

Worlds apart – Una conversación con Catalina Pabón

En ocasión de la exposición en el Kunstmuseum Bochum

06.06.-09.08.2015

Sarah Poppel

Al acceder al primer piso del Kunstmuseum Bochum por un pasillo largo y ascendente nuestra mirada se enfrenta con una pintura que sugiere un paisaje (*Imagen 1*). Nos preguntamos: ¿qué tipo de pintura es; un acantilado de piedras claras que se desliza sobre un declive oscuro de escasa vegetación. ¿O acaso, el movimiento va en sentido opuesto y el declive se desliza sobre el acantilado? Difícil de determinar, toda la composición parece obedecer a unas leyes propias que nos deja desprovistos de cualquier orientación espacial. Guiados por nuestra intuición, inclinamos la cabeza hacia la izquierda y hacia la derecha, la mirada intenta intercambiar lo vertical con lo horizontal, para buscar una nueva posición que tal vez nos revele más sobre este misterioso paisaje.

Mientras nos detenemos mirando y reflexionando sobre la imagen, nos convencemos que no se trata de una estructura espacial invertida, sino, por el contrario, nosotros somos los que estamos al revés, pues en esta composición, donde nada parece seguro, se ponen a prueba nuestros hábitos y condicionamientos de ver el mundo. Al mismo tiempo esa lógica entre fragmento y montaje, distancia y cercanía, interior y exterior, consciente y subconsciente, ficción y realidad nos ofrece nuevas posibilidades visuales y nuevos accesos a la realidad como a nuestra propia existencia. El desafío de nuestra mirada habitual es un elemento constitutivo en todas las imágenes de Catalina Pabón. Esto podemos comprobar ante una selección de obras realizadas durante los últimos seis años y que forma parte de su primera gran exposición individual con sedes en Rostock, Kaiserslautern y Bochum.

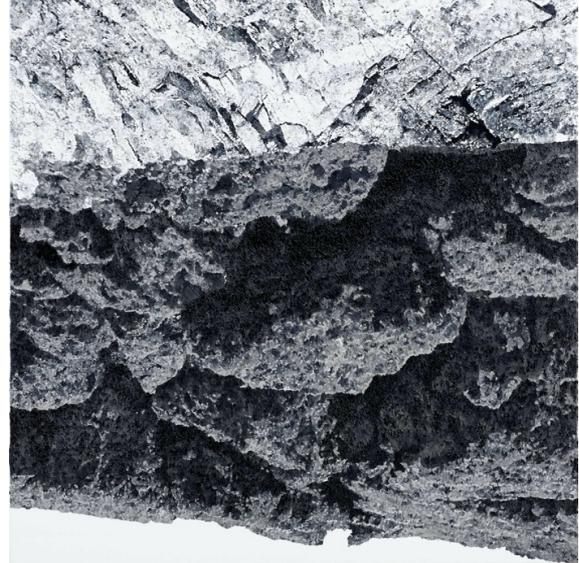


Imagen 1

merging levels 3, 2014

Óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm

© Catalina Pabón

SP: Estas pinturas tienen como base visual fotografías tomadas por usted. El proceso, más que una deconstrucción del espacio real, me parece una deconstrucción de la percepción de ese mismo espacio, es decir, construyen o abren otra visión de la realidad como la solemos percibir normalmente.

CP: Yo reúno imágenes fotográficas que he tomado en diversos lugares. Estas no me interesan como fotografías en sí, y carecen de valor emocional. En primera instancia son sólo material visual para reconstruir por medio de programas de computador una nueva imagen y así obtener una especie de boceto para el cuadro. El proceso completo hasta finalizar la pintura es bastante complejo y toma mucho tiempo. Constantemente se añaden y reducen elementos. Uno como artista tiene la responsabilidad de crear una imagen que al final tenga relevancia, una imagen que transmite algo. Es un proceso dónde se toman una serie de decisiones de lo qué se debe ver y de lo que no se debe ver. Creo que cada detalle es importante y palpable, por mínimo que parezca. El aspecto fotográfico lo suelo utilizar para explorar y cuestionar nuestra idea sobre la realidad y percepción.

SP: ¿Qué significado tiene el espacio como concepto, entidad psicológica y medio de trabajo?

CP: Durante los últimos años he elegido el paisaje y el espacio interior como medios. Los dos me interesan como espacios de resonancia para preguntas existenciales, con esto busco, una manera de reflexionar sobre el “estar en el mundo” y nuestra relación con el mismo. Algo que siempre está presente en mi trabajo es el “no sitio” o la carencia de lugar. De diferentes maneras trato que el espacio se vuelva relativo. Gracias a la estructura o materialidad de las pinturas, tenemos la idea de un paisaje o una habitación, pero al mismo tiempo son espacios en el limbo, donde es difícil identificarse o ubicarse.

SP: ¿Qué relación tienen espacios interiores y exteriores en sus obras, son dos extremos en un espectro o más bien se sitúan en un mismo nivel?

