

JORGE TACLA EN CONVERSACIÓN CON LAWRENCE WESCHLER

El diálogo que sigue a continuación (condensado de una conversación considerablemente más larga), está enfocado en un conjunto de temas que han sido parte de la increíble carrera del destacado artista chileno Jorge Tacla. No tiene la intención de ser ni exhaustiva, ni tampoco una reseña biográfica (para eso se pueden apreciar las otras contribuciones a este catálogo).

Tacla nació en Santiago en 1958. Sus abuelos paternos emigraron de Siria (Homs y Damasco) aproximadamente en 1910, mientras que sus abuelos maternos lo hicieron desde Palestina (Jerusalén y Belén), durante la misma época. Esto fue durante el período en que llegó a Chile una gran cantidad de inmigrantes árabes, debido a la caída del Imperio Otomano. El padre de Tacla era copropietario de una empresa de manufactura. Su madre era bailarina y música, y actualmente es ceramista.

Su familia fue relativamente apolítica (aunque su madre era una católica devota), y Jorge mismo era demasiado joven para participar en el surgimiento de la izquierda durante el tiempo de Salvador Allende. Sin embargo, la academia de música a la que acudía por las tardes durante el bachillerato estaba localizada en el centro de la ciudad, cerca del Palacio de La Moneda, y varios de sus profesores eran parte del movimiento de izquierda.

En la mañana del 11 de septiembre de 1973, cuando las fuerzas del general Augusto Pinochet bombardearon La Moneda como parte de un golpe de Estado, Jorge se encontraba con sus padres en un

distrito en la periferia de la ciudad, por lo que no vio los daños hasta unos días después. No tuvo un papel activo en el movimiento de resistencia que existiría en los años siguientes, sin embargo, cuando entró a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, especializándose en pintura, participó con entusiasmo en la escena bohemia.

Desde un inicio le interesó la obra de Francis Bacon, aunque sólo pudo apreciarla por medio de reproducciones. Una de las razones por las cuales visitó la ciudad de Nueva York, en 1979, fue para poder apreciar obras de arte en vivo y de cerca. Se mudó a la ciudad en 1981. De ahí en adelante estuvo y viniendo entre Nueva York y Chile. Estuvo en Santiago durante el terremoto de 1985, y también pasó algunos meses en el desierto inhóspito y remoto de Atacama, cerca de la frontera con Bolivia, por un proyecto de investigación de la Beca Guggenheim. Hasta la fecha, tiene talleres tanto en Nueva York como en Santiago.

Encantado de tener la gran oportunidad de poder entrevistar a este artista, cuya trayectoria he estado siguiendo desde hace tiempo, llegué a su estudio en el cuarto piso (ubicado más o menos entre Times Square y la Biblioteca Pública de Nueva York) cargando un folder lleno de fragmentos de distintos poetas y escritores, cuyos escritos, sentí, podrían ser pertinentes. Caminamos por un gran laberinto de cuadros hasta llegar a una mesa larga en un cuarto de atrás. Fue aquí que puse mi grabadora y comenzamos:

Lawrence Weschler: Jorge, para los fines de esta conversación, quisiera enfocarme en un conjunto particular de tu obra. Es decir, hablar de las pinturas de devastación, de escombros, de edificios arrasados y de relaciones en ruinas (por ejemplo, las camas). Podríamos agregar que a finales de la década de los ochenta y a principios de los noventa, ya habías creado imágenes de edificios destruidos en base a tu experiencia con el terrible terremoto de 1985 en Chile, el cual presenciaste.

Jorge Tacla: Sí, ese fue el sismo de Algarrobo, en la costa de Valparaíso, que fue bastante fuerte, con una magnitud de 8.0. Claro que los terremotos en Chile suceden de manera tan regular y violenta, dejando todo tambaleándose y desecho, que se han convertido en una parte de la memoria colectiva. Se siente una especie —¿cuál es el opuesto de gravedad?— de vértigo. Los mausoleos de los panteones caídos, ni siquiera los muertos se salvaron. Después hice unas imágenes de mausoleos. Pero, en general, eran edificios con las fachadas colapsadas, los alambres y las tuberías enredadas y expuestas.

LW: Como los tendones del cuerpo.

JT: Exacto. Para mí siempre hay una referencia recurrente: la anatomía de los edificios emulando la anatomía del cuerpo. Por eso siento que guardo un mundo entero dentro de mí.

LW: Tus comentarios me recuerdan al gran sociólogo Peter L. Berger, que escribió *La construcción social de la realidad*¹ y otros libros. Nació en Viena en 1929, por lo que al final de la guerra estaba en la adolescencia. Y en algún punto relató su experiencia caminando por las ciudades bombardeadas cuando terminó la guerra. Las calles llenas de escombros, las fachadas de los edificios caídas, revelando la cotidianidad del interior. Las salas por fuera, los baños expuestos, etc., los cuadros familiares en las paredes traseras de recámaras arrasadas del segundo

piso. Eso fue lo que lo sensibilizó a los secretos de la vida diaria, que al final lo llevaron a convertirse en sociólogo.

JT: Sí, en efecto, me puedo identificar con eso.

