

91V



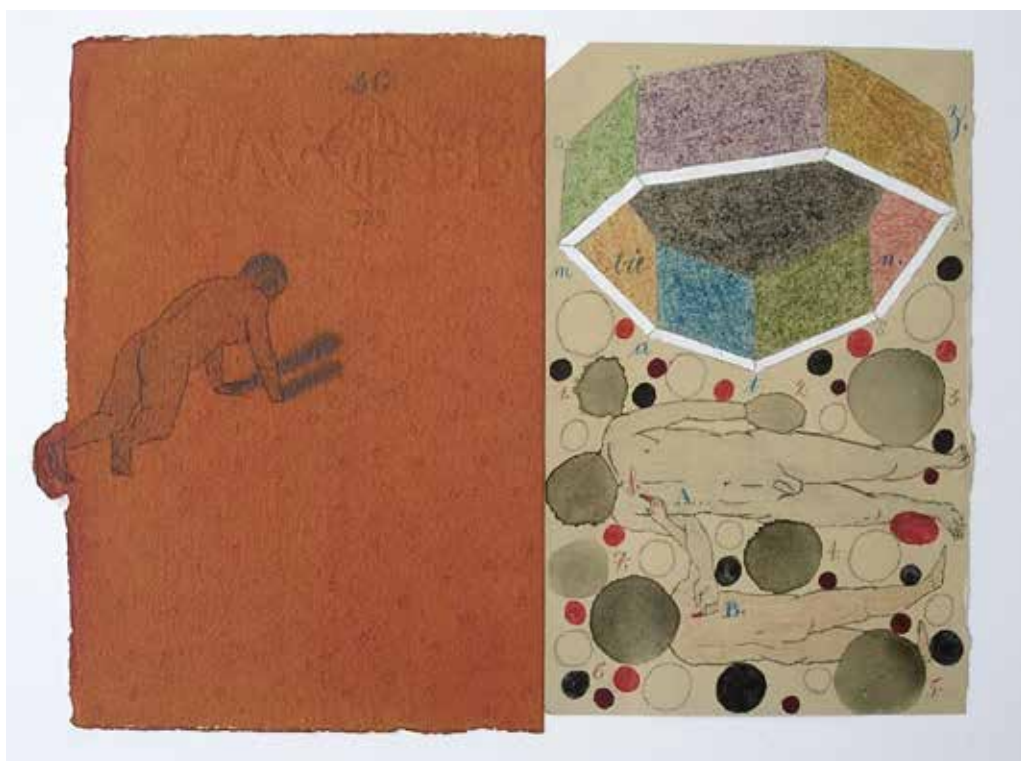
LA SINTAXIS POÉTICA DE JOSÉ ANTONIO SUÁREZ

Samuel Vásquez

I

La unidad estilística de una época la determina el estado de la naturaleza, que es el mundo, y que es común a todos. La unidad estilística de una época la determina también el estado de la lengua, que es el lenguaje, y que es compartido. Naturaleza, mundo, lengua, lenguaje, están antes que el artista. Pero también están antes de él un acervo de maneras para usarlos, es decir, un estilo colectivo antecede al artista.

Naturaleza y mundo son antecedentes espaciales de toda expresión. Forma y estilo son productos del tiempo. El mundo es extenso y se lee horizontalmente. El estilo es intenso y se lee verticalmente. La naturaleza (posibilidad) es inocente. El estilo (decisión) es responsable.



