



Homenaje a Manuel Quintín Lame | 2013 | Fotografía del artista ejecutando la obra Cortesía: Casas Riegner Bogotá y Sucesión Antonio Caro

Nací en diciembre de 1950, en Bogotá, la capital de Colombia, un país con grandes inequidades económicas, políticas y sociales.

Quiero, en los días que me quedan de vida:

Comer pescado fresco sin los estragos de la congelación, comer frutas y vegetales no afectados por la colecta precoz, el cambio de clima, el transporte.

Ver, hasta donde puedo ver, soy miope, animales silvestres en su propio hábitat y los domésticos, en relativa libertad.

Oír y ver pájaros e insectos no perjudiciales.

Bañarme, no soy buen nadador, en aguas libres y limpias de cascadas, mares, lagos, lagunas, pozos, ríos y quebradas.

En fin, disfrutar de lo mucho o de lo poco que queda de la naturaleza.

Intentare:

Comer balanceado y frugal sin perder el apetito.

Hacer alguna clase de ejercicio y de actividad física. No practicar deportes.

Seguir los consejos y aplicar los remedios de los médicos, con formación alopática que cuidan de mi salud y que están haciendo un empalme con la Medicina Tradicional Indígena de la selva amazónica.

Comunicarme con más niños y tratar de ser como ellos.

Acercarme a los animales, aflorar mi parte animal.

En resumen, buscar mi propio bienestar.

Espero lograr algún hábito de vida que, al menos, disminuya mi propia polución.

No tengo más oficio que el arte y lo seguiré practicando porque es mi única forma de vincularme a la sociedad.

Ojalá mis propuestas visuales ayuden en algo, a mi desvalido país.

Antonio Caro. Bogotá-Colombia. Diciembre 2007.

Soy CARO Muy CARO

Oscar Roldán-Alzate

oscar.roldan@udea.edu.co

“Nací en diciembre de 1950, en Bogotá, la capital de Colombia un país con grandes inequidades económicas, políticas y sociales”¹

Antonio Caro.

Quizá una de las cosas más atractivas, y a la vez chocantes, que tienen las artes actualmente es que nunca se sabe dónde saltará la liebre; incluso, hasta su nominación cambia con tal rapidez que es difícil ajustarse a sus reclamos de dignidad. Artes plásticas, visuales, contemporáneas, actuales, o simplemente del acontecimiento son algunos motes que este medio expresivo de la humanidad baraja para hablarnos, o mejor, para retornos a entender cosas más allá de lo evidente. No empero, los atributos de su existencia son invariables a la lógica de la estética moderna: extensión e idea o materialidad y concepto son las únicas maneras que tiene una manifestación artística para habitar esta dimensión, ya está en nosotros darle otros más trascendentes, como su halo mágico o poder de transformación del cual tanto se habla por estos días.

A diferencia de tiempos pretéritos, cuando la maestría en la ejecución de los objetos artísticos dejaba claro que una creación era merecedora de admiración, además del poder mismo que el símbolo conseguía encarnar, hoy no hay una clave certera que indique qué cosa puede ser o llegar a ser considerada una pieza maestra del Arte; y eso, ya puesto así, es una delicia para

cualquier persona que ame la incómoda incertidumbre, goce de los límites del conocimiento, o por qué no, se sienta interesado por las inversiones económicas más alocadas, que por lo general resultan ser las más prestantes, pero también, decepcionantes.

