

El espacio en movimiento

MARIA CRISTINA LAVERDE TOSCANO*

En su infancia asume el arte como el arma para “sublimar los complejos” que emergen de la imperfección. . . Después, lo convierte en su vida misma, en su actividad, en su otro yo, a partir de un profundo conocimiento y de un entrañable amor por la naturaleza: “Vengo de ella, vivo de ella, me inspiro en ella, la conozco, la describo, la amo y tarde o temprano volveré a ella. . .”.

En Carlos Rojas convergen la soberbia y la humildad de quien comprende “los límites y las limitaciones del espacio que nos circunda”. Maneja a la perfección el sentido del humor y el sarcasmo en el encuentro con la verdad; e insaciablemente busca la razón de su ser y de su hacer. . .

Amante de los bellos objetos, vive rodeado de cuadros, cerámicas, jarrones y hasta plantas, pero rechaza la condición de “coleccionista” porque, según él, ella alude al apetito de acumulación y la finalidad de esos objetos que conforman su entorno inmediato es bien distinta: “mirarlos, gustarlos, estudiarlos y analizarlos para poder concluir algo. . .” Sus “colecciones” son herramientas de su vida.

Apropiándose de la técnica del bonsai ha construido un bellissimo jardín de pequeñas esculturas naturales a las cuales ayuda y ‘educa’ en la búsqueda de la perfección.

Carlos Rojas es, sin lugar a dudas, un ser especial, distinto y diferente: siendo un excelente artista, un innato investigador y un filó-

* Socióloga, directora del Departamento de Investigación de la Universidad Central, ensayista, investigadora social.

sofo de la vida, no ha permitido que de su alma se aleje esa infinita capacidad de ternura y de sensibilidad que la cultura y la historia han negado a los hombres.

Conversar con él no ha sido fácil aunque sí profundamente enriquecedor y placentero: posee la facultad de hablar siempre de lo que quiere y le interesa. . .

MCL: Sobre Carlos Rojas se han dicho muchas cosas en nuestro país y una especialmente llama la atención: su obra ha sido de las más incomprendidas en Colombia. Es esto cierto y qué opinión le merece este comentario?

CR: Considero que mi obra no es que sea incomprendida. La gente "cultura" la vuelve incomprendida. Pero la gente del pueblo, la que es como yo, la que yo llamo "primitiva", si se quiere, la entiende como cualquier otra y se aproxima a ella de diferentes formas. Lo hace desde su propia dimensión. Recuerdo muy claramente a un individuo que me conoció desde niño, que me manejó desde muy pequeño y que luego trabajó para mí durante 15 años. Un día, cuando yo era ya profesional, me senté a pintar un cuadro abstracto, un paisaje y mirando al horizonte de pronto le pregunté: le gusta? Su respuesta fue: "mire para allá y si le gusta lo que está mirando, seguro que su cuadro me gusta". Yo creo que él era "primitivo" y por eso entendió lo que yo tenía que decir con esas rayas; entendió el color, la luz, la profundidad y todo lo que me proponía. Cuando le muestro ese mismo cuadro a una persona "cultura", está mirando el rojo en función del rojo del diván de su casa; el azul, en función de la intensidad del azul de los ojos de su novia; el amarillo, en función del dinero que posee. Entonces, ¿cómo le puedo pedir a esa persona que se comunique conmigo como yo lo hago con ella?

MCL: Y esto sucede también con la obra de otros?

CR: ¡Ah, sí! . . . Entre más profesional sea un individuo, entre más esté produciendo su obra dentro de principios absolutamente inteligentes, más incomprendido es. . .

Los que más se aproximan a la masa, son los pintores que pintan con masa. Son entendidos violentamente, por ejemplo, los que pintan para las ferreterías del centro, para los almanaques, para la

venta de comestibles. Nunca he visto que el alamanque de Bavaria se lo hayan dado a un pintor que esté trabajando inteligente y científicamente su obra. . .

MCL: Usted, como artífice de su obra, por supuesto, cómo la cataloga y pienso en lo que hablábamos en otra oportunidad sobre la necesidad de reconocer la "verdad", aún siendo nosotros sus protagonistas.

CR: Mira. . . Personalmente veo mi obra como parte integral de mi vida y parte integral de la actividad de mi vida; quiero decir, ella es a la vez vida y actividad. El hecho de producir una obra partiendo de que es el "documento" de una existencia, de una vida, me hace pensar que el producto de esa obra, sea cuadro o escultura, tiene que ser parte integral de una frase; el conjunto de cinco o diez, no importa, configuran una frase completa; cada uno tiene que ser un eslabón, siendo un total en sí y parte de otro gran total, el cual, a su vez, es parte integral de un total global que es mi existencia. Tratar de entender un cuadro como una representación de mi filosofía o de mis creencias, sería absurdo. . .

MCL: Y su obra como documento. . . qué aporta a la historia, al arte, a la vida?

CR: A mi me importa. A mi me sirve para concretar y completar mi realidad; para convencerme del espacio y del tiempo que me tocó vivir. Sería imposible que yo estuviera dedicado a pintar retratos por pintar retratos o a pintar paisajes por pintar paisajes. Mi trabajo obedece a un proceso del individuo contemporáneo, como eslabón de una serie de individuos desde que somos seres inteligentes. . . Es decir, es un documento contemporáneo y cuando afirmo esto, hablo de la contemporaneidad conmigo; mi obra debe aludir a lo que Einstein creía, a lo que cree el médico científico contemporáneo; no a lo que cree el curandero de la selva, porque de ese curandero y de esa cultura debe hablar el pintor de la selva. . .

MCL:Cuál es la relación entre su obra y la realidad y el mundo en los cuales se inscribe Carlos Rojas?

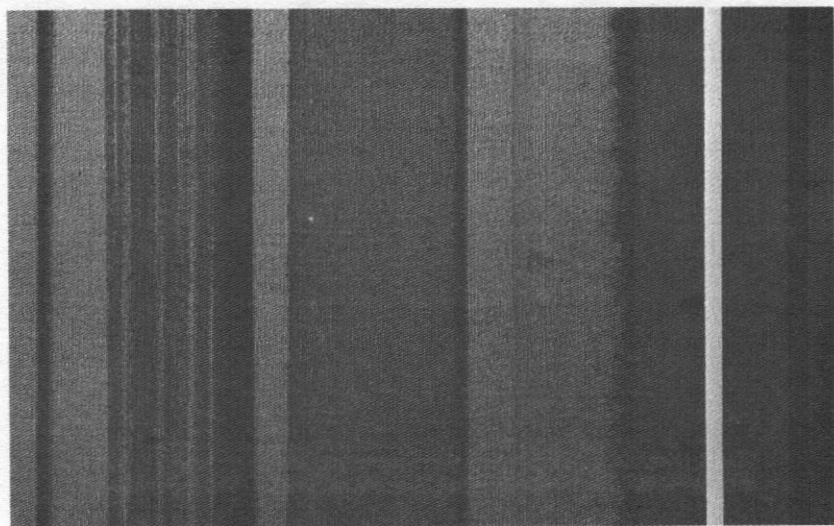
CR: Para mí el Siglo XX, el Siglo que me tocó vivir, constituye un momento definitivo en la historia de la humanidad. . . Es el momento en el cual se establece la relatividad, la simultaneidad, las ra-

zones exactas o más próximas a una realidad del espacio y del tiempo como una unidad y no como elementos separados. Entonces. . . toda mi obra busca manejar esos mismos espacios; tanto la pintura como la escultura hablan de un espacio vacío que a su vez es ocupado. . .

