

# EL ARTE DE LA CRUELDAD

Germán Camilo Téllez Muñoz

Trabajo de Grado para optar al título de  
Maestro en Artes Visuales

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad De Artes

Artes Visuales

05 de noviembre de 2013

Bogotá, Colombia

---

Ricardo Toledo Castellanos

Asesor

## DEDICATORIA

A todo aquel, que en la obra de su vida haya decidido hacer del mundo un mejor lugar.

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Carlos y Patricia, que siempre me han apoyado, a mis tíos Darío y León, que desde su mirada ayudaron a construir la mía. A Ricardo Toledo que fue un guía indispensable para encontrar el mejor camino y a Nicolás Uribe que me dio el regalo de la pintura.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION.....	6
<i>CARTA #0</i> .....	7
EL INSTINTO DE CRUELDAD.....	9
<i>CARTA #1</i> .....	18
EL ARTE COMO OPCIÓN.....	21
<i>CARTA #2</i> .....	30
ÉTICA PARA UN ARTE VIOLENTO.....	33
EN BUSCA DEL ARTE DE LA CRUELDAD.....	43
<i>CARTA #3</i> .....	50
INTUICIÓN, EXPLORACIÓN Y RESULTADOS.....	52
CARTA FINAL.....	65
EL RESULTADO PLASTICO.....	67
BIBLIOGRAFIA.....	72

## INTRODUCCION.

Alguna vez perdí conciencia de aquello que para todos debería ser fundamental, el deseo y la convicción de defender la vida por sobre todo lo demás. En mi caso no se trató de la vida de los otros, sino de la mía. Partiendo de esa experiencia y luego de ver el poder que tiene el arte para restituir, explorar y saciar los conflictos del hombre, decidí emprender una búsqueda, que tiene como fin producir un arte capaz de transformar la crueldad, llevándola a otros órdenes en que sus acciones sean catárticas y reconstructoras.

Este proyecto se fundamenta en tener conciencia sobre cómo la crueldad ha operado en la historia de la humanidad, cómo se hace presente en la vida moderna, y por qué muy a pesar de los logros de la razón, sigue dejando tantas víctimas en el mundo. Establecer la capacidad que tiene el arte, para hacer interactuar a la razón y al instinto de manera provechosa y transformadora. Dar unos fundamentos éticos para un arte violento y provocador. Y dar cuenta de las intuiciones, experimentos, correcciones, aciertos y desaciertos en mi proceso plástico.

Este camino, en el que apenas he dado los primeros pasos, me ha llenado día a día de una convicción: el arte puede ayudar a cambiar al mundo, puede transformarnos. Medir su eficacia para ese propósito es tan difícil como puede ser convencer a algunos que la tiene, pero no por esto los artistas podemos olvidarnos de la responsabilidad que heredamos todos hombres: la de construir la humanidad, la de hacernos más justos, la de velar por la especie. Sé que el arte tiene un lugar en la sociedad y no es el de ser un productor de objetos estéticos, es luchar por la vida, haciéndolo desde un terreno en que otros campos no pueden.

## **CARTA #0**

*Es difícil hacer entender el porqué de mi indagación sobre la muerte, el placer y la crueldad, sin poner sobre la mesa mi propia vida, pues al final de cuentas, es la vida lo que busco, o más bien la forma de llevarla. Siendo claro con mis lectores debo decir que mi vida ha sido escasa de contratiempos, por lo menos nada por fuera de lo que podría denominarse una vida normal, soy el hijo único de un hogar estable, regularmente acomodado y he gozado siempre de una salud envidiable, para la enorme mayoría de la gente mis condiciones de vida no podrían resultar en más que un joven bien portado, “estable” y feliz; sin embargo éste no es el camino que he llevado, no quisiera sonar quejumbroso y espero no ser leído de esta forma, nada me desagradaría más que parecer lastimero e ingrato. Solo quiero dejar por sentado que mis inquietudes tienen cuna en un desasosiego permanente por la vida que siempre me ha conducido al desenfreno, a la búsqueda afanosa por el límite entre el placer y el dolor, entre la extrema felicidad y la más destructiva melancolía. Si es cierto que la existencia del mundo solo puede justificarse como un fenómeno estético como habría escrito Nietzsche, entonces mi delirio es la búsqueda de una obra digna de ser contemplada, con todo el horror y la belleza que me ha sido posible impregnarle, y es por esa búsqueda de la belleza que he recurrido a caminos cada vez más siniestros.*

*Desde muy pequeño, siempre estuve dibujando y haciendo muñequitos de plastilina que tenían como destino ser arrojados desde el tercer piso para ver como se deformaban al caer, o ser arrollados por un carrito de juguete o puestos al sol a derretirse. Aún de niño nunca me gustaron las peleas ni molestar animalitos, nunca me encontré a puños con uno de mis primos o mis amigos de infancia, la violencia desde muy pequeño había sido*

*sancionada fuera de mi, pero esos hombrecitos de plastilina, o los que dibujara con crayolas, solían correr siempre la peor de las suertes. Al final de cuentas, no eran más que plastilina y papel.*

*Quizás a raíz de esto es que siempre he contado con el arte como una cura para la vida, y sin querer hacer un uso ligero de los términos “cura” y “arte” solo puedo justificarme en mi propia experiencia. Tal vez debí empezar por decir por decir que tengo miedo, mucho más miedo del que me es posible explicar en un texto de este tipo, tengo miedo que cada vez el límite es más próximo y peligroso. Ya son muchas las veces que me he encontrado en lugares y situaciones en que nunca me imaginé, que me son en todo sentido desagradables y dañinas pero en las que encuentro alivio al afán y un extraño consuelo y hasta gozo, o como lo dijo Nietzsche en el Origen de la tragedia: “esta cuestión de saber si su deseo de belleza, siempre creciente, su deseo de fiesta, de jolgorio, de cultos nuevos, no está hecho de tristeza, de miseria, de melancolía y de dolor”. No podría explicar cómo llego del estado de calma y cotidianidad al exceso, es una conducta tan perversa como adictiva que con cada paso está más próxima al punto de no retorno y a eso le tengo miedo, incluso ahora mientras dejo que mi cabeza se revuelva en este tema, ese mundo escabroso empieza a mostrarse y tengo el pulso acelerado. Es difícil recordar el asco sin sentirlo. Por suerte el arte lo siento como un grito, siempre me ha gustado dibujar y desde que pinto, encuentro en ello una satisfacción que es casi espiritual. Espero hacerme entender cuando digo que la paz que me produce es una paz que necesito, apenas sé contenerme en mí mismo y desde que recuerdo dibujar cosas, que a la mayoría de quienes me rodean resultan monstruosas, ha sido una forma de limpiar mi cabeza.*

## EL INSTINTO DE CRUELDAD

“El hombre es un lobo para el hombre”. (Hobbes)

“Abel también trajo una ofrenda de los primerizos de sus ovejas, lo mejor de ellas. Y Jehovah miró con agrado a Abel y su ofrenda, pero no miró con agrado a Caín ni su ofrenda. Por eso Caín se enfureció mucho, y decayó su semblante.

Entonces Jehovah dijo a Caín: —¿Por qué te has enfurecido? ¿Por qué ha decaído tu semblante?

Si haces lo bueno, ¿no serás enaltecido? Pero si no haces lo bueno, el pecado está a la puerta y te seducirá; pero tú debes enseñorearte de él.

Caín habló con su hermano Abel. Y sucedió que estando juntos en el campo, Caín se levantó contra su hermano Abel y lo mató.

Entonces Jehovah preguntó a Caín: —¿Dónde está tu hermano Abel? Y respondió: —No sé. ¿Soy yo acaso el guarda de mi hermano?

Le preguntó: —¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano clama a mí desde la tierra.

Ahora pues, maldito seas tú, lejos de la tierra que abrió su boca para recibir de tu mano la sangre de tu hermano.

Cuando trabajes la tierra, ella no te volverá a dar su fuerza. Y serás errante y fugitivo en la tierra.

Caín dijo a Jehovah: —¡Grande es mi castigo para ser soportado!

He aquí que me echas hoy de la faz de la tierra, y me esconderé de tu presencia.

Seré errante y fugitivo en la tierra, y sucederá que cualquiera que me halle me matará.(Genesis 4:4-14)

Y el pobre Caín, ahora desterrado y condenado a vagar por el mundo, poco o nada podía entender del verdadero origen de su tragedia, porque el problema de Caín no era el de ser uno de los obvios antagonistas en una historia que nunca lo absolvería, su problema era haber sido un mamífero de la especie homo sapiens sapiens, heredero

de cientos de miles de años de evolución, desde sus articulaciones hasta lo más complicado de su cerebro y sistema límbico. Evolución que lo hizo un macho de la especie mamífera dominante en el planeta y que de manera más eficaz que el Dios que lo dejó olvidado, lo había convertido en un perfecto asesino, perfectamente cruel, perfectamente adaptado para cazar, dominar, esclavizar, torturar y dar fin a todo cuanto él quisiera, a todo cuanto su ingenio le permitiera, y su ingenio, a él y a todos sus descendientes, lo llevaron de la mandíbula de un buey a las armas nucleares, como si escondida entre ellas se encontrara el bienestar y la felicidad.

ver sufrir produce bienestar; hacer sufrir, más bienestar todavía –esta es una tesis dura, pero es una axioma antiguo, poderoso, humano- demasiado humano, que, por lo demás, acaso suscribirían ya los monos; pues se cuenta que, en la invención de extrañas crueldades, anuncian ya en gran medida al hombre y, por así decirlo, lo –preludian-. Sin crueldad no hay fiesta: así lo enseña la más antigua, la más larga historia del hombre - ;y también en la pena hay muchos elementos festivos! – (Nietzsche, 2003)

Pero no es en hacer sufrir que los hombres se hacen más felices, aún cuando si se hacen menos desdichados cuando encuentran forma de manifestar su crueldad.

Crueldad se define como la respuesta emocional de indiferencia u obtención de placer en el sufrimiento y dolor de otros o la acción que innecesariamente causa tal sufrimiento o dolor. Para el caso particular de este trabajo, al referirme a la crueldad, estaré haciéndolo en relación a los actos violentos de unos para con otros, intercalando la mirada de víctima, victimario y testigo, de modo que una acción que en uno pueda no ser catalogada como cruel, resulte tratada de esa manera en relación a la mirada de los otros dos. También es importante anotar, que al revisar distintos ejemplos, siempre van a ser vistos desde la perspectiva actual, aun cuando la moral(o falta de ella de la época) los absolviera como una acción cruel.

En las siguientes páginas haré una revisión sobre la manera en que la crueldad se ha desarrollado desde su origen natural hasta su presencia en la vida moderna, entendiendo cada uno como una transformación o adaptación de la anterior en función de los cambios sociales y culturales que se dan en la humanidad. Soy consciente que tratar de hacer tales generalizaciones es origen de muchos conflictos, pero la

pretensión acá no es dedicar mucho tiempo a las diferencias morales entre distintos grupos, sino tratarlos desde una ética de mínimos que englobe 'lo humano'. Así pues, voy a referirme a la crueldad primaria, la crueldad racional, la crueldad atroz y, como un apéndice de esta última, la auto crueldad -que es mi ancla personal con este trabajo-.

La 'crueldad primaria' que también podríamos llamar "instinto violento" hace referencia a una parte del instinto, a eso que llevamos todos como especie y que fue un factor fundamental en la supervivencia de la raza humana, sin ella el homo sapiens no hubiera dominado a las demás especies que competían por los recursos y el territorio, prácticamente todas las teorías relacionadas con la lucha evolutiva coinciden en sugerir que nuestros parientes homínidos se extinguieron porque nosotros nos levantamos como la especie superior, cortando para siempre esa rama del árbol evolutivo.

La realidad humana es que por efectos de algo superior a nosotros (la naturaleza), todos y cada uno de los seres humanos, en mayor o menor medida tenemos esa misma crueldad primaria, ese instinto violento, esa misma capacidad de apuñalar y cortar cabezas. En principio esto no es ni bueno ni malo, en realidad estamos hablando de un periodo de la existencia humana en que no había conciencia ética o moral, lo que había era necesidad de sobrevivir y de reproducirse (el principio de existencia de cada organismo en el planeta). Es por eso que para este punto doy dos nombres, 'crueldad primaria' e 'instinto violento', básicamente, porque el segundo se ajusta con más precisión a lo que era el caso, mientras que el primero es el resultado de evaluarlo desde la perspectiva actual, que es importante para tener una sola línea de discusión.

De la mano de la evolución biológica surgió una evolución social, que nos llevó de grupos nómadas de Hombres neandertales, con muy poco cuidado por la vida de los demás, a ser hombres civilizados. Miles de años de evolución de nuestra corteza frontal serían necesarios para producir el hombre moderno que lleva en la tierra alrededor de 180.000 años, inventor del lenguaje, la rueda, la escritura, la religión, la

política, la guerra, la pólvora, las armas de fuego y la bomba atómica entre otros. Esa corteza frontal, superior a la de cualquier mamífero anterior a él, le otorgó la capacidad del raciocinio y, con él, un nuevo campo de evolución distinto al biológico, el de la evolución social. Esto ha sido un aspecto fundamental de la especie durante los últimos veinte mil años, nos ha llevado de un estado en que todo forastero era un enemigo, a quién darle muerte, hasta La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano en 1789, la abolición de la esclavitud, el reconocimiento de los derechos de la mujer y demás movimientos que a través de la razón han intentado consolidar una sociedad de derecho igualitaria y justa.

