

WILLIAMS O EL PRETEXTO DE LA REALIDAD/ALFONSO CASTRILLON VIZCARRA

Hamlet: ¿Veis aquella nube cuya forma es muy semejante a un camello?

Polonio: Por la misa, y que parece un camello realmente.

Hamlet: Yo creo que parece una comadreja.

Polonio: Tiene el dorso de una comadreja.

Hamlet: O de una ballena.

Polonio: Exacto; de una ballena.

Shakespeare, *Hamlet príncipe de Dinamarca*. Acto III, escena II.

El epígrafe que encabeza este artículo fue utilizado por Charles Mitchell hace ya algunos años¹ para indicar —no sin sorna— el carácter “ambiguo” del arte actual y el nacimiento de un público activo que indaga y cuestiona la obra de arte sin admitir secretos.

Aquel diálogo tomado de Shakespeare esconde una burla sutil hacia el *público de arte* que ha venido soportando

1. Charles Mitchell, “El papel del espectador en el arte contemporáneo”. En: *Interpretación y análisis del arte actual*. Edición dirigida por Bernard Smith, Eunsa, Pamplona, 1977, p. 63.

durante estos ochenta años los embustes de las vanguardias hamletianas. Si en el siglo pasado los códigos pictóricos estaban al alcance de todos los asiduos al museo, las vanguardias, especialmente el expresionismo abstracto, hicieron callar al público de las galerías con aquella frase ya proverbial que decía: "No pregunte qué es, sino si le gusta o no". Por un tiempo el público fue como Polonio, unas veces embaucado, otras veces complaciente frente al artista.

Comparto con Mitchell el velado sarcasmo del fragmento citado; agregando otra coincidencia, que no puedo llamar fortuita: la de ocuparme como él de un cuadro que tengo en mi casa, una pintura que he incorporado al diálogo mudo de los objetos que me rodean.

La obra que tengo a mi derecha estuvo primero en una pared del estudio de su autor, Armando Williams, en Barranco. Debo confesar, contra los prejuicios de quienes creen al crítico de arte insensible por deformación profesional, que mi primer contacto con este rectángulo de 0,90 x 1,20 cms. fue sensorial: un acuerdo tácito entre mi retina y los colores que se le ofrecían, de complacencia celular si se quiere y de placer por lo tanto. Hace tiempo que no me acercaba en forma tan primaria a una obra. No me avergüenzo; por el contrario, me alegro de responder todavía con este tipo de reacciones que enfrenta a la obra sin prejuicios.

El cuadro pasó luego a una pared de mi casa y de ahí no se ha movido: hace dos años que impuso sus coordenadas respecto a los otros objetos, estableció sus distancias, se propuso como mediador de los colores que lo circundan y punto de partida de otras significaciones. Fue exigiéndome el diálogo que al principio le había negado. Mientras escribía en mi mesa no había forma de evitar sus llamados. De la "indiferencia visual" más genuina, enseñada por Duchamp, fui interesándome por sus partes, por algún elemento que se descubría en medio de lo cotidiano y se hacía evidente reclamando una mirada individual. ¿Por qué ahora mi interés se volvía hacia fragmentos localizados y no hacia el todo, como sucediera la primera vez?

Hasta que un día me propuse leer el cuadro que tenía a mi derecha: en una superficie gris, por lo tanto neutral, se extiende un plano rojo, ligeramente desplazado a la izquier-

da. En él ha consignado el pintor algunos signos reconocibles: una llanta se quema a la izquierda, pero el humo, indicado aquí como una lluvia de trazos amarillos, asciende en diagonal hacia la derecha con un movimiento que el autor ha querido subrayar agregando unas flechitas que acompañan su camino. Descubro luego, siguiendo la dirección de éstas, un conjunto de siluetas tachadas con tiza blanca. Algo más arriba, la palabra PRETEXTO, también borrada a la ligera. Si bien estos elementos están inscritos en la zona roja (la "realidad") hay otros que nos sacan fuera y hacen ambiguo el significado: aquel punteado en blanco, en forma de 7, que parece una señal de tránsito sobre la pista y acentúa la perspectiva; las nubes casi negras que salen de la derecha y comienzan a invadir la zona roja; parte del humo que sigue su camino hacia el ángulo superior derecho; y por último un elemento que no puedo identificar, en forma de amplia U, que extremando la imaginación sería un gancho utilizado en los laboratorios fotográficos para colgar los negativos. Así pues, el rectángulo podría ser una fotografía.

