



HISTORIA ABIERTA DEL ARTE COLOMBIANO

MARTA
TRABA

BC
Biblioteca
Básica DE
Cultura
Colombiana

▪ arte ▪



**HISTORIA
ABIERTA
DEL ARTE
COLOMBIANO**

**MARTA
TRABA**

**B
C**
-arte-

Catalogación en la publicación – Biblioteca Nacional de Colombia

Traba, Marta, 1930-1983, autor

Historia abierta del arte colombiano [recurso electrónico] / Marta Traba [presentación, Ana María Franco]. – Bogotá : Ministerio de Cultura : Biblioteca Nacional de Colombia, 2016.

1 recurso en línea : archivo de texto PDF (390 páginas). – (Biblioteca Básica de Cultura Colombiana. Arte / Biblioteca Nacional de Colombia)

Incluye índice de nombres. – Bibliografía.

ISBN 978-958-8959-68-9

1. Arte colombiano – Historia 2. Pintura colombiana – Historia
3. Escultura colombiana - Historia 4. Libro digital I. Franco, Ana María II. Título III.
Serie

CDD: 709.861 ed. 23

CO-BoBN- a995199

Mariana Garcés Córdoba

MINISTRA DE CULTURA

Zulia Mena García

VICEMINISTRA DE CULTURA

Enzo Rafael Ariza Ayala

SECRETARIO GENERAL

Consuelo Gaitán

DIRECTORA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL



Javier Beltrán

COORDINADOR GENERAL

Jesús Goyeneche

ASISTENTE EDITORIAL Y DE INVESTIGACIÓN

Sandra Angulo

COORDINADORA GRUPO DE CONSERVACIÓN

Paola Caballero

RESPONSABLE DE ALIANZAS

Talia Méndez

PROYECTOS DIGITALES

Camilo Páez

COORDINADOR GRUPO DE COLECCIONES Y SERVICIOS

Patricia Rodríguez

COORDINADORA DE PROCESOS ORGANIZACIONALES

Fabio Tuso

COORDINADOR DE PROCESOS TÉCNICOS

Sergio Zapata

ACTIVIDAD CULTURAL Y DIVULGACIÓN

José Antonio Carbonell

Mario Jursich

Julio Paredes

COMITÉ EDITORIAL

Taller de Edición • Rocca®

REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS,
DISEÑO EDITORIAL Y DIAGRAMACIÓN

eLibros

CONVERSIÓN DIGITAL

Adán Farías

CONCEPTO Y DISEÑO GRÁFICO

Con el apoyo de:

BiblioAmigos

ISBN: 978-958-8959-68-9

Bogotá D. C., diciembre de 2016

© Fernando Zalamea

© 1984, Instituto Colombiano de Cultura –
Colcultura

© 2016, De esta edición: Ministerio de Cultura –
Biblioteca Nacional de Colombia

© Presentación: Ana María Franco

Material digital de acceso y descarga gratuitos con fines didácticos y culturales, principalmente dirigido a los usuarios de la Red Nacional de Bibliotecas Públicas de Colombia. Esta publicación no puede ser reproducida, total o parcialmente con ánimo de lucro, en ninguna forma ni por ningún medio, sin la autorización expresa para ello.

ÍNDICE

- PRESENTACIÓN 9

HISTORIA ABIERTA DEL ARTE COLOMBIANO

- INTRODUCCIÓN 21
- CAPÍTULO I
EL MITO: VÁZQUEZ DE
ARCE Y CEBALLOS 23
- CAPÍTULO II
EL PRIMER SENTIDO DE LO
GROTESCO: LA COLONIA
— LOS FIGUEROA DEL SIGLO XIX 61
- CAPÍTULO III
TRIUNFO DE LA REPÚBLICA
— NACIMIENTO DE LA BURGUESÍA.
EL RETRATO COMO DOCUMENTO
DE CLASE 95
- CAPÍTULO IV⁹
PROBLEMAS DE INFLUENCIAS, DE
UNIVERSALISMO Y LOCALISMO,
DE TÉCNICAS Y DE SIGNIFICADOS
EN LA OBRA DE ANDRÉS DE
SANTAMARÍA 129
- CAPÍTULO V
COMIENZO DE LA PINTURA
MODERNA: ALEJANDRO OBREGÓN 167

■ CAPÍTULO VI			
COMIENZO DE LA ESCULTURA MODERNA: NEGRET		211	
■ CAPÍTULO VII			
LAS DOS LÍNEAS EXTREMAS DE LA PINTURA COLOMBIANA: BOTERO Y RAMÍREZ VILLAMIZAR		241	
■ CAPÍTULO VIII			
LA FUERZA DEL CAOS Y LA LIBERTAD EXPRESIVA: FELIZA BURSZTYN, NORMAN MEJÍA, LUIS CABALLERO, PEDRO ALCÁNTARA		279	
■ CAPÍTULO IX			
EL DISEÑO «POP». SUS CUATRO SOLUCIONES MÁS DESTACADAS:			
A) BEATRIZ GONZÁLEZ;			
B) SONIA GUTIÉRREZ Y ANA MERCEDES HOYOS;			
C) SANTIAGO CÁRDENAS;			
D) BERNARDO SALCEDO			323
■ CAPÍTULO X			
LA CERÁMICA Y LA TAPICERÍA ACTUALES: BEATRIZ DAZA Y OLGA AMARAL			361
■ ÍNDICE DE NOMBRES			379

▪ PRESENTACIÓN

HISTORIA ABIERTA DEL ARTE colombiano de Marta Traba, publicado por primera vez en 1974, es sin duda un texto clave en la historia del arte en Colombia. No sólo fue escrito por una de las críticas de arte más influyentes en el arte latinoamericano del siglo XX, sino que además fue el primer estudio comprensivo de la historia del arte del país, empezando con la Colonia y terminando en tiempos contemporáneos. Aunque ya se habían escrito algunas historias del arte nacional antes del libro de Traba, estas se limitaban a algún periodo concreto¹. Tal

¹ En los años cuarenta y cincuenta, el historiador Gabriel Giraldo Jaramillo publicó, por ejemplo, algunos estudios sobre la producción artística en Colombia durante el siglo XIX. En 1964, el artista Luis Alberto Acuña publicó el *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*, dedicado a la producción de arte colonial. Eugenio Barney Cabrera, por su parte, escribió en 1970 *Temas para la historia del arte en Colombia*, el cual recoge una visión histórica más amplia del arte producido en Colombia, aunque sigue limitándose a algunos grandes periodos.

vez la contribución más importante de la crítica colomboargentina fue justamente su capacidad de ver como un todo una historia del arte nacional, con sus continuidades y rupturas, y una tradición que empezó a formarse en los primeros tiempos coloniales.

Traba, que era de origen argentino, llegó a Colombia por primera vez en 1954 junto a su esposo, el periodista Alberto Zalamea, y muy pronto se convirtió en una figura central en el mundo artístico e intelectual colombiano. Poco tiempo después de su llegada a Bogotá, inició una intensa actividad como crítica de arte a través de sus publicaciones en la prensa local y en sus programas sobre historia del arte transmitidos en la recién inaugurada televisión nacional. Después de que los programas de televisión fueron cancelados a comienzos de 1956, durante la dictadura del General Gustavo Rojas Pinilla, Traba empezó a enseñar historia del arte en la Universidad de América y más adelante en la Universidad de los Andes. En 1957 editó la revista *Prisma*, desde la cual promovió y defendió el arte moderno y abstracto en el país, y en 1963 se convirtió en la primera directora del recién fundado Museo de Arte Moderno de Bogotá. En su papel como crítica de arte en las décadas del cincuenta y el sesenta, Traba transformó radicalmente los parámetros de la práctica artística, así como de la crítica misma en Colombia, que para el momento de su llegada aún estaban fuertemente dominados por el modelo figurativo y nacionalista del arte, inspirado en el muralismo mexicano.

En su papel de historiadora del arte, *Historia abierta del arte colombiano* es sin lugar a dudas su contribución

más significativa a la disciplina en el país. El libro fue publicado por primera vez en 1974 por el Museo La Tertulia en Cali, pero en realidad este había sido escrito seis años atrás, en 1968. El libro consiste en diez capítulos, cada uno dedicado al estudio de algunos de los artistas individuales más representativos del país, así como de sus obras y trayectorias. El primer capítulo estudia la figura del artista más reconocido en tiempos coloniales en el Nuevo Reino de Granada: Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. El segundo se ocupa del pintor de virreyes Joaquín Gutiérrez y de la dinastía de los Figueroa que conectan la época virreinal con los primeros años de la Independencia. El tercer capítulo se centra en los artistas más reconocidos de la Academia de Bellas Artes en Colombia, fundada en 1886: Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal. El cuarto capítulo examina la figura de Andrés de Santamaría a comienzos del siglo XX, para muchos el padre del impresionismo y el modernismo en Colombia. De aquí salta a mediados del XX, en el quinto capítulo, con el artista Alejandro Obregón, quien para Traba es el verdadero iniciador del arte moderno en Colombia. El capítulo sexto se ocupa del inicio de la escultura moderna en el país y, más específicamente, del escultor abstracto Édgar Negret. El siguiente capítulo estudia lo que Traba llama las «dos líneas extremas» de la pintura moderna en Colombia en las obras figurativas de Fernando Botero y las composiciones completamente abstractas de Eduardo Ramírez Villamizar. Los tres últimos capítulos del libro se ocupan del arte más reciente y la generación de artistas más jóvenes activos en

la década del sesenta. El capítulo ocho examina la escultura de Feliza Bursztyn, así como la pintura de la nueva figuración producida por Norman Mejía, Luis Caballero y Pedro Alcántara Herrán. El capítulo nueve se enfoca en lo que Traba denomina el «diseño pop» en las obras de Beatriz González, Sonia Gutiérrez, Ana Mercedes Hoyos, Santiago Cárdenas y Bernardo Salcedo. El último capítulo del libro sugiere una tímida aproximación feminista al ocuparse de dos artistas mujeres cuya producción se encuentra en los límites entre artesanía y arte: Beatriz Daza con sus cerámicas y Olga Amaral con sus tapices.

La perspectiva historiográfica que asume Traba en su libro está mediada por la que sería su más reconocida contribución al arte latinoamericano, la teoría de la resistencia. Aunque durante los cincuenta y hasta mediados de los sesenta el pensamiento de Traba estuvo marcado por teorías formalistas del arte y su apoyo al arte moderno internacional, hacia finales de los sesenta el marco teórico de Traba sufrió una transformación profunda. Después de viajar a Cuba en 1966, el trabajo de la crítica colomboargentina se volvió más comprometido políticamente, lo cual la llevó a reformular sus afiliaciones formalistas con el modernismo internacional y a denunciar los peligros del imperialismo cultural². De este modo, Traba dejó de promover un arte

² Ver Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1973) y «La cultura de la resistencia», en *Literatura y praxis en América Latina* (Caracas: Monte Ávila, 1974).

libre de ideologías y referentes locales para defender las manifestaciones artísticas que expresaban ideología y una identidad cultural latinoamericana específica.

