

Instantánea parcial

de **Juan Antonio Ramírez**

Efrén Giraldo

La noticia vino a mediados de 2007. Quizás el más importante historiador del arte de habla hispana ofrecería en junio, como primer profesor visitante del programa de Maestría en Historia del Arte, un seminario en la Casa del Encuentro del Museo de Antioquia. El entusiasmo por tener con nosotros al autor de algunos de los más bellos libros de crítica y ensayo escritos sobre arte en el último tiempo se unía a la curiosidad que despertaba una personalidad que había dado tantos textos, a la vez eruditos y amables con el lector, desbordantes de imaginación, rigurosos en su manejo de los datos y en la prodigalidad de un lenguaje franco e inteligente.

Yo había leído textos suyos que, de tiempo atrás, eran tenidos por verdaderos clásicos de la disciplina, no sólo en España, sino también en Inglaterra y Estados Unidos, cuya lengua había acogido con interés sus contribuciones, surgidas de investigaciones apoyadas por instituciones como el Getty Center o el Instituto Warburg. Primero, había leído el libro dedicado a la presencia del cuerpo en el arte contemporáneo, *Corpus solus*. Un mapa incompleto, personal, de la presencia del cuerpo en el arte del siglo XX, que derivaba de esas aparentes limitantes su encanto y valor interpretativo. Lejos de ser exhaustivo y tener pretensiones sistemáticas, ofrecía una visión donde se suscitaban relaciones asombrosas entre diferentes artistas. También, estaba uno de sus primeros textos, *Historia del arte y medios de masas*, que hablaba, a principios de la década del ochenta, de una cuestión que se ha vuelto fundamental en el estudio de la imagen contemporánea y que su título insinúa. Y, por sobre todas las cosas, estaban dos libros admirables, que figuran sin duda entre las producciones más originales de la crítica sobre la imagen, el arte y la arquitectura de finales del siglo XX.

Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas, publicado por Alianza Editorial en 1985, había abierto la investigación en artes a un campo tan

inédito como apasionante: el estudio de las representaciones pictóricas de edificios reales o imaginarios, un problema que, hábilmente, el autor extendía hasta las arquitecturas imaginarias del cine y las construcciones fantásticas populares. Mi lectura de ese libro profusamente ilustrado, además del agradecimiento por el aprendizaje de tantas y variadas relaciones que enseñaban a ver y a comprender, estuvo movida por el afán de descubrir enormes posibilidades para la propia investigación y para el disfrute de la representación del espacio. Me había apresurado, por aquella época, a escribir un ensayo en el que comparaba los edificios pintados bajo el influjo del ilusionismo pictórico del Renacimiento y la descripción minuciosa de las fantasías espaciales, arquitectónicas y urbanísticas en la simétrica Ciudad del Sol de Campanella, la insular Utopía de Moro y la refinada Nueva Atlántida de Bacon, a las que veía proyectadas cuatro siglos después en las ciudades imaginarias de Italo Calvino y la ciencia ficción. El ensayo se publicó, empecé a frecuentar ese género de escritura y, desde esa vez, me quedó la costumbre de frecuentar sus obras para documentarme y aprender de su estilo y habilidad interpretativa. Poco después, leí *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*. Lejos de ofrecer un Duchamp etéreo o esotérico, como ha sido habitual en tanta teoría y crítica escrita a propósito de este nombre definitivo del siglo XX, el artista francés aparecía allí como un creador que, a una imaginación, un sentido del humor y una inteligencia notables, sumaba un profundo vínculo con las situaciones cotidianas de su tiempo. Sin duda, el artista más anómalo y controvertido del siglo XX hallaba un intérprete de altura semejante, por una vía tan simple como novedosa. Un libro extraordinario, que unía simpleza y respaldo documental, pleno de comparaciones inteligentísimas que decían tanto del tema como del analista. Las obras revelaban en los prólogos la amorosa concepción de sus argumentos y, asimismo, la emoción que había llevado a Juan Antonio Ramírez a escribirlos bajo el amparo de becas y estímulos académicos, esa bella tradición de mecenazgo intelectual casi desconocida en Latinoamérica y que usó en varias ocasiones para emprender sus aventuras intelectuales.