CP: Antes me interesaba la idea de espacios interiores y exteriores como extremos, pero a medida que va pasando el tiempo ya no los veo más como extremos sino como dos medios que se complementan e interactúan continuamente. Ambos me sirven como herramientas con las que puedo crear una experiencia visual y emocional.

Todo ser humano tiene alguna relación con el paisaje, sin importar su procedencia u origen cultural. La idea del paisaje tiene que ver con nuestro entorno físico o con el concepto que tengamos de naturaleza, por lo tanto, es algo que está en nuestro sistema y a lo que todos tenemos acceso. Por ejemplo, es posible que existan diferencias topográficas entre la Selva Amazónica, los Alpes y un simple parque municipal, pero también existen una gran cantidad de similitudes en muchas de sus características. De otro lado, las imágenes de interiores que suelo elegir siempre son fragmentos de alcobas, camas o telas. El sueño, o cualquier lugar de refugio, es igualmente un aspecto que conoce todo ser humano, sea cual fuere su espacio habitual. Ambos medios me interesan por su aspecto global y por que llevan algo de objetivo como de subjetivo.

SP: Frente a las series *desert shadow* (2008), *ghostskin* (2010-11, Imagen 2) o *merging levels* (2014) se imponen diversas asociaciones como lo oscuro, árido, intransitable, o aún inhumano. Aunque la oscuridad intuya amenaza, inquietud u hostilidad, también implica protección y seguridad. En este sentido, los paisajes funcionan como escenarios de nuestra psique; el acto de observar se torna en un acto de exploración interior. Son como una prueba para nuestro estado mental. En la mayoría de sus obras no se encuentran muchos rasgos de vida, pero existe ese juego sutil entre ausencia y presencia de la figura humana, por ejemplo, en la serie de los interiores con señales en las camas, como arrugas en las cobijas o huellas de cuerpos debajo de las sábanas. ¿Usted misma describiera sus paisajes como abandonados e incluso inhumanos?

CP: Me gusta que los vea como escenarios de la psique, también que existan interpretaciones diversas, por el simple hecho, no me interesa señalar algo específico ni manifestar una idea u opinión.

Por eso mismo creo que algunas personas leen mis pinturas como espacios abandonados o inhumanos y otras leen todo lo contrario. Realmente no prefiero ninguna de las dos opciones. Por ejemplo, en la serie *neue Ordnung* comencé a “romper” con el espacio y la idea de paisaje. Algunas personas leen estos cuadros como algo destructivo, pero yo pienso que, gracias a su ingravidez, estas pinturas también tienen algo ligero y liberado.

SP: Tanto el manejo del óleo – una técnica clásica – como el esmerado tratamiento del lienzo con base en pigmentos negros o el minucioso uso de pastel y lápiz hablan de la preocupación por la materialidad y la perfección en el acabado.

CP: Dependiendo de la serie de pinturas, elijo la técnica requerida, es decir, no siempre funciona la misma. Procuero usar elementos y modos de proceder calculados y controlados. Por un lado, hay una gran precisión y detalle, pero al mismo tiempo contornos que se difuminan. Hay una continua interrelación entre fuertes reflejos de luz y casi una total oscuridad, como también una interrelación entre lo lejano y lo cercano. Gracias a estas diversas posibilidades, surge un proceso interesante en nuestra visión y percepción.

SP: En la serie *ghostskin* (2010-11) o también en *all in all* (2013) se me ocurre la analogía de entrar en una habitación completamente oscura: primero no vemos nada, hasta que los ojos se acostumbran a la oscuridad y poco a poco empezamos a distinguir contornos, formas y detalles.

CP: Esa es una experiencia que seguramente casi todos los seres humanos hemos vivido. Al realizar estas dos series me pareció inquietante poder despertar esa sensación por medio de una sola imagen. El hacer algo visible y el sustraer visibilidad son aspectos que me obsesionan. Esta es una temática bastante analizada durante la larga historia del arte y en especial de la pintura. Este es un planteamiento que siempre será actual, pues ayuda de una manera u otra a entender o poner en duda nuestra existencia.



Imagen 2

ghostskin 1, 2011
Pastel sobre lienzo, 200 x 210 cm
© Catalina Pabón

SP: En el contexto colombiano tengo que pensar a un artista como Oscar Muñoz, siempre mostrando una alta preocupación por la materialidad, ya mientras practicaba un fotorealismo común en los años 1970. Con un cromatismo reducido al blanco y negro, tanto Muñoz como Luis Caballero, Fernell Franco, Óscar Jaramillo, Miguel Ángel Rojas, Mariana Varela entre otros, crearon atmósferas silenciosas que “permitían reflexionar sobre la aproximación a la percepción, la imagen y la noción de lo real,” evidenciando su “mirada crítica al entorno cultural.”¹

CP: Siempre he admirado la complejidad de las imágenes de Oscar Muñoz, sea cual fuere el medio que elija. En su obra encontramos aspectos que igualmente me intrigan y que he mencionado anteriormente, como el de hacer algo visible y el sustraer visibilidad. También me interesa cómo el fotorealismo ha investigado nuestra manera de percibir y la noción de lo real. En mi caso, no hablaría de fotorealismo.