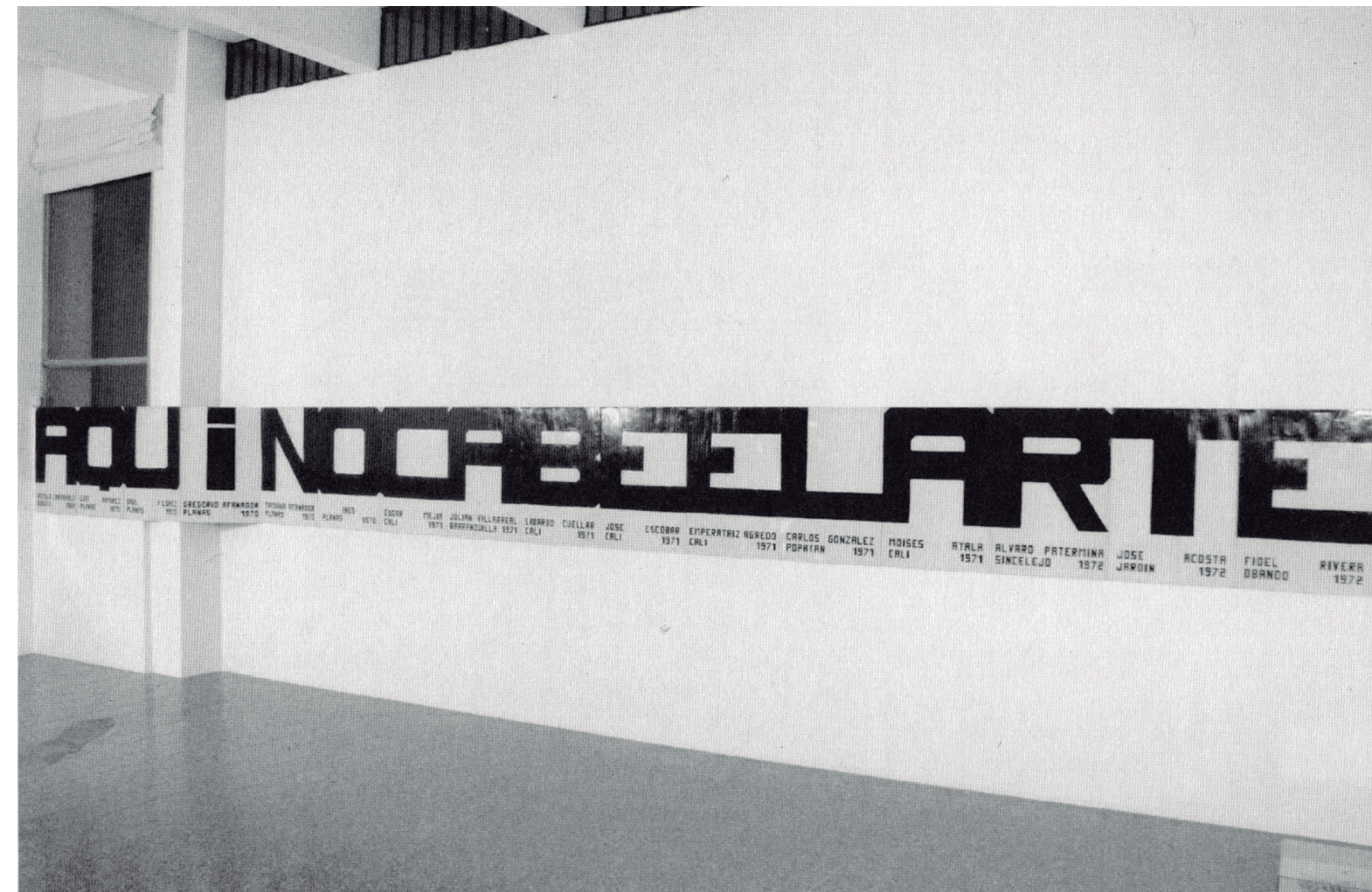
En este sentido, que el arte sea caro no es un secreto. En buena medida es entendible y tiene que ver con un principio comercial que dice que todo aquello que se ubique en el atributo de la extensión y que sea finito –con existencia escasa, y por tanto exclusiva–, y dependiente de variables que lo hacen único e irrepetible, como la vida de su artífice: la cual está necesariamente acotada por un periodo corto de tiempo; o la creatividad: que resulta ciertamente mucho más escasa, por no decir rara, en un momento en el que pensar en crear algo nuevo es ya una utopía. Y en este sentido, lo interesante tal vez está en la posibilidad de invertir la ecuación y reconocer que “Caro” sea Arte, eso hace la diferencia. Un juego semántico que tiene sentido en nuestra historia local del arte y que nos aprestamos a ver.

Antonio Caro (1950-2021) se convierte en una celebridad en el mundo del arte con una idea que, según él mismo, no se explica

cómo a alguien más no se le había ocurrido antes. Su humor satírico, que hollaba en sus desventajas físicas frente a los demás, las cuales supo poner a jugar a su favor, como su miopía, la que le permitía ver diferente, antecedió cualquier posibilidad de juicio, y en tanto, era difícil saber cuándo hablaba en chanza y cuándo en serio. Según sus relatos, y trascurriendo el año de 1976, decidió no esperar más para bajarla del mundo de las ideas al de la forma, parirla a través de la fascinante capacidad *poiética* que tiene el arte. Él se encargó de que esa entelequia se abriera paso entre las cosas que llamamos existentes, y que hoy por hoy se ha vuelto una marca de país, cuando de arte se trata; he aquí una de las definiciones actuales del ser artista según Nelson Goodman: aquel que cuenta con la capacidad de crear mundos.

El vocablo “Colombia”, que designa el nombre del país de su natalicio, fue escrito, a la manera del logo símbolo de la mundialmente conocida bebida de extracto de hoja de coca y nuez de cola: Coca-Cola. Es

preciso recordar que, para esta época, y bajo el influjo creciente de los límites de la profesión de la publicidad en la vida social y política de las naciones, el arte logró una de sus grandes emancipaciones: se liberó de aquellas viejas e incómodas finalidades trascendentes, como el culto al credo, a la belleza o al orden político, grabando incessantemente la gesta de las élites triunfantes. A la postre, esto allanó el terreno para que las prácticas contemporáneas del arte se desmarcaran de su rol propagandístico y se ubicaran inteligentemente en problemas, si se quiere más anodinos, cercanos y mundanos, que ya la modernidad había experimentado, anulando cualquier viso narrativo en sus creaciones. Ya desde antes, pero especialmente en estos años, los artistas visionarios (valga la redundancia) supieron ubicarse del lado correcto de la línea y tomar para sí parte de una soberanía que se creía perdida bajo la teoría del pacto social, no obstante, las fuerzas dinámicas de la caída del estado de bienestar hicieron nacer formas de organización y producción que aparecieron hace poco con



Aquí no cabe el arte | 1972 | Acrílico sobre cartulina
Cortesía: Casas Riegner Bogotá y Sucesión Antonio Caro

¹ Antonio Caro participó de un proyecto del artista Uruguayo Luis Camnitzer llamado *El último Libro* (2007) su colaboración fue una carta que comienza así.