Las reseñas editoriales acababan de dibujar la figura autoral del historiador del arte, contando sus excursiones analíticas como ensayista en los dominios temáticos de la tira cómica, la epistemología de la disciplina de la Historia del Arte, las polémicas jurídicas en torno a los derechos de reproducción de imágenes y el desarrollo de proyectos editoriales de diversa índole. Entre estos últimos, además de la revista *Descubrir el arte*, que circula aún en Colombia, hay que mencionar la *Serie Azul* de Siruela, realizada en compañía de Leopoldo Stuart, aquel aristócrata descendiente de la Duquesa de Alba con quien llevaría la cultura editorial española, mediante la edición de exquisitos libros sobre arte, a un nivel nunca antes alcanzado. Así que su gruesa producción escrita complementaba un interés por el libro como objeto estético en sí mismo y por sacar a la luz verdaderas joyas de la historia y la crítica de arte olvidados o no vertidos antes a la lengua castellana.

Cada vez que me ha correspondido conocer académicos que vienen de Europa o Estados Unidos a ofrecer conferencias o seminarios en Colombia, me asalta la sensación de que muchos de ellos, además de practicar una suerte de turismo académico desdeñoso, adoptan una actitud paternalista con los auditorios a los que se dirigen y pasan el rato de cualquier manera, haciendo gala de una actitud odiosa que sólo podría definir con el nombre de *neocolonialista*. La veneración de las minorías que asisten a ver el espectáculo dado por algunas de estas *vedettes* intelectuales contribuye, por supuesto, a que el círculo de subordinación se cierre y sea casi inescapable. Sensaciones parecidas he tenido, sobre todo, con críticos de arte, curadores, artistas, filósofos del arte y comisarios de origen español que, libres de la trastienda a la que los tenían confinados el franquismo y los muchos años de ostracismo, parecen pregonar a voz en cuello su reciente inclusión en el primer mundo del arte y la condición subalterna que, en tal materia, vuelven a contraer con ella los países latinoamericanos. Nunca he pensado que España sea el filtro para poder leer lo que Europa y Estados Unidos producen en diferentes materias y conozco muchos españoles que no piensan tal cosa, pero las disfuncionales instituciones culturales colombianas sí parecen, tal vez por obra de algún

político nostálgico de la madre patria, gustosas de cobijarse bajo la benevolencia ibérica, que por medio de sus traducciones y actos generosos de embajada quieren apadrinar nuestra feliz llegada a la cultura contemporánea.

Sin embargo, al escuchar a Ramírez el día de su primera lección, lo excepcional de los argumentos desplegados y lo esmerado de la exposición me hicieron considerar de manera diferente esa extraña labor del emisario cultural español, investido de la dignidad equívoca del profesor visitante que se apoya en una enorme tradición y que casi nunca acaba de entender dónde está ni cuál es el interés de quienes van a asomarse. La primera charla fue sobre Dalí y El Bosco y hacía parte de una investigación adelantada recientemente en el Museo del Prado. El discurso era sugerente. La trama de relaciones entre el joven Dalí y los referentes visuales ofrecidos por el pintor flamenco bastante singulares. Pero lo más significativo vino en las preguntas del público, a las que respondió, no sólo con amabilidad, sino con una agudeza que nunca había visto. En sus respuestas, hasta el interrogante más nimio e ingenuo (de los que abundan en las conferencias abiertas y, sobre todo, si se trata de un artista hasta cierto punto popular como el catalán) parecían adquirir una nueva dimensión, pues este discurso secundario proyectaba los argumentos hacia ámbitos insospechados. Pensé que la viveza de una exposición, como en el ensayo, depende de la manera en que el expositor piensa frente a nosotros. El discurso se convierte en lo que alguna vez Georg Lukács definió, teniendo en mente a Montaigne, como la escenificación de la vivencia emocional del pensamiento. Lo que Ramírez decía no parecía provenir de lo ya pensado y analizado, se agitaba vivamente ante el auditorio y daba la sensación de estar siendo descubierto en ese mismo momento. De ahí que uno mismo, como espectador, se sintiera partícipe del alumbramiento de las ideas, convidado a esa especie de epifanía colectiva que, como se sabe, forma el ideal de la conversación.

