



SAÚL SÁNCHEZ | De la serie *Expansión y contracción de un espacio vacío* (detalle), 2008. Acrílico sobre lienzo.

SAÚL SÁNCHEZ: UN ARTISTA DE CIUDAD

SAÚL SÁNCHEZ: AN ARTIST FROM THE CITY

Jaime Cerón*

El artículo aborda la relación entre el arte y la ciudad, tomando como base de análisis el conjunto de la obra del artista bogotano Saúl Sánchez, particularmente sus pinturas relacionadas con manifestaciones urbanas, como el grafiti. De la mano de sus obras se vislumbran las proximidades y distancias entre el arte y las prácticas culturales urbanas.

Palabras clave: arte, pintura, ilusionismo, grafiti, cultura, ciudad.

O trabalho aborda a relação entre arte e cidade partindo da análise do conjunto da obra do artista de Bogotá (Colômbia) Saúl Sánchez, em particular as suas pinturas relacionadas com urbanas como o grafite. Através das obras podem ser enxergadas as proximidades e distâncias entre a arte e as práticas culturais urbanas.

Palavras chave: arte, pintura, ilusionismo, grafite, cultura, cidade.

The article approaches the relation between art and the city, based on the works of Bogotá's artist Saúl Sánchez, particularly on his paintings related to urban manifestations, such as the graffiti. Side by side to his works it is possible to perceive the proximities and distances between art and urban cultural practices.

Key words: art, painting, illusionism, graffiti, culture, city.

* Curador y crítico de arte independiente. Magíster en Historia y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente es profesor de la Universidad de los Andes. E-mail: jaimeceronsilva@gmail.com

PREÁMBULO

La ciudad que conocemos bajo el nombre de *Bogotá*, emerge de un sinnúmero de relatos que se generan en las formas de apropiación cultural del espacio público por parte de los diversos grupos humanos que la habitan. En las calles de la ciudad se conjugan experiencias que no provienen de una sola concepción de lo urbano ni de una sola base cultural, por eso es posible o incluso habitual en el día tras día, encontrarse momentáneamente con prácticas culturales de grupos sociales distintos al que se pertenece, que dejan entender hasta qué punto Bogotá es multiétnica y pluricultural (Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005).

La modernidad artística es una concepción inseparable de la vida en las ciudades, porque a pesar de identificarse en sus orígenes con nuevas for-

mas de valoración de la naturaleza, llevó paulatinamente a hacernos ver las ciudades como el nuevo entorno en que se situaba tanto la vida humana como la actividad artística. La vida moderna en las ciudades implicó la conquista de la noche, en donde florecieron lugares de encuentro e intercambio que fueron vitales para generar las discusiones y reflexiones entre artistas e intelectuales que dieron forma al arte moderno. Basta sólo mencionar el café El Automático para recordar el papel que desempeñaron estos lugares para los artistas y escritores que perfilaron en parte el rumbo de la vida cultural de Bogotá durante la segunda mitad del siglo XX (Sarmiento, 2009).

Dentro del contexto del arte colombiano, la ciudad de Bogotá ha sido un escenario fundamental, y por eso aparece presente de distintas maneras a lo largo de los últimos dos siglos. A comienzos del siglo XIX, apenas se adivinaba su presencia dentro

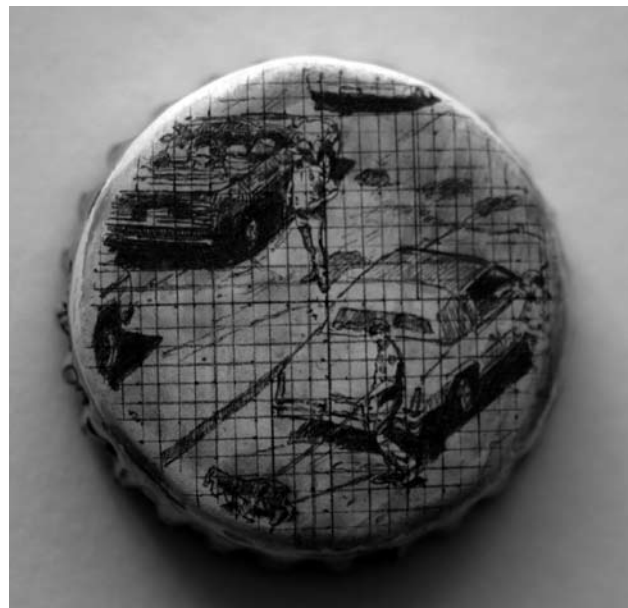
del arte, en donde figuraba tan sólo como un escenario de los acontecimientos sociales o políticos que los temas de aquel momento demandaban. Aun así, tendría que pasar más de un siglo para que se hiciera notar su valor como temática, lo cual ocurrió tímidamente, comenzando por los paisajes de los alrededores, luego sus personajes y, finalmente, el ámbito urbano como escenario de la vida diaria. Después de la segunda mitad del siglo XX, emergió para los artistas una Bogotá llena de complejidades. Fue así como se pusieron sobre el tapete las distintas experiencias culturales que caracterizan su vida urbana, que ya no podían seguir pareciendo simples pretextos para configurar obras, sino que demandaban otro tipo de presencia dentro de las prácticas artísticas. En las décadas recientes, como lo señala Natalia Gutiérrez, los artistas han tomado como método recorrer y escrudiñar las calles, generando encuentros de primer plano con algunas realidades que a veces se pasan por alto (Gutiérrez, 2009).