LW: Por otro lado, al inicio de la década de los noventa giraste en torno a una serie de representaciones de edificios “intactos” (aunque quizás sólo los pensaríamos de esa manera, “intactos”, en el contexto de lo que seguiría). Es decir, ciertos edificios como lugares de poder.

JT: Sí, exactamente. Me interesaba la topología del poder. Al retratar edificios como catedrales, la sede de Wall Street, prisiones, la sede del FBI y el Pentágono, intentaba descifrar cómo uno puede sugerir o mostrar el exterior y el interior al mismo tiempo, o uno en la esencia del otro. Un edificio representa algo por medio de su exterior y, cuando entramos, exige o intenta exigir otra cosa. El Pentágono, por ejemplo, es tan grande por fuera, y es una supuesta fortaleza de la democracia, pero cuando entramos, se espera que seamos pequeños y callados. O una catedral: ese magnífico llamado hacia lo divino, que cuando entramos nos pide mantenernos silenciosos, que agachemos la cabeza y oremos. También está la prisión, con su vigilancia panóptica. Estaba intentando encontrar una manera de representar los exteriores y, en algunos casos, los interiores de los edificios, de manera que las dinámicas de poder quedaran al descubierto. Hasta llegué a utilizar arena con pintura en algunos casos. Esa arena que había quedado de mis representaciones anteriores del Atacama, sirvió para sugerir lo árido y la soledad existencial del desierto transpuesto dentro de estas escenas.

LW: Luego, el 19 de abril de 1995, el Edificio Federal de Oklahoma City sufrió una explosión a manos de extremistas americanos de ultra derecha. ¿Tú dónde estabas?

JT: Aquí en Nueva York. Estaba viendo la televisión, buscando periódicos, revistas, lo que pudiera encontrar.

LW: Te debe haber impactado.

JT: Por supuesto.

LW: Después de todo, fue la realización de tu temática. Lo que estabas buscando de manera metafórica se estaba manifestando de manera explícita.

JT: Exacto. El interior y el exterior colapsaron el uno con el otro. Las paredes del exterior se desgarraron para mostrar el interior. Y esto es sin hablar de la terrible cifra de pérdidas humanas.

LW: La imagen completa, después de que decidieras pintar una versión, se convierte en una situación vertiginosa, puesto que el espectador pierde su sentido de orientación. Es difícil entender dónde nos encontramos en relación a la devastación...

JT: La cual acaba de ocurrir.

LW: Es como si estuviésemos flotando en el aire, ya sea en una posición omnisciente, o tal vez, ¿como si acabáramos de ser expulsados del edificio? Es una sensación de vértigo que por supuesto nos regresa a tus relatos de experiencias de los terremotos en Chile. Sin embargo, en el momento en que estabas viendo las secuelas del bombardeo en la televisión, ¿estabas también recordando el bombardeo de La Moneda, así como las imágenes de las guerras en Medio Oriente, por ejemplo la devastación de Assad Senior, de Homs, en Siria en 1982, así como la guerra civil libanesa de los ochenta, con la ocupación Israelí de Beirut y las consecuentes masacres Palestinas de 1982?

JT: Por supuesto. Sin embargo, en ese instante también me llegó de inmediato la idea de que esto es el principio, de que esto es lo que estaremos viendo más y más de aquí en adelante.

LW: Quizás este sea un buen momento para contarte una historia de cómo reacciono frente a algunas de tus obras, como esas pinturas de Oklahoma City, así como otras de edificios y ruinas que le siguieron. Una de las cosas más fascinantes de ver la obra de Vermeer es la manera en que, a pesar de no ser el primer artista en utilizar la cámara oscura, había algo claramente diferente en la manera que la utilizó. Le llamaban mucho la atención las distorsiones que sucedían cuando la usaba, los pequeños halos, las burbujas de luz, entre otros, y él decidió incluirlos. Tengo la sensación de que parte del poder de las pinturas de Vermeer es que no sólo estamos viendo, por ejemplo, a una mujer sola que no se da cuenta de que está siendo observada, sino que la imagen evoca también el sentimiento de una memoria profundamente grabada, de lo que sentimos cuando vimos una vez a una mujer en esa situación. Es como si estuviésemos viendo un recuerdo de cómo se veía eso.

JT: Sí.

LW: Por eso Proust estaba tan impresionado con Vermeer. La imagen parece una memoria.

JT: Sí, es muy similar a como se ve una memoria.

LW: Y Vermeer logra ese efecto, me parece, al acomodar lo borroso de la proyección de la cámara. Del mismo modo, me parece que con tus pinturas de ruinas y escombros, una asociación que hacemos es con la imagen vista por medio de una televisión fuera de foco o una televisión con una antena que no funciona bien. Es una inmediatez borrosa o pixelada. Y, en efecto, cuando estoy frente a uno de los cuadros, por ejemplo el de la secuela de Oklahoma City, me pregunto si tus propias asociaciones recurrieron a memorias (Homs, Shatila, La Moneda), o quizás es como en la película de Ridley Scott, *Blade Runner*, en donde lo borroso existe para sugerir un signo sobre el devenir. Una pesadilla pues, ¿como memoria o como premonición?

