



Mario Vélez: la pintura como contraposición

Carlos Arturo Fernández Uribe

Resumen

La pintura de Mario Vélez permite una aproximación a los desarrollos de la pintura en el contexto poshistórico. Más allá de la apariencia moderna de su pintura, Vélez asume el sentido poshistórico de la obra como una investigación de los problemas propios del arte, por medio de la variación sistemática y de oposiciones que abren nuevas posibilidades de sentido.

Abstract

Painting in Mario Vélez makes it possible to approach developments taking place in painting in a posthistorical context. Beyond the modern appearance of his work, Vélez adopts a posthistorical meaning for it, as an investigation of problems typical of art, through systematic variation and oppositions that give rise to new possibilities for meaning.

En el contexto de las discusiones actuales sobre filosofía de la historia se afirma, con frecuencia, que la historia ha terminado y que hoy vivimos en la *poshistoria*. Es una idea que encuentra un campo fecundo de análisis y aplicación en el arte, que permite enriquecer la comprensión del paso que se produce entre unas vanguardias históricas y modernas y un ejercicio estético contemporáneo que supera la simple dimensión artística.

De manera general, puede afirmarse que la idea de un “fin de la historia” se refiere al quiebre definitivo de aquellas interpretaciones que veían el proceso histórico como un desarrollo totalizador y progresivo, reducible a un esquema lógico, que convertía las manifestaciones particulares en momentos sólo explicables como resultados sintéticos del perfeccionamiento general.

A partir de una lectura del pensamiento de Hegel, que hoy se encuentra en un proceso de revisión profunda, se estructuró un esquema histórico muy complejo que va desde el arte antiguo hasta el de comienzos del siglo XIX, para explicar la sucesión de

las formas simbólica, clásica y romántica y el desarrollo progresivo de la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía. Esquemas con las mismas pretensiones totales se utilizaron en la historia del arte posterior cuando, por ejemplo, se leyó muchas veces el arte de finales del siglo XIX y comienzos del XX como un proceso lógico hacia el expresionismo o hacia la abstracción o hacia el arte conceptual.

Hans Belting y Arthur Danto analizan las consecuencias de aplicar esta perspectiva histórica tradicional a la historia del arte; según ellos, la idea de que el proceso del arte es un recorrido continuo de progreso y cambio conduce a la tentación casi natural de formular la historia completa del arte como si fuera una especie de historia ininterrumpida del arte de vanguardia, desde los inicios de la actividad artística hasta el presente. El resultado es una “narrativa maestra”, es decir, un discurso general, que explica el desarrollo universal y deja de lado todas las manifestaciones que no encuentren ubicación dentro de su marco lógico; por ejemplo, Clement Greenberg,

quizá el más importante crítico de la segunda mitad del siglo pasado, resolvió desconocer el sentido y valor del Surrealismo porque no cabía en los conceptos de la «narrativa» que él defendía. De esta manera, la visión de un progreso histórico total asimila y neutraliza todas las rupturas y acaba por afirmar la existencia de una especie de arte eterno en el cual, consciente o inconscientemente, las obras particulares sólo se justifican por su relación con el esquema total.

Contra esa concepción tradicional de la historia, lo que caracteriza la actual etapa poshistórica es la desaparición de aquellas narrativas maestras que, lógicamente, no proceden del análisis de lo particular hacia lo general y que, por el contrario, en todos los casos, se basan más o menos abiertamente en lo que Arthur Danto llama una filosofía «sustantiva» de la historia. Las narrativas maestras no se limitan a presentar e interpretar los hechos pasados sino que, de alguna manera, hacen unas «historia del futuro», en el sentido de que se determina la validez de lo ya pasado con base en valores que presuponemos que se establecerán más adelante en el tiempo. El fin de las narrativas maestras cierra las perspectivas teleológicas y elimina la idea de un horizonte normativo que define hacia el futuro el proceso del arte. En otras palabras, lo que se elimina es la búsqueda de un deber ser al cual el artista se siente más o menos obligado a acogerse; ya no existe el *ideal* del arte y, por tanto, deja de ser claro lo que es el arte mismo. En la condición poshistórica no existe una definición del arte ni ningún esquema ideal que determine su desarrollo. «No existe, realmente, el arte. Tan sólo hay artistas», como dice E. H. Gombrich. Por eso, no es tan absurda como parece la definición de Andy Warhol: «Arte es lo que hacen los artistas».