Historia abierta del arte colombiano fue escrito en medio de esta transformación teórica, y es evidente que la perspectiva historiográfica que guía las interpretaciones del libro se funda en la *teoría de la resistencia cultural*, la cual sería formulada explícitamente por Traba en *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, en 1973. Según esta, los artistas más relevantes en la historia del arte nacional son aquellos que *resisten* toda influencia del arte internacional en su propia práctica. Si bien esto es valioso en cuanto que promueve una identidad nacional en la producción artística, dicha orientación también conlleva una limitación fundamental. La historia del arte colombiano contada por Traba termina estando estructurada alrededor de una serie de figuras aisladas y sus logros individuales, dejando de lado su participación en medios artísticos globales y la pertenencia de estos a procesos artísticos internacionales.

Este modelo historiográfico es evidente, en un primer momento, en el análisis que hace de la pintura colonial del siglo XVII. En este caso, Traba se propone “desmitificar” la figura de Gregorio Vázquez y demostrar que en vez de un genio artístico este era un mero copista del arte barroco europeo y un simple buen artesano. Para Traba, Vázquez representaba todo lo opuesto al artista resistente: en vez de haber *resistido* la influencia del imperio dominante, la pintura de Vázquez se plegaba perfectamente

a los estándares del arte europeo. Lo que Traba desconoce aquí, sin embargo, es que Vázquez es un pintor de su época que sigue las costumbres y prácticas pictóricas comunes durante el barroco, no sólo en territorio americano sino también europeo. Lo que para Traba es signo de doblegamiento al poder imperial, no es más que la práctica común de todo pintor del siglo XVII —tanto en América como en Europa— que trabaja en un taller con un vasto repertorio de estampas y grabados que debía copiar según los requerimientos de sus patrones. Esto, no obstante, no implicó que no se produjeran escuelas regionales de pintura. Al contrario, lo que implica es un vasto mundo global con prácticas artísticas tradicionales a ambos lados del Atlántico, donde la pintura de Vázquez en el Nuevo Reino de Granada no es simplemente derivativa o copia de la europea. A pesar de sus limitaciones, el análisis que hace Traba de Vázquez es hoy en día un documento histórico muy valioso, pues ella fue tal vez la primera que cuestionó los “mitos” alrededor del pintor colonial y develó las falencias de sus biógrafos y estudiosos. En últimas, Traba fue la primera en estudiar críticamente la obra de Vázquez y la historiografía en torno a ella —un trabajo vital en la disciplina de la historia del arte—.

La perspectiva historiográfica de la resistencia se hace especialmente presente en los análisis que hace Traba del nacimiento del arte moderno en Colombia durante las décadas del cuarenta y el cincuenta. Para ella, las manifestaciones artísticas modernas en el país se caracterizaban por dos aspectos centrales. Por un lado, estas

eran *emergentes* en cuanto que aparecieron abruptamente y de manera aislada. Por otro lado, eran *resistentes* en cuanto que rechazaban las corrientes dominantes de la cultura extranjera, evitando sucumbir a la influencia del imperialismo estadounidense ejercida desde el arte neoyorquino. Por ejemplo, Traba elogia a Obregón por «lograr sortear el peligro de identificación con cualquier modelo europeo», a la vez que considera «positivo que Botero manifieste su indiferencia por el medio neoyorquino». Mientras que Ómar Rayo recibe una evaluación menos favorable pues «[sus] resultados son siempre previsibles, ya que se ajustan a la última “línea de éxito” internacional».

Tal vez el ejemplo más revelador del modelo historiográfico de Traba se encuentra en su análisis de los pioneros del arte abstracto en el país, Édgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar. Aunque entre 1950 y 1964 ambos fueron miembros activos de importantes comunidades artísticas en París y Nueva York, la discusión de sus trabajos en *Historia abierta del arte colombiano* es completamente silenciosa respecto a su lugar dentro de estos contextos. Incluso, el tiempo que estos artistas pasaron en Nueva York es visto por Traba como una confirmación de su estatus como artistas resistentes. Hablando de Negret, Traba afirma que «la originalidad de su forma radica en este antagonismo [al arte estadounidense]; el tono y tratamiento que da a los contornos netos es distinto al que despliegan otros escultores internacionales dentro de esta misma tendencia». Con relación a Ramírez Villamizar, la crítica afirma que

«[su] pintura abstracta funciona bastante a destiempo con un orden internacional [...] Ramírez Villamizar, lo mismo que Botero, es un resistente en Nueva York, condición sorprendente y casi conmovedora para quienes han sufrido la fuerza centrípeta y devoradora del medio».

El paso de Negret y Ramírez Villamizar por Nueva York, sin embargo, y a pesar de lo que afirma Traba, tuvo consecuencias importantes para el desarrollo de su práctica artística, lo cual se refleja claramente en sus trabajos de la época³. Más aún, la trayectoria artística de estos artistas entre 1956 y 1964 revela un importante nexo entre los mundos artísticos de Nueva York y Bogotá, negando así el carácter emergente y resistente que les atribuye la crítica. A este respecto es especialmente significativa la participación de ambos artistas en el surgimiento y la consolidación de un movimiento de vanguardia en Nueva York a comienzos de los años sesenta, el nuevo clasicismo: Negret y Ramírez Villamizar participaron activamente en una serie de exposiciones que lanzaron el movimiento en la metrópolis estadounidense y sus trabajos fueron vistos por la crítica local como ejemplos destacados de las nuevas tendencias. Pero, además de esto, ambos artistas se esforzaron por establecer conexiones estrechas entre la escena artística de Nueva York y Bogotá, y para mediados

³ Ver Ana María Franco, «Geometric Abstraction: The New York/Bogotá Nexus», en *American Art*, vol. 26, n.º 2 (Verano de 2012): 34-41.

de la década del sesenta ya habían consolidado un contingente local del nuevo clasicismo en la capital colombiana.

Con todo, aun a pesar de las limitaciones del modelo historiográfico que Traba desarrolla en su *Historia abierta del arte colombiano*, es indudable que esta es una herramienta fundamental en el estudio de la historiografía del arte nacional y un primer acercamiento a la producción de sus artistas. En primer lugar, es un documento valioso para cualquier interesado en estudiar la teoría de la resistencia cultural propuesta por Traba, pues es aquí donde se ensayan por primera vez sus postulados. En segundo lugar, el libro constituye un primer esfuerzo por construir una historia del arte nacional y trazar una tradición artística desde la Colonia hasta el presente. Finalmente, uno de los aportes más valiosos de *Historia abierta del arte colombiano* son las descripciones cuidadosas y rigurosas de las obras de arte reseñadas. Como buena crítica de arte, Traba se destaca por su agudo *ojo crítico*. No sólo las elecciones de sus ejemplos, sino la manera como los analiza, describe, descompone y recompone, demuestran su exquisito gusto y finura.

En una entrevista con motivo de la publicación de su libro, Traba afirma que «el libro se llamó expresamente *Historia abierta del arte colombiano* para marcar su antidogmatismo y su sincero deseo de estimular otras investigaciones y otras interpretaciones incluso contrarias a las mías. Si a partir de él, como espero, aparecieran nuevos ensayos, monografías históricas, sobre uno de los aspectos más importantes de la creación colombiana como es el de

las artes plásticas, habría cumplido su objetivo»⁴. El hecho de que el libro efectivamente haya cumplido con este objetivo es tal vez la mejor evidencia de su valor inherente. Tan sólo unos años después de su publicación, apareció la gran enciclopedia de la *Historia del arte colombiano*, publicada por Salvat por primera vez en 1977, y en 1978, Álvaro Medina publicó *Procesos del arte en Colombia*. Desde ese momento hasta ahora se han publicado cientos de libros y artículos sobre la historia del arte en el país y la contribución de Traba a esta disciplina fue sin lugar a dudas fundamental.

ANA MARÍA FRANCO

⁴ «Marta Traba habla de *Historia abierta del arte colombiano*», *El Tiempo*, 15 de julio, 1974.



HISTORIA ABIERTA DEL ARTE COLOMBIANO

▪ INTRODUCCIÓN

TODA HISTORIA ES BÁSICAMENTE injusta, pero el público, por el contrario, considera la palabra «historia» como sinónimo de «ecuanimidad».

Para el público la historia es una garantía de prestigio, sin pensar que no sólo cada siglo, y cada grupo y cada generación hacen la historia, sino también cada historiador.

El arte no escapa de esta regla. Cuando el autor no es un marco compilador de datos, la historia del arte es, felizmente, tendenciosa, y denota simpatías y olvidos voluntarios con entera claridad. Esto significa una selección, así como la escogencia de una determinada línea de trabajo, que no puede abastecerse de todos los materiales, porque no siempre le son igualmente útiles.

En el caso de esta *Historia abierta*, he querido expreso titular así el libro, por dos razones. Primera: para que llamándolo «historia», se subraye mi interés por organizar los hechos sueltos del arte colombiano en un cuerpo coherente, que sirva de referencia y marco a los artistas más modernos. Segundo: para que la palabra «abierta»

prevalezca y se entienda como una invitación a trabajar en el ensayo, la investigación y el juicio del arte nacional, ejercitándose así una función crítica que parece cada día más anestesiada.

He escogido para armar la *Historia abierta* sólo aquellos artistas cuyas obras podían ubicarse claramente dentro del problema de un *arte nacional*, bien sea dando respuestas negativas o positivas. Por eso no figuran obras que merecen el más profundo aprecio, como la de Wilhelm Wiedemann, quien fue, a lo largo de su vida en Colombia, un gran pintor europeo; o la de Antonio Roda, quien entraría en una categoría semejante. O bien obras enteramente distraídas en sí mismas y sus diversiones particulares, como las de Enrique Grau, Alberto Gutiérrez y Ómar Rayo. No han sido incluidas, tampoco, las obras que se sitúan en dos polos extremos: el mimetismo de la vanguardia extranjera, por un lado, o la adopción del afiche político como arte, por otro.

Todas ellas merecerán, sin duda, ensayos que corran en una dirección distinta al que yo he escrito.

Aunque el libro aparece sólo hasta ahora —después de haber sido valientemente rescatado del anonimato por el Museo La Tertulia de Cali—, fue escrito, en realidad, en 1968. En estos años ha trabajado mucha gente nueva que, si bien no cambia el panorama general del libro, seguramente reclama una atención que en él no se le da por simple razón de su datación. En este sentido, debo decir que la última obra que me ha conmovido y que lamento, por falta de suficiente ilustración, no incluir en el libro, es la del grabador Alfonso Quijano, con quien quedo en deuda.