JT: Ambas, realmente. Mi historia previa pudo haberme hecho más sensible o receptivo a las implicaciones futuras.

LW: En este contexto es interesante la forma en la que, por ejemplo, tu pintura de 1995 del Pentágono, desde una perspectiva aérea, asombrosamente parece anticipar los hechos de septiembre de 2001. Desde entonces, ¿ya pensabas en el Pentágono como un blanco, o al menos como un punto vulnerable, cuando lo pintaste?

JT: ¡Sí! Absolutamente. Y lo que es más extraño es que el año previo al 11/9, en el año 2000, tuve una exposición en una galería en la zona norte de Nueva York. Había una pintura llamada *Dangerous Enterprise*, la cual incluía un rascacielos cerca de Wall Street, con escombros anticipatorios cayendo de los pisos más altos. También otra pintura grande llamada *Meat Carrier*, sobre el interior de la cabina de un avión.

LW: Todo eso me recuerda la novela de Jennifer Egan, *Look at Me²*, que se publicó literalmente el día antes del 11/9, el 10 de septiembre de 2001, y que contenía una trama secundaria detallando una célula árabe de terroristas aspirantes, pasando sus días escondidos en un suburbio americano (fue tan acertada su representación que hasta recibió una llamada del FBI, a pesar de que su descripción fue obra de la más pura imaginación). También me recuerda a la demostración del documentalista de la BBC Adam Curtis, en colaboración con la banda Massive Attack en el Park Avenue Armory en Nueva York, de cómo el ataque de las Torres Gemelas había sido anticipado por, literalmente, docenas de visualizaciones parecidas en películas de Hollywood, más de una década antes del ataque. En efecto, su sugerencia es que Al Qaeda tomó la idea de ahí. Es como si hubiera habido algo en el aire.

JT: Sí, en efecto.

LW: Lo que, a su vez, convierte en algo aún más notable tu tratamiento posterior del ataque en sí. Por cierto, ¿estabas aquí en Nueva York cuando sucedió?

JT: Sí. Yo iba y venía en taxi de mi casa, al este de la calle 50, a la escuela de mi hija, donde la fui a dejar. De ahí me fui a mi estudio en la calle 32, cerca del Empire State Building. Las multitudes estaban llegando en masa hacia el norte de la ciudad. Al principio no sabía qué pasaba. Pero cuando supe, regresé a la escuela de mi hija para recogerla...

LW: Así que estuviste en Santiago en la mañana del 11 de septiembre de 1973, el día en que Pinochet bombardeó La Moneda, al inicio de un golpe de Estado apoyado por la CIA, y luego también en Nueva York el 11 de septiembre de 2001, el día en que Al Qaeda atacó las Torres Gemelas.

JT: Sí, estuve en ambos lugares. Y casi inmediatamente, en los días después, la gente me empezó a decir, “¡Los escombros! Están igual que en tus pinturas”.

LW: Lo cual, y era a lo que iba, convierte en algo aún más asombroso el hecho de que, cuando eventualmente representaste las secuelas del ataque de las Torres Gemelas en una serie de pinturas un año después, decidiste no solo mostrar los escombros sino...

JT: Una nube pasando por un cielo despejado azul, una nube de humo vagando.

LW: Una imagen mucho más conmovedora y fuerte a su propia manera, en lugar de otra vista de los escombros, por lo menos dentro del contexto más amplio de tu obra (aunque Joel Meyerowitz, por ejemplo, un fotógrafo conocido por su luz pastoral y sus vistas de paisajes, decidió honrar la misma secuela con una serie igual de fuerte, dentro del contexto de su obra, al crear una

documentación de varios meses de sublimes fotografías a color, que enfocaban, en efecto, a los escombros³). En cambio, tus pinturas de las nubes me recuerdan la historia que me contó un amigo sobre ir navegando en barco en la bahía de Monterey en California cuando llegó el terremoto grande de Santa Cruz (volvemos a los terremotos). Me contó que, mientras estaba en el agua, no sentía el sismo en sí. Sin embargo, vio con asombro cómo el temblor afectó a todo el pueblo de Santa Cruz, hasta sus cimientos. De repente, una nube de polvo se levantó sobre todo el poblado, como si hubiera sido un tapete sacudido. Pero volviendo a las nubes que hiciste: *Todo lo sólido se desvanece*, ahí frente a nuestros ojos. Este es el título de tu siguiente exhibición en Santiago.

JT: En efecto, el curador, mi amigo Christian Viveros-Fauné, escogió ese título.

LW: Pero ¿a ti no te molesta?

JT: Para nada.

LW: Que bien. Puesto que eso me llevó a hacer varias asociaciones, pensando más ampliamente en tu obra sobre las ruinas y el escombros, así como lo que sucede después de la devastación. Esta obra que, obviamente, volviste a hacer y que se amplificó años después por medio de la serie de *Identidades ocultas*. Ya que la frase es...

JT: De Karl Marx, del *Manifiesto comunista*.

LW: Y la cita exacta es:

*“Todas las relaciones sociales tradicionales y consolidadas, con su cortejo de creencias y de ideas admitidas y veneradas, quedan rotas [...]”*⁴.