Con la aparición de la fotografía se hizo más explícita, directa y expedita la inclusión de la ciudad dentro del arte, porque su manera de hacer referencia a lo real sugiere un tipo de conexión que es difícil de propiciar desde la pintura (Bazin, 1990). Diversos autores, entre los que se ubica Andre Bazin, coinciden en que la fotografía es más que mera representación, dado que todos sus rasgos, en principio, provienen de una transferencia de lo real. Como bien lo afirma Bazin:

La imagen fotográfica es el objeto en sí, el objeto liberado de las condiciones de tiempo y espacio que lo gobiernan. Independientemente de cuán borrosa, distorsio-

Proceso de montaje, *Regla de tres*, 2009 | BOGOTÁ.





SAÚL SÁNCHEZ | De la serie *Embotellamientos*, 2005. Acrílico sobre metal (tapa de envase).

nada o descolorida sea la imagen e independientemente de su valor documental, ella comparte, en virtud del proceso de su devenir, el ser del modelo del cual es una reproducción. Es el modelo (Bazin, 1990: 30).

La evidencia de lo real en la fotografía, que nos señala Bazin, fue mostrándoles paulatinamente a los artistas que había otros signos similares, que estaban en capacidad de conectarse material o físicamente con el mundo. En esa dimensión se ubicaban las sombras, los olores, los reflejos, y, en general, las huellas materiales —como las pisadas, la acumulación de polvo en una superficie o los anillos de humedad que deja un vaso con hielo sobre una mesa—. Con el uso de la fotografía como soporte de su práctica creativa, los artistas se han ido familiarizando con el universo de los signos de presencia, que muchos autores han coincidido en denominar *índices* (Krauss, 1996) y los han incorporado incluso dentro de los medios convencionales, llegando a afectar notablemente prácticas

como el dibujo y la pintura. Por esa razón, los artistas que han estado interesados en abordar la ciudad desde la pintura durante las décadas recientes, han asimilado los rasgos anteriormente enunciados logrando niveles de aproximación más agudos a los relatos que constituyen la ciudad.

APROXIMACIÓN

A lo largo de su carrera como artista, Saúl Sánchez ha confrontado las fantasías de idealización de Bogotá que pudieron haber construido muchas de las representaciones institucionales a lo largo del tiempo. Sus diversos proyectos artísticos tienen en común su interés por recorrer la ciudad, por usar la fotografía en algunos casos o en otros la pintura, y por mantener un visible distanciamiento emocional respecto a lo que en ésta acontece.

Saúl Sánchez estudió arte en la Academia Superior de Artes de Bogotá, la Universidad de las artes que dependía de la institución de cultura de la ciudad (IDCT), ubicada muy cerca

del centro histórico, en un área contigua a la Plaza de San Victorino. Este sector es conocido aún por ser el epicentro de la economía informal de la ciudad, a pesar de haber sido objeto de un proceso de aburguesamiento durante la última década, que aún no ha concluido. Esta plaza ha sido protagonista de los más radicales cambios en los usos sociales del centro de Bogotá, a lo largo del último siglo y medio, pasando de considerarse un lugar exclusivo en un momento dado, a ser visto como una especie de cloaca social y cultural en las décadas recientes. Dentro de la historia presente de la capital de Colombia, ha sido y sigue siendo el lugar por excelencia en donde se realizan los intercambios entre las diversas culturas y grupos humanos que la habitan, la mayor parte de los cuales provienen de otras regiones del país. Estudiar en esta Academia (hoy facultad de artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas —la Universidad que depende del gobierno de la ciudad—), implica involucrar en la vida cotidiana una inmersión en situaciones ur-

banas que muchas personas quisieran evitar, pero que para un artista resultarían ser una experiencia privilegiada.

Desde sus obras tempranas, Saúl Sánchez ha eludido las convenciones habituales empleadas para hacer mención al arte y la ciudad. No le interesa entender el trabajo artístico como reportería gráfica, ni como inventario taxonómico de los componentes etnográficos de la ciudad. Más bien se motiva por traducir culturalmente la vida urbana, hacia los códigos culturales que estructuran la visualidad. Como señala Norman Bryson, la visualidad es el conjunto de concepciones y representaciones culturales que estructuran el campo de la visión, que a diferencia de la visión empírica, no trae a colación los trasfondos perceptivos que unen el acto de ver a la experiencia subjetiva. La visualidad se basa en las construcciones históricas que sustentan simbólicamente la valoración de la visión empírica (Bryson, 1988). Por eso, se puede señalar que la visualidad es el reconocimiento de los componentes sociales de la experiencia visual tanto como de los componentes visuales del campo social.