II

Los artistas antioqueños que anteceden a José Antonio Suárez (Pedro Nel Gómez, Fernando Botero, Augusto Rendón), **viajaron a Italia para estudiar y formarse como artistas y tomaron del arte italiano renacentista sus modelos estéticos** (Masaccio, Giotto, Mantenga, etcétera). **José Antonio Suárez no va a Italia y por tanto no hereda los mismos paradigmas estéticos, y esto es fundamental en el proceso de su obra.**

El lugar preponderante que el arte renacentista italiano ha ocupado, tanto en nuestra precaria tradición local como en la tradición teórica occidental, ha dificultado encontrar un lenguaje apropiado para hablar de cualquier otro arte que no esté enmarcado dentro de ese modelo y en sus cercanas derivaciones. Desde la institucionalización de la Historia del Arte como disciplina académica, los métodos analíticos con que se nos ha enseñado a ver y a interpretar imágenes han sido desarrollados en relación con el arte italiano, y el *estilo* tal como lo propuso Wölfflin, y la iconografía tal como la propuso Panofsky, etcétera. El arte italiano del Renacimiento está

lleno de manuales y tratados repletos de normas y obligaciones sobre qué se debe hacer y cómo se debe hacer para alcanzar los altos ideales que han elegido realizar, todo esto acompañado de las primeras críticas y comentarios sobre las obras de los pintores y escultores. El arte nórdico, flamenco y holandés, muy al contrario, está tan interesado en el *hacer* que no se ocupa de acompañarse de un ejercicio teórico.

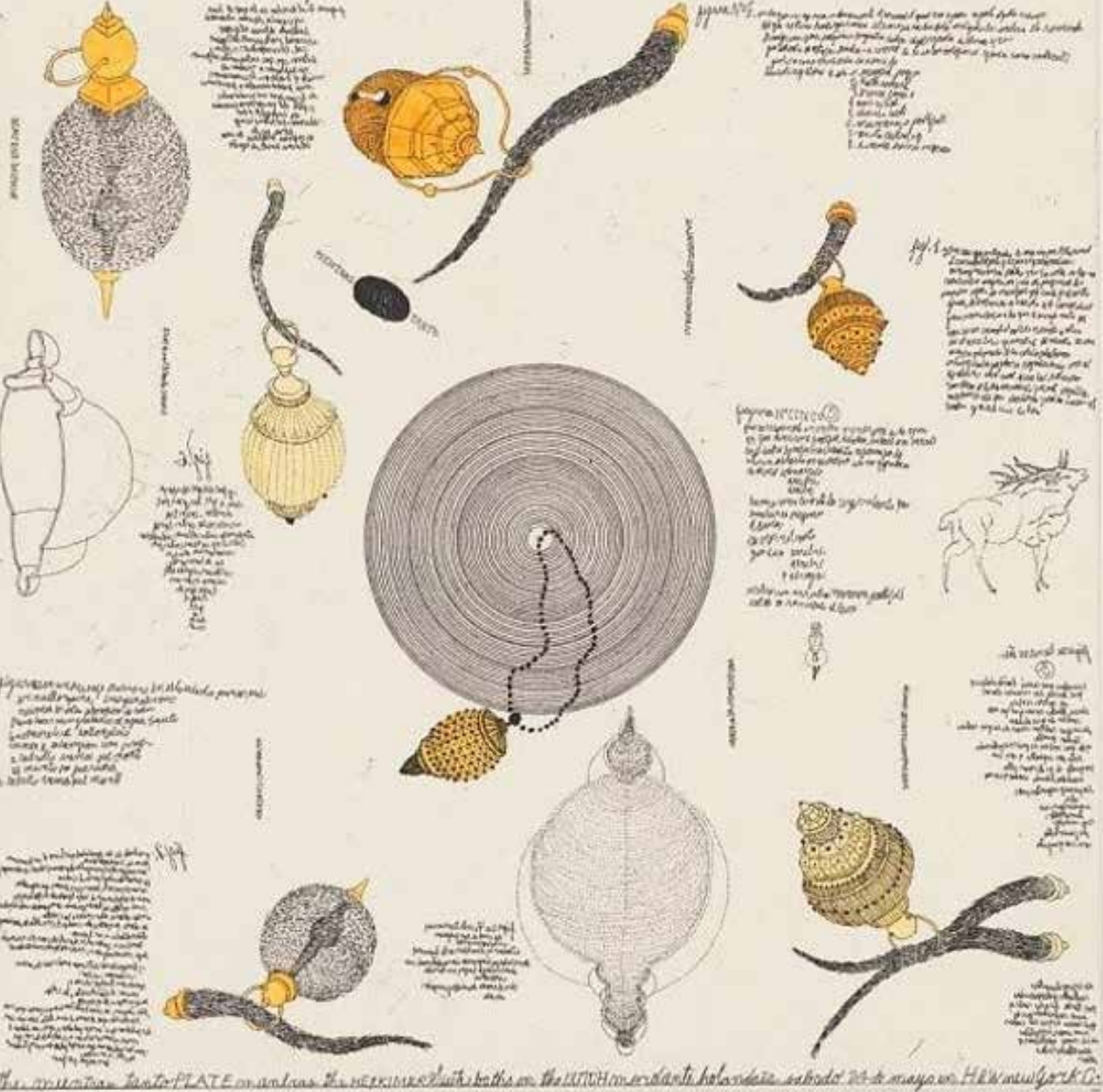
La idea de que el arte evoluciona progresivamente es una idea que introduce Vasari en Italia. En el arte holandés, al contrario, no es posible trazar una evolución estilística progresiva: aquí más bien se advierte una notoria y tranquila continuidad que es palpable de Van Eyck a Vermeer, por ejemplo.