MCL: Es decir, la realidad que, como usted dice, le tocó vivir, está determinando su obra?

CR: Totalmente. Yo creo que si mi obra llega a tener algún valor en el arte contemporáneo se debe a que plantea y propone conceptos paralelos a los de la física, la química, la ingeniería contemporáneas. Son fenómenos paralelos y cualquiera de las artes que tu tomes tienen que llegar a ese mismo nivel. Eso es lo que se entiende por simultáneo. Estas ciencias trabajando al tiempo con la moda, con la arquitectura, con el arte puro, con la filosofía. . . como sucedió en el Siglo XV, por ejemplo: tu no puedes separar a Miguel Angel de lo que era el fenómeno del papado. . .

MCL: Entrando a la parte específica de su obra, cómo explica el que en un momento dado la curva desaparezca, asuma la línea recta, llegue al cuadrado y a toda una composición matemática? ¿Cómo y por qué se da ese proceso?



ESPACIOS TRANSPARENTES. 1.70 x 1.70, (detalle). 1978.
Técnica Mixta sobre tela.

CR: Bueno. . . Pienso que es parte del proceso mismo que he sufrido y de lo que creo me sucede como ser humano. Cuando niño, quizás por mi timidez, daba muchas curvas para ir de A a B. . . Con el tiempo he descubierto que entre más corto sea el espacio, más rápido y más real soy en la manifestación de lo que me propongo.

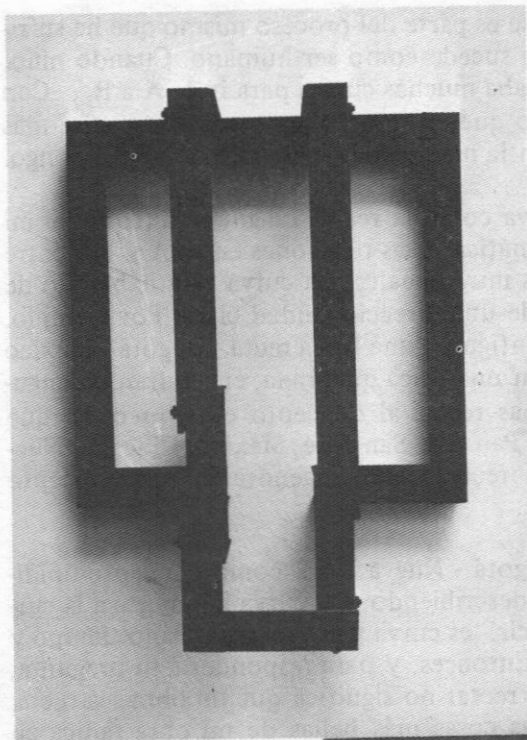
Son tan valaderas la curva como la recta. Llegué a la recta por mi aproximación a la matemática. Esas relaciones entre A y B o entre A, B y C son conceptos muy lineales. La curva está hablando de relaciones que se salen de una direccionalidad clara. Por ejemplo, Bogotá - Nueva York configuran una línea recta. Bogotá - México y Nueva York configuran una línea quebrada, engendran un ángulo que se acerca en líneas rectas al concepto curvilíneo. Porque cuando tu dices Bogotá, Panamá, San José, México, Chicago, Nueva York, en segmentos rectos estás engendrando un concepto curvo.

Pero cuando tu dices Bogotá - Nueva York como concepto unidireccional, estás también describiendo una curva inherente a la curvatura de la tierra; es decir, es curva y es recta al mismo tiempo y esa es la simultaneidad. Entonces, y para responder a tu pregunta, el hecho de que yo haga rectas no significa que mi obra sea recta. Considero que una de las cosas más bellas de mi obra radica en que con elementos absolutamente rectilíneos, produzco fenómenos perfectamente curvos: la curvatura del espacio, el movimiento de esas líneas dentro del espacio.

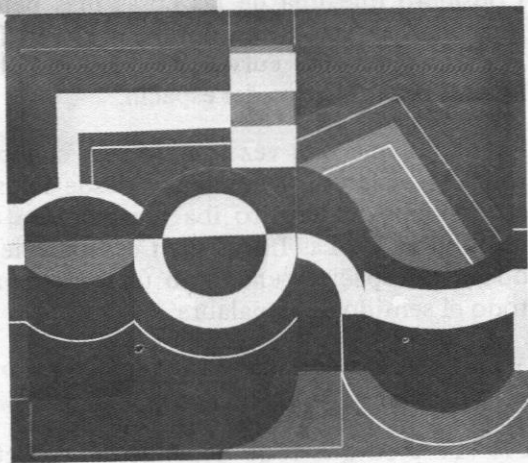
Recuerdo que una vez tomaron un cuadro mío en Televisión. La toma la hicieron al comienzo desde lejos y cuando la cámara se aproximaba, el cuadro iba revatiéndose todo como las aspas de un molino. . . Las líneas iban desapareciendo porque iban entrando en el espacio, generando un problema de volumen, curvo en todo el sentido de la palabra. . .

MCL: *Usted considera que su obra logra involucrar al espectador y de qué manera debe éste acercarse a ella?*

CR: Yo creo que todo depende del espectador. Un problema es el mío pintando el cuadro y otro es el problema de él construyendo ese mismo cuadro, porque, obviamente, lo que yo pinto no es lo que el espectador ve; él se apoya en una imagen clara y absolutamente métrica. Además, el fenómeno de la visión es un fenómeno de la cultura. Ver no es lo mismo que mirar. No todo el que recibe imágenes entiende y asimila lo que está viendo.



OBJETO. 40 x 50 cmts. 1971
 Hierro pintado.



BODEGON CON JARROS 40 x 51 cmts. 1959
 Papeles pegados sobre madera.

Ahora, sobre la manera como debe acercarse, pienso que debe tratar de encontrar algo que sea de su propio mundo porque en esa medida va a estar más próximo a mi mundo y yo al de él. . . Es algo recíproco y relativo también. Cuando tu ves a una persona que no te gusta para nada desde el primer momento, es muy posible que no te guste para nada en el futuro. Y en raras oportunidades uno se equivoca. Entonces. . . yo entiendo que hay gente que no le interesa para nada mi obra. Hay cantidad de obra contemporánea, básicamente, que en principio no es lo que obedece a mi gustar y a mi sentir, como fenómenos volitivos, pero son expresiones y poseen elementos sumamente importantes de la cultura colectiva.

Si a mí me ponen a escoger entre la pintura del Siglo XV y el arte africano, posiblemente me quedo con el arte africano. Por qué? Porque está más próximo a mi cultura. . . Reconociendo todo el valor del arte del Siglo XV como expresión de la Europa de ese momento...

MCL: Mirando su proceso, usted ha trabajado el cubismo; también lo figurativo y lo abstracto. Cómo explica este proceso?