Paradójicamente, esta imposibilidad de una definición sustantiva del arte ya aparece contemplada dentro de la más genérica de todas las narrativas maestras, la de Hegel: en el mundo actual, cuando el arte ya no se refiere a lo necesario, es decir, a la verdad

en sí misma, sino a la realidad casual en su variedad ilimitada de juegos de formas y relaciones y a las experiencias propias del artista, se hace obvia la pregunta de si tales producciones se pueden seguir llamando «obras de arte», al menos en el sentido histórico de la expresión; en el nuevo panorama que así se crea, el trabajo de los artistas deja de ser un medio para producir objetos o para explicar las características del mundo y se convierte, ante todo, en una discusión permanente acerca del arte y de sus problemas.

Y, por supuesto, a partir de este quiebre es indispensable replantear la validez de los proyectos y procesos artísticos; el análisis de la obra de arte concreta —y no solamente la reflexión sobre las grandes narrativas— debería proponerse en el marco de las nuevas relaciones que resultan de ello: sin progreso, sin un encadenamiento de rupturas, sin afán de originalidad, ubicados ante un trabajo que, paradójicamente, ya no tiene la pretensión de ser *relativo* —es decir, de hacer confluir en sí mismo toda la historia del arte y de la cultura— pero que, con toda claridad, se presenta como un *absoluto* que establece vínculos a partir de su propia realización.

La serie *On-No* de Mario Vález se ubica, precisamente, en ese territorio paradójico donde parece que todo ya se quiso decir de una sola vez, todo en una única obra absoluta que se despliega poco a poco en un tiempo que es duración, pero que no pretende formularse como si fuera una de aquellas narrativas maestras de la historia. Es una perspectiva en la cual no se trata de la disolución del arte en una difusa estetización de la vida cotidiana sino, por el contrario, de un compromiso permanente, en primera instancia por parte del artista mismo, de aproximarse a una interpretación del sentido del arte o, mejor todavía, de construir el sentido del arte por medio del trabajo constante.



Obra de Carlos Mario Vélez. De la serie serie *On-No*, expuesta en la Galería Casa del Lago de la Universidad Autónoma de México, en octubre de 2003.

La obra de Mario Vález se debe leer como la manifestación de la persistencia de un artista en el proceso de construcción del arte, sin definiciones cerradas, con la convicción de que la construcción se realiza paso a paso y que, por eso, es fundamental insistir en los procesos para buscar su problematización constante.

A primera vista, frente a las pinturas de Mario Vález surge la sensación de que se limita a un conjunto de «variaciones» sobre un mismo tema relativamente invariable. Y, en ese nivel, se puede pensar de inmediato en una serie bastante amplia de artistas de vanguardia, obsesivamente dedicados a presentar sutiles variantes dentro de una estructura de fondo que, en definitiva, es la verdad absoluta que ellos quieren defender; en esos casos, lo que el artista hace es conducirnos paso a paso hacia la revelación de esa verdad permanente, con la convicción *moderna* de quien puede llegar a definir los términos del problema.

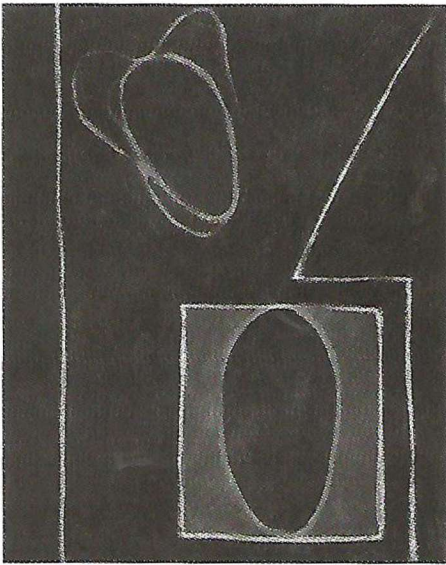
Pero tras la misma apariencia puede revelarse un problema diferente al del «tema con variaciones». Es la posibilidad de quien centra su obra en la variación misma, con una progresiva disolución de los temas originales. Esa es la posibilidad que explora Mario Vález, con una posición llena de sutiles complejidades donde desaparecen las actitudes definitivas y se refuerza el sentido de la obra de arte como investigación, una búsqueda que se escapa a los conceptos de las anteriores vanguardias, que se definieron a partir de la creatividad y la originalidad incesantes.