Está hablando de la fuerza y el increíble dinamismo del capitalismo. Algo asombroso sobre el *Manifiesto comunista* es que, junto con todo lo que implica, es una apasionada oda a la fuerza del capitalismo. Dejando de lado todo el destrozo humano que implica su invasión, Marx está claramente vislumbrado, a pesar de estar horrorizado por todo ello. Es una cosa increíble para observar.

*“Todas las relaciones sociales tradicionales y consolidadas, con su cortejo de creencias y de ideas admitidas y veneradas, quedan rotas: las que las reemplazan caducan antes de haber podido cristalizar”*⁵.

Envejecen antes de que se puedan transmitir...

*“Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado y los hombres, al fin, se ven obligados a considerar sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas sin hacerse ilusiones”*⁶.

De ahí proviene la frase.

JT: Sí.

LW: Pero lo que me llama la atención sobre esas líneas, y esto regresa a lo de La Moneda, es esa gran frase que las personas repetían durante el tiempo de Reagan, y antes con Kissinger durante el tiempo de Nixon, esta noción del capitalismo como una fuerza de “destrucción creativa”. La frase pertenece a su héroe, el economista de mediados de siglo, Joseph Schumpeter. Sin embargo, él también se convirtió en una figura para gente como Milton Friedman y otros relacionados con la llamada Escuela de Chicago, quienes también se convirtieron en gurús para Pinochet. Y, cuando Kissinger interfirió en cuestiones de Chile para derrocar a Allende, fue con la intención de decir: ¡Claro! Tenemos que tumbar y arruinar cosas para que funcione la globalización, pero va a valer la pena. ¡Destrucción

creativa! También está aquella maravillosa cita del cronista uruguayo, Eduardo Galeano, que explicó cómo, “en Latinoamérica, las personas estaban en la cárcel para que los precios fueran libres”⁷. Pero todos, ya sea Schumpeter, Friedman, Kissinger, Kirkpatrick, Reagan, todos están siguiendo en retrospectiva a Marx. El mismo Marx que unos años después del *Manifiesto comunista* diría en los *Grundrisse*:

“Estas contradicciones llevan a explosiones, cataclismos, crisis en las cuales la momentánea suspensión del trabajo y la aniquilación de una gran porción de capital, éste se ve violentamente reducido, al punto que puede emplear todas sus fuerzas productivas sin cometer suicidio. El capitalismo necesita destruir para poder hacer espacio para que mejoren las cosas”⁸.

JT: Eso es... Es increíble... Necesita hacer espacio para “que mejoren las cosas”.

LW: Lo que a su vez está siguiendo a Nietzsche:

“Para poder levantar un santuario hay que derruir un santuario: esta es la ley —;muéstrame un solo caso en que no se haya cumplido!”⁹.

O, para tal caso, al anarquista Bakunin:

“La pasión de la destrucción es al mismo tiempo una pasión creadora”¹⁰.

Esta idea se encuentra en todos lados para estas personas.

JT: Sí...

LW: Pero me parece que tiene todo que ver con lo que tú estás haciendo también.

JT: En efecto, se encuentra en la raíz de mucho de mi proceso de pensamiento creativo.

LW: Pero eso me hace querer profundizar un poco más en la noción de que tú también eres destructor. Primero que nada, una de las ironías aquí es que, cuando las personas cotidianamente utilizan la frase de la “destrucción creativa”, se refieren a la explosión y demolición de construcciones tangibles, de instituciones reales. Mientras que tú, como destructor creativo, estás haciendo exactamente lo opuesto.

JT: Sí, precisamente, lo opuesto.

LW: Estás tomando un lienzo en blanco y pintando, creando una destrucción. Mientras que un capitalista eufórico, por ejemplo Ayn Rand, se emocionaría con poder destruir algo para poder construir encima de eso, tú...

JT: Yo construyo la destrucción.

LW: Pintas la destrucción, creas la destrucción. Es una manera extraña de voltear el significado común.

JT: Con devastación también. Se convierte en un tipo de paisaje.

LW: Pero, a lo que voy es... si, para ti, ¿todo esto es como una canción fúnebre, está hecho en un espíritu de duelo? O puede ser que, hasta cierto punto, ¿tú también sientes algo de euforia al ver esta destrucción?

JT: Me atrae.

LW: ¿Te atrae?

JT: Me llama la atención, me interesa la psicología de toda la destrucción.

LW: Si no fueras pintor, ¿serías un terrorista?

JT: No, eso ya sería irse al extremo. Mis intereses desde el principio han tenido que ver con la injusticia, la locura, la agresión que existe en el mundo, así como la manipulación del mismo por medio de los medios. Es irónico, ya que a pesar de que soy conscientemente político, trato de hacer lo completamente opuesto a un terrorista: frente a su arrebatado monomaniático de violencia (y la casi siempre respuesta inmediata y unidimensional de los medios), trato de bajar la velocidad de todo para abrir un espacio para la reflexión.

LW: Tampoco te suscribirías a la famosa frase del compositor polaco Karlheinz Stockhausen (que a su vez fue probablemente descontextualizado) que dijo que el ataque de las Torres Gemelas fue “la mejor obra de arte de todos los tiempos”¹¹.

