

MIGUEL GONZÁLEZ

Colombia

VISIONES Y MIRADAS



BELLAS ARTES
Universidad

Colombia

VISIONES

Y

MIRADAS

Miguel González

Germán Villegas Villegas
Gobernador del Departamento del Valle del Cauca

Ramón Daniel Espinosa Rodríguez
Rector Instituto Departamental de Bellas Artes
Entidad Universitaria

Liliana Oviedo
Vicerrectora Administrativa

Victoria Garnica de Bromet
Decana de la Facultad de Artes Visuales y Aplicadas

Ediciones: Instituto Departamental de Bellas Artes
www.bellasartes.edu.co
e-mail: bellasartes@bellasartes.edu.co
Entidad Universitaria Avenida 2a. Norte 7-28 - Fax: 6685583
Santiago de Cali

©COLOMBIA VISIONES Y MIRADAS

Autor: Miguel González

© Primera edición: Santiago de Cali, Abril de 2002
ISBN: 95885-7-3

Carátula a partir de la obra de Antonio Caro
Colombia Coca-Cola 1976 - Esmalte sobre lata

Diseño de Caratula: Juliet Martínez
Diagramación Electrónica e Impresión:
Imprenta Departamental del Valle del Cauca
Carrera 6 - Calle 9 y 10 Semisótano y Sótano
Edificio de la Gobernación del Valle del Cauca
e-mail: impredev@emcali.net.co
Santiago de Cali - Valle del Cauca - Colombia

© Todos los derechos reservados
Prohibida su reproducción total o parcial
por cualquier medio sin permiso del Editor

INTRODUCCION

Editados aquí por el Instituto Departamental de Bellas Artes, en cuya Facultad de Artes Visuales y Aplicadas me desempeñé como profesor de Historia del Arte, abarcando además, cátedras para el arte latinoamericano y colombiano, están 35 textos elaborados a lo largo de tres décadas de ejercer la crítica de arte, la organización de exposiciones, ser jurado y dictar conferencias.

Los escritos han aparecido en distintos medios que incluyen periódicos, revistas de arte especializadas y catálogos. Dando cuenta de una actividad que me permitió expresar opiniones de distintas maneras y en escenarios permanentes que incluyeron galerías de arte e instituciones como la Universidad del Valle, el Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano y el Museo de Arte Moderno La Tertulia, donde pude ejercer ampliamente un ejercicio profesional a través de la programación, montaje de muestras y realización de ideas especiales sobre diversos asuntos históricos o contemporáneos que ayudaran a una mejor valoración del cambio de opinión respecto a los fenómenos visuales.

Aunque me he ocupado de diversos temas que incluye el arte universal, mi mayor atención se ha centrado en los artistas y certámenes latinoamericanos, los cuales he usado como argumentos en muchísimos textos. Los seleccionados en este pequeño volumen solamente tratan artistas y sucesos del arte colombiano. Algunos creadores del período moderno de los cuales tuve la oportunidad de organizar muestras antológicas o detenerme en consideraciones especiales como es el caso de Andrés de Santa María, Ignacio Gómez Jaramillo, Efraim Martínez o Carlos Correa y otros de distintas generaciones, de los años 50 hasta hoy, que con su presencia han ayudado a trazar un itinerario especialmente rico y fecundo. Algunos eventos en donde particularmente he estado implicado como la Bienal de Bogotá, organizada por el Museo de Arte Moderno de esa ciudad, o los Salones Nacionales en donde

he sido parte del comité gestor o jurado, igualmente figuran aquí como hechos que han marcado rutas o sentado pautas.

Seguramente la principal motivación de todas las actividades es la finalidad educativa que resulta tan dinámica como cambiante. Es preciso dudar siempre de toda definición y rechazar las ideas fijas. El ímpetu de los nuevos artistas y sus planteamientos y la inusitada curiosidad de los siempre renovados alumnos, hacen posible la efervescencia y la incontenible aventura que implica relacionarse con los sucesos. Estos textos desean complementar la memoria sobre episodios del arte nacional desde una visión particular.

BEATRIZ GONZALEZ

El máximo evento de las Artes Plásticas del Brasil ha sido convocado una vez más para este año. Afortunadamente Colombia participará, y se ha designado un solo artista para representarla; es bueno reconocer ya que se ha comprendido, definitivamente, que para asistir a una Bienal o evento similar (de gran envergadura) es necesario escoger pocos artistas o uno solo (como en este caso) a fin de que el país quede pulcramente enfilado dentro de las otras delegaciones. Esto es muy importante, ya que da idea de seriedad e interés. No se puede mandar diez o quince artistas, cada uno con dos o una obra, tal acto pueril, resulta simplemente ridículo; así no se va a dar ninguna visión de lo que se está haciendo, ni mucho menos se puede aspirar a ninguna distinción de parte de la crítica o del jurado. Parece que en los últimos años se ha comprendido la importancia de estos eventos y se ha tenido especial cuidado en los envíos, casi todos con la mejor suerte; Obregón y Ramírez Villamizar alcanzaron distinciones en Sao Paulo, Negret fue premiado en la Bienal de Venecia. Este comportamiento se debe registrar como un avance.

La Bienal de Sao Paulo próxima a celebrarse, contará con la participación de Colombia con la presencia única de Beatriz González. Es importante en este momento saber quién es Beatriz González, qué ha significado y qué significa dentro del ámbito de nuestro arte, qué implicaciones tiene y qué puede alcanzar dentro de los terrenos transitados, polémicos y sorprendentes del arte contemporáneo.

Quiero situar históricamente a Beatriz González, para ello prefiero ubicarla en una generación; una generación polifacética, polémica y rica, como fue la formada y afirmada dentro de la década del 60. Esta generación es pues, sorprendente y apasionante: incluye a un sin número espíritu terrible, desproporcionado y demolidor como Norman Mejía; resiste el humor, la destreza y uno de

los mejores momentos de la burla colombiana con Bernardo Salcedo. Alcanza dramatismo, vida, anti solemnidad, contradicción y cambio en cada una de sus personalidades. En este ámbito un poco insólito, se desenvuelve apretadamente la constancia de esta personalidad.

Cuando terminó su carrera en la Universidad de los Andes, como es natural, no tenía idea de lo que iba a hacer; la única certeza que poseía, era la de querer pintar, la de querer sin confiscaciones, hacer arte.

La primera gran experiencia de Beatriz González, el primer gran intento de auto convencerse de ser ella misma, de lanzarse sin premeditaciones obstaculizantes, son las variaciones sobre la Encagera de Vermeer. No quiero en este momento describir estas obras, ni hacer un largo énfasis sobre su importancia y significado; prefiero transcribirles las palabras, emociones y experiencias de Beatriz González, por Beatriz González: «La Encagera se volvió para mí una manga amarilla y una borlita de un cojín flotando en el aire. Todo esto dio origen a los cuatro detalles gigantes en relación con el tamaño de la Encagera y que por la proporción perdían la figura y se volvían cada vez más cuadros abstractos en los que aparecían formas muy definidas, muy recortadas; y formas que se esfumaban y se perdían. Hasta cierto punto, lo último es un elemento de la pintura de Vermeer».

«Entendí entonces que si mis relaciones eran más con la Encagera en particular que con el pintor, su forma y figura deberían ser totalmente conocidas por mí. Y si lo lograba por medio de dibujos previos, podría hacer obedecer la Encagera; ordenarle que mirara para el lado contrario, hacerle levantar la cabeza, metamorfosearla en gárgola, cariátide, ave, mona. Así comenzó el juego emocionante del cual forman parte mis cuadros de 1964. Obsesionada por los acentos de Vermeer, sus formas definidas y sus formas esfumadas, los colores planos que sirven de espacio en los almanques de Piel roja y el deseo de tener esos colores independien-

tes entre cromos y refinados, fui transformando la Encagera, recortándola hasta desligarla de Vermeer, de su ambiente, de sí misma. Este deseo señala las últimas de la serie, en las que aparece en la playa o en la Rendición de Brenda (Velásquez)».

Marta Traba conoció no sin admiración estos trabajos, dijo sorprendida: simplemente buena pintora como para estar llena de dudas, antítesis y resistencias. Beatriz González siguió partiendo de imágenes ya existentes, de motivos dados por el azar o la sociedad. Su mayor pasión ha sido y sigue siendo, variar, alterar los significados y los hechos, distanciar y crear sobre lo ya existente; con fervor, con terquedad, sin tregua.

Luego, las creaciones en materiales informativos, el período de la página roja, que culminó en ese admirable cuadro de 1965 premiado en el XVII Salón Nacional: «Los suicidas de Sigsá». La pintura de Beatriz González: óleo aplicado plano, superficies limitadas: de cortes bruscos y rigurosos, con técnica impecable; atrevidas variaciones, o desmitificaciones de los héroes, figuras conocidas. Todo esto y más, para armar la polémica más encarnizada, más paradójica; siempre el público se ha dividido por el abismo, unos pretendiendo negarla y otros procurando afirmarla.

En los últimos dos años doña Beatriz González ha presentado objetos populares pintados con «pintura popular», es decir, las figuras conocidas, las estampas popularizadas y diseminadas por todos los rincones, ya sea para alimentar la fe o para ayudar a la decoración simplemente. Estos objetos comprados en los mercados, en los cacharros de las ciudades o pueblos, son tratados con el mismo sistema ingenuo con que ellos merecen ser conducidos. Los cuadros sobre lata y los objetos del mismo material, son a primera vista sólo ingenuos. INGENUIDAD, es el término más usado tanto por sus detractores como por sus admiradores; pienso que la ingenuidad, ese aire de localidad, de municipio, que despidе cualquier obra de Beatriz González, sólo es la primera impresión, sólo es el impacto; creo que el público, en general, se queda

detenido al parecer en el impacto. Ese impacto es siempre un choque, un accidente entre espectador y obra, porque el espectador está acostumbrado a esperar de las obras algo diferente o novedoso. Beatriz González burla el sentido de variedad que el público espera, ofrece siempre «lo mismo», tal vez el mismo cuadro (La última Cena de Da Vinci, El Jesús que llora ante Jerusalén, etc.), la misma cuna o mesa. Por eso creo que Beatriz González no es una artista ingenua; ella va mucho más allá: convierte sus obras en armas, en bombas de reacción contra el público que quiere complacerse, divertirse o gozar del placer estético. Beatriz González es una pintora irónica. Tal mordacidad está manifiesta en el tema mismo y en ese tratamiento sarcástico que llena las superficies deseadas.

Periódico Occidente, Cali, 1971

LA OBRA EN MADERA DE HERNANDO TEJADA

De espaldas a la influencia del muralismo mexicano, épico y grandilocuente, los dos murales de Hernando Tejada, pintados al fresco en la Nueva Estación del Ferrocarril de Cali, pueden indicar el rumbo de un arte definido por la ingenuidad, humor y abigarramiento. Historia de la raza y de la Nación Colombiana, pintado entre 1954 y 1955, enseña tres figuras dominantes: una divinidad prehispánica, el conquistador y fundador de Santiago de Cali, Sebastián de Belalcázar y el Libertador Simón Bolívar. Entre ellos historias concatenadas, episodios saturados de detalles y anécdotas tradicionales, en 180 metros cuadrados de color y una libre interpretación entre broma y serio. Al frente el otro mural: Transportes de Colombia (1957), deja ver 70 figuras ordenadas en una composición determinada por la línea en zigzag del tren y otra curva que se vuelve puente y va camino a la ferrovía. Sucesos que pretenden enseñar la evolución de la velocidad desde la prehistoria hasta el avión, sin el menor alarde y sí con una cierta desprevisión tan inquietante como festiva.

Con el dinero de los murales, Hernando Tejada viaja a Europa y visita varios de los países de occidente. Al tiempo captura la historia del arte, de la cual nos entregará una versión dibujada, pintada y grabada en su etapa inicial, para luego vertirla con mayor lucidez en sus relieves-objetos y en sus muebles-personajes. Otro viaje modela sus intenciones, las islas de San Andrés y Providencia, donde el artista entra en contacto con las costumbres y visión de los habitantes costeros. Pero van a ser sus experiencias en el Teatro y Ballet, como escenógrafo y diseñador de máscaras y trajes, donde Tejada tiene un contacto real y permanente con los volúmenes aplicados a una realización y realidad inmediata. En 1964 los títeres que maneja Julia Rodríguez son la ocasión para que Tejada elabore a totalidad una proposición tridimensional. Esta experiencia va a ser definitiva ya que es pensada, adoptada y seguida hasta hoy. En 1965, Marta Traba presenta en el Museo

de Arte Moderno de Bogotá, 26 obras que marcarán el nuevo rumbo en la producción del artista. Elmo Valencia, entonces militante del recién inaugurado Movimiento Nadaísta, escribe el texto del catálogo: «Argentinas formas y concavidades para burlarse de un tiempo moderno, cínico y paradójico. Tejada es un Chaplin que crea “el otro arte”, para poder dejar entre nosotros el testimonio cruel de su fino humorismo». Entre las obras exhibidas en esa ocasión cabe destacarse trabajos como: La espléndida coronación de Emérita Preciado, El espejo enamorado y Paraíso, donde el artista plantea anécdotas llenas de ficción, situaciones mágicas y alegres fantasías, elementos que ya habían aparecido en su dibujo y pintura en los primeros años de esa década. Marta Traba registra dos exposiciones así: «La primera condición de la ‘pintura mágica’ es perder claridad, ya sea oscureciendo la nitidez de la narración misma, ya sea enturbiando los propios elementos plásticos empleados. Tejada usa estos dos recursos en su actual exposición de crayolas y tintas: dioses, amantes, avispas, colibríes, selvas, máquinas, todo escapa al monótono mundo utilitario y práctico, para instalarse en el bello mundo inútil y arbitrario de la fantasía (1961)⁽¹⁾. Al año siguiente escribe: «Ha ingresado más abiertamente en el dibujo, pero es un dibujo un poco loco, sin rigor, enterneciéndose y empastándose a ratos con la aguada y la crayola. Parece así que el problema de vincular su obra actual con la pintura anterior ha dejado de preocuparle y que ha comprendido que es mucho más valioso ser el primogénito en la creación de esta divertida, absurda y arcaizante estenografía con que escribe su universo, que es el segundón en pintar según fórmulas convencionales. En este sentido, habría que subrayar que las obras de Tejada no son menos que pinturas, sino otra cosa distinta a la pintura, que no siente ya por ella ni necesidad ni nostalgia».⁽²⁾

Todas estas referencias explican la actitud de Tejada apuntando hacia un arte basado en la historia del arte «culto», la producción artística de las civilizaciones llamadas primitivas y nuestra actual artesanía popular del continente. Elementos que él ha entremezclado y fundido con gran acierto e innegable originalidad. A partir

de la exposición mencionada, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, y hasta 1968 Tejada ensaya otros procedimientos que luego confirmarían su efectividad. Dentro de esa producción se destacan *El reloj*, un relieve en madera policromo, accionado por medios mecánicos, donde varias ruedas giran. Este trabajo se presenta en ocasión del Festival de Arte en Cali (1967). Al año siguiente, para el «Salón Austral y Colombiano de Arte», su obra se llamará: *El gato sobre el tejado caliente*; esta vez se trata de un cilindro enjaulado y sostenido en una base con cariátides. El cilindro girará produciendo el sonido del felino que se halla recostado en la parte superior de la prisión. El artista utiliza varias maderas, pero en esencial el balsa. Además agrega a sus trabajos elementos varios como botones, collares, aparte de cerraduras y demás accesorios indispensables para desarrollar su proposición. Estas adiciones y mezclas de distintos objetos fabricados serán una costumbre que permanece hasta hoy.

A finales de 1968 trabaja su primera mujer-objeto: *Rosario la mujer armario*, que inaugura una serie de muebles femeninos donde la idea de objeto y el «pop» autóctono llega a su mejor momento. *Teresa la mujer mesa* (1969) (Colección del Museo de Arte Moderno La Tertulia), *Sacramento la mujer asiento* (1970) (Colección Biblioteca Luis Angel Arango), *Berta la mujer puerta* (1970), *Isadora la lechuzca mecedora* (1971), *Abigail la mujer atril* (1972) (Colección Biblioteca Luis Angel Arango), *Leonor la mujer tocador* (1973), *Paula la mujer jaula* (1974), *Estefanía la mujer telefonía* (1975), *Mónica la filarmónica* (1976), son los nombres y funciones de estos trabajos atrevidos y enteramente novedosos que presentan una utilidad al tiempo que impiden desconocer una imaginación desbordante, sólo explicable y racional en las regiones de Macondo.

En estas mujeres se hallan los elementos perdurables y de mayor perfil en el trabajo incansable de Tejada. Su referencia a la Historia del Arte no solamente es remota, remitiendo a la frontalidad y estatismo de lo egipcio, o a los relieves y pórticos del romántico y

gótico. El entusiasmo por la composición de famosas obras de la escultura y pintura lo llevan a recrear el tema y dar una versión. El ejemplo más elocuente en este sentido es Estefanía la mujer telefonía, Olimpia en madera con la actitud de Paulina Bonaparte y reclinada como el mejor Moore. Sólo que un seno guarda el disco para marcar, sus labios el micrófono para hablar y la mano el audífono. En el mueble donde Estefanía descansa plácidamente se disimula un cajón destinado a guardar la guía telefónica. Sensualidad y amor permanecen siempre acompañando toda producción del artista: a Paula-Jaula, se le introducirán los pájaros por la vagina-corazón, y sus senos guardarán los sólidos y el agua de sus habitantes. Rosario-Armario tiene rostro, senos, piernas y brazos, dispuestos a ocultar corbatas, zapatos y cuantos elementos fueran necesarios de una mirada indiscreta. Con respecto a la producción de las esculturas con temas de mujer y muebles, la crítica se ha pronunciado en estos términos: “Cuando en 1971 Hernando Tejada expone por vez primera el conjunto de sus mujeres-muebles en Bogotá, Galería San Diego, queda incorporado por derecho propio al mejor y más original pop colombiano. Hasta ese momento, este pintor caleño había desarrollado dentro de sus condiciones muy restringidas, una actividad profesional de pintor de caballete, pintor muralista y con mayor fortuna e imaginación, de tallista de objetos de madera dulce, en los cuales manifiesta una gracia tan constante como mínima. Como salto de esta obra oscura a las mujeres muebles, es enteramente sorpresivo ⁽³⁾: “...Porque el humor de Botero es ironía y como tal provoca una sonrisa. Los objetos de Tejada, en cambio va más allá: producen la carcajada plena de satisfacción. La risa espontánea del gozo. Son el ataque a la solemnidad, a los aires de notario, a la grandilocuencia nacional. Al amor por el exceso y la pompa. Al canapé republicano» ⁽⁴⁾.

Intercalada con los grandes aparatos escultóricos, hay una inmensa gama de objetos utilitarios que registran en verdad un número crecido de usos diarios. Desde un destapador de botellas y un espejo de mano, hasta cunas, cajas y discotecas, han sido elabora-

dos con un despliegue verdaderamente incomparable de ingenio y versatilidad. Dentro de estos objetos, también series notables como las cabezas-armarios, donde el artista retrata a personajes locales y a celebridades, incluyendo igualmente alegorías e imágenes míticas. Otra serie sobresaliente son los músicos que van desde los tradicionales Bach, Beethoven y Schubert, hasta los saxofonistas del jazz. Estos músicos conforman generalmente la serie de las discotecas. Refiriéndose a estos trabajos el crítico e historiador Germán Rubiano Caballero afirma: «Mención especial merecen los pequeños objetos en balsa de Tejada. Son adornos -¿Una de las funciones del arte no es exornar?- de pared o de mesa, trabajos con gran cuidado y que tienen la misma gracia de sus figuras-muebles. Particularmente atractivas son las máscaras de rostros femeninos engalanados que pueden abrirse para cambiar de función y servir de espejos. Tal vez sin proponérselo toda la obra de Hernando Tejada, además de su admirable sencillez, acusa una marcada voluntad de aproximación a la gente»⁽⁵⁾.

Hernando Tejada, nacido en Pereira (Risaralda) en 1924, es por derecho un artista de la generación de los 50, aunque en la mayoría de las consideraciones históricas así no se le trate. A este respecto el crítico Antonio Montaña aclara: «En cierto modo Tejada ha trabajado siempre con independencia absoluta del grupo generacional al que pertenece. Contemporáneo de Obregón, Grau, Negret, Ramírez Villamizar, Castillo, etc. Expuso sus primeros trabajos por la misma época. Sin embargo en ningún momento su obra estuvo comprometida con la estética europea que su generación entraba a defender, ni con la obediencia a la tradición del pseudo academismo o el entusiasmo por lo social que impulsaba a los defensores del muralismo mexicano. En su trabajo práctico, Europa sólo estaba presente en forma muy tangencial. Parecía más influido por la escuela de la ilustración o por el arte primitivo, que por los motivos de avanzada. Pero la heterodoxia de su trabajo -el tono alegre, casi naif- lo asimilaron al grupo que con desprecio no exento de sorda rabia fue llamado "Modernista". Sin embargo, mientras Obregón, Negret, Ramírez Villamizar, y el mis-

mo Grau, amén de todos sus seguidores, ingresaban por distintos caminos hacia el reino del abstraccionismo, Tejada se mantuvo, casi como un disidente, dentro de la línea figurativa. Con una ventaja, que se constituiría años después en su mayor lastre: "Su obra no tenía partido. Para el grupo cosmopolita, parecía demasiado local. Para los quedados atrás resulta insoportable vanguardia. Tejada se había quedado solo" (6).

Tejada que desde muy joven se vino a vivir a Cali, continúa radicado en esta ciudad. El año pasado participó en el simposio de escultura en madera de la ciudad canadiense de Vancouver. Allí realizó una pared con puerta y ventana⁽⁷⁾, obra con la cual obtuvo un notable éxito. Ahora y desde el pasado año, se encuentra en la elaboración del Organillero, una figura de tamaño natural que es su autorretrato.

NOTAS:

- (1) TRABA, Marta. *Mirar en Bogotá*. Bogotá: Ediciones Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pág. 58
- (2) *Ibid*, págs. 169 - 170
- (3) TRABA, Marta. «Historia Abierta del Arte Colombiano». Cali: Ediciones Museo de Arte Moderno La Tertulia, pág. 229.
- (4) MONTAÑA, Antonio. *Sobre Tejada*. Pereira, Centro de Arte Actual, 1976.
- (5) RUBIACABALLERO, Germán. «Historia del Arte Colombiano». Tomo 5 Barcelona: Salvat Editores Colombianos S.A. 1976, pág. 1443.
- (6) MONTAÑA, Antonio. *Sobre Tejada*. Pereira, Centro de Arte Actual, 1976.
- (7) GONZALEZ, Miguel, *Revista «Arte en Colombia»*. No. 4 abril-junio 1977, ver crónica, pág. 13.

FERNELL FRANCO

Durante los meses de marzo y abril de 1972, Fernell Franco (Cali, 1942), realizó su primera exposición individual⁽¹⁾. Se trata de una rigurosa selección de fotos tomadas a los burdeles de Buenaventura, el primer puerto sobre el Pacífico; distinguido por un fuerte e inconfundible sabor tropical, propio o emparentado con lo lumpesco y sórdido, donde el caudal de tráfico y mafia, amenazan hasta la naturaleza misma. La tarea fue capturar todo ese ambiente mezquino, tenaz y vetado símbolo de marginabilidad.

Pero el tema como apolladura, eficaz manera de conmover o fácil imagen para gustar, no se hizo trampa en la cual pudiera quedar atrapado Fernell Franco. Su exposición constituyó una verdadera inspección sobre la forma, el cromatismo, la composición; a la vez que enriqueció el argumento dándole amplias y variadas definiciones. Fernell abrió posibilidades grandes de lectura visual en el uso de la fotografía como instrumento estético. Utilizadas las tomas como medio, subrayan la artísticidad del trabajo, al tiempo que deshuelan la posibilidad de marginamiento de esta clase de fotografía.

La exposición "Prostitutas", acentuaba el aspecto artístico, diferenciando la simple foto investigación, o documento, o de aspecto masivo. Sus obras hacían hincapié en lo intelectual y estético. Ironizando sobre los aspectos simples de «foto aceptable», «buena foto» o «instantánea feliz».

Se dice que el dibujo y el grabado durante la década del 70, tuvieron que agradecer la presencia de fotografías. También la pintura hiperrealista y la escultura con características similares. Es curioso registrar paralelamente que la fotografía se ha nutrido igualmente de estas manifestaciones plásticas. Esas mutuas influencias enriquecieron y dotaron las imágenes en general, de nuevas y sobre todo, profundas alternativas; aún en el caso de artistas que reflexionaron en tomo a lo instantáneo y vanal.

Hay juegos cromáticos en la obra de Fernell Franco. Repetición de elementos seriales: con y sin variantes. Utilización del collage cuidadoso para trampear la realidad, o para destacarla. Juego premeditado de la luz y la sombra, regulado en el laboratorio. Filtros y soluciones destinadas a desempeñar un papel significativo. Sin embargo su obra resulta esmeradamente clásica, elegante y pacífica.

Haciendo uso de los medios sin alarde y con eficaz reposo. La exposición «Prostitutas», incluía personas y paisajes. Las primeras se sometieron a la voluntad poética del tratamiento cuidadoso, con estrategias distintas. Sentadas, bañándose en los patios, en sus camas, las prostitutas eran ofrecidas al espectador cuestionando no tanto el argumento «tan manoseado», sino los distintos aspectos al nivel de imagen, vivencia, psicología y emotividad. El paisaje, el entorno, la casa de citas deteriorada, húmeda, malsana, se presentó con iguales intenciones y procedimientos. Y es este paisaje convertido en foto, el que enriquece el argumento y la manera de utilizar el lente. El medio ambiente como tal, será muy importante en el desarrollo posterior del fotógrafo; ocupará su atención en las otras doce series posteriores «Bicicletas» e «Interiores».

Sobre esta exposición individual Nicolás Buenaventura afirmó: «Son imágenes artísticas porque arrancan o desmontan todo el montaje sádico de la ideología oficial periodística y de pronto ocurre - no en la exposición sino en la vida real - que las putas de Buenaventura dejan de serlo y que toda su utilería deja de ser también esa «mercancía» (ese tipo tan peculiar de mercancía de reinado de la «libre empresa») y ocurre que se van haciendo seres humanos, hermosos rostros puros, infantiles, femeninos, antes no descubiertos. Y los objetos que las rodean, sus puertas, sus muros, sus camas, sus prendas, son legítimas, tienen la misma dimensión humana del artista»⁽²⁾.

Cuando se instaló en esta primera experiencia tenía ya un rico bagaje de fotógrafo callejero, reportero gráfico. De modas y pu-

blicidad. De tal manera que el oficio como tal ya era parte de su trabajo cotidiano y no le interesaba en absoluto aprenderlo ni destacarlo. Sus fotos dieron paso al contenido, dejando en evidencia la visión personal y el concepto fotografía como idea artística, a partir de la traición a la objetividad de lo real, en aras de un enfoque subjetivo, romántico y experimentalista.

La fotografía tradicional, histórica, destinada a formar parte de la academia más respetable, estudiable y medible, parece concluir como ciclo de una exposición histórica de grandes alcances: «La familia del hombre», empeño colosal que Edward Steichen culminó en 1955 en el Museo de Arte Moderno de New York. Desde esa época y durante la década del sesenta, nuevos usos y elementos narraron el desarrollo de la fotografía artística. El ánimo de los Pop, trabajando a partir de elementos ya capturados y luego los hiperrealistas al ampliar los modelos hasta encontrar topografías inéditas, insistió en la importancia de las cámaras y el laboratorio. La fotografía fue fundamental, respirable, volviéndose necesaria y digamos que inevitable. Un porcentaje altísimo del arte eventual, perpetuó las acciones en fotos. De tal manera que durante estos setentas el camino conceptual fue paralelo para todas las artes visuales.

Fernell Franco es de la generación del setentas. Su investigación y trabajo se han desarrollado en Cali, lugar donde vive y ejerce. Su obra ha tenido que ver con el dibujo de Ever Astudillo y Oscar Muñoz. Todos han trabajado lo urbano y atmosférico como fuerza comunicativa. Los dibujantes también han tomado del trabajo fotográfico y de los elementos que le son comunes en el paisaje. Todos están desarrollándose dentro de una generación de nuevos visionarios en Colombia, llamados así para diferenciarlos de los inmediatamente anteriores colegas de los sesentas y cincuentas.

Sin dificultad se puede constatar que la nueva fotografía está necesariamente apoyada en argumentos viejos, dado que los referentes del arte padecen de eternidad, por lo mismo que cuenta para su objeto y sujeto con el hombre. La novedad es una forma

de desafío mediante la revisión de tratamientos. Este modelo de operar es una presión de las circunstancias, que en el caso del artista-fotógrafo, lo lleva a congelar el hecho, advirtiendo el des-
envolvimiento del arte al cual abonará con su talento.

Fernell Franco ha trabajado en silencio y en una forma muy suya de clandestinidad emocional. Esta actitud es parte de su personalidad. Continúan usándose estas características, para las dos series siguientes, «Bicicletas» e «Interiores»⁽³⁾, que desarrollan todo un potencial del misterio, soledad y toda esa gama de apasionados comportamientos existenciales que evocan su trabajo. Pero estas señales solamente forman una parte de las ideas que el fotógrafo quiere comunicar a través de sus propuestas.

La otra dirección complementaria la advierte el espíritu documental y la reserva emotiva que se suman a un sobrio oficio de laboratorio para producir síntesis y análisis, rasgos notorios que confirman la madurez de sus procesos.

Curiosamente al cerrar esta década, de la cual es miembro indispensable, Fernell Franco entrega un trabajo sobre la base del discernimiento y la penetración, cumpliendo una de las labores más espléndidas en el campo de la creación a varios niveles. Tal vez siguiendo el sabio consejo de Brassai quien recomienda sugerir, en vez de insistir o explicar.

NOTAS:

- (1) Galería «Ciudad Solar», Cali.
- (2) «Vanguardia Dominicana» No. 83, domingo 16 de abril, 1972, Bucaramanga.
- (3) Museo de Arte Moderno La Tertulia, «Ever Astudillo, Fernell Franco, Oscar Muñoz». Septiembre - octubre 1979.

CARLOS CORREA

Como bien lo señaló la exposición «Pintores y Escultores de la generación de los 30», presentada en el Museo de Arte Moderno la Tertulia, y hábilmente planteada por el crítico Germán Rubiano Caballero, Carlos Correa es un artista de este período. Sin embargo, su obra y producción más contundente en la pintura, se realiza en la década del cuarenta. Los 10 años siguientes nos revelan al artista como grabador. Creo que en estos 30 años reúne los elementos suficientes como para entrar con especial acierto en el arte colombiano de este siglo.

A los 13 años de edad se inscribe en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, en clases de canto y un año después cambia la música por el dibujo. A los 17 años, cansado de las réplicas familiares decide trabajar en un taller fotográfico retocando negativos (oficio que tendrá hasta 1942). Sus profesores son L.E. Vieco y Humberto Chaves. En 1927, año de «prosperidad» para la economía de Colombia, la Escuela de Arte contrata al pintor belga Georges Brasseur, académico clasicista empedernido. Después Jack Scott, pintor inglés de simpatías por el impresionismo. Luego será el alemán Kurt Lahs, artista de tendencia modernista: racionalismo, cubos, geometría y planos de color, son los principales lineamientos de su doctrina. En 1930 con la gran crisis económica ya no se pueden seguir pagando profesores extranjeros y alguien recuerda que hay un pintor antioqueño venido de estudiar en Europa: Pedro Nel Gómez. Este será el último maestro de Correa y el que da formación definitiva al futuro artista. Juan Friede, en su monografía sobre Carlos Correa, describe este momento así: «Pedro Nel Gómez entra como profesor en el Instituto; enseña pintura, habla de ella y del arte en general a los muchachos antioqueños, describe los valores plásticos que revela la vida colombiana y que claman desesperadamente por un pintor que le de forma. Llama la atención sobre la luminosidad del valle de Medellín, sobre los contrastes de su colorido, sobre la rica paleta

del paisaje. De Pedro Nel Gómez emana una fuerza de convicción, una fe inquebrantable en el noble papel que ha de jugar la pintura americana; esto entusiasma a los alumnos. Sus clases se llenan. Nace una corriente, un grupo definido alrededor del maestro: se forma una verdadera escuela artística».

Esta es la formación de Carlos Correa, nacido en Medellín en 1912, y radicado en Cali desde la década del cuarenta. Aquí dirigió en dos ocasiones la Escuela de Artes Plásticas y ahora se cuenta en la nómina de profesores de pintura.

Etapas formativas. El naturalismo aparece como el punto de referencia para iniciar el itinerario plástico de Correa, época influida por las enseñanzas de Pedro Nel Gómez y también por sus obras. De este período en el «Retrato de la Abuela» o «Psiquis a través de la Plástica». «La senté en un ancho y viejo sillón que había en casa. Cerré las ventanas para provocar un ambiente de penumbra, sólo un rayo de luz alumbraba mi paleta y la cara de la anciana». El óleo fechado en 1931, la presenta reposada y ausente al aparecer sorprendida en meditación durante la lectura de un libro. El personaje está sentado; esta composición será utilizada en repetidas veces por el artista, «Retrato de Manuel José Jaramillo»(1940, óleo) o «Autorretrato»(1944, óleo).

Entre 1934 y 1935, Correa estará muy preocupado por los conflictos socio-políticos. Estas preocupaciones marcarán otro período dentro de su trabajo, que será retomado más tarde, en los cincuenta, cuando utiliza el grabado como su medio preferido.

De esta época son cuadros como: «La Marcha del hambre», «En tierra de obreros», «Huelga de Barranca» y «Reparto de sobras», trabajos desgraciadamente destruidos por el artista en una de sus notables «purgas».

En los dos años siguientes Correa lee el artículo del médico Laurentino Muñoz: «La Tragedia biológica del pueblo colombiano», y le obsesiona el tema del sexo, que no es admitido como problema existente por la sociedad puritana de ese momento. Esas

fuerzas biológicas son llevadas al lienzo por Correa en tres temas capitales: La Maternidad, el desnudo y la muerte. De esta época son cuadros como: «Su Majestad la muerte americana», «Los Entierros», «Carnaval y Entierros», «Los Desnudos» y «El Tríptico de Fuerzas Vitales». En noviembre de 1936 hace su primera exposición en Medellín y manda al director de «El Colombiano» una nota donde se puede leer: «Nuestra exposición será un reto a las fosilizadas formas de arte, que hasta el presente aquí han imperado. Es nuestro deseo que esta exposición sea un aporte valioso a la revolución artística iniciada por Ricardo Rendón y Pedro Nel Gómez. Invitamos al público de Antioquía a visitar nuestra exposición, como compensación estética al vivir político-comercial de este pueblo». El crítico Juan Fride nos describe este momento así: «Su obra es demasiado pujante, está creada bajo el dominio directo de la pasión. La calidad decorativa, colorística y la composición estética de sus cuadros, sufre por ello; su paleta es pobre y oscura todavía, algo crudos son los colores, burdas las líneas; la composición peca en algunos casos por falta de estabilidad. Pero el pintor tiene 24 años, y ya logró una importante calidad en su obra: el dinamismo».

Correa viaja al Ecuador y luego se radica en Bogotá. Corre el año de 1938. Allí vive el impacto de la capital y sus ideas sufren una transformación, entra en un período existencial que plásticamente se expresará en los temas místicos. En este momento hay interés por los argumentos religiosos y nuevas interpretaciones acuden a la mente del artista. De este período es «El Cenáculo de Marinilla», del cual hay versión en el Museo de Arte Moderno la Tertulia. Se evidencia una fuerte influencia del pintor español Gutiérrez Solana. Este interés por lo dramático y la paleta oscura, temas pétreos, místicos y religiosos, llevan al pintor a mirar en torno a lo español. En un reportaje concedido en 1940, declara: «Quisiera recoger la herencia española, recibir este legado que se afirma en El Greco, se asienta con Zurbarán, se sostiene con Velásquez, se hace convulsivo con Goya y se remonta hasta Solana. No perder toda esa cadencia de cumbres e infundir a la obra un amplio y poderoso sentido de americanismo».

Este período místico-español culmina con el cuadro «La Anunciación» y «Naturaleza en reposo» (1941), premiado este último después de varias discusiones en el III Salón Nacional de Arte. Es comentado por el crítico Juan Friede así: «Correa no es paisajista, y aunque pintó algunos paisajes, no les daba importancia. El cuarto oscuro de recortes fotográficos, dejó imborrable influencia en su arte; la entrega espontánea a la naturaleza no la conoce Carlos Correa. Pero objetos inanimados, dispuestos con cierto arreglo, «Naturaleza muerta», siempre captaba su atención. Desde la ventana de su estudio, se ve una calle común y corriente con fachadas y tejados rojizos. En el horizonte se elevan montañas; pero lo que más le preocupaba es lo que dispuso en el primer término: una guitarra sin cuerdas, una guitarra muerta; la calavera de un caballo, recogida en los potreros vecinos, luce su esquelética blancura; algunas ahuyamas, dos botellas con agua pura y un tomate, prueban su sentido de naturalismo; una pesada tela, descolgada de la mesa, une estos elementos. Nada brilla, nada es efectista. No hay reflejos, ni «trompe l'oeil». Son planos de color en tonos oscuros, construidos arquitectónicamente». Las últimas experiencias que determinarán el arte de Carlos Correa, son la estatuaría de San Agustín y su viaje al Perú, donde encontrará un gran interés por lo precolombino, sus leyendas y mitos. Y digo las últimas, porque el artista con estas y las anteriores construirá su lenguaje definitivo partiendo de lo ya elaborado a finales de los treinta y en toda la década del cuarenta.

La Anunciación. Es de las obras discutidas y escandalosas de arte colombiano a lo largo de su historia. «El cuadro fue mandado al Segundo Salón Anual de 1941. La Junta de Admisión, después de muchas deliberaciones y por mayoría de votos, acepta el cuadro. Pero en el último instante, el Ministro de Educación ordena su retiro, debido a las protestas por parte de algunos sectores de la sociedad bogotana, que lo considera demasiado libre en su concepto, para ser exhibido en público. Se le acusa al pintor de profanación de un dogma fundamental de la religión católica». (Juan Friede, El pintor colombiano Carlos Correa). Al Tercer Salón vuel-

ve el cuadro clausurado y esta vez con el título "Desnudo" seguramente para ablandar la proposición y a los observadores escandalizados. Al trabajo se le concede entonces el primer premio en pintura. Solamente será mostrado al público por espacio de cuatro días. Los únicos, en que ese trabajo se podrá exhibir libremente, hasta el año 1978 en el Museo La Tertulia dentro de la exposición de los treinta. El crítico Fridé nos narra en el libro citado estos hechos: «Esta vez otro Ministro, un conocido jurista aprovechó una irregularidad en la admisión y el cuadro fue una vez más retirado del Salón. Se desató entonces una tempestad que fue el más fiel retrato de las pasiones reinantes en la sociedad bogotana de entonces (1942), que el de su vida artística. Intervino la curia. Tres expertos religiosos fueron nombrados y en un largo peritazgo («El Catolicismo», 16 de octubre de 1942), resolvieron que el cuadro no tenía méritos artísticos, que estaba «desdibujado» que la composición colorística acusaba fealdad. Que aludía al dogma de La Anunciación, asociando el cuerpo desnudo de una mujer en gestación, con la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Evocaba las cláusulas del Concordato y el derecho consagrado de la iglesia de vigilar la moralidad del pueblo, ejerciendo control sobre espectáculos públicos e igualmente a la exposiciones nacionales, a otros certámenes educativos para la juventud. Muchos periodistas atacaban el cuadro directamente. Un fraile exclamaba: «túvose la idea luminosa de ir a arrojar un frasco de tinta sobre el depravado lienzo para cubrir el cuerpo sacratísimo de María y librar a la sociedad de este pasquín sacrilego... Dijeron que la cárcel sería la pena por la justísima actitud ¡Qué más glorioso para un católico que sufrir persecuciones por el honor y la gloria de María! «(Fray Mora Díaz en «Cruzada», noviembre 1942). Jamás una obra ha desatado tan encontrados e históricos comentarios en la historia plástica del país. Jamás una sociedad iracunda arremetió contra un artista como lo hizo en masa contra Carlos Correa. La hora del escándalo fue el año 42. Los vituperios contra Débora Arango por parte de un sector de la sociedad de Medellín fueron pálidos ante la ola de telegramas, cartas abiertas y artículos de prensa que sostuvo «La Anunciación» o «Desnu-

do». Las polémicas y notables disgustos con la aparición de Norman Mejía o Pedro Alcántara en los años sesenta, fueron en realidad pequeños comparados con los acontecimientos del 42. Los acalorados alegatos en torno al «Homenaje al Estudiante» de Negret y el «Monumento a López Pumarejo» de Feliza Bursztyn, son medidos si los colocamos paralelos al caso Correa. Naturalmente todo este torneo desigual de una sociedad ciega o miope, contra un pintor nuevo y aportante, tiene su razón y si la analizamos detenidamente puede resultar lógica.

«La Anunciación» venía a decir plásticamente otras definiciones con respecto al arte y en especial a la pintura. La utilización dramática del color, el uso del argumento como símbolo, y el juicio ideológico severo al destacar los valores materiales, sacrificando los dictados eclesiásticos, profanaba cualquier costumbre no sólo de la práctica artística sino de la convivencia social. Se trataba de redefinir la función del artista y su obra, a la vez que de corregir los parámetros de juicio seguidos por una sociedad; para ello el artista utilizaba su única arma y con ella da la batalla, tal vez más dura, en lo que va recorrido de nuestro siglo plástico. Y el más sorprendente es que ni un paso atrás, Correa no se retrae ni se retrata. Su actitud seguirá inalterable y la voluntad y los pinceles continuarán insobornables. «La Anunciación» no se ha envejecido, y si bien ya no escandaliza ni perturba el juicio, deja ver con claridad su estructura y las coincidencias históricas que hoy podemos constatar. El cuadro presenta dos realidades, una humana y otra mística. Una material y religiosa otra, como en las obras clásicas del Greco y cientos de pinturas cristianas. Una mujer horizontal grávida y llena de sensualidad domina el lienzo situándose en primer plano. Reducida a ser adorno de la ventana, neutral e indiferente el tema central, «La Anunciación», se deja ver como un mero accesorio de la composición. Se recalca una verdad natural, reduciendo los dictados del dogma. Se propone lo probable ante lo inexplicable. Se advierte la verdad ante el misterio. Ante estas evidencias dichas además con buena pintura, viene el rechazo total y el cuadro es premiado y luego revocada la determinación,

caso único en la historia de nuestras artes plásticas. Carlos Correa dijo al crítico alemán Walter Engel en un reportaje (Revista de Indias No. 56), refiriéndose al cuadro en mención: «Mis impulsos son muy contradictorios. El primero es el impulso místico. La mística me atrae y la quiero. Pero hay ese otro impulso opuesto, el anárquico que implica la tendencia de destruir lo existente para construir el futuro sobre las cenizas del pasado. Hay, por fin, una tercera tendencia que me mueve y es la tendencia humana, el deseo de expresar los problemas del hombre y ante todo del hombre de estas tierras, de las gentes americanas».

Es interesante traer a cuento una coincidencia. Años más tarde, casi dos décadas, el primer premio en pintura recayó sobre Alejandro Obregón y también en un Salón Nacional de las Artes. Y otra vez una mujer horizontal, embarazada, construida con economía de color y estructurada con plenitud diciente, estaba destinada a simbolizar de manera evidente la situación del país. «Violencia» fue un cuadro comentado, valorado y consagratorio. Pasados años de revisiones constantes, críticas y autocríticas encarnizadas, Colombia entraba de lleno en el arte actual y con un nacionalismo bien entendido.

Los Grabados. Correa trabajó las planchas de metal en la década del 50 momento en que era totalmente impopular esta técnica entre nosotros. También extraño al momento histórico la gran dosis de humor negro y corrosiva furia con que el artista cuadra a sus personajes. La crítica social es evidente y clara, se elabora de una manera directa y sin tapujos, saludando una brillante energía imaginativa que se mueve dentro de la alegoría y la caricatura.