A diferencia de la actitud del vanguardista moderno, de Josef Albers, por ejemplo, aquí no aparece una forma que se refuerce por la variación permanente hasta alcanzar una dimensión simbólica, sino el paso de una forma a otra. En las series anteriores de Mario Vález, desde sus primeras exposiciones individuales a mediados de los noventa, se suceden fragmentos de casas, de formas fálicas, de perfiles humanos paulatinamente convertidos en una cierta

clase de caligrafía, de huesos, huellas, quizá árboles, aspectos de cuerpos, y ahora una especie de forma de T, como una lengua o un torso sin miembros pero sin violencia, de perfiles curvilíneos muchas veces en varios niveles sobrepuestos. Es decir, frente al valor de la definición moderna, aquí predomina un sentido de la transformación, donde lo que permanece es el trabajo de la pintura como lenguaje abierto a múltiples posibilidades de expresión.

El resultado de este predominio de la variación es un conjunto donde, aparentemente, la totalidad está ya contenida en cada una de las obras particulares. Pero se equivoca quien crea que puede aplicar aquí aquello de que «visto un cuadro se han visto todos». La experiencia estética exige el establecimiento de una sintonía con la obra; y quien, frente a las series de Mario Vález, pasa de una pintura a otra, recibe de inmediato el impacto de la diferencia y percibe que cada elemento de la serie ofrece elementos propios, que las semejanzas de familia de estas pinturas esconden rasgos siempre diferentes, que nada permanece estático, que la apariencia simple es la presencia directa de una gran complejidad. Simple y complejo, igual pero distinto: son éstas las más evidentes manifestaciones de una reflexión sobre el problema del arte que Mario Vález parece enfrentar desde la perspectiva de la contraposición. Aquí todo se presenta de una manera casi cartesiana, clara y distintamente; pero, al asumirla, cada realidad concreta —cada forma, cada color, cada pincelada— se desdobra en su contrario, como para intentar formular una dimensión adicional de sentido, que no es síntesis de las anteriores sino alternativa, cuestionamiento y crisis.

Por otra parte, la idea de la contraposición se presentaba también en los títulos de las series anteriores de Mario Vález. *Todo de uno habla*, de 2000, o *Perpetual mirrors*, de 2001, trabajan a partir de ese concepto básico que ahora se hace explícito en *On—No*: positivo y negativo, encendido y apagado, luz y



Pintura de Mario Vález de la serie *On-No*

oscuridad, vida y muerte, movimiento y quietud, indiferencia y pasión, son sólo las posiciones antagónicas, ubicadas en un nivel teórico, que señalan el arco dentro del cual se pueden desplegar las experiencias y contraposiciones concretas de la pintura, de cada una de las pinturas, pero también de la propia vida comprometida con ellas.

Porque la afirmación más evidente que se desprende de la sucesión de este trabajo es la de una elección vital y apasionada, mantenida de manera consciente y sistemática, con una innegable conciencia del propio carácter profesional y de la tremenda seriedad del trabajo —del juego— del artista. Y, por eso, esta pintura como contraposición se despliega en múltiples niveles y perspectivas; es decir, el antagonismo se asume como un método de investigación para analizar las posibilidades de sentido de la pintura. Las de la obra de arte son posibilidades no verbales ni directamente verbalizables sino formales —donde la animación estética se entiende, con Renato Barilli, como aquel «masaje» de la sensorialidad colectiva que opera el artista contem-

poráneo—; por eso, cualquier verbalización, como la realizada por el crítico, peca necesariamente de accidental y fragmentaria; y más todavía frente a una obra como la de Mario Vález que, como ya se dijo, vive de realidades que se desdobl原因an permanentemente para revelar sus contrarios.

Pero si en esta búsqueda de contraposiciones fuera lícito que el crítico congelara un momento los procesos formales y la construcción de significados, quizá podría señalar una serie de contrarios que, en todos los casos, formulan de inmediato su referencia a otra realidad que los supera.