Marlboro Colombia | 1975 | Impresión offset
 Cortesía: Casas Riegner Bogotá y Sucesión Antonio Caro

un neologismo resultante de la suma de las palabras artista y activista: *artivista*.

Entre publicidad y arte

Entre los años 1969 y 1970 nuestro *caro* amigo estuvo matriculado y asistió a las aulas de arte de la Universidad Nacional. Su permanencia en el claustro fue fugaz. Salió de huida, tras comprender que de quedarse allí terminaría siendo un “artista”, y esto, después de experimentar y analizar concienzudamente el entorno, y, en especial, las limitaciones inducidas por la tradición, le pareció aterrador. —¡Un artista por negación, qué interesante postura y qué brillante intuición! Fue entonces cuando el creador se inscribió en una escuela sin rótulo ni licencia, una academia profana para el mundillo caprichoso y excluyente del arte. Por una palanca, como lo reconoce en varias entrevistas, cayó y solicitó trabajo

en una agencia de publicidad, donde todo estaba dado para que su genio compaginara y, paradójicamente, fue allí donde encontró, en medio de la libertad perdida, o mejor, vendida a las excentricidades del mercado, su libre albedrío, su soberanía.

Leo Burnett, la mundialmente conocida y exitosa casa creativa, fue la catedral contemporánea donde este joven amanuense expandió sus extraordinarias capacidades con el lenguaje y la palabra, la cual es punto, línea y plano en su gramática artística. La agencia, que nació en 1935 en Chicago con el nombre de su socio fundador, ícono para ese momento de la todopoderosa profesión que, casi de manera mágica, lograba, juntando teorías de percepción con rudimentos de la psicología de masas y muchísimo glamur *fancy* entre y con los miembros del *Jet set*, influir en las personas para que adquirieran cosas que

nunca habían siquiera imaginado anhelar, mucho menos necesitar. En una avanzada mercantil de esas que ha quedado identificada desde los estudios culturales como poscolonial, había llegado años atrás a Latinoamérica la máquina multinacional de la publicidad, y en su centro de operación de Bogotá contaba con una pléyade de increíbles y talentosos jóvenes, entre los que se contaban poetas y escritores como Soto Aparicio, Fausto Panesso o artistas de la talla de Bernardo Salcedo y Carlos Duque, incluso personalidades de la alta sociedad y el espectáculo de voces tecnicolor como Otto Greiffenstein. Carito, como cariñosamente le llamaban, y que uno de estos mismos colegas, Jotamario Arbeláez, el insigne poeta del “Nadaísmo”, recientemente en una suerte de obituario en el periódico *El Tiempo* lo recordó como un “joven flaco de rasgos indiscretos y de melena esponjosa, que se mantenía haciendo velitas en los andamios y recitando como un maníaco frases sin ton ni son, que los demás creativos iban copiando y después aplicaban como eslóganes a sus productos”². Él logró lo que solo los artistas de verdad consiguen: habitar el infierno, aprender en él, consiguió descubrir cosas nuevas y, finalmente, salirse con la suya: un método único y propio para hacer de su mundo uno posible para otros. Volvió a la hija proscrita del arte, a su peor enemiga, la publicidad, una mina.

Era la época del Pop Art, de hecho, hay críticos que lo catalogan en esta tendencia. Algo habrá de eso. Para finales de esa década se decía que había tres imágenes que siempre coincidían en cualquier calle de un comercio en el planeta: además de la bebida apropiada por Caro, estaban **Kodak**, la compañía de films, químicos y papeles para fotografía fija y la marca de tabaco rubio **Marlboro**, con la que también trabajó eventualmente. Las marcas se perfilaban como aparatos supranacionales y su existencia superaba el simbolismo de la decadente entelequia del Estado-Nación. La traducción de pop art a arte popular no coincidía ni hacía el mismo sentido en ese entonces, menos ahora. El arte popular en nuestro contexto, lejos de acercarse a la gente bajo un poder económico igualitario, como pasa con la idea original de Andy Warhol, las divide, las enemista, las separa, les recuerda de manera cínica que hay alta y baja cultura. Caro, aunque usó la fórmula de serialidad,