▪ CAPÍTULO I

▪ EL MITO: VÁZQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS

DE 1638 A 1711 VIVE EN COLOMBIA Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Todo el prestigio de la pintura colonial neogranadina reposa sobre el medio millar de obras que salen de su taller y que se mezclan hoy día con las de su escuela, sus epígonos y sus copistas.

La crítica es dispendiosamente generosa con esa obra. Gabriel Giraldo Jaramillo la califica de «escuela, mundo pictórico, diríamos mejor, que traduce de modo admirablemente fiel la sensibilidad toda de la Colonia; a través de su obra múltiple podría ensayarse con fortuna la interpretación de aquel periodo histórico tan fecundo en consecuencias, tan deficientemente conocido en sus aspectos esenciales y tan complejo dentro de su aparente simplicidad». Y luego, arrastrado por su entusiasmo, lo define como «un genio cuya cualidad suprema es superar

el medio, vencer, allanar las dificultades». Sin embargo, más adelante afirma que «el medio poco o nada significó para los artistas coloniales».

En cuanto a sus capacidades, aparecen a la luz de focos igualmente contradictorios. «Fue un autodidacta —afirma el mismo crítico—, la naturaleza... fue su única maestra eficaz. Todo cuanto creó salió de su propio ser, de su fecunda imaginación, del genio de la raza que vino a cristalizar en su selecto espíritu». Y enseguida: «Múltiples fueron las influencias a que estuvo sometido nuestro maestro y las corrientes pictóricas que en él confluyeron». «El parentesco es tan notable —se refiere al arte español del 600—, que un crítico tan sagaz como Alberto Urdaneta no dudó nunca del viaje de Vázquez a España». «Entre los maestros españoles del seiscientos es con don Bartolomé Esteban Murillo con quien presenta mayor afinidad; las analogías son a veces desconcertantes pero admiten amplia explicación; en Santa Fe vivió el hijo mayor de Murillo, don Gabriel, y desempeñó el cargo de Corregidor de Ubaque en 1679; de su vida intelectual nada se sabe, pero existen no despreciables fundamentos para creer en su influjo sobre los artistas de la época, no solamente por las noticias que traería de los pintores españoles a quienes seguramente conoció, sino por las telas que de ellos trajo a América».

El crítico Francisco Gil Tovar, en su introducción al *Álbum de dibujos facsimilares*, publicado en 1955, escribe: «Los parientes estéticos que se le pueden señalar a Ceballos, aparte de sus propios maestros los Figueroa —calificados de 'insignes' por algún documento contemporáneo—,

son Murillo y Raffaello Sanzio; ni uno ni otro gozan precisamente de la cualidad de místicos. A lo más, Rafael podría ser un místico a la manera italiana, muy difícilmente comprendida en la América colonial y, desde luego, nunca sentida». «La obra de Vázquez y Ceballos, criollo descendiente de andaluces, es de un barroquismo suave y bastante tímido respecto a las esencias —no tanto respecto a las formas— de la alborotada y retorcida vitalidad, tan sensible en ese estilo».

Gracias a la paciencia investigativa de José Manuel Groot, se conocen, a fin del siglo XIX, datos muy precisos sobre el pintor. Extraigo algunos párrafos: «¿Bajo qué condiciones y circunstancias pintaba Vázquez?: en un país de América recién descubierto; recién conquistado a los salvajes y en una ciudad pobre y metida en el último rincón de este país; cuando todo estaba por crear, sin letras, sin arte, sin gusto; sin modelos para formarlo, sin gloria; sin espíritu de nacionalidad; miserable colonia sin más que un gobierno para conservar el orden entre los colonos y hacerles justicia... El único estímulo que en aquel tiempo se ofrecía a los pintores era el que representaba la religión... Pero este no era un gran estímulo, porque las gentes eran pobres y no pagaban bien las obras, cuyo mérito ni conocían. Bajo estas condiciones se formó Vázquez y este fue su teatro»⁵.

Más adelante, defendiéndolo: «Se dice que Vázquez no fue original sino copista de estampas, porque en aquel

⁵ Conferirle carácter sagrado.

tiempo no pudo formarse en este país un artista famoso, no habiendo recursos para ello». —Nota: todos los que se ocupan de su obra se refieren a los encargos continuos y muy remuneradores que se llamaban en Santa Fe de Bogotá «almorzaderos del pintor», «consistentes en recortar por sus líneas principales los grabados de santos que llegaban de Europa, dejando de este modo representadas las imágenes sólo por unas cuantas nervaduras que sostenían como esquema sencillo todo el dibujo, cuyas partes recortadas eran luego sustituidas por otros tantos trozos de ricos tejidos para “vestir” realmente a las figuras...»—. «La reflexión sería buena —prosigue diciendo Groot— si se tratase sólo de ingenios comunes; si se le niega a la naturaleza la facultad de producir grandes genios. Pero la naturaleza los produce y los produce en todos los tiempos y bajo todas las zonas. Y dondequiera que los produce hacen portentos y superan todas las dificultades, dominan las circunstancias. Vázquez fue uno de esos genios». Veamos cómo entiende Roberto Pizano «el teatro» de Vázquez, después del espeluznante cuadro trazado por Groot: «El clima suave e inalterable; la vida natural y fácil; los instintos de familia y amistad maravillosamente desarrollados y robustecidos por el mismo aislamiento en un país inmenso y misterioso; todo contribuye a dulcificar el carácter o las costumbres de los españoles neogranadinos. La tradición doméstica de la madre patria se mantiene en ellos viva y fecunda de esta manera los vecinos de la capital del Reino gozaban de un sentimiento de continuo bienestar». Con respecto a su obra, he aquí algunos apartes del mismo

Pizano: «... llega el día en que necesita de encargos y para ello tiene que principiar por convencer a los religiosos. Su espíritu sutil y su sagacidad natural le muestran el camino; pinta algunos lienzos piadosos, cuidadosamente terminados, inspirándose en los grabados en madera, toscos e imperfectos —«abominables» añade en la nota—, traídos de Europa para estimular la devoción de los fieles». Y ratifica en otro párrafo: «Si los tipos de nuestro pintor colonial tienen un cercano parentesco con los de la escuela sevillana, es debido a que disponía generalmente de modelos de origen andaluz».

El pintor Santiago Martínez Delgado publica también un texto en la magnífica recopilación de 1955: «Sin mengua de sus muchos méritos y de su sorprendente fecundidad —escribe del artista—, sólo comparable a la del Greco, fue también, y doloroso es confesarlo, un retocador en sus ratos de ocio... y un iluminador de estampas. El proceso era singular y merece relatarse, aunque en breves palabras: los grabados místicos o profanos eran recortados y fragmentados con cuidadoso esmero; de cabezas, manos, torsos, se tomaban aquellos que pudieran relacionarse entre sí. De esta manera, llevando a la práctica la armazón de los que vulgarmente llamamos hoy “rompecabezas”, se hacía la composición, previamente bocetada en otro pedazo de papel. Los fragmentos, primeramente embalsamados, por decirlo así, en aceite de pez, eran adheridos luego a la madera o al lienzo, donde eran iluminados o tratados posteriormente, y al cabo de varios días, con los óleos y barnices. Cualquier detalle propio del maestro y tratado por

lo regular en segundo o tercer plano, daba carácter final al nuevo cuadro, armado en un laboratorio».

Las anotaciones más acertadas y más ecuanímes sobre Vázquez parecen partir siempre del crítico Francisco Gil Tovar, quien después de excluirlo de todos los requisitos que fundamentan, en su opinión, la pintura colonial, y de enfrentarlo al drama de no ser ni un colonial ni un artista universal, sostiene: «Hay que lamentar de veras dos circunstancias en la vida del santafereño: el hecho de haber pintado en cantidad excesiva y el de haberse desenvuelto en ciudad de muy escasa ambientación para las artes».

El mayor reproche, por otra parte, que le hace el pintor Luis Alberto Acuña a la obra de Vázquez, se dirige a su absoluta prescindencia del medio ambiente, sus tipos y sus condiciones específicas: «Si los tipos indígenas, mestizos y mulatos lo tuvieron sin cuidado; si el medio ambiente popular con su populacho de exóticas, curiosas y abigarradas vestimentas, así como las variadas manifestaciones del folklor, no parecen haber interesado en lo más mínimo su criolla mentalidad andaluza, idéntica indiferencia mostró por el paisaje, así el rural como el urbano... El desvío mostrado por Vázquez hacia el paisaje genuinamente tropical y característicamente americano, no es menos sorprendente... Es evidente que el maestro pinta estos paisajes tan convencionales, tan europeos y tan cultos, inspirándose en el caudal de estampas españolas, italianas y especialmente flamencas que tiene en su taller...». No obstante este reconocimiento explícito de «su obvio convencionalismo y su falta de emoción y visión directas»,

Luis Alberto Acuña regresa a la diplomacia crítica cuando escribe, acto seguido, que «Vázquez no sólo es un artista de innata condición, de vocación y temperamento, sino un auténtico maestro del oficio».

Reflexionando sobre estos breves apartes —emanados de las únicas autoridades reconocidas en la materia—, sobre los tres temas esenciales en la historia real de Vázquez, o sea: 1) la ubicación de Vázquez en la sociedad colonial de su época y su manera de expresarla; 2) su valor como pintor original, generador de un mundo propio; 3) sus valores técnicos, se deduce inequívocamente la mitificación del personaje.

Es un proceso normal que dentro de una sociedad subdesarrollada, vacilante en cuanto a la calidad verdadera de sus supuestos valores culturales e incapaz ella misma de analizarlos, surja el mito, ocupando el lugar de la crítica analítica. Es claro también que, desde el primer intento de mitificación efectuado por Groot al afirmar que Vázquez debió dejar sobre la tierra «una huella cubierta de flores», colocándole prácticamente la aureola de la excepcionalidad y el milagro, hasta la dura austeridad —dura e inútil— con que Jorge Luis Arango pide «un ensayo justo», más allá de las diatribas y los ensayos laudatorios, sobre «ese asombroso personaje», transcurre casi un siglo que enfría la huella cubierta de flores y va ordenando los tumultos pasionales surgidos alrededor del pintor.

Sin embargo, los apartes transcritos siguen afirmando la existencia del mito, la necesidad casi enfermiza de que este sobreviva por encima de cualquier postura crítica, y

asimismo la resignación al tener que perpetuar una inmortalidad desganada, plagada de contradicciones, que sólo se justifica ante las miserias culturales del medio.