Una fotografía, ¿dónde la había visto? Miré el cuadro y seguí pensando en los dos niveles de significación que Williams propone: lo irreal es lo gris, el soporte sobre el que la realidad se instala, (llanta que se quema y humea, siluetas de gente en el horizonte). ¿Es un hecho de sangre el que quiere significarse?

Miro nuevamente el cuadro: he visto este procedimiento en Magritte/Voy, busco Magritte y encuentro una diapositiva. La proyecto y ahí está: es el mismo procedimiento, pero al revés. Veamos. Se trata de "La venganza". El pintor francés ha puesto en una habitación, un caballete con un cuadro que representa un paisaje. En él lo verde es ínfimo, dos arbolitos y el resto es cielo celeste con una gran nube algodonosa. Pero el juego de Magritte empieza cuando se desplaza de lo irreal —el cuadro representado— a la realidad, la habitación, donde coloca dos nubes, fuera del cuadro representado, que sin embargo hacen sombra sobre la pared vecina. Esta representación quiebra el sentido de la realidad, invitando a una lectura ambigua.

Por un procedimiento contrario, en el cuadro de Williams, la irrealidad está representada por el soporte gris y la reali-

dad por el rectángulo rojo. La intención de ambigüedad se cumple con la inclusión de la línea blanca de tránsito y el humo que sale hacia la irrealidad y las nubes que entran en el campo de lo real. Así pues, Williams está dentro de lo que podríamos llamar un "surrealismo genérico" que lo acerca a Magritte en el empleo de lo ambiguo y la continua remisión de ida y vuelta a los planos de la realidad|irrealidad².

¿Una fotografía? Esta suposición vino a confirmarse cuando, leyendo *El Caballo rojo*, en su edición del 18-7-82 (p. 5), di con un artículo que informaba sobre el paro del 19 de julio de 1977, ilustrado con fotos de esa jornada. Y ahí estaban la llanta quemándose, el humo, los huelguistas y las sombras del lado derecho. Queda descartada la idea de que Williams sea un plagiario por el hecho de haber tomado como punto de referencia una foto publicada en un diario; no importa si las imágenes que él ha plasmado fueron tomadas en vivo o de una fotografía, lo que importa es por qué las tomó y cómo pasaron a su cuadro.

IncurSIONAMOS desde ahora en el terreno de la ideología, tan temido por los formalistas-idealistas que piensan que la explicación ideológica es extra artística. En este sentido el cuadro que examinamos es un buen ejemplo de cómo las ideas se encubren con color, adquieren un ritmo, se acomodan en la superficie de acuerdo a ciertas reglas y códigos. *

Debemos admitir que Williams se ha basado en una fotografía de evidente connotación política. La llanta quemándose es ya un símbolo de las jornadas de paro. Como imagen connota también la desolación de un campo de batalla después de las acciones. En cierto modo está diciendo *por aquí pasaron...* "En adelante, la lucha en defensa del paro ya no tenía tregua a todo lo largo de la avenida Túpac Amaru. Las masas populares de Tahuantinsuyo, Independencia, Comas, Collique, enfrentan con piedras y botellas llenas de gasolina la prepotencia de los efectivos militares que recorren la avenida con sus carros blindados, disparando ráfagas de metralleta, hiriendo más de las veces a transeúntes inocentes".

2. Sabemos, sin embargo, que el cuadro de Magritte no ha tenido que ver, en ningún sentido, con la creación del cuadro que comentamos.

(Gregorio Martínez, "19 de julio de 1977, Horas de lucha". *El caballo Rojo*, N° 114).

Y bien, ¿qué hace Williams con el documento fotográfico? Toma las imágenes que necesita, las coloca en el recuadro rojo (¿la realidad sangrienta?) y comienza a mimetizarlas (ambigüizarlas si resulta más cómodo) saliéndose de la realidad (humo y línea de tránsito) o entrando a ella, por medio de sombras que ahora son nubes negras. El público que quizá ha descubierto los signos reales que le propone el pintor se desconcierta y se pregunta cuál es la realidad representada, pues hay un trabajo sistemático de encubrimiento: las siluetas de los manifestantes son tachadas con pequeños trazos de tiza blanca, lo mismo que la palabra PRETEXTO, pero no borradas, ahí están, reconocibles, mimetizando sus significados.

Me sigue intrigando el uso de las pequeñas flechas que ascienden claramente hacia la derecha. Pienso que aun éste es un mensaje encubierto: el movimiento de masas, los actores del paro, aluden al movimiento político de izquierda que sin embargo se mimetiza yendo en sentido contrario. Al fin y al cabo la izquierda del cuadro es la derecha del espectador.