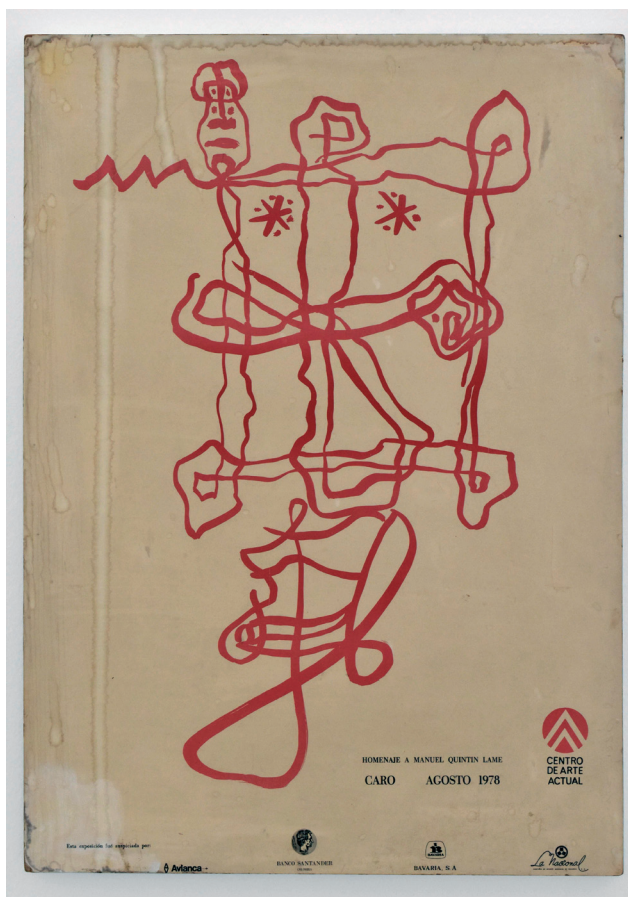
producción y comunicación descubiertas por las teorías comunicacionales, en especial lo referido al *marketing*, lejos estaba de hacer una crítica llana a la sociedad de consumo. Se apropió sí, pero bajo una premisa en una dirección opuesta. Fue uno de los primeros apropiacionistas de Suramérica, en especial de las marcas y campañas como la de *Marlboro Man*, con las que su *alma mater*, la agencia Leo Burnett, había alcanzado un enorme monopolio global de mercados.

En contraste con los artistas modernos, que se fueron a su tumba con sus secretos de estilo y formulaciones de arte, Caro contaba todo. Le encantaba hablar de su obra. Sabía que el discurso y su presencia eran necesarias para activar la cosa. Cada uno de sus proyectos era un complejo sistema orgánico de vasos comunicantes que se iba conectando con todo lo que hacía, haría y había hecho. Por ejemplo, para Marlboro-Colombia nos dejó saber que era una aparición lógica después de haber trabajado con Coca-Cola, en especial por la cercanía de la marca con la palabra marihuana en su composición morfológica y gramatical. Él provocaba el dispositivo, la mente del transeúnte y el espacio público hacían lo suyo, y esto es una variable para nada menor, pues su trabajo fue netamente urbano y cosmopolita. La ciudad era parte de la misma creación, como lo es para la acuarela un papel de algodón.

No cabe duda de que no le tomó mucho tiempo comprender las enormes posibilidades que se le estaban presentando y, en consecuencia, aprehender para su arsenal creativo las maravillas tras el universo del sofisticado sistema de persuasión de la publicidad y el diseño moderno, el cual se convierte en sus manos en herramientas de arte, especialmente si consideramos que su trabajo artístico de ese momento no tuvo pretensiones mercantiles, no se realizó para generar inflación, ni mucho menos se convirtió en mercancía. Por el contrario, aparecía como una suerte de guerrilla visual³, sin mayores ínfulas que las de mover, trastocar y sacudir el ánimo de sus congéneres. Tal vez por esto, y con la conciencia firme en no dejar entrar al monstruo del capital a su góndola, su ser creador se refugió, en la madurez de su carrera, en las prácticas pedagógicas como tallerista del Banco de la República, oficio que amó

² *El Tiempo*, <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/jotamario-arbelaez/tres-caras-del-amor-1-columna-de-jotamario-arbelaez-579005>.

³ Concepto del argot publicitario para designar propuestas no convencionales y que el crítico y artista Luis Camnitzer utilizó para calificar la obra gráfica de Caro.



desde siempre y que le permitió expandir su legado, ampliar sus conocimientos de geografía colombiana, atender necesidades de minorías y estar con la gente del común, la misma a la que le entregaba todo: su sapiencia, atención, cariño y compromiso. Siempre defendió la máxima boyciana, esa que dice “cualquier persona es un artista”. Esta práctica, sin duda, soportó no solo sus necesidades básicas, también cimentó y dio estructura a un proceso deliberadamente comprometido con el otro, con la construcción de tejido social, con un país que vivió, criticó, amó, y trató siempre de entender, en medio de las más grandes adversidades.

