

ENTRE LAS GEOMETRÍAS DEL DESASTRE

Perfil-entrevista del artista Gustavo Villa

[ALEXANDER GARCÍA]

Profesional en estudios literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Estudiante de la Maestría en comunicación y medios de la UN.

Gustavo Villa es un artista cuyos temas han transitado el camino de la memoria, la insistencia de los objetos obsoletos y quizá la ausencia. La motivación fundacional que ha usado para hacer estas exploraciones plásticas es la ruina. Sí, las ruinas, esos espacios que se quedan abandonados y que en el callado silencio que los consume se van colmando de polvo y grietas, de suciedad y vacío.

Esa es una de esas facultades que hacen al artista tan particular, pues quién si no un artista puede darse a la tarea de registrar, o al menos imaginar lo que sucede con el tiempo que transcurre entre las cosas en las que nadie piensa; por ejemplo: qué pasa en los lapsos donde la gente bebe un café antes de ir al trabajo, o qué puede pasar por la mente de aquellos que miran distraídos a través de la ventana del autobús. Esos son los puntos de partida de *El Breve espacio*, una serie de dibujos plegados dentro de un diario de esos momentos ausentes, obra de Villa. Y quién sino un espíritu curioso puede buscar qué sucede en el no-tiempo, el no-espacio o el no-cuerpo, que parecen envolver y definir las formas de nuestra contemporaneidad y la manera en que transitamos en ellas, indiferentes, apresurados, acumulando el detritus de las degradaciones, acuñando grietas sentimentales o corporales, convirtiéndonos de un modo u otro en ruinas, en cosas destinadas a la destrucción y el olvido.

Mi padre, que no era un conocedor, sino uno de esos seres a los que sólo conmovían los paisajes u obras determinadas figurativas, cuando percibía este tipo de inquietudes conceptuales y de búsqueda de motivos novedosos, solía exclamar: ‘cosas de artistas’. Esa era su forma de opinar refractariamente ante las manifestaciones que ciertamente excluyen la opinión del hombre común y exigen un grado de interpretación que sólo se logra con el dominio de un lenguaje o el conocimiento de unos símbolos oscuros.

Esas y otras cosas pensaba antes de encontrarme con Gustavo Villa. Nos encontramos bajo la entrada de MAPA teatro. En cuanto me hizo pasar me sentí en un lugar diferente. La casona domina la esquina entre la Carrera séptima y la Calle veintitrés y tiene todos los vestigios de una construcción antigua: grandes zaguanes, entablados que crujen bajo el peso de las pisadas; escaleras de vieja piedra... Pero la casa se ha convertido en algo como una abadía, o mejor, un taller de artistas al estilo del Renacimiento, los salones colmados de esculturas o ensamblajes, actividad y gente por todas partes configuran la atmósfera de un espacio dedicado a la creación.

En el taller de Villa encontré todo en un orden que no había imaginado

—Cuando supe que iban a venir a entrevistarme aproveché y puse todo en orden, dijo Gustavo, acomodándose en el vano de la puerta, satisfecho con la apariencia de su espacio barrido y pulcramente acomodado.

—La verdad, me hubiera gustado ver todo como estaba. Uno siempre se imagina, no sé por qué, estos espacios sometidos a un caos violento producto de la tensión creativa, supongo, le dije recorriendo la estancia.

—Hay algunos artistas que son muy ordenados. Yo no soy así. Siempre tengo objetos por todos lados; este lugar no es así casi nunca, dijo sonriendo.



Acción 11 de septiembre en la Universidad Nacional, en 2013



Detalle de la obra de Gustavo Villa

La orilla triste, realizada en el Atrato Chocoano en 2013.