La primera serie, «Las Trece Pesadillas», data de 1952-1954. La componen estos títulos: «El Club de los Ratonés», «Mejor es la buena fama que el buen ungüento y el día de la muerte que el día del nacimiento», «Nada nuevo hay bajo el sol», «Viácrusis», «Lord a los valientes campeones», «El verraco de guacas», «Nunca más», «Atajareis las cabalgaduras que me las graduan», «Los cuatro

grandes», «Colombia es una tierra de leones», «Putra la madre, puta la hija, puta la manta que las cobija». La otra serie «El mundo es libre», esta fechada entre 1948 y 1961 y consta de trece estampas, así: «La prostituyente», «Cada loco con su tema», «Paz, justicia y libertad», «Lo que nada nos cuesta volvámoslo fiesta», «La explosión», «El hospital de Girardota», «El buen vecino», «El rebuzno a competencia», «La decadencia de Occidente», «las últimas monarquías», «Libertinaje y desorden», «La escala de Barba Jacob» y «Capitalismo». En verdad basta leer los títulos para percatarse de la manifiesta intención política que sostiene los distintos argumentos. Hay una declarada mofa a las instituciones oficiales: el escudo nacional, los políticos, los ritos religiosos, la situación social del mundo: son ironizados y colocados en situaciones que recogen por igual la comicidad y la ridiculez.

Seguramente hoy este proceso de acusación, varias veces hecho después por nuestros artistas, no asusta como antes. Podríamos colocar estos trabajos como ejemplos magníficos del grabado colombiano de los cincuenta y señalar al tiempo cómo ellos ejemplifican con gran dignidad el proceso de cambio que se estaba operando en esa década. Estas series anunciarían la nueva intencionalidad furiosa y violenta de la generación posterior, también figurativa e igualmente expresionista: Granada, Rendón, Alcántara, Caballero, Norman Mejía, arremeterían con estrépito años después, en los sesentas sobre denuncias varias con técnicas distintas que incluiría el grabado.

Carlos Correa se revela por fin hoy, como un grabador insobornable y tenaz; listo a desatender la facilidad y falsa poesía mientras no descarta la posibilidad de ser simbólico ayudado por parábolas crudas y elocuentes. Sus grabados estrictos y sobrios abonan la dimensión del trabajo, disipando dudas que se puedan tener sobre la totalidad de su oficio.

Seguramente el signo más sobresaliente en la personalidad de Carlos Correa sea su terquedad. Esa capacidad insólita y cada vez más exótica de permanecer fiel a sí mismo.

Pintando lenta, muy lentamente. Sin precipitarse ni tener urgencia. Lo dicho antes está bien dicho y creo que como pintor y grabador ya ha ganado un puesto merecido en nuestro arte.

Revista Arte en Colombia 1, Bogotá 1980

ANTONIO CARO

A partir del segundo lustro de los años setenta se fueron multiplicando en Colombia los trabajos no formalistas destinados a cambiar la sensibilidad y los parámetros apreciativos del arte. Algunas exposiciones internacionales ayudaron, influyeron y alimentaron esas propuestas («Dada, surrealismo y su historia», Richard Smith, Luis Camnitzer, Liliana Porter, Video Arte, Mauricio Bueno, Arakawa y algunos trabajos presentados en las Bienales de Medellín y Cali); también las posiciones nacionales de Bernardo Salcedo quien desde 1968 involucra a su repertorio materiales e ideas desusadas («La Caja Agraria «La Caja de Compensación Familiar», con espigas de trigo y trapos, respectivamente; «La Hectárea, 500 sacos de polietileno llenos de heno; planas escolares propuestos como dibujo, etc.); Feliza Burzstyn en la segunda mitad de los sesenta recogió latas de aceite y las acumuló, proponiéndolas como esculturas; posteriormente ha venido presentando series ambientadas «Las Históricas», «Las Camas», «La Baila»; Beatriz González y Alvaro Barrios, han conseguido plantear distanciamiento y elaborar lenguajes mediante ambientes e ironías, casi siempre apoyados en la Historia del Arte. El líder joven durante la década pasada es sin lugar a dudas Antonio Caro (Bogotá 1950). Desde su primera salida cuestionó inteligentemente la definición de la artisticidad. Su personalidad se torna cada vez con mayor interés, consiguiendo persuadir con su actitud a una treintena de artistas que hoy se encaminan por una vía conceptual. El solo abrió la brecha a su generación y fue convenciendo por la fuerza de sus ideas a fijar la atención en su discurso. Siendo aún estudiante de la Universidad Nacional, concursó al XXI Salón Oficial con la obra Cabeza de Lleras 1970, que al decir del artista fue un «Homenaje tardío de los amigos de Zipaquirá, Manaure y Galerazarnba». El trabajo era un busto del Presidente de la República hecho en sal y colocado en una urna de cristal, con gafas reales. La noche de la inauguración se le echó agua; la forma se destruyó inundando el espacio de los espectadores. Esa entrada de Caro sin ecos ni precedentes en la vida nacional, constituyó el

punto de apoyo para la actividad ininterrumpida que ha llevado hasta hoy.

El juego-obra, su condición efímera y la acción del artista, inauguraban una nueva era del arte nacional. Una figura académica moldeada que se derrite, es el camino de la formación más tradicional hasta la comprensión (o intuición) del hecho vanguardístico. El empleo y exploración hasta su última consecuencia de las propiedades físicas del elemento, sintonizan una ironía que coloca en tela de juicio la definición de obra de arte, su integridad, expresividad y permanencia. Al escoger el argumento empujaba su trabajo hacia lecturas sociológicas, pedagógicas y políticas, presentes en su intención. Este mismo año la Galería Belarca lo incluye en una exposición titulada «Obra Múltiple» para la cual utiliza la máquina xerox e ilustra nuevamente un tema nacional. Primitive Art. y Miami Sunset, son títulos que hacían alusión al arte precolombiano agustiniano y a la versión turística de una Colombia pretendidamente internacional. También concurre al «Salón Panamericano de Artes Gráficas» (Museo de Arte Moderno la Tertulia Cali), donde reparte a la entrada 2000 tarjetas dibujadas en compañía de Jorge Posada. Eduardo Serrano, el crítico que más se ha ocupado de hablar y presentar su trabajo, tiene un comentario muy claro sobre las implicaciones y alcances de esta actitud «... no sólo la presentación en equipo de este trabajo discutía la generalizada consideración de la plástica como un «producto genial», sino que además su decisión de regalarlos subrayaba irremediablemente el énfasis comercial de nuestros sistemas del arte. Caro no se contentaba con proponer una sincera inhabilidad técnica como vehículo válido de creatividad, sino que además acusaba de frente al arte académico, enmarcado, vendido, comprado y colgado detrás de los sofás, de tergiversar la esencia de toda creatividad. Los artistas llamados «políticos» (como si los demás no lo fueran), se habían pronunciado permanentemente, contra la ascendente comercialización de la pintura y la escultura. Pero de alguna manera sus trabajos permanecían conceptualmente dentro de la categoría decorativa (que puede ser temáticamente impugadora, acusadora, incitadora, etc.), del mercado.»

“La obra de Caro nació por fuera de tal categoría. Y por fuera de ella ha permanecido, no obstante su tranquila evolución y su uso (o abuso) de nuestra organización artística (Museos, salones, universidades, críticos y galerías) como plataforma de lanzamiento de su sano escepticismo». ⁽¹⁾

Para la primera Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali (1971), vuelve a utilizar el elemento sal. Las propiedades físicas son vehículos para desculturizar la imagen, acercando su propuesta a elementos del arte sobre ⁽²⁾. El material se volvía protagonista de la obra. Hoy el trabajo Sal (placa con un letrero nombrando su organicidad) ha desaparecido a causa de su constitución. Caro participa en ese mismo año en la segunda muestra de arte y sistema en el CAYC, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires. Jorge Glusberg lo invitó, y desde esa época forma parte del grupo internacional.

En 1972 la obra de Caro va definiendo e invadiendo distintos terrenos, con una sorprendente lucidez. Para el Primer Salón de Artes Plásticas «Jorge Tadeo Lozano», presenta por primera vez su Documentación información basada en Manuel Quintín Lame y su obra, este trabajo ofrece datos del héroe indígena que inexplicablemente (o muy explicablemente) ha sido relegado en la historia patria oficial, ya que sus luchas por la emancipación de las comunidades oprimidas le valió la persecución y el olvido voluntario. Caro a través del documento (datos biográficos, fragmentos de su obra: «En defensa de mí raza», bibliografía) y consideraciones visuales (copia de fragmento de la firma de Lame y firmas completas), hacen la contemplación Arte como documento. La idea de presentar un trabajo de dimensión amplia (10 cartulinas de 1.40x1.00 metros) se plantea aquí por vez primera; esta práctica se irá agudizando y desarrollando con el tiempo. Para una exposición de ese año, el XXIII Salón de Artistas Nacionales. Los elementos invasores, críticos o irónicos se acentúan; igual sucede con los materiales baratos que utiliza y con su intención descartadora de preciosismos. Aquí no cabe el Arte, asaltaba el

Salón Nacional haciendo en él una propuesta de 11 metros de largo, donde se leían además nombres de estudiantes e indígenas masacrados por los ejecutores de la violencia oficial, ejemplificados en las fuerzas del orden y los decretos del gobierno.

En 1976, para el número 7 de la revista «Teorema», Caro declara sobre estas obras de su primera cosecha: «Yo era torpe y ahora soy doblemente torpe en cuanto habilidad manual. Por eso descubrí que me tocaba pensar para hacer las cosas, trabajar con las ideas. Mi primer trabajo sobre el vicio de la politiquería estaba viciado de lo mismo, de politiquería (Cabeza de Lleras), no había claridad. Después hice hasta cierto punto un trabajo panfletario («Aquí no cabe el arte»). Porque es fácil hacer un arte político sin co participar en un trabajo militante, creo que es más importante aportarle al arte que a la política, el arte político no le aporta a la política».

Siguiendo con el juego, la crítica y la documentación, el trabajo presentado para la II Bienal de Medellín (1972), hacía hincapié sobre la información de aspectos formales artísticos o de la naturaleza; color-azul, era un informe gráfico (degradación del color) y un texto explicando qué es color, y qué es azul ⁽³⁾: Para la exposición «Nombres nuevos en el arte de Colombia» (Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1972), Caro recogió la célebre frase de Mao Tse-Tung, El imperialismo es un tigre de papel, y materializó la sentencia con letreros, usando caracteres rusos y recortando en papel siluetas de tigres en tamaño natural. La seda china de la pancarta y la letra soviética enfrentaban visualmente ideologías que culminaban su intento en los frágiles animales colgados a diferentes alturas en la entrada del Museo. Su trabajo agredía no sólo la definición antigua del arte, sino todos los distintos dogmatismos que las tendencias de izquierda celosamente cuestionaban. Caro provocaba y conseguía encolerizar.

En 1973 la Galería San Diego de Bogotá presenta el tema Marlboro, por primera vez. En Barranquilla la Galería Barrios ofrece una

versión de El Imperialismo es un tigre de papel. Este aspecto reiterativo es una característica de Caro, quien disfruta instalando su obra, re-elaborándola e insistiendo con una idea. «Como yo soy como bruto me baja una idea por año y esa misma la machaco hasta cansar la gente. En eso todavía me queda algo de la publicidad que hice en una agencia en Bogotá»⁽⁴⁾.

En el XXV Salón de Artistas Nacionales (1974) presenta el collage (2.80 x 1.00 metros) titulado Aquí no hay caso; un año después presenta 500 paquetes (Marlboro) en la Biblioteca Nacional y es en esta época donde por primera vez utiliza la frase todo está muy caro.

Cuando se abrió la exposición del Museo de Arte Moderno de Bogotá «l Salón Atenas», Caro figuraba en la lista de expositores, pero ninguna obra estaba para ser apreciada. El trabajo iba a ser realizado utilizando el tiempo de la exhibición; un tiempo como espacio para elaborar, al contrario de Lleras, donde las horas señalan la destrucción, y los meses son el final de su trabajo. El tema de lo nacional iba a ser subrayado y el audiovisual con diapositivas y música se titulaba Colombia-Marlboro; se apreciaría al cierre de la exposición. Es bueno recordar el parentesco de Caro con el «Land Art» o earthworks, que deben ser considerados como corolarios del arte «povera» y el arte ecológico. El escenario que Caro había seleccionado era la ciudad de Bogotá; su casco urbano con los parques y demás motivos. La fotografía iba a capturar el tema en lugares usados o desusados para el emblema Marlboro⁽⁵⁾.

1976 es la fecha de partida para su Colombia-Coca Cola; dibujaba y pintaba en los muros, para la exposición en la Galería Belarca (junto con Matas de Maíz), con el muy ilusorio título «Defienda su talento»⁽⁶⁾. Dibujaba sobre papel, en la exposición de Jonier Marín en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, «Lápiz y Papel» (con una foto del artista); pintaba sobre lata (como una pequeña valla) para el XXVI Salón de Artistas Nacionales (donde le concedieron la medalla de oro)⁽⁷⁾.

En estos seis años Caro consigue producir las ideas fundamentales y los vehículos para comunicar los conceptos. Como diría Marcel Duchamp, el arte no es tanto de apariencia como de operación racional, no es cuestión de morfología como de función. Y en ese carril de valores la suma totalista de Caro, quien propone anti-objetos y anti-formalismos, como una actitud artística, y no anti-arte, como lo incomprendieron algunos.

Durante 1977 se preocupó por hacer encuestas sobre la realidad del arte en general y de sus productos en particular. En varias ocasiones colocó un libro para opinar («Novísimos colombianos», Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, organizada por Marta Traba; Galería El Sindicato, Barranquilla; Galería Finale: «Ven a firmar», Medellín, y Galería San Diego, «Si quieres puedes», Bogotá). Al año siguiente expuso su cartel «En 1978 todo está muy caro» (XXVII Salón de Artistas Nacionales). Retomando la textualidad adhiere a ella varias propiedades asociativas tales como el comentario social, la idiosincrasia popular en una «Frase de cajón», el narcisismo que la presencia de su nombre conlleva y por último el uso de una pretendida originalidad a partir de lo no original. Dada su influencia en el mundo artístico del país: «todo está muy caro». La situación calamitosa nacional se basa en que: «todo está muy caro». La apropiación de lo real como un signo de su inteligencia.

El Centro de Arte Actual de Pereira editó una serigrafía del Homenaje a Quintín Lame (y celebró una exposición con ese tema en 1978); la Galería Garcés Velásquez patrocinó el tiraje de una Mata de Maíz en serigrafía.

Con el I Festival de Vanguardia de Barranquilla (1979) se exhibió el Homenaje a Quintín Lame (firma, cartel mural y un audiovisual, sobre pictografía de la Sabana de Bogotá), el cual fue presentado también en la Galería Finale de Medellín; y por último se le pudo ver instalando dentro de la polémica exposición «Arte de los años 80» (1980), que Alvaro Barrios preparó para el Museo de Arte

Moderno la Tertulia en Cali. Sobre el tema de Lame, Caro ha declarado: «Ahora decidí dejar de hacer bromas y meterme con el indigenismo. He hecho una exposición como homenaje a Quintín Lame él caudillo indígena del Cauca que con clarividencia hizo un resguardo en Chaparral y luchó entre el año 10 y el 40 para que la legislación indígena tuviera vigencia; perseguido por el presidente Valencia de entonces y los hacendados. De él tomé la firma y puse motivos indígenas. Esto tiene que ver con el arte, la sociología, la etnografía y queda uno bien con todos. Pero de verdad esto es terriblemente importante.»⁽⁸⁾

En ese empeño textual destinado a atacar las mitología colectivas (Marlboro, Coca Cola) o a denunciarlas (todo está muy caro), o a reivindicarlas (Quintín Lame) se sitúa un conceptualismo ideológico que orientó en Latinoamérica el grupo CAYC, cuando en 1972 presentó la exposición «Arte e Ideología», donde se incluyó el grupo de los trece y otros artistas. Al decir de Jorge Glusberg, la alternativa para los habitantes de la resistencia está en «desarrollar un arte de liberación, opuesto al arte de dominación», es este precepto el que ha considerado Antonio Caro en su obra y actitud influyente y sugestiva. Hoy ha encontrado seguidores entre los nuevos artistas del país (por suerte poco compradores: el público siempre prefiere coleccionar con 20 años de atraso las obras de calidad: ellos siempre sobre seguro!) y su talento es signo de valentía en una zona de superficiales indignos. El tiempo que pasa me convence cada vez más de lo buen artista que sigue siendo y de la dificultad que implica ejercer sin traicionar principios.

NOTAS:

- (1) Un Lustro Visual, ensayos sobre arte contemporáneo, pág. 141, Ediciones Museo de Arte Moderno y Tercer Mundo. Bogotá 1976.
- (2) El teatro también utiliza este término y el Nuevo Teatro Colombiano había emprendido por esta época una investigación en este sentido; encabeza esta práctica el Teatro Experimental de Cali, TEC.

(3) En el catálogo de la III Bienal de Coltejer aparece el siguiente texto de Caro: «Una obra no necesita de explicaciones. Un catálogo debe cumplir la función de documentación de un evento. Un artista puede hablar de su obra siempre que ella no necesite de ellos. Una crítica de un crítico está generalmente muy alejada de la obra a que se refiere. Un sociólogo puede hablar con propiedad de una obra de arte. Cuando un artista habla en términos no artísticos de su obra, algo falla en ella.

Me gustaría en este espacio una crítica de un crítico por vanidad - pero esto sería muy aburrido. Más bien jugaría con las palabras que es como un fútbol las palabras, labras, abras, o dejaría un espacio en blanco.

Nota: envié un libro a esta Bienal. Su campo limitado es el de las artes visuales. Su carácter, crítico. Prefiero la información», pág. 33

(4) Me viene una idea cada año, reportaje de Ana María Cano, con Antonio Caro. «EL Mundo», viernes 22 de junio 1979, Medellín.

(5) A diferencia de Walter de María y Dibbets, o D. Oppenheim, su trabajo parece acercarse más a las proposiciones de Timm Ulrich y el arte en la naturaleza zonal; «Color de camuflajes» (1969) o «Ataques quirúrgicos al árbol» (1971): un arte-naturaleza en pequeñas dimensiones, en oposición a un «Land Art» monumental.

(6) Uno de los artistas que primero propusieron concientemente el dibujo sobre el Muro fue Sol Le Witt (dibujos en la pared), haciendo hincapié sobre el conocimiento y la constatación del proceso, al tiempo que visualizando en un contexto que considera el espacio arquitectónico.

(7) En el reportaje de «El Mundo» citado, Caro declara: «Era una cartulina y papel cometa pegado y era preciso: Colombia tenía ocho letras, Coca-Cola también, ambas como la idea era comenzaban por cé. El problema eran la M y la B no las conocía porque el emblema no los tenía. Como la idea era buena la comencé a repetir y la misma gente me dijo que lo que seguía de la Coca Cola era Marlboro. Era bobo y evidente. Hasta hice un audiovisual con cartones de esos en los árboles y formando un letrero gigantesco que decía Colombja. La música era salsa de la Fania».

(8) Reportaje citado

ALVARO BARRIOS

El trabajo interrogante de Alvaro Barrios se moviliza hoy por múltiples vías. Su apropiación del texto para contar sueños cultos, eróticos o simplemente humorísticos, no sólo lo saca del habitual contexto del arte tradicional sino que lo conduce a burlar las vías instituidas (algunas de sus obras están pegadas a la pared sin marco, por ejemplo), el oficio del artista (están impresas industrialmente), su carácter sagrado (es posible en algunos trabajos completar o hacer la obra) y la condición permanente (resultan primordialmente efímeras). Varias tarjetas con historias imaginarias, pesadillas o simplemente en blanco, así lo testimonian. Se diría entonces que Barrios hace una incursión anti-formalista o por lo menos de tipo conceptual, pero es asombroso constatar que paralelamente su arte se remonta a los orígenes de su propia técnica, fantasía y argumentación. Dibujos maravillosamente académicos por su corrección y ensoñadores en su ubicación espacial y anímica ofrecen un artista pegado a las normas más tradicionales. El arte de Barrios está dominado por ese conflicto. Es el manejo del mismo y su desplazamiento hábil, lo que intriga en una obra tan apocalíptica como transgresora.

Gran Vidrio en homenaje a Duchamp, tiene la estructura del original en zonas llenas y transparentes; ofrece al espectador una antología exhaustiva del trabajo de estudiante hasta su producción última. Arte sobre el arte; obra formal y proposición efímera (su sombra igual a la del Duchamp original está planteada como trabajo y ofrecida como espíritu: alma artística).

Pero esa idea de retomar los argumentos de la historia del arte, practicada en el pasado, y tan común en nuestro siglo, resulta toda una línea de acción en Colombia. Botero y Beatriz González ilustran espléndidamente esa medida de que la originalidad consiste en el tratamiento, Barrios también la hace suya y continúa practicándola cuando hoy convierte a Duchamp en una constelación que ilumina a variaciones de la espigadoras de Millet, ahora siguiendo una nueva voluntad delirante al recoger perlas.

Barrios no solamente sigue siendo el dibujante feliz e inventivo; también es pintor y elaborador de objetos. Y su quehacer se extiende al grabado (tradicional y «popular»), la fotografía como medio y la ilustración ambiental de su obra. Además de promotor y estimulante consejero de nuevos artistas. Sus planteos últimos pueden tomarse como una gran apertura de sus cajas que desde 1969 se vienen produciendo, pasando desde la simple forma a espaciarse en vitrinas de la fauna, urnas literarias simbolistas y amplios acuarios donde navegaban Rafael y los ingleses del siglo XIX seguidores de su técnica y espíritu. Barrios se imagina historias de libre asociación. Mira la tira cómica con sarcasmo y la toma; observa la tarjeta postal y los imaginativos recordatorios navideños; de onomástico y del día materno para inspirar sus tareas tridimensionales con escarcha. Su cultura parece marchar paralela a su mitificación: Rodolfo Valentino vuelve como idea del cine al renacer en Elvis Presley; Supermán es ahora un super Sebastián, menos santo pero más provocador. Es el pasado como nostalgia y recurso pero al tiempo «los aspectos más pintorescos del siglo XX siempre que dicho pintoresquismo haya partido de las clases más snobs y sofisticadas de la sociedad».⁽¹⁾

Al lado del elitismo de su dibujo y obra exclusiva, coloca los «grabados populares», impresos en revistas y periódicos que desde 1972 saca con regularidad, precedidos por una publicación de 1968 llamada *Art-pia*, que dirigía Bernardo Salcedo, donde elabora un afiche: Supermán en la parte superior y de la cintura para abajo piernas de Leonardo Da Vinci, extraídas de sus célebres dibujos. «La importancia radica en el desarrollo hacia un arte de conceptos a partir de un trabajo inicial basado en el dibujo (en el caso de los grabados populares)... Creo que el grabado en Colombia es un medio convencional que no ha sido utilizado como fórmula artística enriquecedora, es decir como un arte múltiple: Sólo ha servido para enriquecer el arte de élite y para obras de beneficencias»⁽²⁾.

Cuando Barrios desnuda su saludable modelo para variaciones de San Sebastián; cuando toma fotos de esta acción en diferentes

contextos y disímiles objetos (electrodomésticos, flores, velos, caracoles, etc.) está obligando a mirar su arte desde la perspectiva del Body Art, o al menos a considerar su ejercicio como un proceso que se vale de la fotografía como intermediario (como muchos de los artistas conceptuales de las últimas décadas). Cuando Barrios utiliza luz eléctrica para iluminar paisajes marinos, desérticos o dantescos, traslada su comportamiento hacia un terreno que de cierta manera toca el arte lumínico. Cuando su voluntad revisionista decide arriesgar prestigio dibujístico, mandando a la Bienal de París (1971) un «mapa de Colombia con escudo y bandera»⁽³⁾, exige necesariamente un replanteo de su ubicación y condena cualquier molde con que se pretenda asegurarlo. Si bien esas asociaciones libres y fuerzas experimentales se desprenden desde su incursión por la neofiguración (Alcántara-Rendón), las prácticas distintas de la tira cómica (Lichtenstein) el encuentro con el Kisch y la caja como elemento mágico-perturbador (J. Cornell y P. Blake) conseguidos durante la segunda mitad de la década del sesenta, el poder de adaptación y su notable inventiva para sobrepasar cualquier influencia y hacer un trabajo singular, denuncia un artista solitario incapaz de escudarse en fórmulas y sí muy atento a las nuevas categorías que definen constantemente lo artístico.

“Todo está por renovar, por plantear. El autor, la obra y el público y las relaciones entre ellos. Estamos en el umbral de una situación de sensibilidad extrema en donde el arte se confunde en cierta manera con la vida. Por lo demás, es preciso aniquilar el mito del artista «genio» que es una invención del arte burgués de los últimos siglos. Ahora se tiende hacia una obra colectiva de descomunales dimensiones espirituales, a través de la cual el individualismo tiene que desaparecer para dar paso a un trabajo de equipo sin nombres como el arte de la antigüedad. Marcel Duchamp decía que hay que cambiar todo el arte «retina» por un arte empapado de poesía y conocimiento. El arte - decía Duchamp - no es más que un espejismo. La belleza del espejismo es lo único que existe. Algo de esto hay en toda la búsqueda de la Vanguardia»⁽⁴⁾.

El trabajo de Alvaro Barrios resulta impredecible, en la medida en que se augura gratas sorpresas ya que no se limita a apropiarse de argumentos ni a variarlos y descontextualizarlos; va más allá, incorpora sus experiencias, interrogantes y testimonios en resultados donde se enfrentan el conocimiento y el saber de un mundo ignorado que él vuelve «La realidad arbitraria de la poesía»⁽⁵⁾, al tiempo que elabora con múltiples tratamientos la dosis surrealista, erótica y mítica que parece permanecer como constante en su producción abierta.

NOTAS:

- (1) TRABA, Marta. Historia Abierta del Arte Colombiano. Edición Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 1974, pág. 225.
- (2) BERNAL, Delfina. SANCHEZ, Victor. HERNANDEZ, Eduardo, del Grupo 44 de Barranquilla.
Los grabados populares de Alvaro Barrios. Re-Vista del Arte y la Arquitectura en Latinoamérica, No. 4, 1980, págs. 21 y 22
- (3) RUBIANO CABALLERO, Germán. Historia del Arte Colombiano, Tomo 5 Salvat, Bogotá, 1975. pág. 1448.
- (4) BARRIOS, Alvaro. II Biental de Arte Coltejer, Catálogo, Medellín 1971.
- (5) SERRANO, Eduardo. Un lustro visual, ensayo sobre Arte Contemporáneo Colombiano, Coedición Museo de Arte Moderno de Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, Bogotá 1976, pág. 33.

Revista Arte en Colombia, Bogotá 1981

BERNARDO SALCEDO

«Atardecer de Caucho» y «Aparato para alzar la vista» eran títulos de obras en las últimas exposiciones de Bernardo Salcedo⁽¹⁾. Ironía de los argumentos y la acción, registraban los trabajos que habían sido resueltos para inquietar. Evidentemente, más que respuestas certeras y definitivas, lograban mantener la condición de pregunta siempre. Interrogante sobre la artísticidad, técnica y tratamiento eran formulamos por medio de elementos escogidos, encontrados o seleccionados cuidadosamente para incorporarlos a un contexto. Naturalmente lo interesante de esos cuestionamientos es que van dirigidos a poner en tela de juicio preguntas que se consideraban ya contestadas. Su eficacia reside en aturdir las definiciones ideológicas atacando las respuestas globales que pretenden mantener un orden o una definición. Allí donde se creía poseer un seguro y eficaz resultado artístico, Salcedo irrumpe para hacer dudar.

La manera de producir distancia de lo ideológico hacia una pregunta artística, Salcedo la resuelve recolectando elementos. La suma de esa discriminación meditada produce finalmente el objeto deseado. Debemos recordar que los objetos encontrados tienen una larga historia en los sucesos artísticos del siglo; los cubistas los homologaban para subrayar la apariencia; nuestro artista los organiza para producir extrañamientos que imparten la mentalidad convencional, recogiendo la tradición dadaísta y el comportamiento de varios de los más importantes surrealistas. El ejercicio Neo-Dada fue típico de los años sesenta, hoy mejor conocido como Pop-Art. Igualmente la voluntad de orientar la producción artística sacrificando aspectos formales y dando prelación a los conceptos. En Colombia los nombres más brillantes del sexto decenio practicaron las corrientes internacionales con especial entusiasmo, tratando de adaptar la nueva estética a circunstancias nacionales o continentales. La Neo-figuración y los llamados “experimentos” localizaron la mayor atención.

La formación de Salcedo parte de la arquitectura y su obra registra esta influencia, bien sea para negarla, o afirmarla como ejercicio y concepto. Contrariando los esquemas nacionales de su época, el trabajo dista la pintura y escultura y propone objetos como maneras artísticas. Si bien el humor e ironía se presentan como fuerza constitutivas y la intención de renovar el panorama artístico es evidente, existe una idea esteticista proporcionada por la academia de arquitectos. Los primeros resultados fueron uniformados de blanco, operando como unificador de cajas de madera, muebles, muñecos y demás elementos asociados bajo el absurdo. Joseph Cornell, el singular artista de objetos-cajas, sería una influencia contundente. Igual el espíritu iconoclasta que vivía el medio artístico nacional, incorporando el teatro del absurdo, las ideas existencialistas y todos esos síntomas que inspiraron el nadadismo. Pero Salcedo ordena esos elementos barrocos y los presenta con rigor de disposición y pulcro acabado. La planeación de ventanas, nichos, puertas que se abren y cierran, típico de un arquitecto con disciplina Bauhaus y la asociación de disímiles cuerpos para provocar reflexiones singulares heredadas de los años veinte y treinta, solucionadas bajo la égida del pop, catalizan su primera y oportuna producción.

Desde 1964 hasta finales de esa década Salcedo acuñó sus cajas, atendiendo la idea renovadora que ellas promulgaban; los títulos ayudaron a localizar intenciones. En la exposición del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1966), encontramos estos: "Dante 66", "Beatriz amaba el control de la natalidad", «Cápsula para viajar al limbo», «El dulce sueño de ese niño tuerto», o «El último huevo de Dante», ilustran suficientemente la idea de arbitrariedad indagada y requerida. Como siempre sucede, aún con las proposiciones más revolucionarias, la idea de caja como perturbación y de negro humorismo como vehículo, también fue aceptándose y se volvió un ejercicio seguro y reconocido ⁽²⁾. En 1968, Salcedo presenta una exposición en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, titulada «Autopista». Sobre la muestra hay esta atención crítica: «Las autopistas y las «cajas excitantes» se apoyan en el color y en la

apertura total de la caja. La caja gana la pared y el piso y pierde su condición de espacio limitado. No me importa que Judd o tantos ingleses hayan practicado antes el arte de invasión o de agresión a los espacios convencionales donde vive el hombre, e irrumpido en ellos con una insolencia intrépida y posesiva; Salcedo siempre es el primero que adapta estas situaciones al arte colombiano, mediante una concepción fresca y llena de talento. Su nueva muestra en el Museo de Arte Moderno, mezcla de pop radiante, construcciones invasoras y divertidas, inclusiones de objetos que salen de la vida cotidiana (estaciones de servicio, aceiteras, carros, caminos), para perder su función y convertirse en inútil y satírico juego, ratifica el puesto de asalto que Salcedo mantiene en el arte nacional». ⁽³⁾

En 1969, para el Salón de las Américas de Cali, presenta «La Caja Agraria» y «La Caja de Compensación Familiar», llena de tierra la primera y la otra de trapos. Aunque la idea de caja terminada e impecable no fue reconsiderada, el contenido informal marcó una vía conceptual y un tímido abandono de objetos esteticistas. Sin embargo la voluntad de cuestionar los elementos constitutivos va desarrollándose y en 1969 y 1970, planas escolares calificadas y operaciones aritméticas son propuestas como dibujos. Materiales y tratamientos, así como la acción de hacer arte, iban a ser requeridos constantemente. Al orden del objeto elaborado propondría elementos de rechazo, y al dibujo acabado y hábil lo atacaría con humor y la única garantía de su primera elaboración: tinta o lápiz sobre el papel. En la II Bienal de Medellín (1970) la fuerza invasora de las autopistas es total: se produce «La Héctarea». ⁽⁴⁾

Salcedo no se conforma con practicar lo «objetual», o valerse de cierta manera de «ready-mades» adaptables y controlados, sino que avanza con reflexiones continuas en torno a distintos niveles de la representación y lo representado. A las cajas invasoras y luego llenas de materiales «pobres» le sigue «La Héctarea», donde la blandura de los componentes y su carácter provocador razo-

naba en torno a un arte de ideas donde la materialización era minimizada y la eficacia se recostaba en la intención.

La ironía se ocupa tanto de cuestiones sociales-locales (Caja Agraria, Caja de Compensación Familiar o Hectárea, son términos relacionados con reformas y programas nacionales), como de valoraciones que tienen nexos con el arte, su contexto y su proceso. Obras que delatan esos comportamientos aislados o mezclados son enviadas a la tercera Bienal de Medellín (1972) y a la segunda Bienal Gráfica de Cali (1973). Para ambos eventos se vale de letreros, proporciones y esquemas para contar la acción. Tres bodegones de tamaño convencional narran con palabras la representación no hecha: «En una mesa hay una piña, dos cebollas, y se ven dos vasijas», y los otros dos rezan «Dos naranjas (solas)» y «Un repollo (no hay más)». Las vallas sobre el escudo de Colombia tachando sus carencias, concluían afirmando «no hay escudo, no hay patria», dotando el humor en un sabor político cuya doble subversión radicaba sobre todo en el tratamiento plástico.

En esa aseveración de posibilidades imaginativas y asociativas, hizo funcionar fragmentos, objetos y productos como generadores de significados y sentido, con un halo de banalidad aparente, aún corriendo el riesgo de ser considerados sólo como proposiciones triviales. Ejemplos de este ejercicio son sus grupos de obras como «Plan para invadir a Venezuela», «Frases de Cajón», «Daguerrotipos», que señalaron puntos álgidos en el encuentro con las propiedades de los objetos y su poder provocador. Aunque las cajas blancas con adiciones elegidas siguen practicándose por igual y ofreciéndose al público con intensidad: ya sabemos que no es fácil liberar el gusto propio (ni el del público), aún tratándose de un artista pretendidamente iconoclasta y radicalmente cuestionador.

Seguramente lo más apasionante del proceso artístico contemporáneo ha sido la capacidad de poder sobreponerse, digamos que lentamente, a las prohibiciones y/o limitaciones posibles. Aunque

esa escogencia liberadora haya creado una brecha comprensible con el gran público y aún con un amplio sector de especialistas. Se acostumbra declarar absurdo lo que no tiene singulares parámetros que conlleven a una fácil e inmediata comprensión. El problema artístico, igual que en el psicoanálisis, está en interpretar; no solamente en clasificar o verificar el hecho aparente. Siempre que haya nuevos síntomas en una actividad es necesario revisar los conceptos, y no es tan simple, puesto que se trata no de una variante al orden exclusivo del arte o de las artes plásticas, sino de un replanteo ideológico total.

En este orden de ideas, creo que una actitud como la de Bernardo Salcedo, tan anarquista en su comportamiento de desfachatez y asalto a la buena conducta, puede resultar saludable, no porque facilite clasificaciones características históricas, sino porque precisamente es capaz de rebelarse con brillante oposición.

NOTAS:

- (1) Galería Garcés y Velásquez, Bogotá 1979. Galería Estudio Actual, Caracas, 1980.
- (2) Salcedo fue rechazado del Salón Nacional de 1964 y 1965. En 1968 volvió su trabajo a descalificarse. Por contraste de 1965 a 1969 su obra es premiada en el Salón Dante en Bogotá y Roma; en la III Bienal de Córdoba, Argentina; en el Festival de Lima, Perú; en la I Bienal de Coltejer en Medellín y en el Salón de las Américas de Cali.
- (3) Marta Traba, «Defensa del sí y defensa del no», EL ESPECTADOR, Magazine Dominical, diciembre 8 de 1968.
- (4) Catálogo II Bienal Coltejer, Medellín, Bernardo Salcedo: «500 sacos plásticos, llenos de heno seco. / Numerados para facilitar su conteo. / Apilados para facilitar la circulación del público. / Puesto ahí.... porque sí. / Porque ahí ... están. / y no en otra parte».

FELIZA BURSZTYN

Esta investigación, más que destinada a atacar el ojo como sentido, ha ido buscando una relación centrada en ideas, inherentes al arte y que debe ser causal para conmover al espectador. Su obra pregunta en el sentido de averiguar sobre la artisticidad del objeto: su permanencia, los materiales utilizados, su capacidad de transformar la apariencia y a la vez de expresar nuevas relaciones formales. Interroga igualmente sobre el artista como productor, desvirtuando los antecedentes que recomienda una materialización excelsa, sagrada y con señales redentoras, incapaz de incluirse entre las cosas adecuadas para agregar, e instalándose positivamente en un terreno que ataca la inteligencia por la vía de la provocación, mediante el extrañamiento.

La más temprana formación de Feliza está llena de contrastes ⁽¹⁾; su mirada se dirige en primera instancia a establecer relaciones antiformalistas con el ser humano. Unas primeras esculturas, «consumidas en el tiempo» (como Sartre describía a Giacometti), ocupan su primera producción, utilizando el yeso. No conforme, regresa a París para «ensayar otras técnicas, buscar nuevos caminos, porque jamás he sentido el color. Solamente me interesa la forma. Entré en la Escuela de Postgraduados de Zadkine, quien era un personaje extraordinario» ⁽²⁾. El resultado de esa experiencia fue el definitivo abandono de los materiales tradicionales y por consiguiente del modelado para pasar a las primeras chatarras de 1961 ⁽³⁾. Hacer arte con deshechos era toda una revolución en Colombia, con la atenuante de que la escultura inmediatamente anterior había establecido una manera particular de elaboración, cuidando la forma y dando cuenta del racionalismo y todas sus variantes de precisión.

Feliza sería el mejor rechazo a la obra de Negret y Ramírez Villamizar, y el único trabajo tridimensional que utilizaría con arrogancia y sentido los materiales despreciables durante los años sesenta.

«Al principio fue un elemento difícil, hasta que con el tiempo fui entendiendo todas las posibilidades que tenía, para convertirla en mi medio de trabajo real. Encontré, entonces, que la chatarra podría trabajarla en objetos muy pequeños o en grandes. Mi mayor pasión es soldar. Me encanta el fuego y el medio. Como quien dice, el arte de la destrucción. En realidad yo trabajé exactamente al contrario de cómo se concibe la escultura. Un escultor hace un dibujo de una forma, busca los materiales para esa forma y luego la ejecuta. Yo hago lo contrario. Me voy a los depósitos de chatarra, miro qué tienen y luego pienso qué voy a hacer con estos. No hay nada previo. Trabajo directamente sobre lo que tengo. Un procedimiento totalmente diferente a lo que se supone que debe ser la escultura» ⁽⁴⁾. De su oportuna y ya abundante producción, ella elige algunas obras de ambición y envergadura mayor para enviar al Salón Nacional «Homenaje a Copérnico» (1962), «Clitemnestra» (1963), «Flexidra» (1964), «Mirando al norte» (1965), construcción esta última, que obtiene el Primer Premio en Escultura. De cierta manera era una aceptación oficial de la nueva estética y su debido reconocimiento. Desde 1962, sus obras se exhiben en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, dirigido por Marta Traba, quien era además defensora apasionada de la artista. «Las pequeñas esculturas de este período que va desde el 64 al 67,... son piezas perfectas donde los elementos empleados, -tuercas, tornillos, bujías- alcanzan a perder su identificación, afiliados a una densidad, a un espesor serio o significativo. El signo que transmitía; signo de libertad, imaginación y fuerza, no siempre fue perceptible. La completa falta de tradición escultórica y la general confusión entre plástica y estatuaria evocativa, determinó la resistencia y falta de receptividad de un público atónito ante tal codificación de la anarquía» ⁽⁵⁾. A pesar de que Feliza recoge los desperdicios en cementerios de metales, su obra continúa apegada al pedestal. La liberación de este, va a ser su última etapa de desafío a las recetas idealistas.

La investigación del movimiento, tan preocupante a los cinéticos de esa década, también cuestiona su arte pero ella continúa con el

comportamiento brutalista y lo adapta a un tono despreocupado, sin las sutilezas de la Escuela de París. Un pequeño motor primario a la vista, agita mórbidamente una armazón incongruente de pedazos metálicos, produciendo en consecuencia sonido. Se planea la exposición del Museo de Arte Moderno de Bogotá y luego en Cali durante los Festivales de Arte, son «Las Histéricas».

No solamente un conjunto, sino un ambiente. No es simplemente una muestra arreglada, sino la primera instalación y espacio envolvente al que el público nacional es invitado. Un atentado al ojo, al oído y a la mente.

Feliza desprecia las formas, se despreocupa del acabado y de garantizar vida prolongada a sus aparatos, y ofrece la posibilidad de lo efímero, al tiempo que entrega lo inesperado y profetiza un arte apoyado más en los conceptos que en la utilidad y finalidad como operativos eficaces.

«Las Histéricas» se exhibieron en 1968, año en que empezó a debatirse en Colombia diversas inquietudes sobre los problemas de producción y recepción del arte. Se agitaron ideas en torno a la forma y el contenido, e igualmente se discutió sobre la función del arte y la participación del público. Feliza no es de los artistas que hablan o se enfrascan en teorías. Ella prefiere producir con un inquietante sentido de la oportunidad (para el concepto renovador del arte) y de lo inoportuno, si pensamos en la ideología dominante. Esa revisión de lo conforme, en su obra, le ha dado prestigio (o desprestigio, para otros) dotando sus trabajos de poderes separatistas.

Intercalando sus obras de instalación que a partir de «Las Histéricas», constituye lo más importante de su que hacer como aporte creativo, Feliza ha elaborado múltiples, gráficas, murales y monumentos. Todas estas pruebas, con grandes y mini experimentos, las ha sostenido con un control inviolable, en su principio de no ser complaciente, adivinable o decorativa. Feliza más bien ha prefe-

rido jugar, reír y sostener la idea de lo casual, hasta las últimas consecuencias. Y naturalmente el juego, el humor y la búsqueda son una aventura peligrosa. Feliza ha adoptado siempre por el peligro, a cambio de la grosera postura del conformismo. Esto último es su problema básico y en consecuencia prefiere estar esperando a Godot.

Volviendo a su producción más significativa que ilustra espléndidamente la condición de artista perturbadora, debo citar su segunda instalación «Las Camas»⁽⁶⁾ precedida de «Construcción en Movimiento», (1972) para la II Bienal de Medellín; obra sugerente y erótica que mostraba la acción de dos personajes arrodillados cubiertos con una tela.

La ambientación de «Las Camas» era más elaborada y precisa. Con música de latidos preparados por Jackeline Nova, y un ambiente de penumbra sugeridos por cuartos de tela negra. La idea de una gran casa de citas donde los ruidos indistintos de copulantes con los colores patrios, arzobispales o los de internado colegial, logran su fin sin lugar a dudas. El trabajo de Feliza era una crítica al conformismo y pasividad del arte, y también atacaba los sagrados estamentos de esa coreografía forzosamente sincronizada que llamamos patria.

Libre de toda apatía, la proposición de Bursztyn incorpora elementos accionados por la electricidad y objetos seriados como las camas, junto con la música, remitiendo su montaje a un ambiente teatral. Dejaba de ser una simple escultora, para ocupar el terreno del trabajador de arte actual, inclasificable por la condición de sus ideas y materializaciones.

La última instalación en Colombia es su trabajo «La Baila Mecánica»⁽⁷⁾ planeado sobre un escenario y con todas las connotaciones de éste. Ahora son esperpentos con harapos los que circulan como autómatas en un estrado, que es también cuadrilátero de boxeo. Siete seres, gigantes o enanos, se debaten sin sentido con

una música gregoriana medieval. Pechuga, Fragata, Enano, Polín, Gordillo y Bailón, denomina a los personajes. Su show es planeado como un espectáculo anunciado y con público, quien presencia un drama cuyo único desenlace es su propia orfandad y resignación de la vida sin atributo.