Colombia

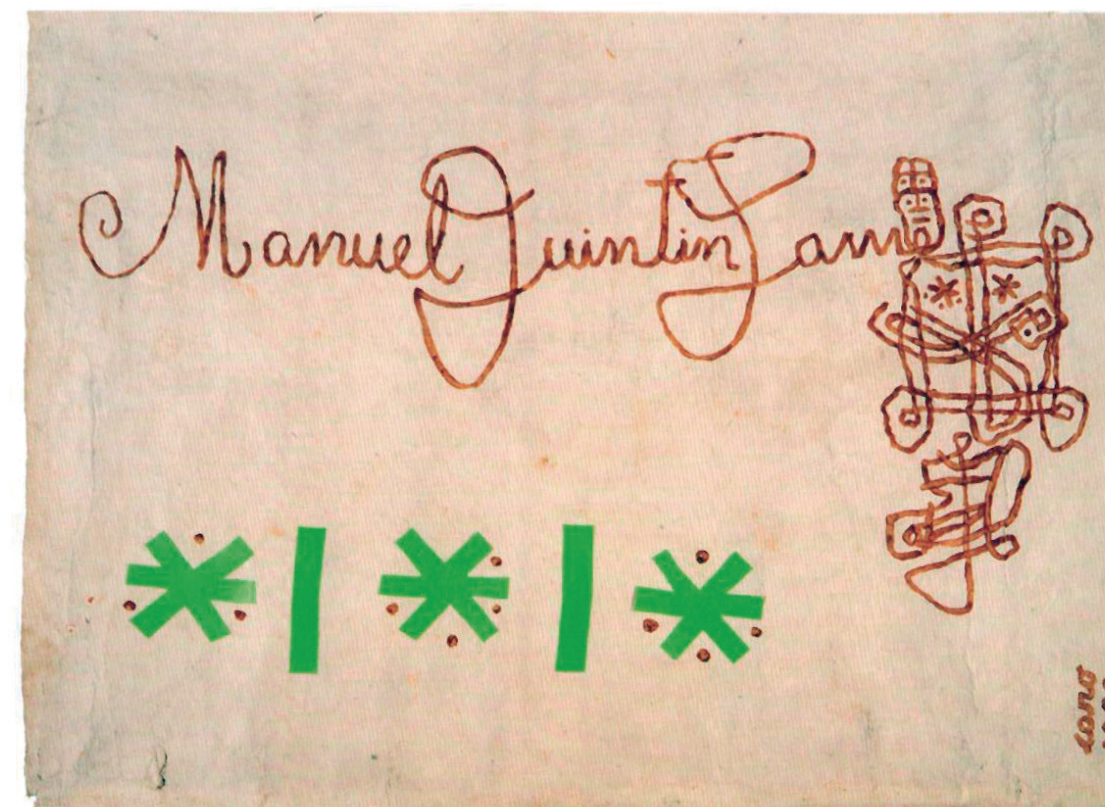
Pero volvamos a Coca-Cola, o mejor dicho, a Colombia –perdón, a veces en este país no resulta claro de lo que se está hablando cuando se invoca la palabra Colombia–. Pintado a mano alzada con

⁴ La Violencia, con uve mayúscula, refiere el periodo histórico en el que, desde 1948 y por algo más de una década, en Colombia, se produjo una guerra intestina, en la que la sociedad en su compendio se vio envuelta en una guerra civil no declarada que confrontó a las bases populares y zanjó una división irreconciliable entre Liberales y Conservadores. Las consecuencias pueden rastrearse no solo en la obra de Antonio Caro, también en el espectro más amplio del arte de la segunda década del siglo XX y buena parte de lo que hoy por hoy define el arte de este país.

esmalte corriente, sobre lata –como los letreros de usanza en la época, que aún empleaban hábiles artesanos–, en letra blanca sobre el inconfundible rojo de la compañía gringa, apareció la obra que hoy, pocos meses después de su temprana partida, ha reclamado un sitio privilegiado en el circuito del arte internacional. La palabra que recuerda al conquistador veneciano, Cristophorus Columbus, y que geopolíticamente designa uno de los países de mayor inequidad del planeta, continuó desde ese momento, al igual que muchas otras de sus piezas, repitiéndose casi como un mantra, una oración, una cosa que debía aparecer en la escena cada tanto para ser connotada con los sucesos del momento.

La lata roja y blanca pintada a mano –como procede con la omnipresente publicidad, por un tercero– en un principio, y bajo los movimientos sociales de esa década, tuvo asociaciones críticas con el imperialismo yanqui, posteriormente con cocaína y sangre, después con colonialismo intelectual, algunas otras con el arribismo chauvinista de un país con complejo de nación. En fin, este es y seguirá siendo un gesto con el que, ya no desde la maestría propia de la manufactura, pero sí de una nueva forma, la mente-factura, el arte colombiano entró en una dimensión que hasta ese momento apenas era sospechada: la del arte desobediente, disidente, provocador y decididamente político, al margen del llamado arte militante, que se practicó en la época tratando de estetizar la política participativa y que, efectivamente, trataba de hacer cosas con consignas obvias, dando ecos a las arengas políticas de la izquierda revolucionaria producto de las guerrillas liberales y toda la fragua de la Violencia⁴. En contraste, la obra de Caro evadía el lugar común, era audaz y cáustica desde los planteamientos simbólicos, lo que le otorgaba una carga de drama y sarcasmo particular, casi inocuos, pero tan solo en apariencia. Su contenido siempre ha estado al alcance de todos.