Me presentó el espacio como su ‘pequeño taller’, con toda suerte de piezas colgadas en las paredes y unas mesas donde pululaban objetos rotos. Entre ellos distinguí algunas cabezas diminutas y manos de porcelana que parecían sufrir cómodamente, mientras creaban un panorama violento y a la vez delicado. Mientras dejaba mi chaqueta sobre un sofá hablamos de la experiencia creadora, del momento de partida, del origen del quehacer artístico

—Yo siento que las preguntas sobre el origen de las cosas, me dijo Villa sentándose en una butaca, o en qué momento se configura el deseo de ser artista, no pasan sólo por el deseo de ser artista, sino que dependen también del despojarse de las ideas de ser artista en sí. Yendo atrás todo empezó con el juego, armando narraciones. Mi madre, que era profesora de historia y geografía tenía muchos libros ilustrados con batallas, invasiones y luchas que me gustaban mucho. Yo armaba mis propias batallas con muñequitos, con los juguetes que tenía a mano, y si lo pienso ahora, conectando los puntos de mi proceso de creación —que ahora tiene que ver con la ruina—, todas las cosas que somos son el resultado de muchos procesos de deconstrucción.

—Entonces el comienzo de toda tu obra es el conflicto, pregunté.

—El conflicto es el comienzo, pero está lo que queda. Las cosas devastadas son algo que me interesa mucho, pues provengo de un mundo en conflicto, no sólo el que encontraba en los libros, sino porque mis padres que se estaban separando. Yo vivía dentro de un escenario de destrucción, y el arte, tan difícil de precisar, me ayudó a librar o a encausar mi imaginación. El arte creó un músculo, un atletismo, una disciplina de la imaginación. De haber crecido en otro lugar hubiese sido un atleta, pero el escenario de mi casa me puso en la búsqueda del arte como búsqueda.

—¿Cuáles son las primeras manifestaciones de esa búsqueda?

—No encajaba, me echaban de los colegios porque tenía un ánimo demasiado crítico, y mi formación se hizo fuera de las aulas, en las bibliotecas, en el cine, en el teatro; con esos materiales me inicié en la tarea de crear. Rápidamente me di cuenta de que no tenía la madera del actor, así que dirigí mis esfuerzos a las artes plásticas con el deseo de responder a la pregunta de la creación y sus caminos.

—¿Y cuáles fueron los primeros métodos o materiales con los que trabajó para darle forma a esas búsquedas?

—Empecé por la pintura, y paulatinamente he entrado en el universo de la escultura. Es algo que me apasiona porque se trata de entrar en la materia, en el material, en las dificultades físicas que genera. Ahora me siento más como un artista multidisciplinar, a quien le interesa el cuerpo, la escultura, el performance y el dibujo. No soy un actor, no soy un pintor o escultor, o un artista de performance, pero soy el resultado de esas quebraduras entre las disciplinas con las que he trabajado. Mi trabajo como artista es el resultado de esas fracturas con las que construyo mi obra. Cuando hago acciones performáticas, que al año pueden ser dos o tres, busco imágenes que estén relacionadas con las películas de Tarkovsky, y quiero que mi cuerpo entre en el estado de la ruina, como sucede en las películas de este director, donde muchas cosas se encuentran en un estado de corrupción o de desmoronamiento... que mi cuerpo sea un pedazo de carne que está en relación con los elementos del deterioro.

—¿Y cuáles son las influencias artísticas con las que alimentas sus búsquedas?

—Dentro del cine pienso en Tarkovsky, como mencioné, pero también en Cronenberg, David Lynch, Jim Jarmusch.

Pero también en la literatura, el jazz, la música clásica y el rock argentino. En el campo de la pintura o las artes plásticas en general, ahora reviso mucho la obra de Anselm Kiefer. Creo que en esta época tan hiperconectada lo que se hace es seguir imágenes. Uno ve la obra de gente a la que paulatinamente sigue o por quien solo se interesa momentáneamente. Pero si debo hablar de influencias que me gusta seguir a menudo, están los artistas cubanos, entre los que admiro a José Bedia, y en general los artistas *poveras*, incluyendo los *poveras* italianos, los accionistas vieneses, que son unos duros del trabajo con el cuerpo, por supuesto está Joseph Boyce y los artistas preocupados por la poesía fonética.

—¿Y cómo viaja el artista entre las influencias y el deseo de hacer su obra, y además sobrelleva la necesidad de vivir de ella?