Efectivamente nuestra racionalidad nos ha permitido superar esa crueldad primaria en una inmensa medida, de no ser por nuestra inteligencia, por nuestra capacidad única de crear sistemas éticos y morales, no hubiéramos pasado de matarnos unos a los otros por un conejo, tomar a las hembras de la especie -solo porque así lo pide el instinto- o matar a las crías de otro hombre por no pertenecer a la manada. Miles de años de entretejer nuestros valores éticos nos han llevado a reconocer como universal el respeto a la vida y a la libertad, como incuestionables el derecho de las mujeres a elegir a sus parejas sexuales, de los niños a ser protegidos, de los ancianos a ser respetados y todo un compendio de ideales que desafían lo más profundo de nuestra naturaleza, ideales que controlan al animal cruel, sin ética y sin moral, que mataba para asegurar su lugar en la cadena evolutiva.

Con el origen de la sociedad el ejercicio de la crueldad necesitó de otros motivos, tuvo que enmarcarse en otras dinámicas que respondieran a las necesidades de esa sociedad. La invención de dioses -y con ellos los sacrificios y las guerras santas- dio paso a una crueldad nueva, una escindida de la crueldad primaria, que con otros motivos, con otras apariencias, satisface el mismo instinto violento.

Lo que propiamente nos hace indignarnos contra el sufrimiento no es el sufrimiento en sí, sino lo absurdo del mismo; pero ni para el cristiano, que en su interpretación del sufrimiento ha introducido en él toda una oculta maquinaria de salvación, ni para el hombre ingenuo de tiempos antiguos,

que sabía interpretar todo sufrimiento en relación a los espectadores o a los causantes del mismo, existió en absoluto tal sufrimiento absurdo. Para poder expulsar del mundo y negar honestamente el sufrimiento oculto, no descubierto, carente de testigos, el hombre se veía entonces casi obligado a inventar dioses y seres intermedios, habitantes en todas las alturas y en todas las profundidades, algo, en suma, que también vagabundea en lo oculto, que también ve en lo oscuro y que no se deja escapar fácilmente un espectáculo doloroso interesante. En efecto, con ayuda de tales invenciones la vida consiguió entonces realizar la obra de arte que siempre ha sabido realizar, justificarse a sí misma, justificar su “mal” tal vez hoy para este fin se necesitarían otras invenciones auxiliares (por ejemplo , la vida como enigma, la vida como problema del conocimiento) .”Está justificado todo mal cuya visión es edificante para un dios” . (Nietzsche, 2003).

Como comenta Nietzsche, parte de la tarea de la racionalidad en cuanto a la crueldad no ha sido solo el limitarla, que ha sido en efecto uno de sus mayores propósitos, al mismo tiempo ha servido para dar licencia a la crueldad, para justificar la violencia en tanto se inserte en los valores morales de esa sociedad. El animal que antes mataba para sobrevivir, luego lo hizo para Dios (en el caso específico de las religiones abrahámicas) y con Dios como excusa, logró sobreponerse a los impedimentos de la sociedad que ya había superado esa primera etapa de su crueldad. Lo que había nacido era una racionalización de la crueldad, una con Dios, con la política, con el dinero, la raza, el género, la libertad y muchos otros disfraces, para lograr acceder al permiso social, un permiso a ser nuevamente crueles, tanto como lo habíamos sido antes de la razón.

Es por esto que hablo de un segundo tipo de crueldad, la ‘crueldad racional’. Racional en el sentido dado en su contexto (al servicio de cuyos dogmas incurren en tantos crímenes) que no obstante desde la óptica de nuestra actual racionalidad sus justificaciones no cobren gran sentido. Nuestra historia está plagada de ejemplos que nos recuerdan las atroces consecuencias de dar licencia a las pulsiones violentas de

los hombres, quienes en su mayoría encuentran en tales permisos la llave que desencadena a la bestia que llevan dentro.

“Y esta facultad es exclusivamente humana. Hasta diré que esta infección de lo humano contamina ideas que deberían haber subsistido como ideas divinas: pues lejos de creer que el hombre ha inventado lo sobrenatural, lo divino, pienso que la intervención milenaria del hombre ha concluido por corromper lo divino.” (Artaud).

Pues aún dejando de lado mi opinión personal, no puedo decir que la culpa provenga de la idea que gesta la excusa, no se trata solo de Dios, también ideas como la Libertad y la democracia han sido facilitadoras de la crueldad racional. El problema está en la necesidad de los hombres, de conectar con la crueldad primaria de la que se han privado.



Paolo\_Uccello\_La batalla de San Romano- detalle, 1397- 1475

En el tríptico de la batalla de san romano, Uccello retrató la gloria y la victoria del ejército florentino cuando venció, según la leyenda sin ningún muerto, a las tropas Sienesas que representaban el poder de los Visconti. Es de recordar que en la época, la obra tuvo que ser hecha bajo la comisión de algún patrón simpatizante con la victoria florentina, y sin embargo el artista dejó un cadáver, único humano en las tres piezas, tendido a lado izquierdo de la composición, reservado a las fuerzas de Florencia. Tendido bajo la montura de tolentino, el cadáver con las manos grises y sin ninguna marca de uno u otro bando, de cara al suelo, nos recuerda que en la guerra no hay celebración sin un alto precio, el de la vida, que las causas justas y razonables han sido el germen de las mayores crueldades.

Entonces, la razón no es un arma infalible contra la crueldad, pues ésta ha encontrado la manera de enredarse en nuestros discursos más “nobles”, para convencernos de cientos de casos de excepción en que los hombres, bajo el manto de altos fines, se han agazapado y dado permiso de sacarse los ojos y apilar cabezas en la entrada de las ciudades. Cada uno de los conflictos del hombre ha sido una regresión a lo más primitivo, en cada guerra por países o por parcelas, se mata, se viola, se tortura se mutila y se devora todo lo que la excusa del momento catalogue como enemigo. Porque las guerras no las luchan los ideales sino los hombres y los hombres no han dejado de olfatear la sangre que en otro tiempo derramaban impunemente, tiempo en que no había dios ni ley que los juzgara, era solo el instinto y la supervivencia y desde que eso cambió hay algo que les golpea por dentro como un tambor de guerra. Porque la naturaleza nos dio ese instinto para sobrevivir a un mundo que nos tenía mucha ventaja, pero olvidó quitarlo con el tiempo, dejándonos mitad hombres mitad lobos.

Como tercera instancia enuncié la ‘crueldad atroz’, como un tipo de crueldad que sobrepasa toda racionalidad, inmersa en el contexto de una sociedad racional. La crueldad como un virus que se adapta, ha tomado una forma diferente en medio de estas sociedades que pueden darse el lujo de mantenerse alejadas de la guerra, se ha transformado en un nuevo ente que parece no necesitar nada, no tener un fin claro y objetivo. La crueldad de la guerra, aunque vil y desastrosa, trata de darse un objetivo, trata de ligarse a su versión primaria que actuaba en fin de la preservación del

individuo y así en la guerra actúa en defensa de Dios, la Democracia, La libertad, la Verdad, la justicia, el honor de un imperio. Los soldados que luchan estas guerras pueden ver el mundo a través del “ellos o nosotros” y ver sus actos de crueldad como legítimos actos de justicia al servicio de un bien mayor. Distinta, la crueldad atroz nace entre la calma, no tiene fines claros, pocas veces es manifestación de un propósito que trata de justificarse, la crueldad atroz es un exabrupto en la vida, es una herida que se abre y derrama sangre, pero de la que nunca se ve el arma ni el victimario. Crueldad atroz, es disparar con un arma en un colegio, es violar a un niño, es descuartizar a una mujer, es la versión retorcida a su máximo de la crueldad primaria, es la pura manifestación del acto sin ninguno de sus propósitos.



Francisco de Goya, Duelo a garrotazos, 1820

Pocas imágenes recuerdan tanto esa capacidad de los hombres de exagerar su crueldad, como lo hace *Duelo a Garrotazos*, no porque no hallan imágenes más sanguinarias, sino porque en esta obra Goya, al sacar a los personajes de todo contexto, al no darnos alguna pistas de sus motivos, nos deja solos con su ímpetu de hacerse daño, de molerse a golpes, pese a estar bañados en sangre y con el lodo hasta las rodillas. En medio de la nada, solo con la naturaleza ahí para enterrar su crimen, el

forcejeo de los dos personajes es el de todos los hombres, con los demás y con ellos mismos.

Dentro de la crueldad atroz, ubico como un apéndice especial: la 'auto crueldad'. La ubico como atroz, no porque aquel que ejecute actos crueles contra sí mismo carezca de algún tipo de racionalización sobre ellos, sino porque está fundamentalmente en contra del factor generador de la crueldad primaria, la supervivencia, la auto conservación.

La auto crueldad es la que yo veo como la manifestación más clara del conflicto esencial, del punto en que instinto y racionalidad se cruzan de manera conflictiva. Distinto a los demás tipos de crueldad, en que la pulsión del instinto termina en el daño a el otro, en la auto crueldad hay conciencia sobre la vulnerabilidad y lo "sagrado" del otro, por lo que no se pretende la satisfacción propia a partir (o a pesar) del sufrimiento ajeno. El instinto violento se termina volcando contra el propio individuo que sufre. Y sufre porque conoce sus límites éticos/morales, y sufre porque hay una necesidad de crueldad en él. Y por el conflicto de las dos, en sus acciones sufre más. "EL hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre. Es la realidad del devenir." (Deleuze, 2002).

Tal vez hay una racionalidad perfecta, que venga de hombre perfecto, libre de instinto, libre de crueldad y por lo tanto sin ese drama esencial, sin esa confrontación terrible. Para él no es esta reflexión, no solo porque no vendría a lugar, sino porque no lo creo posible, tendría que ser un nuevo paso en la evolución un homo superior que surgiera de entre las cenizas del fallido homo sapiens sapiens (que no logró salvarse de sí mismo); pero estamos acá para pelear por nuestro derecho a existir, ya no contra el mundo hostil, sino contra nosotros mismos, contra nuestro instinto, peleamos por no devorarnos entre nosotros, peleamos contra nuestra crueldad, contra nuestra maldición de hombres. Esa es nuestra responsabilidad, hallar la cura, porque ya no peleamos con quijadas de animales y nuestra capacidad de hacernos daño ha sobrepasado toda medida.

## **CARTA #1**

*El rito es importante, sin el rito la mitad de las cosas son solo cosas y las cosas porque si aburren rápidamente. Es por eso que yo tengo un rito, o tenía (eso está por verse), seleccionar la cuchilla era un acto de conveniencia, años de recorrer el mismo camino me habían llenado de mañas y por eso tenía cuchillas de todo tipo guardadas en diversos lugares de mi casa, un par en el baño, bastantes en mi habitación, una que otra en la sala, un montón en el taller y una que otra en el estudio de mi papá. Siempre sabía donde había una, siempre sabía si estaba nueva o la había utilizado un par de veces; por supuesto luego de escogerla la pasaba por la llama de alguno de la veintena de encendedores que como fumador compulsivo que era tenía en cada habitación, esto porque desde luego nadie quiere que luego de una semana de haberse autoinflingido cualquier tipo de herida, ésta esté infectada y purulenta. Se escoge el lugar en que se quiere la herida, el show y el desenfreno se lo dejo a las películas, esto es un acto de carácter casi religioso y escoger el lugar, la dirección, el largo, la profundidad, y la cantidad es de vital importancia, después de todo son líneas en el espacio, son líneas sobre un soporte que cargas a todos lados y debes cuidar, estar conforme con ellas.*

*Una serie de crisis personales revolvieron la primera mitad de mis 20's haciéndolos una etapa llena de insatisfacciones y malos ratos, es claro que nunca llegué a suicidarme aunque la idea era muy frecuente en mi cabeza al punto del delirio. Por mucho tiempo era raro pasar un día entero sin pensarlo por lo menos una vez, con frecuencia en la mañana al despertarme. Al final de este periodo ya tenía 70 pequeñas cicatrices en el cuerpo hechas por mis propias manos y algo más de 40 puntos de sutura en ambas muñecas producto de los episodios más severos. Para cualquiera desde fuera, era claro que tenía un serio problema con el trago y algo más, fumaba más de una cajetilla al día y andaba entre fiestas*

*estrato 6 y “ollas” que no quiero volver a ver. Pasó mucho tiempo antes de que pudiera hablar con franqueza de todo esto y mucho más para que tuviera alguna idea de por qué tenía tanta rabia hacia mí, porque me estaba autodestruyendo con tanta severidad. Hoy creo saber por qué fue: estaba pensando demasiado, pasé de un buen momento a uno malo sin querer asumirlo emocional e instintivamente, quise hacer el sentimiento presa de una mente racional que puede encontrar la forma de cuadrar todo a lo adecuado y lo debido. Sin darme cuenta, mi mente me estaba jugando una trampa, porque eso que me pasaba no estaba hecho para ser procesado racionalmente y me estaba envenenado con fuerza, y velozmente. Los celos se hicieron ira y la ira rencor y el rencor un odio profundo que ya no tenía lugar en mí, pero mi cabeza seguía tratando de tomar control, de respirar profundo y ser más inteligente que la situación. Pero la razón falla y cuando falla el instinto toma control y la rabia que tenía ya era mucha. Nunca he sido una persona violenta, de hecho desprecio la violencia en la vida real y como no podía ser violento con otro, entonces fui violento conmigo mismo, porque si alguien debía tomar todo el asco que le tenía al mundo pues debía ser yo mismo, en algún precario gesto de nobleza sobreactuada me decía que yo debía pagar por no haber tenido la suficiente entereza de controlarme, por haber caído tan bajo debía pagar y pagar más y era como tratar de sacar un clavo con un taladro hidráulico, para cuando el clavo esté suelto todo lo demás estará en pedazos.*

*La impotencia de desahogarme se habían convertido en 3 años muy golpeados de mi vida, años en los que no solo me lastimé a mí sino a mi familia y que al final me llevaron a recordar algo. Siempre fui alguien calmado y tranquilo, distante de la violencia en todas sus formas y siempre desde muy pequeño había dibujado monstruos comiendo gente, soldados disparándose y guerreros mutilados, o pasaba tiempo haciendo muñequitos de plastilina para hacerlos tener accidentes raros. Siempre había encontrado una forma de sacar la violencia de mi vida haciendo algo más con ella, para un niño eso tal vez era lo más cercano a hacer*

*una obra de arte. Como adulto fallé porque olvidé el poder que tenía ese simple gesto, había tratado de recurrir a la razón y a la lógica para mitigar algo que no tenía lugar en esos mundos.*



German Tellez, autorretrato, 2009

## EL ARTE COMO OPCIÓN

Estoy convencido de que uno de los problemas con la sociedad, a lo largo de la historia, ha sido creer que a través de la razón puede superarse la crueldad, que corre tan profundo en su naturaleza -como si con palabras se pudiera corregir el hambre-.