En algunas de mis pinturas, busco reconocer un sitio concreto gracias a sus características, por ejemplo, formaciones rocosas. Al mismo tiempo esos espacios parecen ajenos e indefinidos. El lugar parece creíble, concreto y supuestamente “real”, de igual forma, hay en estas imágenes algo falso y perturbador. En este aspecto, es dónde siento que en mi trabajo el fotorealismo fracasa. Esto también sucede en el momento de aproximarnos, desde lejos hay una noción fotográfica, pero ésta se extingue en la cercanía y cuando los contornos se difuminan en la oscuridad, en varias capas de pintura o en puntos poco concretos.

Antes solía utilizar únicamente el blanco y negro en combinación con el paisaje por el simple hecho que normalmente es imposible ver el mundo de esta manera y al hacerlo así, quería señalar el aspecto de lo real e irreal. En series como *desert shadow*, *nächste Station*, *ghostskin*, *neue Ordnung*, por ejemplo, sólo usé estos dos pigmentos, pero según el manejo de la técnica y también dependiendo de la luz externa, surgen todo tipo de gamas de grises y azules, lo cual hace difícil definir de qué color se trata. Este

hecho me parece bastante complejo y por eso, en algunas series, he experimentado y variado con otro tipo de pigmentos, un ejemplo de esto lo encontramos en *behind these eyes* o *merging levels*. Sin embargo, he notado que mucha gente suele generalizar y sólo habla de blanco y negro con respecto a mi obra, lo cual encuentro en ciertos casos un poco extraño.

SP: ¿Qué importancia tienen los títulos, por ejemplo, *ghostskin* – *tropical noise*, y cómo es su relación con exploraciones temáticas?

CP: Con los títulos de las pinturas espero lograr asociaciones no temáticas, sino más bien poéticas. Son pequeños puntos de partida, sin mucho significado. Teniendo en cuenta que no me interesa señalar algo específico creo que es una manera de brindarle al espectador más libertad. En *ghostskin* algo como “piel-fantasma” se trata de un juego de palabras que tiene que ver más con lo efímero de las imágenes. Otros títulos son algo más concretos como; *neue Ordnung* o “nuevo orden” en español. Con esta serie de cuadros comencé a romper con algunos parámetros de orientación y de perspectiva, lo cual busco signifique una especie de nueva orientación y orden mental.

SP: El catalogo habla de influencias tanto de su niñez en Colombia como de la “sociedad moderna de Europa del oeste”, manifestas en su “uso complejo de la perspectiva y de la realidad.” Tengo mis reservas con lecturas que se remontan a fijaciones nacionales, culturales o geográficas, ya que nos encontramos en un mundo de enormes flujos internacionales, sobre todo en el mundo del arte y de artistas. ¿Cómo lo percibe usted?

CP: Claro que Colombia tiene que ver con mi obra, ya que allí nací y viví. Pero de igual forma ha sido influenciada por mi vida en Alemania, específicamente en Berlín, donde vivo hace nueve años. Mis estudios universitarios los realicé en Colombia y Alemania, el bachillerato en el colegio alemán en Bogotá. Adicionalmente, he pasado algunas temporadas en los Estados Unidos. El haber tenido la oportunidad de vivir y experimentar diferentes culturas, ha hecho que, para mí, no tenga mayor importancia la

¹ Ramírez Jaramillo, Carmen (2012) *Fisuras en el arte moderno en Colombia*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, p. 152-153.

procedencia o la residencia. Por lo tanto, mi obra se puede ver de una manera más global.

SP: ¿Hubo diferencias significativas con respecto al espacio, la instalación o la narración en las exposiciones de Rostock, Kaiserslautern y Bochum?

CP: Los espacios de los tres museos son muy distintos, por este motivo surgieron tres montajes diferentes y se eligieron para cada estación distintos trabajos. Fue interesante ver como cuadros y series de los últimos seis años, hechos con diversas técnicas pueden acoplarse. El montaje es algo clave, algo bastante sensible y siempre es un nuevo reto. Dependiendo de las condiciones arquitectónicas disponibles, se elige el enlace más favorable para que haya coherencia entre las obras y crear así una "atmósfera" interesante.

El montaje no sólo abre espacio para que cada cuadro se exprese individualmente, sino que de manera simultánea interactúe con el resto y le brinde al receptor, por medio de un ambiente específico, acceso a las ideas fundamentales de la obra.



Imagen 3

grado intermedio 6, 2010

Acuarela-pastel sobre lienzo, 180 x 240 cm

© Catalina Pabón