Las obras de Sánchez plantean unas peculiares situaciones visuales, que consideran la doble dimensión de sentido en la que opera la visualidad. A pesar de responder a distintas concepciones y representaciones urbanas, estas obras coinciden en señalar la ciudad como si no se refirieran a ésta. Esa forma oblicua de hablar de la ciudad puede comprenderse mejor si se revisa su proyecto *I-real*, que fue una instalación conformada por pinturas, fotografías y objetos. Básicamente rastreaba los efectos remanentes del proceso de colonización española en Colombia, prestándole atención a la presencia de los símbolos jerárquicos de la monarquía, como las palabras: *rey, corona, realeza, real, princesa*, o sus emblemas: el color dorado o la alfombra roja. Por eso, entre las pinturas, presentaba una muy fidedigna representación de gran formato de un molino en cuyo relieve la marca “Corona”, y que tenía un marco dorado. Había otras dos pinturas de similares características que mostraban condimentos y polvo de hornear de productos de marcas como “Royal” o “El Rey”. De esta

misma marca también incluía una caja de fósforos, en cuya superficie había realizado cuidadosamente una diminuta pintura de un personaje poderoso. Las fotografías incluían un registro de una placa que aún identifica la carrera séptima, una vía fundamental en Bogotá que la atraviesa de norte a sur, con el nombre de Calle Real, como se le conocía en la Colonia, que colinda con una sucursal del restaurante Mc Donalds. En este ejercicio de seguir estas pistas y entrecruzar sus referencias culturales e ideológicas, emerge colateralmente Bogotá, entre doméstica y urbana, por las identificaciones que quienes viven allí pueden proyectar sobre los sabores, olores y sonidos imaginados o recordados con todos estos vestigios. Saúl Sánchez dice: “En otros proyectos la ciudad es el espacio de las experiencias, de la observación y de inspiración para señalamientos específicos de carácter cultural y social”¹.

Una de las primeras obras que exhibió a comienzos de su carrera, hacia mediados de 2002, fue una fotografía de mediano formato que registraba el deterioro de una calzada del centro de Bogotá, en donde se recono-



SAÚL SÁNCHEZ | *In front of*. De la serie *You are here*, 2007.
Acrílico sobre tela. 113 x 167 cm.



SAÚL SÁNCHEZ | *Outside*. De la serie *You are here*, 2007.
Acrílico sobre tela, 113 x 167 cm.

cía una tapa de un refresco o cerveza, insertada dentro del asfalto, como es tan frecuente encontrar a lo largo y ancho de la ciudad. Sin embargo, por la escala de la fotografía se podía notar que sobre la mencionada tapa, era visible una escena que mostraba una de las características congestiones del tráfico vehicular de las horas pico en la carrera décima, una avenida sobrepoblada de buses urbanos que sirve de frontera entre el centro histórico y el sector de San Victorino. Junto a la fotografía, en una pequeña urna, se podía ver la tapa en cuestión que en efecto incluía una cuidadosa pintura realizada en la escala de una miniatura sobre su superficie. La obra se llamaba *Embotellamiento* y dio origen a una instalación (realizada un par de años después), que estaba conformada por un amplio número de tapas de bebidas embotelladas que Saúl Sánchez pintó con asombrosa precisión, a partir de fotografías. Las imágenes fueron tomadas de periódicos

y revistas, y aparecieron con ocasión del cubrimiento de los medios masivos de comunicación, de una protesta de miles de taxistas que bloquearon desde los cuatro puntos cardinales la movilidad en Bogotá, y durante varias horas, paralizaron la ciudad casi por completo. Las tapas fueron incrustadas en el muro, a diferentes alturas, manteniendo el lugar de testigos silenciosos de estos elementos frente a lo que había acontecido en la urbe: “Mis trabajos surgen de la experiencia de vivir en una ciudad como Bogotá y podrían entenderse como dispositivos de comunicación, o de señalamiento, o de reflexión, o de análisis”, dice Saúl Sánchez. El contexto de exhibición de esta obra fue el proyecto curatorial “Lugar, no lugar”, que generaba nuevas resonancias sobre los hechos invocados en ésta y en la significación de la instalación como metáfora de un hipotético lugar.

Este proyecto tendría un significativo eco, varios años más tarde, cuando Saúl Sánchez prestó atención al hecho de que la empresa Club Colombia (la marca exclusiva de la reconocida fábrica de cervezas Bavaria), rifara entre sus consumidores el cuadro *Hombre fumando*, pintado por Fernando Botero en 1977, que sería entregado mediante una tapa de cerveza premiada. La idea de encontrarse un cuadro de Botero en una tapa de cerveza, le hizo pensar a Sánchez en la realización de una apropiación de la mencionada obra, que implicó pintarla directamente y con sumo cuidado en una tapa de cerveza de la marca en cuestión, que liberalizó la campaña publicitaria, poniendo en cuestión su legitimidad. Esta obra participó en la cuarta versión del Premio Botero, un concurso de arte joven colombiano cuyo jugoso premio era entregado

por Fernando Botero, lo que generaba una hipotética comparación entre la rifa y este premio. La agudeza de la obra consistía en revelar la manera en que ambos eventos funcionan como la promoción de una marca, lo cual es posible por la conexión de los dos con el nombre propio de un artista que no ha ocultado nunca sus propios esfuerzos de autopromoción. La resonancia de las noticias en la prensa y el contexto del premio hacían legible la ironía para la enorme audiencia que asistió a la muestra.