Un arte de concepto, también llamado hacia finales de esa misma década, como esguince a la dominante postura norteamericana, con la chapa de “No objetualismo”, tendría en Antonio Caro un precursor y adalid, una forma que comenzó paulatinamente a someter la extensión (la materialidad)



bajo el poder simbólico de la idea, a hablar con materiales ordinarios, también llamados “pobres”, con herramientas básicas y, en contraste con las escuelas precedentes, para nada sofisticadas. Qué más alejado de las posibilidades de ocupar un estrado de honor en una colección de arte que un pedazo de lata pintado por una persona que ni siquiera fue quien la imaginó, o pliegos de cartulina pintados con vinilo común, como si de una marcha de estudiantes se tratara.

Era inminente la llegada de un arte de estas características al territorio nacional. Ya unos años atrás habían aparecido cosas extrañas, pero jocosamente celebradas, como una hectárea de heno: en la II Bienal de Coletejer, una montaña de pasto cortado, delicadamente embolsado en 500 paquetes plásticos debidamente marcados con números seriales, entronizó la exposición que se presentó en el edificio donde, desde ese momento, opera el Museo Universitario de la Universidad de Antioquia. Su autor, uno de los maestros y mentores reconocidos por Caro, y que a la vez fue su compañero de trabajo en Leo Burnett: Bernardo Salcedo. La escena del arte nacional estaba cambiando, urgían nuevos relatos, no para ponerse a la par

⁵ Antonio Caro se refiere así a Quintín Lame en “Yo soy un filántropo”, 1984.

El caso es que la hectárea de heno de Salcedo avizoró, de manera altamente hermética, tanto como el sellado de cada bolsa, esta cuestión de la tierra y su tenencia; una forma muy intelectualizada y cifrada en la que la idea cabalga desbordada lejos del cuerpo del “caballo”. Los reclamos abiertamente expresados por minorías étnicas, sociales y políticas comenzaban a aparecer poéticamente, mediados por las manos del arte, con un formato de alta penetración entre la clase dominante, es decir: la oligarquía de siempre, que de tumbo en tambo se ha turnado la batuta en el país.

El caballo de Troya, que se esconde tras el arte contemporáneo, estaba armado. Con este tipo de expresiones se pretendía, al menos, que “el que tuviera ojos para ver que viera”, y así evitar discusiones bizantinas y retórica enconada, y de paso reemplazar la intolerancia por la empatía humanista; una nueva labor del arte en el siglo XX bajo la caída del estado de bienestar, respaldada en planteamientos como el “Autor como productor”, presentada por Walter Benjamin en 1934; y posteriormente revisados por Hal Foster, finalizando los noventa del siglo pasado, en su teoría del “Artista como etnógrafo”; o en la visión creativa de la “*multitudo*”⁶ en el “Militante político Contemporáneo”, esgrimida por Tony Negri en su obra a cuatro manos con Michael Hardt: *Imperio*, quienes ya desde sus trabajos sobre el poder constituyente, de la década de los 70, habían dejado clara la necesidad de interpretar las manifestaciones sociales desde su capacidad poetizante, muy bien explicada en la noción de “Revolución molecular disipada” de Félix Guattari, célebremente puesta en nuestra escena macondiana por la política de derecha hace algunos días, con una visión bastante acomodada del término.

Aunque con perspectivas diferentes en los autores anteriormente mencionados, analizar el trabajo de Caro implica remontarse o acudir a formas interpretativas justas para un arte que deliberadamente renuncia a la belleza, a las formas clásicas y académicas, a la supervaloración de la extensión sobre la idea, y reclama del hacedor (artífice) un rol que lo haga bajar del pedestal de genio para mimetizarlo con la multitud, donde la conciencia del accionar actual, es decir en potencia, sea un componente intrínseco de la producción y cese la

⁶ Tony Negri, recupera el concepto de Spinoza para signar una colectividad, la cual, a diferencia de la masa de Marx, refiere a una sumatoria de singularidades creadoras.

⁷ Ana María Cano. *El Mundo*. 23 de junio de 1979, Medellín.

representación para dar paso a la presentación que no cabe sin la posibilidad misma del cuerpo del artista.

“Nadie sabe lo que puede un cuerpo” fue una de las consignas centrales de Baruch Spinoza a lo largo de su sistema filosófico, y aquí es donde reposa la capacidad activa del arte de militantes armados de mente e ingenio como Antonio Caro.

