identidad inglesa está ligada a la cacería del zorro, en una lógica especular la identidad de la ciudad de Bogotá, al menos de sus clases altas, está ligada a las *imágenes* de dicha cacería.

Esos cuadros no son del Valle, ni del Litoral, ni del Archipiélago, son de la Sabana son de esa meseta del privilegio, del gobierno central, el lugar menos tropical de Suramérica, la sociedad alta más europeizante del continente, **diría** yo; más aún que los argentinos : Santa Fé de Bogotá. Una sociedad que vive con su retrato en las paredes llena de poesía coloquial, repleta de jornadas de placer colectivo, de mañanas rosadas saliendo con los perros al campo. Aquí está esa sociedad, con todas sus particularidades, con sus gritos de algarabía "*Tally-Ho!*", y su jerga arcaica, misteriosa: "*Get Away Forrard*". El horizonte se abre y la cabalgata galopa a toda prisa tras ese animal que se escapa; ese que es lo que no se es; al que hay que volver a matar cada vez para saberse diferente de él (¿no se trata de eso el « ser blanco » ?)

Hay una metáfora en esa cacería. El zorro, por un lado, es muchas cosas, claro, es lo que se niega con violencia, aquello de lo que hay que diferenciarse a toda costa. El cuadro de la cacería en Bogotá es una emulación de la « blancura » con la que se busca una identificación. En este sentido esta pieza está relacionada con « Balance del Blanco (pensar es olvidar diferencias) » un video mío del

2002 que pretendía ligar la función del « white balance » de una cámara digital con la cuestión racial en Estados Unidos, usando los atentados del 911 como **subtexto**.

P.C: El crítico y curador cubano Gerardo Mosquera identifica un fenómeno propio de la globalización. En un texto que realizó para un libro de arte latinoamericano Mosquera dice que, en el contexto del arte transcultural, ya no se hace “arte africano”, “arte mexicano” o “arte colombiano”, sino más bien se hace arte desde África, desde México o desde Colombia. Esto significa que las tensiones políticas y culturales han homogeneizado los códigos de comunicación. Así, ya no se hace arte con identidad regional. ¿Cómo ubicas tu producción desde esta perspectiva contemporánea?

F.B: Yo hago arte desde François Bucher, que es una coordenada extraña, un caleño de papá francés, pero que con el tiempo entiendo más y más germánico -porque era de Alsacia-, un Berliner de **raíces** Neuyorkinas, un **bogotano** en Cali, un caleño en Bogotá, un niño que metían en *detention* si no cantaba *God Save the Queen*. El papá de Joseph, que es mitad inglés y ya habla alemán, que traduce lo que quieras del español al inglés a sus dos años. Al decir esto una parte mía ofrece resistencia. El caleño en mí últimamente **ha** cobrado lo que se le debía.

En fin, una identidad es algo que se vislumbra, es algo que se crea constantemente, como se crea una obra. No es algo de lo que se parte, no es algo a lo que se llega. Además, para ponerlo en una imagen: el que se pone su traje típico en el día de integración de los inmigrantes en un pueblito de Suecia ya está jodido, porque está preso del sueño de otro, objetivado, amordazado, esclavizado, diga lo que diga y haga lo que haga (“my name is François Bucher and I come from Cali, Colombia!”). El único acto de resistencia real es el de no nominarse, no definirse. En ese sentido acepto el argumento, lo que no me interesa tanto es la explicación que se le da, lo de la homogeneización.

P.C: Cuando se es colombiano de origen el arte político surge de forma casi natural. Esto por que el sistema de promoción cultural ha estereotipado la producción artística de acuerdo a las geografías, los climas y las economías. ¿Hasta qué punto tu obra se deja arrastrar por estos “clichés”? ¿Es crítico tu trabajo en relación a las ideológicas latinoamericanas?

F.B: Es rara la pregunta. Porque yo no hago nada adrede, simplemente opero desde mi centro. Y mi centro me pide que lleve lo prosaico hacia lo poético y lo poético a lo prosaico; que desarregle el sentido común para que aparezca el asombro limpio del pensamiento. Yo no busco una temática social, sino que me alcanza el poder de una imagen o de una historia y busco la manera de ponerla en un juego más expandido del que ya la circunda.

Creo que hay una relación con la reflexión ética, que es honda en mí, y con la justicia y la ley.