La pintura italiana es narrativa: cuenta historias, transcurre en el tiempo. La pintura holandesa y flamenca es descriptiva: muestra no una historia sino un momento, e importa más la herencia de unas tradiciones pictóricas y artesanales, las constantes que sustentan su pintura, que los cambios obtenidos a través de una evolución estilística. Como dice Michael Baxandall, aquí “es más apropiado hablar de una cultura visual que de una historia del arte”. La obra de arte italiana es religiosa, institucional, de gran formato y pública. La obra nórdica es profana, civil, más bien pequeña y privada.

Ese sentido de lo narrativo crea la necesidad, en el arte italiano, de introducir lo excepcional, lo heroico, **y es el héroe quien domina el centro de la composición rodeado de un espacio más o menos pasivo**. En el arte nórdico se registra un pedazo de realidad que desborda los límites mismos del marco, que continua fuera del cuadro, **y en lugar de héroes paradigmáticos e ideales hay personas, vecinos de cualquiera, y la figura importa igual que el espacio que habita o que la luz que los baña**.

El espacio italiano es el cubo escénico engendrado por la perspectiva que se ha adoptado como el método “verdadero” de representación, con su punto de vista unifocal y las líneas fugadas hacia un único punto ubicado en el fondo central del cuadro, siguiendo las normas promulgadas por Alberti, que son la expresión de la concepción euclidiana del espacio. En el norte, Holanda y Flandes, en cambio, se está interesado en los recién descubiertos y aceptados lentes como medio para ver más y mejor la realidad, y se usa la caja óptica donde las cosas “miran” al espectador como un ojo biológico, y no se impone la visión sobre el tema que se pinta suprimiendo el punto fijo que reclama la perspectiva italiana con su percepción fija y unívoca del espectador.

El ojo del pintor italiano obedece a normas y filosofías religiosas: representa ideales. El ojo del artista nórdico es más natural, más humano, representa naturaleza, vida. Como dice Eugène Fromentin: “Percibimos una nobleza de corazón, un apego a la verdad, un amor a lo real, que dan a sus obras un valor que las cosas mismas no parecen poseer”.



El artista italiano deja su impronta personal, busca el estilo. El pintor nórdico no deja huella de su existencia, muestra su experiencia visual semejante a la del espectador común y de allí deriva su interés en la cámara oscura. La actitud eminentemente descriptiva de los nórdicos hace difícil discernir entre un autor y otro por ausencia de rasgos estilísticos individualizados, y algunos maestros llegan a reiterar a sus alumnos “la inutilidad de cultivar un estilo en lugar de serle fiel a la naturaleza”: aquí el estilo es lo que se hizo, no la respuesta a un previo modelo intelectual.