Así, en primer lugar, frente a estas pinturas se hace evidente la posibilidad de recordar la disputa moderna entre figuración y abstracción, sobre todo porque Mario Vález parece seguir muchas veces un proceso de eliminación progresiva y sistemática de los detalles accidentales —como Mondrian en la serie del árbol—, para llegar, por ejemplo, a fragmentos de rostros humanos que son apenas signos caligráficos, o al trazo de forma de T en esta serie *On-No*, que acaba por dejar atrás cualquier referencia mimética y se convierte sólo en una línea que se cierra sobre sí misma. Pero como no nos encontramos frente a una obra aislada sino frente a una serie —y aquí reside otra contraposición de ricos valores—, el conjunto hace que los indicios de figuración se sumen y adquieran una presencia inapelable. Seguramente esta antítesis entre figuración y abstracción se resuelve en la afirmación de lo poético: como en el planteamiento de Paul Klee, uno de los artistas más «posmodernos» de la primera mitad del siglo xx, aquella es una división que no tiene validez alguna en el campo del arte, por lo menos si se entiende que el sentido de la pintura no es el de revelarnos ni la esencia ni la apariencia de realidades distintas a ella misma; el arte revela «lo poético», es decir, lo que hay de arte en él mismo, sin encerrarse en los meros juegos formalistas.

Y, por eso mismo, Mario Vélez no se limita al rigor de unas formas planas, esquemáticas y deshumanizadas, sino que sus líneas recuerdan siempre que la geometría es, ante todo, un resultado humano, cargado de «vida vivida» y de experiencias íntimas. Como las rectas de Mondrian que no pueden ocultar el esfuerzo infinito que representan o como las de Barnett Newman que no quieren hacerlo sino revelar las fuerzas orgánicas que las determinan. Para Mario Vélez lo geométrico y lo orgánico son valores relativos el uno al otro, contraposiciones que permiten descubrir en cada momento el ejercicio de la sensibilidad o, quizá sería mejor decir de la sensorialidad, que nos invita casi tímidamente —no es una obra que obligue con su agresividad— a detenernos ante el ejercicio de una pintura que revela siempre las rectificaciones de recorrido, la superposición de colores o su contraste, la alternancia de distintos tipos de pincelada, las correspondencias estructurales y compositivas entre los distintos elementos de la serie. Sensibilidad, por supuesto: claro, la invitación que el artista nos hace es, solamente, la de detenernos y mirar; el resto corre por cuenta de la presencia eficaz de la pintura.

En la misma dirección puede señalarse una contraposición entre figura y fondo. Figuras en constante transformación, fondos que a veces llegan a ser protagonistas de primer plano —como figuras— por el manejo de la pincelada y las sensaciones de texturas y ambientes. Figuras que nacen como dibujos sobre el plano pero que al repetirse y transformarse se convierten en profundidades; o que se desdoblan en positivo y negativo, *On-No*, como en espejos paralelos que repiten la misma imagen, desplazada hasta el infinito.

On-No es un conjunto, una serie que revela su solidez: continua, coherente, indefinida como todo contacto humano —fragmentario— con lo real. La serie existe como tal: es evidente para el observador que las pinturas se realizan así, en serie, al menos idealmente todas a la vez, en el tiempo psicológico

del problema vital de la creación; por eso los colores, las formas y las estructuras se remiten de un cuadro a otro, tienen un ritmo común y a veces inclusive riman de manera muy precisa. La presencia de la serie es definitiva; si se piensa que el hombre afirma la existencia de algo cuando lo nombra, aquí no existen obras independientes que no tienen nombre: sólo lo tiene la serie, la única que es efectivamente real. Pero cada verso de este poema completo conserva su individualidad y sentido, aunque sea producto de aquellas relaciones que posibilitan su creación.

Contraposición es una forma de relación. Y también en esa perspectiva se desarrolla esta obra. Lengua o torso, huesos, rostros, genitales o fragmentos de cuerpos, todo lo que aparece en estas pinturas evoca contactos, proximidades o, al menos, posibles encuentros que se apartan de la idea del arte como una construcción formalista.

Para la serie *Mario Vélez. Perpetual mirrors*, Héctor Abad Faciolince escribió un texto titulado «El incesante espejo» en el cual aparece como telón de fondo la poesía de Jorge Luis Borges. Y también aquí se quisiera recordar a Borges para señalar un parentesco espiritual que liga la pintura de Mario Vélez con su obra.

Por supuesto, es la idea de la obra de arte como contraposición, pero inclusive entendida más allá, como la experiencia misma de la obra. Como en Borges, aquí hay una apariencia racionalista e intelectual; pero también como la poesía de aquel, las pinturas de esta serie *On-No*, de Mario Vélez, sólo se abren ante una aproximación intuitiva, que deje atrás la idea de un recorrido ya conocido y se abra a la experiencia directa —*posbistórica*— de perderse, como el mismo artista, en el laberinto de senderos que se bifurcan.