Es preciso delimitar qué es lo que pretendo decir por “superar la crueldad”, especialmente porque como se ha mencionado antes, las formas de la crueldad son parte del ser humano -y es lo humano lo que el arte debe reivindicar-. En palabras simples diría que: es la crueldad ejercida en el mundo real lo que debemos acabar, lo que nos lleva a preguntarnos por lo “real”.

En lo que respecta a los planteamientos por venir, voy a proponer dos nociones de realidad, que competen al problema y los propósitos de este proyecto, la ‘realidad del cuerpo’ y la ‘realidad del arte’. La primera hace referencia a una realidad en que las acciones sobre el cuerpo son irreversibles y definitivas, dejan huella en el mundo en que transita nuestro cuerpo, una realidad, en que la muerte, las heridas, el dolor, la mutilación, no pueden regresar a su estado anterior. La segunda, la ‘realidad del arte’, se superpone a la realidad del cuerpo, habla de acciones que existen, pero al ser una superposición, sus consecuencias sobre el cuerpo no se trasladan a la primera realidad; la muerte en el arte, no lo es en el mundo real del cuerpo, podría entonces, suicidarme tantas veces como quisiera en el arte y regresar a ‘la realidad del cuerpo’ estando vivo. Entonces al decir: “es la crueldad ejercida en el mundo real lo que debemos acabar”, querría decir: es la crueldad ejercida en ‘la realidad del cuerpo’ lo que debemos acabar, dando lugar a una ‘realidad del arte’ superpuesta a la primera, en que la crueldad puede permanecer, sin consecuencias nefastas.



Michelangelo Merisi da Caravaggio,  
David con la cabeza de Goliat, 1610

Michelangelo Merisi da Caravaggio, es ejemplo de cómo el ejercicio de la crueldad en estas dos realidades difiere enormemente, de cómo la crueldad en el arte puede acercarnos a la vida, mientras la que sucede en 'la realidad del cuerpo' nos la arrebatara. En su obra, *David con la cabeza Goliat*, Caravaggio se autorretrata como el monstruoso Goliat: decapitado, con la mirada desvanecida, la sangre chorreando y la frente marcada por el golpe que le dio la muerte, pero la que es en el arte una visión de horror, es para Caravaggio un llamado a la vida, Como diría Simon Schama's en su

serie de la BBC, El poder del arte, *“quizás, con esta obra, ofreciendo su cabeza en una pintura, podría salvar la suya en la vida real”*. Cuatro años antes de esta pintura, el 29 de Mayo de 1606, el mismo hombre que se retrataría decapitado, daba muerte en medio de una riña a Ranuccio Tomassoni, crimen que le costaría su lugar en Roma, y lo encaminaría por una senda en la que sería encarcelado, golpeado, acribillado, dado por muerto y finalmente lo conduciría a morir desahuciado, mientras su pintura redentora, se dirigía sin él, en un barco, camino a Roma. Sin importar que tan cruel y sangriento hubiera podido ser Caravaggio en tantas de sus pinturas, fue una noche de crueldad en la vida la que más dolor y tragedia le causó. Hoy, más de cuatro siglos después de hechas, muchas de sus obras, entre ellas: Salomé con la cabeza de Juan el Bautista, Judith y Holofernes, y La decapitación de San Juan Bautista, recuerda en quien las mire, el peso de esa violencia en la humanidad. A Michelangelo Merisi da Caravaggio, tanto arte, no fue capaz de salvarlo de sí mismo, quizás, creo yo, porque la moral de su época no le permitió explorar en sus lienzos, la visceralidad y contundencia que sus conflictos le pedían.

Mucho del drama de la vida, es el resultado de dos fuerzas que no logramos reconciliar. La razón y el instinto son fuerzas de ese tipo, muy distantes una de la otra, motivo por el cual la primera no puede comunicarse con la segunda (aparentemente). La razón está conteniendo al instinto, manteniéndonos en el peligro constante de que ese delicado equilibrio fracase, y con su fracaso aflore un ser violento que no necesita su instinto de crueldad para sobrevivir pero que siente la pulsión de hacer algún uso de él. El hombre encaminado a una razón que le pide cortar de tajo con su instinto, se arriesga a un conflicto que parece insuperable, “En camino hacia el ‘ángel’ (para no emplear aquí una palabra más dura) se ha ido criando el hombre ese estómago estropeado y esa lengua saburrosa causantes de que no solo se le hayan vuelto repugnantes la alegría y la inocencia animal, sino que la vida misma se haya vuelto insípida.” (Nietzsche, 2003), y esa vida insípida, parece ser terreno fértil para que se gesten mayores males, que esos que la razón trata de contener. Esta contradicción, propia del hombre, es más peligrosa conforme la sociedad avanza, la tecnología se

hace más asequible y, la razón y la ley más comprometidas con aplacar los actos crueles, mientras por otro lado, los estímulos a nuestro ser primitivo se hacen más constantes, y la contundencia con que podemos ejecutar tal crueldad, mucho mayor. Ese peligro, esa contradicción, hace la tarea de buscar un túnel de comunicación entre nuestros valores racionales y nuestro instinto primitivo más inminente, aún cuando más compleja.

Pero, ¿Qué acción de un ser racional puede ser lo suficientemente visceral, honesta, cruda y contundente como para comunicarse con el instinto, como para poner sus convicciones e ideales racionales a resonar dentro del espíritu de la bestia que lleva dentro, nutriéndola y transformándola en lugar de conteniéndola? La opción que planteo, a modo de ejercicio de campo para tal propósito, es: el arte, un tipo muy especial de arte que brote de una voluntad casi animal y no se preocupa por explicarse sino por cargarse del ánimo y el instinto de quien lo hace, y que resuena en el espectador para que en él, a través de su propio instinto, se constituya su acción. Dicho de otro modo, para que en la realidad superpuesta -la obra-, la intersección, de la crueldad plasmada en ella y el instinto cruel del espectador, se dé sosiego a su 'crueldad primaria' y se transforme su relación con el mundo.



Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939

*Las dos Fridas*, es una obra sobre la que la historia del arte tiene una interpretación muy elaborada y común en casi todos los que la han comentado, y por esto solo voy a agregar lo que se da relación a los conceptos desarrollados al interior de este trabajo

“Tuve la experiencia de una amistad imaginaria con una niña de más o menos la misma edad que yo..... le dije mis problemas secretos ¿Cuáles?. No los recuerdo ahora.

Pero por mi voz ella supo todo acerca de mi....” (Kahlo). Años después Frida Kahlo tendría otra amiga imaginaria, una con la que hablaba en colores y trazos, que vivía en la ‘realidad del arte’, y su dolor era el mismo de ella, que se veía sangrando, con corazones rotos y flechas clavadas. Las dos Fridas pintadas, son como las dos realidades, una que viste los colores de sus anhelos, deseos, sus afanes, y otra que consiente de lo que en la vida no es(o no debe ser), trata de cortar ese vínculo entre el ímpetu y la razón. En el cuadro, con un gesto delicado, un tomar de manos, ambos polos tratan de reconciliar esas dos realidades. En su vida, fue el arte es ese gesto que trató de dar lugar y consuelo a sus contradicciones. La ‘auto crueldad’ superpuesta, en la obra de Kahlo, nos muestra una fragilidad que ella se negó a asumir en su propia vida, en su ‘realidad del cuerpo’, de la que trató de deshacerse allá, para que no la persiguiera acá.

La auto crueldad, en la forma del suicidio, fue mi punto de partida para estructurar el propósito de este trabajo. En un principio dar crédito a la práctica del arte como un medio para sosegar una voluntad tan autodestructiva, y en una segunda medida, como la creación de esa realidad superpuesta, de la que podría regresar.

Es así, que vi el arte como una balsa, apropiada para navegar un mar de sentimientos irreconciliables, inexplicables e inadecuados, una balsa mediante la cual podemos regresar en la seguridad de la superficie, retornar a la vida, luego de habernos adentrado en el peligro. Pero no se trata únicamente de ver estos dos momentos como auto-excluyentes (si se está en A, no se puede estar en B). la interacción con el arte da la posibilidad de vivir en dos realidades superpuestas, la de la obra y la de la vida. Dos realidades con una diferencia fundamental: la primera tiene retorno, la segunda no, lo que sucede en la vida es irreparable e irreversible; lo que sucede en el arte permite ir y volver, destruir sin destruir, mutilar sin mutilar.

El acción del arte, se convierte en una forma de terapia, pero no entendida como, esa que solo sirve al paciente que la ejecuta, en este caso la terapia es la acción del artista, asimilada por el espectador y toma efecto en la humanidad, y siendo terapia también es cura y vacuna. Y del mismo modo que las vacunas de la antigüedad, proceden del

veneno o la enfermedad. Su potencial de curación está determinado por su capacidad de relacionarse con el veneno, de entenderlo y aprovecharlo. De modo similar, Nietzsche, en la “genealogía de la moral”, comenta por qué tomar distancia de la crueldad resulta en un tipo de desilusión espiritual, y da pistas de por qué es en la ‘crueldad’ que está la cura.

El oscurecimiento del cielo situado sobre el hombre ha aumentado siempre en relación con el acrecentamiento de la vergüenza del hombre ante el hombre. La cansada mirada pesimista, la desconfianza respecto al enigma de la vida, el glacial no de la náusea sentida hacia la vida – estos no son los signos distintivos de las épocas de mayor maldad del género humano: antes bien, puesto que son plantas cenagosas, aparecen tan solo cuando existe ciénaga a la que pertenecen, - me refiero a la moralización y al reblandecimiento enfermizos, gracias a los cuales el animal “hombre” acaba por aprender a avergonzarse de todos sus instintos. En camino hacia el “ángel” (para no emplear aquí una palabra más dura) se ha ido criando el hombre ese estómago estropeado y esa lengua saburrosa causantes de que no solo se le hayan vuelto repugnantes la alegría y la inocencia animal, sino que la vida misma se haya vuelto insípida. (Nietzsche, 2003)

La reflexión de Nietzsche es pertinente sobre mi propia experiencia. Había sido la negación de algo fuera de lo lógico y racional lo que me ponía en ese estado conflictivo y desilusionado, era la falta de empatía con un mundo que es irracional, emocional, instintivo y cruel. Reconocer una animalidad y un hambre tan primitiva se tornaba culposo y la culpa en desagrado y hastío. Y de todas las formas dolorosas y atroces de dar cabida a la rabia que se había cultivado, arremeter contra sí mismo era menos terrible que contra el mundo, pero aun, que terrible opción era esa.

La posibilidad del arte, de un ‘arte de la crueldad’, por fin se deja ver, no solo como terapia individual, sino como un experimento de catarsis social, de catarsis humana; que de ser exitoso, trataría el problema, entre tener un instinto cruel, y vivir en un mundo que necesita hombres que en la ‘realidad del cuerpo’ dejen de ser crueles.



Justin Mortimer, Family Dollar, 2009

## EL TUNEL

La acción del arte viene de la razón, aún inducido por las drogas, el sueño, el trance etc., la práctica artística, la ejecución del arte es una acción de la razón, en principio porque no creo que un ser humano criado en sociedad y que es el resultado de miles de años de cuidadosa evolución sea capaz de distanciarse completamente de ésta, cuando menos no en su grado más elemental. El arte es el resultado de la evolución en múltiples estratos del ser, luego es lógico suponer que: el arte está asociado a un ser más complejo que aquel que solo funciona con su naturaleza primitiva. Por otro lado, el arte tiene la capacidad de conducirse muy cerca del instinto, de socavar en lo profundo de nuestro ser primitivo y hacer visible su voluntad, sus intenciones, sus fortalezas y sus miedos, sin convertirlos en acción en la 'realidad del cuerpo'. Con base en lo anterior, creo que el arte tiene esa capacidad de transitar entre la razón y el

instinto, y tal vez, consecuencia de esta capacidad, sirva como herramienta para hacerlos interactuar de manera positiva.