Esta parte del programa sirvió para advertir un detalle que humanizaba al expositor: Juan Antonio había sufrido recientemente una intervención quirúrgica en el oído, de donde le habían extraído un pequeño tumor, lo cual le había producido una leve

parálisis facial y le impedía escuchar, si antes no enfocaba graciosamente su otro oído hacia el interlocutor. Por ello, resultaba más conmovedor su esfuerzo por captar lo que los asistentes le decían y su insistencia en estar cerca del auditorio en el momento de las preguntas. Parecía sentirse obligado a compensar el inevitable desvío de la mirada con un gesto de interés, orgullosamente cortés, hacia lo que le decían. Al final, me autografió la edición de uno de sus libros, *Edificios cuerpo*, un texto que le era especialmente querido. Me dijo que le alegraba encontrarse con el volumen tan lejos de casa, pese a las dificultades de distribución ocurridos en la misma España. Se lamentó de los intermediarios editoriales, a los que, podría hoy asegurarlos, les propinó en voz baja algunos insultos.

El segundo día, la charla versó sobre la historia de la representación del suelo y la destrucción en la historia del arte, un recorrido que culminaba con brillantes ejemplos de esculturas e instalaciones contemporáneas donde ese ámbito en el que apoyamos nuestros pies se hace especialmente notable. Tanto en la exposición como en las preguntas, los asistentes fuimos testigos de lo mismo que presenciamos el día anterior: erudición, sencillez expositiva y gracia en la expresión. Asombraba el saber que algunas cosas que uno creería novedosas en el arte contemporáneo tenían raíces remotas. En el intermedio y también al final, hablé con otros asistentes. En muchos, prevalecía una impresión semejante a la mía, aunque algunos evocaban las sonadas polémicas de Ramírez con sectores que en España se creían más avanzados en el campo de crítica y que planteaban la caducidad de disciplinas humanísticas como la Historia del Arte. En artículos y manifiestos que circulan por la red, Ramírez se había apresurado a aleccionarlos, mostrándoles cómo la polémica pasaba por un interés de burocracias académicas que desconocía la validez de este viejo y encopetado saber como “atalaya privilegiada” para entender los fenómenos de la compleja visualidad contemporánea.

Ya en la tercera sesión, cuando su charla versó sobre el aura, los ectoplasmas y el papel que las fantasmagorías habían cumplido en el nacimiento de la pintura moderna, se dio la posibilidad de charlar privadamente con él. Una amiga del Instituto de Filosofía, que a la sazón participaba de un proyecto de

investigación sobre arte contemporáneo en Colombia, me dijo que nuestro conferencista deseaba conocer Santa Fe de Antioquia, la antigua capital regional, de la que tenía referencias por algunos amigos y por cierta guía turística de la que extrañamente no quería dar detalles. Así que ambos, acompañados del coordinador de la Maestría, tomamos la vía hacia el lugar y hablamos largamente. La generosidad intelectual del conferencista no parecía haberse agotado en el seminario. Antes bien, seguía postulando intensamente cuestiones artísticas y preguntando por todo lo que veía. Especial interés parecían despertarle la historia de la región, las vías, las actividades económicas, la influencia colonial.