Su producción no está marcada por certezas, sino por las preguntas y las dudas intrínsecas al trabajo artístico, que los encuentros con la ciudad le han señalado. Por eso tiende a interrogar las fuerzas que se develan a través de los objetos, imágenes y lugares que demarcan la vida en Bogotá. Respecto a la circulación e interpretación de su obra dice lo siguiente:

[...] principalmente expongo mi trabajo en galerías, museos, ferias de arte y en ocasiones en espacios no convencionales. Me relaciono con el público que comúnmente visita o no estos espacios, o que sabe de mi trabajo por los medios que informan acerca de él. Ahora bien, aunque mis trabajos parten de reflexiones concretas y puedan tener implicaciones de orden político, social y económico, estos no buscan dirigir la lectura que el público sino que esperan que la argumentación que emerja de ellos pueda ser abierta, sujeta a múltiples interpretaciones.

Los esfuerzos realizados por Saúl Sánchez para acercarse a la ciudad, han estado acompañados por una reflexión en torno a la ausencia de verdad que cubre las representaciones artísticas. Su proceso de trabajo articula las ficciones que determinan el

SAÚL SÁNCHEZ | *Near*. De la serie
You are here, 2007,
Acrílico sobre tela, 113 x 113 cm.

near





SAÚL SÁNCHEZ | *Retrato cortesano, No. 1*, 2004. Óleo sobre tela, 135 x 104 cm.

trabajo artístico con las huellas directas de la experiencia de vivir en Bogotá, para replantear la credibilidad de lo que muestran sus imágenes. Por esa razón, conjuga los códigos culturales de la representación artística, que son los fundamentos de la actividad pictórica, con rastros materiales de la presencia de la realidad, como los que se infieren de la fotografía de un determinado hecho. Esto no implica necesariamente que su trabajo aborde dos polos de formulación por separado, sino que en sus imágenes, independientemente de los medios

que llegue a emplear, aparecen ambivalencias que apuntan simultáneamente a la citación de un hecho real, o a su traslación hacia una ilusión visual de carácter pictórico.

Entre los conceptos que identifican con mayor precisión la transformación de la práctica pictórica occidental está el manejo de la *ilusión*, que delimita efectivamente la misión histórica del arte plástico. Una de las primeras evidencias de la presencia de la ilusión en la pintura proviene del relato de Plinio el Viejo sobre una contienda entre los pintores Zeuxis y

Parrhasios (que vivieron en el siglo V a. C.), para determinar quién de los dos era un mejor artista. El relato dice que Zeuxis pintó unas uvas que hicieron bajar volando a los pájaros quienes intentaron picotearlas. Acto seguido, Zeuxis le pidió a Parrhasios que quitara el velo que cubría su obra y le enseñara lo que había pintado, pero descubrió que el velo era la pintura. Cuando Jacques Lacan discute esta historia dice:

[...] el mérito de Zeuxis es haber pintado unas uvas que atrajeron a los pájaros. El acento no está puesto en el hecho de que las uvas fuesen en modo alguno unas uvas perfectas, sino en el hecho de que engañaban hasta el ojo de los pájaros. La prueba está en que su colega Parrhasios lo vence al pintar en la muralla un velo, un velo tan verosímil, que Zeuxis se vuelve hacia él y le dice: *Vamos, enséñanos tú, ahora, lo que has hecho detrás de eso*. Con lo cual muestra que, en verdad de engañar al ojo se trata (Lacan, 1997: 110).

Si a los pájaros se los engaña con lo que hay delante del lienzo, a los seres humanos con lo que hay detrás.

El uso de la ilusión alcanzó su máxima validación a partir del siglo XV, cuando aparecieron las primeras versiones de la perspectiva y comenzó a usarse como otra de las formas de sugerir que hay un espacio latente detrás de la superficie de la pintura. Frente a un cuadro como la *Monalisa*, involuntariamente asumimos que el paisaje existía antes que el personaje se sentara frente a éste, pensamos que entre ella y el fondo hay una porción importante de aire e incluso creemos que ella tiene espalda. Nada de eso existe empíricamente dado que se trata en realidad de una tela untada de pigmentos. Por ese moti-



SAÚL SÁNCHEZ | *La grandeza del regente (detalle)*, 2004. Acrílico sobre cartón (caja de fósforos), 57 piezas.

vo, la paradoja que este tipo de arte suscita tiene que ver con que el gran público lo llame *realismo*, cuando en verdad se denomina *ilusionismo*, porque sustenta su sentido en el engaño del ojo que hace desplegar la fantasía del sujeto.