El instinto manifiesto como 'crueldad racional' o como 'crueldad atroz', llevado al asesinato, la violación, la mutilación, la tortura etc., es la herida de la vida que nos desangra. De modo diferente, el instinto en el arte es tal que da lugar a volver a la razón, sin haber dejado huellas irreparables, nos permite explorarnos sin los atavíos de la moral y de alguna manera darle satisfacción al instinto cruel y regresarnos al mundo, reconstruidos y reconciliados con nosotros mismos, frescos, poderosos, completos. En palabras de Artaud "El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros." (Artaud). Y al mismo tiempo nos da un lugar para hacerles frente, no se trata solo de hacernos conscientes de los monstruos que llevamos dentro, el arte es el terreno en que podemos, transformarlos.



La romería de San Isidro,  
Francisco de Goya, 1819-1823 (Detalle)

## **CARTA #2**

*¿Por qué habría de serme tan difícil?, ¿porqué tan complicado hablar de algo que es tan natural a mi espíritu?, algo que quienes me conocen han llegado a aceptar normal en mí, algo que todos ven aunque nadie le ponga un nombre en particular, ¿por qué habría de serme tan difícil iniciar un texto que ponga con claridad el batallar constante que siento con la vida?*

*“Quería tan sólo intentar vivir lo que tendía a brotar espontáneamente de mí. “Es la frase con que Hermann Hesse inicia uno de mis libros predilectos (Demian). Hay algo críptico de en ella, sin decir por qué, inmediatamente sugiere que eso que brota entra en conflicto con algo más, con las costumbres, o la ley, con Dios, o algo más profundo. Algo en nuestra naturaleza se nos hizo complejo, y tortuoso.*

*En los primeros acercamientos a un arte cercano a la crueldad, las reacciones que percibí de quienes lo vieron fueron muy variadas, hubo desde quienes gustaron de él, lo encontraron divertido e interesante, hasta quienes tomaron una fuerte distancia, aun demostrando un gusto por el proceso plástico; lo más común que encontré tanto en unos como en otros, fue la pregunta: ¿por qué un arte tan violento en una sociedad violenta?. Yo mismo en múltiples ocasiones mientras daba vueltas a la temática y me hacía consiente de la necesidad personal de perseguir este trabajo, me hacía la pregunta, ¿para qué?, ¿por qué?, y más importante aún, ¿es justo hacer arte cruel en un mundo cruel?, ¿es valioso considerar la importancia ética de una obra de arte?, ¿hay ética en el arte? De todas las anteriores fue la última pregunta la que más parecía imposible de responder. Nos hemos distanciado tanto de la idea del arte como una práctica relacionada con el mundo, que se hace tan difícil considerar las implicaciones éticas que puede tener. Es tan común ver acciones transgresoras, violentas,*

*descuidadas y hasta irresponsables escondidas tras el velo de lo “artístico”, (como si con solo eso se diera el visto bueno a cuanta torpeza se nos pasa por la cabeza), que sentí la necesidad de tomar distancia del axina que propone el arte como una práctica totalmente libre de toda responsabilidad y es que durante mucho tiempo decirle “no” al arte era la forma más eficaz de invitarlo a quebrantar lo dicho.*

*Tomar distancia no significa imponer mis convicciones morales o éticas al arte, mas tratar de determinar un lineamiento más o menos claro para establecer algún tipo de juicios éticos propios a él. Una cosa que se hizo fundamental para el correcto desarrollo de mi propio trabajo: la plena y absoluta convicción de que el arte si importa, si cambia cosas en el mundo, si tienen una relación directa aunque no “medible”, con las transformaciones del ser humano. El arte si importa, el arte si cambia, el arte si sirve, no todo, pero alguno, y si una parte del arte puede ejercer cambios en el mundo, entonces deben considerarse sus consecuencias éticas. Como sucede con la medicina, con la arquitectura o con la física, campos sobre los que no nos cabe duda su importancia y a los que hacemos siempre responsables de sus proceder, y es que solo lo que no importa puede desproveerse de ética. Por eso siento tanta distancia y hasta desagrado por tantos graduados de artes y “artistas” practicantes que escondidos tras de un gesto vano y cobarde anuncian como “no creen en el arte”, o en “el cuento de ser artista” porque les ha resultado más fácil desestimar aquello para lo que fueron muy blandos, para lo que les faltó coraje de asumir una responsabilidad y portar la convicción de que ser artista y hacer arte no es un cliché romántico y relamido que se le cuenta a los niños, como hablar de papa Noel. En palabras del fallecido amante y crítico del arte Robert Hughes: “es difícil pensar en alguna obra de arte sobre la que uno pudiera decir: esto hizo a los hombres más justos entre sí, o esto salvó la vida de un Judío o un Vietnamita, algún libro tal vez, pero hasta donde yo sé, ninguna pintura o escultura. La diferencia entre nosotros y los artistas antes de los 20’s, es que ellos creían que tal obra podía ser hecha. Tal*

*vez, era ingenuo de su parte que pudieran pensar de esa manera, pero es nuestra perdida, que nosotros no.” Ese sentimiento que de manera tan elocuente nos recuerda Hughes, es justamente uno de los principios fundamentales que dan cuerpo a lo que hoy trato de hacer, recuperar el sentido de importancia, (no aparente como si dependiera de una campaña publicitaria, porque de contenido no tiene nada,) sino real, porque sin él seríamos como un cuerpo sin huesos. Ese sentido de importancia, lo veo algunos de los nombres que se recitan con frecuencia en clases de arte, como: Caballero, Bacon, Munch, Turner, Goya, Pollock, Carvaggio, Rodin, Miguel Angel, Rothko, Camille Claudel, y por supuesto Vincent Van Gogh entre muchos otros. Este último hablaba de un arte capaz elevar al espectador a un estado religioso, casi iluminado, hablaba como alguien seguro que su arte sería capaz de hacer mucho más que deleitar el ojo, para muchos esta era una característica de su locura, para mi uno de los fundamentos de su genialidad.*

## ÉTICA PARA UN ARTE VIOLENTO

“No pienso que el hombre tenga la oportunidad de arrojar un poco de luz sobre sí mismo antes de dominar lo que le horroriza”

Georges Bataille

El tema fundamental de este capítulo es plantear algunos elementos que puedan dar lugar a una relación ética entre el arte y la sociedad, no en todo su amplio espectro ni en relación a sus muchas variaciones, sino específicamente tratando el tema de la crueldad en el arte y su lugar en una sociedad, de por sí, llena de crueldades. Se hizo fundamental para mi encontrar argumentos que justificaran la pertinencia a mis intereses como artista plástico, confrontados a una percepción común que ve este tipo de arte como una apología a la violencia; motivo por el cual, muchos resienten la existencia de un arte agresivo que, distinto a enaltecer los valores y logros de la humanidad, socava en la profundidad de su corrupción y delirio en busca de una naturaleza trágica, consecuencia de su inclinación natural a la violencia y con ella a la crueldad.

Cuando hago mención sobre una ética en el arte, no pretendo sugerir unos lineamientos comportamentales entre los artistas y los demás hombres, sino sugerir un proceso mediante el cual, se pueda valorar la pertinencia (validez) ética de una obra. Un paso necesario para determinar el valor ético de una obra de arte, está en reconocer que el artista tenga conciencia de la relación de su obra con la sociedad, aún si la obra subvierte los valores de la época, pues su ética (la del arte) no está en ser un elemento justificador de la sociedad y la moral en que se presente, sino en reivindicar

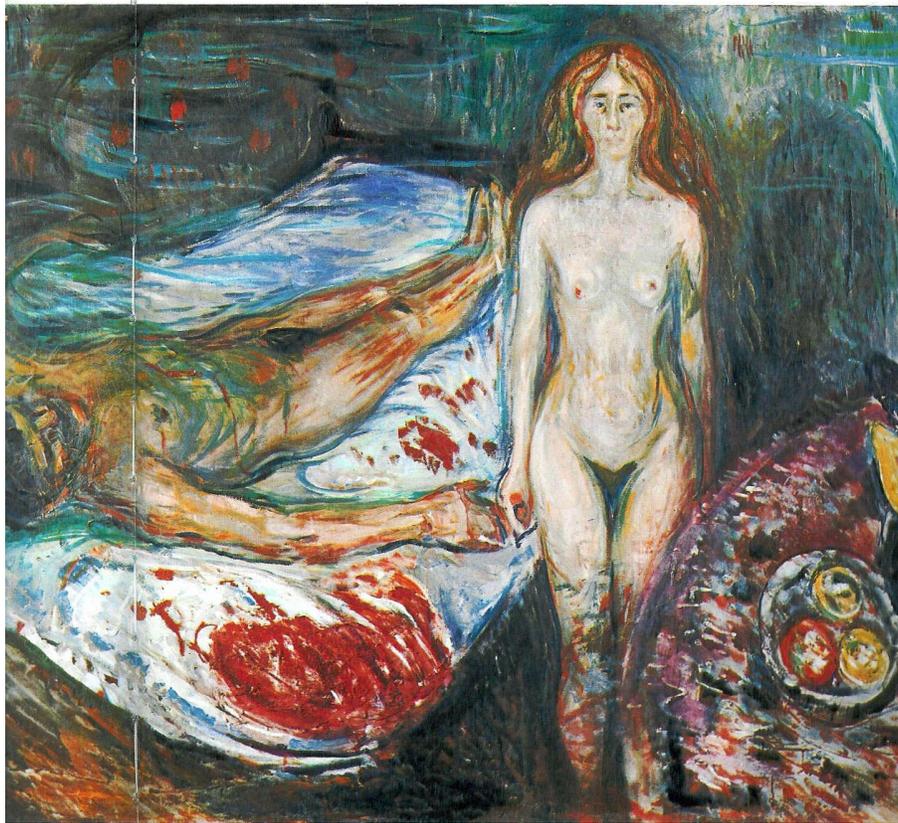
la humanidad en esa sociedad. En caso contrario, la valoración ética no existe para la obra, sino únicamente para el artista.

El segundo paso que puedo dar para construir una relación ética entre el arte y la sociedad lo encuentro en Sócrates, casualmente en la crítica que hace a los artistas en la apología cuando dice: “porque no hallé uno que a título de ser buen artista, no se creyese muy capaz y muy instruido en las más grandes cosas y esta extravagancia quitaba todo el merito a su habilidad” (Platon, 2000) Es justamente a partir de esta afirmación en que Sócrates libera al artista de otra responsabilidad distinta a la de ser artista, que nos es posible suponer una ética particular al arte.



La Mort de Marat, Jacques-Louis David, 1793

EL artista no debe ser un filósofo, un político, un maestro, un guía moral o espiritual, el artista en su condición de artista habría de abstenerse de ser otra cosa por encima de lo que ya es, porque al incluir otra intención formativa, ésta daría la directriz ética, supeditando la 'ética de la obra', a la de otro campo de producción. No quiero decir con esto, que el artista no tenga ideas sobre los temas del mundo, pues todos las tenemos, y todos hacemos de esas ideas participes de nuestras obras, pero no en la forma del maestro que enseña, o del político que promete, más de la forma desinteresada de quien tiene una intuición del mundo y que muchas veces no pretende más de ella que lo que acaba de plasmar, bien provenga de la experiencia, o de la pura intuición sobre la vida. Es así que a partir de un hecho específico, Jacques Louis David con su obra la muerte de Marat, conjuga los temas de la traición, la pérdida, la muerte, el heroísmo, la tragedia, o como Edvard Munch con su obra homónima, inspirada por el mismo evento, plasma el conflicto del sexo, la pasión, el engaño y de nuevo, la tragedia. Ambas parten de un hecho políticamente relevante a la Francia de la época, pero ninguno como artista alecciona, ninguno como artista, es maestro o filósofo, como no lo es Frida Kahlo, cuando se autorretrata como un ciervo herido, nada de eso ya viene de la experiencia objetiva, es solo la intuición de ser presa en un mundo hostil y como los anteriormente mencionados, no enseña nada, no toma al espectador de la mano para decirle así es el mundo, solo le presenta una visión que a través de la vida pueda enseñar algo. Si algo se aprende del arte, es la obra y la vida la que enseñan, el artista ya nada tiene que ver ahí. Si una obra, por las cualidades de su ejecución, se transfiere a un campo distinto al del arte, digamos construir una casa como un ejercicio instalativo, o curar a un enfermo en medio de un performance, su ética ya no pertenece al mundo del arte, ya que al suscribirse al mundo de la 'realidad humana', y tener efectos prácticos, trabajados en otras disciplinas, su ética está determinada en el marco de éstas; así pues, en el primer ejemplo, la ética es la del arquitecto y en el segundo la del médico.