Ya en Santa Fe, caminamos por la plaza del pueblo, mientras observaba con atención las casas, la iglesia y otros detalles que yo consideraba intrascendentes. El anfitrión del conferencista extranjero quiere mostrarle lo que cree notable o meritorio de su tierra, pero a veces el invitado parece más vivamente capturado por una nimiedad a la que nunca había puesto atención. En una ferretería, por ejemplo, Juan Antonio quiso comprar un artefacto que nadie se atrevió a preguntarle para qué quería. Sólo un poco después, en el almuerzo, mencionó que, cuando iba a algún país, le gustaba comprar una herramienta en estos comercios y que tenía una colección completa de llaves, destornilladores, metros y martillos. Contó que, luego de editar su libro sobre Duchamp, le regaló a su compañero de aventuras editoriales un ejemplar idéntico al legendario urinario francés, encontrado por azar en un baratillo. Tomó abundantes fotografías en las que parecía estar atento a detalles que nosotros no veíamos, pero que para él eran singulares y, sin duda, más importantes que los del arte serio o elevado. En el Puente de Occidente, lugar que quería ver a toda costa, tomó imágenes de los amarres de los cables, admirado por la inventiva y los recursos estéticos de las construcciones populares. Le llamó la atención en la vía una señal de tránsito cubierta con una bolsa negra, que para mí sólo hablaba de la torpeza de los contratistas y de las concesiones viales, pero que para él parecía tener un sentido misterioso. Por supuesto, estaban las fotografías que se sacó con nosotros, pedidas a algún paseante y que le suscitaban comentarios jocosos

sobre su profesión y hasta referencias a cuadros que todos recordábamos. Aún tengo conmigo la imagen que lo muestra abrazado a mis amigos en la parte más lejana del puente. Pienso en la herida mencionada por Roland Barthes cuando habla de lo que suscitan en nosotros las fotografías de momentos y personas ya idas tomadas por nosotros. En la plaza, su atención estuvo dominada por una escultura nacionalista en la que se rendía homenaje al mestizaje. Asombrados, vimos cómo reía de una mazorca que portaba la indígena y que, para él, no era más que una broma iconográfica del anónimo maestro, quien simplemente había adosado a la mano apretada contra el pecho de la nativa un visible juguete sexual.

Ya en un viejo caserón al que también quiso entrar, y donde además de curiosar compró unos dulces, reparó en algunas láminas enmarcadas que estaban en la sala. Salió con las manos repletas de confituras de toronja y tamarindo. En el almuerzo, que quiso criollo, habló de los orígenes de su carrera y expresó la admiración por sus maestros, especialmente Julián Gallego, un erudito en pintura barroca española al que reemplazó en la Universidad Autónoma de Madrid. También me hizo, en un momento que nos aislamos de nuestros compañeros, un comentario sobre su padre apicultor, al que le había rendido un homenaje en un libro, ahora traducido a varias lenguas, que analiza el papel de la metáfora de la colmena en la historia de la arquitectura, el pensamiento utópico y el urbanismo del siglo XX. Recuerdo cómo en el prólogo a este libro, que leí a la siguiente semana, pedía permanentes disculpas por intercalar reminiscencias y referencias personales. Por primera vez pensé que, con sus libros, uno estaba frente a una de las más difíciles expresiones del ensayo, la que une consideración subjetiva a interés genuino y profundo en la materia tratada. La nostalgia del padre, cómo no, podía abrir la comprensión de una metáfora inmemorial.

Al regreso, le concedió a nuestra amiga una entrevista de la que los otros dos acompañantes fuimos simples testigos. Ambos recordamos después que Juan Antonio había también escrito muchos libros de orientación didáctica que habían impactado la enseñanza del arte en la secundaria en España y que su libro sobre cómo escribir sobre arte y arquitectura