«La Baila Mecánica» es también su trabajo último antes del exilio. Ha sido atendida por dos de sus más fervientes prolonguistas. Dejó que ellos señalen las últimas palabras. «Extraña, la saturnina danza; extraña esta —¿transitoria?— detención en la tristeza de una obra de tan firme jovialidad como la de Feliza Bursztyn. Pero, como decían los antiguos, que lo situaban en el bazo, y como con menos precisión lo confirman autoridades más cercanas en el tiempo, en el origen del humor, como también en su transformación última actúa misteriosamente un fluido o un talante conocido con el término, estropeado luego por la lírica, de melancolía». ⁽⁸⁾

«Creo que es ahora. Además, que esta obra que ha pasado por el arte colombiano agrediendo y siendo agredida, riéndose de los demás y señalada con risa, pase a hacer declaraciones mayores. Porque dejamos de divertirnos aunque sea por un momento, cederemos a la tentación de mirar hacia atrás y ver el conjunto interminablemente ingenioso y ocurrente, como una pieza mayor; como lo que verdaderamente es, aún a pesar suyo. Toda reflexión acerca de la obra de Feliza Bursztyn parece contravenir la consigna que ella misma lanza demasiado escandalosamente; no hablar sobre ella, divertirse con ella. En La Baila, sin embargo, este equívoco falló; el espectáculo agarra por la garganta, y no he visto que nadie se riera; el público siempre tiene un instinto formidable» ⁽⁹⁾.

NOTAS:

- (1) «Empecé mis estudios de arte moderno cuando Alejandro Obregón era el Director de la Escuela de Arte. Hacía el bachillerato en un colegio de monjas y en las tardes no asistía a clases y me volaba para la escuela. Me trasladaron a Estados Unidos,

y luego de concluir el bachillerato me matriculé en el Art Students League de New York. Viajé a París donde estuve cinco años en la «Grande Chaumiere». Ahí practiqué escultura clásica, o sea yesos, moldes, barro, bronce». Declaraciones de la artista para el audiovisual sobre su obra. Museo de Arte Moderno La Tertulia» 1979, Cali.

- (2) Obra citada
- (3) Expone 11 Chatarras en la Galería «El Callejón» Bogotá
- (4) Obra citada
- (5) Marta Traba «Historia Abierta del Arte Colombiano», Ediciones Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 1974.
- (6) Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 1974 y luego en New York, San Francisco y México.
- (7) Galería Garcés Velásquez, Bogotá, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 1979, Varsovia, Cracovia, La Habana, 1980-1981.
- (8) Hernando Valencia Goelkel, Bursztyn La Baila, Catálogo Galería Garcés Velásquez, Bogotá, 1979.
- (9) Marta Traba, La Baila, Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 1979.

Revista Arte en Colombia, Bogotá, 1981

PEDRO ALCANTARA

En 1980 organicé una muestra antológica de 20 años del trabajo de Pedro Alcántara (Cali- 1942), para el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Naturalmente su producción desde el principio fue coherente y de relieve dentro de la manifestación figurativo-expresionista. De allí la muestra del Museo y el estudio de su obra. En el trayecto de esa averiguación encontré cómo la neofiguración como actitud era más bien un acto regresivo, que una posición de avance, si comparamos sus productos con las vanguardias no-objetualistas, o la misma abstracción. Es un fenómeno de los cincuentas y sesenta, similar al que produce el Realismo o Hiperrealismo en los setenta. Tal vez esa condición particular sea lícito encontrarla en los orígenes mismos de su parentesco directo con el expresionismo histórico, y en la lucha cuerpo a cuerpo con la dominación del accionista abstracto en los años de su génesis. Hacia el interior de su formación el carácter no deja de ser nostálgico, encontrándose en su práctica rasgos innegables de un sentimiento romántico.

Los últimos trabajos de Alcántara son mayores en dimensión, reiterativos en el collage, técnicas mixtas para pintar y dibujar, y un diseño rotundo para construir cuerpos mutilados. Todos estos ingredientes y recursos tomados en los años sesenta. Creo que es muy difícil sostener una imagen a partir de lo dramático, después de dos décadas. Alcántara enseña la odisea de ese esfuerzo contundente. Hoy sus dibujos son tan ambiciosos como tradicionales a su estética. Este es un rasgo innegable de su personalidad resistente a modas y a todo tipo de presiones comerciales o equívocas.

En el proceso de elaboración, Alcántara señala como argumentos atacables, rostros y cuerpos. Intercalados, solucionados en series o propuestos conjuntamente, estas pocas alternativas ocupan su atención. De una forma casi exótica aparece el color, regularmente con economía y sin que éste pase a formar parte dominante en el desempeño argumental. Igualmente restringido se da el

paisaje, tan marginal que es de pronto inexistente. Durante la década del sesenta hay una corta incursión con el dibujo sobre bases pictóricas, óleo, acrílico, que corresponde a sus orígenes. En la segunda mitad de los setenta, elementos cromáticos aparecen en algunas serigrafías y dibujos, marcando una etapa excepcional, ya que a partir del ochenta su obra volverá a ser en blanco y negro, con toda la gama de los grises.

Para muchos críticos e historiadores del arte, el trabajo más atractivo lo contribuyen sus dibujos a plumilla y caña, en tinta china, de los años comprendidos entre 1954 a 1967, época definitoria de su personalidad. Valdría la pena destacar obras como: «Bienaventurados los pacificadores, porque ellos serán llamados hijos de Dios» (1964) de propiedad del artista, «Para Henry Miller y sus parientes uterinos» ⁽¹⁾ (1964) en una colección particular de Bogotá, «Sí quiero ... yo no... hoy... bastante» (1965), que guarda el Museo de Arte Moderno capitalino y «La Familia Casta o la Casta General» ⁽²⁾ (1965), en el Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano de Roldanillo, trabajos representativos que además de ilustrar el uso técnico renovador para el momento, articulan imágenes informalistas que señalan una presencia del hombre tan existencial como irreverente. Hay un interés por la literatura que registra el espíritu de sus obras; sin ser ilustraciones directas, el mundo de Hôlderlin, Sade, Kafka, Artaud o Miller, es transmitido con furia y brutalismo.

Esa voluntad literaria no fue un patrimonio particular; el Nadaísmo, como fenómeno, estaba llegando a su mejor momento durante 1964-66, y las posiciones extremas, destinadas a burlar la sociedad establecida asumían su blanco desde la poesía, el cuento, el teatro y las conferencias. Pedro Alcántara, junto con Norman Mejía, son aliados incondicionales de estos acontecimientos. Otros artistas como Alvaro Barrios, Augusto Rendón y Carlos Granada, también colaboraron y exhibieron bajo las ideas de Gonzalo Arango. Alcántara fue por esta época ilustrador de revistas y publicaciones varias, objetista ⁽³⁾, escenógrafo ⁽⁴⁾, y coordinó en 1966 el II Festival de Vanguardia (Nadaísta) en Cali.

Se produjo un viraje del Nadaísmo y de muchos artistas para 1966. Con una Universidad politizada y distintas formas de heroísmo como comportamientos defendibles, el ambiente que respiraba un amplio sector de intelectuales colombianos es eminentemente crítico. Alcántara expondrá en una colectividad titulada «Testimonios», obras que enjuician la opresión y el militarismo. Su trabajo será de interés social, con alusiones a las luchas políticas populares y a héroes anti-imperialistas. Queda atrás la sexualidad y el tremendismo, para trabajar sobre el hombre-símbolo que alude a la violencia. De este momento es un dibujo de dimensiones considerables (180 x 160 cm.) titulado «El Martirio agiganta a los Hombres-Raíz» (Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali), que enseña dos grandes cadáveres descompuestos colgados de los pies, tipificando sus predilecciones dramáticas.

Al cerrar la década produce cuatro litografías en homenaje al Che Guevara, tituladas «Tus sueños no tendrán fronteras», que admiten todo el entusiasmo de los años sesenta por la Revolución Cubana, los movimientos estudiantiles, la figura de Camilo Torres y luego los cambios chilenos con el triunfo de Allende. Alcántara será dibujante e impresor gráfico durante la década del setenta. Trabajos individuales con la insistencia permanente en distintos aspectos de la figura, reivindicación del pasado precolombino (dibujos azules «Hombres corriendo en su tierra», 1970), héroes populares (Quintín Lame, George Jackson, comandante Ciro, etc., 1970-1973) y toda una imagen humana visceral, donde el despliegue técnico parece estar destinado a asegurar permanencia y significado.

Los años setenta también será la década de los portafolios: el Internacional de Cartón de Colombia (1972), «Solidaridad» (1975), «Cinco mujeres Latinoamericanas» (1976), Portafolio Museo La Tertulia (1976), «Graficario de la Lucha Popular en Colombia» (1977), «Cuba Colombia Raíces Comunes (1978), «Diez Artistas y un Museo» (1979), «Alcántara evoca a Martí (1979), «Los Artistas tienen la Palabra», para el MAM de Bogotá (1980). Imprimi-

me dos libros, «El mal y el malo» (1974), sobre fragmentos del «Canto General» de Pablo Neruda y otro sobre la caligrafía en el mismo año. Por esta misma época hará la serie «La Danza de la Muerte» (1975-76), compuesta de 10 litografías, inspiradas en el tema medieval y Holbein.

Después de un poco más de 20 años, el trabajo de Alcántara se ha mantenido firme dentro de la neo-figuración. Esta tendencia se forzó y consiguió volver signo el objeto seleccionado, reinstalando nuevos códigos referidos a la perceptividad y al reconocimiento. Sin embargo es el criterio de semejanza con los modelos tratados el que explica los grados de iconicidad y sus variantes. Allí, al mantener la intriga permanente en las imágenes, la inventiva ha estado atenta para recrear experiencias. De ninguna manera su obra es un trabajo concluido, y seguramente tiene mucho que decir sobre el tratamiento plástico y el debate de sus convicciones.

NOTAS:

- (1) «En la obra titulada para Henry Miller y sus parientes uterinos (1964), Alcántara mostró una mesa de disección de pata cónica apoyada en una patineta. Frente a la mesa aparecían dos monjas, una de ellas semidesnuda. Había un gran énfasis en el sombreado de zonas erógenas de estas mujeres, que implacablemente herían al hombre que yacía sobre la mesa. Se presenta, en primer lugar, un caso de violencia física, pero esta violencia era al mismo tiempo contacto carnal. Las heridas se infligían libidinosamente y las armas cortantes eran símbolos fálicos. Presenciábamos, pues, una aparente inversión de las relaciones sexuales, porque eran las mujeres quienes activamente poseían a este hombre reducido a la pasividad más absoluta. Pero antes que de una posesión, se trataba de una violación. Las autoras de la violación eran religiosas, lo cual nos definía su posición de clase. Alcántara se arriesgaba a señalar responsabilidades en un país como Colombia, nación consagrada oficialmente al «Corazón de Jesús», Alvaro Medina. «Procesos del Arte en Colombia», Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978, página 515.

- (2) «En la Familia Casta o la Casta General (1965) un militar vistiendo media casaca, que lucía las condecoraciones prendidas a la piel de su pecho, tenía por cabeza un blanco cuerpo femenino. El espacio entre las piernas de ese cuerpo conformaba la boca del militar, mientras el pubis insinuaba la nariz y los senos se asemejaban a los ojos. El militar llevaba sobre esa cabeza-cuerpo un velo de novia, y posaba entre varias figuras secundarias que se agolpaban en lo que era una parodia de la tradicional foto de bodas, pero también una sátira al machismo. Fue en ese dibujo donde la violencia de Alcántara, además de ser orgiástica, anunció las peculiaridades viscerales de su estilo. Los cuerpos deformes se volvieron transparentes y hasta proyectaban al exterior sus interioridades porque los verdugos se habían convertido en víctimas de su propia violencia dentro de un goce enajenado, metáfora de las contradicciones del sistema». Alvaro Medina. Obra citada, páginas 516-17.
- (3) Dos objetos «San Cualquiera» y «Pedacito de niño», elaborados con muñecos de caucho, se exhibían pintados de blanco, y con manchas rojas que imitaban sangre. Estas obras de 1965, fueron destruidas y luego reeditadas por el artista para la exposición «Alcántara 1960-1980», del Museo de Arte Moderno de Bogotá en mayo de 1980.
- (4) En 1966 diseñó la escenografía para el Teatro Experimental de Cali-TEC, de la obra de Alfred Jarry «UBU REY»; ese mismo año se presenta «Las Sirvientas» de Jean Genet, donde hace igual oficio. En 1980, colabora con el vestuario y la escenografía del trabajo «El Diálogo del Rebusque» que montó el grupo La Candelaria.

Revista Arte en Colombia, Bogotá, 1982

ALICIA BARNEY

Parece que en la década del setenta en Colombia se acrecentó de una manera inusitada la valoración del paisaje como argumento, sobre todo a raíz de la exposición «PAISAJE 1900-1975», organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Seguramente uno de los aspectos más significativos de dicha exhibición fue ese carácter redefinitorio, al subrayar los nuevos conceptos ejemplificados en Ana Mercedes Hoyos, Antonio Caro y el esfumado Jorge Posada, en contravía a las versiones «realistas» y académicas del sector retardatario que estaba interesado en restaurar mal las imágenes de lo correcto y fidedigno, como únicas posibilidades de expresión.

En el panorama internacional se dio que la efectividad de la representación tradicional, cedía el paso a la eficacia de la presencia física, ya fuera para transformar, subrayar o simplemente interferir. El argumento paisaje en un esfuerzo mayor de existencia, estaba abordado por varias opciones que lo racionalizaban, desmontando sus componentes que hacían de su fuerte argumental algo más allá de las razones naturales, aparentes y placenteras, para buscar hacia el interior de los problemas generados por su incidencia tanto en las propiedades físicas inmanentes, como en los postulados consecuenciales.

De este paisaje liberador o tiránico, neo-romántico o asentimental, virtual o sistemático, que hizo escribir los capítulos de un arte bajo las etiquetas de povera, land-art o simplemente ecológico, cuya finalidad parecía revisar las ideas encaminadas a asegurar una producción de sentido, basada únicamente en la continuidad o en la semejanza, abriendo para su enriquecimiento una alternativa epistemológica que iluminara el sendero por donde se movilizaría la discontinuidad y la diferencia como práctica, sale una generación en Colombia que comprende el sentido contemporáneo y los problemas de racionalización para provocar, dentro de nuestro panorama.

Un buen ejemplo de uso interno y externo del paisaje, así como de elementos de éste en lo urbano, rural y agreste, en distintas acepciones, es Alicia Barney (Cali, 1952), quien produce una obra cerrada y adusta, distraída por completo de los atractivos comerciales y aferrada al drama que la naturaleza provoca, como en sus últimas obras de señalamiento político.

Barney llega a New York a estudiar arte en el New York College, en 1969, año de la exposición en la Galería Gibson, Ecological Art, en la que participaron entre otros André, Christo, Dibbets, Hutchinson, Insley, Long, R. Morris, Oldenburg, Oppenheim y Smithson. Allí estudia y celebra su muestra de grado en 1974, donde presenta esculturas móviles y minimalistas en hierro y otras en madera (tipo Anthony Caro), y pinturas abstractas de colores absorbidos por el lienzo (influidos por Helen Frankenthaler).

Al año siguiente elabora la primera obra personal adaptada a su propio medio y circunstancia, ella la titulada VIVIENDAS, se trata de pinturas sobre troncos de árboles que forman un bosque natural, donde se dibujan puertas y ventanas, evocando una arquitectura fantástica e imaginaria⁽¹⁾. Alicia Barney prefiere intervenir en la naturaleza antes que imitarla, pintar sobre ella en vez de tratar de reconstruirla. De este mismo año es el Puente Sobre Tierra⁽²⁾, una propuesta poética que comunica dos lugares con agua, invirtiendo la habitual manera de utilizar el implemento y su función. Fotos de estos trabajos acompañaron su aplicación para el Pratt Institute, en New York, donde se especializara en escultura de 1975 al 77. Durante este período se produce la formación definitiva en los talleres libres y experimentales del Pratt; en esos años Barney va construyendo una obra con base a símbolos externos y conformando a la vez su mitología particular. Cajas para mirar hacia adentro por orificios y para abrir, donde el espectador es un miembro activo y transformador. Todo esto culmina en un trabajo como LA MUSICA Y LOS MUSICOS, la primera simbolizada por cuatro bloques de yeso en dos manos fundidas en negativo, de tal manera que el espectador al introducir la suyas

reciba la sensación pretendida de composiciones musicales. LOS MUSICOS son cajas de cartón cerradas para ser destapadas por los interesados: Liza es una mano sumergida en pequeños trozos de partituras antiguas; seda blanca perfumada se desprende de la tapa. Debussy es una mano entrenada en hojas de otoño. Bach, 22 dedos de barro por sus 22 hijos, y los cantos gregorianos, manos frágiles con cintas delgadas lilas y amarillas que cuelgan ⁽³⁾.

En otra dirección su investigación se orienta a elaborar proyectos de ambientes donde el espectador se vea estimulado mediante obstáculos y elementos persuasivos ⁽⁴⁾. Cerrando el círculo de sus experiencias de iniciación hay tres libros de 1977, el primero compuesto de postales de los distintos Estados gringos recorridos, marcados de Este a Oeste y cubiertos con pintura blanca y tachones. Otro elaborado a partir de xerox: un libro mostrando sus distintas partes con intervenciones. El último era la incidencia de una llama de vela en distintas calidades de papel, enseña el efecto y la fragilidad del implemento.

En marzo de 1977 Barney presenta por primera vez DIARIO-OBJETO, donde renuncia a tener una experiencia meramente objetiva con los argumentos. Durante meses ella fue recogiendo por las calles de New York (y en las vacaciones por distintos lugares de Colombia) elementos que llamaron su atención. Al tiempo varias experiencias fueron semanales, diarias y aparecieron así unos colgantes con la cuenta del teléfono, los tiquetes del cine, los empaques de alimentos. Ese trabajo autobiográfico, frágil y semiefímero, planteaba a la artista alternativas que irían a situarla abiertamente dentro del desecho urbano, la sociedad de consumo y su poética de herrumbre. El cinismo de la acción se prolonga en la desfachatez de su presentación, instalando despectivamente cada uno de los elementos de su propuesta. DIARIO-OBJETO, fue presentado luego en Cali durante 1978 ⁽⁵⁾, para esa ocasión pedí un texto a la artista que fue mimeografiado y repartido a los visitantes. En un aparte se lee: «Aunque el diario sea básicamente masturbatorio, se extiende hacia otros dominios. La

autobiografía no pesa más de lo que traduce y así, es universal entre individuos.

Presenta al ser a través de sus artículos reflejando y comentando intereses tanto personales como públicos, representados en el mundo material, dando así reconocimiento al correr el tiempo. En el nivel físico, la escultura confronta a la gente con su propio cuerpo; el diario analiza y rompe este mundo sólo para volver a organizarlo, así, el objeto será olvidado y recordado sin fin, convirtiéndose en casi no existente. Una vez que hayamos aceptado nuestra condición básica de aislamiento la comunicación en ciertos niveles es posible; la vida individual tiene denominadores comunes, pues se vive en sociedad. El diario puede ser leído gracias a sus hileras formando cada una un «cuento», sin embargo su significado es lo suficientemente evasivo para que sea distinto a cada cual. La experiencia humana es misteriosa. La percepción de la realidad es a la vez subjetiva y fragmentaria; aún así, es revelada a través de la materia. Memoria y presente se unen. Los objetos atraen los sentidos de quienes los miran y la experiencia es transferida, de ello depende la habilidad del diario para existir por sí mismo».

Al año siguiente es invitada a formar parte del V Salón Atenas, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Allí presenta ocho obras que se constituyen en el Diario-Objeto 2, utilizando como soporte el acrílico o el vidrio, y embolsando objetos de su experiencia colombiana: «Cali-Florida», «Bocagrande I y II», «Día en la montaña», ejemplifican bien esos ensamblajes de conchas, ramas, hojas, caracoles y demás elementos que Alicia Barney va ordenando y entregando en chuspas de polietileno -como verduras de supermercado-. Las obras se fijaban en la pared y su apariencia era de tono lírico. De esta muestra recojo el siguiente aparte, entre otras atenciones críticas: «Al mismo tiempo, sus trabajos parecían tan aparentemente sencillos que corrían el riesgo de ser desechados e irónicamente factibles de ser empacados en las bolsas inventadas por el historicismo colombiano. Aún así, los ensamblajes quedaban allí para ser estudiados minuciosamente, como se hace con

desechos ecológicos de culturas desaparecidas. Con esto, Barney lograba que el público se adentrara en el material físico de sus trabajos, creando una comunicación directa y anecdótica casi íntima. Era un intento formidable para romper con la historicidad colombiana, aquella veneración desmedida del arte y el artista ilusionista, y convencional»⁽⁶⁾.

En 1980, el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, organiza «Un arte para los años 80» y Alicia Barney participa con su trabajo Yumbo, en el bisiesto de 1980, durante cada uno de sus días; fue un trabajo testimonial, inevitablemente crítico y de índole política. Diría que desde el punto de vista sintáctico, los materiales conformantes de la polución, el mapa de dicho municipio y los cubos como soporte son los protagonistas de una obra cuyas implicaciones están causadas por un drama social. Hay una ruptura con el objeto como finalidad y el nivel neo-constructivista del Diario-Objeto, cede hacia elementos distintivos, que se caracterizan por un tipo de percepción sincretista o diferenciada, aludiendo tangencialmente a lo que entendemos comúnmente como «obra de arte» cuya significación es denotativa.

Alicia Barney desde Yumbo, comienza a alternar sus investigaciones entre lo lírico emocional (Diario-Objeto I y II) y lo ecológico crítico (Yumbo, Río Cauca), donde el acento emotivo parece quedar por puertas, para mostrar las razones y su estructura a secas. Naturalmente para la consideración y proceso de trabajos, como en estos últimos, la indagación con estadísticas tanto ecológicas, políticas, científicas es inevitable. Su arte se mueve ahora en un marco donde es indispensable una tarea interdisciplinaria.

Cuando la muestra «Un arte para los años 80», se inauguró en Bogotá en 1981, Alicia Barney presentó 10 tubos de acrílico con elementos de estratificación⁽⁷⁾, donde una vez más volvió hacia una estética de la naturaleza, evocando la belleza interior de un paisaje inaparente e imaginario. Estos tubos rellenos eran al decir de la artista «basurero utópico. Utópico porque aquí en Colombia,

se dejan las basuras al aire, lo que impide una pronta biodegradación y una más rápida recuperación del suelo».

En este momento Alicia Barney está trabajando en la realización del proyecto sobre el Río Cauca, dos piscinas con agua que serán presentadas en la muestra *Actitudes Plurales*, en noviembre: Museo de Arte Moderno La Tertulia, y cuyo prospecto inicial fue presentado en la muestra del Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano, en el Museo de Arte Moderno de Medellín (1981). Este trabajo incluye fotos, mapas, y agua en los estados dramáticamente transformados, a medida que avanza el río por el Valle del Cauca, denunciando los poderes malignos de estas aguas contaminadas.

Durante este año de 1982 y desde finales del pasado Alicia Barney ha proyectado y realizado el periódico «El Ecológico», una publicación a partir de impresos existentes, tomando la página editorial (tacha el nombre original que sin embargo se deja ver) y presenta en dos grupos de atención sus imágenes ironizadas; *Especies en peligro de extinción* y *Especies sin peligro de extinción*, enfatizando tanto en aspectos ecológicos, como religiosos, políticos, económicos, que hablan al tiempo de la guerra, el feminismo y la presencia militar. Estas obras han sido mostradas en Porto Alegre (Galería Chaves, Espacio N.O.) y en Barranquilla (Espacio-Altmo Sara Modiano), se exhibirán en la citada «Actitudes Plurales». De los escritos aparecidos transcribo: “En el caso a la de «El Ecológico», como sucede en el periódico cotidiano, el texto casi siempre define y encuadra a la imagen. Alicia Barney respeta ese principio y lo que hace es trasladar imágenes de otro para situarlas en el contexto de su periódico y de su arte. Es un collage, geométrico de corte preciso y figurativo, un poco la idea pop del objeto elevado a la categoría del arte. Sus imágenes no son banales, se refieren a desastres, que influyen terriblemente en la vida del hombre en la tierra. La destrucción de un bosque, la muerte de los ríos, la polución”⁽⁸⁾.

El paisaje otra vez como sistema operativo, como contradiscurso alegando con el referente y el modelo, son las nuevas probabilidades en que se empeña un artista como Alicia Barney, eligiendo el camino difícil de mostrar con otros medios el ambiente circundante, reclamando una acción analítica más allá del gastado texto de la representación con soporte caballete, con ideas superficiales y estáticas.

NOTAS:

- (1) 14 árboles son pintados en su tronco con material acrílico. Florida, Valle, Colombia, 1975. Documentado en fotos.
- (2) Zanja de tierra de 10 metros aproximadamente. Florida, Valle, Colombia, 1975. Documentado en fotos.
- (3) Estas cajas de músicos, fueron exhibidas en la exposición Cali década de los setenta, Cámara de Comercio, Cali, 1980.
- (4) Se conservan dibujos con proyectos de pisos alterados, cintas a manera de interferencias, puertas que se abren y cierran, etc. 1976.
- (5) Biblioteca Central, Universidad del Valle (septiembre-octubre). Sala de la Gobernación (noviembre).
- (6) «Todo tiempo pasado fue mejor», José Hernán Aguilar, Revista del Arte y la Arquitectura en Latinoamérica, Número 5, pág. 35, Medellín, 1980.
- (7) Las obras tienen 5 cm de diámetro por 180 de largo. Se ha mostrado en «Un Arte para los años 80», Galería Garcés Velásquez, enero 1981. IV Bienal de Medellín. Mayo de 1981 y Arte del Siglo XX en Colombia, Centro Colombo Americano, Bogotá, 1982.
- (8) El Paraíso Perdido, Alvaro Herazo, El Heraldo, Barranquilla, pág. 2, Julio 4, 1982.

EL DIBUJO COLOMBIANO EN LAS ÚLTIMA DECADAS

El dibujo singularizó muchos y variados aspectos. Porque también diversidad de actividades marcaban hechos históricos. La violencia campesina y ciudadana fue un argumento cautivador, en mitad de una sociedad sostenida por el estado de sitio, el Frente Nacional, la represión y el incremento de acciones sindicales, estudiantiles y guerrilleras. Se produce un héroe como Camilo Torres, que delinea, tipificando sin falsedad, lugares de ansiedad y aspiración.

La Alianza para el Progreso, el triunfo de la Revolución Cubana, el poder de la juventud y sus protestas, el reconocimiento de lo homologado y la banalidad, fueron datos esenciales que enseñaron sendas defendibles. La imagen del Che Guevara, se acuñó con una intensidad sólo comparable a la de Marilyn Monroe. Se apreciaba tanto un plato de espaguetis o una lata de sopa en una obra artística, como cuadros monocromos. Los Beatles y la minifalda tenían que rivalizar con las teorías del arte, la política y la nueva economía. Fue el comienzo de una época alucinante no solamente porque la droga iluminó nuevos senderos, sino porque la imaginación superó cualquier estupefaciente.

Al lado de la conciencia del dibujo se despertó una curiosidad y apertura hacia las artes, no sólo en su práctica sino en las organizaciones que decidieron auspiciar. La instalación del Museo de Arte Moderno y las exhibiciones en la Biblioteca Luis Angel Arango en Bogotá, los Festivales de Arte, oficial y de vanguardia en Cali. El surgimiento de los Nadaístas como movimiento y el entusiasmo del Teatro Nacional por montar y mostrar el repertorio vanguardístico. La actividad de La Tertulia de Cali hasta consolidarse en Museo y las galerías en las principales ciudades del país que estimularon los producidos inmediatos, fueron un incremento apropiado y oportuno. La presencia de los trabajos se vivificó con

el impulso de comentarios críticos que tuvieron en Marta Traba su animadora número uno.

Esa teorización condujo el postulado estético a una valoración de lo visual y lo conceptual tomando el pensamiento marxista, o el existencial, o el psicoanalítico. En ese mismo empeño el vocabulario plástico aumentó y términos como Pop, Op, Purismo, Neofiguración, entraron a formar parte de las categorías manejables.

El interés del dibujo en Colombia durante los sesentas no sólo se da por el entusiasmo de un grupo importante de los mejores artistas, sino por el ardor con que van a celebrar exposiciones individuales donde demuestran ampliamente sus intenciones. A esas manifestaciones personales de Fernando Botero, Leonel Góngora, Pedro Alcántara, Santiago Cárdenas, Alvaro Barrios, Enrique Grau, se suman eventos internacionales como el «Primer Salón Austral y Colombiano de Dibujo y Grabado» (1968) que se organizó en Cali, continuando los años siguientes con manifestaciones de este tipo, «Salón de las Américas de Dibujo y Grabado» (1969), «Exposición Panamericana de Artes Gráficas (1970), donde concurren 38 artistas nacionales como dibujantes, de los cuales Darío Morales («Desnudo») y Lucy Tejada («Macondo») se hacen acreedores a los primeros premios.

El antecedente inmediato de Enrique Grau, premiado en 1958, en el IX Salón Nacional, por un dibujo, y el presentado un año después en el mismo evento, por Fernando Botero, es inapelable argumento de que los dos maestros valoraban en grande esta vía. Evidentemente se trata de pintores importantes, además de admirables dibujantes.

Alcántara es seguramente la estrella del dibujo en Colombia durante la década. Gana cuatro veces el premio nacional y su récord de exposiciones tanto individuales como colectivas es notable. En ese período su violencia neofigurativa llega a lugares in-

habitados y siempre capaces de contener emoción crítica y una monstruosidad realmente repugnante. Luis Caballero, desde su exposición en 1966, a la venida de Europa, va a tener gran incidencia en la vida artística del país; su camino parece estar marcado por el erotismo y la fuerza dramática de personajes copulando.

Leonel Góngora trabaja y se forma en México, en un ismo autodenominado «interionismo». Sus rasgos expresionistas son notables y también esa voluntad de convertir las figuras en imágenes simbólicas mediante lo macabro y lo grotesco. En una investigación contraria a la neofiguración, los postulados de Alvaro Barrios se acercan al Pop como problema, fijándose en las tiras cómicas y los mitos animados de la sociedad de consumo, admirando además profundamente el ambiente nostálgico de tarjeta postal y otras manifestaciones cursis.

Santiago Cárdenas, Norman Mejía, Beatriz González, Juan Antonio Roda y Omar Rayo, son pintores que han dibujado también en forma exclusiva. Beatriz González con su acción desfigurada hizo hincapié sobre formas y color por una vía burlesca. Hernando Tejada dedicado ahora a muebles y objetos de madera, ha sido siempre un experto e ininterrumpido dibujante. Al igual su hermana Lucy, convertida desde hace varios años en una pintora-dibujante a través de obras mixtas, donde su fuerte es una figuración en busca de expresiones líricas. También habría que citar a David Manzur y sus apuntes sobre las máquinas y ficción de cálculos computables, que muestran otra opción del dibujo no necesariamente de representación. Igualmente a Bernardo Salcedo, artista objetual e ironista, tan cerca del Neo-Dadá como de las manifestaciones conceptuales.

En 1963, Humberto Eco, en «La definición del arte» señala que en el arte moderno, el problema de la poética ha prevalecido sobre el de obras en cuanto a cosa realizada y concreta, queriendo indicar cómo los resultados se convierten en el punto de partida de una reflexión que remite a la obra misma. Este se da en el contorno

de las ideas, como valor confirmativo de concepciones teóricas. Esa conciencia del saber y del hacer es una de las características en la generación de los sesentas en Colombia.

Beatriz González entablando hipótesis sobre la realidad del arte y la realidad de la vida en una gama extensa de significados donde lo visual de la iconografía popular sea el foco referente. En otro extremo, la conciliación entre politización y militancia, trabajo masivo y obra de arte, preocupación fundamental de un lapso considerable del ejercicio gráfico de Alcántara. La teoría existencial de Caballero; el purismo lineal y los atractivos ópticos de Rayo; la introspección de Góngora; la navegación en fórmulas varias sobre la fascinación, la historia del arte y los mass-media de Alvaro Barrios o el cuestionamiento y la burla a lo tradicional de Bernardo Salcedo.

En los años setenta, la Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, Dibujo, Grabado y Diseño marca la pauta de las tendencias que se desarrollarán a lo largo de la década. El arte nacional parece movilizarse por el realismo fotográfico, que tiene en Santiago Cárdenas su precursor, y el dibujo como medio que está referido por Bernardo Salcedo. En 1970 ya Antonio Caro repartía tarjetas dibujadas gratuitamente (Exposición Panamericana de Artes Gráficas) como un reto al comercialismo y a la obra sacralizada.

En los setentas, las Bienales fueron solamente tres (1971-73-74 y 76-77), dando como resultado un entusiasmo por el dibujo y grabado antes inusitado dentro del desarrollo artístico del país. En este período la generación pareció estar dominada por una avalancha de practicantes gráficos, sin embargo salieron muy pocos artistas con una proposición clara y definida. Me parecen destacables Darío Morales, quien desde su estudio de París comenzó monotemático (retratos desnudos de su esposa) valorando una estética fotografía tan despojada como misteriosa, dando como resultado un trabajo neoclásico, que recuerda en su espíritu la

medida de Ingres. Cautivados igualmente por un realismo nostálgico y de cierta manera poético y crítico las obras de Ever Astudillo, Oscar Jaramillo, Saturnino Ramírez y Oscar Muñoz, quienes dibujaron casi siempre en blanco y negro: las luces y senderos de su barrio (Astudillo), los grupos lumpescos y de barriada (Jaramillo), las prostitutas y los billaristas en la noche (Ramírez) y el hacinaamiento y lo poético de la arquitectura media popular (Muñoz).

Miguel Angel Rojas es un dibujante que parte del desenfoque de la fotografía para mostrar el erotismo masculino en los elementos fetichistas de provocación, sin embargo, su ejercicio no se queda en los malabares de lo técnico como finalidad y ha ido racionalizando los componentes mismos del dibujo, al tiempo que el escenario y las formas perturbadoras del erotismo. Recientemente hizo un gran dibujo a pastel sobre el piso, titulado «Grano», donde repetía el piso del local asignado. Su juicio certero sobre los componentes que ayudan a la elaboración de la obra, es tan oportuno como la problemática que entrega para redefinir el medio y su práctica como ejercicio.

Miguel Angel Rojas utilizando los problemas de su medio (el dibujo) como argumento intermedio para localizar sus aspiraciones, podría ser un puente para explicar de alguna manera de redefinición de algunos artistas por encontrar vitalidad en este ejercicio al parecer desfalleciente. Dentro del comportamiento sojuzgador colocaría a Antonio Caro, el decano de los conceptualistas en los años setenta, quien acuñó su «Cocacola-Colombia», «Marlboro-Colombia» y la «Mata de Maíz» y la firma del líder indígena Quintín Lame, estos dos últimos trabajos que dibuja con tinta en las paredes de los Museos y Galerías donde exhibe haciendo énfasis en lo efímero del medio y en lo accidental de una forma artística que duda de su propia excelencia.

Muchos de los artistas no tradicionales han utilizado el dibujo como forma de documentación, explicación o señalización de su obra, durante la década pasada. Como ejemplo de racionalización de la

línea en un espacio es oportuno traer el caso de María Isabel Llano, quien a través de encefalogramas y electrocardiogramas ha demostrado claramente los efectos y las consecuencias del hecho dibujístico.

El dibujo a través de cambios diversos es demostrativo también de las transformaciones no sólo artísticas sino sociales. Por otra parte el público, las galerías y los museos han valorado el medio con verdadero fervor.

Las colecciones se han intensificado y la existencia del Museo Rayo de Dibujo y Grabado Latinoamericano en Roldanillo (1981), se puede tomar como una manifestación más por el gusto hacia lo gráfico que da cuenta de un panorama tan brillante como perturbador.

Revista Arte Plural, Caracas, 1982

LEONEL GONGORA

En 1964 Leonel Góngora (Cartago, Valle, 1932), hizo su primera exposición importante en este país, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. A pesar de que había ingresado en 1951 a la Escuela de Bellas Artes de esta capital, el artista viajó a Estados Unidos para estudiar en la Universidad de Washington en Saint Luois. Su predilección temprana por la figuración y el expresionismo se puede constatar en obras de este período ⁽¹⁾, y en los siguientes que pasó recorriendo Italia (1959), para luego visitar a México, donde entró en contacto directo con la generación figurativista (Corzas, Icaza, Belkin, Cuevas, Gironella, etc.) conocida indistintamente con el apelativo de Interiorismo o Nueva Presencia ⁽²⁾; su trabajo era desconocido, a tiempo que comenzada a ser apreciado en México, país que adopta su conducta y está dispuesto a reconocerlo en repetidas ocasiones. ⁽³⁾

Al irrumpir en el arte nacional, la propuesta de Góngora iría a solidificar un tema latente y de definitivo interés para el arte colombiano del momento, coincidiendo con Obregón y Botero, al tiempo que con Alcántara, quienes usaban el argumento violencia para desarrollar sus tratamientos, todos dentro de una dócil y manifiesta figuración. Pero Góngora decide ampliar ese repertorio hacia gestos de carnalidad, desintegración física y también moral, cuyo resultado es una brutal versión de la existencia humana, al lado de un manejo libre del color, anarquía del espacio pictórico, al tiempo que uso autónomo de los materiales tradicionales. «Su línea fina y quebrada desplaza la integridad de la materia; cabezas y cuerpos contrahechos, anudados, se agazapan en espacios inciertos. Pero hasta ahí recorrería demasiado cerca el laberinto de Cuevas, si no agregara el color y convirtiera las zonas cromáticas en pequeños climas, atmósferas estupendas, sepias, amarillos, tierras, rojos ardidos. El dibujo se sumerge en el color, y el color lo arrastra y lo transforma. En ese campo no sólo se independiza Góngora de Cuevas, sino que se aleja con franqueza de él y persigue el mismo espectro del hombre con valores distintos» ⁽⁴⁾.

Góngora es básicamente pintor y dibujante, y sabe ser independiente y aportante en ambas técnicas; al tiempo logra en otras ocasiones fusionarlas oportunamente. De estas disciplinas partirá para ir densificando sus cada vez más colorísticos y pastosos lienzos a los cuales agregará collages. Igual metamorfosis en sus dibujos que incorporan técnicas mixtas para lograr comunicar todo el sentido literario-terrorístico que contiene su estética.

En el segundo lustro de los sesentas, Góngora intensifica su producción y definitivamente se convierte en un activista del arte; es co-fundador de una galería en ciudad de México ⁽⁵⁾ y participa en publicaciones indistintas. De 1968, año crucial para los movimientos universitarios y fecha de la matanza de estudiantes en México, data la fundación del Salón Independiente, organización contestataria al arte oficial, y en cuyos sucesos interviene activamente Góngora. En ese mismo año surge el Pintor Secreto, personaje indispensable en los planteamientos y el desarrollo posterior del trabajo. Pintor Secreto, también es una serie que se convertirá en su primer ambiente junto con la «Maja Semidesnuda»; en torno a estos dos espacios surgieron los primeros performances. Refiriéndose a estos el mismo artista narra: «... En México, a principios de la década de los setenta nos reunimos en tertulias y cenas o después de exposiciones o eventos culturales un gran número de artistas y gentes de las artes. De allí surgieron toda clase de juegos inconscientes, performances naturales que eran las fuentes de otras obras y proyectos y que hoy, mirando las fotografías tomadas en los diferentes lugares que me tocó vivir en esa época, me doy cuenta que fueron el principio de cosas por venir. También todas esas personas eran, como lo son hoy en día, las más dinámicas y activas del momento cultural mexicano y representaban los diversos movimientos que se estaban gestando y que hoy se conocen como la Nueva Figuración, la Confrontación, el Salón Independiente, los nuevos grupos de teatro y cine, la fotografía, la poesía, la literatura. De estos primeros años de los sesenta surgen los primeros ambientes que realicé para galerías, para el Salón Independiente, así como más tarde instalaciones en museos.

También en esos años surgieron varios eventos públicos y privados y más que privados: surge el pintor secreto»⁽⁶⁾.

Al inaugurar la década de los setentas, Góngora produce la ambientación y serie «La Vida Onírica y Nunca revelada de María»⁽⁷⁾, que acumula todas las características de su trabajo interesado en aducir a sus propios orígenes, en este caso refiriéndose al tema de una novela mitificada del Siglo XIX, como María de Jorge Isaacs, al tiempo que provocando escándalos al trastocar la historia y volverla una continua provocación sexual y aberrante. La masturbación, el lesbianismo, la sodomía y un desfile de ejercicio que aparecen como móviles en los maniquís, fotos, dibujos, collages y demás objetos que el artista usa para construir e ilustrar, cuya riqueza imaginativa, fuerza, brutalismo colorístico y entera libertad argumental, parecen acompañarlo hasta hoy. En 1971 se celebra en Ciudad de México una colectiva titulada Todo para Erotómanos, donde Góngora, naturalmente, participa; en este mismo año la Galería San Diego de Bogotá, presenta la serie «La Grancolombiana». «Góngora emplea una técnica definitivamente gráfica pero no desprevenida y versátil en la interpretación de su mundo contradictorio y turbulento. Sus litografías son como un fichero de gestos y expresiones, realizado con la seguridad creativa que resulta de un conocimiento profundo y de un apasionado deleite en el manejo de sus medios. En los «collages», el empleo indiscriminado de una parafernalia pop hace más explícita aún que el humor o los grafismos, la empecinada respuesta del artista a las objeciones formales contra la calidad visual de la literatura. Y en sus «Transformaciones», el dibujo aunado al proceso litográfico crea una simbología bíblica que establece iminentes paralelos con la sociedad en general, y con nuestras particulares circunstancias. En tales materiales, imagería e independencia, Góngora nos relata su vehemente desacuerdo con la conformidad social. Sus dibujos incluyen inequívocas afirmaciones de compromiso con la realidad, subrayadas por un ambiente de intranquilidad constante. «Sansón y Dalila», «Judith y Holofernes», son apenas otros nombres para designar desafío y convenciones, y para contar parábolas

las de actualidad sobre política y responsabilidad. Los rostros crudos de este catálogo que resulta de su serie sobre «La Casa Famosa de Acapulco», son casi retratos, no ya de personajes sino de estereotipos, de situaciones, de soluciones ilógicas...»⁽⁸⁾.

Para 1973 estas determinaciones en la configuración de su lenguaje se han desarrollado intensamente. Góngora es de los artistas que si bien parte de gestos y modelos tradicionales, va transformando en el proceso de su trabajo no sólo los conceptos de su argumentación sino los modos de tratamiento. El libro «Prisioneros de sus Pasiones»⁽⁹⁾ es un producto lascivo en donde vuelve a establecer su perdurable dominio de esa línea clásica, intimista, aunque no menos agresiva, perversa y en trance. En contraste su antológica e importante muestra de Bellas Artes en México, «La Hipocresía o el Gobierno del Cuerpo» o «Proposiciones Plásticas», que estaba compuesta por las ambientaciones «La María», «La Recámara Amorosa», y «Los Ambientes de Verdad», así como la serie de pinturas «Viene Agua». «Degradando a la figura humana se pueden atacar los contenidos políticos, sociales, económicos; criticar la religiosidad, afirmar la libertad sexual, poner en tela de juicio la conducta que no quiere admitir ya ningún principio absoluto como el Bien, o sobre todo, el Mal. No deja de haber «literatura» en un arte así tan claramente dirigido a chocar, como el de Góngora. Es sin embargo, al mismo tiempo, «pintura» y de calidad suficiente como para que se haya creído obligado a incluirla en un libro breve como este»⁽¹⁰⁾.

En 1977 Góngora vuelve al Museo de Arte Moderno de Bogotá; con una vasta producción y ejemplificando ampliamente los logros últimos. Su pintura resulta estridente y abiertamente antidecorativa, sus modelos son mórbidos y despectivos; en el dibujo se da la misma ferocidad contundente haciendo desfilan la enfermedad y la agonía por seres siempre debatiéndose en ninfomanías inevitables. Su arte parece lógico relacionarlo con Sade, Violette Leduc o Burroughs. En 1978 forma el grupo Eureka, junto con el pintor norteamericano John Grillo; para celebrar eventos, «...estableci-

mos en la Universidad de Massachusetts grupos de estudiantes para crear performances con los más avanzados alumnos, artistas jóvenes de reconocido talento, ... estos son los integrantes: Chistin Couture, Margaret Sackman, Susan Roy, Dale Partika, Pamela Glaven, Lee Gordon. Entre los más notables performances puestos en escena en varios auditorios y Universidades en México en el Foro de Arte Contemporáneo, se destacan: «El Bar/una Trilogía», «El Bolero Vivante», «Ilusiones Alusiones», «Una cura segura», etc. Se caracteriza este grupo por mostrar toda su obra plástica: pintura, dibujo, grabado, escultura y demás artefactos artísticos producto de sus manos, como una afirmación de la obra plástica, a que el performance no es sólo una alternativa sino una extensión de la misma» (1).