Edvard Munch, La Mort de Marat, 1907



Frida Kahlo, La Venadita, 1946

Cuando Nietzsche dice: “solo lo que no cesa de doler permanece en la memoria” (Nietzsche, 2003) empieza a acercarnos a la idea de un arte de la crueldad y nos acerca todavía más cuando afirma: “todo esto tiene su origen en aquel instinto que supo adivinar en el dolor el más poderoso medio auxiliar de la mnemotecnica” (Nietzsche, 2003). Y es que en realidad el hombre responde más eficazmente a la crueldad y al dolor, que a cualquier otro estímulo, quizás como respuesta evolutiva por haber crecido como especie en una considerable desventaja física con los depredadores de épocas prehistóricas. El hombre aprendió a reconocer todo indicio de peligro y de posible dolor y nunca desestima aprender cómo evitarlo, cosa que explica la indiscutible eficacia que tuvieron las imágenes del purgatorio, de penas y pesares, de torturas y demonios al momento de adoctrinar a la población europea en la Edad Media. Pero las obras nunca tuvieron la intención de enseñar sobre el dolor, más que de recordar el suplicio del mismo, era la vida tal cual la que los enseñaba a temer el dolor, no eran los demonios de los murales los que innovaban con la decapitación, más que los remplazos ficticios que recordaban atrocidades humanas. Habría de recordarse que la proliferación de la fe católica, en tiempo de la evangelización, había sido antecedida por masacres indescriptibles, el arte del infierno no era otra cosa que el testigo disfrazado que como una voz a la distancia llamaba a la memoria. La Edad media, como ninguna otra época, explotó de una manera tan desprolija y tan cercana a la realidad, la relación entre las imágenes de la crueldad y la vida, pero es justamente esa cercanía con intenciones tan claras la que aleja la imagen del arte, pues la correspondencia entre el discurso y la imagen las devuelven a la crítica socrática, (pretender ser más de lo que es) podríamos decir que si el arte “enseña demasiado” por intención pierde su condición misma y puede relegar al nivel de una ayuda mnemotécnica y con esto pierde su carácter ético (en el arte), pues nadie exige ética a algo que solo ha sido hecho para cumplir una función, nadie habla de la ética de una barca por flotar bien en el agua o la de una olla por cocinar bien una sopa. Si, la mnemotecnica puede ser una parte del arte, pero no lo es cuando ésta es su objetivo principal.

Para acercarnos a la justificación ética de un 'arte de la crueldad' es importante tener en cuenta la relación entre la humanidad y la crueldad, como se expone en la "genealogía de la moral",

...la venganza misma, en efecto, remite cabalmente al mismo problema: "¿cómo puede ser una satisfacción el hacer sufrir?". Repugna, me parece, a la delicadeza y más aún a la tartufería de los mansos animales domésticos (quiero decir, de los hombres modernos, quiero decir, de nosotros) el representarse con toda energía que la crueldad constituye en alto grado la gran alegría festiva de la humanidad más antigua, e incluso se halla añadida como ingrediente a casi todas sus alegrías; el imaginarse que por otro lado su imperiosa necesidad de crueldad se presenta como algo muy ingenuo, muy inocente, y que aquella humanidad establece por principio que precisamente la "maldad desinteresada" (o, para decirlo con Spinoza, la *sympathia malevolens* [simpatía malévola]) es una propiedad normal del hombre (Nietzsche, 2003)

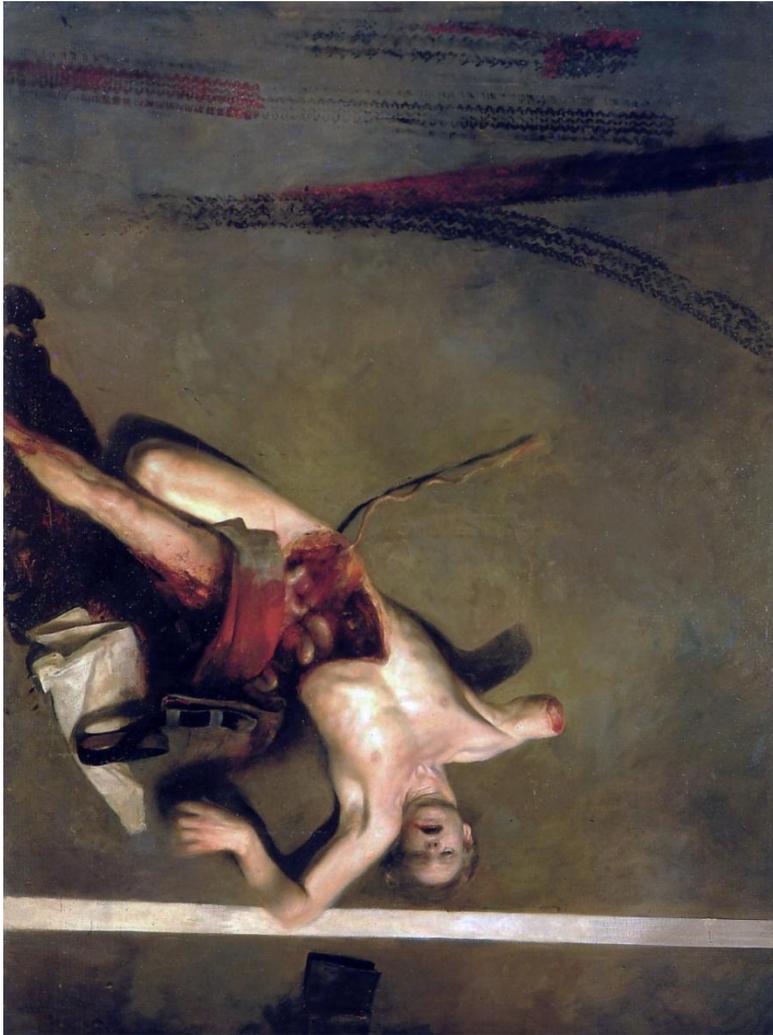
Entendemos entonces que la crueldad, como propone Nietzsche, es común a la humanidad y que por medio del dolor o en relación al dolor se da un tipo de aprendizaje. Entonces si tenemos la crueldad como natural al hombre, y la escisión de la crueldad en la sociedad, como una respuesta moral a un dogma cualquiera, vemos por qué Nietzsche habla también de una sociedad que extraña la crueldad y por eso siente un vacío pesimista, una desdicha de la vida exacerbadamente moralizada a la que se exige olvide su naturaleza Dionisiaca. Creo, es posible incluir la idea de la culpa (también expresada por Nietzsche en la genealogía de la moral), no expuesta únicamente como un factor entre individuos, sino también, en un mismo individuo y su lucha contra su instinto, que conduce a un sentimiento de culpa, y en la desesperación encuentra el martirio como venganza, de alguna manera el individuo es ambos, deudor y acreedor por causa de su instinto reprimido. Aquí encuentra lugar la ética del arte, una ética que no corresponda a los valores específicos de una

sociedad, sino que salvaguarde la humanidad ante todo. Aparece un arte que puede revitalizar el espíritu de vivir por medio de la tragedia, sin estar supeditada a los moralismos de cada individuo. Es arte ético pues está ahí para reanimar nuestra vida. No habla en defensa de lo atroz y cruel en ninguno de sus campos ni con ninguna de sus excusas, sino que como expondría Artaud, ha sido creado para devolver al teatro (arte) una concepción apasionada y convulsiva de la vida y así saciar al hombre de esa sed de ser hombre primitivo. Bataille pregunta “¿Tendría un sentido decadente el paso de la violencia desenfadada de la guerra a la tragedia representada?” (Bataille, 2000), y la respuesta para mí, en esta ética del ‘arte de la crueldad’ es: sí, si tiene sentido la tragedia representada porque sin ella solo nos queda la guerra que siempre será más cruel, tal vez no en sus imágenes, pero si en su irreversibilidad, porque paradójicamente la guerra es tan cruel que la gente quiere dejar de recordarla, con el tiempo viene la aceptación, la justificación y el olvido del horror, y la guerra vuelve y golpea con mayor severidad; al contrario, el arte siempre se está representando y el más poderoso arte no pierde su vigencia y con él la humanidad nunca olvida, “solo lo que no cesa de doler permanece en la memoria” (Nietzsche, 2003)

El ‘arte de la crueldad’, no se trata únicamente de ilustrar la violencia de los hombres, porque su violencia, siendo arte no es solo la del mundo de los hombres, es la del mundo del arte, es diferente, aún cuando es por su relación con la violencia del hombre que se comunica con el instinto. La crueldad del arte es la que nos recuerda nuestros conflictos más humanos, los del instinto, los de la conciencia, y lo hace resonando con nuestros miedos primordiales, los del cuerpo, el sexo, la sangre y la muerte.

Pero el teatro de la crueldad significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correo sacos de orejas humanas o narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos

libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo. (Artaud, 1964)



Amputation, Odd Nerdrum, 1968

Si hay arte cruel, no es culpa del artista, ni del arte, es culpa de la vida, y el componente ético del arte es ser fiel a esa vida que se ha manifestado cruel, y en conjunción con esa vida enseñar al hombre sobre sí mismo. Esa conciencia de la fatalidad de la que habla Artaud, todo el tiempo presente, no para aterrorizar, sino para restituir el valor de la vida, que en palabras de Nietzsche, se ha vuelto insípida, es la razón ética fundamental que mueve este proyecto, porque en esa idea, se

concreta un arte cruel, que existe no como capricho morboso del artista, sino como una fuerza al servicio de lo humano, de una ética de mínimos, que tiene la vida -su valor y su protección- como fundamento. El 'arte de la crueldad' está hecho para servir a la vida, no por medio de simbología y estrategias comunicativas que permitan la lectura del arte sino a través de su resonancia con el instinto, con la 'crueldad primaria'.

Siempre queda la idea de que el arte de la crueldad, podría estar enseñándonos a ser crueles, que efectivamente se está haciendo una apología a la violencia y que lo correcto sería eliminar de nuestro repertorio cada pintura, poema o escultura que pudiera recordarnos de lo que somos capaces. Es Artaud quien mejor responde a esta preocupación diciendo:

Desafío al espectador que haya conocido la sangre de esas escenas violentas que haya sentido íntimamente el tránsito de una acción superior, que haya visto a la luz de esos hechos extraordinarios, los movimientos extraordinarios y esenciales de su propio pensamiento, la violencia y la sangre puestas al servicio de la violencia del pensamiento, desafío a esos espectadores a entregarse fuera del teatro a ideas de guerra, de motines y de asesinatos casuales.

Así expresada esa idea parece atrevida y pueril. Se pretendería que el ejemplo crea ejemplos, que si la actitud de curación induce a la curación la actitud del crimen induce al crimen. Todo depende de la manera y la pureza con que se hagan las cosas. Hay un riesgo. Pero no se olvide que aunque el gesto teatral sea violento es también desinteresado, y que el teatro enseña justamente la inutilidad de la acción, que una vez cometida no ha de repetirse, y que la utilidad superior del estado inutilizado por la acción, que una vez restaurado produce la sublimación. (Artaud, 1964)

Aún cuando es a través de Nietzsche que reconocemos que la crueldad está asociada a la humanidad desde su amanecer, es en Sócrates donde encontramos la razón última para conferir un valor ético a la existencia del arte de la crueldad. Y lo hacemos a través de su idea del “exáminate a ti mismo”. Sócrates dice reconocer que su sabiduría no es nada, y que es a partir de ese principio que se encamina a la verdadera sabiduría (amor a la sabiduría), propone que solo mediante el reconocimiento de nuestro mal enriquecemos nuestro espíritu, por lo que me atrevo a afirmar, que una humanidad que desaprueba un arte que sin juicios morales le recuerda eso que ella quiere mantener escondido de sí misma, solo se está alejando de la virtud.

## EN BUSCA DEL ARTE DE LA CRUELDAD

Para el propósito de este trabajo, y según los argumentos hasta ahora planteados, arte de la crueldad es aquel que: genera sensaciones contundentes en el espectador, de un orden emocional, capaces de resonar con su instinto y hacer presente, en él, los conflictos que se dan entre su 'crueldad primaria' y su ser racional. Los conflictos revelados pueden ser distantes al entendimiento racional del espectador, o pueden ser de un tipo que ya se haya hecho presente en su propia autoevaluación -en un sentido socrático-.