No se descarta, pues, la idea de que Williams quiera celar algunas ideas que para un sector político resultan subversivas. ¿Qué necesidad tenía el pintor de encubrir su denuncia? Pienso que Williams ha llegado a la convicción, madurada desde hace algún tiempo, de que no es necesario vociferar para decir nuestra verdad; la metáfora no está reñida con la praxis política.

A estas alturas podemos aventurar tres posibilidades de interpretación frente al cuadro de Williams, que no se oponen sino que se complementan:

1. El pintor ha llegado a una madurez artística y política que supone que la metáfora no está reñida con la praxis.
2. El pintor recurre al encubrimiento para comunicarse en clave con un sector marginalizado políticamente.
3. El pintor recurre a las tachaduras para negar la realidad; en este caso Williams no cree en la posibilidad de una solución política de izquierda.

Sea cual fuera la línea interpretativa que se adopte —quizá son las tres— en el caso de Williams las formas se encuentran estéticamente manifestadas gracias a la intención connotativa, que es ideológica. Cualquier formalista tradicional podrá decir que la composición es equilibrada, que el color está sabiamente dosificado y que por lo tanto el cuadro es bello, esquivando los significados que al fin y al cabo le dieron origen. Afortunadamente hoy día estamos lejos de pretender que la finalidad de la Historia del arte es el estudio de lo “específicamente plástico”. Una imagen no está suspendida en aquella zona incontaminada prevista por Platón, sino que está nutrida, y por lo tanto enriquecida, por la realidad que la circunda. El arte de hoy propone múltiples significaciones, hace preguntas, toma como pretexto la realidad para celarla y nuevamente descubrirla.

ENTREVISTA A ARMANDO WILLIAMS

27 de enero de 1984

ALFONSO CASTRILLON: Armando te he leído mi trabajo y he terminado presentando tres posibilidades de interpretación. ¿Podríamos conversar sobre esto, aquí, delante del cuadro?

ARMANDO WILLIAMS: Sí. Yo pienso que entre las dos primeras opciones no existe contradicción...

A. C.: ¿No se oponen?

A. W.: Yendo a la primera, yo creo que en el momento en que hice ese cuadro era consciente de que el público al que me dirigía no era un público amplio...

A. C.: Es decir era un público elitista, de galería...

A. W.: Claro. Además, casi inevitable por el solo hecho de trabajar sobre un soporte o una superficie como la del cuadro.

A. C.: El encubrimiento tácito que yo encuentro, la ambigüedad evidente de las imágenes ¿obedecería entonces al hecho de comunicarte a un nivel más oculto, casi codificado, con ciertos sectores?

A. W.: En parte es eso, pero además hay como una especie de ejercicio de negaciones continuas que conducen hacia lo ambiguo y a la vez a lo críptico.

A. C.: Sin embargo yo encuentro imágenes cargadas de signi-

? | ficación, que dicen abiertamente su mensaje político. El hecho que tú hayas tomado las imágenes de un diario y la fotografía de un paro, es una opción política innegable. Pero lo que me llama la atención en el cuadro es cómo este mensaje, que fotográficamente es un documento demasiado "cru- do", es luego tamizado en tu cuadro, utilizando una serie de subterfugios para velar esa realidad, veladuras que corrientemente se llaman artísticas. ¿Por qué ha habido esa tarea de encubrir y de tachar? Tachar más que esconder, porque si observas la parte de arriba, la palabra *pretexto* no está borrada, tú la has escrito y luego la has tachado con un gesto muy rápido, pero a la vez muy significativo. Lo mismo has hecho con las figuras humanas. ¿Qué valor tienen la palabra y las imágenes tachadas?

A. W.: Viene de una larga trayectoria de ejercicios. Antes de este cuadro hay una serie de trabajos en los que uso palabras y en cuya superficie no hay imágenes demasiado contundentes o figurativas, un poco como que la palabra es el significado en sí y luego viene el proceso en que la figura o lo figurativo comienza a tomar una mayor importancia. Hay una especie de transición. Creo que es hacia eso, hacia un ejercicio de depuración del lenguaje, que va mi trabajo, porque luego empleo menos las palabras, quizá tan solo en un par más de cuadros, pero siempre dentro de ese mismo espíritu, de negación y de tachadura.

A. C.: Bueno, pero si tachas algo es porque en realidad no estás de acuerdo. Cuando tú escribes una carta y tachas una palabra, estás negando, arrepintiéndote, como si fuera otra la palabra que hubieses querido escribir. ¿En el caso de tus imágenes por qué las tachas?