Góngora está en plena actividad creativa, y si bien su obra parece haber resuelto el vehículo de una identidad, hay una voluntad permanente del artista por reconfortar sus iconos. En 1981 inicia en México la serie «Las Vírgenes Perversas» y dibujos del conjunto «Vía Angélica». Publica la plaquette «La Dama estrangula al Armiño» por Juan Marcos Kurtycz. Participa en la IV Bienal de Medellín con una ambientación sobre el Tango. Imprime las serigrafías «El Sueño en el Espejo» (Bogotá) y hace para Cartón de México «La Dama Etrusca» (serigrafía). El año pasado en Mayo, abrió una antología de su obra en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, titulada «Los Caminos del Bien y del Mal». Esa presencia contundente, al recorrer las obras de enfermedad y condición humana dividida entre el placer sexual y sus ritos infinitos, me motivaron para escribir estas líneas.

NOTAS:

- (1) He leído en varias ocasiones que Max Beckman, quien efectivamente enseñó en la Universidad de Washington, fue profesor de Góngora. Grave error, que el pintor se encarga de no corregir citando entre los que «enseñaban», al ilustre expresionista, quien dictó cátedra allí del 47 al 49, y como se sabe murió en 1950.
- (2) De este período datan sus primeras series: «Mi soledad y los

Gordos» (1961), «Los Brujos», «Colombia mitad de siglo» y la carpeta de dibujos «La Guerra y la Paz» (1962 - 63), donde el estilo neo-figurativo dramático y autobiográfico le son característicos.

- (3) Debe recordarse que en 1966 su nombre es seleccionado para la muestra «México, la Quinta Generación», la cual recorre museos y universidades en los Estados Unidos; al año siguiente representa a ese país en la «Expo 67» de Montreal; en 1970 va al pabellón mexicano de Osaka.
- (4) Marta Traba «Mirar en Bogotá», Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1976, página 286.
- (5) Galería Sagitario (1966), que se inaugura con Happening y mural efímero; son responsables Arnold Belkin, Salvador Elizondo, Alejandro Romualdo y el propietario Tedy Maus.
- (6) Leonel Góngora Arte/Performance, Performance? Revista Artes Visuales, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, Mayo 1980, número 24, página 53.
- (7) Galería Lerner Misrachi, New York, 1971.
- (8) Eduardo Serrano «Un lustro Visual», Ensayos sobre Arte Contemporáneo Colombiano, Museo de Arte Moderno y Ediciones Tercer Mundo, Bogotá, 1976, páginas 47 - 48.
- (9) Dibujos simultáneamente exhibidos en Galería Springer de Berlín y Galería Lerner Heller de New York.
- (10) Damián Bayón, «Aventura plástica de Hispanoamérica», Breviarios Fondos de Cultura Económica, México, 1974, páginas 248-49
- (11) Leonel Góngora, artículo citado.

Revista Arte en Colombia, Bogotá, 1983.

REALISTAS COLOMBIANOS

Doce artistas colombianos, representados en la colección del Museo de Arte Moderno La Tertulia, se pueden apreciar bajo el rótulo Realistas Colombianos. Pinturas, dibujos y gráfica de Santiago Cárdenas (1937), se sitúan como el punto de partida para formular una modalidad que si bien es cierto partió del Pop -figurativo y referencial- fue depurando la argumentación hasta conseguir espacios donde los elementos se transformaron en referencias simbólicas. Sus reflexiones agudizaron la relación entre el objeto y su entorno; en ese intercambio y mutua colaboración participan activamente la luz y los accidentes de la sombra. Cárdenas pasó de las insinuaciones formales a una limpia realización donde la verdad del objeto correspondió a la forma y objetividad de sus cuadros -cartones, espacios arquitectónicos- como los que se pueden apreciar en esta muestra.

Venido de una neofiguración dramática y visceral, el dibujo de Darío Morales (1944), a finales de los sesenta viró hacia una paciente y precisa realidad fotográfica, convirtiéndose en pionero de los realistas colombianos que de distintas maneras se cautivaron con su presencia. Se puede apreciar su limpidez de factura y despojado diseño en un dibujo de 1970, premio en el Salón Panamericano de Artes Gráficas de ese año, y un fotolito de 1977, ambos con su reiterativo tema de la mujer desnuda.

Morales ha ido llenando su arquitectura de diversos objetos y perfeccionando la técnica, en resultados que de alguna manera recuerdan los talleres neo-clásicos del siglo XIX. Ese interés manifiesto por la historia del arte marcó también la producción de otros artistas como Antonio Barrera (1948), quien estableció estrechas relaciones con el paisaje académico volviéndolo su fuerte argumental. En otra dirección los bodegones, figuras y diversas visiones de la naturaleza de Gregorio Cuartas (1938), afinan un gusto por la pesantez, perspectiva y lineamientos de la pintura Italiana del siglo XV.

La década del setenta fue el decenio del mercado estimulando entre otras, por la organización de museos y galerías en varios de los más importantes sectores del país. Dos ciudades se disputaron el liderazgo organizando los eventos internacionales de mayor envergadura y ofreciendo la oportunidad de mostrar los alcances de otros lugares. De Cali y Medellín salió una generación post-bienal que hoy ocupa un lugar innegable entre los mejores resultados nacionales, entre estos Oscar Muñoz (1951), Ever Astudillo (1948), Oscar Jaramillo (1947) y Saturnino Ramírez (1946), quienes han utilizado la pintura y sobre todo el dibujo para contar aspectos de la cultura popular urbana. Los hacinamientos, el lumpen, las prostitutas, la arquitectura de barrio y los «juegos de café», han transitado por sus trabajos, convirtiéndose en sus más acertados logros.

Coincide con esta exhibición colectiva una muestra individual de los últimos trabajos de Ever Astudillo, en la Cámara de Comercio; la exposición se titula «De lo Temporal», reúne trabajos que desarrollan recursos técnicos abordados en las últimas bienales de Cali y Medellín (1981), donde aparecía la experiencia pintura y color como novedosas dentro de su producción. En esta serie Astudillo observa sus personajes, esta vez enfrentados a grandes vallas (con rumberas, propagandas, letreros) y a vitrinas, en las cuales su visión se sitúa dentro y fuera de los estantes.

Las pinturas sobre lienzo están elaboradas con base en simples estructuras, los personajes se colocan -siempre fragmentados- y permanecen en actitud expectante. Están resueltos con sombreado que les confiere una atmósfera especial, efecto provocado mediante el uso del aerógrafo. Las sombras ahora tienden a hacerse menos frecuentes y una luz fuerte parece iluminar los colores vivos y contrastados.

Los lienzos marcan una nueva etapa y además delimitan su abandono paulatino del dibujo como finalidad. Entrar en el terreno de la pintura y el color significa también divorciarse de los resultados

líricos, nostálgicos y logrados -aunque nunca suficientemente explorados- del dibujo. Astudillo se mueve ahora por terrenos desconocidos para él y, aunque sus resultados no dejan de causar impacto, buscan ante todo inspeccionar nuevas posibilidades.

Revista SEMANA, Bogotá, 1983.

MIGUEL ANGEL ROJAS

En diciembre de 1982 Miguel Angel Rojas (Bogotá 1946), abrió su propuesta ambiental⁽¹⁾ armada en todo un espacio amplio, usando impresiones seriadas que empapelaron piso y paredes, al tiempo unas pocas luces ayudaban a cubrir la sensación de humedad, lumpenato y lírica aberración de esta gran sala mohosa y febril. Un sonido de inodoro ayudaba a configurar su obra decididamente poética pero al tiempo figurativa, realista y simbólica.

Los intereses de Miguel Angel Rojas han estado dirigidos a lo largo de su práctica artística a cuestionar tanto los procedimientos como el concepto mismo de lo conocido como realismo. Para algunos, el Hiperrealismo no pasó de ser una tendencia impuesta más que por su eficacia como cuestionamiento artístico, por la oportunidad nada despreciable de reivindicar el mercado como fenómeno. Tenía a su favor la fotografía como manifestación fidedigna -que el Pop también había usado-, y esa fuente se constituyó irremediabilmente en su trampa doble, ya que tanto formal como conceptualmente las aspiraciones en su desarrollo estaban vencidas de antemano. La salida posible estuvo no en perfeccionar la imagen hacia una verdad real para volver a proponer ilusiones, si no al desmontar cada una de esas visiones que el fenómeno fotográfico capturó: el desenfoque, la diferencia entre el ojo humano y el ojo de la cámara, el voyerismo, la ampliación de los modelos, el fraccionamiento y toda la macro y micro topografía de la congelación.

Miguel Angel Rojas asumió el tema del homo-erotismo con todas sus prácticas incómodas de baño, teatros y furtivos encuentros. Partió del realismo fotográfico para posibilitar su imagen factible. Acercó su ojo -cámara, fraccionó las partes sobrantes: rostros y extremidades sin mayor función, al tiempo que se detuvo en la calidad de los atuendos de cuero o blue jean; marcó intencionalmente braguetas, correas, botas y demás elementos

persuasivos para decir sutil pero directamente sugerencias activas. Esta operación la comenzó realmente con obras dibujadas donde las propuestas se avivaron no sólo por el atuendo, posición y actitud de los protagonistas, si no por elementos mixtos como el colbón que cumplía la función matérica de semen ⁽²⁾. Para 1973 la observación detenida de los objetos no le bastan y decide usar la fotografía como modelo y guía, resultando dibujos que sin abandonar el fetichismo de las diversas texturas se acreditaban por su oficio ⁽³⁾. En ese mismo año trabaja en el aguafuerte Blue Jean, por encargo de la empresa Cartón de Colombia para su portafolio internacional. Esta obra comienza la serie de trabajos en que aparecen por primera vez cabezas y rostros, revelando, aunque veladamente, la actitud más confiable de los personajes. Su aguafuerte Boca, de 1974, es también sintomático y aclara la acción, como lo importante en la temática del artista y no lo que el espectador necesariamente percibe como formas compuestas y terminadas.

Sus estudios de arquitectura ⁽⁴⁾ y Bellas Artes ⁽⁵⁾ le darán un conocimiento racional del espacio por un lado, y técnico e informativo por el otro, experiencias que él va a usar. El colbón, las acciones de los personajes, la manera técnica y argumental de tratarlos (erotismo y fetiche), le garantizan un mundo que además él no retoma de vivencias extrañas, sino de su propia pasión. Inequívocamente autobiográfica, tanto desde el punto de vista temático como también desde una perspectiva de sensibilidad y evocación. Son los recuerdos y muchas veces los deseos, los móviles centrales de sus trabajos.

En el segundo lustro las claves se revelan en totalidad y los signos se vuelven operaciones materializadas. Atenas C.C. ⁽⁶⁾, se titula la propuesta conformada por dos figuras que congelan una acción erótica, dibujada en cuatro pliegos independientes, enmarcadas con moldura que incluía grafiti. Un segmento de piso con 70 representaciones de baldosas a escala real enmarcadas con vidrio, un marco y otro vidrio sobre el cual regó semen. Miguel Angel

Rojas había logrado representar fraccionando la imagen (pliegos y marcos reales) en forma verdadera, al tiempo lograba agrupar elementos de arquitectura siguiendo e imitando la construcción misma (baldosas, dibujadas y fotografiadas); ya no empleaba la fotografía como un auxiliar sino como un medio y parte integral de trabajo. Finalmente dejaba de fingir (colbón) y optaba por la acción sobre el cuadro (un nuevo pollock, espermatozoides-dripping), no dejando dudar sobre su órbita autobiográfica. Estos elementos claves se irán especificando en los mejores y más ambiciosos logros de su trabajo hasta el presente.

«En 1978, por ejemplo, se introduce en su trabajo el tema del Faenza, un teatro de sórdido esplendor, de columnas y balcones adornados, y de fachada de sinuosas formas entre Art Deco y Art Nouveau, el cual fue recientemente declarado, por su interés arquitectónico, monumento nacional. El Faenza es además favorito, por su decadencia, programación continua y tolerancia, de la comunidad homosexual. Y a escondidas, durante la proyección de las películas (generalmente una de vaqueros y una de karate), Rojas toma fotografías de movimientos y actitudes de la audiencia en relación con la arquitectura o la pantalla; fotografías que, desde luego violan la privacidad del individuo o individuos (prerrogativas siempre cuestionable del telescopio y de la cámara), pero que se relacionan con el tema de sus dibujos y grabados precisamente en su deliberada determinación de hacer inteligible, la excitación lasciva del voyeur» (7).

Miguel Angel Rojas al usar la fotografía vuelve su ejercicio un acto subjetivo que se evidencia en las reducciones circulares - como un ojo en la cerradura-, subraya igualmente el desenfoque y las sombras con veladuras para enfatizar la clandestinidad, incomodidad y rapidez de sus acciones capturando las imágenes. Igual pasa cuando aborda el grabado en metal con realismo, valiéndose de las visiones alteradas de la pantalla del cine (su serie Fanny de 1979); uno de estos trabajos ganó Primer Premio en la IV Bial de San Juan.

Su producción no es abundante en número, si se compara con varios de los que en Colombia han optado por la vía del realismo⁽⁸⁾; sin embargo sus propuestas resultan particularmente intensas, sobre todo porque buscan problematizar en torno a medios y fines. Hasta el momento varias exposiciones han significado para su trabajo una expansión y desarrollo de pensamiento, y en muchos de los casos la apropiación de áreas mayores a las acostumbradas para exponer dibujos y fotografías.

En 1979 va con sus aguafuertes a importantes certámenes gráficos⁽⁹⁾. En 1980, la Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno de Bogotá, presenta Grano (área de 32 metros cuadrados), que según el artista se planteó como una analogía de una técnica convencional (el pastel) y como un retrato del espacio popular. Grano significó la relación de un ambiente total y la redefinición de lo dibujístico, constituyéndose en una de las obras más ambiciosas del artista. Hay dos importantes atenciones críticas que transcribo en apartes: «Grano es una pieza que se refiere a la Colombia urbana. Reproduce el modelo de un baldosín (muy común en la arquitectura local pública y doméstica) a tamaño natural y en un espacio apropiado; dentro del trabajo de Rojas es único en escala y veracidad. Sin embargo, (a pesar de la técnica poco convencional) es un dibujo - y de naturaleza básicamente representacional. Construido con tierra caliza y polvo de carbón aplicados mediante plantillas directamente sobre el piso, su duración está limitada al tiempo de la exposición»⁽¹⁰⁾. Por su parte Eduardo Serrano afirma: «Grano es una obra que inmediatamente despierta admiración por su singularidad y su impecable, si bien dispendiosa ejecución. Igualmente, es un trabajo que hace de inmediato perceptible una atmósfera casi surrealista, onírica, de duda. Y al mismo tiempo es una obra que inquieta y mueve a reflexiones; un trabajo culto, difícil y completo que demanda, para su justa aprehensión ciertos conocimientos sobre la orientación del arte actual, o al menos una actitud abierta al cambio e indiferente a los dogmas y prejuicios con los que se pretende, sobre todo en nuestro medio encasillar cualquier asomo de creatividad. Por ejemplo: aunque

se haya calificado como una «instalación», Grano podría ser también descrito como una «ambientación», como un «dibujo», como una «obra efímera», o empleando numerosas de las otras expresiones a las cuales (ironía premeditada?) recurre con frecuencia la crítica de arte para puntualizar conceptos y teorías»⁽¹¹⁾.

Vía Láctea⁽¹²⁾ y Episodio⁽¹³⁾ son instalaciones fotográficas que además de parecer imágenes eróticas y lascivas, producto de la observación y la captura instantánea, en pequeños círculos (un centímetro de diámetro), su secuencia generan formas que remiten a constelaciones (Vía Láctea) o dibujos infantiles en Episodio⁽¹⁴⁾. En ese mismo año de 1981 propuso el baño del Museo de Arte Moderno de Medellín como un trabajo suyo, con motivo del Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano; según palabras del artista era «básicamente un dibujo en tres dimensiones, en el lugar y a escala real. Repasó con marcadores todas las líneas del baño, líneas que hubiera tenido en cuenta al hacer una representación del espacio en un plano». De esta propuesta se afirmó igualmente: «Dibujo, consistente en el retoque suave y muy poético de las divisiones, líneas, puntos y texturas de uno de los baños del edificio, y con la perpetuación de las sombras proyectadas por la luz artificial... el baño de Dibujo daba pie a una reminiscencia netamente técnica. El traslado de un recuerdo personal al plano de experimentación formal, siempre presente en la obra de Rojas, se materializaba para el espectador al cambiar este de sitio de observación o localización de cada trabajo»⁽¹⁵⁾. Para la Bienal de Sao Paulo⁽¹⁶⁾, en ese mismo año, Miguel Angel Rojas instala *Mate*, sobre esta obra dice su autor: «Este es un trabajo experimental, que tiene como antecedente la tradición realista. Así, algunos de los elementos de la pintura convencional aparecen actuando en circunstancias diferentes. Siendo una representación, existe un modelo, que el propio piso del edificio, con los trazos que los eventos, a través del tiempo, dejaron en él. Es también una representación a escala natural in situ. Hacen parte de la instalación dos montículos de arena, los cuales son dos islas de realidad en esta superficie ficticia. Las juntas metálicas de dilatación fueron sus-

tituidas por madera de balso, y el material subió el nivel del piso 3 mm; lo que se pretende es cuestionar nuestra capacidad de percepción visual, teniendo como punto de partida una diferencia de calidad, de la cual se deriva su nombre Mate».

Miguel Angel Rojas es bastante singular por sus propuestas y la personalidad de sus trabajos. Hay también una continua reflexión teórica acompañando la investigación. Subjetivo, su última obra lo reafirma en sus emociones y en la sensibilidad y gusto por las atmósferas subterráneas; «No fue un trabajo de analogías - dice -, ni de lectura múltiple, ni de mimesis, ni de exaltación plástica del lugar, fue la conversión realista de un espacio real en un espacio que participa experiencias personales. No fue una representación de un lugar determinado, más bien de muchos, de todos». Esa capacidad de riesgo, de desafío a sus propios postulados y por ende de renovación constante lo han llevado a conclusiones que señalan ampliamente la posición actual de su actitud y la entereza para ejercer el arte como ejercicio profesional. «Veo el arte como un continuo de reflexiones y acciones, dentro de la opción más agradable del trabajo humano. Con ciencia en su historia y teoría pero sin reglas, solo con las que se quiera. De allí mi interés de plantear cada trabajo independientemente del resto y de esto la utilización de varios medios. El común denominador o la ortodoxia en mi trabajo sólo se puede encontrar en mi propia realidad».

(17)

Notas:

- (1) Galería Garcés y Velásquez, Bogotá
- (2) Primer Salón de Artistas Jóvenes, Museo La Tertulia. Cali, Primer Salón de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá; ambos en 1972.
- (3) Obras en las exposiciones NOMBRES NUEVOS, Museo de Arte Moderno, NUEVOS VALORES COLOMBIANOS, Museo de Arte Universidad Nacional, DIBUJANTES Y GRABADORES, Sala Gregorio Vásquez, todas en Bogotá. Y en la II BIENAL AMERICANA DE ARTES GRAFICAS, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; todas en 1973.

- (4) De 1964 a 1966 estudia en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Javeriana, Bogotá.
- (5) De 1968 a 1973 estudia Bellas Artes en la Universidad Nacional, Bogotá.
- (6) V Salón Atenas, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1975.
- (7) Eduardo Serrano, GRANO Y OTRAS OBRAS DE MIGUEL ANGEL ROJAS, Revista del Arte y la Arquitectura en Latinoamérica, Número 6, Volumen 2, págs. 45 y 46, Medellín, 1981.
- (8) Entre los realistas citaría a Santiago Cárdenas (1937), Darío Morales (1944), Ever Astudillo (1948), Oscar Jaramillo (1947), Gregorio Cuartas (1938), Saturnino Ramírez (1946), Oscar Muñoz (1951), entre los más importantes y significativos.
- (9) XI Bienal de Grabado, Tokio; II Trienal Latinoamericana de Grabado, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires; IV Bienal Latinoamericana de Grabado, San Juan.
- (10) John Stringer, MIGUEL ANGEL ROJAS, GRANO, Sala de Proyectos, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1980.
- (11) Eduardo Serrano, obra citada, pág. 47.
- (12) Exhibida en UN ARTE PARA LOS AÑOS 80, exposición organizada por Alvaro Barrios, que incluía artistas como Jonier Marín, Raúl Marroquín, Alicia Barney, Alvaro Herazo, entre otros, presentada en la Galería Garcés y Velásquez, Bogotá, 1981.
- (13) IV Bienal de Arte, Palacio de Convenciones, Medellín, 1981.
- (14) «5000 reproducciones fotográficas recortadas circularmente, cada 1000 correspondían a una de cinco imágenes de una acción erótica real tomada en un baño público», Miguel Angel Rojas, NOTAS SOBRE SUBJETIVO, Bogotá, 1983.
- (15) José Hernán Aguilar, EL LUJO DE MEDELLÍN, reseña, Revista del Arte y la Arquitectura en Latinoamérica, Número 7, Volumen 2, pág. 52, Medellín, 1981.
- (16) A la XVI Bienal de Sao Paulo asistieron además Alberto Uribe, John Castles y Sara Modiano, escogidos por Eduardo Serrano, Texto catálogo págs. 41 y 42.
- (17) Miguel Angel Rojas, NOTAS SOBRE SUBJETIVO, Bogotá, 1983.
- (18) Revista Arte en Colombia, Bogotá, 1983.

ASPECTOS DE LO TRIDIMENSIONAL

Ya han pasado casi 40 años desde que Negret, en nuestro medio, incorporó el vacío como concepto en sus tempranas esculturas ⁽¹⁾, imponiendo no sólo a esta modalidad plástica sino al arte nacional un carácter reflexivo y obligando a relacionar la obra artística con un discurso más allá de lo formal. El camino recorrido de lo tridimensional ha sido hasta hoy efectivo, de gran caudal y al tiempo, fortalecido por conceptos. Los problemas se han abordado y seguido solucionando como si un acuerdo tácito dictaminara a cada instante: todo puede ser posible.

Mientras Negret encontró los metales como elementos predilectos para su trabajo, el pintor Ramírez Villamizar propuso relieves, entrando a elaborar sus primeros planteamientos en escultura. Tanto el uno como el otro son pioneros de las ideas tridimensionales contemporáneas en Colombia, vinculadas estrechamente a los lenguajes internacionales del arte ⁽²⁾. Al hacer suya una posición identificable, investigaron lo geométrico y constructivista para producir objetos clásicos y racionales, igualmente supieron revisar con estos mismos principios la esencia de lo primitivo, exuberante y mágico, a la vez que la herencia precolombina.

En los años sesenta, ellos pudieron desarrollar y convertir sus materializaciones en propuestas importantes a nivel internacional. Al tiempo, una generación de relevo entró en la escena ofreciendo un panorama variado y entusiasta. De este período datan los relieves y esculturas geométricas de Carlos Rojas, también las asociaciones de materiales despreciables de Feliza Bursztyn, personalidades que deciden a partir de la idea escultórica para redefinirla. Al tiempo ingresaron trabajos que desde su primera salida plantearon una nueva definición de lo artístico, propósito que, en Bernardo Salcedo, se convierte en una constante. Por esta época Omar Rayo resuelve algunas de sus pinturas adicionando elementos que ayudan en sus juegos ópticos, también tra-

baja los primeros grabados en relieve que acuñan una figuración pop, al tiempo que se empeñan en permanecer blancos y con los contornos determinados por el papel. Hacia la mitad de la década, Hernando Tejada presenta los primeros trabajos en madera, premonitorios de los futuros muebles; también María Thereza Negreiros usa materiales orgánicos y luego sintéticos para su obra informal y neo-figurativa. En 1968, la crítica Martha Traba organiza una exhibición titulada Espacios Ambientales, donde por primera vez se reúne a un grupo de artistas ⁽³⁾ alrededor de una idea y con el propósito de hacer trabajos de participación. Apoyada en esa referencia Bursztyñ agrupó una serie de esculturas motorizadas, consiguiendo un ambiente para su serie Históricas, que, junto con las cajas cerradas y las invasionistas de Bernardo Salcedo, hacían reflexionar no sólo en torno a la excelencia del objeto artístico (permanencia, materiales usables, relaciones formales, apariencia, etc.) sino al necesario enfrentamiento artista-obra.

El decenio donde se habían dado diversidad de manifestaciones neo-figurativas y abstractas, la llegada del objeto como propuesta, el uso de sintéticos, luces eléctricas y asociaciones libres de elementos prefabricados, también pudo presenciar la irrupción de un movimiento literarios y plástico como el Nadaísmo ⁽⁴⁾ y la emancipación de las artes decorativas que, en sus modalidades de tejido y cerámica, continuaban siendo una curiosidad y el llamado de lo meramente artesanal. Aquí celebramos la presencia de Olga de Amaral en la textilería y de Beatriz Daza en la cerámica, a quienes les corresponde ensayar propuestas contundentes; la de la Daza, interrumpida por su temprana desaparición pero altamente significativa, y la de Amaral, espléndidamente resuelta hasta hoy.

En los nuevos años setenta, la generación anterior, pudo desarrollar su trabajo, hasta construir, verdaderos aportes: las pinturas muebles de Beatriz González, las cajas y realizaciones conceptuales de Bernardo Salcedo, los dibujos en urnas de Alvaro Barrios. Pero este período estaba reservado para otros nuevos y más numerosos artistas que giraron en torno a disímiles ideas. La tradi-

ción racionalista de la escultura fue recibida por John Castles, Alberto Uribe y Ronny Vayda. Simultáneamente, la producción informal sería abordada por Ramiro Gómez. Como antecedente al inaugurar el decenio, el llamado arte conceptual, se volvería una actitud con Antonio Caro, posición que iluminará todo tipo de producción para darle la eficacia de las ideas inteligentes y nuevos derroteros formales. Muchos han sostenido que el realismo y sus formas era una actitud dominante en ese tiempo. Si examinamos la numerosa obra no se puede desconocer la afirmación: dentro de esos dibujantes, Miguel Angel Rojas, es quizás el que mejor ha logrado explicar el concepto de realidad, no sólo racionalizando los problemas argumentales, sino los implementos con que elabora formalmente las imágenes, su ambientes «dibujados» han sido en este sentido claros, didácticos y oportunos. Por su parte, Juan Camilo Uribe, logró recoger la tradición de Beatriz González para proporcionar collages, ensamblajes y todo tipo de objetos.

Cautivado por similares posibilidades, el veterano Enrique Grau propuso cajas e instalaciones valiéndose de su gusto por las antigüedades y la nostalgia. Igualmente Fernando Botero llevó la monumentalidad de sus pinturas a esculturas de bronce y materiales sintéticos. Jim Amaral con pinturas y dibujos buscó otro propósito, generando objetos que ahora son también diseños y cerámicas, entre lo sagrado y lo erótico. El pintor y dibujante Dario Morales ha venido en un ejercicio similar, fundiendo bronce, así mismo María de la Paz Jaramillo, en latex, tridimensionalizó las mujeres de sus grabados y pinturas.

A medida que nos acercamos a contemporizar, la práctica de diversos recursos es un suceso cotidiano y las posibilidades de las dimensiones formales, imaginativas e intelectuales son tan insospechadas como los métodos técnicos mismos. La instalación antropológica con video, pintura y espejos de Jonier Marín, el performance político-expresionista de Alvaro Herazo, los aparatos «pictóricos» y problematizadores de Alicia Barney, la propuesta para una arquitectura imaginaria entre habitable y mística de Sara

Modiano o los diseños útiles o inútiles de Santiago Uribe, hablan de un estado tan excitante de las artes como de sus autores que se mueven con conocimiento de causa y sin límites aparentes.

Varias de las cosas dichas por estos artistas probablemente sean consideradas por nuestra historia. En ese proceso de consolidación, cada grupo generacional ha tenido sus características tanto en formación como en comportamientos. Las normas y formas de vida han cambiado. El ejercicio artístico en los últimos tiempos ha garantizado una estabilidad económica y se ha convertido en una profesión defendible; el artista tiene un status social en lo que a credibilidad y dignidad se refiere. Aunque son más abundantes y aceptados los trabajos bidimensionales (pinturas, dibujos, grabados), las propuestas de esculturas objetos y diversos eventos actuados o registrados, también han tenido una acogida que va desde las mejores galerías, preocupadas por exhibir los lenguajes renovadores, hasta los museos, donde finalmente se muestran obras de interés aunque sin fines preponderantemente comerciales. La escultura, más formalista y convencional, ha servido para adosarse a la arquitectura de edificios y otros lugares urbanos. Mientras que trabajos tridimensionales de distinto género, por su carácter transitorio o efímero, sólo pueden darse patrocinados por instituciones del más estricto orden cultural.

Los artistas seleccionados, en su conjunto, no pretenden ser un inventario sobre lo tridimensional, son solamente una opinión, referida al avalúo constante que siempre debe emprenderse del inmediato pasado y a los replanteos del presente, ya que, como se sabe, la historia del gusto tiende a equipararse y confundirse con los procesos del arte.

La trayectoria de cada uno de los artistas ha sido estudiada, no sólo para revisar sus aportes, sino acorde a los debates que en el transcurso apresurado del tiempo ha dado el tennómetro internacional. Seguramente un aporte valioso es la adaptación de lo cosmopolita a lo regional. Ningún artista podría verse relacionado

solamente con uno u otro sector. Sin embargo, debe tenerse presente que las referencias históricas o internacionales no justifican o ratifican determinados logros por sí solas, de hecho no convenecerían. Las comparaciones y referencias buscan sobre todo aproximarse a verdades probables, al tiempo amplían y enriquecen la visión y experiencia: así deben tomarse.

Evidentemente muchos artistas colombianos han abordado problemas similares en sus obras, las cuales tienen interés y deben seguir siendo consideradas. Los aquí reunidos, a nuestro juicio, han sabido solucionar mejor las ideas que cautivaban en determinado momento una tendencia o gusto artístico. Cada gran artista plantea problemas y abre caminos que sólo se pueden juzgar con el correr de los tiempos. Seguramente Carlos Rojas y Feliza Bursztyn serían imposibles sin el antecedente de Negret. Así como Beatriz González se ha reconocido en Botero. Antonio Caro sería impensable sin Salcedo, como así mismo, la presencia de Caro es el punto de partida para todo el arte no tradicional en Colombia. Las mejores ideas individuales, han sido seguidas por otros y a veces por todo un grupo. A medida que pasa el tiempo los sistemas de juicio cambian, los parámetros dejan de ser los mismos y las reputaciones se alteran: no hay nada realmente «intocable» en nuestro arte, sería absurdo pensar que así sucediera.

NOTAS:

- (1) Whitman - Paisaje, 1945, y la serie de retratos: Barba Jacob, Gabriela Mistral, todos de la misma fecha.
- (2) Negret toma de Henry Moore el concepto de lleno-vacío. De Alexander Calder el uso de metales y pintura opaca. Por su parte, Ramírez Villamizar se inspira para sus pinturas y relieves en Ben Nicholson.
- (3) Participaron Alvaro Barrios, Bernardo Salcedo, Santiago Cárdenas, Feliza Bursztyn, Ana Mercedes Hoyos y Víctor Celso Muñoz, Museo de Arte Moderno, Universidad Nacional, Bogotá.
- (4) Entre los artistas participantes figuraron Pedro Alcántara y Norman Mejía. El primero realizó un evento en 1964 donde habla-

ba de su trabajo, elaborando al tiempo una obra. Ambos hicieron objetos para la exhibición de ese año. Festival de Vanguardia, Cali.

CATALOGO, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 1984

MARTA ELENA VELEZ

Hace diez años apareció un libro oportuno, sobre la marcha, demoledor y sarcástico documento de primera mano, cuyo autor, Félix Angel, hizo decir a Marta Elena Vélez frases como: «sufro mucho pintando», y otra no menos sobrecogedora que aludía a su perenne oficio construido «como en medio de un desierto»⁽¹⁾. Ese ejercicio solitario existencial, difícil y no menos arduo ha hecho de su trabajo algo tan contrapuntístico e inclasificable como atractivo.

Es esa la fuerza remota para provocar y atraer los datos que hoy nos han llegado a través de su trabajo, desde su primera salida a escena en 1967⁽²⁾ hasta hoy, cuando el Museo de Arte Moderno de su ciudad, ha tenido a bien presentar al público, reunido, su último sexenio. Marta Elena Vélez ha declarado que su obra se refiere ante todo a la nostalgia y a la magia⁽³⁾ tal como ella las concibe, nostalgia soñada tanto de lo que ha vivido como de lo que ha deseado, y magia, en su relación siempre reflexiva, disparatada y al tiempo crítica y a distancia de la realidad «en la vida hostil y lo que queremos». Digamos que quienes siguen su trabajo pueden conocerla pero no identificarla del todo, porque Marta Elena Vélez es de aquellos artistas siempre inventivos, capaces de cada vez generar nuevos problemas y afrontarlos de manera inusitada. La línea que los une es más una voluntad interior -llena de inconformismo y no exenta de lucidez- capaz de ir integrando datos e imágenes que en su aspecto externo aparecen desarticuladas, distantes, heterogéneas, buscando más estremecer el escenario donde se presentan que ejercitar variaciones en ellos mismos: de autocontrol y en posición adelantada.

Esta exposición abarca un período tan fructífero como lleno de contrastes. Esta vez la nostalgia no solamente encierra datos biográficos, el mundo de los sueños, las ideas concebidas, sino la historia del arte y su propio trabajo, como signo de un revivir con-

tinuo. La muestra se abre con el signo tigre⁽⁴⁾, icono que sirvió de disculpa para una pintura, grandes foto-serigrafías y cojines de seda con este tema único. La fiera amenazante⁽⁵⁾ se convierte en elemento ironizado a través de varios medios y de su cándida expresión⁽⁶⁾, más cerca de Rousseau que de Kokoshka, por ejemplo. La repetición argumental como problema, la insistencia con variaciones cromáticas en su obra seriada, y la desarticulación de la imagen por medio de un objeto utilitario, son la ecuación más relevante de esa muestra. La instalación en la galería bogotana pareció prolongarse en otra instalación, esta vez en la IV Bienal de Arte en Medellín, cuando pasó del felino al reptil. Una cama doble, con luz negra, enseñaba una docena de boas plácidamente acechantes en un lecho matrimonial. La alegoría más explícita. Marta Elena Vélez había decidido salir del repudio y las garras, hacia la búsqueda y el encuentro del demonio fálico.

En 1983 presenta las maletas de colores pintadas con rayas de tigre⁽⁷⁾ donde la idea animal se vuelva más ecológica, que emocional, y el humor busca ser exaltado por el objetivo. Las maletas no dejan de ser suspicaces y pretenden tener tanto el contenido aparente como el secreto y oculto. Estos instrumentos de empaque continuarán hasta su última Obra Viajera, proyecto seleccionado para el aeropuerto de Bogotá⁽⁸⁾, donde otra vez la ironía es la que establece un objeto hiperrealista olvidado en pleno corredor del agitado edificio capitalino. El distanciamiento se produce cada vez que alguien descubre la trampa.

La última etapa de su producción es más narrativa, barroca y arcana. El fervor por las japonerías es tan habitual como su entusiasmo por el renacimiento italiano. Sólo que el soporte parece localizarse en los almacenes populares, en los escaparates de telas multicolores y su sofocante superproducción. (Medellín es una capital textil), de tal manera que esa arqueología de la memoria, de los sentimientos, corresponde y caza perfectamente con las reglamentaciones del gusto anónimo, tan inevitable como sugestivo. Este período ha comenzado con su exhibición de 1985⁽⁹⁾, que

incluyó trabajos de 1984, donde telas impresas industrialmente sirvieron de soporte para manteles y telones, y sigue abierto hasta las obras presentadas por primera vez en esta muestra. En este lapso se incluyen trabajos como *El Seductor I y II*, exhibidos en el XXX Salón Anual de Artistas Colombianos⁽¹⁰⁾, y el gran telón con dragones medievales, flores caseras y olas japonesas, que participará en la II Bienal de Cuba⁽¹¹⁾. La idea de materiales distintos desde biombos en madera dorada, hasta collages de libre asociación, va centrando intereses diversos en una iconografía potente, expresiva y ricamente articulada que incluye ambientes como *El Pájaro de Fuego* y el proyecto escultórico para un espacio público. Episodios de un trabajo cuyo interés antagonizado radica en las diferencias y su plural explotación de lo contemporáneo, precisamente basado en el inmediato y remoto pasado.

NOTAS:

- (1) Félix Angel, *Nosotros*, un trabajo sobre los artistas antioqueños, Edición Museo El Castillo, Medellín, 1976
- (2) Exposición Colectiva, *Arte Nuevo para Medellín*, 1967
- (3) Félix Angel, obra citada
- (4) Galería Garcés Velásquez, Bogotá, 1980
- (5) En 1977 pintó un desnudo de mujer con un tigre acechando. *El Sueño de la Odalisca*, óleo sobre lienzo.
- (6) De 1979, data el cuadro *Erótico*, donde se narra una habitación con la ventana abierta, cortinas ondulantes, colchón a rayas y un cuadro con el tigre (el mismo que fue desarrollado como tema en la exposición de 1980). Galería de la Oficina, Medellín.
- (7) Galería Finale, Medellín
- (8) Proyecto para *El Dorado*, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1986
- (9) *Espíritus Afines*, Galería Garcés Velásquez, Bogotá, 1985
- (10) Museo Nacional, Bogotá, 1986
- (11) Fundación Wifredo Lam, La Habana, 1986

OSCAR MUÑOZ

Oscar Muñoz (Cali, 1951) realizó su primera exhibición individual en 1971⁽¹⁾, titulada *Dibujos Morbosos*, donde acudiendo a primeros planos del cuerpo femenino deformado pero identificable y usando aditamentos reales de prendas interiores (encajes, ligeros, resortes), comenzó a edificar su lenguaje realista que hoy lo caracteriza e identifica. Al revisar la producción de estos quince años de transformaciones, evolución, ajustes y reflexiones en torno a lo real como medio, finalidad y forma de cuestionamiento, es verificable su acusada coherencia, al tiempo con los impulsos que han ayudado a producir su trabajo.

Aunque en sus obras han aparecido colores tamizados por la luz y como elementos persuasivos y enfatizadores de soluciones espaciales, su obra es en general elaborada en blanco y negro, acudiendo con intermitencia al sepia y a los ocre como tonos alternos.

Los trabajos de 1971 estaban dibujados sobre madera cubierta por vinilo. El uso del collage como vehículo expresivo y la elección de primeros planos para acercar el ojo del espectador hacia el objeto morbo, sirvieron de punto de partida para una obra que incluyó diversos intereses en el primer lustro de vida profesional.

En 1972 el Primer Salón de Artistas Jóvenes, en el Museo de Arte Moderno La Tertulia, incluyó dos obras en igual técnica pero de mayores dimensiones que llevaron la idea del aditamento a un nuevo desarrollo: *Club de Bridge*, enseñaba damas prestantes sentadas a la mesa con mantel real. Respetables y concentradas en su juego. Al levantar la tela aparecían entrepiernadas en un obvio erotismo. *Opera*, representaba figuras en un palco, con atavíos que delataban la opulenta categoría social de los personajes, cuya indignidad se podía constatar al correr la cortina que el espectador debía accionar guiado por la curiosidad que este trabajo de participación reclamaba. La propuesta pretendía acusar hilaridad en el

observador, y lo conseguía. Igualmente trabajaba el conflicto entre dos realidades, la aparente y la otra interna e inconveniente. También oponía los elementos verdaderos, mantel y cortina, a los representados a través del dibujo.

La idea de presentar situaciones contrastadas, o en conflicto, anima su producción de estos años. *Dama de 1972*, está resuelta sobre papel kraft y dibujada al pastel. La influencia de Enrique Grau en una figura ornamental y al tiempo nostálgica, y de Fernando Botero en la marcada ironía de las situaciones y en la abundancia formal, es patente en los trabajos mostrados en la exhibición *Nombres Nuevos en el Arte de Colombia*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá, donde se expusieron además trabajos como *Ultima Cena* (parcialmente) y otros retratos imaginarios. Luego participa en el XIII Salón de Artes Visuales (1973), con los trabajos *Familia 1* y *Familia 2*, dibujados a lápiz sobre papel, se narra un grupo convencionalmente vestido, como de finales del siglo XIX y las mismas imágenes desnudas y deformadas. Al tiempo participó en el Primer Salón Nacional de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, con el trabajo *La Hora del Té*, dibujo cuyas acusadas influencias pintorescas y expresionistas, antes anotadas, definían su estilo en ese momento.

En 1974 dos trabajos participan en el Quinto Salón de Arte Joven ⁽²⁾ *Gritos y Susurros* y *Figuras*, aquí la composición de los dibujos en blanco y negro y a lápiz, se inspiraba en imágenes de tarjetas postales de finales y principios del siglo, al tiempo que en estrellas del cine de los años veinte al cuarenta. Las obras insistían en dos situaciones conflictivas, partiendo de modelos fotografiados y ajustando la figuración a esa referencia. En ese año hace parte de colectivas como *Cali a la Vanguardia* ⁽³⁾, con obras como *Pareja*, *La Hora del Té*, *El Brindis* y *Jóvenes Colombianos* ⁽⁴⁾, donde «figuras solemnes, circunstanciales, tremendamente convencionales, en la parte superior de los cuadros, es decir, de la cintura para arriba, se convierten por contraste en situaciones molestas, inquietantes, decididamente burlescas e intencionalmente satíricas,

cuando el sexo y su función son disculpa para la deformación y el expresionismo formalista llevado hasta las puertas de la obscenidad»⁽⁵⁾.

En 1975 hace tres exposiciones individuales⁽⁶⁾ donde la idea del foto-realismo dividido en dos estadios se afirma como una constante. La idea del erotismo es ahora más contenida y sutil, al igual el acabado formal que alcanza desde este momento una determinación cuidadosa e imitativa. Pero al año siguiente el interés por los elementos nostálgicos es abandonado y en cambio se sucede el encuentro con la arquitectura popular, dando comienzo a su serie interiores. En una investigación similar estaban empeñados el fotógrafo Fernell Franco y otro dibujante, Ever Astudillo, quienes se influyeron mutuamente a nivel argumental y técnico. Muñoz pudo ver en el Salón Panamericano de Artes Gráficas, en Cali, los dos desnudos de Dario Morales, que desde su perspectiva foto-realista, sugestionaron a toda una generación de artistas colombianos durante esa década. La serie de Interiores, alcanzó su plenitud en los trípticos horizontales compuestos de 3 pliegos ensamblados, con ellos participa, en la III Bienal Americana de Artes Gráficas y en el XXVI Salón de Artistas Nacionales, en 1976, Alvaro Medina, observa sobre los trabajos de este momento: «Con todo, cabe señalar que sin insertarse de ningún modo en el hiperrealismo pero teniendo en cuenta sus aportes, Muñoz se adentró en un dibujo más y más realista, aplicándose en el detalle aparentemente incidental pero en verdad definitivo para conseguir las densidades atmosféricas tan particulares de sus más recientes dibujos. Muñoz trabajaba a partir de fotografías de las que seleccionaba aquellos elementos que le interesaban, un trabajo de taller que consideraba pero también transformaba las posibilidades del collage. Si no olvidamos que lo esencial en Muñoz es la atmósfera, la exigencia que surgía era lo que dentro de esa atmósfera cada objeto o figura encaja perfectamente para que resultara creíble el conjunto».⁽⁷⁾

En los cinco años siguientes, de 1977 a 1981, Muñoz consigue proyectar su trabajo intemacionalmente, y aportar al realismo que,

como una de las tendencias de la década, se manifiesta. En 1977, Marta Traba organiza para el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Novísimos Colombianos; la crítica se refiere a su trabajo describiéndolo en estos términos: «Los cuartos, zaguanes y corredores en tinieblas dibujados por Oscar Muñoz, interpolados por llamados eróticos y también por un oscuro, inevitable golpe de desesperanza». Ese año participa en la Plástica Colombiana de Este Siglo, para Casa de las Américas, en la Habana. Es en esta fecha cuando Muñoz hace su notable exhibición *Inquilinato*⁽⁸⁾, donde el artista se concentra en argumentos regionales, registrando la arquitectura media y baja, al tiempo que buscando mediante los juegos de la penumbra un ambiente poético dentro la sordidez del tema «Fue por la vía de la fotografía, a la caza de los ambientes adecuados que utilizaría como modelos, cómo Muñoz descubrió el submundo de los Inquilinatos con sus hacinamientos y caprichos espaciales, pero también con sus miserias. En la veintena de cuadros que realizó entre 1976 y mediados del 77 bajo el título de *Inquilinatos*, hallamos un vasto registro de hechos y situaciones cotidianas que sólo el ojo atento y ágil de un talento imaginativo y fantasioso podía recrear. Con esos dibujos Muñoz ha realizado un gran fresco que despliega la irracionalidad de un mundo que es tan patético como cálidamente humano. En el manejo del tema se mostró tan ambicioso, que rebasó las medidas del pliego y, en la mayoría de ellos, trabajó con dos y tres cartulinas sin ocultarles las juntas. Todo lo contrario: las estudió cuidadosamente para integrarlas a la imagen y formar paneles en los que inteligentemente se plantea la existencia de espacios independientes... En cierta manera Muñoz volvía a la división del cuadro que practicaba antes, pero buscando y consiguiendo plenamente una unidad espacial que resultaba un inventario de ese laberinto de corredores, cuartuchos y espacios misceláneos en los que se hacían de un modo inverosímil tantos habitantes»⁽⁹⁾. En 1978 sus obras se exhibirán en la X Bienal de París, Angel Kalemberg, en el texto introductorio habla de «los dibujos eróticos - de Oscar Muñoz tienen una escala onírica, plantean una realidad cruda preocupada prioritariamente por los temas nocturnos: temas que desencade-

nan pánico, cuya iluminación es arbitraria: temas que también se nutren de la pintura manierista». Afirmando la argumentación de los *Inquilinatos e Interiores*. Muñoz hace su primera exhibición individual en París en la Galería Albert Loeb, en este año.