En algún momento parecía contra intuitivo que el arte de la crueldad pudiera darse en medio de la figuración, especialmente porque se ha enquistado una idea sobre la pintura, que sugiere una relación inversamente proporcional entre lo figurativo y lo emocional. Sin embargo, esa noción se prueba errónea casi de inmediato, no mediante una fuerte reflexión teórica, sino mediante la sola observación. Muchos de los ejemplos que he utilizado a este punto, y muchos de los referentes que más me han inspirado, son figurativos (Esto es importante porque mi propia pintura se apoya en la figuración, por lo que se hacía importante conciliar una intención plástica personal, con una intuición teórica, que las hacía ver casi incongruentes). El paso a seguir era entender los mecanismos que hacían funcionar eso que había visto, "Hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la figura. A esta vía de la figura Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación." (Deleuze, 2002), Es precisamente ese camino, el de la sensación, el que debe predominar en un arte de la crueldad, esto debido a que su propósito es comunicarse con el instinto, y no veo otra manera, sino a través de algo común a él, para lograrlo. Pero ¿qué debe entenderse por sensación?,

Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un "orden" a otro, de un "nivel" a otro, de un "domino" al otro. Por eso la sensación es maestra de deformaciones, agente de deformaciones del cuerpo. Y con respecto a esto se le puede hacer el mismo reproche a la pintura figurativa que a la pintura abstracta: pasan por el cerebro, no actúan directamente sobre el sistema

nervioso, no acceden a la sensación, no despejan la figura, y eso es porque ambas permanecen en *un único y el mismo nivel*. (Deleuze, 2002)

Pero reprocharlas a ambas, no es lo mismo que asegurar la incapacidad de alguna de acceder a esos otros órdenes, sino que sugiere: no hay una cualidad intrínseca que haga a una mejor que a la otra en este término. La sensación, no es un engaño a los sentidos,

La elección de Cézanne más allá de los impresionistas: la sensación no está en el juego “libre” o descarnado de la luz y el color (impresiones), al contrario, está en el cuerpo, aunque fuere el cuerpo de una manzana. EL color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo y no en los aires. Lo pintado es la sensación, lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en cuanto se representa como objeto, sino en cuanto esta vivido como experimentando tal sensación (Deleuze, 2002)

Según esto la sensación no es una impresión, es una realidad que puede darse tanto en el cuerpo como en el arte. Creo que la escala de una obra, por ejemplo, es uno de los factores que posibilitan resolver las observaciones planteadas por Bacon y comentadas por Deleuze, trabajar en tamaños que se acerquen al espacio de acción del cuerpo, que estén a escala real o la superen, da lugar a una interacción extra con el espectador, mientras que la pequeña escala recuerda siempre que se está viendo algo fuera del espacio de acción de nuestro cuerpo, lo inmenso nos hace parte de su espacio, en lugar de alejarse del nuestro. Creo que esos órdenes, de los que habla Bacon, pueden ser los de la ‘realidad del cuerpo’ y la ‘realidad del arte’. En este caso la pintura, al avivar nuestra experiencia por medio del tamaño, hace que la transición de esos ordenes se haga posible, aún cuando racionalmente sabemos estar viendo una “escena” irreal, nuestro cuerpo se hace cómplice de la obra y de esa manera nuestra realidad, tal como lo expresó Artaud sobre el teatro, se transfigura en la obra.

Esto es justamente la superposición de las realidades de que hablaba en el capítulo anterior, que tiene como clave el tránsito de emociones de una a la otra. Es por eso que no se habla de aprendizaje a través de la obra, sino de sensación, siendo esta última lo que posibilita la transformación profunda.

Casi todos los ejemplos que contradicen nuestras expectativas están tomados del campo de la ficción, de la creación literaria. Ello nos señala que deberíamos establecer un distingo entre lo ominoso que uno vivencia y lo ominoso que uno meramente representa o sobre lo cual lee (*Freud, 1919*).

Eso sucede en tanto los ejemplos de los que habla Freud, tienen una pretensión nemotécnica, así la fábula que se cuenta al niño, tiene como intención enseñarle algo, no en relación a los elementos propios de la historia sino como una ficción que el suplantarán en su propia vida, entender la diferencia entre la vivencia y la representación es importante, porque es por medio de ese paso a la razón que se da la enseñanza consiente.

Pero para el caso de la sensación de que hablamos el distingo debe ser algo más elusivo, y creo que esa es una de las características más interesantes de la pintura, ella como medio nos está anunciando su irrealidad desde un principio, desde luego no es real, no en la 'realidad del cuerpo' es pintura, es color contra color, superficie, textura etc.

en último término, el cuerpo mismo es quien da y quien recibe, quien a la vez es objeto y sujeto. Siendo espectador, no experimento la sensación sino entrando en el cuadro, accediendo a la unidad de lo sintiente y de lo sentido (*Deleuze, 2002*).

Así es como en el trabajo de Sophie Jodoin, el dibujo y la pintura tienen tanto sentido como medios, porque su sensación no es solo la de objetos que afectan a los sentidos, sino que producen una emocionalidad real en el 'orden' de la 'realidad del arte', esa es la sensación que pretende el arte de la crueldad.



Sophie Jodoin, Study for Homicide #4, 2008



Sophie Jodoin, Study for Homicide #2, 2008

Jodoin es hoy una de mis artistas predilectas, y es un ejemplo perfecto del tránsito de la realidad del cuerpo a la del arte, sus pinceladas, la textura de su obra, la paleta casi monocromática, son un recordatorio constante que lo que se ve hace parte de un orden, distinto al del suelo que pisamos. Que son crímenes y crueldades que aunque fuertemente ligados a nuestra realidad, no son nuestra realidad. Puede el espectador ver con cuidado los contornos de las presencias en el cuadro y ser cautivado por ellas, que de pertenecer a otra realidad serían vetadas de nuestra conciencia y solo podría ser visto bajo el peso de nuestros juicios morales. Es necesario trabajar, de manera que el medio no finja, ni en lo él que es, ni en lo que representa.

Para lograr un arte capaz de este propósito, deben dejarse de lado, en la mayor medida posible, los artificios de lenguaje, nadie como Artaud habría expresado con tanta contundencia la forma en que el lenguaje aprisiona al arte y reduce sus posibilidades a un objeto del entendimiento consiente, limitando su potencia inconsciente, su capacidad de removernos hasta el fondo, de generar experiencias profundas propiciando revelaciones que provienen de nosotros mismos, liberados por la experiencia del arte. Contemplar la obra de Francisco de Goya *Saturno devorando a un hijo*, produce una emoción que al intentar bajarla a palabras la lengua se enreda y el texto se empalaga, en la obra hay humanidad a toda su potencia, no hay lenguaje, hay sensación. Aún cuando la obra, por cuenta de su título, se amarra a la mitología grecorromana, no sucede como con la obra homónima de Peter Paul Rubens que, “superior” técnicamente a la de Goya, es mucho menos potente expresivamente. La obra de Rubens representa con bastante fidelidad la narración mítica, en un lenguaje que repara en ciertos significantes, que evidencian el propósito comunicativo (contar la historia). En un punto podríamos decir que Rubens representa una escena de la mitología grecorromana, mientras Goya hace sentir la barbárica conexión entre la violencia, el poder y el miedo, en su obra se puede sentir-ser- la realidad del hijo devorado, o la del tiránico Saturno, encolerizado, desnaturalizado, y asustado.



Francisco de Goya, Saturno devorando a un hijo, 1819-1823 Peter Paul Rubens, Saturno devorando a un hijo, 1636

Afecta al espíritu con una especie de armonía visual fulminante, es decir, con una intensidad total, que se organiza ante la primera mirada. Aun antes de alcanzar a ver de qué se trata, se presiente ya que ocurre allí algo tremendo, y que podríamos decir que la tela conmueve al oído al mismo tiempo que el ojo. (Freud, 1919)

Como Goya, Francis Bacon también fue capaz de hacer imágenes que seducen y repelen casi al mismo tiempo. La cruda violencia de sus pinturas resuena en algo más profundo que nuestro intelecto o nuestra cultura, aún a quien le desagradan conscientemente le resuenan en el inconsciente y no dejan de generar 'sensación' (en el sentido fuerte, como aquel desarrollado por Deleuze) en quienes las contemplan. Muchas de sus obras son retratos de sus amantes y, no obstante, ninguna es una ilustración de ellos, ni siquiera bajo la tentación de la complacencia. Ningun cuadro se

parece a la impresión visual del modelo, al escoger temas, tantas veces representados, Bacon no se hizo presa de la ilustración. En su célebre tríptico *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión*, el pintor recurre a su intuición, a su deseo de perturbar, a sus conflictos y a sus pasiones, sus pinturas entran por la emocionalidad y se vuelcan poderosamente ante el espectador, que luego reparara en lo demás.



Francis Bacon, *Tres estudios para figuras en la base de una crucifixión*, 1944

No veo el desagrado como una reacción emocional, ni el deleite tampoco, ambas obedecen más a la impresión de los sentidos que al espíritu. Es así que el arte del que hablo ni deleita ni desagrada, “y puesto que el poeta debe procurar, a través de la imitación, el placer derivado del terror y la compasión, es evidente que ese propósito ha de realizarse en la entraña misma de los hechos” (Aristóteles), son los conceptos que exige Aristóteles, los que deben primar en el arte de la crueldad, Terror, sobre desagrado, y compasión, sobre deleite.

### **CARTA #3**

*Lo que quiero encontrar con el arte es un espacio de transición, un punto en que pueda liberar mi cabeza de la ansiedad constante, y evocar a través de él esa búsqueda por el límite que no quiero cruzar, vivir la muerte, el desenfreno, el éxtasis, el exceso en un espacio virtual creado por mis propias manos. Construir la enfermedad fuera de mí, eliminarla mientras la vivo sin recorrer personalmente el campo minado, creo que nunca podré arrancar el asco de mi espíritu, nunca el desprecio y la náusea que se han impregnado y agazapado en mí y se han vuelto imposibles de extirpar, lo único quiero es una forma de sacar el veneno antes de que sea letal y ponerlo en un lugar seguro. Sé que me es imposible explicarme y tratar de dar sentido al sinsentido que es querer hacerme daño todo el tiempo, solo quiero dejar de hacerlo y es en el ejercicio de pintar que desahogo mis deseos más perversos, es la forma impugne de cometer el crimen y ser la coartada, de remplazar el cadáver por su reflejo, es la utopía del asesino. Qué cosa más maravillosa es para mí encontrar un abismo infinito en que cabe todo el vómito de la humanidad, toda su desesperación y desagrado, que jamás se llena, que jamás se sacia y que nos devuelve tan gentilmente las palabras tranquilizadoras que previenen ese salto desde el piso 13 y evitan que termine medio hombre, medio plato de espagueti sobre el techo del Renault 9 parqueado en la acera.*

*La acción del arte nos permite entrar en la pesadilla y contemplarla tan vívidamente que no regresar siempre parece una opción hasta el segundo antes de emerger de ella, nos hemos mutilado y pervertido, desangrado con tanta crueldad que la muerte "Muerte" esa con mayúscula, esa que no tiene vuelta atrás no importa tanto como la vida "Vida" esa que todavía guarda distancia con la imagen siniestra en la pintura.*

*Pero querer curar no es lo mismo que querer extinguir, no se trata de eliminar del*

*todo el impulso, de erradicar las pasiones y el deseo, no se trata de suplantar lo espiritual por lo lógico y erradicar toda emoción que pueda conducir a la fatalidad, se trata más de poder contemplarla, sentirla y administrarla, no quiero ni quisiera nunca dejar ese sentir dionisiaco, que si bien está rodeado de tragedia también contiene mucha dicha, porque es entre esta tragedia y esta dicha que encuentro la potencia creadora que hasta el día de hoy me anima a querer ser artista.*

*La intención es por fin entregarme del todo a las imágenes que surgen en mi cabeza, es poder cometer el suicidio una y otra vez, es poder mutilarme y desgarrarme tanto como desee, es poder entregarme al éxtasis de todos los placeres más perversos y poder siempre regresar al mundo de la luz. Quisiera así hacer del trabajo artístico un laboratorio para los más atroces experimentos sobre mí mismo en la forma de pinturas, creando un espacio seguro en que no comprometa mi seguridad y mi salud, pues a través de la pintura podría recrear "ficciones de mi muerte" evocando a mi manera lo que Bataille llamaría pequeñas muertes, que durante la vida son momentos de un éxtasis que nos acercan a la experiencia de la gran muerte pero con la cualidad de ser temporales y regresivas. Creo que es importante dar a entender que el papel que el arte juega en este trabajo no es un camino en dirección a lo siniestro, sino un camino de regreso a la vida, a pesar que las imágenes puedan sugerir lo contrario, pues solamente luego de enfrentar la monstruosidad se es plenamente capaz de darle un lugar a la paz.*

## INTUICIÓN, EXPLORACIÓN Y RESULTADOS

“si los amo, no deseo entonces darle al objeto amado,  
el golpe que les tengo reservado con mi obra”  
(Bacon)

En mi trabajo solo un aspecto del proceso ha sido fundamental, no tiene que ver ni con el tipo de pintura o de soporte, ni con las decisiones formales que se aplican a las diferentes obras. Lo realmente importante y realmente difícil, era entrar en el estado de crueldad, establecer en mí el túnel que me permita conectar ese ímpetu instintivo y violento, y transformarlo a la labor plástica.

Entrar en ese estado ha sido lo más difícil, porque normalmente es una actitud que depende de las circunstancias, y que además supone una pérdida del control racional, lo que lo hace además de complicado, un tanto (o muy) peligroso. Una de las cosas que aprendí, es que no me es posible llevarme a ese estado durante el proceso completo de las obras, tratar de estar ahí, parece drenar mucho de mí, me fatiga mental y físicamente. Lo que encontré es que entrar en él, me sugirió caminos en las obras, me ayudó a percibir las tensiones que se generaban, entre las formas, los colores, y los distintos acabados, es un captador de fuerzas. Luego, fuera de él, es que puedo iniciar la construcción de la obra. De este modo podía pasar varios días, en que mi práctica era solo el oficio de hacer pintura, preocuparme por el color y el medio, el tiempo de secado y demás detalles pertinentes, sin necesitar de la euforia. En ocasiones ejecuté decisiones en medio de la euforia, pero como mucha de mi pintura es muy lenta y metódica, si arremetía contra la pintura, rápidamente me iba a encontrar calmado y dedicado a un meñique.