CR: Investigué el cubismo como parte integral de los fenómenos filosóficos propios del comienzo del siglo. Esa visión del cubismo en el espacio y en el tiempo era lo que investigaba Einstein en su momento o cualquiera de los científicos que estudiaban la física para encontrar el espacio y el movimiento, o sea, el tiempo con todo su esplendor. Ese planteamiento de diferentes puntos de vista simultáneos es lo que se llama la relatividad; es decir, el cubismo es la pintura de la relatividad. Por eso me interesaba. Estaba estudiando y tenía que adquirir conocimientos científicos. Cuando uno trabaja el cubismo y encuentra la forma y el espacio, uno empieza a investigar y a profundizar. . .

MCL: Y usted siente que "sale" del cubismo en los dos sentidos. Me explico: en el sentido de constituirse en base de su creación geométrica y en el sentido de "abandonarlo" como lenguaje de su expresión artística?

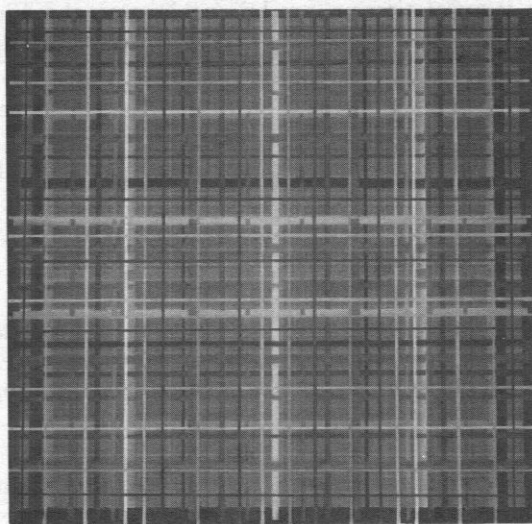
CR: Bueno, el cubismo siempre me interesó muchísimo, pero yo creo que mi obra empieza a configurarse en los estudios de la naturaleza; a partir de la morfología, de la biónica, que son cosas que se encuentran en la naturaleza. Todo el conocimiento profundo adquirido por la humanidad, nace de la naturaleza misma y mi

obra, es una aproximación culta a ella. Porque yo soy naturaleza, porque el universo, la ciudad y el campo lo son. De entrar, mirar y digerir esa realidad salen mis obras. Por ejemplo, los cuadros de hace algunos años surgieron de mirar edificios y fachadas casi como los espejos del alma de la ciudad; es decir, en esos vidrios de la ciudad se refleja ella misma mil y mil veces y se establece un ir y venir en el frente y en el atrás de una realidad.

MCL: Y es allí cuando empieza a buscar lo que hay detrás de la pared. . .

CR: Sí. . . Qué hay detrás de la pared. . . y tu llegas allá y descubres que siempre hay algo más. Entonces, te vuelves y miras y vuelves adelante y vas tratando de establecer una realidad más concreta y, obviamente, jamás podrás establecerla porque es cuando nace la verdadera humildad; uno tiene que descubrir que es insignificante en el universo, pero que por insignificante que sea en ese universo, es parte integral de él. . . Por eso existe. Si no fuera definitivo en su existencia, no estaría ahí. . .

MCL: Y lo figurativo y lo abstracto. . .



ESPACIOS TRANSPARENTES.
80 x 80 cmts. 1981. Técnica mixta.

CR: El concepto de lo abstracto personalmente me interesa para aproximar a la gente a la naturaleza; quiero decir: cuando aludo al paisaje o al concepto del espacio transparente es para que la gente y yo entendamos que en la naturaleza misma está todo. Cuando tu le pones a un espacio determinado el nombre de paisaje, es simplemente un nombre para identificarlo como una realidad exterior a tí, pero cuando tu eres paisaje y desde él miras a los individuos, estás dando nombre a lo otro, a la humanidad misma. . .

MCL: Para usted, sin lugar a dudas, el espacio trasciende la conjugación de las tres dimensiones. . . Su estructura es eje protagónico de su obra. Alguien afirmaba que a más de ser tema visual es motivo especulativo. Háblenos del significado que posee en su obra?

CR: Es muy difícil definirte en palabras quién soy y cómo soy. . . Para cualquiera, aún para el más científico, es una cosa terrible definirlo por una simple razón: el espacio lo es todo. Se presume que son las tres dimensiones y eso es mentira. . . Puede ser una, puede no tener dimensiones en determinado momento y hablando de lo conocido. De pronto es sencillamente un estado. El espacio existe porque yo existo; si no existiera, sería la negación de mi existencia. . .

Lo único que podría decirte es que es parte integral de mi obra. No se en qué porcentaje porque son muchos los elementos que configuran la actividad o el documento de una existencia. . .

MCL: . . . Y el vacío, el tiempo, la energía, la materia, cómo confluyen?

CR: Todo eso es el total que configura la naturaleza del individuo. . .

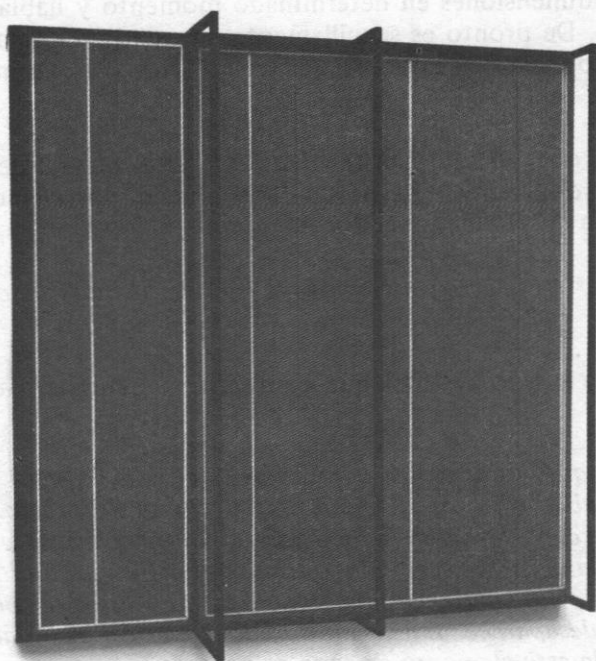
MCL: Sé que volveremos al problema del espacio pero entremos ahora a hablar de otro elemento definitivo en su trabajo: el color. De los ocres y tierras definidos pasa a colores clásicos y pasteles; luego al blanco y al negro. Más adelante el color es diluido y subordinado a la línea. Hay momentos incluso en los que solo se insinúa, casi desaparece. Luego los dorados y plateados. Cuál es el significado de este elemento en todo su proceso?

CR: El manejo del color ha sido siempre para mí un problema científico. Quiero decir: el color se puede calibrar, como se calibra

un motor; se puede medir, como se mide una superficie. Es algo absolutamente controlable y más hoy con toda la tecnología que nos rodea. . .

MCL: Usted decía en alguna oportunidad que el color era un medio y no un color en sí. . .