En 1979 el Museo de Arte Moderno La Tertulia presentó una muestra conjunta de Ever Astudillo, Fernell Franco y Oscar Muñoz, artistas que tenían rasgos comunes. Los tres junto con María de la Paz Jaramillo se habían adentrado en la investigación de la cultura popular como motivo argumental. Para Muñoz la luz se había convertido en un elemento contrapuntístico que cada vez más incidía en la transformación de los modelos propuestos hasta volverse el tema central.

En 1980 Lawrence Alloway organizó para el Centro Interamericano de Relaciones, en New York, la importante muestra *Realismo y Pintura Latinoamericana en los setenta*⁽¹⁰⁾, en el significativo texto, el crítico alude a la obra de Muñoz afirmando, «tiene un especial sentido del uso que se otorga a los espacios de tal manera que la arquitectura de sus cuadros es expresiva: Una mesa de tres tablas entre una mujer sentada y el observador; un niño centrado e inmovilizado sobre una cama; conllevan un significado social y psicológico. En su dibujo de una mujer sentada en una cama, los objetos aledaños manifiestan pobreza y poco espacio en términos de forma geométrica... usa el claroscuro, pero no de una manera tenebrista: su sentido de corporeidad es dominante. Presenta la iconografía originada en el siglo XIX de la pobreza de la clase obrera... Las imágenes de Muñoz y Ramírez, recobran el impulso político del naturalismo del siglo XIX, no como un movimiento que revive, sino en términos de hechos y estilos contemporáneos». De una panorámica, en los vastos corredores narrados en los trípticos, Muñoz pasó a contar primeros planos de espacios cerrados, cada vez más dándole importancia a personajes anónimos o a objetos como maletas, atados de ropa o instrumentos caseros. Las exposiciones individuales de 1981⁽¹¹⁾, y las obras exhibidas en la IV Bienal Americana de Artes Gráficas, en Cali, Habitaciones

No. 1 y No. 2, de ese mismo año, marcan su reiterativo entusiasmo por escenarios quietos y distantes donde las obras rescatan la huella del paso del tiempo en los accidentes que producen la luz.

En los últimos años hay tres aspectos que Muñoz nos entrega como una novedad en su obra: el uso del color, la racionalización del soporte evidenciado en las Cortinas de Baño, y los dibujos accidentados, como la forma ultimada de realismo. La primera propuesta se produjo en muestras individuales⁽¹²⁾, y colectivas⁽¹³⁾, entre 1982 y 1983. Para una ocasión escribí:

«Ahora esos dibujos siempre en blanco y negro están revelando unos colores apagados y líricamente dramáticos que corresponden a su más reciente investigación. Por supuesto no se trata de dotar a los objetos y su espacio de una simple veracidad sino de practicar la iluminación para acusar el temperamento enigmático, recursivo e imprevisto de la imaginación al servicio de los sentidos»⁽¹⁴⁾.

Las Cortinas de Baño, presentadas como serie de pinturas de agua, son parte de la posición reflexiva en que ha entrado el trabajo de Muñoz a partir de 1985⁽¹⁵⁾. En esta nueva experiencia con el realismo consigue una suplantación verosímil entre cortina y cortina ficción, al tiempo que convierte la pintura en un informante eficaz y oportuno. La luz artificial y natural se hace necesaria para ayudar a ese inusitado despliegue técnico que parece alcanzar aquí una destreza desacostumbrada. «Aunque el argumento central de Muñoz en los últimos años estaba dependiendo de la arquitectura como referencia, para amortizar o replantear la luz, ese soporte en las actuales cortinas queda abierto y se vuelve también eventual. Las figuras que toman su ducha o proceden a secarse, remiten a una idea de suspenso, tal vez por el reconocimiento inmediato de lo contado, que se convierte casi paralelamente en verdadero espejismo al constatar los frágiles materiales en que parecen evaporarse las imágenes, o las manchas, gotas y de más huellas de jabón y agua que colaboran a describir un espacio vacío, como en otras de estas piezas, donde las figuras han abandonado el escenario»⁽¹⁶⁾.

Los últimos dibujos de Muñoz para la Galería Siete Siete, en Caracas y para la V Bienal Americana de Artes Gráficas, en Cali, continúan acusando el espíritu reflexivo de sus cortinas, cuestionando el papel como soporte y medio y trasladando el concepto de realidad e ilusión al terreno del conflicto. Las arrugas provocadas por el papel accidentado y el diseño de pisos cuadrículados de la arquitectura, reclaman una mirada más atenta e inteligente del espectador, al cual se lo está invitando a diligenciar nuevas definiciones con respecto al objeto-arte y a la representación y lo representado. Su trabajo parece tener la conciencia de un constante replanteamiento y es en este punto de la estrategia donde hoy se encuentra su producción, usando tanto las experiencias anteriores, como el deseo de un riguroso cuestionamiento.

NOTAS:

- (1) Galería de Arte Ciudad Solar, Cali
- (2) Museo de Zea Medellín, allí se hicieron acreedores al primer premio y al premio del público.
- (3) Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali
- (4) Galería de Arte Club de Ejecutivos, Cali, junto con María de la Paz Jaramillo y Miguel Castillo.
- (5) Miguel González, Catálogo Cali a la Vanguardia
- (6) Galería Belarca, Bogotá. Galería Barrios, Barranquilla. Centro de Arte Actual, Pereira.
- (7) Alvaro Medina, Procesos de Arte en Colombia, Biblioteca Básica Colombiana. Colcultura, Página 599, 1978, Bogotá.
- (8) Galería Belarca, Bogotá
- (9) Alvaro Medina, Obra citada, páginas 599 y 560.
- (10) Después fue al Museo de Monterrey. México; incluía los siguientes artistas: Carlos Arraiz (Argentina), Ever Astudillo (Colombia), Claudio Bravo (Chile), Santiago Cárdenas (Colombia), Bill Caro (Perú), Julio Larraz (Cuba), Darío Morales (Colombia), Oscar Muñoz (Colombia), Saturnino Ramírez (Colombia), Emilio Sánchez (Cuba) y Antonio Seguí (Argentina).
- (11) Galería Garcés Velásquez, Bogotá; Galería 9, Lima; Museo de Arte Contemporáneo, Panamá (con Astudillo).
- (12) Centro de Arte Actual, Pereira, 1982; Cámara de Comercio, Cali, 1983.

- (13) Cinco Artistas Colombianos. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Galería Albert Loeb, París, Realistas Colombianos. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali; todas en 1983.
- (14) Catálogo Centro de Arte Actual, Pereira, 1982.
- (15) Sala Alternativa, Museo de Arte Moderno La Tertulia; Galería Quintero, Barranquilla; ARCO 86, Madrid; Galería Arte Autopista, Medellín; XXX, Salón Anual de Artistas Colombianos, Galería Garcés Velásquez.
- (16) Miguel González, Catálogo Galería Quintero, ARCO 86, Madrid.

Revista Arte en Colombia, 1987.

ANDRES DE SANTA MARIA

Andrés de Santa María vivió 85 años. Sólomente 17 de ellos transcurren en Colombia, de los cuales dos corresponden a su primera infancia. Esta circunstancia lo acredita como artista europeo por su formación y experiencia, al tiempo que no lo desubica del arte colombiano moderno donde él va a ser indiscutible pionero y gran figura. Los 15 años que vivió en Bogotá como profesional activo, de 1893 a 1911, con un breve paréntesis europeo de 1901 a 1903, fueron cruciales en las metas argumentales que se fueron incorporando a su repertorio, como los decididos cambios de su revolucionario proceder. Si bien generó entusiasmo restringido entre los seguidores del paisaje ⁽¹⁾, el retrato ⁽²⁾, o los temas religiosos ⁽³⁾, la lección de los novedosos tratamientos debidos al empaste como recurso expresivo y a arbitrariedades cromáticas como ritmos contrapuntísticos, esencialmente conceptuales y no realistas, no tuvo acogida alguna. Santa María a su vez procuró apresuradamente abandonar su experiencia realista inicial: Los Fusileros (1885), Las Lavanderas del Sena (1887), Las Segadoras (1895), hacía una práctica de mayor subjetividad, evidente en obras como Las Marinas (alrededor de 1894) o los Paisajes de Macuto (1904), donde su investigación estará referida ante todo al procedimiento, usando los argumentos históricos, alegorías, paisajes, retratos, naturalezas muertas, como simples disculpas.

Santa María se enfrenta al mundo europeo desde su infancia y con una formación básica de secundaria decide ingresar a los 22 años a la Escuela de Bellas Artes, en el mismo año y después de la muerte de su padre, por entonces encargado de negocios en Francia, del gobierno colombiano. A los 27 años termina y manda su primer cuadro de sorprendente formato al Salón de Artistas Franceses en París: Las Lavanderas del Sena (2.00 x 3.00 m). «Su tema cotidiano, la luz quebrándose en el agua, la escena momentánea, la pincelada definida, las transparentes alteraciones de los vidrios, son obviamente herencia de los impresionistas...elbur-

do cepillo y los barriles en perentorio primer plano, y en el fondo, desapareciendo en el borde superior derecho, el paisaje estable y firme de la escuela de Barbizon y de Courbet reducido a la más mínima expresión... Santa María maneja en esta obra con acierto evidentes colores y hace clara, sin modestia, su aguda percepción en los cambios de tonalidades que introduce a través de calculados e imaginativos recursos como el "del vidrio roto" (4). Dado que esta pintura fue aceptada y al parecer valorada especialmente (5), el artista decide repetir consecutivamente los envíos al salón: Un Refugiado (1888), Tiro al Blanco (1889), Retrato de Mujer (1890). Al año siguiente exhibe su obra El Té, en la Unión de Artistas de París. En 1893 contrae matrimonio con su prima Amalia Bidwell Hurtado; a los pocos meses emprende su regreso a Colombia.

Aunque Santa María no tuvo el reconocimiento que seguramente su expectativa aguardaba, debido a su bagaje europeo, sobre todo en la clase dirigente a la cual él pertenecía, fue en los círculos artísticos donde encontró un respeto inicial (6). Pero su oficio entrenado en el realismo supo inmediatamente consignar el paisaje, las costumbres y los temas locales; elocuentes ejemplos son trabajos como Las Segadoras o El Paseo de los Andes (1897), donde el deseo de registrar la gente común y de adaptar su formación extranjera a elementos locales. Bolívar con su ejército no regular retratado en una cotidianidad provinciana es un ejemplo de argumentación romántica con tratamientos impresionistas. Las campesinas boyacenses que recogen el trigo son pintura folclórica, como la de Millet, vertida esta vez para testimoniar el paisaje sabanero. Pero a la conquista de Santa María por atrapar lo regional como argumento se le añade su tratamiento cada vez más moderno, sobre todo en un ámbito donde impera el gusto por los terminados, parecidos y los regodeos técnicos. Eugenio Barney Cabrera, al definir a Santa María como un solitario sin ecos en su ejercicio artístico, hace un listado del marco de referencia donde se irán a proyectar sus planteamientos. «Pero sucede también que este hombre que no ha renegado de su clase social, a pesar de

la afición que practica o cultiva, sino que, por el contrario, la ha enaltecido y afamado con las relaciones y amistades que deja en Europa, hace un arte hermético. Es decir, arte para pocos entendidos e iniciados, arte aristocrático. Nunca antes, ni en lámina, se vio nada parecido en Bogotá. De los retratos acartonados, ingenuos, doctorales de los Figueroas del siglo XIX, se pasó a la miniatura lisonjera de Espinosa y luego a las posturas académicas de Garay y de Acevedo Bernal; de los cuadritos de género y de costumbres de Torres Méndez a los grabados de carácter fotográfico de Urdaneta y de sus compañeros de *El Papel Periódico*, versión blanco y negro de los dibujantes que trabajaron con la comisión coreográfica; de las monjas muertas de José Miguel Figueroa, de rara y deliciosa ingenuidad «pop», al Evangelista «táctil» de Acevedo y a los cuadros historiados y piadosos del padre Páramo; de las batallas de Espinosa graciosas, espontáneas, documentales, a los cuadros patrióticos de Pedro A. Quijano o de Pablo Rocha y del mismo Acevedo; de las acuarelas costumbristas de José María Paz y de Price y Fernández, a los paisajes vespertinos y sabaneros de Rocha y Zamora; de las flores «cuzqueñas» de los anónimos religiosos defines del siglo XVII, a los ramilletes de rosas de Borrero, y en fin, de la incapacidad técnica, con frecuentes hallazgos de frescura e ingenuidad, de todas maneras auténticos, a la presuntuosa academia que imperó hasta los años 30 de nuestra centuria» (7).

En 1901 Santa María tiene la oportunidad de presenciar la exposición retrospectiva de Van Gogh, organizada por la Galería Bernheim. La evidencia con la libertad en el uso de la materia pictórica, el color y el diseño transfigurado de elementos irán a influir de forma determinante en su producción posterior. A finales de 1903 regresa al país, y en su retorno hace una escala en Macuto, Venezuela, paisaje que incorporará a su repertorio y que marca el inicio de su definitiva personalidad surcada por los experimentos tanto cromáticos como de empaste. En Paisaje de Macuto (El Río), de 1904, es evidente el cambio operativo, la pintura es aplicada alargada y pastosa con espátula sobre el lienzo a la

vista, la luz como elemento transformador dirigirá los destinos de una imagen que es ilusión y fuerza colorística bajo la claridad solar. El pintor regresa a Bogotá y asume la dirección de la Escuela de Bellas Artes, cargo que desempeñará hasta finales de 1910, cuando se ve obligado por las innumerables críticas adversas a su trabajo y actitud a renunciar. A principios de 1911 partirá definitivamente a Europa para no retornar. Tenía cumplidos 49 años. Había producido en esta estancia obras como *Dama y su acompañante* (1904), *Helena* (1906), *Mujer con canasto* (1906), *Retrato del Poeta Alfredo de Vengoechea* (1910), las cuales pueden apreciarse en esta exhibición. Siguiendo distintos lineamientos, más convencionales en *La Dama y su Acompañante* y *Helena*, con influencia de la pintura española, usando fondos oscuros, como también registra el retrato de clásica presencia del poeta De Vengoechea, donde la mancha roja surca el espacio no sin impacto. La mujer con canasto, en cambio, parece usar como protagonista el aire libre y el sol, a través de un tratamiento acumulativo de espesa pintura y gestos expresivos. Ese conflicto formal y argumental parece dividir siempre los proyectos de Santa María, cuando ya otoñal decide volver al antiguo continente.

La presencia de Santa María en Colombia fue más importante de lo que el mismo artista pudo llegar a suponer. En realidad, su prestigio europeo para los ojos nacionales y su incompreensión para con los resultados plásticos generó una peculiar adhesión, que puede medirse no sólo a nivel de semejanza temática⁽⁸⁾, sino en lo que su estadia significa en la primera de las polémicas que sobre arte y estética se sucediera⁽⁹⁾ indicando la necesaria división entre los que defendían el arte nuevo y los que inevitablemente preferían desconocerlo y/o atacarlo. Igualmente como educador, ayudó a redefinir lo que se pensaba sobre la práctica artística; esta pasó de ser un fin elegante y contemplativo, para volverse un ejercicio inquietante y reflexivo. Naturalmente lo más significativo lo constituyó su propio oficio, que hoy continúa refiriéndose como la primera detonante manifestación del arte moderno nacional y una de las pioneras de Latinoamérica.

En Europa, Santa María reduce su formato habitual y se dedica a elaborar series argumentales que ocuparán el interés temático hasta los últimos años de su vida. Flores, bodegones y paisajes, se constituirán en uno de los lugares máximos donde el artista empasta, mancha, casi abstrae, volviendo la materia pictórica un germen expresivo y perturbador. «... trozos de pintura que se diseminan como esquirlas sobre la tela, por los sangrientos rojos que aplanan de pronto sorpresivamente un fondo y, sobre todo, por la consistencia casi física de una materia deformada y deformante. Las flores pintadas por Andrés de Santa María salen de esa materia convulsa y retorcida, como del magma original. Las figuras también se levantan entre líneas temblorosas; lo mismo ocurre con las manzanas, o los caballos de carrera. Ninguna seguridad en el trazo: Sólo la estupenda incertidumbre del sentimiento en el cual la forma tambalea, se quema y se consume ⁽¹⁰⁾». *Naturaleza muerta con pescados* (1927), *Manzanas* (1934), *Begonias rojas y amarillas* (1940-43), *Flores Rojas* (s.f.)” son ejemplos traídos a esta exhibición sobre este tema y período, que parece concentrarse en el gran *Bodegón con Figura* (1927), descrito por Marta Traba, una de las más fervorosas defensoras del artista, así: «En él la acumulación de pintura es de una fanagosa exageración. Todo el primer plano pesa sobre el zócalo de la composición como una lápida opulenta, a ratos de un espesor repugnante, en que se alinean, como en una vitrina, platos pantagruélicos. Pescados, quesos, frutas, jamón, un odre, revientan la tela empujándose en una expansión incontenible. El oleaje de las viandas se tranquiliza algo en la figura, modestamente recluida un espacio mínimo en el costado derecho de la tela. La pintura del fondo, desgredada y convulsa, fluye amenazadoramente hacia ella, y la cerca. Es, evidentemente, una figura sitiada. En ninguna otra composición de Santa María el acoso de la pintura alcanza la intensidad y obliga al tema a replegarse bajo la potencia invasora de los colores. Sostenida en una gama dramática de verdes y rojos, Santa María escoge, como Van Gogh, “los colores por los cuales puede cometerse un crimen” ⁽¹¹⁾.

Retratos de igual intensidad y cromatismo arbitrario, autorretratos de distintos momentos de su vida, desde el de fondo amarillo, azul y verde de 1910, hasta el melancólico de 1942, a los 82 años, pasando por el exaltado y optimista de 1923, con fondo rojo. Como una prolongación de esa experiencia retratística, los temas religiosos: La Anunciación (1922), Orantes (1923), o la dramática y expresionista Magdalena (1934), enseñan un artista de múltiples intereses, atendiendo diversidad de temas y procurándose unos resultados densos y perturbadores en su elaboración. Al tiempo con esta práctica de caballete, junto con algunos proyectos en tercera dimensión que el artista al parecer usaba como modelos para sus pinturas religiosas y bocetos en plumilla sobre papel, Santa María realiza dos encargos que desde Colombia se le asignan. Uno en 1912, desde Popayán, para la Universidad del Cauca, con destino al Paraninfo. Pintará tres alegorías: Las Artes, Las Letras y Las Ciencias (1913), de corte simbolista y gran formato (2.25 x 3.52 m cada una), donde al tiempo que estiliza, resuelve problemas compositivos y cromáticos con particular audacia para nuestro medio. En 1926 el gobierno del general Pedro Nel Ospina le encomienda La Campaña de Independencia de la Nueva Granada en 1819, que Santa María resuelve de una manera anti-protocolaria, dando iguales valores al paisaje que a los protagonistas y con su peculiar estilo suelto y de explícita pincelada. La obra generó otra vez comentarios adversos, hasta que en 1947, dos años después de la muerte del artista, fue depuesta (hoy se conserva en el Palacio de Nariño).

Aunque olvidado en Colombia, Santa María continúa trabajando en su taller de Bruselas y es allí donde, en 1936, en el Palacio Real de Bellas Artes se le organiza una muestra retrospectiva, la más grande realizada hasta la fecha (125 obras) y la que entusiasma al crítico belga André Ridder a escribir una monografía. La exhibición es luego presentada en Londres⁽¹²⁾. En 1939, con la invasión a Polonia, comienza la Segunda Guerra Mundial, la cual soportará el artista en la capital de Bélgica, donde las fuerzas del fascismo finalmente fueron expulsadas a mediados de 1944. Santa María

ya anciano sufrirá el impacto de este hecho; el belicismo de alguna manera había acompañado su destino, desde su nacimiento en medio de guerras civiles en Colombia: 1860, 1895 y la llamada de Los Mil Días; igualmente el enfrentamiento Franco-Prusiano y la contienda del 14. El 29 de abril de 1945, antes de decretarse oficialmente el triunfo de los aliados, muere en Bruselas. Colombia no registra la noticia y solamente 3 años después el gobierno organiza una exposición de sus trabajos en el Museo Nacional. En 1971 el Museo de Arte Moderno de Bogotá presenta una ambiciosa muestra retrospectiva que provocó un inusitado entusiasmo por su obra. En 1978 aparece una completa monografía debida a Eduardo Serrano, actual curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá, quien termina su texto con un párrafo que transcribo a totalidad para presentar esta primera exhibición del artista entre nosotros. «En la actualidad es evidente que Andrés de Santa María es el primer pintor moderno en nuestra historia; que la irrupción de su trabajo abrió en Colombia insospechadas perspectivas en la investigación creativa, la docencia y la crítica de arte; que si bien su trabajo no implanta un nuevo «ismo» en la historia universal, estuvo orientado hacia el experimento y reflejó oportunamente y de manera personal el espíritu pictórico de su momento; que su obra demuestra una indudable validez como expresión visual y como intento plástico; y que la pintura en sus mejores cuadros entra a borbotones por los ojos, testimonio de una perceptiva sensibilidad, de un agudo raciocinio y de una personalidad independiente, y clara afirmación, al mismo tiempo, de que en la comunicación de valores de tal índole, se concentran las funciones más profundas y específicas del arte⁽¹³⁾».

NOTAS:

- (1) Ricardo Borrero Alvarez (1874-1931), Jesús María Zamora (1875-1949), sintonizaron el paisaje regional de manera más realista y costumbrista.
- (2) Epifanio Garay (1849-1903) y Ricardo Acevedo Bernal (1867-1930), como la mayoría de los artistas nacionales fueron en las primeras décadas del

- siglo inevitablemente retratistas.
- (3) Su alumna eventual Margarita Holguín y Caro (1875-1959) se entusiasmó por arte religioso particularmente.
 - (4) Serrano, Eduardo, Andrés de Santa María, Carlos Valencia Editores, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1978, página 11.
 - (5) Fue reproducida en 2 publicaciones parisinas L' Ilustración y L' Art Francais.
 - (6) Se lo invitó inmediatamente a ser parte del jurado en dos exhibiciones celebradas en 1894 en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá.
 - (7) Barney Cabrera, Eugenio, Temas para la Historia del Arte en Colombia, Universidad de Colombia, Bogotá, 1971, páginas 157 y 158
 - (8) Artistas como Eugenio Zerda (1878-1945), Miguel Díaz Vargas (1886- 1956), Coriolano Leudo (1886-1957), Antonio González Camargo (1883-1994), Domingo Moreno Otero (1882-1948), conformarían un listado de los que se vieron influidos por los distintos argumentos de Santa María.
 - (9) Los protagonistas generaron tres conocidas corrientes intelectuales Maximiliano Grillo ("Psicología del Impresionista"), Ricardo Hinestroza Daza ("El Impresionismo en Bogotá") y Baldomero Sanín Cano ("Impresionismo en Bogotá"), quienes publicaron en la Revista Contemporánea entre 1904 y 1095 artículos que discutían las obras de Santa María.
 - (10) Traba, Marta, recopilación de textos, Museo de Arte Moderno. Editorial Planeta, Bogotá, 1984, del Artículo El espléndido Santa María, Revista Semana, Bogotá, 1960.
 - (11) Traba, Marta, Historia Abierta del Arte Colombiano, Edición Museo La Tertulia, Cali, 1973, página 89.
 - (12) Galería New Burlington.
 - (13) Serrano, Eduardo, Obra citada, página 36.

Catálogo, Museo de Arte Moderno, La Tertulia, Cali, 1987

EDGAR NEGRET

A raíz de la muy completa e importante retrospectiva que presentó el Museo de Arte Moderno de Bogotá, para conmemorar los 50 años de vida profesional del escultor Edgar Negret (Popayán, 1920), surgió la idea de interrogarlo sobre los intereses que han motivado su producción en lo que va de la década.

La exhibición mostró la profunda coherencia que ha animado sus propuestas desde una etapa formativa experimental (1938-53), cuando el artista dibujó y esculpió en yeso sus primeros ejercicios académicos figurativos, para luego concentrarse en temas religiosos y de alusión directa a la naturaleza, Cabeza del Bautista (1946), La Mano de Dios (1947). Anunciación (1948), Rostro de Cristo (1949) o Walt Whitman-paisaje (1945) y Vaso con una flor (1949), donde se incorporan además materiales como bronce, hierro y madera. A partir del segundo lustro de los años cincuenta, su obra encuentra los materiales, la pintura mate y las soluciones básicas de su proyecto escultórico que, hasta comenzar la década siguiente estuvieron agrupados como Aparatos Mágicos, formas conseguidas regularmente con aluminio, madera, tuercas y tornillos y con el uso privativo de colores rojo, azul, negro, blanco y eventualmente amarillo (con lámina de plexigás transparente en los Eclipses de 1960). Durante los 20 años siguientes la obra de Negret pareció llegar a una madurez sorprendente que de inmediato alcanzó un reconocimiento en distintos escenarios internacionales. Sus trabajos entonces se llamaron Cabo Kennedy, Puente, Edificio, Escalera, Columna, aludiendo a construcciones arquitectónicas e ingenieriles sin descartar lo ritual y religioso: Máscara y Templo. Pareció que esos argumentos de potencia inusitada donde el escultor había logrado atrapar el espacio doblando en curvas la lámina de aluminio, proyectar sobre la diagonal los ensamblajes y marcar puntos de sostenimiento con tuercas y tornillos no disimulados, estaban dispuestos a continuar haciendo alarde de sus propios atractivos, serenidad y franqueza. Pero Negret,

inaugurando esta década se cruza con Bolívar como personaje, héroe y motivo conceptual, encuentro que lo conducirá a ocuparse de América como un territorio total, y por esta seducción será conducido hasta el imperio incáico y su cosmogonía. Lo sorprendente es que la escultura de Negret ha retornado a sus antiguos presupuestos, en lo referente a la mística como concepción y a la naturaleza como elemento persuasivo, en contravía a los aparatos ensamblados de sus anteriores asociaciones.

Las fuentes de esa experiencia actual, Negret las corrobora contando su reencuentro con las más antiguas tradiciones prehispánicas y su conocimiento en directo con la civilización Inca.

¿Cuáles fueron sus contactos iniciales con la geometría de lo precolombino?

Cuando miro hacia atrás creo que mi interés estaba más centrado en lo que sucedía en Europa, cuando fui, un poco sin conocer lo que era este continente. Mi preocupación inicial eran los problemas de la escultura contemporánea y sus posibles soluciones. Cuando regreso, me llama la atención sobre todo la falta de orden y rigor, un interés que siempre registra mi obra. Creo que es la desmedida en el funcionamiento de nuestra sociedad lo que definitivamente me empuja a hacer un trabajo todo lo contrario. Pero mi verdadero encuentro con Latinoamérica fue a través de Bolívar, cuando en 1980, renuncié a todos mis compromisos internacionales y lo empecé a estudiar para el Monumento. Terminé encontrándome con la civilización de los Incas que es llegar al gran mito americano.

Motivado, hice el viaje al Perú, que fue verdaderamente de magia. No sólo por lo que vi sino por lo que sentí. Fue algo que me tocó muy hondo y me hizo adentrarme definitivamente alrededor de estos problemas.

¿Qué pasó cuando realmente presencié las construcciones y el entorno de ese pasado?

Volvió a salir a flote un elemento que yo había perdido un poco: lo mágico y lo religioso. Naturalmente es bastante difícil buscarle la magia a la máquina. Con los Aparatos Mágicos, estaba enfrentado al problema de partir de la máquina hacia la naturaleza o al revés, corriendo el riesgo de quedarme a mitad de camino. Sin embargo en esa dualidad máquina-naturaleza, logré elementos misteriosos que me habían revelado, en realidad, desde mi infancia, cuando presenciaba en la iglesia los ritos religiosos. En Machu Picchu volví a sentir en igual intensidad esa misma emoción que yo quería retener.

Motivado comencé a estudiar y encontrar toda esa profundidad y riqueza extraordinaria; volví, entonces, a desarrollar mi obra basándome en un tema, que llevo a mi mundo de la máquina, ya establecido por una visión organizadora.

¿Qué elementos argumentales le impresionaron especialmente y cuáles usó para sus obras?

Al enfrentarme a la totalidad de lo que la civilización Inca ofrecía encontré como, por ejemplo, en el Coricancha, que es el gran templo, se daban los argumentos que después estarían en mis exposiciones. Incluso algunos que ya había trabajado, como los árboles, el arco iris, la serpiente, el sol, la luna, todos los elementos que fueron para mí iluminadores como señales mágicas, poseedoras a la vez de misterio y profundidad. La serpiente, por ejemplo, está planteada como un cuerpo vertical, parada en la cola, atravesando los tres mundos: en el que se transforma la muerte en vida, el del diario y finalmente el mundo de los elegidos; naturalmente en este habitaban los Incas: una especie de cielo para nosotros. Al lado de esos elementos que yo he tomado como temas de mis trabajos estaba Huaca, el término que ellos usaban para señalar todo lo distinto, lo extraño. Cuando la monotonía de la naturaleza flaqueaba y se revelaba a través de excepciones, eso era para ellos Huaca. Lo raro y a veces lo inexplicable. El ciego, el manco, lo distinto, lo fuera de lo común, era para ellos Huaca. Huaca era

sagrado y se convertía en una especie de dios. Todo esto me resultó tan rico, tan impresionante que verdaderamente me mostró cosas que parecen metafísicas y actuales y que sin embargo, allá se las habían preguntado desde siempre. Aparece, igualmente la eterna lucha de los habitantes de la montaña y los de la llanura, divididos por la incompreensión. Mientras los de la sierra adoraban lo más alto, el águila, el cóndor, lo espiritual, la luna, el sol ... los del valle preferían la serpiente, el jaguar, los seres terrestres que reptan y no tienen capacidad para volar, pero que poseen una especial sensualidad.

Aparte de toda esta concepción del mundo están otros sistemas míticos. El Titicaca como epicentro, el sol encerrado en el lago, la gran oscuridad que se produce hasta que aparece el jaguar alumbrando con sus ojos centellantes, todo esto lo usaron para la dominación, lo religioso: como un medio de comunicar la verdad y vencer.

¿Del uso del color, como el amarillo que había sido tomado de una manera esporádica y se incorpora definitivamente, y otros, como los del arco iris, qué podría decir?

El amarillo es símbolo del oro. Los Eclipses que había hecho en los sesenta por medio del plexiglás, fueron algo esporádico. Luego retomó ese color para los soles, las cuevas y otras piezas que tienen que ver con El Dorado como mito y señal de riqueza. En cuanto la bandera Inca, con los siete colores del arco iris como elemento total, los Incas pensaban y estaban convencidos que eran el centro del universo; para ellos el mundo conocido era lo único posible. Cuando me enfrento a este tema me retó a usar el color, entonces pienso lo importante que resulta para mí. La bandera Inca me exigió los siete colores y decidí hacerlo.

Respecto a la influencia conceptual y formal del mundo precolombino, ¿cómo ha resultado esas ideas en sus trabajos recientes?

Lo que hago es unir mi forma de expresión ya adquirida, de un mundo ingenieril y con impronta mecánica, a los temas que voy desarrollando, adaptándolos a mi manera de ver las cosas. El tema ahora me interesa muchísimo. Me ha enriquecido las formas, por ejemplo, en mis trabajos más recientes, terrazas, un doblez se vuelve un elemento expresivo que va articulando la forma. Las terrazas son esos elementos del paisaje corregidos por el hombre, rizándose, alterando el orden natural. En esas obras se puede ver claramente el contraste entre lo barroco y espacios muy rotundos y despejados. Es una interpretación del paisaje que se adapta a mi visión maquinista.

Los Cóndores, también son un tema que planteé a partir del mito que lo presenta como un personaje sagrado, a la vez con majestad y grandioso... Mi solución fue partir de una gran pieza simétrica, imponente y violenta. Al tiempo estoy obsesionado con esa repetición exacta de las formas. No sólo en la elaboración de la misma pieza en distintas escalas, sino en la correspondencia de dos fases.

En la Casa de la Serpiente, el problema es crear un gran contraste entre el diseño rotundo pesado del entorno, con líneas curvas que se muevan en su interior provocando un gran contraste.

Cada pieza y ahora cada tema es en realidad una aventura. Contrario a lo que otros piensan no me siento defraudado cada vez que termino una obra, para mí es todo lo contrario, me asombro más de todo lo que sucede. En realidad cada forma que me planteo es a partir de cero y me sorprende de los resultados finales.

¿Cómo fue su experiencia directa con la arqueología y el paisaje de los Andes?

Cuando estuve en el Perú, en realidad me tocó una corriente anti-Inca, que los acusaba de imperialistas. Aún sabiendo que la voluntad de ellos era imponer la religión y los sistemas sociales. En

realidad practicaban un sistema socialista que si lo hubiéramos continuado no hubiéramos, después, tenido que ir a buscarlo a otra parte. Fue una lástima que lo perdiéramos. Esa organización ejemplar económico-social producida en este continente y con este paisaje, en realidad es la que más hondo me ha tocado. He leído y me he interesado por los aspectos de la civilización Maya, pero nunca me emocionó igual que la experiencia con los Incas.

Los Incas tenían una gran claridad para entender y relacionarse con la abstracción y la geometría, ese es un aspecto que particularmente me interesa. Cuando uno observa las producciones se encuentra con el mundo de Klee, Mondrian, Miró, ya planteado desde esa época.

¿Cómo logra materializar la idea a partir de los argumentos que tiene. Puede hablar de su sistema constructivo, de las láminas o el diseño de los módulos?

No tengo en realidad un sistema especial. Parto de una idea general que, la vuelco a mi manera, a mi mundo adquirido y voy encontrando soluciones. En las Terrazas hallé unos aspectos aéreos que fueron solucionando esa primera impresión pesada y rotunda.

Es maravilloso poder traer el pasado hasta hoy. Ese ser actual siempre me ha interesado, nunca he pretendido disfrazar los materiales ni los elementos que han edificado mi obra. Naturalmente para hablar de cosas remotas hay que tener un lenguaje contemporáneo, capaz de transmitir hoy las grandes impresiones del pasado.

Revista Arte en Colombia, Bogotá, 1987

XXXI SALON NACIONAL

De alguna manera el envío de cuadros solitarios de Obregón, Grau y una pareja oxidada de esculturas de Ramírez Villamizar, es una lógica para decir somos los maestros, ya no tenemos nada que aportar, nuestras obras son carísimas, pero aquí estamos. De cierta forma, los cuadros remozados de Santiago Cárdenas, Beatriz González, Pedro Alcántara, Angel Loochkart, Miguel Angel Rojas, son una manera de avanzar para estar a la moda y con el temperamento del tiempo más actual. Olvidan que uno de los problemas de los países dependientes (no decisorios o subdesarrollados) es su capacidad infalible de estar siempre -por lo menos- a la penúltima moda. De todos modos la presencia de una docena de cuadros -óleos y acuarelas- de Debora Arango, la redescubierta veterana pintora que acaba de cumplir sus 80 años, se presenta sin proponérselo como la adolescente del salón, por aquello de que muchos de los egresados más recientes de las universidades pintan como ella, piensan como ella, y desean estar sintiendo como lo hizo la ya anciana. Sólo que sus miradas parecen estar más distraídas en los sucesos alemanes, italianos o norteamericanos, que en el claustro hermético de la pintora de Envidado.

Esto sería lo de reconocer al entrar y recorrer pieza a pieza del Salón Nacional, teniendo en cuenta el cuidado de mirar cada una de las tarjetitas de la ficha técnica. Santiago Cárdenas es irreconocible. Beatriz González parecería un alumno suyo y es política. Alcántara ha dejado de serlo en sus resultados plásticos y parece más diseño de modas. Miguel Angel Rojas cree estar en ella. Todo esto, bajo el mismo techo. Un gran cóndor a lo Brasilia, diseñado por el arquitecto Elías Zapata Sierra (nada que ver con Alberto Sierra) para este aeropuerto Enrique Olaya Herrera - el mismo escenario que vio morir a Gardel -, ahora en desuso y repensado para la exhibición.

Naturalmente el número super inflacionario de artistas es más que alarmante para una profesión que cada semestre entrega una manada de aptos para generar imágenes. No aprendemos los nombres del todo cuando ya debemos empezar a olvidarlos. En este mes en Medellín hay, por ejemplo, dos eventos más para nuevos artistas: el Salón Rabinovich, en el Museo de Arte Moderno y el de Artistas Jóvenes organizado por el Museo de Antioquia, lo cual delata no sólo la dinámica de las artes plásticas en la capital paisa, sino esa polución de la imagen, en donde las artes allí recicladas, de alguna manera colaboran.

Pero el arte colombiano no sólo mira en su condición de colonizado a la actividad del extranjero que lo alimenta y dinamiza de una manera innegable aunque sea a través de la reproducción, la noticia y las teorías internacionalistas, sino que ha sido capaz de generar su propia tradición. La escultura precisa y racional de Negret (de quien había una admirable exposición en la Cámara de Comercio sorprendente por su continuidad y coherencia) y Ramírez, ha sido tan rotunda que generó escuela: Vayda, Alberto Uriibe o Hugo Zapata, entre los presentes, que ahora necesitan estuches de joyería para guardar sus pequeños artículos. Beatriz González es tan buena artista que ha cautivado con su presencia, por lo menos durante los últimos 18 años, una audiencia de nuevos profesionales que ya forman poco menos que una multitud. Carlos Enrique Henao reconstruye, dentro del salón, unas piezas de Carlos Rojas. En una de sus obras, Consuelo Gómez repite un Bernardo Salcedo. Y así, se podrían seguir buscando relaciones obvias que abonan una nueva definición hacia la tradición de lo nacional, donde incluso hay cabida para la inconoclastia, como lo hacen con cuadros de Botero y Beatriz González a cuatro manos -una verdadera curiosidad- María Rodríguez y Roberto Angulo, desde Barranquilla.

Entonces la pintura más convincente es la que llega a reactivar al panorama sin ser un mimetismo extranjero y una necesaria variante nacional: la premiada Ofelia Rodríguez; las abstracciones

de Santiago Uribe, Ana María Rueda o Liliana Ponce de León; las propuestas narrativas y anecdóticas de Inés Wickmann, Carlos Eduardo Serrano, Heliumen Triana, Diego Mazuera, Vivian Monsalve, Ossaba, María de la Paz Jaramillo, Ethel Gilmour, Flor María Bouhot, Cristina Llano, Diego Arango, Lorenzo Jaramillo y María Elena Vélez. Igual en la escultura. Ahora parece que el racionalismo pierde terreno frente a la emotividad y el expresionismo, tanto formal como anímico. El fantasma de Feliza Bursztyrn prevalece sobre cualquier planteamiento anterior. Los trabajos de María Fernanda Cardozo son verdaderamente reveladores; también adquieren una extraña tensión las piezas de la premiada Doris Salcedo. Aunque Ramiro Gómez ahora esté en un bajonazo, fue pionero en este sentido que es el que se define en obras diversas en materiales y planteos. Germán Botero (yute), Ezequiel Alarcón (piedra, madera, tela), Gabriel Silva (diversos objetos), Jaime Finkelstein (madera, hierro y cartón), Rosemberg Sandoval (alambre, plástico, madera), Luz Beatriz González y Lydia Azout (piedra), Ana Cristina Vélez (yeso), Rodrigo Correa (madera, brea, plástico), Juan Luis Meza (varios materiales) y Javier Humberto Cruz (video).

Destacaría igualmente los dibujos de Julián Posada y Oscar Muñoz; las propuestas por medio de la fotografía y sus variantes de Becky Mayer, Jorge Ortiz, Mónica Herrán y Mercedes Sebastián, y aquellos que la usan como registro para sus trabajos: el caso de Adolfo Bernal que documenta su señal luminosa en el cerro Nutíbara y de Edith Arbeláez quien señala su evento, destacado por el jurado.

Finalmente, vale la pena nombrar a Roda con sus grabados en metal, los más sobresalientes del Salón (prácticamente con ausencia de gráfica notable). La presencia de Antonio Caro con una conferencia como obra; Manuel Hernández con unas pinturas predecibles en su producción, pero magníficas en su factura. Igualmente el pobre bodegón de Jim Amaral y el raquíto tejido de su esposa Olga.

El montaje del salón estuvo ejemplar. Creo que es la vez que mejor se ha visto en su larga historia. Y la ciudad de Medellín atenta a cualquier detalle para que la eficacia de su organización se prolongase hasta el final, organizando guías y conferencias. Aunque amenazado con bombas para su inauguración y prácticamente sobreviviente en un país donde lo fácil es morir, las artes se presentan aparentemente indiferentes ante el sonido convulso del caos cotidiano. Destacando ese clima de suspenso y horror, la única obra abiertamente política la presentó Elena Vargas (¿infeliz homónimo?), revelando la iconografía tricolor de héroes y tumbas, debidamente ensangrentados.

El Espectador, Magazine Dominical, Bogotá, 1987

EFRAIM MARTINEZ

La presente exhibición busca ejemplificar la obra de Efraim Martínez, pintor, dibujante e ilustrador, nacido en 1898 y muerto en 1956, en la ciudad de Popayán. Para ello se muestran obras desde su formación académica iniciada en 1915 hasta cuadros de los últimos años fechados en 1953. La idea de enseñar dibujos a lápiz, carboncillo y tinta, pinturas al óleo, estudios de sus grandes proyectos, fotos que el artista hacía a sus modelos para estudiarlas mejor, ilustraciones originales e impresas y documentos autógrafos de sus contemporáneos, obedece a la intención de mostrar el desarrollo íntegro de su personalidad, indudablemente sugestiva para los de su época, aunque juzgada con justificado desdén por la crítica más reciente.