Cuando miro para atrás me voy dando cuenta poco a poco que una de las cuestiones que me atrae siempre, es la de una ética maltrecha, una interrupción de la norma que revela que el problema ético siempre necesita proyectarse por fuera de sí mismo, pasar por las aguas negras de la cultura y re-emergir del otro lado. En esa dimensión no hay una playa dorada donde se pueda desembarcar para siempre; no hay un sistema político o una institución o un dogma que logren abarcar el problema; solo existe la posible activación interna de cada individuo como ser responsable de todas sus acciones a los niveles más hondos; y sin el juicio de ningún padre ni de ningún dios omnipotente. Solo delante de sí. Por eso, como decía Beuys, todo hombre debería tener una educación artística, porque esa es la educación que abre la asunción más radical de sí mismo por fuera de las leyes de los otros hombres.

Pero, volviendo a la pregunta, esa es una discusión grande y hasta violenta desde hace rato en Colombia. El cliché del “arte político” -cuyo problema de fondo es que no se articula “políticamente”- hace que haya críticos que demeritan cualquier cosa que toque la realidad del país o del continente. Y eso es una tontería, porque hay obras que logran hablar y otras que son derivados blandos de las otras, que no se acercan por ningún lado al pensamiento, que no tienen invención ni poesía. Por el otro lado tratar de salvarse del estereotipo, por temor a que lo llamen “war profiteer”, que es lo que hacen un grupo de abogados de un arte más formal en Colombia, es una tontería aún mayor. Hay que estar por fuera de estas consideraciones, concentrado, inmutable, siguiendo el juego honesto que le corresponde a uno.

P.C: Una de las características del arte contemporáneo es el uso deliberado de las nuevas tecnologías telemáticas. ¿Sacas provecho de estas posibilidades técnicas? o ¿de qué forma tu trabajo fractura la operatividad de estos sistemas?

F.B: Yo he tenido una actividad seguida como escritor también. Y por ahí, por el lado de lo que tu llamas telemático se ha enfocado mucho de mi trabajo teórico. Qué hacer con lo “en vivo” (What to do about Live?); qué hacer con ese aparato retórico que pretende lo in-mediado, inmediato, la promesa de ver lo que está más allá; qué hacer con la metáfora epistemológica de la tele visión? Desde el 2002 vengo escribiendo en **Journals Revistas?** y dando conferencias sobre eso, y al lado de ese trabajo teórico hay un trabajo que surgió de tener acceso al *streaming* cuando no era nada común. Desde el 2002 también vengo haciendo transmisiones en vivo *desde* y **hacia** distintas partes del mundo con personas cuya perspectiva sobre los medios me parece **interesante**. En esas transmisiones los invitados pasan una hora y media frente a la pantalla de la TV, haciendo zapping y hablando sin libreto de lo que ven, en vivo y en directo. El archivo acumulado va de Martha Rosler, Yvonne Rainer y Tom Keenan al exalcalde de Bogotá Antanas Mockus.

P.C: Tu trabajo, de alguna manera, rearticula ciertos valores asociados a la identidad cultural. Pienso en “Onda Corta” que es una obra que aborda temas como el narcotráfico y la violencia. ¿Hasta que punto los problemas políticos, económicos y sociales se pueden vender como productos

exóticos de Latinoamérica?

F.B: En el peor de los casos es así. Pero si un uno está trabajando con una espía inglesa que casi le sabotó a los servicios secretos americanos e ingleses el esfuerzo por legitimar la guerra en Irak en el consejo de seguridad de la ONU; y al día siguiente está trabajando con el material recuperado después de 50 años de una película de culto y paradigmática hecha en 1960 en París sobre el tema de la felicidad; y al día siguiente está trabajando sobre una excavación que se está haciendo al lado de la pirámide de Giza cuya localización viene de una canalización en Polonia; y al día siguiente está con un ex presidente de Colombia, con estatus de paria por haber recibido dinero del cartel de Cali, haciéndole repetir un discurso profético sobre la legalización de la droga de 1978; en ese caso uno no es un producto exótico de Latinoamérica sino alguien que sigue una idea que tiene mil caras y lo concierne de la manera más íntima.

P.C: ¿Tienes algún vínculo con México? ¿Algún proyecto en pie para presentarse en la ciudad de México?

F.B: Vínculo: en lo de la colombianización de México tal vez. En serio, voy a presentar la instalación de dos canales "Severa Vigilancia", una pieza sobre una pantomima cruel y paradójica que sucedió en un departamento de teatro en Medellín. La voy a presentar en un nuevo espacio en México que se llama Petra que dirige Montserrat Albores Gleason y Pablo Sigg. Y un par de piezas más, eso es en abril. De resto, pues el afecto que es cierto, por muchos lados.