*CR: Sí. Por esto lo utilizo de acuerdo a la necesidad y con la discreción o la violencia con que considere oportuno hacerlo. Como cuando uno habla: le pone énfasis a una palabra o se lo quita y el significado cambia. Hoy por hoy y desde hace mucho tiempo existe la necesidad imperiosa de que mis ojos vean el color de una manera diferente a como tradicionalmente ha sido visto por otros artistas y por los mismos técnicos del color. A pesar de que él es una forma de apreciar la luz con respecto a los objetos, considero que cuando uno lo coloca sobre los elementos, tiene la enorme posibilidad de *crear* ese color.*



SIN TITULO, de la Serie Espacios y Dimensiones.
80 x 80 x 18.5 1974 Acril sobre tela y hierro.

No me interesa como aplicación sino como descubrimiento de nuevos conceptos, como un aporte al color mismo. Sin ser pretencioso, creo que el gran valor de mi obra como pintor, radica básicamente en ese aporte del color con una nueva visión, una nueva característica, una nueva densidad, una apreciación totalmente diferente. . .

MCL: Es realmente una creación. . .

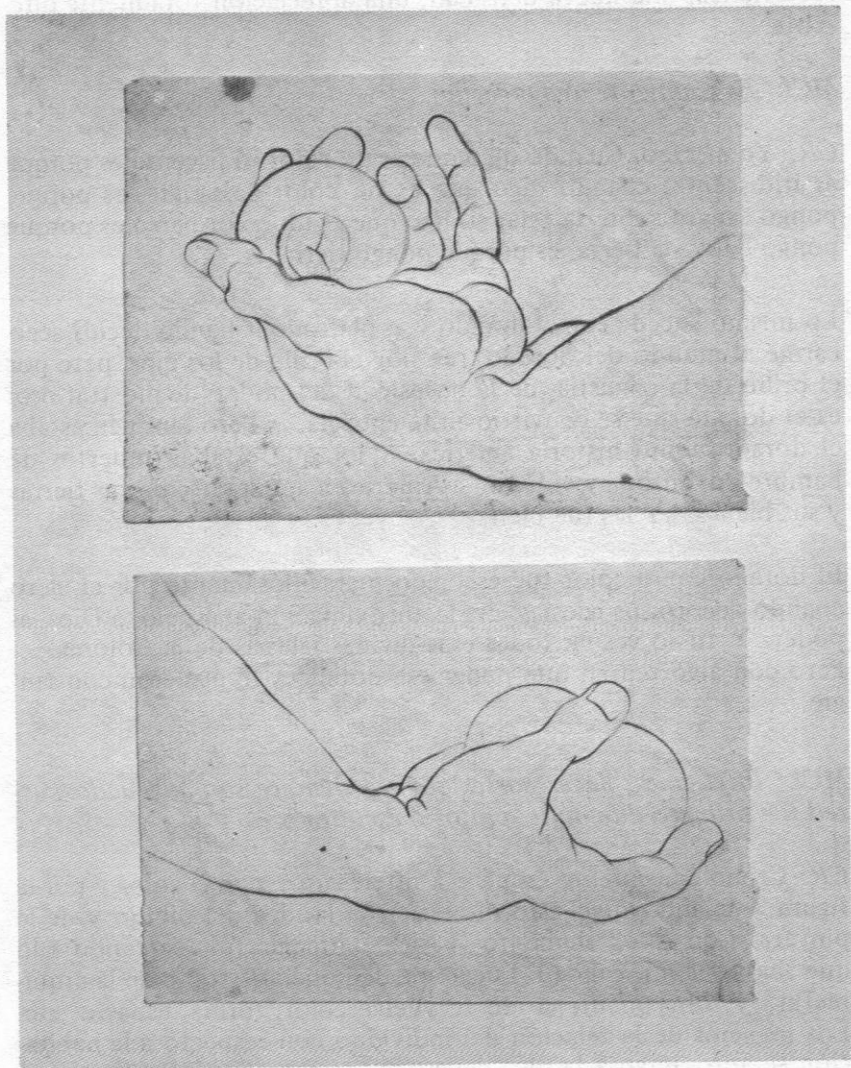
CR: Yo sí creo. Cuando digo que es un color iridiscente es porque es iridiscente; cuando digo que es un color de sangre, es porque pongo sangre sobre la tela; si digo que es un color barro es porque pongo barro; si tierra, es porque pongo tierra. . .

Lo mismo sucede con el dorado y el plateado. Cuando decidí acercarme al mundo del dorado, fue por el brillo de los ojos, pero por el brillo de la angustia, de la necesidad del poder, de mostrar oro; es el dorado que se convirtió en telenovela. . . Pero también estaba el dorado como historia americana: los que estaban muertos de hambre en Europa y vinieron a América a apoderarse de sus tierras y sus bienes. ¡Y les fue bien!

El dorado como color fue escogido maravillosamente por el clero cuando decoró sus iglesias: era la aproximación al espejo, a Dios, al poder. Y tu lo ves en todas esas divinas iglesias de la Colonia. . . Pero con algo tenían que poner ese dorado y lo pusieron con sangre. . .

MCL: Intentando hacer cortes que no siempre son adecuados, usted fue primero dibujante, pintor o escultor?

CR: Cronológicamente empecé a interesarme por el color y por la figura y cuando digo esto me refiero a la idea del dibujo y de la pintura. Con estos elementos básicamente me fui acercando a lo que iba a ser mi realidad. Luego me dediqué al estudio de la arquitectura y, obviamente, todo se vuelve color, forma, espacio, etc. Los manejos de la relación del individuo con respecto a la habitación se aproximan a la idea del espacio y poseen valores claramente escultóricos. Entonces. . . todo se fue uniendo y configurando. Pero, por principio, el individuo maneja volúmenes, así en el proceso se vuelvan planos, como en el caso del cine. Para mí el cuadro es un objeto: el bastidor, con su tela y sus puntillas, es un volumen

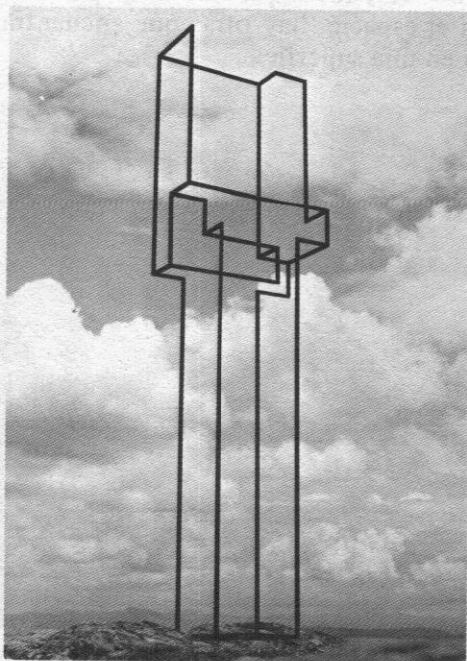


MANOS 27.5 x 37.5 cmts. 1958
Lápiz sobre papel.

en el cual una de sus caras es más importante que las otras y en la medida en que sobre esta superficie se vuelca todo el interés, el cuadro se vuelve un fenómeno plano, aún poseyendo los valores de elementos y procesos manejados en el volumen, en el espacio y en el tiempo. . .

MCL: Pero, estrictamente, la escultura es otra manera de apropiarse del espacio, de ocuparlo. . . ?