Muchas han sido las herramientas técnico-formales utilizadas a lo largo de la historia occidental para producir una traslación ilusoria entre las esferas de la realidad y la representación, sin embargo, se destaca visiblemente entre éstas la perspectiva ortogonal (Krauss, 2002). Este tipo de perspectiva se basa en los principios de la geometría euclidiana, por lo que involucra una serie de artificios que garantizan una eficiente proyección de las propiedades o características del espacio tridimensional hacia un plano limitado. Las coordenadas de dicha traslación pueden ubicarse en la manera en que son capaces de convertir las relaciones entre el cuerpo y el espacio, en dos simples convenciones pictóricas: el fondo y la figura. La relación o diferencia entre estas dos convenciones ha sido el factor de modulación para identificar corrientes pictóricas hasta llegar incluso a la abstracción

en el siglo XX. Los sistemas de perspectiva que se han utilizado desde el pasado para representar los distintos tipos de profundidad, y sus transformaciones, han sido correlativos al lugar ocupado por los observadores externos a la imagen. Dichos sistemas involucran estrategias lumínicas y colorísticas, adicionales a las propias estructuras geométricas que sostienen la construcción formal de un cuadro e intensifican la ilusión de profundidad. El quid del ilusionismo radica en el éxito de los artilugios que emplea, que a pesar de ser imaginarios, nos han llevado a analizar y discutir los alcances de una pintura en términos de profundidad.

Dejando de lado los detalles morfológicos del asunto, es importante recordar que la profundidad ilusoria, que no es más que una convención cultural, cobraba importancia dentro de algunos discursos sobre el arte, en la medida en que se conectaba simbólicamente con un sistema ideológico altamente conservador. Este tipo de concepciones privilegian aquello que simula trascender las apariencias, como sería la creencia en un orden divino subyacente a la naturaleza, porque no es un hecho que se

pueda verificar empíricamente, lo que incrementa su poder.

Desde el punto de vista político, resulta altamente provechoso para las esferas sociales dominantes, el planteamiento de un mundo cuya sustancia fundamental no esté disponible a la experiencia, porque la única manera de saber de ésta sería mediante los discursos hegemónicos, que imprimen desde el comienzo su sesgo de interpretación. Por ese motivo, pocas aseveraciones están tan políticamente cargadas como afirmar que el arte imita la naturaleza o proponer que el arte surge del interior del sujeto que lo crea. Ambas representaciones dependen de una concepción prefigurada del mundo que privilegia el orden privado anterior a la experiencia. En consecuencia el arte “ilusionista” debería nombrarse como arte *narrativo*, porque lo narrado es esa concepción de mundo (Krauss, 2002).

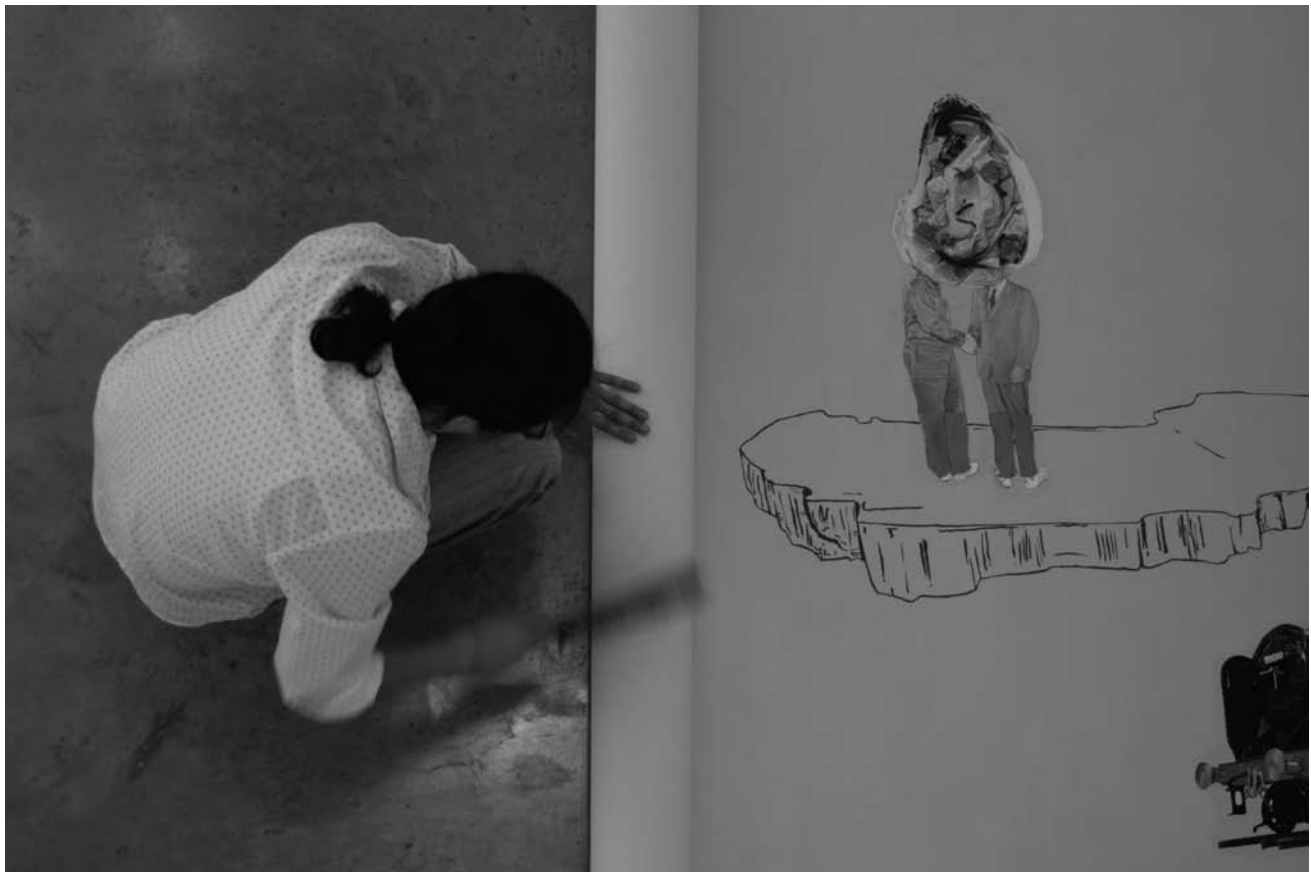
Para Saúl Sánchez, las estrategias del ilusionismo se han reorientado, ya que él recolecta imágenes de Bogotá utilizando residuos materiales provenientes de vivencias de la ciudad, como ocurrió con las tapas de frescos y cerveza, mencionados