En cuanto a la ubicación de Vázquez dentro de su sociedad colonial, resulta increíble que dicha sociedad sea, para unos, el equivalente de un comienzo del mundo salvaje y bárbaro, mientras para otros es una arcadia realmente paradisiaca y para los demás lisa y llanamente no existe, en el momento, como hemos visto, en que se emite una protesta por la absoluta falta de relación entre Vázquez y su medio, es para reprocharle su desinterés folklórico y para lamentar que no haya pintado frailejones paramunos en cambio de rosas españolas.

El medio, entretanto, sigue siendo un misterio.

¿Qué mundo histórico transita Vázquez de 1638 a 1711? ¿Qué turbulencias que nunca vio ni resintieron la placidez imperturbable de su obra, operaban bajo la apariencia de «el sueño familiar y abrigado» de la colonia neogranadina? ¿En qué medida reflejaban sus cuadros impersonales y decorativamente místicos, las disputas a mano armada, los lances y los brutales pleitos —en uno de los cuales cayó en desgracia—, entre las seis mil casas de religiosos fundadas en la Colonia, y los auditores reales? ¿De qué manera repercutían, sobre la vida miserable y oscura de las ciudades neogranadinas, los espantables conflictos rurales entre los «resguardos» de las tribus indígenas organizados para que pudieran trabajar y sobrevivir en comunidad, y los saqueadores españoles que los expulsaban sin tregua apoyándose en la complicidad del cura y del corregidor?

Pero si Vázquez no deja en su enorme obra el menor indicio de que le preocupara el contexto social, ni para expresarlo de manera documental como hicieron siglo y medio más tarde los artistas de la Comisión Corográfica, ni para expresarlo a través de carencias, de repulsa de la academia, de irracionalidad agresiva, como lo hacen todos los artistas de tendencias primitivas de los siglos XVII y XVIII, y así mismo los tallistas anónimos que le son contemporáneos: ¿de qué modo influye sobre él la arquitectura colonial, su peculiar atmósfera, es decir, el ambiente ya objetivo, formal, que le entraba diariamente por los ojos? Porque dicho ambiente, que implicaba una visión particular de luz, colores, formas, existió netamente. Germán Téllez define así esa visión: «Las pequeñas aldeas y las no muy grandes ciudades de los siglos XVII y XVIII en la Nueva Granada, fueron los contextos urbanos dentro de los cuales se desarrolló la arquitectura que llegó de España, siendo bien española, y a fuerza de adquirir más y más rasgos locales terminó por tornarse muy americana. Así, el tejido urbano de muros blancos y cubiertos de teja de barro con aleros gentilmente prolongados sobre callejuelas empedradas, aún puede verse en su forma racional —ortogonal— en Popayán, en las zonas antiguas de Bogotá, en Tunja, en Leiva; y en su forma cuasi meridional, tortuosa e irregular, en Cartagena, o trepando ágil y flexiblemente por las empinadas laderas andinas, en Aratoca y en Girón».

El paisaje urbano, la arquitectura peculiar neogranadina, lleva a su vez, para cerrar el círculo, al problema social desechado por Vázquez.

«Las casas que integraban las ciudades —sigue explicando el arquitecto Téllez— represaron precisamente el desarrollo sociológico del país; la Nueva Granada no tuvo un *status* económico o sociopolítico similar al de México o el Perú. En nuestro medio no se desarrolló una riqueza minera y agrícola extraordinaria. Ya la fuerte jerarquía aristocrática que llegó a integrarse en otras regiones del Imperio Español no tuvo su equivalente neogranadino».

«La mayor parte del siglo XVII vio el desarrollo de un género arquitectónico nacido de la necesidad de evangelizar el Nuevo Mundo; si el proceso colonial cristalizaría, en sentido espiritual, durante los últimos decenios del XVII, en cambio la fase de adoctrinamiento debió de tener lugar inmediatamente luego del proceso de conquista física... Con adobe y pañete encalado, con ladrillos planos y teja de barro, fueron elevando claustros de las orillas del Caribe a los páramos de los Andes y hasta las junglas amazónicas. Claustros que no serían nunca muy barrocos, nunca muy ricos, escasamente clásicos, pero siempre de una vigorosa arquitectura, llena a la vez de sol deslumbrante y profunda sombra...».

Las crónicas, la arquitectura, las investigaciones históricas, construyen, por consiguiente, el diseño general de un ambiente donde los elementos formales, la arquitectura en primer lugar, enseguida la torpeza y el primitivismo de las tallas policromadas, la imaginación fuera de todo estilo en el caso de los mobiliarios ricos y la extrema austeridad en los mobiliarios comunes, y, centrando este escenario, la paraliteratura inocente y áspera de la crónica,

ajustan perfectamente con una existencia colonial neogranadina sin gloria, moderada por la falta de riquezas, cercada por el poder creciente de la Iglesia, remontando lentamente —en la época de Vázquez— el camino hacia el feudalismo que sería al fin protocolizado con las guerras de la Independencia entre españoles peninsulares y españoles criollos por obtener el poder económico, guerras carcomidas por discusiones de parroquia.

En el ámbito colonial del XVII la vida parece transcurrir por fuera de cualquier orden histórico establecido. La norma general es la atonía; de los españoles criollos sobreviviendo, de los españoles peninsulares mandando; del clero extendiéndose vertiginosamente, persuadido aún de su misión ecuménica en medio de la barbarie; de los indígenas marcados por el fatalismo de su desplazamiento continuo y su dispersión hábilmente provocada sin tregua, para quitarles su única fuerza, la defensa por medio de una comunidad aglutinada. La inclusión de los fragmentos descriptivos y críticos del comienzo del capítulo tenía por finalidad, además de conducirnos a la tesis de mitificación de Vázquez, reforzar esta misma imagen: aislamiento, pobreza, austeridad, ausencia de sentido comunal, simple voluntad de permanecer dentro de los cuatro grupos sobrevivientes a la penuria del descubrimiento de América: peninsulares, clero, criollos e indígenas, ordenados espontáneamente según la jerarquía elemental dada por el poder y el dinero.

Los contextos que rodean a Vázquez son muy difícilmente definibles, y eso explica la tendencia a divagar

literariamente sobre ellos; así como la crónica es una forma paraliteraria, también lo es la organización social y el arte de la Colonia. Algo aproximado a la definición de esa parasociología colonial neogranadina es el concepto de Alejandro Lipschutz, cuando afirma que la conquista traslada un «feudalismo decadente» o «degenerante», en donde las contraprestaciones del dúo señor-vasallo del régimen feudal se convierten en formas despóticas y opresivas de tiranía del señor hacia el vasallo. En cuanto al arte, la denominación barroca que corresponde tan espléndidamente a México, Perú o Quito, es excesiva y casi siempre inadecuada en el caso de Nueva Granada. Ni la concepción básica de resistencia al orden, ni la prodigalidad de los elementos, ni su sensualidad manifiesta, ni las progresiones ascendentes que culminan en la apoteosis, tienen nada que ver con la expresión artística que podía emanar de la sociedad neogranadina.

Es dentro de esa real pobreza de los contextos donde hay que colocar la obra de Vázquez.

Podemos ya deducir algunas características de dicha obra:

1. No es un autodidacta, puesto que estudia en el taller de los mejores artistas que le preceden en su época. Recibe, además, ya sea por posibles contactos con el hijo de Bartolomé Murillo, ya sea por la observación de estampas procedentes de España —en grandes cantidades, a juzgar por los numerosos trabajos de copias y trasposiciones—, ya sea por un viaje a la Península —hipotético—, recibe, repito, la influencia de la pintura española

mediante epígonos de Murillo, sin que resienta la menor huella de los dos más grandes españoles de su época, Velázquez y Zurbarán.

2. La producción prolífica de su taller, sus «almorzaderos», la manera como busca y acude a los encargos eclesiásticos, lo convierte en pintor oficial supeditado a los requerimientos de sus clientes, posición que diverge de otros artistas de la Colonia, tanto criollos como mestizos, como el Aleijadinho, por ejemplo, en los cuales van parejos el ardor y la independencia creativa con la lucha por imponer sus obras a los clientes poderosos que debían contratarlas.

3. Se aclara sin ningún lugar a dudas su total prescindencia del medio, no solamente como posible fusión estilística con los elementos formativos de la vida colonial neogranadina, sino como voluntad de incorporación de los temas vernáculos.

4. Desinteresado por transmitir una visión particular de su mundo a través de la pintura, entregado medrosamente al clero, dispuesto a divulgar la historia religiosa en sus proposiciones más convencionales y sus soluciones más académicas, es difícil otorgarle el título de genio con que se ha venido beneficiándolo, gracias a las deformaciones de la inflación local. En cambio, calificarlo de hábil, reconocer la ingeniosidad de sus trasposiciones, concederle que sus mezclas de pigmentos y sus preparaciones de las telas fueron acertadas y excepcionalmente recursivas en un medio aislado, es instalar a Vázquez en la posición artesanal, de experto fabricante de cuadros, de donde nadie puede

derrumbarlo. Es llevarlo a la posición sólida y verdadera, eximiéndolo de la flaqueza de ser un falso genio.

Podría aducirse que la exigüidad de las comunicaciones y los medios de información en la época de Vázquez es tal, que un artista o cualquier miembro de la sociedad neogranadina quedaba, dentro de ese clima de atonía y sobrevivencia, al margen de los problemas suscitados por la imposición de un feudalismo degenerado. Objeción válida, por eso su falta de conciencia con respecto a la sociedad que lo rodea, unida a su desinterés por *ver* eso que existía a su alrededor como objeto, paisaje o arquitectura, no es su más grave defecto, aun cuando le impida alcanzar contenidos significativos.

Más serio es que la necesidad de pensar en términos de pintura, tal como lo hacen los grandes artistas, tal como piensa en términos de color Velázquez, o en términos de diseño Zurbarán, esté ausente de su obra. Lo cual quiere decir que su obra no intenta fundar las bases de una pintura original con fundamento en la elección de ningún elemento ni de ningún sistema de elementos que prevalezcan sobre la simple trasposición objetiva de la visión real.

Por eso la equiparación de Vázquez con los artistas mayores del continente europeo es un completo disparate; no sólo porque no consigue plantear ninguna creación estética, sino porque no apunta a las metas de los pintores. Cuando se dice que Vázquez es un gran colorista, por ejemplo, se está hablando de la mayor o menor eficacia lograda por un tono o una relación cromática; es decir, de nuevo se confunde arte con oficio. Porque colorista es un

hombre como Velázquez, que toma un color y le exige el máximo poder expresivo, gracias a recorridos, pinceladas, imposiciones, reiteraciones, hasta que lo obliga a asumir la responsabilidad significativa de lo que se está representando. O sea que recibimos el mundo formal, ético y espiritual que nos propone, por medio del color y gracias al color. Jamás podríamos sentir tal poder en el color de Vázquez. Nos sirve apenas para reconocer la forma. Es un elemento realista de pura identificación. Cuando trabaja en grises, logrando sus mejores efectos, no está dándole, por supuesto, al amortiguamiento del tono, ese valor alucinante y casi cataléptico que tienen los grises densos de Zurbarán, capaces de bloquear la forma congelándola en un surrealismo trascendente. El color de Vázquez, lo mismo que su diseño y su composición, no tiene más que un fin: aclarar la descripción. Son siempre elementos descriptivos, pocas veces expresivos y jamás reveladores.