JT: No, claro que no.

LW: En ese momento, yo me acuerdo de haber pensado en una frase del gran maestro africano-francés Aimé Césaire:

“Y sobre todo cuerpo mío y también alma, no os crucéis de brazos en la actitud estéril de espectador, pues la vida no es un espectáculo, porque un mar de dolores no es un proscenio, porque un hombre que grita no es un oso que baila”¹².

JT: Estoy de acuerdo. Y todo lo que mi obra intenta contrarrestar, subvierte cualquier postura de ser un mero espectador. Solamente que no puedo controlar también ser consciente, e inconsciente, de lo sublime de las imágenes, sin dejar de ver su horror, es ver AMBAS cosas al mismo tiempo. Como dije anteriormente en cuanto al terremoto, cómo en ese momento se complementaba con

mi propia sensación de que todo ya era inestable. Todo se mueve y se destruye constantemente.

LW: Otra manera de decir eso es que solamente estás siendo descriptivo. Solo estás describiendo el sentir del mundo.

JT: Y lo que yo siento sobre el mundo...

LW: Cómo sientes el mundo.

JT: Se siente como... se siente como si todo el tiempo estuviésemos en guerra.

LW: Lo que a mí me recuerda otra frase muy famosa, está vez de Walter Benjamin. Es aquella donde está respondiendo a una acuarela que tenía, hecha por su amigo Paul Klee, llamada *Angelus Novus*. La tenía sobre su escritorio y lo chistoso es que, cuando uno ve el cuadro, es una pintura muy linda, alegre y con una inocencia infantil. Pero Benjamin tenía una postura muy distinta. Esto es lo que dijo Walter Benjamin:

“Hay un cuadro de Paul Klee que se llama Angelus Novus. Representa a un ángel que parece estar a punto de alejarse de algo a lo que está clavada su mirada”¹³.

En otras palabras, que se está alejando horrorizado.

“Sus ojos están desencajados, la boca abierta, las alas desplegadas. El ángel de la historia tiene que parecersele. Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. Lo que a nosotros se presenta como una cadena de acontecimientos, él lo ve como una catástrofe única que acumula sin cesar ruinas sobre ruinas, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer los fragmentos”¹⁴.

Eso es lo que él quisiera hacer.

“Pero desde el paraíso sopla un viento huracanado que se arremolina en sus almas, tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. El huracán le empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras que el cúmulo de ruinas crece hasta el cielo. Eso que nosotros llamamos progreso es ese huracán”¹⁵.

(pausa larga)

¿Eso tiene sentido para ti?

JT: Sí. Pero es más que solo pensar en la historia como una fuerza inhumana. O pensar en el progreso y la destrucción creativa como implacables e inevitables a nivel macro. En vez de eso, trato de mantener una mente abierta en cuanto a nuestra propia implicación a nivel de individuos.

LW: Es interesante que digas eso, ya que me he preguntado, por ejemplo, qué siente un chileno al ver tus pinturas de La Moneda. O, para tal caso, la diferencia entre lo que vería un chileno de izquierda comparado con un chileno de derecha. Más que nada, cualquier chileno comparado con lo que ve un americano. En este sentido, ¿ya eres ciudadano americano?

JT: Sí. Tengo doble ciudadanía.

LW: Entonces, como yo, cargas con una tremenda responsabilidad personal por la destrucción que continúa día a día, por ejemplo, en Yemen.

JT: ¿De qué manera?

LW: En que nuestros impuestos están financiando las armas que están usando los saudís y sus aliados.

JT: Sí, claro, entiendo. Pero con estas pinturas también quiero ir de lo global a lo local; de las grandes dimensiones políticas a lo íntimamente personal; en cuanto a cómo nutrimos nuestro odio y deseos de venganza (así como nuestro amor y esperanzas); y cómo todos somos tanto víctimas como responsables, un día somos agredidos, y luego somos los que agreden al otro. De esto es lo que tratan mis cuadros más recientes de *Identidades ocultas*. Tratan sobre edificios en ruinas, pero también contienen, por ejemplo, escenas íntimas, ya que los cuerpos individuales pueden ser destruidos también. Esa serie empieza con la cama vacía, o mejor dicho abandonada.

LW: Sí, me cautivó esa pintura. Puesto que, como ya has de saber, existen diferentes representaciones artísticas de camas vacías que permiten distintas interpretaciones. Solamente en la historia reciente, tenemos la *Cama* de Rauschenberg, de 1955, uno de sus primeros *combines* y un precursor del Pop Art. Pero en el contexto, más que nada es un giro juvenil a las ideas de autenticidad de la generación anterior del expresionismo abstracto. Es como si Rauschenberg dijera: “Quieren autenticidad. Les daré algo autentico. Aquí está una cama auténtica”. Pero luego también está la fotografía de Diana Michener de una cama abandonada, que se parece mucho a la tuya, aunque la de ella se refiere más a la cotidianeidad del matrimonio. También tenemos al gran activista, y víctima del SIDA, Félix González-Torres, y su cama con dos almohadas, la cual me recuerda más a tus nubes flotantes después del 11/9. Algo etéreo, algo consolador del otro lado del sufrimiento y la muerte. Y luego está la tuya, que para mí sugiere la cama como un campo de batalla, o que hasta contiene una línea de falla a través de ella, una dislocación sísmica.