Creo que parte importante del proceso ha sido aprender a leer mis propias obras, aprender a dejarme llevar (por falta de una mejor palabra) e inspirar por mi propia pintura. Con esto me refiero a que una vez establecidos unos elementos, hechos unos trazos en el soporte, es fácil convertir el resto de la obra en solo hacer práctico, en un ejercicio técnico que se mueve solo por el interés estético y se olvida de llenarse de la

vitalidad con que se deseó hacer la obra en un primer momento. Ahí es cuando es importante, leerse a uno mismo, parar, ver la obra, y dejarse llenar del mismo ímpetu y sensación que se quisiera para los espectadores, “inspirarse” uno mismo, para encontrar el camino de vuelta a la pintura, al instinto, a la crueldad, al arte.

En mi caso creo, que tratar de estar todo el tiempo en ese “estado de crueldad” es como tratar de tener un orgasmo durante toda una relación romántica. Lo importante es crear las condiciones que propician el orgasmo, y tratar de potenciar su intensidad. Por eso, los cambios que durante estos meses tuvo mi proceso, no son los que conducen a hacer mejores pinturas de tal o cual manera, sino los que más me acercaban a conducirme a esos estados de crueldad a esos cortos “orgasmos”

Uno de los mejores descubrimientos logrados en el transcurso de este proyecto ha sido la escultura, no solo ella misma como proceso, sino porque al ver y pensar la escultura, he reconocido intenciones en la pintura, que si bien ya me eran naturales, no me eran claras. Cosas que además se manifiestan de mejor manera en los personajes que ya eran mis mayores referentes, como son: Caravaggio, Caballero, Bacon, Sophie Jodin, Odd Nerdrum y Rembrandt, por nombrar algunos. No exagero cuando digo que gracias a la escultura vuelvo a ver la pintura y que en estas dos, aclaro muchos de mis intereses, no solo plásticos sino temáticos.

El problema del fondo y la forma es una de las claves importantes sobre las ahora tengo algo de certeza. La escultura es pura forma, desprovista por su propia condición de cualquier fondo y existiendo solo como volumen en el espacio, del mismo modo, la pintura puede desprenderse del fondo escénico y así dar lugar a la exaltación de la forma. El mejor ejemplo para explicar esto es la Pintura de Bacon, en la que el centro de la pintura, sea cuerpo, sea cabeza cuerpo, o pierna cuerpo, es siempre cuerpo aun en su fragmentación, es el todo de la pintura, es toda la potencia de la imagen, que no se divide en un montón de pequeñas intenciones, sino que concentra todo el poder de la pintura en una sola masa que se impone sobre el fondo monocromático, se da toda al espectador como una ola que no puede caer por partes y a destiempo, sino que se

presenta en su totalidad, aun si quisiéramos experimentar solo una porción de ella. “Aun antes de alcanzar a ver de qué se trata, se presiente ya que ocurre allí algo tremendo” (Freud, 1919)



Artemisia Gentileschi, *Judith decapitando a Holofernes*, 1614

Otro ejemplo adecuado para aclarar lo que trato de decir, es el cuadro *Judith decapitando a Holofernes* de Artemisia Gentileschi, en esta obra, la artista por demanda de la época introduce en la pintura algunos adornos como las pulseras de Judith o el detalle del tendido de la cama de Holofernes, pero dejando estos adornos de lado. Los tres personajes que componen la pintura se presentan como una sola fuerza, no se puede separar uno del otro, el grupo se envuelve en medio de la casi decapitación es una sola masa, son una sola potencia que no da lugar a una mirada fragmentada. Gentileschi, pintora fuertemente influenciada por Caravaggio a quien (en mi opinión) supera ampliamente en esta versión sobre el tema bíblico, usa la penumbra y el fondo negro que separa el grupo de todo elemento distractor innecesario. Casi como sucede al mirar el grupo del laocoonte, las formas existen en

un duelo eterno que no pertenece a ninguna realidad a ningún espacio a ninguna época.

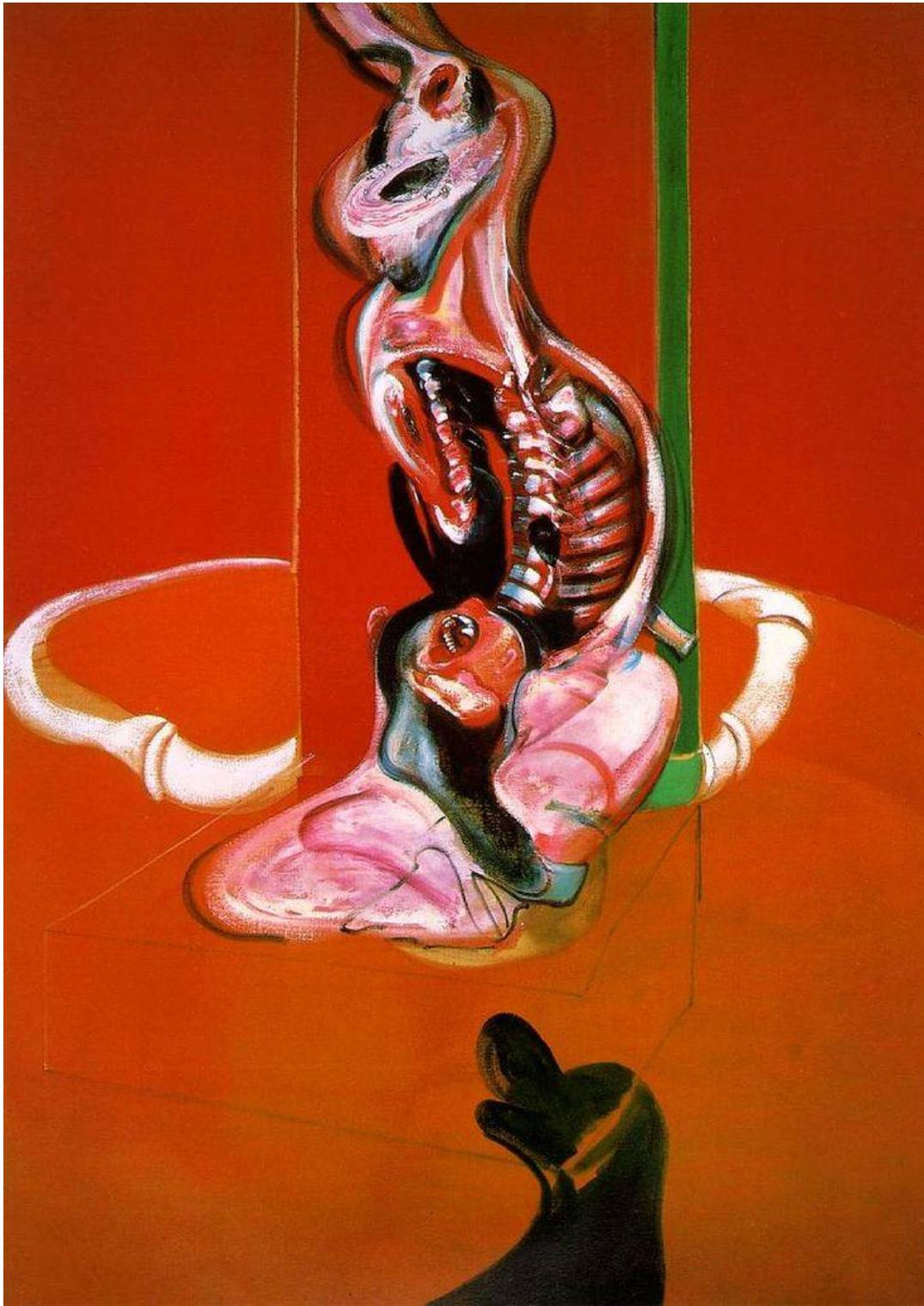
La supresión del fondo me conduce a un paso más para limpiar la obra, otra idea también revelada por la escultura y que si bien ya se había insinuado en mi trabajo, no tenía un interés claro. Hablo de la fragmentación del cuerpo para limpiar la forma, en mi trabajo esta práctica se asociará también al tema del martirio y la crueldad, pero eso lo trataré más adelante. En este aparte solo me estoy refiriendo a él, como una estrategia compositiva, que se da en función de liberar la forma de elementos decorativos que no aportan a la imagen misma.



Auguste Rodin, Torso, 1882

Al ver los torsos de Rodin, se entiende lo que quiero decir mucho mejor de lo que yo lo podría explicar en cualquier momento. En ellos se percibe la vitalidad del cuerpo en todo su esplendor, no necesita de brazos ni cabeza para generar las múltiples tensiones que producen al espacio en que se despliegan como abarcándolo todo con los menores elementos posibles, es un minimalismo en medio de la figuración. El artista es consciente de esto cuando remueve partes, probablemente ya esculpidas de la obra, la mutilación de la pieza no introduce perversión muy a pesar de ser cuerpos humanos, al contrario, pareciera liberarlas de pesos innecesarios, dando lugar a formas concretas, a piezas artísticas honestas que no reproducen la virtud plástica de su creador en cada pequeño detalle que le es posible, llenado de gestos autocomplacientes la obra. (Hablo de dibujar algo en el soporte, solo porque puedo dibujarlo, a pesar de que no introduzca nada al tema). Antes de Rodin la historia del arte ya había convertido en íconos dos piezas que por el devenir, habían sufrido de mutilaciones similares y que las convirtieron en íconos de la belleza occidental. La Venus de Milo y la victoria de Samotracia, ya nos habían revelado que romper parte de la obra, que quebrar lo que se cree acabado puede dar una dimensión más grande a la pieza artística.

Esto llegó a ser sumamente claro para Bacon, él tal vez como ningún otro pintor moderno reconoció el éxito de saber suprimir, especialmente de saber hacerlo al cuerpo humano, que para el caso de mi trabajo es sumamente familiar. Hombres de una pierna, sin brazos, sin orejas, sin rostro, cabezas vivas pero sin cuerpo, formas liberadas de otras formas que se mantienen en tensión constante con sus fondos únicamente pictóricos (no escénicos). Bacon explora qué tanto podemos quitar de un cuerpo, qué tanto desdibujarlos y romperlo, pero seguir teniendo cuerpo. Esa exploración, esa limpieza en la obra que se desprende de unas formas para engrandecer otras, para hacerlas más concretas, más potentes, es el tipo de exploración a la que quiero llegar.



Francis Bacon, Crucifixión, 1909

En un principio pensé en usar el fondo negro escénico que ya había empleado en obras anteriores, casi todas de la época en que mis pinturas eran ejercicios técnicos, y en efecto, esa fue la forma en que inicié el trabajo en varias obras, sin embargo con el tiempo esa decisión cambió por la búsqueda de un fondo más pictórico. El fondo en negro con figuras fundiéndose en él, propio de Carvaggio, iba en contravía de un factor que tiempo después se haría muy relevante en mi proyecto. El revelar la pintura de forma contundente, especialmente porque el trabajo de muchas de las figuras si se asemejaría más al acabado clásico en claroscuro, trabajado en varias capas y veladuras. Esto hacía muy importante dejar que el fondo surgiera, que fuera dinámico y cargado, en lugar de estar solo conteniendo las formas de los cuerpos. Esta decisión también se vio influenciada por referentes más contemporáneos como Adrian Ghenie y Justin Mortimer. Ambos pintores que han influenciado fuertemente mi trabajo reciente. (Aunque siempre hay una cierta reserva a perecerme mucho a ellos, y olvidarme de pintar como yo). Dicho lo anterior, algunas obras conservan el primer fondo en negro, apenas un poco manchado por gestos posteriores, esto sucedió en piezas en las que sentí la interacción del negro que permitía a las formas flotar en distintos planos, no como si se tratara de un claroscuro fotográfico, sino como un pozo de brea que se devora a los personajes.



Detalle de obra en proceso

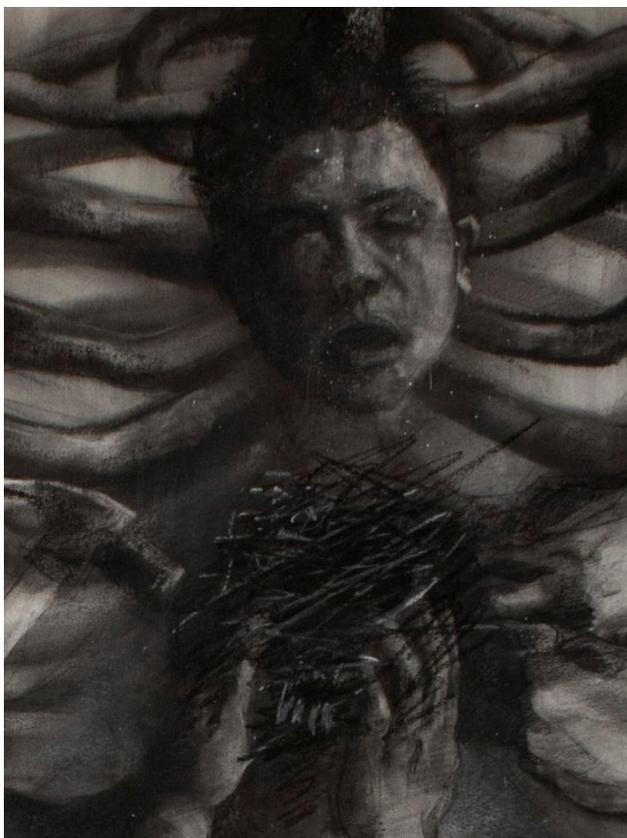


La noche de Walpurgies, German Tellez, 2009

Las imágenes anteriores corresponden a un fragmento de una obra actual y una obra realizada en el 2009. En ellas se aprecia la diferencia de que hablaba con el tratamiento de los fondos y la superficie de la pintura. La primera, evidencia las exploraciones que llevo actualmente, mientras que la segunda muestra el punto de partida. Recientemente he introducido el uso de espátulas, tanto para aplicar pintura como para removerla y crear texturas, o para fundir colores con un gesto diferente al que producen los pinceles. Aunque tímidas en un principio, creo que esas exploraciones se han ido afianzando en mi trabajo con cada obra nueva.