—Pienso en la cualidad del artista que se dedica a hacer de medio entre diversas disciplinas, es decir, trabajar con pintores o con danzarines, o con otros escultores. No soy una persona que pueda articularse fácilmente con otras personas, soy un trabajador más bien solitario. Ahora

mismo estoy creando una escenografía que podría usar elementos de otras disciplinas, como la danza o el teatro. Pero prescindiendo de las influencias de otras miradas, lo que quiero es que una vez instalada dentro del espacio de la galería —que es un no-lugar— la gente se encuentre dentro de otras escenografías, a las que podemos llamar ‘sociales’, se sienta sensibilizada al ver el escenario, haga conciencia de su papel, del rol dentro de su vida corriente. Yo creo ese escenario y las condiciones para que la gente sea el actor de una experiencia y se vea afectado por ella. Y cuando pienso en cómo hace un artista para vivir, creo que en mi caso el problema se resume en que no soy fácilmente vendible. Como mi obra no es dibujo, o escultura, o meramente un performance, los *dealers* no pueden vender mi trabajo, no saben cómo venderlo. Tampoco puedo ser dócil a lo que me pide un galerista. Si alguien lo encuentra admirable, pues se acercará a comprarlo. Ahora vivo fundamentalmente de mi trabajo como profesor, porque no se puede conceder a hacer encargos, aunque no se puede a veces evitar ‘venderle el alma al diablo’, porque la sensibilidad se termina diez-



Detalles de la obra de Gustavo Villa



Detalle de la obra de Gustavo Villa

mando y afectando, vinculando con procesos decorativos, incluso con sensibilidades que no se han construido. No se puede terminar haciendo encargos, como decía, pues es eso lo que impide que uno se salga del cliché, de la repetición. Sé por ejemplo que hay ahora muchos ruínófilos, artistas como yo que trabajan dentro de esa categoría creativa, pero cada ruínófilo tiene sus propias búsquedas.

—Dentro de esas dinámicas de la creación artística, de búsquedas siempre nuevas, siempre cambiantes, ¿cómo se integran las indagaciones al proceso de significación, es decir, para quién está pensada su obra, con quién quiere establecer un vínculo comunicativo?

—La pregunta es interesante porque en principio no creo que el deber del arte sea el de comunicar... hay otras instancias de la comunicación, pues el arte construye sentido y hace mucho tiempo hubo una ruptura en la que el comunicador, el mensaje y el receptor dejaron de ser una preocupación para los artistas. A mi particularmente me interesa la extrañeza, y creo que la gente tiene las herramientas sensibles para comunicarse con la obra de arte. Hay una suerte de condicionamiento para que la gente interprete o se relacione

con una obra de arte, y en eso tienen que ver los medios de comunicación, la escuela. Así, cuando no sabe cómo leer una obra, la gente recae en los lugares comunes y termina por no entender nada. Es probable que la manera más abierta para leer una obra y comunicarse con la obra sea desnudarse del lenguaje. Los niños, por ejemplo, ven, se conectan, opinan. Particularmente me interesa el lugar del arte que construye sentido, que produce conocimiento desde su propia epistemología, porque durante mucho tiempo se creyó que la obra debía responder a los problemas del significado de la comunicación, y el significado del arte es abierto, toca la sensibilidad de la gente incluso de maneras que la gente misma desconoce.

— Estos procesos de creación artística, que parecen excluir la búsqueda de significaciones que sean comunes a más individuos, ¿no describirían una práctica que se podría definir como 'el arte para los artistas', como una logia de creadores que solo realizan sus trabajos con el propósito de ser entendidos por sus pares o iniciados?

Joseph Boyce decía que todo hombre puede ser artista, y amparados en ideas como esas ahora es cada vez más usual que los artistas no hagan objetos artísticos como tal,

como los conocemos, sino que el objeto del arte es la misma creación. Así surge la creación colectiva con grupos y talleres, y estas acciones también suponen la construcción de otra clase de público. Desde hace unas décadas para acá el público también cambió y se convirtió en un agente activo del proceso creativo. Boyce usa el concepto de la escultura social. Los jesuitas por ejemplo trajeron la experiencia del 'teatro del oprimido', que era una forma de expresión con comunidades, llevada a los barrios para que hablaran de sus problemas o de sus realidades de una manera creativa.