III

Es claro que la actitud de José Antonio Suárez se acerca más a los nórdicos: **eso lo hace distinto dentro de todo el proceso del arte antioqueño.** Él sabe secretamente que ante la permanente demanda de identidad por parte de nuestros mayores, **es mejor optar por una desidentificación, por una desmarcación.** Entre nosotros la reclamada identidad es una manera familiarmente autoritaria de volvernos idénticos a ellos.

Pero tampoco se matricula en las tendencias artísticas, técnicas y tecnologías de moda.

En medio del video-art, performance, conceptual-art, body-art, land-art, happening, environment, instalaciones, intervenciones, computer-art, laser-art, **está este ser excéntrico y anacrónico que todavía usa papelitos, lápiz, pincel, pluma, tinta... y, además, no habla, no explica su comportamiento, no da razón de su cerrada actitud.**

Parece un discípulo tardío de los holandeses del siglo XV y XVI que proclamaban la importancia de “una mano sincera y un ojo fiel” (una espesa nube de silencio lo oculta). Aquí no hay acuerdo con la sociedad, no hay pacto posible para acceder (que es ceder) a unas maneras compartidas, no se participa del estilo general. Tampoco se acude al “lenguaje” social como una seguridad, ni al estilo intencional (manera de compartir actualidad y mundo) como un signo de autoridad cultural. Aquí hay marginalidad irrevocable, decisión absoluta de soledad.

No hay búsqueda ansiosa de estilo: cada imagen impone sus propios elementos constitutivos, su forma, su modo, su tratamiento: se dan, a la vez, formas de precisión realista y mutaciones extremas. ¿Y qué dibujo, por objetivo que sea, no da su “visión” de la realidad “transformando” su exactitud? Pero la libertad de la forma termina donde acaba el recuerdo: porque si una forma ya no recuerda la manzana esa forma ya no es de manzana.

Aquí el autor se niega a ser protagonista, solo es amanuense. **Es el estilo de la ausencia por el que el autor, en su resuelto silencio, alcanza la transparencia. Así emerge, límpida, una mitología personal, una memoria arcana, un ritual privado donde el autor es el único sacerdote, el único feligrés, y el único posible hereje.**

Por eso no hay un solo gesto abierto, no hay un grito, ni siquiera una voz alta, no hay brillo alguno, ni búsqueda vehemente de soporte, ni de medio, ni de colorido, ni de pincelada. Su simetría dinámica, su verticalidad, su soledad, su silencio, realzan su transparencia.

IV

La obra de Suárez está interesada en el hacer, desecha el cubo escénico y el espacio euclidiano, es profana, civil, privada, pequeña, sin afán alguno de acomodarse en un estilo determinado.

Pareciera que forzosamente tuviéramos que elegir entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Sin embargo, siempre habrá, por lo menos, un tercer espacio: un espacio excéntrico, entre el paradigma y su cuestionamiento, entre la norma y su violación, entre el vidrio y la piedra, entre la orgía y su censura, un espacio errante que no propone modelos ni criticismo, sino que vive un verano anárquico que es propicio a la poesía. El arte no está en el centro de la vida ni en la periferia: habita un descentramiento nómada, lo inaudito (lo que no se ha oído), lo inesperado (lo que no se espera). Nadie espera el arte como se espera la noche, la comida, a la amada.

El espacio en Suárez no es un espacio escénico, ni un espacio “figural” adecuado para que los personajes lo habiten “naturalmente”.



L95
131B

El espacio de Suárez es un espacio textual en donde las figuras operan como palabras.