Efraim Martínez nació el 17 de diciembre, octavo de diez hijos que formaron la descendencia de Angel Custodio Martínez y Josefa Zambrano, de quien en 1927 pintara un retrato al óleo, presente en esta exhibición. En 1915, después de teminar sus estudios secundarios, ingresa a la Escuela de Pintura, anexa a la Universidad del Cauca, dirigida por el madrileño Emilio Porcet Martín⁽¹⁾. En 1919 Coriolano Leudo⁽²⁾, nacido en Bogotá, sucede al español en la dirección y cátedra en Popayán. Martínez recibirá sus clases hasta 1918, año en que pinta Retrato de Astudillo⁽³⁾, comentado por el poeta Guillermo Valencia, así: «Realza su mérito la desproporción entre la pobreza o inhabilidad para servirse del color y la enorme fuerza de expresión de aquel gamín que traspasa melancolía e intensa vida a pesar del estilo balbuciente del principiante. Ese día comprendimos que había aparecido un gran pintor que sabía ver la naturaleza y trasladarla fielmente, y, con un mínimo de materia pictórica, lograr efectos asombrosos»⁽⁴⁾. El mismo modelo fue dibujado varias veces a manera de estudio, se muestra aquí El niño de la fruta, carboncillo de ese mismo año. En 1923 se traslada a Bogotá. En 1920 se había fundado en esta capital el Círculo de Bellas Artes, al cual pertenecía su profesor Leudo, y

sus futuros maestros Roberto Pizarro y Eugenio Zerda. ingresa de inmediato a la Escuela de Bellas Artes donde también enseñaba Francisco Antonio Cano. En 1922 Martínez había terminado *El pintor y su musa*, o como Valencia lo cita *La mejor musa*, un cuadro de clara evocación idealista con cierta dosis simbólica que ilustra muy bien los ingredientes aceptados en cuanto a la creatividad y conceptos artísticos. Encerrados en las creencias bizantinas del arte, la sociedad colombiana y en su defecto las directrices bogotanas, estaban empecinadas en continuar a espaldas de las ideas de Cezanne, y todos los problemas planteados por los post-impresionistas. La musa del pintor es un cuadro académico que ilustra las aspiraciones de un joven (autoretratado) que se inicia con ideas poco actualizadas en el mundo del arte. Además de estudiar, Martínez dibuja ilustraciones para *El Gráfico*, *Cromos* y *Nuevo Tiempo*.

En 1924 pinta *Luz Compasiva*, una compleja composición con cuatro niños y dos adultos; todos concentrados en sus propias actividades caseras, son capturados por el artista alumbrados por una lámpara. Tanto el juego de sombras como la conmovedora anécdota hacen que en un concurso local Martínez salga favorecido con la beca del gobierno caucano que le permite visitar por primera vez Europa. Se instala en Madrid donde ingresa al Taller Libre del pintor Julio Moisés. Recibe también clases de Fernando Alvarez de Sotomayor⁽⁵⁾ por entonces director del Museo del Prado. La influencia de Sotomayor va a ser contundente en la formación y gusto de Martínez, quien se interesa por el retrato, modalidad muy en boga en los círculos más retardatarios de Madrid (a los cuales Sotomayor pertenecía) y a las recreaciones de estampas españolas cuyas versiones más populares son las dadas por Julio Romero de Torres. *Bailarina Yankee*, un óleo de comprobada academia, lo hace ingresar al Salón Nacional de Madrid en 1926. De esta época son *Maja Exótica*, *Bailarina Madrileña*, *La Cordobesa*, *Gitana*, *Lot y su Hija*, *Sueño*, obras que reafirman el gusto por las españolerías y un cierto simbolismo redentor, como la pintura de *Lot*. Sin embargo, *Sueño*, es un trabajo discreto y

parco, más cerca de las obras de los maestros del siglo XVII español que él ha podido ver en el Museo del Prado, que del folclore turístico del que hacía gala Sotomayor y Romero de Torres. Efraim Martínez sufre una crisis nerviosa, intenta suicidarse y convaleciente en el Sanatorio Real de Madrid, del doctor Pedro León, pinta el mejor cuadro de este período titulado *En el Coro o Monjas Cantando*, cuyo original reposa en el Museo Nacional de Bogotá. Una mujer vestida de negro toca en el armonio y a su alrededor seis monjas están entonando un canto. La luz matinal que entra por un amplio ventanal inunda el ambiente. La luminosidad se vuelve un elemento transformador en esta obra de corte realista y estética ilusionista, que el pintor supo capturar con rara parquedad y asombroso equilibrio. Este trabajo está fechado en 1926.

En 1927 regresa a Popayán. Pinta el retrato de su madre y el de Guillermo Valencia en Belalcázar, tal vez el más célebre de los muchos que le hizo al poeta. En 1928, Laureano Gómez escribió en el suplemento de *El Espectador*: "Lo ha hecho como un penetrante imaginero, aplicado a traducir una fisonomía humana de importancia excepcional. Ha dejado en la tela el sabor de un descubrimiento en el dominio de la naturaleza, y lo ha despojado de toda cosa que no sea un testimonio sobre la vida. Entre un fondo crepuscular de matices otoñales -el paisaje magnífico de las orillas del alto Cauca- el solitario de Belalcázar aparece, sedente, con la diestra escondida entre los pliegues de la vestidura y la izquierda apoyada con suave firmeza sobre el infolio, que sostiene el brazo de una silla española gesto mudo que habla de un raro dominio sobre todas las cosas de la sabiduría. Una profusa barba negra circunda el óvalo del rostro apolíneo, que estábamos acostumbrados a ver en la desnudez esplendorosa de los retratos de adolescencia, lo de aquellos tiempos en que el poeta recogiera en Bogotá los primeros haces de laureles eternos. Su cabeza alto nido de férvidas estrofas, su cabellera de león, aparece ocultas bajo el birrete sombrío, hecho con la piel de algún oso, abatido por él sobre las más altas cimas de los Andes. En el pliegue semioculto

de los labios hay una contracción desdeñosa y al mismo tiempo reposada y serena, que parece afinar que esa boca sabe de néctar y de acibares, y ha bebido en el cáliz de la vida, del triunfo y de lo trágico.

Por encargo del Concejo de Popayán, copia el retrato de Bolívar de Monvoisin; curiosamente la copia de obras famosas era un ejercicio elogiado por el gusto imperante. Martínez tenía una acreditada experiencia en este menester. Sus versiones del autorretrato de Van Dyck, Los borrachos, un fragmento de Las Meninas, El Cristo y El Dios Marte de Velásquez, así como El caballero de la mano en el pecho del Greco, lo habían aprestigiado en este oficio.

Promovido por una nueva beca de la Asamblea Departamental, el artista se traslada a París. Conoce allí al escultor Marco Tobón Mejía a quien hace un retrato. De esta época son también El taller, Reposo, La espera, Convalecencia, donde aparece como modelo su esposa Matilde Espinosa, quien lo acompaña en ese viaje a Europa que comprende además de Francia, visitas a Italia y Bélgica. Era usual que los artistas latinoamericanos fueran a Europa para obtener una formación definitiva. No necesariamente esta experiencia hacía que un individuo se convirtiera en un gran artista. Muchas veces esa visita ansiada daba una seguridad y prestigio que se usaba precisamente para atacar las ideas de avanzada. En nombre de Europa, Pizarro condenó el nuevo arte, y gracias a su prestigio se acataron sus planteamientos. En 1929 ya un considerable sector de los revolucionarios latinoamericanos habían estado en Europa para plantearse nuevos contenidos y lenguajes para sus obras, el uruguayo Joaquín Torres-García (1874), los mejicanos José Clemente Orozco (1883), Diego Rivera (1886), David Alfaro Siqueiros (1896) y Rufino Tamayo (1899), el guatemalteco Carlos Mérida (1891), el argentino Emilio Pettoruti (1892), la cubana Amelia Peláez (1896), para nombrar propuestas esenciales en las Artes Plásticas del continente. La incorporación de los ismos principales: Cubismo, futurismo, constructivismo, fauvismo y abstracción, se realizaron gracias a ellos, en sus res-

pectivos países, a los cuales regresaron. Martínez se había limitado a practicar el iluminismo con cierta insistencia, ignorando olímpicamente todos los cambios fundamentales que se producían en la Europa del año 30, y sobre todo en París.

En 1931 está de nuevo en Popayán y se desempeña como director y profesor de la Escuela de Bellas Artes. Baldomero Sanín Cano había ido a visitar al poeta Valencia, ocasión que Martínez aprovecha para pintar *Los dos maestros*, donde aparecen los personajes sosteniendo un diálogo y al fondo obras de Martínez, entre ellas su copia del cuadro del Greco. De 1930 data el primer proyecto de *La apoteosis de Popayán*, ilustración del poema de Valencia, *Canto a Popayán*, de tal manera que la relación entre pintor y poeta era estrecha. En septiembre de 1931 termina Valencia su artículo monográfico sobre Martínez que aparece un mes después en la revista *Popayán* acompañado con 36 ilustraciones de su obra. En 1933 se traslada a Cali y da clases de dibujo y pintura en el recién fundado Conservatorio de Música; con esta experiencia se fundará la Escuela de Bellas Artes a la que Martínez estará vinculado hasta 1938. En Bogotá el entonces Presidente de la República, Enrique Olaya Herrera, inaugura una exhibición individual de sus obras en el Capitolio Nacional (1933). Al año siguiente realiza el análisis geométrico del poema *Canto a Popayán*.

Dos grandes proyectos señalan la producción de Martínez a partir de la segunda mitad de la década de los años treinta; los tres críticos para el Foyer del Teatro Municipal de Cali, y el gran cuadro para el Paraninfo de la Universidad del Cauca. Martínez se decide por la alegoría como factible ilustración de sus gustos, que son, además, el dictamen imperante del círculo de Bellas Artes de Bogotá, con quienes él tiene relación y contacto. Al tiempo se apresura a recrear mitos, literarios y sensuales, para el Teatro Municipal de Cali, y héroes y alegóricos personajes para el favoritismo de su ciudad natal. Nuevamente Guillermo Valencia acompaña los nueve cuadros de Martínez con un largo e inspirado texto donde redescrive la anécdota que el pintor, también prosaico, se

ha cuidado de reconstruir. Valencia remite a Pubis de Chavannes, el harto academicista pintor francés, supuesto rival estético de los revolucionarios impresionistas, para argumentar a favor de Martínez, quien en la mitad de los años treinta, todavía anda fascinado por el iluminismo. A partir del cuadro de Dorronsoro, que sobre el personaje de Isaacs hiciera un retrato, e inspirado en la película de Alfredo del Diestro y Máximo Calvo, quienes habían acuñado una nueva iconografía a la figura de María, en su película de 1921, Martínez se decide por tres episodios para contarnos sendas horas del día: María cogiendo flores al pie del balcón- (hora y luz matinales), María escuchando la lectura de Atala (primer tiempo del crepúsculo vespertino), María conducida por la fatalidad (sombras precursoras de la noche). Este proyecto ambicioso, constituye para Martínez la obra más grande que hasta el momento puede efectuar. Nueve lienzos de tres metros de alto, por 1.50 de ancho, suponen una extensa área que el pintor debe llenar. Su entusiasmo y minuciosidad por acometer esta empresa es evidente. Busca modelos, los fotografía. Va a la hacienda El Paraíso, para evocar el escenario real. Dibuja, toma apuntes, corrige una y otra vez el equilibrio de sus composiciones. Antes de pintar los lienzos definitivos ensaya en cuadros de reducida dimensión pero de idéntica proporción para observar los logros de la composición y el color. Se conservan esas fotos cuadrículadas de sus modelos vestidas y desnudas, los dibujos preparatorios y los proyectos pintados que culminaron en las grandes pinturas del Foyer de Cali: Martínez es un simbolista tardío, un técnico pulcro precisamente cuando se cuestiona el acabado como una cualidad de la pintura. Complementan el tema de María, los llamados Tapices tropicales: Calor y duendes (hora del bochorno), La sed (la caída de la tarde en la sombra del follaje) y Sopor tropical o chamico (efervescencia del sol tamizado por la sombra de las flores), y las alegorías de La mañana, La tarde y La noche, otra vez insistiendo en la relación clima y hora. Aunque se han querido ver rasgos impresionistas en estas obras, realmente no presentan ninguna característica de las que animaron esta tendencia de la segunda mitad del siglo XIX. Es de fácil comprobación la no -captación de un instante:

Martínez, todo lo contrario, hace una complicada puesta en escena; la pincelada libre y suelta fácilmente perceptible; aquí los cuadros buscan eliminar cualquier evidencia de materia pictórica y su objetivo es más bien alcanzar una superficie lisa, lo cual logra plenamente. Las figuras no están desdibujadas; muy por el contrario, el dibujo de Martínez es seguro y firme, en la dureza del mismo va a residir la eficacia que encontraron sus contemporáneos.

Por esta época, Ignacio Gómez Jaramillo ha comenzado a geometrizar los elementos de la naturaleza y a simplificar los rasgos de sus modelos en los retratos, lo cual significaba la incorporación de las ideas de Cezanne y los cubistas en las Artes Plásticas de Colombia. Igualmente Pedro Nel Gómez había comenzado a asumir las ideas de los muralistas mexicanos, quienes pregando un arte nacional se habían valido de varios de los ismos modernos para incorporarlos a la causa moralista. También existía el antecedente de Andrés de Santa María, en realidad el primer impresionista, post-impresionista y expresionista colombiano, a quien la Universidad del Cauca había encargado el tríptico *Las artes, las letras y las ciencias* (1913), para la pared principal del Paraninfo. La obra de Santa María se instaló en 1913, ante la insatisfacción de la comunidad caucana, quien era ciega ante los planteamientos -estos sí revolucionarios- de este colombiano que había optado por el exilio europeo.

Es precisamente el tríptico de Santa María el que debe ser depuesto para que la Apoteosis de Popayán, que comienza a pintarse 25 años después y con conceptos de más o menos una centuria, ocupe el lugar. Laureano Gómez en el texto antes aludido afirma: "Martínez reconoce que no siente ninguno de los ismos modernos. Adepto, sin pretensiones, a la Escuela de Velásquez, no hay que decir que marcha por el más sólido camino". Olvidan, prologuista y pintor, que Velásquez fue uno de los más grandes revolucionarios de la pintura de su tiempo; Martínez sería todo lo contrario en su época.

Desde 1930, comienza a trabajar en el proyecto de la Apoteosis de Popayán, pero solamente ocho años después se expiden la ordenanza mediante la cual se encarga oficialmente el cuadro. En 1943 muere Guillenno Valencia. Martínez convierte el inmenso lienzo (9 metros de largo, por 6 de ancho) en el oficio final de su profesión. Existe un texto que lo describe en sus intenciones anecdóticas escrito por el pintor, complementación de ese empeño titánico que significó acometer héroes en un área igualmente épica, que solamente lleva a término en 1955, cuando firma y fecha el cuadro. La marginalidad artística que había sufrido en los últimos años, se debió al triunfo inusitado de Los Bachues o Los Nuevos, comandados por Pedro Nel Gómez, quien era la personalidad más fuerte. El país entero en crisis. La violencia estalló a finales de la década del cuarenta. Los valores habían cambiado y el arte comenzaba a registrar nuevas aspiraciones a través de tratamientos inusitados. Martínez era una personalidad que definitivamente pertenecía al pasado y como tal ilustraba las aspiraciones de una vieja ideología. El desarrollo de los movimientos vanguardistas de los años treinta y cuarenta en Colombia, no afectaron su pintura, que continuaba apegada al iluminismo y recurriendo a la alegoría para conmover al espectador. Tal vez su contacto con los políticos oficiales y los poetas de turno hizo que su visión se limitara. Martínez como un producto para- artístico enseña esa sintomatología que logra el sometimiento ideológico, en la relación arte- estado-pintura-valores académicos-imagen-ilustración idealizada.

La carrera de Martínez estuvo ampliamente reconocida por los sectores gubernamentales, quienes permiten con sendas becas la llegada del pintor a Madrid en su primer contacto con Europa y después su estancia en París, con viajes a Italia y Bélgica. Las condecoraciones en Cali y Popayán con motivo de los centenarios. La Cruz de Boyacá y el doctorado Honoris Causa de la Universidad del Cauca, son sintomáticos de su éxito social. Sin embargo, el proceso acelerado que el país vivió desde los costumbristas y paisajistas, hasta Los Bachues y la generación de

Obregón -en pleno desarrollo cuando Martínez muere-, fue seguramente de gran impacto para el pintor que pudo presenciar cómo la ineficacia de su lenguaje dejaba indiferente al sector artístico, donde él había parecido reinar. De allí la intolerancia de la crítica posterior ⁽⁶⁾. Si bien la obra de Martínez numerosa y al servicio siempre de las creencias que una sociedad en formación requería: retratos (de políticos, intelectuales, damas de sociedad, familiares, amigos, gobernantes), paisajes (de las diferentes horas del día y en especial del Cauca y Valle), alegorías (en sus máximos proyectos: Los trípticos de Cali y La apoteosis en Popayán), no estremece con sus aportes la definición de arte que hay en esos momentos en Colombia, sí es muy sintomático de la dependencia que puede alcanzar un pintor en su relación con la sociedad de su tiempo. El artista enfrentado a ese conflicto debe optar por la estrategia de la diferencia, que en las primeras cuatro décadas del siglo significaron los ismos. Al no llevarse a cabo, se cae en la mimesis, que consiste en la no-vanguardia, en la simulación de lo nuevo, en la adivinación de lo que la sociedad requiere. Martínez con su profusa obra ilustra espléndidamente esta segunda estrategia, con la cual nos denuncia -sin proponérselo- toda la decadencia de un gusto social que deseaba estar sobre seguro, cuando precisamente la inseguridad, el azar y la casualidad eran los emblemas del mundo nuevo.

NOTAS:

- (1) "Parece que don Emilio no era un pintor mediano siquiera, ya que en su patria sólo había dibujado carteles de toros. Los cuadros que de él poseemos revelan una labor penosa y amanerada no exenta de faltas de dibujo. Sin embargo, tenía grandes dotes de crítico, sabía estimular a los alumnos, los iniciaba sin egoísmo alguno en los secretos del arte, les hacía ver y comparar reproducciones de las mejores obras y lograba insinuarse en el ánimo de sus discípulos por sus nobles maneras y un fervor incansable para las cosas del arte. La enseñanza de Porcet fue el punto de partida en la carrera de Martínez...". Guillermo Valencia. Efraim Martínez, revista Popayán, año XII, número 146, octubre 1931, pág. 161.

- (2) “Martínez debe a Leudo su manera disciplinada de pintar, el control de sí mismo, esa fiebre por el trabajo asiduo, el tesón para lograr el vencimiento del obstáculo, la persistencia para llegar al objetivo”. Guillermo Valencia, obra citada, pág. 162.
- (3) Bastante deteriorado y mal restaurado, por lo tanto sin posibilidad de exhibirse al público. Propiedad particular. Popayán.
- (4) Guillermo Valencia, obra citada, pág. 162.
- (5) Don Fernando Alvarez de Sotomayor (1875-1960). En 1908 el gobierno de Chile lo contrata como profesor de colorido y composición en la Escuela Superior de Bellas Artes en Santiago, de la cual es nombrado director en 1911. En 1915 se instala definitivamente en Madrid. Es el pintor de la Corte de Alfonso XIII. En 1919 es subdirector y en 1922 director del Museo del Prado. Renuncia a su cargo cuando el advenimiento de la República. Es reintegrado por el gobierno de Francisco Franco. Recibió numerosas condecoraciones del Estado español y de otros países, entre ellos Chile.
- (6) Eugenio Barney Cabrera, en su libro *Temas para la Historia del Arte en Colombia*, afirma: “Pizano provoca a pesar de ello, los últimos estertores finiseculares con el impacto de un impresionismo de rezago, blando y sentimental. Lo sigue Efraim Martínez (1898-1956), buen dibujante y colorista que gusta de las alegorías paganas, de los desnudos sensuales y de los paisajes pintureros y de corativos, la mayoría de los cuales pintados “al dictado” de otros gustos sólo son aceptables para malos cromos de almanaque”. Universidad Nacional de Colombia, 1970. Pág. 141.

Marta Traba en su libro *Historia abierta al arte colombiano*, declara: “Ricardo Gómez Campuzano, Miguel Díaz Vargas, Efraim Martínez, Santiago Martínez Delgado, manifiestan una actitud distinta a sus predecesores. 1940 es el año cumbre para estos artis-

tas. El año en que Efraim Martínez entra de lleno en la Apoteosis de Popayán, en que Martínez Delgado gana el premio nacional de pintura con *El que volvió*, en que Gómez Campuzano ingresa a dicho primer salón con *Los cámbulos del Cauca*, hombro a hombro con *La venta de ollas* de Miguel Díaz Vargas, quien debía dejar transcurrir ocho años hasta presentar a la Tropical Oil Company dos cuadros de temas históricos *La Batalla de Calibío* y *La liberación de los esclavos*. El modernismo se presenta en ellos a través de una idealización del verismo, se exaltan las hortalizas, el populismo de las plazas de mercado, los paisajes sabaneros, las vacas. En la factura misma de los cuadros, en la técnica, estos pintores consideran modernismo a una esclerosis del realismo francés finisecular... la corrección tiende a marcarlo, a ponerlo más en evidencia: en cambio de alejarse del realismo, se lo mantiene subrayándolo: si la obra pierde la ecuanimidad de principios de siglo, es sólo para mostrar que la esclavitud al modelo es un hecho irremediable y siempre acatado. Pero al reforzar las formas y bloquearlas en un diseño duro e inhábil, demuestran al mismo tiempo que conocen el proceso del modernismo y que de alguna manera pretenden representarlo en Colombia". Ediciones Museo La Tertulia, Cali, 1974, pág. 74

Alvaro Medina, en su libro *Procesos del Arte en Colombia*, escribe: "A partir de un desdén tan olímpico, el acercamiento de nuestros pintores a ciertos temas, sobre todo a aquellos de apariencia nacional, tenía que producirse de un modo idílico. Fue el regreso a lo patriarcal con la práctica del neocostumbrismo en que se adentraron influídos por la aristocracia, neocostumbrismo presente en las dos esbeltas niñas burguesas de trajes oscuros que posan junto a la india robusta que vemos en *Vendedora de flores* (1919), de Miguel Díaz Vargas: en la airosa dama que camina escoltada por el apuesto galán de uniforme militar y su percherona fatigada en *Mantilla bogotana* (1920 obra final, boceto previo 1916), de Cariolano Leudo: en la alienada mansedumbre de los campesinos que reverentemente siguen el rito religioso en *Misal del pueblo* (1922) de Roberto Pizano; en el policia que ena-

mora a la criada encargada de cuidar a los niños ricos que hallamos en el óleo *En el parque* (1922) de Eugenio Zerda; en el barniz religioso del niño y las seis desenfadadas mujeres jóvenes de portes alcurniosos de *Misa en Popayán* (1928) de Efraim Martínez; en la mujer elegante que lleva una sombrilla y posa junto a un niño descalzo que monta en burro en el óleo *Diciembre* (1929), de Ricardo Gómez Campuzano. Era la pintura que le interesaba “a la gente elegante y culta de nuestra sociedad”, es decir de un comentarista de la época. Semejante inautenticidad, producto de no ver y entender la realidad objetivamente, sino de verla y entenderla con los ojos de una aristocracia clerical y ociosa que gozaba la ciudad con las riquezas que extraía de sus latifundios...”. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978, págs. 148 y 149.

Catálogo, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 1987

LORENZO JARAMILLO

Una variada e intensa formación académica⁽¹⁾ y profesional⁽²⁾, respaldan un trabajo que registra una búsqueda hacia el neo-expresionismo, cuyos síntomas locales Lorenzo Jaramillo los ha podido hallar en el Botero de finales de los años cincuenta y los primeros sesenta, así como en diferentes versiones de la condición humana que incluye a Alcántara, Beatriz González, Góngora y María de la Paz Jaramillo, pero seguramente la influencia más contundente la ejerció el pintor y grabador Juan Antonio Roda, de quien Lorenzo Jaramillo fue alumno en su más temprana formación. La habilidad manual y el deseo de respaldar con una técnica brillante, efectista y de nerviosismo controlado cualquier argumento pictórico, así como la idea de ejercitar intermitentemente la práctica artística a través del grabado, es una herencia que Jaramillo está dispuesto a continuar. Igual que Roda, hará series de pinturas y de grabados como proyecto básico en el proceso de su carrera, pero los planteamientos de Lorenzo Jaramillo no desean limitarse en ningún caso a un circuito nacional, y no solamente por su formación germana⁽³⁾, sino porque varias de las ambiciones de sus propuestas: gesticulación, colorido y formato, remiten al expresionismo histórico. A lo cual ha de sumarse la sintomatología de finales de los años setenta localizada en la figuración estridente como una de las respuestas con mayor demanda en la práctica del arte. Lorenzo Jaramillo, entonces, parece comprender bien cierta sensibilidad de su época, siendo capaz de reciclar argumentos autóctonos junto con anécdotas de su propia cosecha.

Para su primera exhibición individual en 1980⁽⁴⁾, Lorenzo Jaramillo, escogió un motivo precolombino y lo sometió a un tratamiento pictoricista que al tiempo que lo sacaba del contexto inicial que su argumentación reclamaba, lo remitía a la pintura como hecho esencial. A través de las pinceladas agresivas y en muchas direcciones, a través del dibujo latente, orientador y avasallante y a través del colorido audaz e imaginativo, estas tremendas figuras no son

meros estereotipos ni simples caricaturas, sino personajes que concentran varios sentimientos: rabia, tristeza, indiferencia, agresividad. "Frente a ellos nos sentimos obligados a establecer una relación que trasciende la del simple reconocimiento: una relación que nos hace reflexionar sobre la condición humana. Frente a ellos, la imagen pictórica, deliberadamente carente de belleza, nos conmueve por su profunda autenticidad"⁽⁵⁾.

Al año siguiente el Museo de Arte Moderno de Bogotá lo invita a realizar una exhibición en la Sala de Proyectos. El tema ahora será «Caras». El artista que casi siempre escribe textos sobre sus propios trabajos, esta vez declara: «Las caras comienzan siendo seis retratos presos de una cuadrícula. Luego la cuadrícula vacila, desaparecen las divisiones verticales, después las horizontales. Las caras quedan flotando o aglomeradas; puede que hagan gestos o se conviertan en caretas; se agrandan y se achican; unas, parece, expulsan a otras. Quedan cinco caras, cuatro, tres, dos más grandes y al final una, grandota, que posiblemente ya ni mira». Así mismo, Eduardo Serrano, curador de esa institución, explicó la presencia de esta muestra didáctica: "Su proyecto es una muestra sobria, coherente, concatenada en la que cada imagen tiene antecesora y es antecesora de otra imagen, pero en la que cada imagen habla por si sola de cambios, variaciones, descubrimientos y rupturas, subrayando el espíritu creativo e indagador que es propio del trabajo artístico». En 1982, grandes rostros, esta vez con alusión al rock: Talking Heads, al tiempo que reminiscencia de un neocubismo africanizante, usando gestos emocionales, Lorenzo Jaramillo presenta una muestra en Medellín⁽⁶⁾. Hasta aquí su producción adquiere la destreza necesaria como para abordar cualquier tema en el futuro. Si bien la temática precolombina de la primera serie dio paso a retratos reales de sus amigos, o imaginarios de otros en las dos exhibiciones mencionadas, eran los recursos, los accidentes y su observación del entorno lo que definía su producción. Quince óleos negros, se denomina la muestra en el Museo de Arte Carrillo Gil, celebrada en 1983. Respecto al cromatismo explícito en su título el mismo artista explica en el catálo-

go: « En primer lugar tendría que decir que aunque sean cuadros rojos, azules y verdes con manchas impuras de grises diversos, siempre he considerado que estas pinturas son negras. Puede haber sido una intención sofocada por mi mismo amor por los colores, pero creo que quise que me salieran al encuentro seres negros, brochazos negros, figuras negras». En ese mismo texto hay otra aclaración: «No he pintado seres monstruosos o fenomenales. Sólo he querido que están ahí nuestras manos que se abren, nuestras piernas que se afirman, nuestras espaldas que se vuelven, nuestros sexos que nos agarran y nuestras cabezas que no nos pertenecen». Con respecto al problema frontal no deja duda. Lorenzo Jaramillo es aquí mas personal, en el sentido de confrontar experiencias existenciales que remiten a que su trabajo no sea solo una observación de lo cultural o lo culto, sino también interrogantes sobre su vida íntima. Lo cual queda reafirmado en el final de esta declaración para su muestra mexicana: « En cuanto a estos hombres y mujeres, ¿quienes podrán ser? ¿Nosotros, la gente que anda por la calle? Para alguien han sido los que pasan por los sueños; para otro, escuetamente, un taco de dinamita en el salón. Podrían ser más bien el grito porque parece que hay, siempre allí, de algún modo, un grito que no nos deja».

Mediando con las pinturas que componen la serie de arcángeles presentados el año pasado⁽⁷⁾, Lorenzo Jaramillo mostró en 1985 un conjunto de dibujos sobre papel con el tema de prostitutas como motivo central, cuyo formato y resultado remitían a la figuración derivada de la influencia del grabado japonés: lo que aconteció en cierto post-impresionismo hacia finales del siglo XIX. Los trabajos se planteaban como un doble ejercicio pictórico y musical. El primero revelando la confianza del ejecutor en sus propias dotes y la habilidad para hacer variaciones. Ambos aspectos haciendo alusión al espectáculo que también representa la música como presencia. Aquí el referente era una obertura del compositor norteamericano George Gershwin, titulado *Crazy Girl*, la cual inspira esa suite de Lorenzo Jaramillo designada como *Muchachas Extravagantes*. Con una impronta de la pintura colonial criolla

que aliente la composición, Lorenzo Jaramillo se dispuso a lograr las variantes de sus grandes ángeles, sucesos cromáticos y expresionistas que aludían a dramáticas situaciones, si pensamos que tanto su invención colorística (con un particular sentido diabólico) como su llamado: «Todo ángel es aterrador. Y, sin embargo ¡ay de mí!, os invoco, casi letales pájaros del alma» (extraído de Rainer María Rilke, que el pintor reprodujo en la publicación de la exhibición), son premonitorios de su ambivalencia entre verdad y ficción, entre realidad y alegoría, entre arte del pasado enfrentado a las respuestas creativas actuales. Los ángeles son, sin embargo, un viejo tema en la obra de Lorenzo Jaramillo. O mejor, una manera de tratar un tema expresionista y asexuado en su producción que comenzó a revelarse desde sus primeros grabados en metal. En 1974 aparecen las gráficas en punta seca y aguafuerte con este tema⁽⁸⁾, que siguió desarrollándose y fue premonitorio de la morbosidad oculta en su producción. Lascivia y corrupción, van a desarrollar otros trabajos gráficos, que parten de la erudición y se convierten luego en imágenes perturbadoras, como Piezas en forma de Pera, una serie de 12 gráficas (9 aún sin terminar), conque Lorenzo Jaramillo evoca a Erick Satie, fechadas en 1980. En 1978 elabora y edita en Inglaterra cuatro litografías, «The children of London», con el tema de la marginalidad, haciendo hincapié en los punks de dicho país. De alguna manera esa presencia festiva anuncia su corrupta serie Gaité parisienne, donde escenas homo-eróticas en saunas parecen prolongarse en las discotecas travestí en París, ciudad, esta también, donde son realizadas estas litografías en 1984⁽⁹⁾. Pintura en vivos y contrastados colores: argumentaciones alegóricas y con símbolos velados o evidentes, pueden orientar hacia el particular gusto de Lorenzo Jaramillo por crear ficciones dentro de su contacto con la cultura como carga ideológica. Esa necesidad de invadir terrenos, de entrometerse en los espectáculos y de ser él mismo un show, mezcla de snobismo y pundonor, hace, seguramente, que su práctica artística se haya prolongado en igual intensidad en la ilustración⁽¹⁰⁾ y en la escenografía⁽¹¹⁾. Porque existe una voluntad de ficción y recreación en todas sus propuestas: más franca en sus

trípticos narrativos y aberrantes (poco conocidos) de 1984: *Virma* y *sin título* y la obra de 1985: *Díptico de Soho*. En esas escenas sexuales, solitarias, casi escatológicas, el denominador común es el color intenso, la luminosidad artificial y transformadora (disimuladora). Lorenzo Jaramillo ahora desarrolla un tema que reitera su mundo hermético. Se trata de aquel que vela al sueño: el contemplador, el silente compañero que observa y que está condenado al deseo contenido y a la desesperanza. Figuras erectas que tienen como fondo un cuerpo en ensoñación, en el más profundo descanso indiferente. Esta última serie de una pareja incommunicada pero asociada constituye su más reciente argumentación, con la cual desea ir entregando su experiencia personal a través de la aclaración necesaria de su propia propuesta artística⁽¹²⁾.

NOTAS:

- (1) Escuela de Bellas Artes, Universidad Nacional, Bogotá (1973-74). Taller de Grabado, Universidad de los Andes, Bogotá (1974). Royal Academy of Art, Londres (1975). Byam Shaw School of Art, Londres (1977-78). *Laberintos: teoría, concepto y realización*, Internationales Sommerakademie für Bildende Kunst, Salzburgo (1983).
- (2) Su marcada afición a la lectura, teatro y ópera así como una vocación políglota, acusan su personalidad fuera de lo común.
- (3) Aparte de haber nacido en Alemania, recibió su educación primaria y secundaria en el colegio alemán de Bogotá y se ha mantenido en continuo contacto con la literatura y la cultura germana en general.
- (4) Galería Iriarte, Bogotá.
- (5) Germán Rubiano Caballero, texto para la exhibición.
- (6) Galería de la Oficina, Medellín.
- (7) Galería Garcés Velásquez, Bogotá.
- (8) *Angel I y II* (1974) y *III* (1977), *Angel IV* (1977-81), *Angel* (1977), *arcángel Gabriel VI* (1985), *Angel VII* (para el Portafolio AGPA de Cartón Colombia), *Angel VIII* (1986-87).

- (9) Con estas obras participó en la V Bienal Americana de Artes Gráficas, 1985, Cali.
- (10) *Relatos para Muchachos*, Gonzalo Canal Ramírez, Carlos Valencia editores, Bogotá, 1980. *Qué bonito baila el chulo* (coplas populares), C.V. editores, Bogotá, 1983. *Revista Gaceta* No. 37-38, Colcultura, Bogotá, 1982. *Revista Lámpara* No. 101, volumen XXIV, Bogotá, 1986.
- (11) *Sobre las Arenas Tristes*, de Eduardo Camacho, Teatro Libre de Bogotá, 1986.
- (12) Dos de estos cuadros hicieron parte del último Salón Nacional, Medellín, 1987.

Revista Arte en Colombia, Bogotá, 1988

LA BIENAL: UN EVENTO DE LAS NUEVAS GENERACIONES

¿Qué es lo interesante que puede procurar una Bienal Nacional, como la del Museo de Arte Moderno de Bogotá? En principio elegir y presentar lo que a juicio de la institución es lo más sobresaliente de la producción visual en el país.

Naturalmente toda opinión es enteramente subjetiva y en esa característica está su mayor virtud. Por tratarse de la primera convocatoria se tuvieron en cuenta artistas aparecidos al inaugurarse la década de los setenta que han demostrado con sus exhibiciones individuales y participación en colectivas no solo continuada producción sino importantes soluciones a sus planteamientos, son los casos de Antonio Caro, John Castles, Ramiro Gómez, Oscar Muñoz, Ofelia Rodríguez, Miguel Angel Rojas y Hugo Zapata, quienes tienen un abundante trabajo en permanente cuestionamiento. Hacia finales de la década pasada aparecen propuestas que han mantenido la atención hasta hoy, motivo suficiente para ser señalados nuevamente por esta Bienal: Ezequiel Alarcón, Alicia Barney, Gernán Botero, Inginio Caro, Rafael Echeverry, Consuelo Gómez, Beatriz Jaramillo, Becky Mayer, Diego Mazuera, Jorge Ortiz, Rafael Panizza, Hilda Piedrahita, Raúl Fernando Restrepo, Ana María Rueda, José Antonio Suárez, Patricia Tavera, Gustavo Bejarano y María Teresa Vieco. Un tercer bloque está compuesto por los nuevos nombres, muchos de los cuales nunca han realizado una exhibición individual y cuya capacidad inventiva, destreza y sensibilidad es evidentes: Constanza Aguirre, Diego Arango, Edith Arbeláez, María Fernanda Cardozo, Jaime Franco, Nancy Friemann, Liliana González, Claudia Hernández, Enrique Jaramillo, Luis Luna, Cristina Llano, Juan Luis Mesa, Rafael Ortiz, Nadin Ospina, Olga Lucía Salazar, Manuel Santana, Carlos Serrano, Luis Stand, Ricardo Valbuena, Ana Cristina Vélez y Bibiana Vélez.

Los once nombres destacados a juicio del Comité de Selección obedecieron a una coincidencia en las virtudes de los conjuntos que dentro del buen nivel general del evento, tendían a sobresalir.

Finalmente, la atención se centró sobre las pinturas en acrílico sobre lienzo de Cristina Llano (Cali, 1955), y los cinco cilindros hechos con bejucos, estropajo, fique, ramas de pino, juncos, cobre, bronce y demás materiales de Juan Luis Mesa (Medellín, 1961). Las anécdotas directas de un franco expresionismo exaltado por un diseño rotundo y un color contrastado y violento, sostienen toda la argumentación de Cristina Llano. Es tan iluminadora como propuesta como lo puede ser el sutil manejo de diversos materiales para la serie Bosque Recogido, un trabajo tridimensional resuelto contacto y finura que reflexiona sobre el paisaje y sus componentes, poseedor de un aliento poético, obra que Juan Luis Mesa elaboró y al cual se le adjudicó la bolsa de trabajo.

Pienso que la Bienal cumplió el cometido que se había propuesto como un evento dedicado a las nuevas generaciones y dispuesto a excitar la opinión.

Revista Arte, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1988

IGNACIO GOMEZ JARAMILLO

Hace 20 años falleció junto al mar IGNACIO GOMEZ JARAMILLO, después de terminar un último cuadro *La Muerte del Pintor*, donde alude a elementos de la naturaleza: color, formas exaltadas y contenida emoción, son los ingredientes finales de su trabajo. Desde su primera salida importante en la colectiva de la Federación Universitaria Hispanoamericana en Madrid (1930), sus obras se destacan recibiendo reconocimientos. De este momento son la serie de *Paisaje de Toledo*: el artista entrega una visión mesurada y compacta de la ciudad, su intención de síntesis cromática y formal es evidente. Apoyado en esa experiencia abre al año siguiente su primera exhibición individual en las salas del Heraldo, también en la capital de España donde se estableció desde 1929, cuando había decidido radicarse en Europa, después de ensayar estudios de Bellas Artes e Ingeniería en su ciudad natal Medellín. Él viaja a París en 1932 y su vinculación a la Academia de la Grande Chaumiere complementan su formación europea que fue particularmente activa; ese año participa en el Salón de Otoño en Madrid y en el de invierno en Lisboa, como único representante extranjero. De este período decisivo en su carrera son obras como *Autorretrato* (1930), donde el artista, en promisoría juventud, se instala entre el caballete y el cuadro de espaldas en primer plano, y los apuntes y uno de los *Paisaje de Toledo* que asoman, para favorecer, esta composición admirable en sus elementos y sobre todo en la resolución cromática. *Desnudo* de ese mismo año, hoy en la Colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá, es un trabajo cuya pesantez y economía de medios predomina ante el argumento, por sus dimensiones es también un cuadro ambicioso de recrear este, uno de los temas predilectos del artista a lo largo de su carrera. En 1931 pinta una obra como *El Disco*, original composición donde se reúnen disímiles elementos presentados desde una perspectiva novedosa. Los bodegones y naturalezas muertas que parten de trabajos como este, serán un argumento reiterativo a lo largo de su intensa producción.

Cuando en 1934 retorna a Colombia, después de su experiencia europea, es un pintor formado y lo que resulta más significativo, portador de ideas y realizaciones que van a cambiar la manera de concebir el arte nacional en el futuro. Es muy sistemático que intelectuales con criterios no conservadores se ocupen de su trabajo «Temperamento sincero, vocación disciplinada, la pintura de Gómez Jaramillo es vigorosa y sobria. Elimina, al construir, todo lo excesivo y superfluo,» afirmó Rafael Maya. Por su parte Jorge Zalamea escribe: «Toda la vida artística de Gómez Jaramillo, vida de la que he sido testigo desde sus comienzos, es un proceso heroicamente sostenido de eliminación, de crítica de la realidad que se ofrece y la inteligencia propia que pretende recrearla». Gilberto Owen, en ese año y también ante la exhibición que Gómez Jaramillo presenta en el Foyer del Teatro Colón de Bogotá después de ser mostrada en el Hotel del Prado en Barranquilla, califica al artista en estos términos «la discreción rige inflexible en toda la obra de ese pintor; pintura discreta la suya, que impone un límite de vidrio a la emoción « natural « de esos paisajes españoles, sin permitirse gritos de sol, ni el sollozo fácil de quienes todavía creen que el paisaje es un estado de ánimo y no un sistema de coordenadas tendido como una red para cazar lo inasible. Pintura sobria y pulcra por ello mismo, edificada con una economía de formas, de colores, hasta de materiales, que los miopes pueden confundir con la pobreza». Todos sus críticos coinciden en que el esencialismo de la concepción argumental es un rasgo importante a destacar. Seguramente esta voluntad geométrica, racional, de controlada emoción es la clave de la personalidad artística de Gómez Jaramillo, presencia que él se encargó de ilustrar a través de pinturas de caballete, dibujos, acuarelas, obra mural y las planchas de grabado, pero que reforzó escribiendo y defendiendo sus ideas, lo que constituyó en avance esencial en la cultura de su época, provocando un debate permanente en la definición del papel del artista, su condición, su compromiso y el de las instituciones culturales, desde el Gobierno hasta las Galerías y Museos, incluyendo la crítica de arte, con la cual se enfrentó arduamente.

En 1936 el artista viaja a México, junto con su esposa Margoth Villa, con la cual ha contraído matrimonio un año antes. Margoth va a ser la inspiradora y modelo de muchas de sus obras fundamentales. Los retratos de ella en distintas épocas no sólo son un documento de la persistencia temática, reiteración de la relación conyugal, sino un importante ejemplo de la afirmación y evolución de un estilo. Para un artista latinoamericano, México representaba el lugar más álgido donde se debatían los problemas candentes de la identidad continental y el nacionalismo. Así mismo el modelo a seguir en cuanto a una producción artística apoyada por el Estado y materializada en lugares públicos donde el acceso de las masas fuera pertinente. El Muralismo mexicano constituía un fenómeno inevitable en los sucesos del gran arte en este siglo y sus principales intérpretes, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, los agitadores máximos que habían logrado eficazmente proponer una idea de modernidad diferenciada a partir también de la experiencia de los ismos europeos. Por supuesto Ignacio Gómez Jaramillo viaja a México a estudiar pintura mural y a relacionarse con los mejores artistas de ese movimiento. En 1937 exhibe en el Palacio de Bellas Artes de México. El poeta Luis Cardoza y Aragón escribió: «Veo las telas de su llegada a México y las pintadas posteriormente. El cambio no es violento. No hay en él una entrega fácil a cierta seducción externa, nociva, pintoresca que ejerce cierta pintura mexicana. Ha convivido con nosotros; ha trabajado con nuestros pintores en varios muros de México; ha tenido tiempo para retener y alejar de sí lo que su preparación, su gusto y su inclinación natural, han escogido pacientes y decididos. Su orientación fundamental se ha enriquecido con la experiencia plásticas de México. Fecunda ha sido su estancia. La obra expuesta nos obliga a tener confianza en su talento».

En 1938, el gobierno colombiano que le había facilitado la estadía en México, le encarga dos frescos para el Capitolio Nacional, Ignacio Gómez Jaramillo decide abordar dos temas candentes; La Liberación de los Esclavos y la Insurrección de los Comuneros,

cuyos proyectos en acuarela se pueden ver en esta muestra. El pintor siempre había tenido ideas liberales de izquierda que se afinaron con su estadía en México. Temas críticos fueron estos murales para el edificio de gobierno; generaron una larga polémica cuyo episodio culminó diez años después, cuando en el Concejo se toma la decisión de cubrirlos. Al año siguiente, en 1949, demanda al Estado por los daños morales causados, por esa determinación.

El pintor siempre fue un aguerrido defensor de las ideas que favorecieron a los no poderosos, argumentando a través de sus cuadros y murales, y al mismo tiempo saliendo a la defensa de las tesis críticas. Debe recordarse la suspensión de su cargo diplomático como segundo secretario de la Embajada Colombiana en México, entre 1946 y 1947, que le fue cesado ante las acusaciones de facilitar la entrada a líderes de la izquierda internacional. Es conocida su serie sobre la violencia que el artista hizo en pintura, las planchas de grabados críticos y obras de testimonio como *Colombia Lloro un Estudiante*, de 1958, presente en esta antología.