Cuando algunos de sus entusiastas biógrafos sostienen que la tragedia de Vázquez consiste en no ser ni local ni universal, está acercándose a uno de los límites que lo cercan, pero no aborda el principal: este de no haber comprendido, ni siquiera intuitido, la naturaleza misma de la creación pictórica.

La pintura de imitación, de descripción, está esclavizada a las buenas o malas condiciones del oficio; Vázquez tiene un oficio excelente, sorprendente para la época y el medio. Por eso su pintura de imitación ha sido tantas veces confundida, sin lograr salir del enredo crítico, con la buena pintura. Que es, repito, aquella que por intuición

o por conocimiento de causa, descubre que la cosmovisión original que está obligado a transmitir un artista, debe hacerse a través del tratamiento original de los medios pictóricos, de la exaltación de unos en beneficio de los otros, de la descompensación de esa alabada y neutra «unidad» de las obras de Vázquez, que al fin y al cabo no es más que un estado de pasividad y de simple equilibrio de fuerzas nacido de su propia indecisión pictórica. No hay gran pintor que no tome partido frente a los elementos de trabajo. No hay gran pintor neutral incapaz de urdir un problema dentro de su obra. La obra más aparentemente desapasionada que sometamos al análisis, la que entre con más rigor en la búsqueda impersonalidad del clasicismo, como la de Raffaello Sanzio, por ejemplo, vive esclavizada a las perentorias exigencias de equilibrio, supliciada por la composición, consumida por un anhelo de perfección que nada tiene de descriptivo y que accede al plano irrealista y puro de la geometría en el espacio. Pero para buscar un ejemplo más próximo aún a Vázquez, descubramos en la misma pintura de Murillo, cuyos contenidos empalagosos y tantas veces ridículos le valen, sin cesar la adversidad crítica, esos admirables territorios de color, su dominio de las transparencias y las zonas nacaradas aún más luminosas que las de Rubens, donde naufraga la sospechosa blandura de sus anécdotas; o sus despliegues de complacencia física en composiciones tales como *La cocina de los ángeles*, del Prado, casi erótica, donde las figuras alcanzan una sensualidad pantagruélica y un rebuscamiento que jamás podría considerarse como meramente descriptivo.

Cuando estamos ante un gran artista, advertimos que opera una escogencia clara de los elementos pictóricos destinados a expresar, por medio de su peculiar comportamiento, un estilo estético. Esa selección descompensa y la unidad de estilo se logra por lo alto, por la relación difícil, arbitraria y exclusiva de dichos elementos. La unidad de Vázquez transcurre por lo bajo; es la unidad proveniente de la indiferencia selectiva donde nada disuena. No es la paz de la reconciliación ardua de los contrarios, sino la tranquilidad anterior a cualquier conflicto. Pero la vida de un cuadro no se consigue sino mediante lucha y conquista. Por eso los cuadros de Vázquez, quien sólo luchó contra las dificultades de conseguir carmín, cinabrio o albayalde, son cuadros muertos que no pueden despertar más que la curiosidad de comprobar que al fin consiguió el carmín, el cinabrio y el albayalde, gracias a la complicidad de los indios.

Era difícil que, en el medio descrito, tuviera Vázquez el conocimiento de la naturaleza de la pintura; pero tampoco tuvo su intuición. Joaquín Gutiérrez en el siglo siguiente y los Figueroa del XVIII representan, en condiciones persistentemente aislacionistas y reaccionarias como fueron las de la Independencia y la República, casos de intuición acerca de los fines de la pintura. Su primitivismo, «el estilo de la incompetencia y la torpeza», como lo define inteligentemente Eugenio Barney Cabrera, no son retrocesos con respecto al naturalismo «acabado» de Vázquez. Son intuiciones, presentimientos, de que en la pintura debe haber una relación estrecha de forma y contenido y que

la forma debe ser elaborada minuciosamente, planeando una estrategia, para poder adecuarse al contenido.

Es evidente que en el proceso de análisis sobre la obra de Vázquez no hay cómo hallar el primer término de la disputa. No hay estilo alguno en Vázquez porque no hay ningún contenido que expresar; o no es capaz de comunicar contenido alguno porque no selecciona una forma particular para expresarse. Un hombre sin ubicación, como fue Vázquez, unido a una comunidad ávida, filistea y negociante como eran la mayoría de las comunidades religiosas en Nueva Granada, por razones puramente comerciales, no podía ser sino su ilustrador. No por el hecho, por supuesto, de tener a la Iglesia por cliente, sino porque no va más allá, no traspone el compromiso material. Zurbarán sirve a todas las grandes congregaciones religiosas de España, pero lo único que parece interesarle es cómo llegar cada vez más a una línea afilada y tensa, a una claridad sobrehumana del diseño y a un contrapunto geométrico de la luz y la sombra. Su obra, como algunas piezas del Greco y todas las del Tintoretto, alcanza un valor religioso, no por el tema tratado, sino porque la intensidad concedida a un elemento lleva a un plano realmente trascendente, metafísico, donde se confunde la esencia de la pintura con la esencia de lo religioso. Es decir, hay pinturas de naturaleza religiosa, como las que acabo de mencionar, y hay pinturas de tema religioso, donde se inserta todo el paganismo de Rubens, el clasicismo de Rafael o la inocencia de Van Eyck. Y hay, finalmente, pinturas de ilustración religiosa donde entran, de Roelas a Vázquez, todas las legiones de

asalariados coloniales que recibían las mismas estampas en los mismos barcos de España.

Los comentaristas de Vázquez, semicríticos o apolo-géticos, están de acuerdo en que su obra es incoherente y desigual. Sin embargo, no conozco ningún intento de extraer algo valioso en medio de tal maremágnum. José Manuel Groot y Roberto Pizano, animados de propósitos que parecen más piadosos que críticos, «describen» con minuciosas palabras lo que Vázquez pintó con minuciosa pincelada. En este juego de minucias nos hacen ver dos veces lo que resbalaba ante nosotros sin poder verlo, y seguimos sin verlo.

Un intento de axiología para abordar su obra podría ser el siguiente:

1. Los cuadros de retórica religiosa. En ellos Vázquez se limita a copiar los argumentos utilizados por el siglo XVII europeo para representar las nuevas relaciones del hombre con la Iglesia surgida de la Contrarreforma. El signo de dicha relación es la tensión, el sufrimiento y la gloria. Obligada a persuadir y recatequizar, donde antes de la Reforma sólo le correspondía adoctrinar, la Iglesia propone el martirio en vida y el éxtasis como recompensa. Convertidos en nuevos argumentos de la pintura, destinados a movilizarla y hacerla girar en la órbita delirante del barroco, martirio y éxtasis son recibidos por Vázquez a través de las informaciones visuales de estampas, de relieves y de contactos que nunca se podrán precisar históricamente, y mediatizados por el pintor santafereño.

Como todo ilustrador neutral, Vázquez baja el tono de la histeria barroca y lo pone al alcance de feligreses más atónitos y de comunidades menos agresivas.

El éxtasis de los Santo Domingo de Zurbarán representa el punto máximo en un litigio ardiente de luz y sombra; pero el éxtasis, en el Santo Domingo de Vázquez, es apenas una meditación, una pose de meditación. La meditación, a su vez, del San Juan Evangelista del Greco, es una manera de consumirse en tremendos, reprimidos, anhelos. La meditación del *San Juan Evangelista* de Vázquez es apenas un acto de distracción, de estupor no bien determinado. Las ascensiones barrocas de la Virgen se caracterizan por su opulencia, su confusión, su carácter sonoro y terrible de festividad sobrehumana. La ascensión de *Nuestra Señora de los Ángeles* de Vázquez, en Tenjo, representa un grupo de gente pesadamente apoyada sobre nubes concretas. No es el carácter de disfraz, la insinceridad o la impotencia de los sentimientos lo que molesta. El barroco es, precisamente, un gigantesco artificio. Pero la artificialidad de Vázquez no alcanza el gran artificio; marca la diferencia entre la melancolía menguada de los carnavales pueblerinos y el portentoso ceremonial de las fiestas de Luis XIV.

La falta de atrevimiento de Vázquez en este orden de la reinención de la realidad según la desmesura barroca, no puede achacarse a la plitud del medio. Contemporáneamente con Vázquez, pinturas coloniales anónimas llevan su capacidad imaginativa, sus terrores hacia el infierno y sus desmayos frente al paraíso, a extremos inverosímiles; no hay recursos más delirantes, más auténticamente

«pop» —entendiendo el «pop» tanto por la vertiente del absurdo como por el venero popular—, más liberados de cualquier convención. Actúan en el mismo sentido desaforadamente imaginativo los tallistas que agrandan la mano de Santa Bárbara en una ampliación tremendista reñida con la anatomía y disminuyen su cabeza al tamaño de un alfiler; los artesanos carpinteros que diseñan sillones con patas elefantiásicas o tejen un espaldar como si fuera un encaje; los que incorporan animales imaginarios, astros, flores gigantescas o microscópicas; los que ahuecan los árboles para dar cabida a las vírgenes; los que pueden hacer volar, naufragar o volatilizar los personajes a su antojo.

No se trata, pues, de que el orden sea la norma a fines del siglo XVII y Vázquez no pueda sustraerse a ella. Por medio de los artistas anónimos, por el contrario, la norma parece ser la libertad de convivir con el milagro, no con el milagro institucionalizado por la religión, sino con el milagro a nivel personal, nivel de la espontaneidad de la visión. Detrás de esa trasposición continua hacia lo posible y lo imaginario subyace, lógicamente, la obsesión por el pecado de las comunidades arcaicas sometidas al pavor apocalíptico. Y es esa imaginación mezclada con el temor o nacida del temor la que confiere a las obras espontáneas de la época de Vázquez esa emoción siempre ausente de su concepción retórica.

En los cuadros correspondientes a la retórica religiosa, por consiguiente, es donde se advierten las fallas más notorias de Vázquez, fallas relacionadas con su impersonalidad y su frío convencionalismo.

2. Los cuadros de conjunto con soluciones espaciales.

Los segundos planos tratados al modo europeo, la manera de concentrar en el umbral del cuadro los puntos de atención, de desviar dentro de líneas prospetticas a los personajes secundarios; de pasear por el cuadro, según el gusto típicamente italiano, personajes más pequeños que sirvan de referencia al marco urbano, demuestran que Vázquez conoció, directa o indirectamente, los recursos múltiples que una pintura tridimensional apoyada en el cubo escénico había facilitado al arte europeo a partir del Renacimiento.