Por eso los textos se sienten tan cómodos aquí, porque no solo habitan un espacio tan suyo, sino que cohabitan naturalmente con las figuras porque son palabras para ver: **a veces son imágenes de palabras, a veces son texturas, texturas que disimulan unos textos absurdos que recuerdan a Samuel Beckett. Escribe imágenes, dibuja palabras.**



V

Cuando decimos que la obra de Suárez es descriptiva, queremos significar que las imágenes no son recicladas en un tamiz determinado, en una visión previa, para que las formas se amolden a unas constantes expresivas y visuales, que garanticen una unidad estilística preconcebida, sino que son tomados sus principales rasgos distintivos, para que funcionen como palabras.

Esto le ha posibilitado a Suárez tomar imágenes de una realidad natural, de una realidad cultural, de una realidad personal o histórica y crear una sintaxis de imágenes como si fuesen palabras y obtener indudables resultados poéticos.

Su admiración por algunos artistas determinados lo lleva a hacer retratos de ellos y de sus obras, pero sin influenciar ni alterar sus formas, ni su composición, ni su tratamiento. Si admira a un artista clásico su arte no se hace clásico: toma su escultura como un poeta toma una palabra.

Esto le permite tomar a su aire tanto la bailarina de Degas como la silla grasienta de Beuys como el auriga de Delfos.

Esta falta de “rigor” es una cualidad que le confiere libertad, complejidad, riqueza, innovación, riesgo. Y entre “rigor” y riesgo me quedo con este último.

VI

Muchas veces hemos hablado de sintaxis en la obra de José Antonio Suárez, pero ¿por qué creemos que aquí se da una sintaxis poética?

La naturaleza, el mundo, están antes de él: son un diccionario. **Suárez opera como un poeta: toma unas imágenes del mundo, nítidas como palabras, y compone con ellas sobre el espacio bidimensional de la hojita de papel (espacio neutro).** Esta composición de imágenes impone al espectador una lectura semejante a la de un texto: **la poesía se da, entonces, cuando dos imágenes distintas se encuentran por primera vez.**

Mas, se llega a la poesía por anhelo de libertad, de no pertenencia, de no normalidad: por no renunciar a probar, a encontrar el sabor extraño de lo transparente. Se llega a la poesía por su morada sin puertas, adonde entra el viento sin aduanas. Se llega a la poesía por no querer acomodarse entre los cínicos, “por no aceptar dejar este mundo intacto”.

Siempre está presente el dilema: exactitud o libertad. **La poesía nos exige exactitud, el arte nos reclama libertad. Cuando ambas se reúnen en una obra convocan nuestro asombro.** En la potente obra de Negret se da ese encuentro, en la maravillosa obra de José Suárez también. **Y el asombro crece dentro de nosotros como un gran árbol que nos habita y que con su sombra borra nuestra sombra.**

Más que juzgar, proponer o definir, Suárez enumera, suma, compone. Y, a pesar de su refinamiento, hay algo elemental en su obra: se mezclan su cultura visual y la aleatoriedad del encuentro: hay un acervo de referencias y, a la vez, una biótica primigenia, lo que le confiere seguridad y juego.



VII

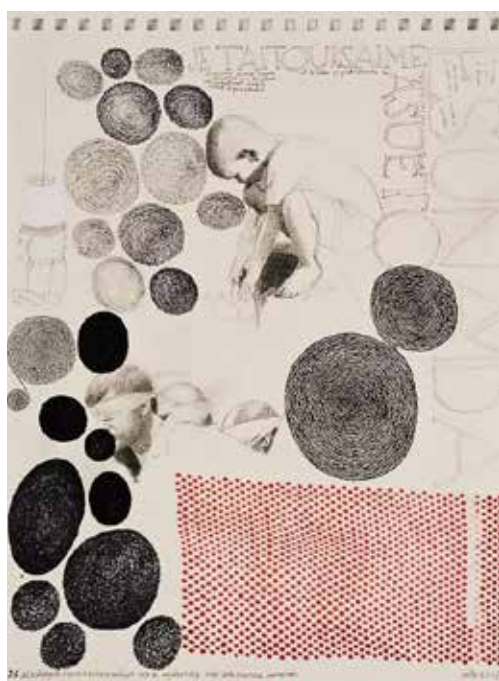
Desde 1975 he disfrutado de las libreticas y papelitos de José Antonio Suárez, he palpado sus singulares y exquisitas hojitas hechas en lejanos paisajes, y otras encontradas entre la basura.