Por otro lado experiencias como las del performance, especialmente las que realizo, tienen una particularidad y es que a través de las redes sociales han cambiado sus dinámicas. Antes sólo los públicos limitados tenían acceso al gesto artístico, ahora públicos más grandes acceden a estos productos. De mi trabajo he recibido todo tipo de comentarios, generosos, a veces muy críticos, en ocasiones no son opiniones muy articuladas, pero se agradece y respeta el interés que la gente tiene acerca del trabajo que hago. Sin embargo el performance, que tiene detractores y admiradores, ha generado mucha psicosis. Por ejemplo, hace poco en un festival de Cali los participantes se metieron con los artistas del cuerpo que estaban ahí, y eso sucede mucho. Este país es un país de agresión y eso es difícil de cambiar, la gente puede censurar o entrometerse con la propuesta creativa, y aunque puede ser parte de la pieza, no es lo que estamos buscando los artistas del performance. Creo que la reacción es fundamental pero es la experiencia lo que más importa.

—En su obra hay una preocupación por los no-espacios, por la ruina como un no-espacio, o uno que ha dejado de serlo, un lugar donde se halla lo que no se puede ver. ¿Cómo explicar esas búsquedas del no-tiempo-espacio, incluso del no-cuerpo que persigue con su obra?

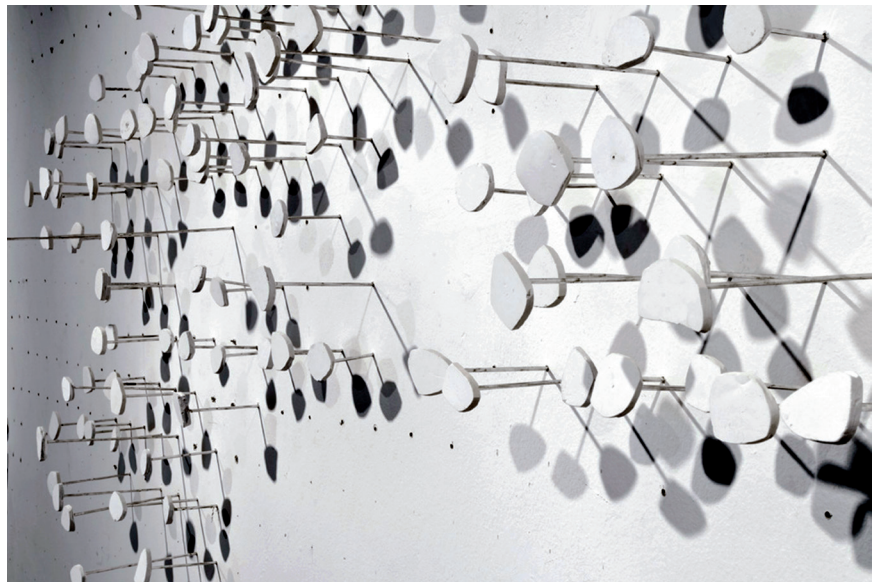
En principio el intento es por encontrar una expresión creativa que se diferencie de las demás búsquedas, pero también es una preocupación por el tiempo, que es una suspensión. Si se piensa así hay un encuentro con el tiempo ancestral, no el tiempo de la cotidianidad. Es una forma de abrir la conciencia, el cuerpo, para que esa experiencia cuestione nuestra mortalidad. En la danza *Butoh* se trabaja con un movimiento distinto, un movimiento muy ralentizado, que puede ser quebrado o que sugiere caídas. En mis acciones performáticas trato de conectar mi cuerpo con los flujos energéticos, con estos flujos del tiempo que pueden afectarme. Cuando hablo de este no-cuerpo, es simplemente que mi cuerpo es un cascarón que está construido por la cultura, y trato de vaciarme —o de ser vaciado—, para luego ser llenado por los flujos de los lugares, no atado al tiempo del mundo. Quedo atrapado por esos flujos sin que pueda ser totalmente consciente de lo que está pasando.

—Retomando las ideas del principio, su obra se establece en un conflicto, en una negatividad temporal, espacial y corporal. ¿Cuál es el conflicto que se manifiesta en su obra?