más arriba, o como lo hizo hacia la misma época con cajas de fósforos “El Rey”, sobre las que pintó a todos los presidentes colombianos, y que luego retomó con otros personajes para el proyecto *I-real*. Su interés en contraer la imagen pictórica al diminuto espacio de este tipo de objetos, apunta a cuestionar dos de los principios básicos en la valoración de la pintura en Occidente: la visibilidad y la ilusión. De la mano de estos dos principios interrelacionados, muchas personas han aceptado la convención cultural de la pintura como una dimensión visible del mundo, que hace pensar a mucha gente que las pinturas son equiparables a la percepción visual o que de hecho revelan el mundo. Adicionalmente, se ha posicionado una cierta admiración, proveniente de los grandes públicos ante la pintura, sobre todo por

el dominio técnico que se compromete en la construcción de ilusiones visuales. Con estas obras de muy pequeña escala, Sánchez lleva la pintura a los límites de la invisibilidad, cuestionando la artificialidad de la ilusión, que revela sus trucos, por la contingencia del soporte y la dificultad de proyectarse imaginariamente dentro de las escenas. También replantea la relación entre el arte y la dimensión pública de la ciudad, porque ésta no necesariamente se desvanece en los pequeños ámbitos y experiencias, sino que allí se resalta la relación con el espacio arquitectónico circundante. Incluso la valoración sobre su dominio técnico se ha convertido casi en curiosidad, lo que instala las apropiaciones culturales de los espectadores en el límite entre la cultura hegemónica y el *kitsch*, tan característico de la vida urbana.

El uso del término *kitsch*, dentro del campo artístico, ha suscitado un amplio debate académico, dado que su empleo originario era peyorativo (de hecho significaba “basura cultural”). Norbert Elias, en su célebre texto de 1936, *Estilo “kitsch” y época “kitsch”*, dejaba notar como este término llegaría a aludir a las prácticas culturales de la burguesía, mediadas por los efectos de la Revolución Industrial y que actuaban como reemplazo de la refinada cultura aristocrática (Elias, 1998). Si se siguen rigurosamente los argumentos planteados por Elias, podría deducirse que la totalidad del arte moderno, enteramente atado a la cultura burguesa y claramente estructurado a partir de los cambios sociales y culturales que trajo consigo la Revolución Industrial, podría fácilmente ser considerado como *kitsch*. En otros discursos, el *kitsch* se fue

Proceso de montaje, *Regla de tres*, 2010 | CIUDAD DE MÉXICO

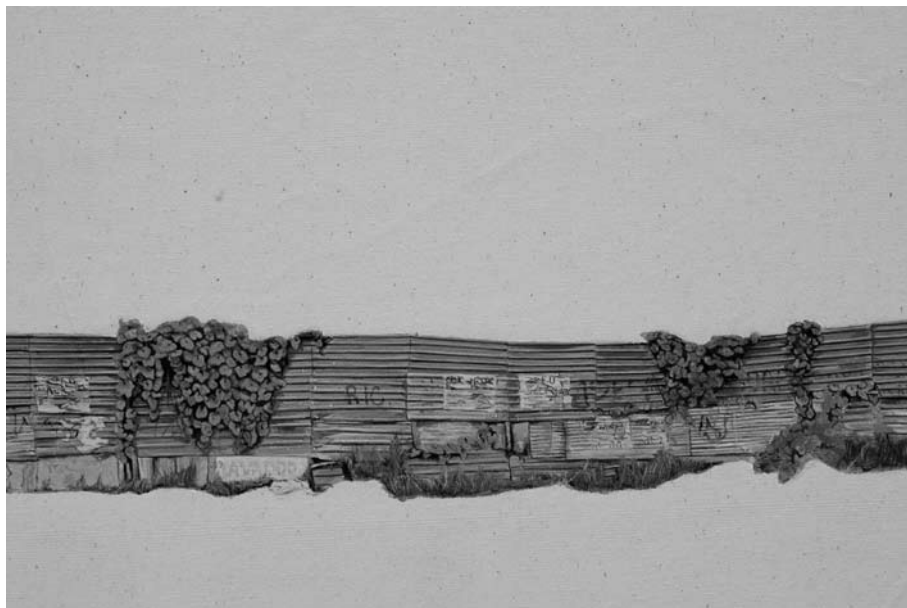


identificando paulatinamente con las expresiones culturales subalternas, cobijando indistintamente la cultura popular tradicional (como las artesanías) y la cultura popular masiva (como la televisión), con muchas cosas que habría entre estas dos. A partir de las concepciones artísticas de carácter posmoderno, el término se ha vuelto emblemático de las disputas simbólicas sobre la legitimidad cultural, lo que hace que funcione efectivamente para nombrar las prácticas culturales que ocurren por fuera de las representaciones legitimadas dentro del mundo hegemónico (Mosquera, 1989).