Cómo importan sus bordes irregulares que delatan su fabricación manual, cómo se siente su delgada transparencia que permite trabajar por el envés para que aparezca el color esmerilado, cómo se aprovechan sus manchas, dobleces, arrugas y desgarramientos. Cómo son de esenciales las notas sobre sus motivaciones que casi siempre quedan ocultas para el espectador, cómo es de consubstancial su obra con el tacto, pero, sobre todo, cómo pertenece su obra al entorno preciso de su casa. Es allí, sentados en una mesa, donde los espectadores deberían poder ver y tocar uno a uno sus papelitos y libretas, rodeados de pequeños objetos exóticos y refinados (una caja de maquillaje Kathakali, una acuarela india) y de los más comunes y pequeños objetos populares nuestros.

Por eso siempre que he asistido a una exposición de José Antonio Suárez he sentido que algo muy propio de la obra se ha perdido y es

una pérdida ecológica: la obra ha perdido su casa. En la sala de exposiciones el vidrio del marco aleja la mano curiosa y amorosa del espectador y unifica texturas y técnicas: la obra ha sido desgarrada de su paraje natural.

Desafortunadamente se ha hecho del tamaño de las obras de Suárez una cualidad tan simpática y diferente que la han convertido casi en una rareza para curiosos. En ningún caso es el tamaño pequeño determinante de sus cualidades poéticas y visuales. Porque más que ante un monólogo interior, más que ante un diario íntimo, estamos ante poemas. Este tamaño pequeño se hace necesario por el espacio textual que genera, por la privacidad, manualidad e intimidad de su obra. Si esos textos que introduce en su obra fuesen grandes se convertirían en avisos, y la obra perdería su condición de objeto manipulable para ser vista a menos de cincuenta centímetros, que es el mínimo espacio íntimo y propio que genera cualquier persona por tímida e introvertida que sea. Es la distancia en la que leemos un poema.



VIII

El lenguaje es un mundo vivo de costumbres y deseos que toda la sociedad practica y como una naturaleza se introduce en la obra literaria. Y si no define ni su forma ni su horizonte, es por lo menos un campo de voces vivas que el escritor oye o ignora. La pintura, en cambio, es solo practicada por especialistas que ya han transformado los elementos que han tomado de lo real existente: la pintura es siempre un más allá de lo real y por eso nunca establece unos códigos generales compartidos. El lenguaje verbal y no verbal puede ser utilizado en forma aleatoria sin pretensiones de futuro, pero toda pintura es hecha con anhelo de perennidad.

Un cambio fundamental ocurre cuando el artista ya no es una conciencia crítica sino un testigo inocente. Su obra no es, entonces, un testimonio universal sino la huella de una existencia: se ha pasado de la Historia a la confesión, del destino al sueño, del lenguaje formal que sentencia al lenguaje transparente que ve. Y solo en el lenguaje transparente el autor logra decir el silencio sin renunciar a la imagen, a la palabra.

Samuel Vásquez



Poeta, dramaturgo, ensayista, músico, pintor, profesor de pintura, estética e historia, creador de la revista Prometeo. Autor de los libros: *Raquel, historia de un grito silencioso* (Editorial Universidad de Antioquia, 2003), *El abrazo de la mirada* (Premio de Ensayo Ciudad de Medellín, 2005), *Para no llegar a Ítaca* (Beca de Creación Ciudad de Medellín, 2007) y *Espejo ciego* (Fondo Editorial Ateneo, 2023), entre otros. Un imprescindible en las artes de Antioquia y Colombia.