Hay una circunstancia de la que me hice consciente hace poco. Hablando con algunos amigos artistas acerca de sus procesos y comentando los de otros conocidos en común, me quedó clara una dificultad al mismo tiempo que una invitación. Estoy hablando del lento proceso que necesita una pintura, (especialmente teniendo en cuenta el tamaño y la tentativa figurativa que tienen mis imágenes), diferente a los

procesos de otras personas, que gozan de la capacidad de producir muchas imágenes en poco tiempo, dando lugar a una gran cantidad de exploración, de errores y de aciertos. El proceso al que yo me encaminé toma mucho tiempo en cada pieza, por este motivo, ver una rápida evolución es muy complicado especialmente si se tiene el interés de conservar uniformidad entre las distintas obras, persiguiendo una gran armonía entre la totalidad del proyecto. Pensando no solo en el resultado de esta empresa, sino además en mi crecimiento personal como artista y como pintor, decidí tomar muy a pecho el consejo de Jhon Cage, de hacer de todo un experimento; especialmente porque si quería ver alguna evolución en mi obra, debía tomar riesgos en todas las piezas, aún cuando eso implicara cambiar significativamente de una pintura a la siguiente. En relación con lo anterior, tomé otra decisión que cambió apreciablemente el resultado de las obras: Antes, siempre que iniciaba una pintura, sabía muy bien a dónde quería llegar, no solo ya había tomado las fotos de referencia, sino que había hecho un fotomontaje muy pulido que prácticamente resolvía la pintura, antes de haber hecho cualquier línea. Sé muy bien, que la pintura puede ser un acto separado del referente, pero para mi caso, la imagen preconcebida se estaba convirtiendo en una cárcel, que limitaba mis decisiones intuitivas y convertía el acto pictórico en un ejercicio mimético. Para romper esa muleta que me había impuesto en el pasado decidí que: aún si tenía una imagen en mi cabeza, nunca iba a hacer el fotomontaje, al contrario iba a pintar uno a uno los objetos de interés, sin haber probado con anterioridad su relación. Esto me obligaba a tomar decisiones de composición y escala directamente en el soporte, y si algo salía mal, tenía que borrar o tapar en el mismo, dejando rastros y texturas de lo anterior. Algunos escondidos a la mirada del espectador, pero definitivamente influyentes en mi proceso. Siempre estar dispuesto a cambiar lo que tenía pensado. Esto porque luego de haber pintado algo, digamos unas manos, verlas hechas pintura, ya puestas en el retablo, podían sugerir nuevas interacciones, pedir nuevos colores o nuevas presencias en la obra, tal vez solo una mancha a un gesto, algo que no había pensado antes y a lo que tenía que poner cuidado.



Detalle de obra en proceso.

Carboncillo sobre papel.

La pieza anterior sufrió muchos cambios, cada uno pidiendo el siguiente. En principio solo se veía una gran caja torácica, luego una figura masculina se interpuso, y luego un autorretrato decapitado ocupó el centro de la obra, después de mucho ir y venir, el rostro de abajo terminó cubierto por un grupo de gestos bruscos en pastel graso. La obra de arriba, fue una de las primeras en iniciarse, y tomó más de 6 meses hasta llegar al punto actual. Una de las cosas que entendí en el último año, es que planear una pintura(o un dibujo, en este caso) es casi imposible. Siempre puede volverse a él, en algunas ocasiones tomar el riesgo de irrumpir sobre lo que se creía terminado es más incómodo que gratificante, pero sin hacer eso, el proceso se estanca rápidamente.

La auto representación es una de las piedras angulares de mi proceso plástico. Como el trabajo inició como una indagación sobre la auto-crueldad, era natural que las obras me tuvieran a mí mismo como material de desmembramiento. Así ha sucedido en todas hasta la fecha, siempre soy yo, no como Germán Téllez, sino como cuerpo de Germán Téllez. Y es que auto representar no es lo mismo que autorretratar, en este caso. Sé que soy yo, y no tengo mucho interés en que los espectadores sean conscientes de ello en todas las obras, en algunas se nota, en la mayoría no, de hecho, los elementos que evidencian identidad han sido violentados en muchas de las pinturas y dibujos; dejando únicamente: torsos, manos y pies de hombre entre trazos y textura.



Fragmento pintura en proceso

Creo que uno de los puntos en que más cambiaron mis primeras intuiciones respecto a mis actuales métodos, era el interés de hacer obras muy limpias, del tipo que recuerden las esculturas que mencionaba al inicio de este capítulo, pero conforme pasó el tiempo y me “apoderé” con mayor ahínco de mis propios afanes pictóricos, esa decisión racional se debió desestimar, para dar lugar obras más cargadas de instinto y honestidad. Si bien, otros elementos pueden contribuir a limpiar la composición de la

pintura, como las decisiones de iluminación que pueden hacer que un pie se pierda por el claroscuro del fondo pictórico, o la pose de los personajes en la escena por la que un brazo quede escondido o una cabeza torcida y apenas visible. Otras acciones también debieron hacerse presentes en la obra, como: remover pintura dejando borrones de lo que hubo, o tapar con trazos muy gruesos y gestos firmes, partes que ya habían sido pintadas. No se trata de convertir en un muñón cada extremidad que se elimina, se trata de evidenciar la decisión de mutilar, expresada en el gesto artístico, en el mismo acto pictórico.

La entrada de animales a mis obras fue algo fortuito e imprevisto. Vino de la intuición, de repente y para mi propia sorpresa. Es algo que se introdujo fuertemente en mi vida y en mi relación con la crueldad animal. Como yo lo veo, estar pensando de manera tan frecuente en las expresiones de la crueldad y la forma en que debemos hacernos responsables de ella, además de estar tratando de hacer catarsis de esa crueldad a través de mi pintura, tuvo un efecto puntual en mí. En un momento en el transcurso de este trabajo tomé la decisión de dejar de comer carne de mamíferos y justo en ese momento y sin que conectara inmediatamente en mi cabeza, empecé a introducir animales en algunas de las obras, sin que eso tuviera alguna pretensión propagandística alrededor del vegetarianismo. Incluso sobre una obra he recibido comentarios conflictivos porque tiene un toro muerto y eso es un tema especialmente delicado hoy por hoy. Para mí se trató de perseguir la intuición, algo que me fuera visceral, que hacía eco en lo que ya sabía de mi trabajo, lo que ya quería de él (que remplazara la crueldad del mundo y la pusiera en el arte). Esto puede no ser más que una anécdota o una casualidad, pero quise comentarlo ya próximo a finalizar este texto, porque a través de esa experiencia, vi como una crueldad de la que yo no me hacía responsable, al tomar forma en mi obra, buscó solucionarse en mi vida.

Hay un punto en el que creo imposible crear un sistema de intervenciones sistemáticas en la pintura que puedan garantizar su efectividad, creo que cualquiera que haya pintado estará de acuerdo en que cada obra es un diálogo con una persona nueva, a veces se tiene química a veces no, a veces unos métodos funcionan a veces no. Lo más importante no es tratar de replicar el empaste o la paleta, basta repasar los

referentes que mencioné, para darse cuenta, de tantas formas tan diferentes en que se puede producir sensaciones muy similares, que el triunfo en la pintura no está en el método sino en la honestidad del proceso, del artista que hace y se entrega a una pieza así tenga que repasarla diez veces, que no la deja salir del taller hasta que no ha corregido cada pequeña cosa que le molesta. Porque él sabe que hay algo que le molesta, no necesita que nadie se lo señale, él sabe que se está mintiendo si la llama acabada. Las cosas que aquí he comentado no son el recetario para hacer buenas pinturas, o pinturas crueles sea el caso, es solo lo que vi, lo que me pasó.

Han sido muchos los cambios que ha sufrido mi proceso, de algunos puedo dar cuenta muy claramente, pero otros han sido más sutiles y personales. Ha habido momentos en que he sentido el peso de mis intereses cayéndome sobre la cabeza y creándome angustias muy difíciles de explicar, más de una vez he pensado que si algún día voy a lograr hacer el arte que quiero, voy a pagarlo con parte de mi cordura. Ha habido otros momentos en que viendo la forma en que se comporta el mundo, se restituye y refuerza en mí, la convicción que es necesario hacer del arte parte de la recuperación social y humana, parte de la cura. Porque por los métodos convencionales la gente sigue siendo tan infamemente cruel entre ella, y si el arte no sirve para proteger la vida, entonces tal vez no sirva para nada, y la sola idea de eso me entristece mas allá de lo explicable, porque a esto que llamamos arte, le debo casi todo lo que soy.

## CARTA FINAL

*El proceso sobre el que debo dar cuenta en poco menos de un mes, y sobre el que hoy escribo unas palabras finales, dejó en mí una de las certezas más importantes que creo pueda tener en mi vida, la del valor del arte. Un valor que no es una fabricación social, que desnudada de sus pretensiones se haga vacía e inútil, no es un concurso de belleza, que solo sirve para distraer y le da a unos el puesto de jueces y a otro el de juzgados, que enaltece casi arbitrariamente unas cosas sobre otras. El arte que veo hoy, ocupa un lugar fundamental en la humanidad porque no necesita que alguien le diga que es bueno, como no necesita el agua la aprobación de otros para calmar la sed, o el purgante para inducir el vómito. Su valor está en los estratos que transita y que no son accesibles para otras prácticas del hombre. Que dicha tan grande la que siento al tener esa convicción, porque me levanta un peso que llevaba tiempo agobiándome, que otros habían puesto en mí con sus posturas a medias, sus formas de andar por ahí sin propósito, y sus lenguas tibias esos que decían que lo que hacíamos no servía para nada, que nuestro lugar en el mundo era irrelevante y que nuestras contribuciones eran solo adornos.*

*El arte es fundamental, de la manera que lo es la penicilina. Puede que no nos acompañe desde el amanecer de nuestra existencia como especie, pero cualquier sociedad sana que por el destino o la suerte los descubra, jamás lo podrá ni lo deberá sacar de su estructura, porque en su descubrimiento está la salud, una a la que antes no se podía acceder y en sus misterios muchas más curas y más remedios. Como con la penicilina, es necesario convencer a los hombres que sus procedencias no siempre corresponden a sus fines, que del veneno se puede sacar el antídoto y que lo más importante es garantizar a todos la capacidad de hacer uso de él, de sanarse a sí mismo, a sus hijos, a sus amigos, a sus amantes, a todo quien pueda necesitar la cura. Habrá quienes no necesiten en su vida de las concentraciones mas fuertes,*

*otros solo harán uso de alguna subdivisión distante de la fuente original, pero otros muchos si van servirse del valor profundamente curativo que solo él puede dar.*

*Lo que el arte hace no puede ser remplazado ni sus logros obtenidos por otros medios, por eso vale la pena hacerlo y vale la pena que hayan artistas dispuestos a vivir en la alquimia que la mayoría ve como sola superchería, que están dispuestos a sacar el veneno de donde lo tengan y ponerse en medio en un terreno peligroso, que como en la célebre cita de Nietzsche, "Cuando miras largo tiempo a un abismo, el abismo también mira dentro de ti ". Porque saben que en su andar están construyendo la salud de un cuerpo que a veces ni sabe que está enfermo.*

## EL RESULTADO PLASTICO



Oleo sobre Retablo, 183 X 122 cm, sin titulo



Oleo sobre Retablo, 183 X 122 cm, sin titulo



Oleo sobre Retablo, 183 X 122 cm, sin titulo



Oleo sobre Retablo, 183 X 122 cm, sin título



Oleo sobre Retablo, 183 X 122 cm, sin título

Oleo sobre Retablo, 183 X 122 cm, sin titulo





Oleo sobre Retablo, 183 X 122 cm, sin título

## BIBLIOGRAFIA

Aristoteles. *La Poetica*.

Artaud, A. *el teatro y su doble*.

Artaud, A. (1964). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: sudamericana sociedad anonima, humberto.

Bataille, G. (2000). *Las lagrimas de Eros*. Barcelona: TusQuets.

Deleuze, G. (2002). *Francis Bacon logica de la sensacion*. Madrid: Arena Libros s.l.

Freud, S. (1919). *Lo Ominoso*.

Hobbes, T. *Leviatán*.

Kahlo, F.

Nietzsche, F. W. (2003). *La genealogia de la moral*. Tecnos.

Platon. (2000). *Dialogos*. Mexico: Porrúa.