En 1940, con el cuadro *La Madre del Artista*, gana el Primer Premio en pintura en el Salón de Artistas Colombianos que Jorge Eliécer Gaitán, había promovido a nivel oficial. El retrato es un género en el cual Gómez Jaramillo supo obtener aciertos en cuanto colaboró a su definición mesurada y anti académica. El retrato de la madre es un compendio de esa voluntad racionalista que animó sus mejores producciones. La distinción fue consagratoria para su autor y la obra, además de una señal oportuna de distinguir la modernidad ante un tema usual.

Ignacio Gómez Jaramillo fue a lo largo de su existencia una figura clave en el arte colombiano dentro y fuera del país. Donde se exhibieron sus cuadros en exposiciones individuales y certámenes competitivos importantes. Su interés por la Historia del Arte lo llevó a escribir innumerables textos sobre aspectos universales

(Gauguin, Siqueiros, Orozco, Rivera, Hans Holbein, Federico Cantú, Gutiérrez Solana, etc.) al tiempo que consideraciones sobre sus propios colegas (Pepe Mejía, Alejandro Obregón, Rómulo Rozo, Jorge Elías Triana, etc), textos que han sido recopilados en el libro *Anotaciones de un Pintor* (1987) en la serie autores Antioqueños. Así mismo los varios murales que le fueron encargados para sitios públicos: Instituto de Crédito Territorial, Bogotá (1955), Liberación de los Esclavos (1955) en la Gobernación de Antioquía, cuyo proyecto está presente en esta exhibición al igual que la acuarela que describe la Cultura Muisca (1958), argumento del Mural para el Museo del Oro en Bogotá, y su último fresco, Antioquia Grande (1956) para el Banco de Bogotá en Medellín, indican la aceptación y penetración de sus trabajos. Regularmente causaban polémica pero también tenían fuertes partidarios. En 1944 se publica el libro *El Arte en Colombia*: Ignacio Gómez Jaramillo, profusamente ilustrado y cuyo autor es el poeta mexicano Gilberto Owen (Ediciones Librería Suramericana, Bogotá). En 1950 el Gobierno mexicano le concede el *Aguila Azteca*, máxima distinción de ese país.

A finales de los años cuarenta emerge una generación de relevo que debe abrirse entre los artistas más destacados del momento como Pedro Nel Gómez, Carlos Correa, Luis Alberto Acuña, Débora Arango, Rómulo Rozo y algunos otros. A la generación encabezada por Alejandro Obregón, a quien Gómez Jaramillo retrató en 1944 y consagró un artículo ponderatorio al año siguiente, les correspondió imponer nuevas ideas y procedimientos al arte del país; algo similar pero de forma más radical sucedió durante la década del sesenta. En esos 20 años Gómez Jaramillo participó acaloradamente de ese debate, entre lo figurativo y lo abstracto, entre lo nacional y lo internacional; incluso su pintura entró en una gran crisis técnica y temática. Pero Gómez Jaramillo ya había propuesto con aguda convicción lo mejor de su arte para esos años y era una figura histórica, hoy podemos verificar esos aportes y encontrar en sus logros la esencia de los elementos que los artistas subsiguientes también estaban buscando. En 1978 este

Museo presentó una exhibición titulada Pintura y Escultura de los años 30, con obras de Gómez Campuzano (1893), Ramón Barba (1894), José Domingo Rodríguez (1895), Rómulo Rozo (1899) Pedro Nel Gómez (1899), Luis Alberto Acuña (1904), Sergio Trujillo Magnenat (1911), Carlos Correa (1912), Gonzalo Ariza (1912), y Alirio Jaramillo (1913), Ignacio Gómez Jaramillo estuvo representado con tres obras. Hoy gracias a la colaboración del Museo de Arte Moderno de Bogotá, que el año pasado armó la más grande de las exposiciones consagrada al artista bajo el título Una Visión Retrospectiva, presentamos dentro del Festival de Arte de Cali una muestra antológica compuesta por setenta trabajos, incluidas sus planchas en zinc para grabados (inéditos), que dan la talla de este artista imprescindible en el arte colombiano del siglo XX.

Catálogo, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 1989

EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR

Cuando Eduardo Ramírez Villamizar llega a Machu Picchu y luego produce la serie de esculturas bajo la emoción, el poder del paisaje y el legado precolombino, es un artista poseedor de un vocabulario formal y de la suspicacia para manejar el espacio, los materiales y llevar cualquier experiencia a su terreno escultórico. Las obras que ahora se pueden observar, producidas entre 1984 y 1987, poseen el impacto del volumen, la rotundidad esquemática y el cauto y reposado manejo del entorno.

Eduardo Ramírez Villamizar ha podido movilizar su producción en dos campos aparentemente opuestos que él convierte en complementarios. Su reiterado interés por la naturaleza en su espontaneidad, asimetría, casualidad y ritmo, lo cual hace de su comportamiento tanto un espíritu neo-romántico como místico a la manera de Kandinsky o Mondrian. En contraste su acusado interés por lo preciso, geométrico y calculado. De ambas experiencias ha emergido su trabajo de apariencia monumental y señales ingenieriles pero en realidad profundamente humanista relacionándose continuamente con el espíritu del entorno del hombre y de él mismo como protagonista y transformador.

La escultura de Ramírez Villamizar es cada vez más un hecho arquitectónico rotundo y contundente, capaz de transmitir las dimensiones de la gran arquitectura historicista monumental y al mismo tiempo de comunicar la esencia de las formas más actuales. Pasado y presente se sugieren y se incorporan a sus problemas y soluciones. Toda esa síntesis e impacto que sus formas evocan, él las ha podido lograr gracias a la atención que ha prestado a los procesos más elocuentes de la geometría en este siglo que incluyen el Cubismo, la Vanguardia Rusa y el Neo-plasticismo holandés, al tiempo que un persistente interés en la cultura del pasado para tratar siempre de retrotraer sus resultados esenciales. Es por eso que Ramírez Villamizar llega a un despojamiento

formal y a una economía de elementos tan singular que puede hacer pensar en uno de los admirables movimientos surgidos hacia finales de la década del sesenta, como es el Minimalismo. Pero los resultados de Ramírez Villamizar tienen emotividad, nostalgia, se detienen en el paisaje y consiguen recrear los mitos legendarios con inventiva elocuente y sentimental. Nada más opuesto al mundo frío, calculado, tecnológico y ascético del Minimalismo. Su obra es ahora estrategia, rigor y pesantez para comunicar la serenidad de un ámbito espiritual donde el sentir ocupa un lugar protagónico.

Otro elemento activo y fundamental en la obra de Ramírez Villamizar es el tiempo. Sus esculturas desean en su condición historicista atrapar el pasado, recrearlo, reivindicar y elogiar todo lo que atañe al suceder, aspirando siempre a lo atemporal. Pero a esta actitud metafísica el escultor le ha sumado el material que se transforma, se arruina y está planificado para extinguirse. Parece ser una nueva meditación sobre la vida y sus fenómenos que deben terminar con la muerte, para así generar nuevas existencias y luego prolongarse en ciclos infinitos. El paso del tiempo es en estas esculturas también un elemento vivo y conmovedor. Ellas tienen la arrogancia y solidez de sus formas y poseen la piel cambiante y corrosiva que las vuelve vivas, transformables y de alguna manera enferma. El tiempo que ellas señalan de la inmortalidad, del recinto de los dioses, del lugar de los sacrificios, de los acueductos necesarios, de las terrazas indispensables, conllevan esa amenaza de lo pasajero, de lo mortal y de lo efímero. Nuevamente Ramírez Villamizar hace contundentes sus ideas sobre la dualidad de lo eterno y de lo inmediato, de lo potente y de lo débil, para recordar cómo esos ingredientes son la base contrastada del hombre esencial.

Catálogo, Fundación FES, Cali, 1990

JOHN CASTLES, RAMIRO GÓMEZ,
HUGO ZAPATA

La historia de la escultura en este siglo se relaciona con el uso de los más disímiles materiales y la reflexión que ese consorcio genera. El abandono progresivo de elementos tradicionales, involucrando a cambio una variedad de vehículos materializados tan vastos como los que cada día marcan y han podido incorporarse a la vida del hombre.

En la medida en que la definición de lo físico propició una escultura abundante, rica y sintonizada en la estrategia de lo absoluto y lo efímero, el espectro de lo simbólico se amplió y los elementos de la naturaleza representaron más a lo que sus orígenes sugerían. En esa misma línea progresista, los aportes y sucesos tecnológicos se unieron a la poética creativa para producir bajo su signo. Los argumentos dejaron de ser la reconstrucción o narración de elementos reconocibles o imaginativos y se centraron en la exposición de los problemas del arte, cuestionando su esencia, apropiándose de incógnitas y sugiriendo reflexiones. El gran argumento de la escultura ha sido buscado por la presencia o ausencia física y es lícito averiguado hacia el interior de la paradoja que tal acción reclama.

La contemporaneidad en conceptos y realizaciones empieza para la escultura colombiana con las realizaciones de Edgar Negret, quien realiza hacia finales de los años cuarenta obras que por su poder simbólico evocan ideas espaciales y formales renunciando a la representación naturalista, Witman Paisaje de 1946 y Anunciación, del mismo año, señala el inicio de una aproximación a los problemas conceptuales al servicio de los cuales estará la forma. Negret abandona el yeso, el bronce y el hierro y encuentra que el aluminio pintado puede soportar y solucionar los reclamos de sus planteamientos de ensamblaje. La tradición de una escultura enfrentada a probabilidades más allá de su apariencia comienza con

las pautas que va ejerciendo sobre su obra y los datos suministrados al espectador que se ve obligado a revisar sus definiciones. Al estudiar las producciones de John Castles (Barranquilla, 1946), Ramiro Gómez (Cartagena, 1949) y Hugo Zapata (La Tebaida, Quindío, 1945) y confrontarlas con la tradición escultórica nacional, se puede apreciar que el ánimo innovador que presentan sus propuestas es también la alternativa a la experiencia de comprensión y corrección de los modelos planteados. Esa línea de nuestra historia que iniciara Negret se ha visto fortalecida y enriquecida en las propuestas de Eduardo Ramírez Villamizar y sus construcciones en diversos materiales; en el rigor y simplicidad con que Carlos Rojas evoca las formas más diversas para entregar esencias fundamentales que lo hacen precursor del minimalismo. También con ese mismo sentido inaugura la incorporación del objeto encontrado y señalado que ha sido el soporte en la obra de Bernardo Salcedo, quien junto con Feliza Bursztyn ha dado un uso anárquico, erótico y provocador a los materiales y argumentos. Estos serían los referentes mayores de estos tres escultores de la generación aparecida en los años setenta y que por su diversidad ilustran rutas opuestas y convincentes en nuestra escultura.

Ensamblaje, geometría, metal, son los primeros soportes en la obra de John Castles. En el primer lustro de los setenta, el aluminio pintado, la clara voluntad espacial, el interior de las estructuras señaladas por angulaciones y las uniones con tornillo o soldadura, remitían necesariamente sus propuestas a los trabajos de Negret y Ramírez Villamizar. Sin embargo, Castles logra liberarse de los gestos elegantes proyectados en diagonal de Negret, al tiempo que de las referencias precolombinas y naturalistas de Ramírez Villamizar. Su escultura se pretende esencialista, modular y en torno a un racionalismo menos amable que sus antecesores. Castles usa el acero y el hierro a partir de 1976, así como el cubo como elemento especulativo formal. Si bien sus estructuras anteriores recibían nombres como Torre, Columna, Vela, Progresión, en clara referencia a construcciones arquitectónicas e ingenieriles, es evidente que en la segunda mitad de la década de los setenta

sus objetivos se centran en una geometría esencial no evocativa. En 1974 realiza su primera exhibición individual⁽¹⁾, antes había participado en muestras colectivas a partir de 1972⁽²⁾. Refiriéndose a esta primera salida el crítico Luis Fernando Valencia anota: "Cada pieza es un sistema, basado en un elemento modular, sufre múltiples ajustes antes de empezar la práctica con el material. En esta etapa imaginativa e ideal, se descartan muchas posibilidades antes de entrar definitivamente a la lucha con la obra. El escultor inicia el juego, pero la obra va haciendo sus propias exigencias. En esta relación dialéctica está la bondad y el riesgo de la aventura. El elemento básico inicialmente sufre modificaciones que le impone el sistema de agrupación. El manejo paciente y controlado del elemento inicial, va dando datos jamás imaginados al empezar la construcción. La libertad y el dominio que el artista le va sacando al sistema, nunca le es dado a priori, sólo en esta práctica desapasionada y mental, se gana la libertad que le permita conducir la pieza hacia un buen resultado"⁽³⁾.

Al finalizar la década del setenta Castles ha incorporado láminas de hierro y varillas. Su escultura es ascética y logra formas equilibradas en posiciones diversas. Un interés gestual va manobrando composiciones parcas y rotundas. El material está a la vista y evidencia su condición hasta imponerla. Los rectángulos, diagonales, formas generadas por la idea del cuadrado, espacios abiertos y angulaciones pueden ser verificados por el espectador en su esencia y rotundidad. Castles ha logrado reducir y esencializar sus formas, al tiempo que presenta el procedimiento y la materia prima como argumentos. El problema es la idea. La esencia es el objetivo. Su escultura contempla, además, el peso, la apariencia y la medida. Resultan especialmente elocuentes las piezas en hierro fundido donde el cubo se descompone y se relaciona en un juego severo y calculado.

Castles gestiona la presencia del material y su expresividad formal y colorística. La estética de lo industrial, el señalamiento y la incorporación de lo prefabricado, son argumentos que asisten sus

propuestas. Ese proceso se pudo ejemplificar en la pieza de cuatro partes presentada en la IV Bienal de Arte en Medellín, donde el ensamblaje producido por el equilibrio y encuentro exacto de las láminas exaltaban su idea de estructura primaria, densidad, equilibrio y solidez aérea. En ese mismo año Castles resuelve su envío a la XVI Bienal de Sao Paulo acentuando el interés por el material industrial inmodificable, sometiendo a posturas físicas que remiten al balance, la rotación y la progresión, que logra sin soldadura ni ninguna seguridad artificiosa, sólo recurriendo a su propio peso y fortaleza.

Castles es hoy un escultor en plena potencia creativa, reactivando continuamente sus presupuestos con y por medio del metal. La voluntad rigorista que siempre lo acompaña, sin embargo, parece ahora haber pedido una licencia y para finalizar la década del ochenta, las referencias al paisaje, las ondulaciones, los arcos y los gestos parecen coexistir con su espíritu cortante y esencial. Es una evocación romántica, en el orden de lo emocional que deja traslucir sentimientos y se acoge a la metáfora como vehículo transmisor. Las estructuras curvilíneas ahora se yerguen con una verticalidad contundente que contrasta con la inasistencia en la horizontalidad, muy evocada por un mayoritario sector de su producción⁽⁴⁾.

Ramiro Gómez⁽⁵⁾, reivindica los gestos anárquicos como un objetivo en la creación. En ese sentido vitaliza el espíritu Dada, en cuanto recurre al objeto encontrado, buscado, señalado, desmontado, aturdido, dislocado, efímero, versátil. La casualidad va siendo domesticada bajo un gusto ironizante en donde él localiza el centro de su acción. Los materiales de deshecho y ruinoso son los seleccionados para su trabajo existiendo como elementos de provocación en objetos que finalmente se plantean como cajas, vanos, juguetes, zapatos, todo derruido e impulsado hacia la descomposición. El deterioro, lo accidentado y en vía de extinción asisten su argumentación que no deja de poseer humor negro y una ironía subterránea. En esa vía es oportuno citar los antece-

dentes de Bernardo Salcedo y Feliza Bursztyn quienes han empleado trapos, paja, tierra, latas, motores, como vehículos transgresores para hacer existir sus trabajos.

Ramiro Gómez ha combinado la elaboración de objetos con las instalaciones en las cuales ha usado la acumulación de elementos como en su notable Alacena de Zapatos, con la cual recibió el premio en el XXVIII Salón Nacional, formando parte del grupo El Sindicato; o la propuesta paisajista usando ramas de árboles y maderas, ubicándolas en extensiones de hojas secas.

En sus obras se han podido ver y confrontar los elementos más disímiles que combinan sus composiciones: clavos metálicos oxidados que han acudido como señales tormentosas para erizar zapatos, ventanas, troncos y distintos «juguetes» reconocibles. Vidrios rotos, molidos y diseminados que se registran como ingredientes persuasivos para evocar violencia y confusión. Hojas, nidos y ramas de árboles que aparecen como transmisores de una naturaleza dislocada entre los valores esenciales y la ruina ecológica.

Ramiro Gómez juega con la emoción, el sarcasmo y todos los valores casuales. Su obra es ese perpetuo deambular por la imaginación y el comentario suspicaz. En oposición al racionalismo su propuesta remite a un sueño intranquilo asistido por permanentes pesadillas que no dejan de poseer un trasfondo sentimental, tan inmediato como anímico. Su trabajo es informalista, versátil, siempre improbable en su esencia pero eficaz, en un hilo conductor que sostiene su estética de lo corrupto y enajenado⁽⁶⁾.

La obra de Hugo Zapata⁽⁷⁾, viene de la experiencia serigráfica con la cual ejecutaba paisajes orgánicos con una cauta y particular coloración. En ese contrapunto formal y colorístico logró imprimir a sus trabajos un acento sensual que modificaba una primera observación de tipo meramente abstracto. Calamidad, misterio, ondulaciones ambivalentes, contrastes cromáticos fueron apa-

reciendo en sus trabajos serigráficos de 1977 a 1980. La relación con un paisaje interior e imaginativo fue tomándose cada vez más aguda e intensa. Esa indagación finalmente encuentra correspondencia e ilustración en la naturaleza misma, por eso no es extraño encontrar que Zapata selecciona entre maderas petrificadas y piedras reales un color y formas correspondientes a las propuestas impresas. En las estampas había obtenido rectángulos y cuadrados que se debatían entre el gesto brutal y la contención. Al aventurarse a lo tridimensional, el diseño y planeación de sus primeros objetos está produciéndose con esa misma óptica de frontalidad. A principios de la década de los ochenta aparecen las cajas de bronce que enmarcan pedazos de paisajes reales. Las piedras volcánicas y carboníferas se siguen comportando como formas atrapadas, igual que en sus trabajos bidimensionales. Zapata comienza así a hacer una nueva e intensa relación entre paisaje real y paisaje propuesto, hasta llegar a trasladarlo literalmente, como en sus Geografías de 1988, con las cuales obtiene el premio en el Salón Nacional de Artistas en Cartagena.

Esa relación naturaleza-formas, paisaje-realidad, y viceversa, se explica mejor en sus proyectos para el aeropuerto de Medellín en Río Negro, donde enmarca el paisaje mediante 15 señales de hierro pintado (1984). La obra es la visión, la capacidad cambiante de señalar una zona y de presentarla como tal. Los marcos que hacen énfasis en la verticalidad contrastan con un proyecto opuesto para el parque de esculturas del Cerro Nutibara. La Cota 1535, que indica la altura del nivel del mar y es un gran anillo de concreto coloreado que anuda el cerro. Pedazos de paisajes como en sus objetos con piedras y vidrio de 1987, donde el material sólido, pulido y accidentado por el tiempo contrasta con el cristal transparente, luminoso y de alguna manera inmaterial y aéreo. Lajas dispuestas en variaciones que pretenden trasplantar el espíritu de la naturaleza a través de formas, textura y coloración. En toda su obra atrapa la ambigüedad, el poder de los materiales, la sugestión del color y el juego entre representación y verdad⁽⁸⁾.

Las tres propuestas de Castles, Gómez y Zapata, muestran cómo la tradición implantada por los artistas de generaciones anteriores se prolongan en sus obras. Ya sea para afirmarla como un vocabulario a replantear y llevar a las últimas consecuencias o ya sea para ser negada con obstinación y francas posibilidades iconoclastas. Si bien la variedad de elementos abordados y los diversos procedimientos utilizados revelan multidireccionales conjeturas con respecto a la idea de escultura misma, lo más sorprendente resulta la exploración conceptual para redefinir aspectos en cuanto a artisticidad, argumentación, metáfora y relación de los estamentos materializadores y poéticos se refiere.

NOTAS:

- (1) Galería el Parque, Medellín
- (2) Campos Visuales, Museo de Zea. Medellín. 1971 III Biental de Arte Medellín I Salón de Artistas Jóvenes. Museo de Arte Moderno La Tertulia. Cali, 1972. Pintores y Escultores. Biblioteca Nacional, Bogotá. XXIV Salón Nacional de Artes Visuales, Museo Nacional, Bogotá, 1973.
- (3) La escultura de John Castles. *El Colombiano*, Medellín, Junio 27 de 1974, pág. 4.
- (4) Últimas Exhibiciones individuales. Galería Casa Negret y Galería Diners, Bogotá, 1989 y 1990, respectivamente.
- (5) Exhibe individualmente desde 1974. Participa en muestras colectivas desde 1972.
- (6) Últimas exhibiciones individuales, Galería Garcés Velásquez, Bogotá, 1989. Galería Elida Lara. Barranquilla. 1990.
- (7) Participa en exhibiciones colectivas desde 1973.
- (8) Últimas exhibiciones individuales, Galería Suramericana. Medellín, 1987. Palacio de los Papas. Avignon. 1990.

Revista Arte en Colombia. Bogotá, 1991

ATRAPAR

Atrapar es una muestra de video y videistas de y sobre Cali. Es también una antología de propuestas creativas que va desde Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos, de 1986, hasta los videos sobre travestis, marginalidad o violencia, algunos sin darse a conocer por el veto inevitable.

Atrapar, desea resaltar la producción de video que si bien no se libera de las ciencias sociales, el documental y argumental entremezclados, ha sido capaz de enfrentar con valentía, honradez y suspicacia los momentos álgidos de la verdadera vida de la ciudad. Locos, prostitutas, emboladores, taxistas, rumberos, peluqueros, drogadictos, mendigos, que van formando un carácter inconfundible e inevitable en la cultura popular, auto imponiéndose como iconos y presentándose como alternativa imperiosa. Al lado de ellos, acompañándolos en su diario consumirse, ejemplos culturales que como Enrique Buenaventura, Andrés Caicedo, Oscar Muñoz, Hernando Tejada, Ever Astudillo, Mr. Fly, también han sabido entregarnos las versiones francas de la ciudad como un campo de batalla de las cuales sus obras son sobrevivientes.

Estos videos se han producido casi en su totalidad gracias a la programadora de la Universidad del Valle UV-TV, en el espacio Rostros y Rastros. Lo extraordinario es que sus autores han gozado de una mirada crítica para patentar sin disimulos la vida entre la agitación y el deterioro que enfrenta la ciudad en sus sucesos. Más allá de la burocracia ciega y sorda, los directores aquí escogidos, profesionales y estudiantes, han penetrado en las casas de la audiencia para decirles que existe toda esta gente que es parte de nuestra cultura y que debemos estar a favor de ellos incondicionalmente, acompañándolos en su quehacer. Así Telepacífico, ha podido ofrecer un espacio no reaccionario, no enlatado, no frívolo y en cambio reflexivo y crítico.

Muchos de los trabajos que componen la muestra han participado en encuentros y bienales. Han recibido oportunos reconocimien-

tos y su prestigio se extendió primero por otras ciudades, luego por capitales latinoamericanas y cada vez más gana una audiencia internacional. Estos argumentos que registran hechos locales son capaces de volcar un interés mayor. Carlos Mayolo ha dicho: Está claro que quien no narra su terruño, no narra el universo.

Atrapar, también enseña realizaciones que muestran la destrucción de la ciudad, la agonía de sus teatros, el extinguirse de una arquitectura. Al tiempo la condición de la mujer, la presencia de la enfermedad (SIDA), sucesos de violencia y señales de presencia religiosa y política. En ese amplio espectro Atrapar señala cómo se crea y cómo se documenta a través del soporte electromagnético.

La exhibición se compone de foto-fija generalmente tomadas de imágenes de video ya realizado. Esta no es una exhibición de "buenas" fotografías sino una muestra de documentos que se valen de lo fotográfico como medio. Exhibición y muestra se complementan para ofrecer al espectador por primera vez una reunión de videos y videistas de Cali: ser conocidos (o reconocidos) y ser juzgados como conjunto y tendencia, de una era post-caicediana que encerraría toda producción narrativa visual-literaria a partir de los dudosos ochenta y trastocados noventa. Algunos videistas son venidos del cine -Ospina, Campo, Dorado- y tanto ellos como los otros, han sabido y podido tratar creativamente, con humor, malicia e intencionalidad, un medio novedoso, dándole una trascendental validez.

Atrapar, quiere subrayar que en el sector de las artes visuales, estos videos y videistas ocupan un lugar privilegiado en la producción del arte colombiano actual.

Catálogo, Cámara de Comercio, Cali, 1993

XXXV SALON NACIONAL

Al recorrer el país presenciando las seis zonas cuyos centros fueron Pasto, Barranquilla, Medellín, Tunja, Pamplona y Bogotá, se distinguía en primera instancia la voluntad política, cuando dice y desea que «todo» el territorio colombiano se convoque al gran evento de las artes visuales. Pero la geografía política interdepartamental, multi-étnica, pluri-económica, está lejos de la realidad de una geografía artística que se suscribe exclusivamente a las ciudades con instituciones dedicadas a la enseñanza profesional del Arte. El Salón «Nacional» no lo es en la suma de sus veredas, pero sí en su voluntad de suministrar el termómetro de la práctica profesional o aspirante a serlo, y ofrece datos referentes al nivel de enseñanza que los practicantes manifiestan.

El Salón es democrático. Aunque la democracia es en sí misma una posibilidad de error, que se debate entre el populismo, clientelismo y libertinaje. El Salón es discriminatorio, es su voluntad de señalar, destacar y premiar. El Salón es nómada, localista e internacionalista. Termómetro y tabulador. El Salón es uno de los mayores proyectos del Estado para celebrar la presencia de las artes plásticas y como tal nace en el centro de la contradicción que marca el oficialismo. El Salón es una empresa millonaria en un país con carencias y necesidades.

El Salón es pues un sobreviviente entre las contradicciones. Se plantea como la suma de esos regionales que en seis zonas puede recoger opiniones y traerlas al debate por una cultura visual generadora de sentido. En las ciudades sedes y sus alternativas, se va replanteando la crisis de la enseñanza, el nivel de los cuerpos docentes, la carencia de actividades especializadas y la consolidación de instituciones con criterios para que operen como moderadores y referencia. Ese cuestionamiento tanto al Estado como a las actividades de empresas privadas, es seguramente lo más saludable en la experiencia de los Regionales.

La garantía de mostrar las verdades sobre la producción visual del momento está sujeta a contradicciones y a estrategias de base. Al Salón Nacional se han invitado a todos los «ganadores» de los eventos anteriores -muchos de los cuales han abandonado su profesión del todo, no la ejercen o lo hacen deficientemente-, en contraste con otros que producen sus obras al más alto nivel profesional. Se preselecciona por diapositivas, lo cual lleva a distorsionar en muchos sentidos cualquier tipo de trabajo. Se enfrenta falsamente propuestas con diversas oportunidades y en contextos disímiles y ambulatorios. A esa amplitud colabora la extensa gama materializada que abarca desde las formas más tradicionales hasta las instalaciones, videos y eventos de multimedia que requieren escenario y equipo de tramoya. El certamen entonces resulta épico, faraónico y todo un manómetro visual.

En ese concierto de opiniones y resultados hay que actuar como jurados en un mundo contemporáneo donde precisamente se está rehaciendo los sistemas de juicio y estudiando las posiciones plurales que acaban con las voluntades hegemónicas. Es difícil actuar y decidir.

Naturalmente la razón de ser de un salón son las obras mismas y los artistas que las generan. Cuando los resultados que se exhiben proceden de distinta índole, apuntan hacia intereses diversos y se debaten en un sin número de opiniones, se genera confusión. La no claridad conceptual es una señal del conglomerado que pretende ser ecuménico. Entonces la valoración del entorno se ve aprisionada por una especie de doble moral, es el vértice entre lo riguroso y lo complaciente, lo político y lo impertinente. Considerar a los perseverantes y también a los nuevos. Estos juegos duales y oscilantes aparecen inevitables y pueden ser el gran vicio del salón.

Hoy el ejercicio de las artes se plantea en el escenario de lo poliétnico y lo multicultural. Colombia no representa una excepción, muy por el contrario absorbe las expectativas internaciona-

les y busca desde su escenario de violencia, clandestinidad y mercado negro, no solo entrar en la era del cinismo y la indiferencia, sino también producir con una carga ética. El ejercicio se plantea en una liquidez compleja dado por la situación profesional, híbrida y semi periférica, desea encontrar imágenes para edificar una identidad y materializar una experiencia.

Esos contrastes se agudizan cuando se compara el ejercicio de las artes plásticas, sus autores y sus productos, con las otras prácticas intelectuales y artísticas. Las artes visuales parecen estar favorecidas a través de museos, galerías, publicaciones especializadas y mercado, lo cual también genera expectativas y exigencias. Seguramente es un terreno difícilmente conquistado y al cual es preciso no renunciar. Entonces las artes visuales sí son parte activa de la vida del país e incluso inciden en el mercado de valores.

El salón no olvida su condición de promotor y desea apoyar y estimular. La suma de los \$12.000.000 para los primeros premios llena de expectativas, sino a todos, por lo menos al más amplio sector de los aspirantes. Es también una manera de reconocer el juego de la oferta y la demanda y de plegarse al mercado inflacionario del producto que se maneja dentro del país.

Estamos al final del milenio y el espíritu de cambio y transformación es también un síndrome que debe contabilizarse como ejercicio para los mayores riesgos. Mirando el salón en sus contrasentidos, negaciones y alcances, es saludable que radicalmente se plantee para transformarse a la altura de las nuevas circunstancias. Debe abandonar la fórmula decimonónica y ejercitarse en la búsqueda de ejes explicables. La estructura debe renovarse y la experiencia de los eventos internacionales (que adolecían del mismo mal) es una buena señal: subjetividad responsable, tema, posiciones o conceptos a presentar.

Esta reflexión motivada por la experiencia directa desde dentro del evento, es también un pensamiento que busca explicarse des-

de el ángulo del pedagogo, al tiempo que el de crítico y funcionario de museo. Escudriñar los defectos y poner en tela de juicio lo establecido es una posición saludable que se debe asumir en la superviviente sociedad actual.

Periódico EL PAIS, Cali, 1994

XXXVII SALON DE ARTISTAS NACIONALES

Como una verdadera macro exhibición se presentó el XXXVII Salón de Artistas Nacionales, en un pabellón de seis amplios niveles en el recinto ferial. Este certamen fue el resultado de nueve eventos regionales en los principales focos para el arte contemporáneo nacional: Ibagué, Santa Marta, Villavicencio, Pereira, Bucaramanga, Medellín, Pasto, Cali y Bogotá. Sin invitados especiales el certamen lució como un encuentro casi en exclusividad para las nuevas generaciones surgidas en la década pasada y presente. Eso lo hace más palpitante, riesgoso y a tono con la sociedad caótica de hoy. Los nuevos artistas, gozaron entonces de amplias zonas para proyectar sus trabajos antaño amontonados y acuchados por la obra y presencia de los artistas consagrados e invitados.

El Salón efectivamente revela los síntomas que marcan las rutas del arte en este final del milenio. Privilegia la performance, las instalaciones, la presencia del video, fotografía y los grupos. Poca asistencia de pintura, escultura formal, dibujo o grabado. El certamen parece abolir las jerarquías y mediar en torno a la reflexión del aquí y el ahora, ya que está producido en una sociedad estigmatizada por diversas formas de violencia y desubicada en gran medida de claros objetivos culturales.

Para crear un mayor espacio al Salón, se diseñaron una serie de actividades como Extensiones, un lugar alterno donde se dio cita lo marginal para dar cabida a la animación, la palabra, la música, el documento o la danza. La diversidad de actividades convergió en conceptos como Nuevas Tecnologías, en torno al cuerpo, miradas urbanas y actitudes paralelas. Al tiempo se efectuó el simposio Memoria e Identidad: Lugares para el arte de fin de siglo con presencia de teóricos de distintas disciplinas. También se realizó el Primer Encuentro Nacional de Artistas, básicamente para

hablar de la Ley de la Cultura y la creación del Ministerio. Así mismo el homenaje nacional fue para el maestro Manuel Hernández (1928) quien realizó con curaduría del artista Danilo Dueñas una muy completa retrospectiva de su obra en dibujo y pintura.

El jurado estuvo esta vez compuesto por tres críticos residentes en Nueva York, la venezolana Mónica Amor, el argentino Carlos Basualdo y el norteamericano Robert Morgan. Ellos decidieron otorgar tres premios. A la vídeo-instalación con matas de coca llamada Fallas de Origen, de Wilson Díaz (1961). Quien relaciona su «Casita Roja» con ventanas de televisores como un símil de «La casita propia. El asunto de la coca y la amapola. El desarraigo. La incomunicación urbana. La no-identificación y olvido». Otro para el evento del Grupo Nómada, formado por Máximo Aponte (1963), Beatriz Eugenia Jiménez (1965) y Rafael Mora (1960), quienes realizan una acción plástica cuyo protagonismo no sólo corresponde a los artistas sino necesariamente al público interrogado, su evento lo titularon Rastros en el Vacío. Igualmente fue galardonada la obra intitulada de Alejandro Ortiz (1972), construida de pequeñas piedras grises y de ocho metros cuadrados. Este trabajo corresponde a la tesis de grado del artista quien lo define así: «Mediante la utilización de objetos próximos a lugares que componen mis alrededores y partiendo de los principios de la abstracción y el minimalismo, como herramientas de expresión, construyo esta imagen por medio de acciones elementales, hasta encontrar resonancia con el material empleado, fortaleciendo así la imagen proyectada».

Señalando estas tres obras la ideología del jurado se situó en favorecer trabajos que fueran desafiantes de los circuitos de circulación y difusión, al tiempo que mostraran interés por el interlocutor y tuvieran un carácter transitorio. Ese mismo gusto por distintas modalidades se sostuvo en las menciones que fueron seis. A la vídeo-instalación Distancia de Adriana Arenas (1969); la instalación con papel, textos y sillas de Gloria María Barros (1972); el espacio vacío tensionado por un pequeñísimo tronco y hacha de

María Teresa Corrales (1969) titulado *Intermisión*; la instalación con fotos, vídeos y objetos de María del Carmen Espinosa (1971) intitulado; el espacio construido por Juan Luis Mesa (1961); Suelo fluido, suelo sembrado, suelo copiado y el performance de Alonso José Zuluaga (1964), *Cuchara nuestra vida*.

El Salón montado por similitudes o divergencias lucía generoso en su espacio y las obras eran bien tratadas en su conjunto. Estuvo acompañado de un voluminoso y bien diseñado catálogo de 360 páginas, además de un CD Room donde se puede averiguar la historia de estos treinta y siete eventos.

Aunque el Salón tenía un eje conceptual en la Memoria. Tema igualmente de la pasada Bienal de La Habana, este concepto es tan amplio que cualquier cosa o todas son necesariamente catalogables en ese término. Muchos artistas hicieron caso de esta sugerencia y también muchos otros parecieron ignorarla, aunque en última instancia esta idea amplia cobijaba a todos de alguna manera. Esta exhibición mediante la memoria también buscaba recordar la presencia de su gestor, el caudillo Jorge Eliecer Gaitán, en el cincuentenario de su asesinato.

Aunque hay obras rescatables entre los 130 artistas, se pueden observar desaciertos, ocurrencias oportunistas y variaciones sobre temas ya abordados. Es natural tratándose de un Salón conformado en su gran mayoría por nombres nuevos. A estas alturas el performance y las instalaciones se han convertido igualmente en un recurso académico y muchas veces poco conmovedor. Memorables los performances de Leonel Galeano (1971) y Guillermo Marín (1968), los trabajos en el lugar de Carlos Blanco (1961), Guillermo Quintero (1965) y Carlos Rendón (1963), las pinturas de Beltrán Obregón (1964) y Aurora Larió (1967), el dibujo de Gustavo Zalamea (1951) y las joyas de Astrid Campo (1962).

La geografía artística colombiana, centraba en unas pocas ciudades donde hay escuelas de Bellas Artes, Museo de Arte Contem-

poráneo, Galerías y actividades culturales, indudablemente no corresponde a la geografía política. Como desearía el gobierno y en este caso el Ministerio de Cultura. El Arte contemporáneo es una escasa señal en un país como el nuestro signado por los más dramáticos sucesos en torno a la guerrilla, los paramilitares, el ejército y toda la actividad de violencia urbana. Sin embargo el estado bélico y de permanente inestabilidad parece ser el marco adecuado para una producción masiva que apunta a materializar por distintas vías el diario acontecer del país; no hay como la crisis para agudizar los sentidos. El tiempo de guerra es también el tiempo del arte.

Revista ART-NEXUS, Bogotá, 1998

ELIAS HEIM

Desde los inicios de la década del noventa Elías Heim, (Cali, Colombia, 1966), comenzó a pensar sus propuestas artísticas en torno al lugar, ya fuera real o imaginario, pensado o ficticio. En 1990 hace una obra de camuflaje en el paisaje inspirado en los camarotes del campo de concentración de Dachau, obra realizada en su estancia en Munich. La relación poética y sentimental que motivó esta obra estuvo relacionada también por su condición de extranjero y su doble presencia de latino y judío.

En su estadía en Colombia, Heim relaciona el diseño y la arquitectura aborigen, trasladando piezas de lugar y documentando con fotografías en cajas luminosas la procedencia. Heim se apropia, recicla y al tiempo interroga sobre el ejercicio creativo y sus posibles resultados. Ese ejercicio museal y paradigmático lleva su trabajo a concentrarse en lo museográfico, incluyendo el espacio, la curaduría y el recinto de exhibición como algo traumático, catalizador, sacralizado e influyente en la perspectiva no sólo de la mirada sino del juicio. En esa actitud la obra recogerá una vía maquina para convertirse en objeto irónico y cuestionado, citando la artísticidad y lo artístico, dando opiniones sociales y políticas y dotando la práctica museal de síntomas humanoides y aspectos sentimentales.

En 1992 propone *La Maestra de Celán y Entrenador para Curadores*. En la primera un tubo de cobre estaba conectado al sistema de aire acondicionado, dibujando una calavera, capaz de concentrar la humedad del ambiente y producir hielo que volvía la imagen de la muerte irónicamente blanca. La obra se inspira en una frase de Celan, *La muerte es la maestra de Alemania*, retrotraída para ilustrar nuestro neofascismo y violencia. *Entrenador* enseñaba objetos inútiles como instrumentos de montaje y distribución de la obra de arte. Las chupas negras de caucho y las cajas metálicas impecables eran diseños pulcros y con acabado industrial que al tiempo se convertían en presencias despectivas.

En este mismo año Heim diseña su Arrullador portátil para obras de arte, un aparato de aire acondicionado falso con huevos en fibra de vidrio a manera de sensores. Con un sonido que aludía al aparato climatizador, el artista comentaba con humor la presencia de la máquina ficticia y su idea de proponer arte para el arte.

En 1993 el artista produce una obra que hablaba del intercambio, conservación, vida física y funcionamiento activo y mecánico. Su aparato lo tituló Híbrida Flora Intermuseal, diseñada como una gran planta con injertos de dos contextos. Esta se instaló en un Museo⁽¹⁾, lo cual complementaba su sentido. Se propuso como vehículo inútil en su reflexión de contexto. En su apariencia es un trabajo que recrea lo botánico monumental, agitando sus pétalos, hinchando sus fuelles y ventilando un espacio a la ofensiva. En contraste con Arrullador portátil para obras de arte, que era escueta y rotunda en una línea minimalista la Híbrida Flora, lucía barroca, lúdica y expresionista.

De este mismo año son Dotación para Museos en vías de Extensión, un trabajo antropomorfo, erótico, de coloración antiséptica cuyo espíritu robótico, dota la imagen también de un tono tanto crítico como irónico. Extractor de atmósferas acumuladas, tres grandes succionados cónicos que apuntan en el recinto museal a los tres lugares expositivos; la pared, el piso y al vacío entre los dos. Los tres aparatos unidos por tubos de espirales flexibles conectan el recinto interno a un espacio externo donde está una chimenea que exhala humo blanco, materialización poética de las imágenes camufladas del templomuseal. Perforador automático de Museos, donde propone mediante una alusión abiertamente sexual del falo mecánico penetrando el muro pretende insinuar la expansión de nuevos espacios. La máquina desea excitar el espacio, sexualizándolo, para que tenga ambiciones físicas. Aunque está planteado como un ente autónomo se relaciona directamente con Dotación para Museos en vías de Extensión de factura humanoide y se adhiere a las máquinas paródicas. La otra obra del fructífero año 1993 fue Ecos de un Juego Veneciano, inspirada

en la inundación que sufrió el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali, hace una década y la continua invasión de agua que sufre la ciudad de Venecia. Está compuesta por seis pantalones mecánicos que se insinúan como restauradores o enfermeros de primeros auxilios del arte, cuya presencia redentora tiende a salvar el lugar y a protegerlo. Son los nuevos ángeles guardianes que dan un aire religioso y ritual no exento del sarcasmo y humor.

De 1996 es su Consolador para espacios solitarios, evocación cinética de una tortuga invertida, Narciso. Esta máquina de tentáculos opera como una prótesis en el espacio museal que permite agitar el aire calmado y comprimido del recinto, simbolizando presencia y ausencia. La máquina que evoca a Narciso es al mismo tiempo una gran flor y falo que acciona el mecanismo. Contiene la idea de tortuga invertida que conlleva la idea de la agonía y la muerte. Dualidades que esta obra desea contener para emitir opiniones políticas y mitológicas no ausentes de ironía. La anomalía como fenómeno es un recurso que el artista destaca para comentar y acotar en torno a lo museístico y sus implicaciones.

La obra más reciente de Heim es Acariciador de paredes agujereadas⁽²⁾, una máquina con fuelles que mediante un dispositivo se desplaza a consentir las paredes infinitamente atormentadas por clavos, raspaduras y densas intervenciones. El dispositivo de factura impecable y mecanismo previsto está acompañado por esferas que a manera de ventosas actúan como sensores de dolor para ir contabilizando los sufrimientos que se suponen siempre tienen las paredes del recinto expositivo.

Heim, ha concentrado su interés en producir máquinas imaginativas y sensibles, por su factura y apariencia, al tiempo que ha emitido sutiles comentarios en torno al Museo como recinto operante y su contrario, evidenciando un bestiario suspicaz y emotivo que hace su obra intrigante y persuasiva.

NOTAS:

- (1) Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia; Exhibición Pulsiones (Alicia Barney, Fernando Arias, Doris Salceso, Miguel Angel Rojas, José Alejandro Restrepo, entre otros), 1993.
- (2) Festival de Arte, Medellín. Primera Bienal de Arte, Lima, 1997.

Revista POLIESTER, México, 1998

FERNANDO ARIAS

Argumentar sobre la existencia, la salud, la agonía, la violencia y el caos es una característica que se presenta en el pluralismo contrastado y veloz de esta última década del siglo. En su práctica comunicativa entonces relucen los textos y pretextos para generar lenguajes, metalenguajes y toda clase de señales evidentes o cifradas. Dentro de esta lógica las manifestaciones distintas de Fernando Arias (Armenia, Colombia, 1963) que buscan armonizar por la diferencia. Su práctica intermitente usando fax, objetos, diseño, acciones, video, fotografía, correspondencia o instalaciones, hace que su obra esté atenta a la diversidad y concentrada en la amplia definición entre arte y especie humana, entre personalismo, simbolismo y el diagnóstico de una sociedad enferma, frágil y en deterioro.

Fernando Arias ha estado activo en la década de los noventa, convocando al carácter textual de la anatomía y sus componentes, al tiempo con la palabra como vehículo afirmativo para reivindicar lo verbal y escrito como motivantes entre el desgaste, el desorden, la intolerancia y la muerte. De alguna manera ha sido censor de una sociedad como la colombiana que al terminar el siglo ha estado enmarcada por unos procesos políticos y económicos donde la democracia ha demostrado su fracaso y lo violento se ha apropiado de la vida cotidiana. Una alteración drástica producida por la falta de oportunidades y la presencia de organizaciones disímiles que incluye el narcotráfico de marihuana, cocaína y heroína, la guerrilla en sus distintos grupos, los paramilitares, los desplazados y la corrupción gubernamental.