En su proyecto artístico *Expansión y contracción de un espacio vacío*, Saúl Sánchez pasó a situarse en el extremo opuesto de esa situación, porque se trata de pinturas que amplifican notablemente su escala, llegando casi a coincidir con el propio formato de la arquitectura del espacio de exhibición que les sirve de soporte. Saúl Sánchez señala que este proyecto

[...] consistió en su primera etapa en el recorrido de la ciudad y el reconocimiento de ciertos elementos urbanos como tapias y muros que promovían el ocultamiento de territorios y espacios abiertos que al mismo tiempo servían como soporte de formas de expresión cultural como el grafiti.

Mediante esta serie pictórica llegó a interesarse en el grafiti, porque encontró que “en algunos casos, el grafiti como expresión urbana, se realiza como alternativa de visibilidad de imágenes cotidianas, en contraste crítico con la visibilidad oficial e institucional de las imágenes”. Para Sánchez:



SAÚL SÁNCHEZ | De la serie *Expansión y contracción de un espacio vacío* (detalle), 2006. Acrílico sobre tela.

[...] los muros o tapias albergan gran cantidad de elementos que se entretajan y se transforman con el paso del tiempo. Carteles, publicidad callejera, vegetación, zonas amplias de color, etc., se sirven de estos lugares y construcciones de la seguridad y el ocultamiento, afectándolos o modificándolos; en ocasiones se muestran cubiertas de grafiti como testimoniando el afán de visibilidad de las comunidades aledañas.

Las situaciones urbanas que menciona, proponen desde la margen, una resistencia frente a los códigos de representación dominantes, haciendo ver una cultura visual distinta a la que suele movilizarse a través del arte.

En estas obras de enormes formatos, los muros que contienen grafitis aparecen como una cenefa que cruza de lado a lado el espacio del cuadro, y que se relaciona con los recorridos en autobús desde donde se ve uno a uno cada grafiti, formando una secuencia. Estas imágenes están limitadas con grandes áreas de color, que para Sán-

chez tienen la función de reiterar la marginalidad de los lugares. Las imágenes de los grafiti han sido configuradas con enorme precisión, a partir de fotografías de distintas zonas fuertemente pobladas de estos particulares códigos visuales, lo que genera una peculiar sensación de distancia. Dice Saúl Sánchez:

En *Expansión y contracción de un espacio vacío*, abordo indirectamente la estética del grafiti, dando prioridad al planteamiento de la existencia de barreras en la vida, tanto de las personas como de las comunidades de hoy, barreras que implican disociación, aislamiento, y un desconocimiento e inquietud acerca del acontecer al otro lado de los espacios que delimitan.

La dificultad de sentirse próximo a estos muros o vallas, muestra el punto de vista desde el cual se conciben las obras, puesto que no puede fantasearse con que exista una identificación imaginaria entre el autor de las pinturas y los autores de los grafiti. Dice Sánchez:



SAÚL SÁNCHEZ | De la serie *Expansión y contracción de un espacio vacío*. Acrílico sobre tela, 2006. 114 x 147 cm.

[...] en mi experiencia de habitar la ciudad, así como en los procesos de documentación y recolección de imágenes para algunos de mis proyectos, surgen referencias a prácticas urbanas como el grafiti, que en mi caso no intentan explicar ni problematizar su condición artística, ni revalorar sus formas de socialización a través de su inserción en el circuito institucional del arte ni fuera de él.

Sin embargo, desde un punto de vista externo y considerando la perspectiva de ser espectador de estos dos tipos de imágenes, podría decirse que sí hay fuertes similitudes entre sus prácticas, que van más allá de los medios empleados, y que tienen que ver con la forma en que las imágenes resultantes en ambos casos, son legibles solamente para aquellas

personas que poseen los códigos culturales necesarios para descifrarlas. A pesar de que el arte público haya replanteado completamente sus alcances en las décadas recientes, al menos en el hemisferio occidental, está muy lejos de constituir un referente visual dentro del espacio público para los ciudadanos, a diferencia del grafiti que lo ha hecho desde hace varios años.

La aproximación de Saúl Sánchez al grafiti desde la pintura ilusionista, tiene que ver con la empatía en las maneras de operar de ambas prácticas, pero en última instancia, asume que son parte integral del espacio de la ciudad, siendo otra huella material que interroga nuestra vida diaria dentro de ésta. Al preguntarle a Sánchez por su relación estética con el grafiti

urbano y con las prácticas culturales que lo nutren señaló:

Al abordar problemas que emergen del contexto urbano, se da lugar a la apropiación y reelaboración de rasgos y estéticas urbanas. El *kitsch*, los *mass media*, la publicidad, la gráfica urbana, nutren no sólo estéticamente mi trabajo, sino que proporcionan además un campo amplio de análisis de los usos de recursos simbólicos que tienden a sugerir situaciones culturales y sociales mucho más complejas. Mi trabajo se ve afectado por las condiciones actuales del contexto en el que vivo y es así, como está permeado por influencias no sólo físicas sino conceptuales, de distinta procedencia. Mi formación inicial, antes de estudiar arte, fue en el campo de la publicidad y en algunos momentos de mi carrera paralelamente he desarro-



SAÚL SÁNCHEZ | Vista general exposición Alianza Francesa de Bogotá, 2006. Piezas de la serie *Expansión y contracción de un espacio vacío*.

llado trabajos como caricaturista en medios impresos, lo que da lugar al surgimiento de relaciones con diferentes expresiones culturales, aunque muchas veces éstas no sean conscientes.