MALPARIDOS

Jotamario Arbeláez, en el artículo ya mencionado, dice que “Antonio Caro, [era] un encanto mientras no se pusiera bravo, un artista diferente, un creativo sin antecedentes comerciales, un genio en bruto”. Caro, de haber podido leerlo, con su mordaz inteligencia e ironía, se quedaría de esa semblanza tan solo con el “bruto”. En otro de los míticos artículos con formato de entrevista, publicado por el periódico *El Mundo*, y reportado por Ana María Cano en 1979, Caro decide sin aspavientos lanzar otro dardo, como por lo general, para dar justo en el blanco: “Como yo soy bruto me bajo una idea por año y esa misma la machaco hasta cansar la gente. En eso todavía me queda algo de la publicidad que hice en la agencia de Bogotá”, declaró quizás para evadir la explicación de que un artista necesario, uno que está entre la gente de carne y hueso, no es una máquina de producción serial por más que haya bebido de las turbias corrientes de la publicidad. Y en efecto, sus apuntes, además de precisos, son los que son, ni uno más ni uno menos. Y para esto no se puede ser prolijo, despertaría muchas sospechas.

Como ya se ha señalado, su capacidad de auto-referencia y su conocimiento sincero de sus desventajas y hándicaps –listado al que hay que sumar su miopía–, siempre insistió tercamente en su idea de ser una persona de pocas ideas, lo cual a lo mejor no es ni siquiera una falsa modestia, tan solo una brillante declaración de realidad. Según Deleuze, “una sola idea original puede dar sentido a nuestra existencia”, y hay muchas personas, por no decir que casi todas, que pasamos por este plano existencial en blanco, solo repitiendo ideas de otros, que creemos o adoptamos como nuestras.

Caro puede ser eventualmente más conocido por el dispositivo que puso en juego en 1978 y que desde ese momento repetiría constantemente a cada llamado, no obstante, a cada paso una estela de ideas se materializaba en papelitos y consignas sueltas, como las que vociferaba en la agencia y los demás creativos agarraban en el aire sin dejarlas caer. Ese Caro debió haber sido fascinante, sin duda alguna. *Todo está muy CARO* apareció en otro de los salones nacionales y es claramente la obra que, a primer golpe, retrotrae la memoria al pensar en Antonio Caro. No es extraño, pues su nombre entra en el juego, y la auto validación negativa vuelve a poner el dedo en la llaga. ¿Quién más que un kamikaze se va a querer adular a sí mismo con una idea que entra en disputa con el bienestar y las refinadas maneras? Quejarse no es de gente de bien, dirían muchos.

Con el tiempo, Caro se vuelve Caro, y esto no quiere decir costoso, como la idea a la que lleva su consigna adornada con la muy propia figura

icónica de la mata de maíz que siempre lo acompañó. Caro crece con el tiempo y se reafirma en su personaje, uno que no es ya el del artista de pocas obras y por eso las repite sin cesar, no, para nada. Es más bien el de una sola obra encarnada en su cuerpo, con millares de versiones en cada una de sus edades y posturas; una escultura viva con pelo alocado, señalando el zenit, y palabras arhuaca de la que siempre salían, emergían mundos en forma de papelitos o cositas raras, como el panfleto aquel que al ser recibido nos insultaba. *MALPARIDOS*, en plural y mayúscula sostenida, todos, sin desmedro de beato alguno. Este panfleto impreso en tamaño de media carta, tenía en letra pequeña, como la de los contratos al margen inferior de la hoja, la consigna aclaratoria: “Luchemos porque el aborto sea reconocido como un derecho fundamental para que en Colombia haya menos MALPARIDOS”. Esta es una de estas piezas que es de todos y de nadie, que debe seguir apareciendo cada tanto, así Caro



Bicentenario | 2016 | Dibujo y serigrafía | Edición ArtNexus
Cortesía: Casas Riegner Bogotá y Sucesión Antonio Caro

no esté más como cuerpo presente, ya sus ideas nos han sido legadas.

Sal y Jabón

En 1970, una obra hizo las delicias del público en el XXI Salón Nacional de Artistas. No fue precisamente la empatía resultante de la contemplación de una cosa bella la que lo logró, por el contrario, más bien se trató del *shock* suscitado por muchas cosas poco convencionales que, al verlas juntas, lograron más que la suma de sus partes. Con muchos vaivenes por las lógicas políticas de un Estado en convulsión constante, este certamen oficial, que fuera fundado en 1940 por el entonces ministro de educación Jorge Eliecer Gaitán, había logrado ser un púlpito interesante para tomar el pulso, no solo a las formas cambiantes del arte en un país bastante ortodoxo, también fue el lugar donde las discusiones sobre sus límites y, en especial, su conexión con la realidad iniciaba su eco.