Obras como *Análisis* (1992), plaquetas con sangre formando cortinas y sexos en primer plano produciendo murales en un cuarto; *Seropositivo* (1994), el cuerpo del artista en desnudo total frontal alumbrado con luz negra o *Cuarto frío* (1995), nueve columnas hechas a partir de plaquetas con sangre iluminadas con azulosa apariencia y encerradas en un cubo-cárcel metálico, hacían alu-

sión directa al SIDA. La meditación del artista al enfrentar al observador, al sexo y la sangre iba articulando una gramática textual en torno a esta gran peste contemporánea donde la ciencia parece ser impotente y poco útil. Las obras buscaban emanar preguntas en torno al reino de la salud y de la enfermedad. En el caso de *Análisis* se observaban sexos masculinos y femeninos señalando el objeto de deseo paralelamente a la idea de prohibición. Estos trabajos evidentemente no pretendían abiertamente salvar vidas, pero estaban destinados a alegorizar situaciones para fortalecer la voluntad y el espíritu en virtud de la tolerancia, la comprensión y los signos redentores.

El cuerpo de Fernando Arias y sus vivencias se ha ido tornando en un vocabulario con diversas variaciones gramaticales para indicar distintos capítulos en torno no sólo a mitología particular sino a variados síntomas que aquejan a la sociedad de hoy. Su cuerpo es pretexto y texto de un cuestionamiento que es dramático, conmovedor y que no deja de ser sugestivo y poético.

Un ejemplo de texto y sub-texto en el proceso de Fernando Arias es su propia imagen en postales y gran tamaño (4x 3.5 metros) de su *Desorden Dismórfico Corporal*. Con un registro fotográfico del torso del artista donde se ve el ombligo, los bellos púbicos y su propia firma como producto patentado. El acompañó la exhibición gigante de esta foto estandarte con un escrito poético que reza: «Gracias cuerpo. Me has servido fielmente./ Me has transportado a los lugares que he deseado. Has servido de sombra para que mi sombra se proyecte y me persiga./ Por medio de tí, cuerpo, he materializado mis pensamientos en materias fecales y otros órdenes./ Gracias cuerpo por haberme soportado./ Perdona los disturbios sintomáticos que te he causado./ Ahora ya no serás más mí cuerpo./ No me perteneces./ ¿Quién da más?. Aparte de la reminiscencia de Constantino Kavafis la reelaboración del torso clásico y el realismo de su factura, está el texto indeleble a través del tatuaje que nos presenta el artista como marca y garantía; de 10 centímetros de largo, abajo del ombligo, en el costado. Los dos proyectos, sin título, uno realizado y otro frustrado de

1996, para el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En uno, Fernando Arias desea trabajar una línea roja como evento callejero donde conecta la realidad de la ciudad y el paisaje, como una arteria de sangre emblemática por un tapete. Esta idea al imposibilitarse generó otra viable que se consiguió con uno de los símbolos patrios y publicitarios mayores que posee Colombia, la cocaína. Con coca rebajada Fernando Arias escribió un aparte de la carta de la directora del Museo sobre «lo difícil de la situación para la cultura». Usó su propia sangre y la droga como dos elementos simbólicos y redentores, todo esto encerrado en su cubo de vidrio: 180x180x 180 centímetros. El aspecto museal y antiséptico contrastó con la fuerza que producían el uso de materiales potentes para escribir la frase: Quisiera así mismo, Fernando querido, que consideraras la posibilidad de llevar a cabo una obra que no dependa del patrocinio para su realización dado que, tal como está la situación del país, el apoyo económico para la cultura se hace cada vez más difícil.

Irónicamente la cocaína que al exportarse en el mercado negro alcanza precios considerables, habla de riqueza. Y la sangre un producto cotidiano no sólo para los que les circula, sino entre quienes se la derraman. Decididamente una alegoría ironizando y señalando la situación del país y la ambivalencia de los contrastes. Lo positivo y lo negativo, el comentario y el poder del texto que a su vez emana múltiples y variadas lecturas.

En toda la odisea de la obra se cruzaron una correspondencia artista, directora de Museo, Ministerio de Justicia, cuyos móviles incluían economía, espacio, liberalidad, estupefacientes, legalidad y delito. El epistolario como vehículo indispensable e intermediario para la operatividad de los resultados artísticos.

A lo largo de su obra y de la década, el trabajo de Fernando Arias desea documentar sus preocupaciones. Incluyendo todas las aseveraciones de hospitales, clínicas, centros de exámenes y encuestas que diagnostiquen en torno al ser humano. En esa pesquisa el artista intenta materializar sus emociones demostrando predilec-

ción tanto de lo privado como de lo público. Intimidad y generalidades se producen de una manera intermitente. Articula su acción formulando preguntas personales y cuestionando el aturdido escenario de la vida de embriones o la consecuencia que pueden generar los desechos radiactivos.

La mirada y el ano. La visión del culo como información ha sido igualmente algo que Fernando Arias ha explorado en su acción en la frontera de México con Estados Unidos. En una parodia a la aduana como lugar de persecución, vigilancia y represión. Para este evento reciente el artista usó ingredientes como el bórax, estetoscopio y su propio orificio trasero. Igualmente usó la dilatación para evacuar como señalización llamativa para anunciar el Salón Nacional, máximo certamen oficial de las artes plásticas en su país natal.

Las últimas indagaciones de su curiosidad lo han llevado a plantearse tres grandes interrogantes. Dos de carácter general como en *Madre Patria* y *Los períodos de radiactividad* oscilan entre una millonésima de segundo y cinco mil millones de años. En el primero se busca mostrar la empatía que se da entre distintos seres humanos y su relación con el mundo que habitamos. En la segunda instalación el objetivo es llamar la atención sobre los mortíferos residuos radiactivos que son trasladados de un lugar a otro de la esfera en que sobrevivimos.

Su tercer proyecto es más bien de corte edípico y existencial. Lo relaciona estrecha e indefectiblemente con los lazos familiares. El cordón umbilical que desea reconectarse. El título parece decirlo todo: *Le pedí a mi madre que me pusiera de nuevo en su vientre, ella en cambio me tejió una carpa en crochet*. En efecto, la progenitora como una nueva Yocasta-Penélope realizó una tienda que su deseado hijo ha convertido en espacio habitable dentro del recinto museal.

ARTE COLOMBIANO EN EL SIGLO XX

En los primeros cincuenta años de este siglo, el arte colombiano pareció absorber algunas de las principales tendencias que motivaron la revolución de los ismos en el arte moderno. Al tiempo la discusión sobre el producto artístico y su autor se planteó como un recurso para acercarse e interpretar las propuestas creativas.

La crítica de arte trataba de desentrañar en estos primeros cinco lustros el alcance de la producción situándolos dentro de una tendencia y señalando su estilo. Así como las características argumentales que suscitaban las imágenes: Paisaje, Bodegón, Retrato, también estuvieron acompañando las escenas históricas, condición social, problemas de supervivencia, opiniones políticas y razonamientos en torno al medio geográfico. Todo este empeño se produjo racionalizando las representaciones, buscando la simplificación y estilización, escudriñando el color y la composición, dando variantes a las pinceladas y buscando monumentalidad en los volúmenes escultóricos. El arte colombiano en este lapso de historia estuvo dedicado a adaptar los modelos foráneos europeos como el impresionismo, post-impresionismo, simbolismo, Art Nouveau, cubismo y expresionismo.

Seguramente la influencia más beneficiosa y con la que podían identificarse los aspirantes a la vanguardia y al nacionalismo, fue el movimiento de muralistas mexicanos. Este primer ismo del continente americano marcó con su presencia el arte, la ideología y la militancia de autores en distintas latitudes. La politización, el historicismo, su carácter épico y grandilocuente como su descubrimiento de la raza y costumbres, deslumbró al más brillante sector de los artistas de los años treinta y cuarenta. No solamente la vecindad geográfica sino la elaboración de una temática regional entusiasmó a los seguidores.

En estos primeros cincuenta años la crítica de Arte estuvo en manos de escritores, intelectuales y los mismos artistas. Es preci-

so citar a Rafael Pombo, Max Grillo, Rafael Tavera, Jorge Zalamea, Germán Arciniegas, Luis Vidales, Jorge Gaitán Durán, entre los escritores e intelectuales. Y en el grupo de los artistas preocupados por defender posiciones y principios está Roberto Pizano, Luis Alberto Acuña e Ignacio Gómez Jaramillo. He escogido seis artistas cuyas obras han constituido hitos en el proceso de renovación, cuestionamientos y aportes.

Andrés de Santa María (1860-1945), fue un personaje ciudadano que vivió casi toda su existencia en Europa, pero cuando estuvo ya formado en Colombia, propuso un trabajo cuestionador y penetrante. Además su presencia como educador y promotor fue de gran incidencia para la concepción del trabajo artístico y su difusión.

Miraremos ejemplos de su obra como *El Lavandero del Sena*, su primer cuadro de gran ambición en el tema y el formato. Retratando gente anónima en el trabajo cotidiano. *El Río*, donde los empastes y los valores de sus pinceladas, lo vinculan al trabajo de post impresionismo y simbolismo. Así mismo sus autorretratos de distintas épocas, el retrato de María Mancini a Caballo y *Después del Mercado* donde hay un interés por trabajar el color y las texturas, al tiempo que documentar la sociedad de su tiempo.

Marco Tobón Mejía (1876-1933), escultor con formación europea fue el introductor del modernismo o Art Nouveau en esta modalidad, trabajos como *Salomé*, *Bolívar en el Chimborazo*, *La tumba de Jorge Isaac* o *La Danza*, indican su predilección por lo sensual y lúdico, al tiempo que el interés en lo Nacional como tema a tratar. Amigo de Rodín en París, su presencia fue definitiva para los resultados futuros que tendría la estatuaria y la representación volumétrica.

De Rómulo Roza (1899-1984), podría decir que también es un escultor con ambiciones autóctonas al mismo tiempo que espíritu internacional. El sería el puente entre el Art Nouveau y el Art-

Deco recibiendo la influencia de lo precolombino. Aunque su obra monumental se encuentra casi toda realizada en México, su influencia en el grupo Bachué y sus teorías indigenistas es fundamental.

Pedro Nel Gómez (1899-1984), es el gran muralista nacional. Sus obras en universidades, bancos y edificios del gobierno colmaron su aspiración de pintor aunque también fue acuarelista, escultor y arquitecto. Aprovechó su amistad personal con sus colegas mexicanos para ejercer en Colombia una militancia personal y señalar el camino argumental hacia una historia crítica de la nacionalidad.

Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), fue el promotor de las ideas cezanianas. Su formación europea no impidió que su pintura revelara el interés por episodios nacionales directos o alegóricos que su obra registró, simplificando las formas y dotándolas de un oportuno sentido grandioso.

La mujer más interesante de esta primera mitad de siglo es Débora Arango (1910). Alumna de Pedro Nel Gómez, adoptó un encendido expresionismo para documentar la corrupción, violencia y sentimientos mezquinos de la sociedad Colombiana. Censurada y perseguida esta artista optó por el retiro de los escenarios públicos aunque siguió haciendo un arte enardecido y crítico con un estilo peculiar.

En realidad el acontecimiento que da inicio a la contemporaneidad en Colombia es el 9 de abril de 1948, cuando el pueblo sublevado atacó el centro de la capital del país mediante el asalto, quema y destrucción de edificaciones y medios de transporte. El Bogotazo como se lo llamó, se produjo por el asesinato de su máximo líder de oposición al gobierno, Jorge Eliécer Gaitán. Algunas fotografías de esa repentina guerra civil ilustrarán estas palabras.

Del panorama copioso de artistas que nos son contemporáneos he escogido once ejemplos de obras cuya incidencia ha sido decisiva

en esta segunda parte del siglo y que tocan los tópicos de una sociedad peculiar que no ha podido solucionar sus problemas básicos y que sobrevive en esta encrucijada.

En este período aparece una crítica de arte sistemática dispuesta a desentrañar lo que sucede en la obra, valorando individualidades a la vez que señalando tendencias y posturas que generan distintas formas de pensamiento.

Se fundan en este lapso museos de arte moderno en las principales ciudades del país: Bogotá, Cali, Medellín, Pereira, Bucaramanga, Santa Marta, Barranquilla y Cartagena. Así mismo las revistas especializadas vieron luz. Unas por corto tiempo como *Plástica*, *Prisma*, *Revista del Arte y la Arquitectura y Arte*; sobrevive como el órgano de mayor circulación a nivel internacional *Arte en Colombia*, ahora bilingüe bajo el nombre de *ArtNexus*.

Tres artistas cuyas obras ejercieron un liderazgo en la década del cincuenta y en las siguientes, fueron Alejandro Obregón (1920-1992), Edgar Negret (1920) y Fernando Botero (1932). El primero generó una visión fantástica de la flora y la fauna nacional, contribuyendo con su fantasía a ilustrar lo real-maravilloso del trópico. No olvidó sin embargo los genocidios de su continente como lo demostraron en distintas décadas el *Homenaje al Estudiante Muerto*, *Violencia*, *El Homenaje al Ché Guevara* y *a Camilo Torres*, o *la Guerra*. En otra orilla la escultura de Edgar Negret se ocupó de construir una obra en ensamblaje con tuercas y tornillos y en aluminio con colores mate. Su trabajo pulcro y elegante se ha opuesto al medio y es todo lo contrario a improvisación, desestabilización y deterioro. A cambio ha enseñado racionalismo, ocupándose en sus argumentos de lo ingenieril y él los últimos tiempos de la precisión y el significado de lo precolumbino. Fernando Botero mediante la pesantez y sus formas hidrópicas ha caricaturizado a una sociedad de militares, prostitutas, jerarcas eclesiásticos dando su versión de la mortandad y lo cruel de las guerras intestinas.

Durante la década del sesenta los artistas más avisados se vieron seducidos por fenómenos como la revolución cubana, la guerra del Vietnam, el hipismo, la liberación estudiantil, las guerrillas latinoamericanas, el rock y todos los ingredientes dramáticos o esperanzadores que produjo esa década.

De ese universo marcado en Colombia por el movimiento Nadaista sobresalen figuras como las de Pedro Alcántara (1942), Luis Caballero (1942-1995) y Beatriz González (1938). El uno presentando cuerpos desollados y mortecinos. El segundo recurriendo al erotismo para mostrar la muerte, el éxtasis y la pasión. Y la tercera acudiendo al color popular para elaborar un trabajo que desentraña los profundos sentimientos de la nacionalidad.

La década del setenta fue época de eventos internacionales. Se celebraron las bienales de Medellín y Cali organizó la de Artes Gráficas. El realismo y el arte conceptual fueron los tópicos donde se movilizó el eje productivo. Oscar Muñoz (1951), entre los primeros ha sabido llevar este concepto no solamente a testimoniar el horror físico sino moral de una sociedad. Cuestionando al tiempo la idea de ficción, apariencia y relatividad con respecto a la mirada. Antonio Caro (1950), ha trabajado la precariedad enriqueciendo con solvencia y haciendo repensar nuestra condición neo-colonial: Maíz, Coca Cola-Colombia, todo está muy Caro o Quintín Lame son ejemplos contundentes de un arte dirigido a la conciencia.

Al terminar este siglo, la producción de arte ha estado dada en el marco de unos procesos políticos y económicos donde la democracia ha demostrado su fracaso y la violencia se ha apropiado de la vida cotidiana. Una violencia producida por la falta de oportunidades y la presencia de organizaciones disímiles que incluye el narcotráfico de marihuana, cocaína y heroína, la guerrilla en sus distintos grupos, los paramilitares, los desplazados y la corrupción gubernamental.

Para terminar citaré dos artistas de los ochenta: Alicia Barney (1952) y Nadín Ospina (1960) y uno de la década presente, Elías Heim (1966).

Barney ha estado preocupada por la ecología y su situación crítica. La contaminación de los grandes ríos, la polución de la zona industrial y la mortandad con los derramamientos de petróleo los ha presentado mediante instalaciones didácticas y conmovedoras. Nadín Ospina ha trabajado la apropiación buscando como ciudadano de un territorio neo-colonial, homogeneizar imágenes de la tradición precolombina con iconos de Walt Disney y los Simpsons.

De esta tortuosa y contrastada década que agoniza, señalo a Elías Heim como un cuestionador de la museografía y el espacio del arte. En la era del internet, la cibernética, la informática, el multiculturalismo y la globalización él propone parodias de lo maquinal, no exceptas de opiniones poéticas y políticas.

Colombia es un río de sangre. Ya no es posible ocultarlo. El tiempo de lo maravilloso de macondo ha muerto envilecido por la supervivencia. Como dicen que la guerra y la incertidumbre han causado las mejores propuestas en la historia, estamos muy optimistas pensando en el arte que se está haciendo y se hará como resultado de este desastre.

Ponencia para el Encuentro Arte Latinoamericano en el siglo XX, Casa de las Américas, La Habana, 1998

CADAVERES EXQUISITOS

¿Quién le teme hoy y aquí al cadáver? Cuando en el paisaje el aliento percibe el terror como atmósfera, entonces comenzamos a pensar en su historia, sus fuentes y manifestaciones. En el siglo que agoniza atterradoramente el inicio de la estética subyugante, melancólica, iconoclasta, promovida por la ironía, el azar y la casualidad evocada se remite al Dadaísmo, cuyo hijo legítimo fue el Surrealismo, que no sólo desarrolló sus posturas sino que las llevó a sus últimas consecuencias.

Ese ejercicio estuvo ayudado por el recóndito mundo de los sueños, las prácticas clínicas de la psiquiatría y el psicoanálisis, el ámbito de la locura, los oscuros laberintos del inconsciente, las revelaciones de la asociación libre y los resultados visuales de la demencia, la infancia y la iconografía tribal de África, América y Oceanía.

Los surrealistas se regían por el instinto y el deseo. Predicaron un mundo libertario, ayudado por los alucinógenos y transitado por la tiranía de la sexualidad. Pensemos en autores como Sade, Hölderlin, Rimbaud, Lautréamont o Freud, que fascinaron a Breton y sus seguidores. El frenesí, los extremos, la ambición de ser videntes, la búsqueda de la emoción y la extrañeza, la aventura para contraer experiencias, la preocupación por desconectar la sensación los llevó a dislocar los estados de la mente, a glorificar la paranoia y a declararse profetas del hombre emocional, transgresor y solvente en cualquier aspecto: desde el más sublime al más infame.

Atendiendo a la propuesta post-Dadá, implantada por los surrealistas a partir de 1925, modalidad dibujística llamada CADAVER EXQUISITO, he convocado a los artistas de Cali a esta experiencia colectiva, en medio de la guerra y la incertidumbre, a que se sumen a la iconografía mortuoria que anima día a día los medios de comunicación y las acciones bélicas de los distintos grupos, subgrupos e individuos. Violencia y caos, que no solamente

produce muertos sino zombies (el regreso de los muertos vivientes), fantasmas, premoniciones criminales y toda clase de necropsias físicas o morales: Los vivientes muertos que sin embargo respiran y transitan. Aquí en este escenario y como un gesto de fraternidad están todos estos protagonistas, escogidos entre los de distintas disciplinas visuales: pintores, escultores, dibujantes, grabadores, arquitectos, cineastas, fotógrafos y videistas. Todo en el ghetto de los sobrevivientes, con el optimismo de la desesperanza, pero también superactivos en el barco que se hunde.

En 1972, nos visitaron tres auténticos cadáveres exquisitos que hicieron parte de la exhibición del Museo de Arte Moderno de New York en su filial de Bogotá, dedicada al Dadá, Surrealismo y Arte Fantástico: 1) Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise y Man Ray (1926-27), 2) Valentín Hugo, André Bretón, Tristan Tzasa y Greta Knutsen (1933) y 3) Esteban Francés, Remedios Lissarraga, Oscar Domínguez y Marcel Jean (1935) todos maravillosamente embalsamados en sus marcos con vidrio.

Dada la mortandad y con evidente nostalgia, en 1998 se realizaron dos exposiciones que retrotraen esta idea: La Resurrección del Cadáver Exquisito en la Sala Mendoza de Caracas (junio- julio) y Espantos, Exquisitos Fantasmas y también apariciones en la Galería Santa Fe en Bogotá (octubre). Ambas reunieron artistas de la ciudad para engendrar los monstruos que enseñaban toda la parafernalia de la imagen y su incitación a la libertad de asociar con malicia y cautela.

Para despedir el año, el siglo y la tranquilidad esta última exposición de dibujos en diversos procedimientos que incluyen lo pictórico, fotográfico, el collage, el accidente controlado, la indiferencia, el sarcasmo, la geometría, el expresionismo, la estridencia, la banalidad, la apropiación y la parodia. De 74 a 23 años, cinco generaciones en un solo (des) propósito, en Cali-calabozo, uno de los lugares más peligrosos del mundo.

Esta exposición está dedicada a todos los muertos por propio consentimiento y por tratamiento violento. Sabemos que su lista sería infinita. También el grupo SEMEFO de México, que nos visitó y en cuyos trabajos ellos han usado la degradación, la vileza y rito mortuorio. Y que tienen a su haber cadáveres de caballos, piel tatuada humana y el exquisito cuerpo de un niño sepultado en cemento. Que Artaud y su perenne pesadilla nos ampare.

Catálogo, Cámara de Comercio, Cali, 1999

RODRIGO FACUNDO

Desde el presente extiende una mirada crítica al pasado para manipularlo, citarlo, ironizarlo y volverlo solvente. Sus apropiaciones espían los avisos publicitarios, las ilustraciones de propagandas, la simplicidad de lo anacrónico y la eventual efectividad de imágenes solícitas. En ese sentido se convierten en diseños sobre el diseño.

Su obra hecha con base en acotaciones, recuerdos y referencias va operando como sensor de las desestabilizaciones en el centro de la crisis de identidad. Ante esa pérdida de ejes claros y dominantes, su obra recoge íconos que ilustran la memoria como conciencia y también como pérdida en un ejercicio de amnesia premeditada.

La idea de imágenes de textos venidas a la fotografía documental, de íconos publicitarios o de resultados con señales políticas, sociológicas o antropológicas, determina la temperatura de sus logros. Es así como el ejercicio de repensar el arsenal de datos señala no solamente la orientación de la escogencia personal, sino la voluntad de maniobrar y ejercer influencia del gusto y la memoria colectiva.

Su ejercicio va orientado a recontextualizar los distintos archivos que él usa como recurso. El diseño de anuncios, la fotografía comercial, la crónica social o los objetos de consumo, operan como materia prima para formar con antiguos diseños una obra que es cita y también reafirmación de una voluntad fiscalizadora. Al escudriñar la memoria visual de los otros está ejerciendo su poder evocador y alterando los lenguajes diversos para producir resultados contrapuntísticos.

La obra más reciente de Rodrigo Facundo se basa inevitablemente en la fotografía y en la apropiación de la misma. Aunque no

toma ninguna de las imágenes si las vuelve suyas en su ejercicio de imprimir o proyectar. Esas dos modalidades las ha usado, incluso combinadas. Durante 1997 y 1998 propuso una instalación impactante y sugestiva que ofrecía un alto repertorio de íconos que incluía el álbum familiar, los retratos políticos, los sucesos históricos, caricaturas y diversidad de referencias que trabajaban la memoria como discurso. El punto de partida era un dispositivo diseñado por el artista con dos lados donde se podían observar fotografías sobre un fondo azul. Un lente que asomaba del mismo aparato proyectaba sobre el muro imágenes en su mayoría circulares, muchas veces superpuestas, que aturdían el espacio al tiempo que hacían variaciones sobre tres ejes temáticos: lugares, gente y pensamiento.

La mencionada exhibición se titulaba *En la punta de la lengua*, y discutía dos problemas relacionados con el recuerdo: el “antes” y “ahora”. Su visión medía la diferencia entre los recuerdos personales y la comprensión de la historia, realzando la existencia de características excluyentes. Encontró una dicotomía en dos realidades que él llamó ausencia y hacia adentro. Según sus propias declaraciones: “Por ‘ausencia’ entiendo la manera como nos constituimos en testigos pasivos de una historia que se construye a partir de elementos externos, en una historia oficial que se convierte en una memoria impuesta y ajena. En forma paralela se desarrolla una memoria individual, ‘hacia adentro’ de carácter único y casi imposible de transcribir...”

En esa línea de pensamiento y abandonando el diseño de su dispositivo, inspirado en el zoótropo y el estereoscopio, su serie de 1998 *Anónimos*. Se vale del aluminio como soporte y usa la composición circular y la superposición de imágenes rediseñando y reciclando siempre con estereotipos reconocibles. Las ideas de la publicidad ofreciendo comodidad, solución a los problemas, bienestar y felicidad, enfrentados al repertorio de los marginados, de los fuera de la ley y los clandestinos. Entonces las utopías optimistas y mitificadoras deben equiparse a la realidad objetiva sin

mediaciones, ni filtros, ni maquillajes. En el contrapunto que genera dicha lectura reside el atractivo de su obra más reciente.

Ante el caos del presente las obras parecen preguntarse sobre las rutas, los límites y los alcances. En el escenario de los escepticismo sus argumentos se interrogan a sí mismos. En un trabajo llamado ásperamente *Desilusionada* se puede leer un aparte de Baudrillard: "usted tiene la ilusión de existir para algo y hacer fracasar la continuación de la nada". No hay inocencia en las asociaciones, por el contrario una peculiar malicia e intención esperan crear certidumbre y valorizar estas imágenes de factura peculiar.

Un soterrado humor se activa en las asociaciones, a veces también crueles comentarios, siempre dejando que la intencionalidad respire sin dejar duda. Toma el arsenal de la propaganda de periódicos y revistas, incluyendo los glamorosos avisos y la crónica social y judicial. Manipula las imágenes digitalmente y a manera de matriz quema planchas de offset que son la obra misma. Ejerciendo su poder e intención sobre lo público y volviéndolo argumento de lo privado.

Revista *Poliéster*, México, 1999.

ROSEMBERG SANDOVAL

La fascinación por el accionismo vienés de los sesenta y setenta, la elección de escenificar y restituir la marginalidad como argumento y la voluntad de señalar elementos, prendas y toda clase de despojos como vehículos materializadores, fortalece y anima la obra sombría, fúnebre y conmovedora de Rosemberg Sandoval (Cartago, Valle, 1959). Su trabajo ha sido y es una doble investigación que explora diferentes vehículos materializadores que incluyen objetos, instalaciones, dibujos, performances. Localizando los ingredientes, no sólo papeles pegados, telas, vidrios, clavos, sino involucrando sangre, orín, pelos púbicos, fuego, humo, y, en consecuencia, produciendo olores, malestar y rechazo. Al proponer un amplio espectro de soluciones con asociaciones y disociaciones, su objetivo se dirige a perturbar la conciencia y a cuestionar el simple ejercicio de la mirada que para su obra sólo es el inicio de interrogantes que desean plantear situaciones en torno a la inestabilidad, desencanto, caos, sentido de lo efímero y fatalidad de la existencia.

El trabajo de Rosemberg Sandoval nace del exceso de las carencias, sus ingredientes aparecen siempre mortificados y desde esa perspectiva van articulando el lenguaje que les es característico. Eso vuelve su reflexión francamente social, antropológica e inevitablemente política. Está alimentado de las entrañas de la miseria, el desasosiego, los elementos bélicos, la paradoja de la vida, la evidencia de las muertes planeadas y provocadas, la desesperanza y la desesperación. Desde esa mirada profunda y desde el fondo de esas vivencias se producen sus trabajos descarnados, brutales y consecuentes, engendrados en el genocidio permanente de la violencia y la guerra.

Su intensa trayectoria en estos veinte años incluye un glosario inaudito, suspicaz y vivencial. Una mirada global advierte sobre su fortaleza, consecuencia e implacable certeza para tratar los

temas, con contundencia, verticalidad y una descarnada sinceridad, al tiempo que con una agazapada ternura y áspera poética. Para el VII Salón Atenas, organizado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá en el Museo Nacional en 1981, su presencia la determinaron cinco obras, de las cuales dos, tituladas *Extensión*, tenían su soporte principal en telas teñidas en café y color rosa, una con sonda que contenía orines del artista y otra con vellos púbicos adheridos. Una estética hospitalaria, emanaban estos trabajos con elementos orgánicos, señalando de una manera evidente la referencia del cuerpo, un factor que será indispensable en toda la propuesta de Sandoval hasta hoy.

La enfermedad física, la autoflagelación, el discurso alrededor de las carencias y la precariedad se evidencian en estos trabajos y permanecerán como obsesión en todo el trayecto azaroso que ha trazado su obra. En 1982, junto con María Evelia Marmolejo, realizó tres performances en la galería San Diego de Bogotá tituladas *Actos y situaciones*. En ellas se usaba una gran malla hecha de vísceras y tierra. Los artistas, trajeados de túnicas de plástico blanco, accionaban el material y deseaban evocar simultáneamente sensaciones de aislamiento y protección. En los días siguientes el artista cubrió de periódicos los muros y el piso de la galería y manchó de sangre el espacio. El uso del espacio físico como escenario para una acción teatral y la evidente intención de desmaterializar el hecho estético, usando a cambio el propio cuerpo, papeles impresos y elementos orgánicos constituía en esos momentos un significativo aporte a la reflexión sobre la definición de arte y artisticidad, no sólo en cuanto a la obra sino también aludiendo directamente el papel del autor. Rosemberg acotó sobre esta última acción que su intención era “totalizar la noticia como una proliferación de significados en su desvanecimiento inmediato y brotando de ella esquemas múltiples de negación”. La exhibición fue reseñada por Eduardo Serrano en la revista de Medellín *Arte y Arquitectura en América Latina*. En un aparte se lee: “Es conveniente precisar que en *Actos y situaciones* ni la sangre ni las vísceras producen asco o repugnancia en el observa-

dor, sino más bien una especie de desasosiego y de tristeza que se aumenta por el empleo consciente del cuerpo del artista (body art); es decir, con el señalamiento de la vulnerabilidad física. Su presentación, no obstante, busca en primer término hacer claro y manifiesto que 'experimentar conscientemente' cambia por completo el sentido de cualquier actividad".

En 1983 presentó una instalación en el Museo de Arte Moderno de Cartagena titulado *Acciones individuales*, dieciséis performances escritas con cabellos de cadáver humano sobre el piso y las paredes del recinto. Cerrando su primer lustro, Rosemberg estuvo particularmente activo y no sólo practicó nuevas acciones sino que produjo objetos y dibujos con elementos que las dotaron de especial fortaleza y expresividad. Unos ejemplos son: *Objeto de cura* (1984) el mapa de Centro América cubierto de curas adhesivas alegorizando el peligro y lo sangriento del lugar donde las luchas armadas eran especialmente activas. *Cauca* (1984), un trabajo resuelto con sábanas y pijamas usadas de hospital con una heliografía adosada. Un múltiple titulado *Objeto de Ofensiva* (1984), dibujo hecho con residuos humanos. Dos performances en el mismo año involucran la piel humana y la sangre animal. Una titulada *Síntoma*, donde el artista ataviado con compresas de gaza escribía textos en las paredes con un retazo de piel humana y sangre. Otra, hecha en el exterior ante un público en circulación, mostraba al artista vestido de blanco accionando sobre una tela, también inmaculada, que era sistemáticamente manchada con abundante sangre que impregnaba las manos, pies y vestido del autor. *Caquetá* se titulaba esta propuesta que aludía directamente a una de las regiones más convulsas de la geografía colombiana. Este trabajo se hizo dentro de la Jornada Nacional de Artistas por la Paz en Cali. *Síntoma* fue presentada también en el Museo Antropológico y Pinacoteca del Banco Central en Guayaquil.

En la segunda mitad de la década de los ochenta, Rosemberg celebra una performance en la plaza de Bolívar en Bogotá utilizando la estatua del héroe y aludiendo a los vaivenes del poder.

Este trabajo, titulado Bolívar ahora (1985), otra vez lo muestra de blanco, un uniforme que adoptará inevitablemente para todas sus acciones hasta hoy y que lo convierte en antiséptico ejecutante, enfermero, mediador, oficiante, pero también en verdugo, torturador, torturado, justiciero y mártir en busca de la redención. Sangre, vendas y escalera protegida fueron signos y aproximaciones en un acto público que según el mismo artista buscaba "la representación como poder, la extensión de la estructura política y el re-desplazamiento de la historia".

En 1986 participa en el XXX Salón Nacional de Artistas con su obra Diana, un dibujo de grandes dimensiones (164 x 261 cm.) elaborado por el artista con bota militar pisoteando literalmente la superficie elegida. Acción y significado eran los móviles iniciales de este trabajo que en su parte superior ostenta cinco elementos que incluye trozos de tela verde hospital, la silueta de un niño, gafas y una cruz elaborados en alambres de púas y pintados de color rosa. En el mismo tono aparece igualmente una bota militar. Un cierto humor y alusión directa a la violencia y a la guerra sostienen este trabajo crítico y sarcástico. En ese mismo año celebra en el Centro de Arte y Comunicación, CAYC, en Buenos Aires, la exhibición Objetos de Ofensiva, que incluía varios trabajos y su instalación. Children's Room, una serie de elementos silueteados con alambre de púas y dispuestos en una esquina ocupando paredes y piso. El humor negro y la maliciosa intención animan toda la disposición concentrada en generar interrogantes en el observador. A propósito de la exhibición argentina, el crítico Jorge Glusberg anotó: "las denuncias de Rosemberg Sandoval adquieren el estatus privilegiado de enfrentarse con lo obvio, lo simple y lo natural. La lectura de sus discursos exige una posición desprejuiciada y atenta del receptor, una inversión de la receptividad pasiva de imágenes conocidas. Frente al panorama de las acciones reflejas y condicionadas por la acción de la cultura, su arte desmonta las imágenes ritualizadas y las aprovecha, enriqueciéndolas. Existe, así, una posición dialéctica entre lo dado y lo tratado. Su arte no busca la consecución de un programa con miras a una realización

determinada: es un camino de reflexión hacia el dominio del mundo de lo circundante”.

En 1988 Rosemberg publicó un pequeño manifiesto en el que declaraba: “Soy el acceso de la clase social baja al movimiento artístico visual colombiano. Con este foco de ideación, juicio, memoria y voluntad pretendo desde la precariedad clandestina y con una estética de ofensiva poner en crisis los aparatos culturales, utilizando los medios más eficaces de significación como mi propio cuerpo: perseguido, torturado o mutilado. Escribiendo con algún cadáver humano, de precedentes sociopolíticos en pisos y muros de sitios privados o públicos hasta gastarlo”. El artista también ha hablado de hechos artísticos suicidas queriendo hacer hincapié en la inmensa validez de la acción real, cotidiana y violenta que finalmente dará como resultado último, los objetos o presentaciones que se verán en el museo, galería o lugar escogido. Rosemberg provoca ese encuentro e hibridación entre la verdad dramática, mezquina y apocalíptica y su propia voluntad que se preocupa por producir un gesto significativo.

En 1989 para la exhibición *Doce escultores colombianos*, materiales e ideas que organicé en Cali, Rosemberg Sandoval acudió con imágenes religiosas alteradas y rotas, utensilios cotidianos usados y gastados, y un singular trabajo titulado *A manera de Emergencia*, un objeto recompuesto a partir de un pedazo de andén, vidrios rotos, clavos y ramas de árbol, todos recogidos como desechos de un atentado terrorista callejero. La estetización de la violencia como una ironía artística y como una señal de que lo cultural requiere ampliar el circuito de su propia definición. La agresión que la obra provoca y sólo un signo precario de la gran consternación causada por el hecho siniestro y anárquico.

En la década de los años noventa su posición tendió a radicalizarse y centró su atención en toda clase de desechos, el ritual impúdico y singular de la recolección de detritus, elementos putrefactos y la acumulación de todo lo sucio y degradado. Inicia el decenio con

una acción en el espacio público titulada *El mugre* como categoría moral, donde con distintos elementos considerados basura se apresuró a realizar cuadros y objetos para evidenciar la reciprocidad arte y la esencia del error político, social, económico y cultural del país para parafrasear las declaraciones del artista. De ese accionar callejero ha quedado la pieza de 1991, llamada *Alcalde Popular*, compuesta de cinco varillas de hierro que tienen ensartados zapatos de distintos materiales, elocuentes en ofrecer lo desechable y en presentar lo incauto como un elemento que estimule los interrogantes.

En 1992 su participación en el XXXIV Salón Nacional la hizo con la performance *Yagé*, una acción de quince minutos. En un círculo de fuego aparecía el artista, a manera de aturrido chamán andrajoso, acudiendo a utensilios sanitarios, imagen de Cristo llameante y una de sus manos para recoger su propia sangre producida por una herida. Rosenberg dice que la performance deseaba explorar "la ruptura entre materiales, memoria y dolor. La relación entre conciencia y el entorno. El desfase entre eternidad y tiempo y la dicotomía entre estructura política y actitud artística". En *Yagé* no se producía entonces una alucinación efectuada por el estímulo inducido, sino una situación donde el rito remitía a una catarsis múltiple en el observador.

Desde 1993 y durante los años siguientes hay una abundante producción de trabajos hechos con soportes de colchas de retazos, pañales y uso de imágenes religiosas populares, acrílico, fotografías, ensamblajes, frottages sobre andenes donde duermen los niños de la calle. La inclusión de la mugre es un motivo de preocupación permanente. Así mismo, los argumentos de la marginalidad ocupan el centro de su atención. En ese sentido encontramos citas reiteradas al sector de Aguablanca, la gran ciudadela miserable en los márgenes de Cali. Evocando este lugar, ha hecho performances, instalaciones y objetos.

Dos instalaciones de 1996 (Sala Mutis-Universidad del Valle) y 1997 (Casa Proartes, Cali) se destacan durante este período. La

una formada de distintos elementos reciclados y encontrados, invadiendo el espacio físico y exasperándolo por medio de grandes telas sucias y manchadas, y la otra eran colchas de retazos de múltiples colores, también testimonios de la pobreza en la cotidianidad citadina. La instalación del año siguiente se titulaba *Villa pum pum*, señalando de entrada un espacio de peligro eminente. El elemento dominante eran ramos de hojas de higuerilla, una planta de varios usos, entre ellos el veneno. También conformaban la propuesta fotografías, algodón, madera, polvo de ladrillo y plástico. El mugre era un elemento unificador. La escenificación lograba un ambiente perturbador y dramáticamente sutil, alcanzando un clima de incertidumbre y siniestra aversión.

Si bien Rosemberg Sandoval ha realizado una serie de dibujos sistemáticos y perseverantes desde 1995 a 2001, más de cien unidades tamaño carta, llamados *Dibujos Privados*, y provocados por el automatismo y la voluntad impulsada por sus propias furias, tres performances cierran la culminación de estos veinte años de producción incesante. La primera, titulada *Baby Street*, realizada inicialmente para el Segundo Festival de Performance en Cali y luego reelaborada dentro de la exhibición del Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Arte y Violencia* en Colombia desde 1948. Un gamín con la presencia inevitable del paso del tiempo que la mugre testimoniaba era limpiado con alcohol, en un ritual cruel, realista y conmovedor cuya duración era de aproximadamente veinte minutos. En el borde de lo políticamente incorrecto ya no sólo el cuerpo del artista era el único actuante, sino que requería otro, usado esta vez como el principal argumento y fuente de emanaciones, no sólo físicas y casi escatológicas, sino de resignificación y alternativa del ritual con acotaciones sociológicas, antropológicas y políticas. Acompañaba el ejercicio un texto que se enseñó a los espectadores donde Rosemberg trazó a grandes líneas datos álgidos de su autobiografía y especificó un itinerario sobre los movimientos y artistas que más se le acercan o han alimentado producciones peculiares en el siglo XX. Concluyendo con aseveraciones como ésta, que reza: "Exhumo la historia anónima u oficial

y saqueo lúcida y fatigosamente residuos del arte europeo y norteamericano. Produzco arte para nadie en un país sin Estado y con mucho miedo”.

En el Museo de Arte Moderno La Tertulia, con ocasión de la Tercera jornada de Performances, su participación se tituló *Mugre*. El artista cargaba un “desechable” adulto y luego usaba su cuerpo y el sucio de su piel para “pintar” o “dibujar” sobre un panel horizontal. Un ejercicio polémico que polarizaba las opiniones y ponía de manifiesto la discutible utilización de la condición humana. La evidencia tremenda y cruel era también un acto vehemente y brutal, en las fronteras de lo políticamente sospechoso. En una declaración escrita, el autor afirmaba en uno de sus apartes: “la re-articulación del mugre como espíritu iluminado, como historia, riesgo, entraña y forma irreversible construido así mismo sobre la piel de un ser diluido por la sociedad”. Señalando así cómo el uso de un indigente era un acto significativo y no ausente de una amarga y mordaz poesía.

Pero Rosenberg no sólo realiza performance públicas sino privadas. Un ejemplo de estas es su trabajo *Morgue*, de 1999, realizado en el anfiteatro cubiertos de plásticos negros que se quitaron para agregar a uno de ellos una vela encendida en su mano. Esta acción, registrada a través de fotografías, de alguna manera realiza un proyecto titulado *Situándome* de 1981 y 1982, en donde el artista deseaba trabajar con difuntos con antecedentes políticos. No menos de seis y más de nueve. Sobre ellos, unos horizontales y otros verticales, el artista pensaba hacer dibujos que serían como “mapas anónimos de dolor”, según sus propias palabras.

La última acción realizada en el Cuarto Festival de Performance en el Museo La Tertulia (2001) se llamó *Rose-Rose*, un trabajo sucedido en aproximadamente diez minutos donde el artista despedazó varias docenas de rosas rojas, arrancándoles las hojas y quebrándoles los tallos. En consecuencia, sus dedos sangraron y mancharon la base blanca y el vestido inicialmente impoluto del

oficiante. Nuevamente el rito individualizado, el autosilicio y la sangre contrastando con el color neutral, la delicadeza de las rosas y la acelerada paciencia del artista. Según su propio parecer, consignado en un volante con motivo de la presentación: “y el arte de la performance con su carácter de salvación y orfandad, lo único que nos permite es convivir con la indigencia, con la locura y con la muerte”.

Rosemberg Sandoval ha exhibido y explorado su interior y su entorno de una manera penetrante, audaz, directa, sincera y generosamente oportuna. La presencia de su obra ha sido eficaz e iluminadora al consignar con acierto los elementos más despreciables que se encuentran en las entrañas de nuestra corrupta, impía e infame sociedad. Habitante constante y fiel de los márgenes es por ello un privilegiado como lo desea Guattari, el perspicaz filósofo europeo que defiende la opción maravillosa del apartamiento de los lugares jerarquizados como una de las mejores prerrogativas. Para ello Rosemberg Sandoval ha sabido y ha podido, con imaginación y un gran sentido de lo oportuno, entregarnos su ataxia, a la par con una magnífica comprensión de lo contemporáneo y la hermética poesía de su obra casi efímera.

Catálogo, Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, 2001.

me

BIBLIOTECA NACIONAL VENEZUELA
SERVICIO DE ACERVO
ALVARO GONZALEZ VILLALBA

El primer punto de partida es el análisis de la situación actual de la cultura en el país. Para ello se debe tener en cuenta el contexto histórico y social en el que se encuentra la cultura, así como el papel que desempeña en la sociedad. Este análisis debe ser crítico y constructivo, y debe tener en cuenta tanto los aspectos positivos como los negativos de la situación actual.

El segundo punto de partida es el análisis de las políticas culturales que se han implementado en el país. Para ello se debe tener en cuenta el marco legal y normativo que regula la cultura, así como el papel que desempeñan las instituciones culturales. Este análisis debe ser crítico y constructivo, y debe tener en cuenta tanto los aspectos positivos como los negativos de las políticas culturales.

El rol de la cultura en el desarrollo del país

Este volumen recoge una serie de textos escritos a lo largo de las tres últimas décadas del siglo XX, relacionados con el arte colombiano. Los temas corresponden a las investigaciones de tipo histórico o a la señalización de autores relevantes que han aparecido en el arte nacional, así como algunos certámenes cruciales en torno a las artes visuales que han marcado y ofrecido alternativas de distinto tipo.

Visiones y Miradas examina el trabajo de artistas de diversas generaciones como Andrés de Santa María, Ignacio Gómez Jaramillo, Edgar Negret, Feliza Bursztyn, Beatriz González, Oscar Muñoz o Elías Heim, indicando a través de sus características y aportes los cambios de concepción operados en el acelerado proceso del arte nacional en el período contemplado.