La forma de pintar de Saúl Sánchez es lógicamente opuesta a la de un grafitero, porque implica cálculos precisos, procedimientos dispendiosos y tiempos extendidos. El grafiti, en muchos casos, implica una serie de labores previas o preparatorias, pero su proceso de configuración es más expedito porque siempre depende de una acción *in situ*. Lo paradójico es que la diferencia operativa y lógica entre el grafiti y la pintura de Saúl Sánchez que hace alusión a esta expresión urbana, los hace comparables, al punto de que se pueden iden-

tificar posibles similitudes. Como ya se mencionó más arriba, el hecho de que la única forma de acceder al significado de cada una de estas prácticas sea poseer el código cultural desde donde han sido configuradas, es una de estas similitudes. La otra dimensión en la que pueden ser similares es en la manera en que cada una de éstas actúa de manera pública, aun cuando lo haga en contextos distintos.

Sánchez ha explorado otros medios artísticos, como la escultura, la instalación, la fotografía y el video, que han resultado ser los vehículos más apropiados para sus proyectos específicos. Sin embargo, una circunstancia crucial en su trabajo es el recorrido por la ciudad, que está detrás de sus proyectos, sin importar en qué medio terminen resolviéndose.

En ese sentido, su interés estético se nutre de diferentes fuentes culturales, que constituyen precisamente lo que ha ido absorbiendo de la ciudad. Su generación, identificada por haber nacido entre finales de los setenta y comienzos de los ochenta, ingresó al campo del arte a mediados de la primera década del siglo XXI. En ese momento, cuando circulaban ampliamente dentro del campo del arte colombiano una serie de discusiones acerca de la relación entre el arte y la política, que por vez primera consideraron los propios sistemas de representación artística como una instancia opaca y cargada ideológicamente. Entonces fue posible entender que la perspectiva o el ilusionismo no eran simples técnicas pictóricas, sino que eran sofisticadas

representaciones culturales que movilizaban concepciones específicas de subjetividad y modelizaban el mundo de acuerdo con los parámetros de la época y del grupo social dentro del cual surgieron. Para cualquier artista que ronde actualmente los treinta años de edad, es difícilmente creíble que el arte sea una expresión del es-

píritu humano, o una actividad regida por sus propios principios formales, como señalaron tan insistentemente los discursos más dominantes durante la modernidad. Estos artistas son más dados a aceptar que el arte es una práctica cultural social e históricamente determinada. Más allá de compartir un determinado medio ar-

tístico o una manera de operar, ellos ya han dejado de preguntarse si su papel consiste en proponer críticas al campo social, o si solamente se limita a la exploración de las problemáticas intrínsecas a su campo, porque ya han entendido que la creencia en la autonomía del arte es una convicción política (Clark, 2000).



NOTA

¹ Todos los comentarios de Saúl Sánchez aquí citados provienen de la entrevista realizada mediante correo electrónico para el presente artículo, a partir de las preguntas diseñadas por Humberto Cubides.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BAZIN, Andre, 1990, "Ontología de la imagen fotográfica", en: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, pp. 29-31.
2. BRYSON, Norman, 1988, "The Gaze in the Expanded Field", en: Hal Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle, Bay press, pp. 87-94.
3. CLARK, Tobey, 2000, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal.
4. ELIAS, Norbert, 1998, "Estilo 'kitsch' y época 'kitsch'", en: Vera Weiler (comp), *La civilización de los padres y otros ensayos*, Bogotá, Norma, pp. 72-76.
5. GUTIÉRREZ, Natalia, 2009, *Ciudad espejo*, Bogotá, Universidad Nacional.
6. INSTITUTO Distrital de Cultura y Turismo, 2005, *Políticas culturales distritales 2004-2016*, Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá-Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
7. KRAUSS, Rosalind, 1996, "Notas sobre el índice parte uno", en: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, pp. 212-222.
8. _____, 2002, "Tiempo narrativo: el problema de las puertas del infierno", en: *Pasajes a la escultura moderna*, Madrid, Akal, pp. 19-29.
9. LACAN, Jacques, 1997, "La línea y la luz", en: *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, pp. 108-110.
10. MOSQUERA, Gerardo, 1989, "La balcanización de la cultura occidental", en: *El diseño se definió en octubre*, La Habana, Arte y Literatura, pp. 27-31.
11. SARMIENTO, Camilo, 2009, "El Automático, entre la literatura y el arte", en: *Café El Automático: arte, crítica y esfera pública*, Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, pp. 98-120.