CR: Es un manejo y tal vez los mejores manejos de los conceptos escultóricos se producen a nivel de la conciencia: cuando en el consciente o en el inconsciente la imagen adquiere una dimensión, estamos ante un problema absolutamente volumétrico, de espacio, escultórico. Siempre que me miro, en la sombra de mi existencia, me descubro en volumen. No sé si a todo el mundo le pasará lo mismo, pero cuando cierro los ojos me encuentro en volumen. Nunca me veo como en un espejo, quizás porque ellos no tienen ninguna significación para mí. Los espejos son muy mentirosos porque distorcionan la realidad. . .



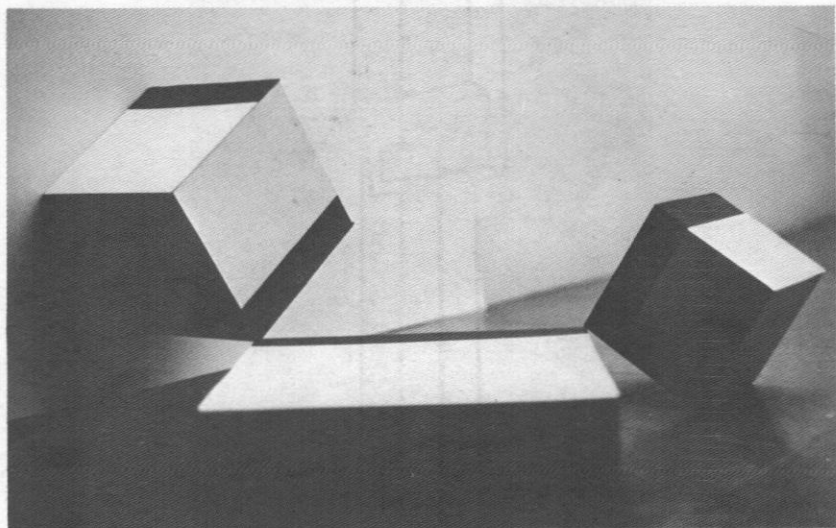
AQUI. De la serie Límites y limitaciones.
2.37 x 65 x 31. 1973 Hierro pintado.

MCL: En la escultura usted ha utilizado diferentes tipos de materiales: bronce, hierro, acero inoxidable, etc. Ellos están subordinados a las necesidades de los conceptos que maneja? Poseen un significado especial?

CR: En un principio el material que manejé fue el acero inoxidable; buscaba que el material fuera lo suficientemente rico y comunicativo. A medida que fui creciendo, fui descubriendo que tan importante era un pedazo de hierro oxidado bien manejado, como lo podía ser una barra de oro: a nivel de comunicación y a nivel de la idea eran lo mismo. Entonces, decidí trabajar con el hierro y hoy por hoy encuentro que es un elemento extraordinario, lleno de posibilidades. Y quiero contarte una cosa: nunca he realizado una exposición de escultura; a lo mejor manejarlo para una exposición sería diferente. . .

MCL: Y por qué no ha hecho exposiciones de escultura?

CR: Implicaría una dedicación absoluta y yo las trabajo por una necesidad interior. Hay ideas que solo las puedo llevar a la realidad moviéndolas en el espacio; hay otras que encuentran suficiente el que se planteen en una superficie.



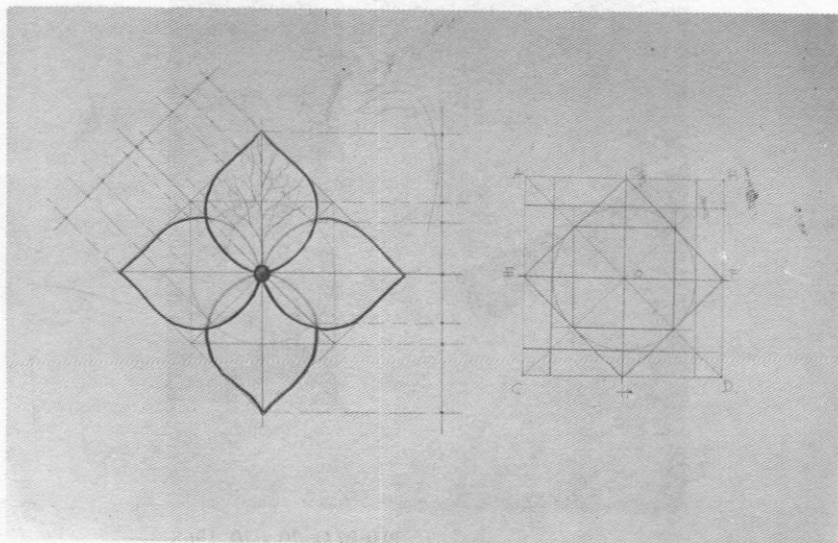
VOLUMENES COMUNICADOS. Medidas variables de acuerdo a la colocación. 1969. Cartón pintado en acrílico (proyecto).

MCL: Cuando usted realiza la serie "Estudios vegetales", en donde descompone, mide y analiza matemáticamente una hoja, una flor o una rama, qué pretende o qué busca?

CR: Busco lo que hay allá adentro y que yo no tengo. Y casi siempre encuentro algo. Me encuentro en lo que nos hace falta. . .

MCL: Y qué es lo que nos hace falta?

CR: Todo. Yo creo que el hombre es de un imperfecto impresionante y tal vez el más imperfecto soy yo, a pesar de mi fama de soberbio. . . Y soy el más imperfecto, porque posiblemente tengo grandes facilidades para encontrar esa imperfección, pues la busco con toda la dedicación posible. . .

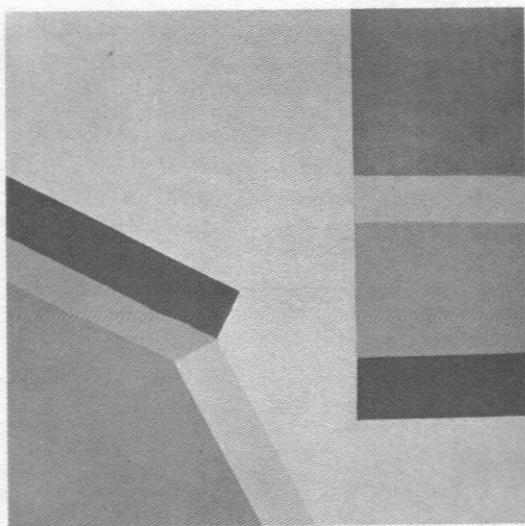


ESTUDIO FLOR. 29 x 39 cmts. 1958
Lápiz sobre papel.

MCL: Usted es definitivamente un artista filósofo o un filósofo artista. No sé si en este caso el orden de los factores sí altera "el producto". Lo cierto es que las reflexiones sobre su quehacer suscitan diversas inquietudes e interrogantes sobre los cuales sus palabras "de viva voz" son imprescindibles. En un momento de su obra la noción de espacio se abre a la perspectiva exterior y aparecen los

conceptos del espacio circundante y del espacio circundado. Si no me equivoco es en la serie "Pueblos". Por qué no nos habla sobre estos espacios?