JT: Es interesante que veas la pintura así, puesto que yo la vi como el primer panel en un tríptico, el cual se

inspiró en el caso famoso de Marcia Merino, alias “la flaca Alejandra”, una activista de izquierda que fue secuestrada y brutalmente torturada durante la época de Pinochet. Y aun así se enamoró de su torturador y se cambió de bando. A esto es a lo que me refero con este ir y venir entre ser víctimas y victimarios.

LW: A su vez, eso me recuerda, quizás por evocar anteriormente a Félix González-Torres, a un poema de Marie Howe, sobre la última vez que cenó con su hermano afectado por el SIDA:

“La última vez que cenamos juntos en un restaurante de manteles blancos, él se inclinó hacia adelante,

*tomó mis manos entre las suyas y dijo,
Quiero que sepas que pronto voy a morir.*

*Creo que ya lo sé, dije.
Lo que me sorprende es que no, dijo.*

*Lo sé, dije. Y él dijo, ¿Qué?
Y yo dije, Que te vas a morir.*

Y él dijo, No, me refero a saber que tú también”¹⁶.

JT: Es increíble. “Que tú también”. Que ambos van a morir. Que todos moriremos. Pero es lo mismo, y en cuanto a esto es a lo que intento mantener una mente abierta, dadas todas estas dualidades interpenetrantes.

LW: *Mon semblable, mon frère.*

JT: Es lo que explora *Identidades ocultas*, y me doy cuenta que también lo hacen muchas de mis obras anteriores. Los secretos, la manipulación, las evasiones y la culpa.

LW: Quisiera ahora cambiar un poco el tema para hablar sobre cómo haces algunos de tus efectos. Pareciera que

estás navegando por un precipicio peligroso, en lugar de solo representarlo. Y esa es la seducción de la belleza. Ya que existe un sublime apocalíptico, por decirlo así, asociado con mucho de este simbolismo gráfico. Por ejemplo, la manera en que, a pesar del horror, no podemos dejar de mirar esos antiguos cortos noticiosos de las nubes en forma de hongo llenando el cielo después de una prueba nuclear. Son tan, hay que admitirlo, hermosas. En la primera de sus *Elegías de Duino*, Rilke explica que:

“[...] Pues la belleza no es nada sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente desdeña destruirnos”¹⁷.

Existen varias traducciones, esa es solo mi versión. Pero la siguiente línea casi me regresa a Benjamin, ya que Rilke continúa para decir: “Todo ángel es terrible”. O mejor dicho, “aterrorizante”. El punto en este contexto es que la belleza es cautivadora, absorbente, hipnotizante, dominante. Es la sensación de vértigo de nuevo.

JT: Sí, pero no me quiero quedar atorado en la belleza de estas pinturas. Quiero debilitar esa sensación también para hacerlo más complejo para el espectador. Para así poder levantar su sentido de complicidad.

LW: Quieres desconcertar, por decirlo así. ¿Existe esa palabra en español? ¿Tiene la misma connotación que des-concertar? En otras palabras, de derrocar las armonías simples.

JT: Sí, justamente.

LW: Esto me regresa a otro aspecto de tu método, que igual puede que se remonte a tus días como estudiante de música. Ya que estos edificios destrozados, por lo menos en la superficie, al nivel del lienzo, parecen partituras arrugadas, machacadas: las rajadas horizontales, las verticales colapsadas, los detalles dispersados.

JT: Creo que tienes razón. Están organizadas como si estuvieran en escalas.

LW: Y así como con la música atonal, las imágenes nos jalan y también nos empujan hacia atrás, hacia nosotros mismos.

JT: Sí.

LW: Pero al producirse estos efectos no nos deja ver el caos que representa: requiere que tú, como artista, tengas una precisión técnica formidable. Y aquí me acuerdo de otro poema, esta vez por la poeta contemporánea americana Linda Gregg, de su colección *Things and Flesh* (en español, *Cosas y carne*, ese título lo tomó de una línea de Camus que utiliza como epígrafe para su colección: “Este libro deberá estar lleno de cosas y carne”), y de hecho el primer poema en su colección se titula *La precisión*:

“Existe una humildad en la naturaleza. En lo pequeño y en más fuerte. La hoja se mueve justo lo necesario que indica la brisa y nada más. También en la fuerza del deseo, puede existir una claridad y tranquilidad, una fusión de momentos exactos. Hay un silencio dentro de los estruendos. Y cuando el cuerpo suspira, es porque el corazón sabe la verdad. Hay una franqueza y equilibrio en el fervor, así como la tempestad más grande tiene precisión. Como la discreción de un tornado cuando destruye edificio tras edificio, casa por casa. Es suficiente, dijo Kafka, que la flecha entre exactamente en la herida que causa. Pienso en mi cuerpo enamorado mientras miro hacia estos manzanos frondosos y los trabajadores moviéndose ágilmente de uno al otro, cantando”¹⁸.