El nacimiento de Santo Domingo, por ejemplo, del Museo de Arte Colonial, nos recuerda insistentemente la mezcla de primitivismo en el detalle y sabiduría espacial que torna tan tierna y pintoresca la pintura de Carpaccio en Venecia. El baldaquino bajo el cual reposa la madre de Santo Domingo, la precisión de recorte plano de las figuras secundarias, el cubo escénico implantado ingenuamente en la parte posterior —sin la portentosa eficacia de la puerta-luz de *Las meninas* de Velázquez—, el sistema también elemental de aislar el grupo de primer plano arrodillado frente a la cuna de Santo Domingo, por medio de un panel oscuro que les da relieve, el gusto minucioso por rellenar de arabescos de tapicería la falda de la muchacha arrodillada; todo esto nace del Renacimiento, de sus estampas divulgatorias, de la asimilación —con comprensión— de sus recursos escénicos dentro de un nivel muy primario.

En este mismo sentido, Vázquez pinta un cuadro que es un verdadero muestrario; se trata de *El pintor entrega*

dos de sus obras a los padres agustinos, también del Museo Colonial. Un muestrario de asimilaciones primarias de la escuela europea; un muestrario de errores y de mínimas virtudes.

La escena que da origen a tan largo título, se describe en dos grupos temáticos: un grupo es el de las figuras, reunidas en el ángulo derecho de la enorme tela, y otro grupo es el de los edificios dispuestos en el triángulo que queda libre, a partir del trazado de una bisectriz que va desde el ángulo inferior izquierdo hasta el ángulo superior derecho.

El estudio de las figuras es extremadamente curioso. El personaje arrodillado y con las manos juntas recuerda de inmediato posiciones similares de orantes en *La Pentecostés*, de Zurbarán, y en su maravillosa *Exposición del cuerpo de San Buenaventura* —ubicados, además, en el mismo ángulo de los cuadros—. En cuanto a su constitución física, imposible olvidar la representación de tipos populares en la pintura de Murillo, su tosca complexión física y la sumisión humilde y despavorida ante el hecho religioso.

Este personaje anónimo que arrodilla Vázquez en su cuadro, nada tiene que ver, ni como concepción ni como técnica, con los demás que lo rodean.

Los padres agustinos y el caballero que los acompaña mantienen tercamente esa expresión ausente, la «mirada en el vacío» que no alcanza a ser, como en el caso de la obra de Zurbarán, ese imponderable tránsito a una vivencia espiritual dolorosa y enigmática. Por eso el pintor Vázquez, que se autorretrata con el cuerpo de espaldas y el rostro de perfil, se dirige a un cortejo de autómatas que sostienen

los cuadros en alto con imperturbabilidad de maniqués. Los dos cuadros que se supone que acaba de entregarles el pintor, son lo suficientemente nítidos como para reconocer las fórmulas bastante groseras de los retratos de cofradías ejecutados en serie, sin más animación ni signo de identidad que sus diferentes hábitos. Mientras la figura popular arrodillada está trabajada dentro de una concepción de pintura blanda, que va controlando el claroscuro y lo envuelve en transparencias, tanto el cortejo de los agustinos como el pintor son resueltos duramente por el diseño, con zonas cromáticas recortadas y casi planas. La marcación exagerada del diseño separa violentamente el grupo de figuras, del marco escénico que debería contenerlas. Con su habitual tendencia a desdeñar la realidad circundante, Vázquez no se resigna a reproducir el espacio destemplado y parroquial de la plaza mayor de Santa Fe de Bogotá ni se limita al prolijo estudio de la fachada de la catedral en su primera construcción. Fachadas extrañas, torres, campanarios, pórticos, cúpulas que se pierden en la lejanía, convierten ese ángulo de Santa Fe de Bogotá que conocemos bien gracias a las inocentes y textuales representaciones ejecutadas casi dos siglos después por los artistas de la Comisión Corográfica —VI expedición de 1855—, en una abigarrada ciudad italiana, por donde pasean personajes exactamente iguales a los que Masolino da Panicale intercala en los murales de la iglesia del Carmine en Florencia.

La medida objetiva de la inautenticidad de Vázquez se consigue comparando dicha tela con la *Entrada a*

Bogotá por San Victorino, de la mencionada Expedición Corográfica.

El dibujo de la expedición nos coloca en el orden de la Colonia, que a pesar de haber sido ya superado en esa época por la Independencia y la República, se mantiene con la persistencia de las estructuras arcaicas entendidas como infalibles y sin curso de modificación.

Mientras tanto Vázquez, dos siglos antes, en plena Colonia, pintando en el desierto nos hace participar de un área urbana densa y erizada de construcciones, testimonio de la cultura europea.

No se trata de imaginación, se trata de mixtificación. Brueghel llena de nieve de Flandes las calles calurosas de Belén; los flamencos instalan los personajes religiosos en sus comedores y sus cocinas; el Greco obliga al drama místico a transcurrir en Toledo.

Pero Vázquez desfigura este portentoso vacío de plaza estática y altas tapias pisadas que daban la quieta dimensión rural de la sabana. De las estampas de la Comisión Corográfica deducimos la verdad: la inseguridad aldeana, la condición de naufrago de sus habitantes, la prepotencia alambicada de los señores a caballo y a pie disfrazados bajo el sol; las fachadas caleadas bajo los aleros breves de los techos de teja, con las aberturas indispensables mostrando un frente unido, blanco y monástico, que apenas permite suponer el despliegue espacial de los patios interiores. Esta verdad nos obliga a aterrizar dura, sanamente, después de la habilidosa capacidad de paráfrasis y tergiversación de Vázquez.

En el cuadro de Vázquez, hasta la luz ha sido sustraída a su verdad originaria: extraños relámpagos de luz, cielos oscuros como los de Mantegna, reflejos indirectos, zonas iluminadas al arbitrio del pintor, reemplazan la luz pareja y transparente del páramo, que en cambio relieva por igual a las figuras, las casas y el paisaje sabanero del mencionado dibujo de la Comisión Corográfica. No estoy estableciendo, desde luego, una comparación de intenciones, lo cual sería antojadizo; sino un paralelo de situaciones. En ambos casos se trata de plazas, de personajes que desarrollan una acción que se ubica en dicha plaza y de cómo, con dos siglos de diferencia, los dibujantes de la Comisión Corográfica nos transmiten la vivencia de la Colonia, mientras Vázquez nos la sustrae sin atenuantes.

De la obra de Vázquez se deriva, una vez más, su indudable conocimiento de los modelos europeos y su voluntad de mimetizarse con ellos. En obras de índole semejante, que requieren la correcta construcción de un espacio, es donde más se ponen en evidencia sus caídas académicas.

Los errores en que cae Vázquez no alcanzan a ser la negación de un hecho —en cuyo caso ya no es error sino visión directa y primitiva cuyas leyes se generan, precisamente, en las infracciones a una visión correcta—, sino falta de práctica y de dominio de la visión renacentista. Quizá por eso mismo, consciente de las dificultades que presentaba para él la perspectiva, la mayoría de las obras de Vázquez evitan el problema refiriéndose a figuras que cubren la totalidad del cuadro y sólo reclama un margen más o menos definido que las contenga. Nubes, ángeles,

motivos simbólicos, follajes de utilería, le evitan el problema de caer, como pasa en las historias pintadas para la iglesia de San Juan de Dios, en Bogotá, en el defecto de las perspectivas superpuestas, donde los personajes más lejanos, empequeñecidos al azar, resultan arriba y no atrás, así como la fila de edificios va trepando por el cuadro, en cambio de irse alejando en profundidad.

3. La tercera fase de la obra de Vázquez estaría dada por los cuadros decorativos; ángeles disfrazados de pajes, santas rodeadas de tiara y collares de flores o vírgenes inmovilizadas por la opulencia del traje.

En este campo, el pleito o la competencia establecidas entre las obras de los epígonos y las de los españoles está perdidos de antemano, ya que nadie podrá aproximarse a los umbrales de las radiantes santas cortesanas pintadas por Zurbarán.

Decoración versus decoración, sin embargo, la solución dada por los pintores coloniales de la escuela quiteña, con su filigrana de oro sobreimpresa a la figura pintada, la transparencia de sus encajes, la sensualidad dura y arrellada de sus guirnaldas de flores, la opulencia de las cintas y las plumas; todo gana, por acumulación y por infinitas paciencias, el aliento barroco humanístico de la decoración española. Donde Zurbarán deja caer una flor y la despetala, los quiteños y los cuzqueños acumulan cien y las densifican. Concebida en tal forma, esta decoración resulta profundamente americana; se liga a la decoración precolombina, alucinada por la reiteración sin fin de un

mismo motivo, a la asfixia decorativa y al sentido monolítico, masivo, del adorno.

Por eso, prescindiendo de la melancolía de las rosas que acompañan a San Martín de Porres o Santa Rosa de Lima —no porque sean rosas y no bugambilias, sino porque se desligan de la ley criolla de acumulación bárbara del motivo decorativo y vuelven a caer en la parodia del modelo original—, me referiré a *La Virgen con el Niño*, de Vázquez, del Museo del Seminario Mayor de Bogotá.

Al pintar dicha imagen Vázquez se afilia, excepcionalmente, entre los productores del objeto real maravilloso, de cuyas virtudes sobrenaturales dan cuenta los cronistas.

El objeto, la talla o la imagen pintada, parte habitualmente del arte mestizo, de los indígenas que trabajan en las misiones donde la velocidad exigida en el proceso de conversión y catequización en la doctrina cristiana no permite más que una rápida transculturación, favorecida por la capacidad imitativa que los propios españoles reconocieron en los nativos; o bien parte de los imagineros que adquieren progresivamente una mayor independencia y que con el tiempo reúnen en una sola persona los oficios que en España eran ejecutados por varias. La pobreza del medio y la necesidad de reproducir las imágenes en la medida en que eran requeridas por el crecimiento desmesurado de las comunidades religiosas, genera este imaginero espontáneo que procede como hombre orquesta, cubriendo el trabajo de tallista, el de encarnador, el de dorador y el de pintor, lo cual lo induce forzosamente a su encantadora torpeza.

Por su situación apoyada en una economía de la pobreza y por la desesperanza de encontrar riquezas espectaculares, ya hemos dicho que no existe en Nueva Granada una escuela a la manera de Quito o el Cuzco, sino que la imaginería pintada y tallada se reduce al trabajo individual. Sería más apropiado, en realidad, llamar talleres a las mencionadas escuelas, ya que no priva en ellas el concepto estético sino la idea de utilidad, de «producción en serie». En su introducción a la muestra de arte colonial realizada en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, Héctor Schenone recuerda el contrato entre los pintores cuzqueños Mauricio García y Pedro Nolasco y Lara, que se comprometieron a pintar para Gabriel Rincón, en el término de siete meses, 435 lienzos apaisados «con buenos adornos de curiosidades y algunos brocateados de oro fino». Subraya también que los términos «de acuerdo con las reglas del arte», eran empleados en las transacciones celebradas después de la Conquista, únicamente en la referencia a construcción de obras arquitectónicas o retablos y con respecto a sistemas de proporciones.