CR: Pueblos. . . Sí. Ahí empieza todo. En el problema de los Pueblos empieza el problema Rojas. Es el concepto del adentro y del fuera. Es decir, cuando tu ves el pueblo de lejos y cuando entras al pueblo; o cuando estás en el pueblo y te sales de él, que es lo violento. Tu puedes salirte y mirarlo, pero volver es imposible. Es el doble filo de los pueblos. Es rico los domingos ir a Soacha a comer almojábana y morcilla. . . ¡Untarse de pueblo! Pero otra cosa es ser Soacha. . . Y otra cosa también es el pintor que se acerca al pueblo y hace unos cuadros de él: el rosado Soacha, el morado, el verde o el gris Soacha. . .



PUEBLO. 70 x 70. 1968
Acrílico sobre tela.

Pensando en tu pregunta, hablo un poco de lo que uno es, de lo que le toca ser y de lo que la gente espera que sea. Ese es el concepto del espacio: son tres visiones totalmente diferentes y por eso te decía que cuando una gente se aproxima a un cuadro, ve el cuadro pero no ve a quien lo pintó. Cuando yo veo un cuadro auténtico de la cultura negra, descubro que *esa* es la cultura negra, pero cuando veo un pintor que pinta negro, por famoso que sea, veo que no es un problema de cultura, simplemente es un problema de

color negro. Entonces, esto habla de ese valor interior, de ese espacio interior o interno y del espacio que lo circunda. . . Hay gente que construye ídolos, pero eso no quiere decir que los ídolos sean dioses. . .

MCL: Intentemos una aproximación al desarrollo de temas y técnicas en su obra a través de las diversas series que la conforman: Estudios Vegetales, Cubismo, Ingeniería de la visión, Límites y Limitaciones, Pueblos, América, A la búsqueda del Dorado, entre otras y como las más connotadas. ¿Existen momentos fundamentales, cómo ha sido el proceso?

CR: No sé cómo explicarte. Tal vez no es tan interesante el proceso, como lo que sucede en él. La importancia está en lo que se gana o se pierde en ese proceso. Un cuadro, como tal, es un objeto resultante importante, o al menos eso espero, pero lo verdaderamente definitivo es lo que ha sucedido desde el momento en que lo planeo, hasta cuando lo termino. ¿Cuándo se termina un cuadro? Nunca. Cuando pinto un cuadro parto del principio de que seguirá cambiando: su color, su composición molecular; cualquiera que sea la técnica, por maravillosa que parezca, cambiará. Al momento en que alguien compra un cuadro mío le advierto que se transformará, que de pronto se va a desintegrar y a desaparecer. Es el poder violento de destrucción de la materia o el maravilloso proceso de reintegración con la naturaleza. Es lo que sucede en mi vida y en mi pintura: agarro colores y los tiendo sobre la tela y veo como esa virginalidad de la tela se mancha de negro, de verde o de morado y pasa a volverse otra cosa que por una necesidad inmediata puede ser blanca y cada minuto están sucediendo cosas vivas y reales y esas son las que son importantes. Ya cuando la tela queda tan linda que no se puede mover. . . ¡la mando a la fiesta! Se va de mis manos y la gente la acepta como es o como no es.

MCL: Ese es el proceso de un cuadro, pero veamos el proceso de la obra. De pronto en un cuadro se hace presente el anterior?

CR: ¡Claro! Todos se van encadenando. Por ejemplo, hace algunos años pinté un cuadro que llamé "La Catedral del petróleo", pero ese cuadro sólo tenía un color que se acercaba al color del Petróleo y hoy todavía estoy tratando de pintar cuadros con petróleo crudo. Posiblemente nunca los esponga, pero la idea del petróleo está viva. ¿Dónde?: en mi cerebro, en la realidad de la cultura latinoamericana o arábiga. Es el problema de la concatenación de los diferentes elementos de una unidad.

MCL: Y los avances, a nivel de las técnicas utilizadas, por ejemplo? Permanentemente usted investiga. . .

CR: Personalmente creo que los avances o retrocesos solo los mide el tiempo. Pretendo avanzar y esa es la parte más negativa, ese es el infierno, porque tu no sabes si has logrado algo, si eres alguien o eres un sueño o una quimera. A lo mejor en el futuro cogen mi obra y descubren que qué tiempo tan perdido el del maestro Rojas y aquí maestro está entre comillas: ¡Por dárselas de científico no hizo absolutamente nada!.

MCL: Usted, además de ser un amante de la naturaleza y de las plantas en particular, es un investigador de ella en el estricto sentido de la palabra. Quizás por ello constantemente reclama el carácter científico del arte. El descubrir el proceso de crecimiento de una planta, cómo se hace presente en su trabajo artístico, en su trabajo creativo?

CR: Me parece muy interesante la pregunta porque incide en mí como ha incidido en la historia de la humanidad. Es decir, fue la investigación de la naturaleza la que llevó al descubrimiento del ángulo recto y al descubrirlo el individuo concretó su verticalidad sobre un plano y al hacerlo se descubre la arquitectura y en su invención se llega a muchas cosas a través de la investigación: a la nave, a la Luna, a Saturno y a Júpiter, a darle la vuelta a Colombia y regresar a Bogotá, o sea, a su realidad absoluta. Se va y regresa para descubrir nuevamente el ladrillo que le permite terminar su casa. . .

La naturaleza es mi fin: vivo de ella, me baso en ella, me inspiro en ella, la describo, la amo y tarde o temprano volveré a ella. . .

Mis cuadros son parte integral de mi naturaleza; de lo contrario, serían medio rosados, falsos Rojas. Yo admiro a los artistas cuando veo la sinceridad en su actividad, no importa que no lleguen a la perfección absoluta. . .

MCL: Y es que usted cree en la posibilidad de llegar a la perfección absoluta? Y pienso en la manera como usted ve su trabajo. . .

CR: No. Alcanzar la perfección absoluta, es difícilísimo. ¡Pero qué rico intentarlo!. Ese es el alimento de los pobres: llegar un día a tener casita propia y sin cuota inicial. . .

Cuando veo mis cuadros descubro que allá hay un mundo terriblemente serio, duro, a veces jarto, pesado, histérico; es decir, uno de esos cuadros en donde no hay nada y le dicen a uno que qué lindo. ¡Hágame el favor! Y uno por respeto tiene que decir que sí, que es interesante. Cuando esto sucede, sonrío igual que ellos, pero se que no nos estamos comunicando, estamos muy cerca al espejo: ambos con el mismo reflejo, con el mismo brillo, pero en diferente onda. Yo sé que mi obra es de una gran petulancia, de un gran formalismo, ¿cómo le puedo pedir entonces al hombrecito que vende los periódicos en la esquina que tenga un cuadro mío si no es para que tape la ventana en la noche y no entre el agua ni el viento?

MCL: Y el señor que lo cuidó desde niño y del cual nos habló al comienzo?