A. W.: Son imágenes pero que aun así siguen teniendo un sentido descifrable.

A. C.: Tachadas siguen significando, pero el acto de tachar significa.

A. W.: Sí, yo creo que tiene que ver con tu tercera suposición.

A. C.: Es decir: las tachaduras no son encubrimiento, sino negación. Tú no estás de acuerdo con el significado de la foto.

A. W.: No es precisamente eso... Me resulta difícil explicarlo.

A. C.: Una pregunta más directa: ¿tú estabas de acuerdo con ese paro?

A. W.: Sí. Sí.

A. C.: Las imágenes te eran familiares, te eran gratas, sin embargo en tu cuadro aparecen tachadas.

A. W.: Claro, era como una especie de insatisfacción.

A. C.: ¿Una desilusión política?

A. W.: Sí.

A. C.: ¿Por qué?

A. W.: Bueno, una especie de desilusión en el sentido de que las consecuencias no están a la altura del pretexto.

A. C.: Ahora comprendo el origen de los cuadros que han venido. Hay un humo que no quiere ser humo en tu cuadro, que no es gris, que no es negro, es un humo dorado como una lluvia de oro y que sin embargo sube hacia la derecha. ¿El lado derecho en este cuadro tiene alguna significación? Porque todas las flechas nos llevan hacia el lado derecho. ¿O me equivoco cuando en el texto digo que al fin y al cabo, el lado derecho del espectador es el izquierdo del cuadro?

A. W.: No, en ese sentido creo que no hay una respuesta consciente.

A. C.: ¿Y la línea blanca que nos lleva del plano ideal a la realidad resultando por demás ambigua?

A. W.: La línea blanca tiene relación con las sombras que están fuera de la realidad, del recuadro rojo.

A. C.: ¿Cómo es que estas sombras de gente, en la fotografía, se convierten en nubes negras en tu cuadro?

A. W.: Viene de un cuadro anterior, donde hay una serie de personajes que estaban tratados como si fueran etéreos, transparentes y que proyectaban unas sombras que eran totalmente volumétricas, en forma de huecos... Están tomadas en base a otras fotos, de unos trabajadores polacos, en el momento en que Solidaridad comienza a hacer noticia.

A. C.: ¿Armando, este signo que parece una amplia U en la parte de arriba, es un simple adorno o algo relacionado con el cuadro?

A. W.: Es una alegoría puesta inconscientemente.

A. C.: Pero, ¿estoy en lo cierto cuando digo que hay dos niveles de significación: lo irreal, representado por lo gris y la realidad, significada por este recuadro, un poco desplazado, de color rojo, donde suceden las acciones?

A. w.: Sí. Además, ahí el conjunto de gente termina fundiéndose con el humo y saliéndose del recuadro...

A. c.: De la realidad. Volviendo al principio, yo pienso que hay un poco de las tres suposiciones, porque por un lado hay un encubrimiento tácito para comunicar a un nivel diferente. Me interesa que precisemos este nivel, en el que se emplea un tipo de imágenes ajenas al público de galerías al que muy poco le interesa la representación de una huelga. Por eso pienso que hay cierto encubrimiento de estos elementos, precisamente para que pasen inadvertidos. Aunque hay otro público que podría advertir con facilidad estos signos.

A. w.: Nunca llegué a exponer esta serie de trabajos.

A. c.: Veo por otro lado, en relación a la primera suposición que hacíamos al principio, que se trata de una madurez tanto artística como política, en el sentido que tú has escogido un lenguaje, lo has hecho menos evidente, menos crudo, para que sea más eficaz; pero también es una madurez política. ¿O me equivoco y más bien se trata de una desilusión política?

A. w.: No se puede responder tan fácilmente a eso... porque es una especie de respuesta cotidiana en relación a una serie de circunstancias.

A. c.: Me interesa algo que me contaste acerca de la creación, acerca de que tú te demorabas mucho en terminar un cuadro. El año pasado, ¿cuántos cuadros trabajaste?

A. w.: Uno. El del motivo de la momia. Hice además varios grabados.

A. c.: ¿Vendiste algo?

A. w.: ¿Pinturas? El año pasado nada, grabados sí, un par, aparte de los premios.

A. c.: Y desde el punto de vista económico, ¿cómo te va?

A. w.: La mayoría de gente que me compra es gente extranjera. Por ejemplo ahora último un italiano me ha comprado dos cuadros al acrílico, vendidos en sitios que no son galerías.

A. c.: ¿Harías un cuadro ornamental como para adornar una sala?

A. w.: Pienso que no, porque para mí la pintura es un medio de comunicación. Aunque esté reducida a una élite.

Miraflores, enero de 1984.