revelaba también una profunda conciencia de la intermediación, que en él era diáfana sin facilismos, rigurosa sin dogmatismo, desenfada sin ligereza. A sus claros conceptos, debíamos añadir los muchos países que conocía, su compromiso permanente con los eventos del arte que estaban ocurriendo en España y en otras zonas del mundo. Bienales, seminarios, ferias y muchos otros acontecimientos habituales en la escala del curador, asesor y profesor de arte hablaban de un tránsito que, a veces, le impedía considerar la posibilidad de regresar pronto a un lugar recientemente conocido. Por primera vez, se refirió a su enfermedad, cuando respondió a la insinuación de si podríamos contar con su presencia para un próximo evento. Dijo, con cierta parsimonia, que las dolencias asociadas a su tumor en el oído le habían hecho considerar la perspectiva viajera de otra manera. Ahora, se desplazaba ahorrando tiempo, para digerir con más calma lo recientemente visto y descubierto, pues, como sabemos, el viaje lleva lejos sólo si nos muestra otra dimensión de nosotros mismos. El hecho de grabar esa entrevista en pleno camino hacía pensar en cómo sus muchos viajes encontraban espejo en éste, mucho más pequeño, que hacíamos a Medellín y también a su pensamiento.

En la noche, tomamos algo en el apartamento de un fotógrafo amigo. Dado que a la mañana siguiente Juan Antonio partía hacia Cartagena de Indias, donde pasaría un par de días antes de regresar a España, la velada fue breve, aunque sirvió para obtener nuevas pruebas de su generosidad e inigualable conversación. Vio fotografías y catálogos, recibió discos de música colombiana, firmó algún otro libro, habló de cirugías plásticas, se admiró de unas ranas de colores inverosímiles que permanecían inmóviles en un invernadero aun más inverosímil. Hicimos alguna consideración predecible sobre las ranas pintorescas que éramos en manos del destino.

Semanas después, envió las fotos de Santa Fe, nos habló del frío invierno madrileño, se dolía de las noticias que le llegaban de Colombia, decía que estaba bien de salud y anunciaba el envío de los ejemplares de un libro: el volumen sobre las imágenes de los edificios, que llegó religiosamente a los correos de la Universidad poco después. Luego de unos mensajes

electrónicos más, en los que con humor daba su *nihil obstat* para publicar la entrevista, no volví a saber de él, aunque seguía el itinerario de sus conferencias y cursos en Madrid y otras ciudades de España. Me produjo emoción saber que algunas de sus ideas expuestas en Medellín habían aparecido consignadas en un libro fascinante publicado a mediados de 2009.

En noviembre del año pasado, fue el mismo coordinador de la Maestría quien nos dio aviso. Juan Antonio Ramírez había fallecido inesperadamente en su casa de Madrid. Las noticias en los diarios españoles, que leí apresuradamente en su versión digital, abundaban en notas sobre su brillante carrera y sorpresas por el deceso. Los *blogs*, esa fuente contemporánea del palpito de la opinión, abundaban en recuerdos de alumnos, colegas y admiradores suyos que, desde diversos lugares de España y el mundo, hablaban de cosas en todo semejantes a las que yo había visto y pensado. Su magisterio, su disposición y su generosidad aparecían junto a la certeza de que él era quien había enseñado a toda una generación de críticos, historiadores, periodistas y curadores cómo se escribía sobre arte en España. Sus polemistas reconocían la gallardía en la polémica y el profesionalismo. Alguno insinuaba también el valor ensayístico de sus textos. Y de alguna parte, creo que de Costa Rica, habían enviado a un sitio *web* la narración de un encuentro tan semejante al que habíamos tenido con él en Medellín y Santa Fe de Antioquia que pensé en simetrías absurdas y en recurrencias que sería innecesario exponer aquí. Recientemente, un alumno y admirador suyo le ha dedicado un sitio de Internet que me ha sido más útil para construir una instantánea parcial de él que para apoyar con datos los recuerdos, siempre más genuinos a pesar de su imperfección. Para quienes aún estamos descubriendo su obra, la figura de Juan Antonio Ramírez parece estar aún en crecimiento, sorprendiendo con una estatura gigantesca que nunca, al leerle y escucharle en Medellín, abandonó la escala de su propia humanidad. ■

Efrén Giraldo (Colombia)

Ensayista y crítico. Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.