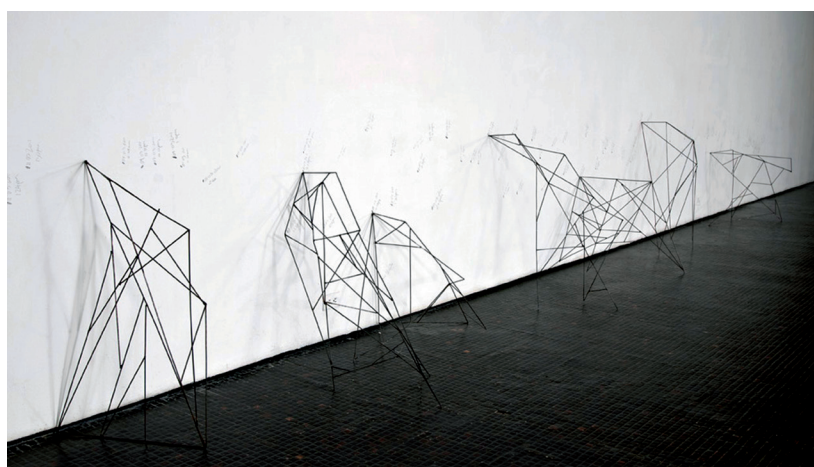
—Siendo un producto cultural como lo somos todos, mi obra trata de hablar de esas pulsiones cristianas que atraviesan el cuerpo y que se resume en la necesidad, espe-



Detalle de la obra de Gustavo Villa



De la exposición Abriendo el lugar, realizada en el Centro Colombo americano en 2010



Detalles de la obra de Gustavo Villa

cialmente en mi obra performática, de hablar o de hacer conciencia de las violencias que hemos heredado, y que paulatinamente nos han atravesado. En mis talleres de performance es una preocupación constante hacer evidente estas relaciones que parecen anónimas pero que nos definen como sociedad.

— Y dentro de esta obra, ¿cómo aparece la idea de la memoria, tan unida a la ruina, al deterioro del que nadie se da cuenta?

Me interesa la memoria en los objetos, como la piensa Benjamin. Es ese remolino en el río de los acontecimientos, donde lo que está abajo emerge y brinda una voz. Una voz que sugiere una entrada a mirar lo que sucede a nuestro alrededor. Hay otra forma en que también opera la memoria, que no siempre parte del reconocimiento que procede de la ruina. Me interesa la energía que parte de los objetos, que se transmite a los que las ven. Ahora trabajo con porcelanas, que no parecen conectarse con la juventud. Las porcelanas a mi juicio sintetizan periodos de crisis, son testimonio de otras épocas. La gente sabe qué es una porcelana pero ha perdido su encanto, su aura, no es un objeto decorativo como lo fue alguna vez.

—¿Cómo surgen de estas porcelanas lo que usted denomina las ‘geometrías de la catástrofe’?

Paul Virilio, en *Un paisaje de acontecimientos*, sugiere que la caída de un avión, o el descarrilamiento de un tren tienen una cantidad de eventos previos a su suceso, siete u ocho factores que determinan una geometría del acontecimiento. Cuando trabajo una escenografía puedo dar cuenta de esas relaciones que no son evidentes: hay porcelanas rotas, o ruinas, pero todo dentro de una estructura que es visible, como en las construcciones donde las varillas se desnudan creando imágenes orgánicas, como una cosa que se enuncia, como una osamenta, que si pudiera se volvería a unir. La bailarina de la porcelana ya no es una bailarina, o el payaso roto ya es otra cosa, y las nuevas relaciones que se crean entre esas cosas —las manos, las cabezas— todo eso sin orden y aparentemente desarticulado, reconstruye un nuevo orden a través de estas geometrías de la catástrofe.

*

Gustavo Villa me dejó ver sus ruinas, que son preocupaciones por el tiempo y el espacio deshabitado, por la ausencia de la gente que ya no estará. Claro, la ruina es también lo que nos sucede a diario: la calle rota, el muro que ha ganado grietas y cuya pintura se ha descascarado, los cestos de basura sin fondo, las puertas clausuradas y cada cosa que parece conservar el brillo de un tiempo mejor que ahora es olvido y polvo acumulado.

Cuando me alejaba de la casa donde queda su taller pensaba que sin duda las preocupaciones de Villa se encontraban en casi todo lo que veía, en el tiempo de las cosas desvencijadas, de las memorias de este desastre que es vivir. Al fin y al cabo somos sujetos del devenir, arruinándonos a cada paso, agrietándonos con cada respiración, tratando de remendar con la memoria lo que el tiempo ya ha fracturado irremediablemente.