En *La Virgen con el Niño* del museo del Seminario, Vázquez se acerca a esa visión peculiar, eminentemente pragmática en cuanto a su realización y sobrenatural en cuanto a sus efectos, que le da a toda la imaginería colonial ese valor de relación directa entre un grupo humano en rápido proceso de mestizaje sobre el cual se operaba una transculturación forzada de cosmovisiones foráneas y donde no había tiempo más que para persuadir por los poderes mágicos de la imagen concreta.

Como en muchas otras imágenes similares, *La Virgen con el Niño*, de Vázquez, muestra esa fractura entre el convencionalismo académico y la potencia indígena de la decoración.

El convencionalismo académico se manifiesta en el volumen blando, naturalista, consecuente con una buscada humildad de la carne, tanto de la Virgen como de los ángeles que la rodean. Pero el dilema básico del barroco, consistente en expresar la piedad religiosa a través de la opulencia de lo físico y de la glorificación del cuerpo proclamada por el Renacimiento, halla en el arte colonial —y esta vez en Vázquez— no las grandes soluciones estéticas como la economía surrealista de Zurbarán o las convulsiones del arabesco creado por Tintoretto para alcanzar una metafísica por el ritmo, sino una antisolución que se sostiene en la contradicción entre dos elementos independientes y antagónicos: las manos y los rostros de las vírgenes —y de los ángeles que cortejan—, contra el maravilloso vestido o las guirnaldas de flores.

La costumbre del vestido liso, piramidal, que cae sin pliegues sobre su base oscilante de sol y luna, de símbolos de dominio o de cabezas de ángeles, da a la Virgen su rigidez de ícono, esa imperturbabilidad mágica que la exime de cualquier naturalismo. La mentalidad primitiva, el efecto decorativo logrado por la repetición modulada de un motivo, dominan el campo de la imagen.

Nada más auténtico ni más representativo de un espíritu original que defiende intuitivamente los datos de su cultura propia contra la transculturación, que esa presencia

totémica del traje; nada más implantado desde afuera, menos acorde con los efectos mágicos, sobrenaturales o simplemente irracionales que se le solicitan a la imagen, que las incrustaciones naturalistas.

En *La Virgen con el Niño*, que cede en parte al empuje de esa visión nativa de lo sagrado, el falso espacio logrado por la rejilla de líneas que convergen tras la cabeza de la Virgen, así como los pobres cortinajes que enmarcan dicho espacio, vuelven a traicionar momentáneamente aquella fuerza decorativa con elementos foráneos que no hacen más que contradecirla. Ahí donde los maestros de la escuela quiteña apelmazan guirnaldas de flores, Vázquez explaya tímidamente su parodia de espacio renacentista o prebarroco. El eclecticismo agudo de su representación se confirma con el mínimo Niño Jesús que, conservando la relación disparatada de tamaño entre madre e hijo, tan persistente, encantadora y absurda en la imaginería colonial nativa, es un muñeco de cartón agresivamente tridimensional con su disfraz de paje y su sombrero empenachado a la manera de los notables de su época.

Este tercer aspecto infrecuente en la obra de Vázquez ratifica su incompreensión de problemas de significado. En *La Virgen con el Niño*, lo mismo que en los demás trabajos que hemos analizado anteriormente, hay una utilización de las circunstancias aleatorias, nunca un corte a fondo de la mentalidad colonial, practicado con el fin de conocerla y representarla. Vázquez acepta la fórmula de vestir su imagen naturalista de la Virgen con ese traje geométrico y abstracto de madera policromada; pero el eclecticismo

de sus soluciones muestra hasta qué punto desconoce el porqué de esa geometrización criolla. Se desinteresa por penetrar el problema, que va más allá de las apariencias; no comprende cómo los recortes de imágenes, la costumbre de «vestirlas», la insistencia de desplegar en esos vestidos todo el fasto posible de los estofados y los sobredorados, pero al mismo tiempo encolándolos y comunicándoles una tiesura francamente antagónica a la flexibilidad sensual del barroco europeo y peninsular, cómo todo esto, en una palabra, sintetiza el deseo de sacralizar⁶ una imagen que los barcos de España traían a América bajo una apariencia enteramente pagana, pero que, ateniéndose a la doctrina y la palabra repartida por las congregaciones, tenía el poder de obrar milagros y de extraer al hombre de su infortunio terrestre para salvarlo en un plano sobrenatural.

Así, la Virgen o las santas sinuosas y elásticas que apoyan el Niño en el quiebre opulento de la cadera sufren ese admirable proceso de sacralización criolla; desde la imaginería extraordinaria proveniente de las grandes escuelas de tallistas coloniales, donde prevalece la concepción barroca europea, hasta las tallas espontáneas donde los santos se petrifican, las santas se convierten en conos y pirámides y una rigidez de cilicio suplanta la organicidad del movimiento barroco; se cumple, especialmente en Nueva Granada, ese proceso de sacralización. Adquiere el sentido de fuerza opositora al convencionalismo de la transculturación y conduce, aun cuando no la empuje

⁶ Conferirle carácter sagrado.

un propósito consciente, al mestizaje del arte colonial que es, en todos los casos donde ocurre, la forma más rica de expresión lograda por los artesanos criollos. En Santa Fe de Bogotá hay, evidentemente, un mestizaje por lo bajo; una sacralización elemental, guiada por el concepto primario, mágico y reverente de la imagen sagrada; mientras que, por el contrario, el mestizaje en la escuela quiteña y la cuzqueña se efectúa por lo alto, por acumulación de elementos decorativos insertados de temas criollos. Pero en ambos casos, y esto es lo que no comprendió Vázquez, lo interesante son los aportes originales que se suman, se restan o deforman de alguna manera el modelo peninsular. En *La Virgen con el Niño*, Vázquez no toma partido a favor de la visión criolla; al incrustar el triángulo de la Virgen en un espacio naturalista europeo, parece buscar atenuantes y disculpar un elementarismo que debía presentarse, orgullosamente, como un frente de oposición a la primera dominación cultural del continente.

Cuando una figura nacional cae en la intransigencia del mito, cuando los poetas le aseguran en sus odas que «vela la patria por tu honor» —etcétera—, todo análisis parece superfluo.

Al hablar de mito en Latinoamérica, sería necesario establecer primero la profunda diferencia entre la mentalidad mítica europea y la nuestra. El mito europeo, de donde hemos heredado palabra, concepto y tendencia, no tiene gran diferencia con el logos. La mentalidad mítica y la mentalidad logística se interfieren sin cesar en ese proceso de tendencia a la abstracción que desemboca al fin en la

concepción mítica, contenida y represada todo el tiempo por la tendencia a la objetividad, al pensamiento intelectual, que mantiene su control sobre el mito. A partir de Grecia, dentro de una herencia permanente sin revocatoria, el mito es una forma de la inteligencia. No camufla la realidad sino que la enriquece, pasa de un orden religioso a la secularización del arte y la literatura. En la cultura occidental, el mito se convierte, rápidamente, en una creencia admitida y practicada por la mayoría de la comunidad, se transforma en una convención en cuya esencia profunda yace un elemento fantástico o verdadero que es exagerado por la ampliación mítica pero el mito europeo presupone la existencia real del héroe y los mecanismos de mitificación rozan muchas veces las verdades de la historia.

En Latinoamérica, por el contrario, por el carácter irracional y sagrado de las culturas precolombinas primitivas, el mito enraíza, no con la historia, sino con la religión. El dios, no el héroe, es el gran protagonista del mito. Esto le hace perder su condición europea, eminentemente logística. El mito es muchas veces la fantasía pura; por otra parte, en todos los casos implica la sacralización de lo profano. Cuando Groot le concede a Vázquez el poder de haber sembrado un camino de flores y los poetas lo rodean de símbolos, la mitificación de Vázquez empieza una carrera que, como en los procesos de canonizaciones, es larga pero irreversible. No hay mito desmitificado entre nosotros. La defensa del mito proviene de la inseguridad y del carácter precario y balbuceante de nuestras reservas culturales. El mito vuelve invulnerable lo que un pensamiento crítico

progresivo iría debilitando en beneficio de la verdad cultural e histórica. La envoltura de personajes discutibles de la Colonia, la Independencia y la República dentro de una categoría mítica es una construcción ficticia, una inflación voluntaria de la historia real, a partir de la cual se confunden todos los juicios de valor establecidos en el mundo occidental, en el mundo de una cultura marcada por la axiología.

Como la mentalidad mítica está reñida con la mentalidad religiosa, puesto que la aceptación de un Dios creador supone un orden único apoyado en la revelación, que se contradice con el desorden múltiple de lo mítico —y como por otra parte, toda la sociedad latinoamericana desde la Conquista está inscrita en la mentalidad religiosa—, se explica por ello que los procesos de mitificación adquieran tal irracionalidad y sean tan paralelos a los procesos de beatificación. El mito, pues, no nace de la actividad del pensamiento, sino, por el contrario, de la beatitud de la admiración. Para asegurar su eficacia, la mentalidad mítica entre nosotros refuerza, en vez de combatirla, la condición insular endémica que nos tipifica. El mito crece a expensas de la beatería admirativa y de la falta consciente y voluntaria de puntos de referencia. Por consiguiente, el mito está favorecido por el aislamiento y la invulnerabilidad. Concebida en esta forma, la creación de mitos locales no solamente no enriquece la vida de la comunidad, ampliando el orden de la historia con el formidable apoyo de la mentalidad mítica, sino que la empobrece, reteniéndola entre los límites estrechos de la megalomanía provinciana.

La historia y la cultura son debilitadas por la mitificación impenetrable a cualquier intento de discusión crítica. Este es el punto más profundo del subdesarrollo cultural, que no parece susceptible de modificación alguna mientras se mantengan también inconvertibles las estructuras sociales, políticas y económicas de nuestros países.

Dentro de esta explicación se justifica ampliamente la mitificación de Vázquez Ceballos. El único error lamentable consiste en que, en cambio de seguir el orden sagrado de las mitificaciones precolombinas —que por su carácter cerrado llevan a la categoría mítica seres y elementos extraídos de la misma comunidad, representativos de su esencia y formas de vida—, la mitificación después de la Conquista tiende a operar sobre los productos de la transculturación, como en el caso de Vázquez, desdeñando los mestizajes y las soluciones criollas.