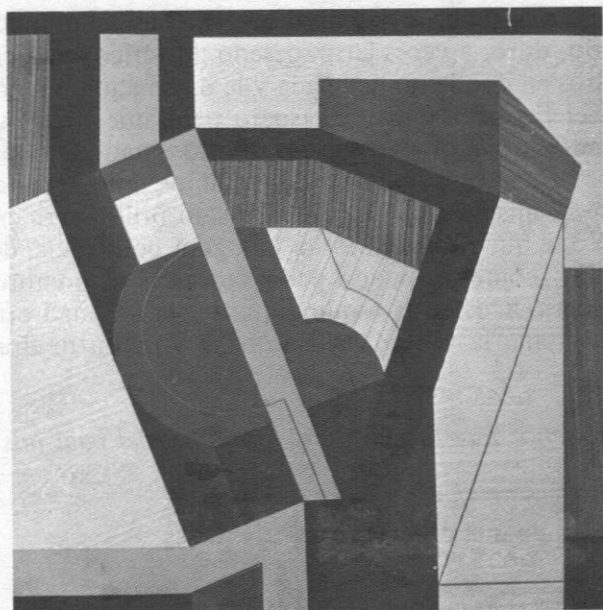
— En medio de una de sus muchas risotadas

CR: Sí, pero eso es cuando el hombrecito es tan puro como yo. . . ¿Me comprendes? Es porque es igual de idiota a mí. Porque todavía cree en la belleza de una piedra. . . Pero te juro que al tipo que le gusta mi obra no es el que prende la radio para escuchar la vuelta a Colombia. Mi obra es para seres muy especiales y para el resto somos terriblemente jartos y pesados. . .

MCL: Qué papel juega la geometría en su obra?

CR: La geometría es definitiva en mi obra: es la medida, es la proporción; no las líneas rectas y curvas porque ellas no son más que elementos de esa geometría. Lo que a mí me importa es su filosofía: la medida de los individuos y de las partes que configuran una cosa. Es esa elegancia que permite que entre menos se tenga y más se maneje, mayor partido se saque. . . Lograr un cuadro con la nada, que siga siendo la nada, pero en su justa medida, es una maravilla. Tu me hablabas de Marta Traba algún día y realmente la medida de Marta Traba no podrá ser la de Gloria Zea y las dos son importantes, cada una en su universo.

Mi pintura es un fenómeno de justas medidas, proporciones y cantidades y donde no hay imaginación sino realidad: si te hablo de espacio es porque en el cuadro hay algún espacio medido y hay que buscarlo; si te hablo de materia es porque hay materia. Son realidades que manejadas en la medida adecuada transmiten una idea.



BODEGON. 70 x 75. 1960
Papeles pegados sobre madera.

MCL: ¿Cuál es la problemática que usted plantea alrededor de los límites?

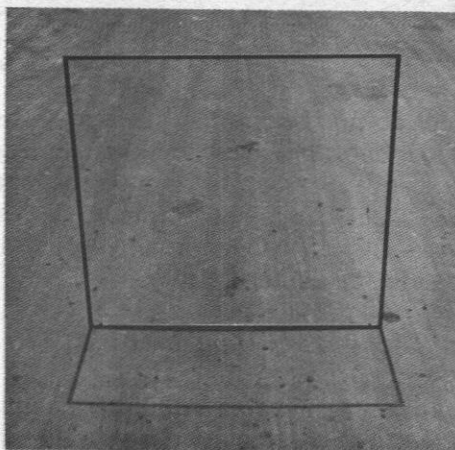
CR: Sencillamente lo que planteo es que la gente tiene límites y limitaciones y los espacios también. Y volvemos a ese don de la naturaleza que es el equilibrio. El equilibrio entre las partes establece el total. Los elementos que manejo en mi obra son los mismos que maneja Santiago Cárdenas o Ramírez Villamizar o Negret, o Wiedeman, o de de pronto, un indígena en la selva o un artesano en el Chocó. Son los mismos elementos pero con resultados diferentes. El manejo de esos elementos con forma y medida absolutamente personal es el que hace que Eduardo Ramírez sea un artista importante en el Siglo XX en Colombia y que el artesano del Chocó lo sea dentro de sus propia cultura. . .

MCL: Hablando de límites, para usted cuáles son los límites y las diferencias entre el arte y la artesanía?

CR: Son lo mismo. Lo que sucede es que unos tienen plata y otros no; quiero decir, el uno tiene poder y el otro no. Para el ojo de la

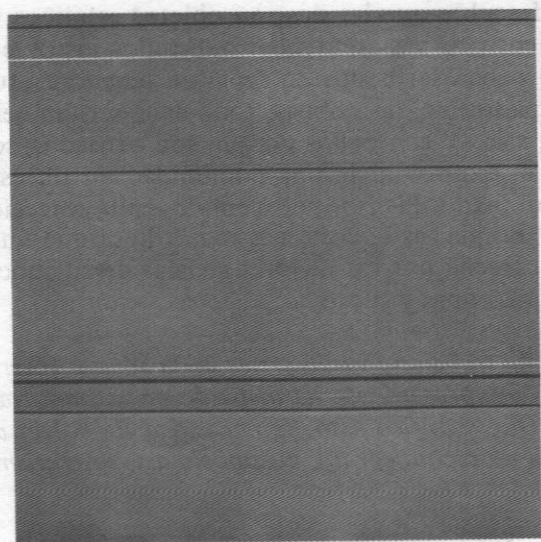
persona "inculta", aun cuando esta palabra me molesta en tanto puede resultar peyorativa y esto no es lo que pretendo. . . Pero realmente, hacer una olla para una necesidad humana, de cualquier índole, es tan importante como hacer un cuadro para alimentar el espíritu. Los dos pueden ser configurados con elementos naturales y dentro de conceptos inteligentes. Aun más, cuál es la diferencia entre una olla para llevar a la cocina y una para ponerla encima de la mesa de la sala, incluso siendo las dos precolombinas. . . ? Es un problema de apreciaciones del espíritu, pero si éste se libera, seguro que descubre que las dos son objetos estéticos valederos y en ese momento tu vas a entender que todos los objetos que rodean tu vida deben ser bellos: tu ropa, tus tenedores, tu cepillo de dientes, tus pantuflas, tus cobijas, todo debe ser tan bello como el cuadro de la sala. Y son bellos porque son pensados, son fruto de la inteligencia, expresión de una comunidad en un espacio y un tiempo determinado. Pienso, por ejemplo, en la colección de objetos de César Borgia: es la cosa más maravillosa que uno se puede imaginar! . . . Hecha por los mejores artistas de su época así como sus muebles, sus ropas y sus joyas. . .

MCL: Usted ha trabajado varias series dedicadas a América o inspiradas en ella y expresamente ha insistido en la importancia de ser americanos. Qué significa esto: la necesidad de volver a las raíces o la necesidad de reconocer un, digámoslo así, sincretismo enriquecedor?



CUADRADO. De la serie Espacios transparentes. 120 x 120 x 1.5
1980 Hierro pintado.

CR: Mi obra toda es América pero El Dorado está en América. Soy americano porque poseo una identidad absoluta conmigo mismo; y si tu naciste aquí y te identificas con tu medio eres americana. . . Los que nacieron en el Congo tienen que ser africanos y los que en Europa tienen que ser europeos. Insisto en que es un problema de identidad. Todo el mundo piensa que el europeo la posee, y en gran medida, pero eso no es verdad. . . Todos son gringos y los ingleses son. . . Isabel I.



ESPACIOS LIMITADOS. 170 x 170 cmts.
1974 Acrílico sobre tela.