JT: Es un gran poema.

LW: ¿Pero ves a lo que me refiero en cuanto a cómo se relaciona con tus pinturas? “La claridad y tranquilidad”. “Una fusión de momentos exactos”. “Un silencio dentro de los estruendos”. En ese último contexto, tus pinturas me recuerdan un poco a las de Jackson Pollock, y cómo, cuando empezaron a aparecer sus pinturas de goteo, los críticos hablaban sobre su silencio. Lo cual era extraño, ya que obviamente eran silenciosas (después de todo eran pinturas). Pero creo que los críticos estaban asombrados por un tipo de silencio galáctico, con todos estos gestos explotando como si estuvieran contenidos cada uno por su parte en el espacio exterior. Sin embargo, las tuyas sugieren ese como ruido blanco que viene después de una explosión.

JT: Cuando apenas acaba de suceder. Pero esa frase del huracán...

LW: “Como la discreción de un tornado cuando destruye edificio tras edificio”.

JT: Sí.

LW: Creo que la palabra clave aquí es “discreción”. Una vez tuve un profesor que comentó que, para San Benito, el fundador de la Orden Benedictina, la virtud principal de cualquier monje era la “discreción”. Y él se preguntaba qué era lo que Benito se refería con esto. Lo que concluyó fue que debía de ser algo relacionado con el origen en latín de la palabra, *dis-excretio*, que hubiera sido la habilidad de saber la diferencia entre la comida y la mierda.

JT: Cómo una está relacionada con la otra.

LW: Precisamente, ya que una se convierte en la otra. Sin embargo, la última también es necesaria, como fertilizante, que luego hace que la primera sea posible. La discreción es la habilidad de saber el lugar de cada una.

En una manera literal, es el hecho de que la mierda no se come, pero también es tener un sentido de las relaciones.

JT: Cada cosa en su lugar.

LW: Hasta después de una explosión. Me llama la atención que estas pinturas existan en una zona entre dos de los aforismos más famosos de T. S. Eliot: por un lado, está “Estos fragmentos han sostenido mis ruinas” (al final de *La tierra baldía*). Y por el otro, “Después de tal conocimiento, ¿qué perdón nos resta?” (De su poema *Geroncio*). Ambos son producto de los años que siguieron después de la Primera Guerra Mundial. Y en el contexto del último, me regresa de nuevo a un tipo de oda a la precisión, esta vez por parte del gran poeta polaco Zbigniew Herbert, en este caso escrito a finales de la Segunda Guerra Mundial y durante las represiones estalinistas que continuaron en su país. Fue aquí donde se enfrentó a la opinión de muchos que afirmaban que los horrores fueron tantos que se deberían de olvidar. Porque, ¿cuál es el punto de recordar? Herbert, hablando por medio de su alter ego, en *El señor Cogito habla sobre la importancia de la precisión*, contesta:

*“Y sin embargo en estos asuntos
la exactitud es esencial
no debemos equivocarnos
ni por uno solo*

*somos, a pesar de todo,
los guardianes de nuestros hermanos y hermanas*

*la ignorancia sobre quienes desaparecieron
socava la realidad del mundo”¹⁹.*

Es extraño, esa última línea en el contexto de tus pinturas, la cual a primera vista podría ser vista como un acto testimonial, hecho por un pintor cuyo país ha tenido su propio exceso de historia.

JT: ¿Te refieres a que ciertos tipos de ignorancia “subvierten la realidad del mundo”?

LW: Sí, precisamente. Ya que, en otro sentido, tu trabajo se trata de encontrar la complejidad en cualquier acto testimonial o de memoria. Hablas del vértigo. El subvertir es el fondo de lo que quieres lograr. Más allá de hacer representaciones foto-realistas del desastre, tus pinturas son casi surrealistas. La realidad de la experiencia se muestra disponible.

JT: Pero no de una manera sencilla. Ya que en momentos así, la realidad puede sentirse de esa manera.

LW: Coincido. Pero, en contra de la opinión de Herbert, podríamos considerar un pasaje de Maurice Meleau-Ponty de 1945, también escrito después de la Segunda Guerra Mundial, en un ensayo llamado *La Guerre a eu lieu* (mal traducido como *La guerra ha sucedido*, mientras que literalmente significa “La guerra ha tenido un lugar”):

“Hemos aprendido historia y afirmamos que no debe ser olvidada. Pero, ¿no somos nosotros las víctimas de nuestras propias emociones? En 10 años que releamos estas páginas, y otras más, ¿qué pensaremos de ellas? No queremos que este año, 1945, se convierta en otro año más. Un hombre que ha perdido a su hijo o a la mujer que amaba no quiere vivir más allá de esa pérdida. Él deja la casa en el estado en que estaba”²⁰.

Lo último es aplicable a tus obras: “deja la casa en el estado en que estaba”.

“Los objetos familiares puestos sobre la mesa. La ropa en el armario señala un lugar vacío en el mundo. Sin embargo, un día vendrá cuando el significado de estas cosas cambie. Una vez pudieron ser usadas y ahora están fuera de tiempo. Están desgarradas y anticuadas. El seguir guardándolas no hace que la persona que está

*muerta siga existiendo, sino lo opuesto. La fecha de su muerte está más cruelmente notada*²¹.