Entre muchas pinturas y esculturas, una urna de vidrio con un busto dentro, tallado burdamente en sal, más unas gafas reales, de plástico, negras, y todo esto sobre un pedestal de madera, recordaba y hacía presente al presidente que hasta unos días atrás se había turnado el mando como el tercero de cuatro varones propuestos por el bipartidismo, para tratar de volver a la normalidad tras el luctuoso paso de la nación por un golpe de Estado y una junta militar, que habían actuado tras el pavor de la expansión de la izquierda en este país del Sagrado Corazón de Jesús. Cuando ni siquiera se hablaba de “arte procesual”, de “acción” o “performance”, ni mucho menos de “instalaciones asistidas”, una versión más veinteañera de Caro, ayudado por sus compañeros, inundó el salón, tal como narró la crónica publicada al día siguiente de la apertura en *El Tiempo*⁸. Eso es el arte, más que la suma de sus partes, como lo dice la teoría de la complejidad. Siempre será así, pero en este caso resulta ejemplar, pues un titular de prensa –¡Se inundó el Salón! – termina siendo la fuerza catalizadora que reunió todos los errores bajo la casuística interpretativa de un espontáneo. El trabajo originalmente se tituló *Homenaje tardío de sus amigos y amigas de Zipaquirá, Manauere y Gale-razamba*, pero ya en manos del público adoptó el nombre de *Cabeza de Lleras*.

⁸ Alegre Levy, *El Tiempo*, 17 de octubre de 1970, Bogotá.

Mucho se ha especulado sobre el rol de la periodista y su oportuna visita que transmitió a todos la perfidia como un valor nunca advertido por el artista. Se suponía que la urna debía aguantar con casi tres cubos de agua, los que en contacto con la sal harían desaparecer la representación del político y, en consecuencia, dejarían solo unas gafas anegadas en la lechosa solución; una imagen que, sin haber sido escrita aún, recordaba el *Ensayo sobre la ceguera* de Saramago.

Caro mismo, al hablar del suceso y aceptar como otro de sus hándicaps su impericia técnica, reconoce que fue precisamente el *radio bamba* el que le dijo y dio sentido a sus inquietudes futuras. Supo después de esto qué tipo de artista era él: un artista de ideas con incursiones políticas, pero no político. Lo cierto es que la urna no debía dejar escapar el agua, el salón no preveía haberse inundado, la prensa no tenía por qué hacer eco al accidente. Volviendo sobre la sal, esa que preserva y purifica, la misma que a los primigenios habitantes de estas tierras les ayudó a encontrar formas societales complejas, fue, según el mito del arte en Colombia, el inicio de una obra que terminaría por voltear las cosas y dejarnos ver el reverso del decorado.

La última obra conocida y ejecutada por el mismo Caro fue presentada a menos de un año de su defunción. *JABÓN*, bendito jabón fue el *copy* que, nuevamente, con ayuda de un maestro artesano de la tipografía comercial, desvinculado del sistema productivo gracias al desarrollo y el tan anhelado avance tecnológico, apareció en una hermosa casa del norte de la capital colombiana. En una de las ventanas cristalinas se podía ver la consigna dibujada cuidadosamente, con un diseño exclusivo, y rellenada a la manera de la mancha pictórica con *Jabón Rey*, quizá la marca de jabón doméstico más conocida y popular por estos lares. La metonimia, además, estaba acompañada por el cuerpo del artista. Su galería, Casas Riegner, la cual ocupa esa bella mansión aún, convocó, bajo detalladas instrucciones, a personas que, sin filtro ni exclusión, se inscribieran para ir a lavarse las manos con el bendito jabón y luego apretar las del artista, que estuvo presto a recibir las palmas ansiosas de “otro”, tras una sequía de amistad y amor a causa del estricto confinamiento que significó buena parte del 2020.

En palabras de la versión más actual, iluminada, sabia y beata del maestro, en conversación con el gurú del arte contemporáneo, Hans Ulrich Obrits, este gesto fue como su primera incursión en la vida pública con la sal, otro homenaje a un elemento también purificador, a un insumo vital que tuvo nuevamente sus quince minutos de fama para permitirnos existir en medio de la contingencia, al humilde y ordinario preparado de grasa y álcali. No deja de ser interesante que no solo las manos recibieron el jabón, también la casa, Casas Riegner fue ungida con el purificante detergente.

Múltiples homenajes rindió Caro a lo largo de su carrera, a través de su obra, un trabajo que, reiteradamente, en la bibliografía asociada, se ha calificado de exiguo o escaso. Sigo pensando distinto y creo que ahora llegó el momento de rendirle homenaje a un personaje que está en todos los que amamos el arte. Ya se señaló al comienzo, extensión e idea o materialidad y concepto son las

únicas maneras que tiene una manifestación artística de habitar esta realidad. En consecuencia, la extensión de su obra es su cuerpo, las ideas, ya sabemos, se siguen entremezclando para ampliar el espectro del aura de su producción. Este señor no es un artista de pocas obras, es el creador de una sola. Y ahora está en nuestras manos tenerlo siempre al lado, apropiarlo y, por qué no, dibujar en casa una mata de maíz o pintar con laca blanca sobre rojo un letrero que, con las letras de Coca-Cola, diga Colombia. Y así usted podrá decir con propiedad:

Soy
CARO
Muy CARO. 🇵🇪



Cortesía: Casas Riegner Bogotá y Sucesión Antonio Caro