Y en el arte sucede lo mismo: no hay nada más oriental y más japonés que el arte japonés: posee esa identidad entre lo que se vive, lo que se hace y lo que se cree. Entre nosotros, cuando el artista está violentamente identificado con su medio, con su actitud, con su creencia, lo que sale sin proponérselo es Neruda y Neruda es América, sin necesidad de llamarse Pablo. . .

MCL: A su juicio, dónde radica la importancia de su obra?

CR: El interés podría ser la palabra. El interés de mi obra radica en una identidad violenta entre lo que creo y lo que investigo, entre lo que creo y lo que amo, entre lo que amo y el lugar en el que nací. Allí es donde radica todo. Es muy difícil que yo sea diferente si yo nací en Albán.

MCL: Usted cómo concibe, cómo elabora, cómo crea una obra?

CR: Nunca he creado nada. He concretado cosas a través de un proceso de investigación. Al interior de lo que estudio, analizo y comparo, salen unos denominadores comunes que al ser aglomerados dan un resultado y ese es la obra. Para que fuera creación tendría que salir de la nada y lo mío es producto de una serie de cosas cuyo resumen se llama cuadro. . . No creo en eso de la creación absoluta. Creo en conclusiones a las cuales llego.

Los caminos por los cuales llego son diferentes, son estados de ese individuo especial, configurado por cantidad de elementos que hacen que sea yo y que reaccione diferente todos los días. Porque si no fueran diferentes estados, serían maneras y el arte no es manera, el arte no tiene fórmula. Los mismos elementos que hoy me llevaron a pintar ese cuadro, mañana me llevan a otra solución, a otro reencuentro conmigo mismo. . .

MCL: Cómo analiza usted el estado de la plástica en nuestro país?

CR: A mí me parece que hay gente que trabaja, gente que tiene los elementos y la capacidad para producir una expresión del proceso, pero también veo que los intereses son violentos. Cuándo va a ser mejor el arte?: es que no hay un buen arte ni un mal arte, considero que lo que hay es esa identificación de la que hablábamos. Si uno entra a calificar, sin querer está convirtiéndose en la Marta Traba del arte. Y nadie está capacitado para decir que esto es "bueno" o es "malo" si no logra identificarse con lo que califica. Por esto, como te decía en otra oportunidad, para mí la crítica es muy relativa porque no creo en la identificación del crítico con la obra de arte, ni en la investigación que con toda profundidad se requeriría para lanzar un concepto que corre el peligro de convertirse en credo. No podemos, en consecuencia, estar aceptando la crítica como parte integral de una obra.

A pesar de todo esto, y para responder a tu pregunta, creo que siempre habrá gente honesta, pura, limpia, que, reencontrándose consigo misma en su naturaleza, sea capaz de producir arte. . .

MCL: Consciente o inconscientemente Carlos Rojas maneja con maestría el sentido del humor. . . humor del "blanco" y del negro. Qué opinión le merece este atributo humano?

CR: Es el jugo de la vida y es también lo que frecuentemente le da sabor a la vida.

MCL: Desde donde a usted se le mire aparece o es un enamorado de la vida; Fácilmente se percibe que ama la vida con intensidad. Qué es lo que más ama de ella y a su vez, qué es lo que más teme?

CR: De la vida lo que más amo, sin ser frase de cajón, es la muerte; es decir, la proximidad de que a la vida se le conteste con la muerte y lo que más temo es la muerte y por retribución la vida: dentro de esa muerte permanente en que estamos, amamos la vida. Porque soy un convencido de que uno está muriendo todos los días...

Y considero que hay que aprender a amar el dolor para vivir con alegría. El dolor duele mucho porque nos hace vivos. Una persona se queja porque está viva. Al menos yo jamás he visto un muerto que se queje. Fíjate que a las lamentaciones de todos los Santos es a lo que se llama el amor divino. . . Y las lamentaciones de los que no somos Santos, unas se dan con una gran identificación y amor y las otras se dan con un gran desprecio por la vida, porque no han aprendido a amar. . . Si amaran sería diferente. . .

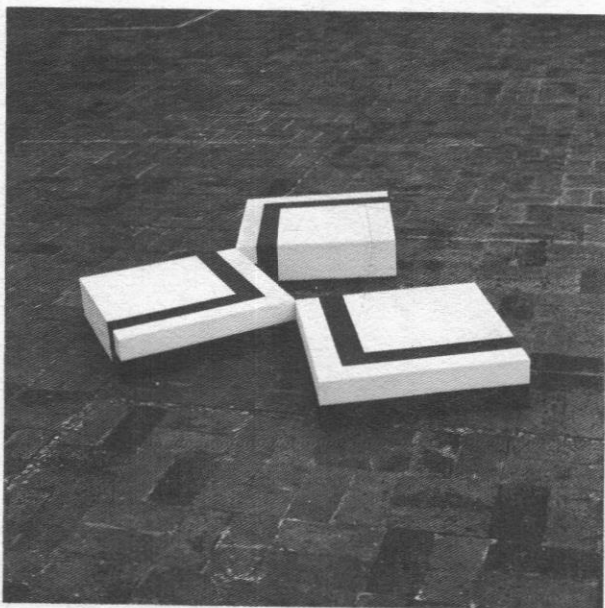
MCL: Si algo ha quedado claro a lo largo de esta charla es el por qué de su amor entrañable por la naturaleza. Dentro de ella ama y conoce profundamente a las plantas como ya vimos y ama también a los animales. Con la pérdida de Cristóbal y Timoteo —sus perros blanco y negro— sintió “cuánto dolía el dolor”. Qué significaban para usted?

CR: Ciertamente amo a los animales y a los vegetales, ¡a pesar de que aun no he logrado mi asociación con una papaya! Cristóbal y Timoteo eran la presencia absoluta y permanente de mi condición de animal. Ellos me decían: antes que cualquier cosa eres animal. . Ellos me decían: antes que cualquier cosa eres animal. . . Y con ese lenguaje nos comunicábamos. Eran el documento y la confrontación de esa condición y no te imaginas hasta dónde es importante tenerle siempre presente. . .

MCL: Finalmente, a usted le resulta fácil sentirse acompañado?

CR: Nunca he podido sentirme acompañado por nadie, pero me fascina estar sólo, a pesar de que me siento muy solo. . . Y gozo

teniendo a mucha gente cerca de mí porque aunque están ahí se que soy un ente solo. Todos somos solos ante la vida. La compañía de otros se da solo a nivel físico porque ante la esencia de tu cerebro, eres un ser solo. Jamás ante la búsqueda, ante la verdad o ante la toma de una decisión fundamental, podemos estar acompañados. Nunca nadie nos podrá ayudar a saber si el pensamiento de Sartre es “bueno o malo”, y si lo nombro a él es porque ha estado muy metido en el problema de uno mismo: el existencialismo es esa gran angustia de saber que a la hora de la verdad uno está sólo. Pero al final, amo la soledad porque siento que gozo entrañablemente con su compañía. . .



OBJETOS COMUNICADOS. De la serie Ingeniería de la visión. 60 x 60 x 15 (tamaño módulo). 1970 Tela pitnada.