Es un fragmento bastante increíble.

JT: Increíble. Pero es muy cierto: las ruinas desaparecen para dar espacio a nuevas construcciones. Y todos somos parte de eso.

LW: Pero tus pinturas se mantienen ahí como un tipo de marcador, a lo largo de otra frontera precaria. En este caso en algún lugar entre Herbert y Merleau-Ponty.

LW: Para cerrar, te agradezco Jorge por permitirme someterte a lo que ahora veo que parece ser una verdadera lluvia de asociaciones literarias e históricas. Mi objetivo era proporcionar un sentido a algunas de las cosas que tus pinturas me han recordado. Pero de ninguna manera estaba intentando sugerir que estas variedades de citas deberían de funcionar como subtítulos, o significados simples de tus pinturas. Ese siempre es el peligro cuando ponemos, por ejemplo, un poema junto a un cuadro. Tus pinturas me parecen, más que nada, misteriosas, autónomas e independientes. Una respuesta podría solo ser tentativa, aproximada o fugitiva.

Por ende, este es un último fragmento que ofrezco como un regalo de despedida, que tiene su origen en los cuadernos de Nathaniel Hawthorne. Es su propio consejo sobre cómo situarse frente a un paisaje (y quizás, en nuestro contexto, en la presencia de una futura presentación de pinturas):

*“Hasta ahora he sentido que la mejor manera de obtener una impresión y sensación vívida de un paisaje es sentarse frente a este y leer, o quedar absorto en pensamiento; ya que entonces, cuando nuestros ojos se sienten atraídos hacia un paisaje, es como si vemos a la naturaleza al descubierto, viéndola antes de que tenga oportunidad de cambiar su aspecto. El efecto dura solo un instante, y desaparece tan rápido como somos conscientes de ello; pero es real por ese momento. Es como si pudieras escuchar y entender lo que lo árboles se susurran entre ellos; como si vieras por un momento un rostro revelado, que se esconde detrás de un velo con cada mirada decidida. El misterio se revela, y, por un respiro o dos, se convierte en algo tan magnífico como el misterio anterior”*²².

JT: Hermoso. Gracias.

REFERENCIAS

- 1.** Traducción de Berger, P. L. y Luckman, T. (1966). *La construcción social de la realidad*. Garden City, NY, Estados Unidos. Doubleday.
- 2.** Traducción de Egan, J. (2001). *Look at Me*. Nueva York, NY, Estados Unidos. Nan A. Talese / Random House.
- 3.** Traducción de Meyerowitz, J. (2006). *Aftermath: World Trade Center Archive*. Nueva York, NY, Estados Unidos. Phaidon.
- 4.** Meyerowitz Marx, K. y Engels, F. (1998). *Manifiesto comunista*. Londres, Inglaterra y Nueva York, NY, Estados Unidos. Verso. p. 38.
- 5.** Ibidem. p.10.
- 6.** Ibidem. p.7.
- 7.** Eduardo Galeano, referenciado por Weschler, L. (1990) *A Miracle, A Universe: Settling Accounts with Tortures*. Nueva York, NY, Estados Unidos. Pantheon Books. p. 147.
- 8.** Traducción de Marx, K. (1973). *Grundrisse*, Tomo VII. Londres, Inglaterra. Paladin. p. 623.
- 9.** Friedrich Nietzsche, referenciado por Nehemas, A. (1985). *Nietzsche: Life as Literature*. Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos. Harvard University Press. p. 95.
- 10.** Bakunin, M. (1842). *The Reaction in Germany*.
- 11.** Karlheinz Stockhausen, cita basada en la transcripción de la entrevista con Norddeutscher Rundfunk, citada en la versión en inglés de *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 sept., 2001.
- 12.** Aimé Césaire, referenciado por Rankine, C. (2004). *Don't Let Me Be Lonely*. Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos. Graywolf.
- 13.** Según traducción de Reyes Mate en *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis "Sobre el concepto de historia"*, p. 155.
- 14.** Ibidem.
- 15.** Ibidem.
- 16.** Howe, M. (2002). *Lo que hacen los vivos*. Caracas, Venezuela. Luna Nueva.
- 17.** Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino Elegies*, primera elegía, colecciones personales del autor, varias ediciones.
- 18.** Traducción de Gregg, L. (1999). *Things and Flesh*. Minneapolis, Minnesota, Estados Unidos. Graywolf Press. p. 3.
- 19.** Traducción de Herbert, Z. (1985). *Informe desde la ciudad sitiada*. Nueva York, NY, Estados Unidos. Ecco Press. p. 64–68.
- 20.** Traducción de Merleau-Ponty, M. (1964). *Sentido y sin sentido*. Chicago, Illinois, Estados Unidos. Northwestern University Press. p. 150.
- 21.** Ibidem.
- 22.** Traducción de Hawthorne, N. (2003). *Veinte días con Julian y Conejito*. Nueva York, NY, Estados Unidos. Review Books.