Por eso se produce el hecho singular de que Vázquez sea un mito mientras que el Aleijadinho o el Indio Condori son simplemente artistas importantes en el ámbito de la Colonia. Esta diferencia sólo se explica a la luz de la sempiterna sumisión ante las dominaciones extranjeras, y de la voluntad de acatamiento que caracterizará la vida americana a partir de la Conquista.

▪ BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Luis Alberto: *Diccionario biográfico de artistas que trabajaron en el Nuevo Reino de Granada*, Bogotá, Ediciones del Instituto de Cultura Hispánica, 1964.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel: *La pintura en Colombia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel: *Pinacotecas bogotanas*, Bogotá, Editorial Santa Fe, 1956.
- Mendoza Varela, Eduardo: *Dos siglos de pintura colonial colombiana*, Bogotá, Editorial Sol y Luna, 1966.
- Ortega Ricaurte, Carmen: *Diccionario de artistas en Colombia*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1963. (pág. 421 del catálogo actualizado).
- Vázquez de Arce y Ceballos, Gregorio: *su vida, su obra, su vigencia*, Bogotá, Editorial Menorah, 1963. Textos de José Manuel Groot, Roberto Pizano, Guillermo Hernández de Alba, Santiago Martínez Delgado, Gabriel Giraldo Jaramillo, Jorge Luis Arango, Francisco Gil Tovar y Luis Alberto Acuña.

▪ DATOS BIOGRÁFICOS DE GREGORIO VÁZQUEZ DE ARCE Y CEBALLOS (1638-1711)

- 1668: Es expulsado del Taller de los Figueroa. No se sabe con exactitud la fecha de ingreso.
- 1660-1699: Periodo de su mayor producción; alrededor de ochenta y siete obras catalogadas y ubicadas.

1701: Es apresado y condenado a prisión por complicidad en el rapto de una reclusa del convento de Santa Clara. «Al salir de la cárcel se vio reducido a una gran miseria».

1704-1710: Continúa más moderadamente su actividad de pintor.

1710: Enloquece definitivamente.

1711: Muere en Santa Fe de Bogotá.

▪ DATOS SOBRE LAS OBRAS

Ortega Ricaurte, Carmen: *Diccionario de artistas en Colombia*, primera edición, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1965.

Pizano Restrepo, Roberto: *Catálogo de las pinturas de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos*, París, Editorial Bloch, 1926.

▪ CAPÍTULO II

▪ EL PRIMER SENTIDO DE LO GROTESCO: LA COLONIA — LOS FIGUEROA DEL SIGLO XIX

UNA SOCIEDAD ARCAICA, QUE no tiene aún acceso a ninguna de las formas superiores de la cultura, constituida por pequeños conglomerados extranjeros que no logran asimilarse al país informe donde les ha tocado vivir y padecen, por eso mismo, de la enfermedad de la nostalgia, no encuentra una forma más adecuada para expresarse que la visión primitiva.

La visión primitiva está condicionada por factores tanto individuales como sociales. El hombre que ve de un modo primitivo, que visualiza el mundo de acuerdo con un esquema primitivo, es quien, por falta de capacidad de análisis, necesita las cosas condensadas para poseerlas.

La condensación lleva a una síntesis. La síntesis favorece la comprensión del problema visual. La escuela de

Joaquín Gutiérrez y los Figueroa del siglo XIX representan esa intención resultante de una necesidad de aclarar el mundo a su alrededor, tanto en su concepto como en su captación visual.

El mundo correspondiente a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX es, ante todo, un universo jerárquico. Las jerarquías más inmediatamente visibles son las de los virreyes y los próceres. Es decir, el poder y la gloria. El poder derrama en su contorno el prestigio de las cortes. No es solamente el virrey sino también sus personajes quienes tienen acceso a él: la aristocracia palaciega que imita la sociedad cortesana europea. Hombres y mujeres que se destacan del común en razón de ese prestigio y que están marcados por la excepcionalidad del poder, son erigidos por la escuela de Joaquín Gutiérrez a la categoría de símbolos, es decir, privados de su carácter realista y situados en una inamovible categoría abstracta. Se los exonera de la acción al penetrar en esa zona de absoluta estaticidad. Se los exhibe, como en vitrinas, buscando que permanezcan por fuera del desgaste, la fealdad y el realismo; en una palabra, se los abstrae del mundo real para sostener ese prestigio como una de las únicas fuentes de referencia estable dentro de la sociedad colonial jerárquica.

La implantación de las figuras en los cuadros de Joaquín Gutiérrez y su escuela corresponde a esa idea con sumisa fidelidad. Es preciso *presentar* y, por consiguiente, hay que crear un escenario. Dicho escenario consiste en tres elementos: el plano de color unido del fondo, carente de cualquier elemento de prospección y destinado,

por consiguiente, sólo a *mantener* la figura en un primer plano. El segundo elemento es el cortinado de terciopelo que se curva graciosamente para dar cabida a la imagen y la rodea como un estuche; el tercero es la leyenda explicativa que, en la parte inferior, aclara nombre, apellido y dignidad del personaje pintado.

Las obras están concebidas como galería, o sea como la exposición reverente y pública de los personajes que, por la sola razón de frecuentar la corte del virrey y las mínimas altas esferas del virreinato, merecen ser conocidas por el público y expuestas a la consideración de la gente. Pero aun antes que esta función, los cuadros de la galería debían llenar el cupo de la autosatisfacción personal de cada uno de los retratados. El retrato así concebido pasa por alto el medio donde se vive, las difíciles circunstancias políticas y las exiguas bases económicas de la sociedad virreinal. Pero esa misma negación evidencia, de una manera flagrante, la incapacidad de integración del gobernante con los gobernados.

La tendencia clara a la abstracción, la tiesura de los personajes, su posición física y la minuciosidad acuciosa de los vestidos, delata la existencia del poder en sí, de un poder tribal e incontestable, no del poder ejercido racionalmente sobre alguien.

La sociedad donde se pintan estos retratos no tiene, a pesar del aparato del poder, ninguna organización sistemática. La pirámide que va, a la manera medieval, desde los detentadores del poder, ampliándose hasta llegar a la base de los desposeídos de cualquier poder, no es más que

un orden elemental, derivado de esquemas impuestos desde afuera. El trabajo individual no encaja en ninguna estructura general, sino que está condicionado a la pobreza del medio. Por eso resulta a primera vista grotesco que se establezca una galería de semejante esplendor dentro de esa parasociedad raída y amenazada constantemente por la violencia política estimulada por los criollos patriotas. Pero se explica mediante esa intención alegórica de un arte oficial que desea perpetuar dos tautologías: la inviolabilidad y la grandeza del poder virreinal, emanado de la inviolabilidad y la grandeza del poder de la casa reinante de España, que llegaba en ese momento al punto crucial de su fracaso y su declinación como forma política fuerte.

Con los retratos de Joaquín Gutiérrez comienza en Colombia una línea de obsecuencia artística, reverencial ante las fuentes de poder, aun cuando la justificación de este poder sea endeble y ficticia. El pintor y su escuela perpetúan una especie destinada a extinguirse, no con la soberbia y causticidad como lo hacían contemporáneamente, en España, Velázquez o Goya, denunciando la fragilidad de Felipe IV o la estolidez de Carlos IV. La perpetúan como una entidad global, abstracta, imbatible y perfecta. Similar al proceso de la estatuaria egipcia faraónica regida por una voluntad frontal-presentativa, testimonian el valor sobrenatural del poder y su condición sobrehumana. Por una parte, la rigidez corresponde al prestigio pétreo de la jerarquía; por otra parte, el gesto significa el compromiso de realzarla. Velázquez podía manipular con sevicia el rostro abotagado de Felipe IV y Goya encarnizarse con la

adiposidad lúbrica de María Teresa de Parma; pero Joaquín Gutiérrez está paralizado, frente al caballete, por el temor reverencial a la autoridad. Por eso su obra y su escuela denuncian de ese modo tan irrevocable, y revisten el valor de revelar un medio y una peculiar circunstancia histórica como es la sociedad virreinal.

Lo estéticamente importante, sin embargo, es que no lo revela como documento, sino que origina un estilo particular para transmitir ese contenido, un estilo que se contradice vivamente con los pintores coloniales «repetidores» del transmisor metropolitano, encarnados en la obra ya revisada de Vázquez y Ceballos.

Aun cuando Gutiérrez pertenezca a fines de la Colonia —finales, no exactamente precisados, del siglo XVIII—, y Vázquez a comienzos del mismo siglo, el área colonial en que se mueven uno y otro es la misma.

Ya hemos visto que Vázquez se dedica a glorificar la jerarquía de la iglesia, el santoral y la virgen. Pero cuando se enfrenta al retrato, como el de Enrique de Caldas Barbosa (1698), busca con igual insistencia un campo realista donde desplegar su técnica cromática y su dominio de las veladuras, ubicando al personaje en un posrenacimiento admirativo y fiel, tan desvelado por el manierismo correcto como desinteresado de la relación del personaje con el medio. Por eso un retrato de Vázquez como el citado, superior en resultados pictóricos, por ejemplo, al retrato pintado por Gutiérrez al virrey Solís en 1775, carece sin embargo de la poderosa significancia de este último. Quiero decir que, mediante las obras de Joaquín Gutiérrez, logramos

introducimos en una sociedad jerárquica, traumatizada por una autoridad derivada y mediocre, por ello mismo anhelosa de rivalizar con el poder central en prestancia y valores formales, así como en indicios inequívocos de autoritarismo. Los retratos de Vázquez, en cambio, terminan en ellos mismos: en su manierismo renacentista y en la lenta digestión de los modelos europeos. Su condición epigonal lo torna olvidable; ineficaz para penetrar un medio cuyas referencias son siempre más literarias, reducidas a la crónica, los epistolarios y las anécdotas, que a la verdadera historia. A su lado Joaquín Gutiérrez funciona como un elemento histórico, transmisor de los valores infrahumanos y suprapolíticos que dominaban la vida virreinal.

¿Cuál es el estilo que encuentra Joaquín Gutiérrez para significar esa vida virreinal? ¿Cómo pinta el escenario que debe soportar sus figuras jerárquicas? ¿De qué manera elimina el movimiento? ¿Cómo inventa ese resplandor cromático que debe nimbar a las figuras de su carisma autoritario?

La primera sensación que se experimenta ante la obra de Joaquín Gutiérrez es su indeclinable encanto. Parte de su simplicidad y del poder que él, como todos los pintores de tendencia abstracta, poseen por el hecho de dar la visión de una vez, de un solo golpe de pupila, excluyendo la noción de tiempo. El cuadro se recibe, sí, mediante una visión simultánea. Color, forma y plano, desembarazados de la anécdota, nos eximen del trabajo de recorrer una imagen, realizando esos recorridos en etapas sucesivas y por consiguiente temporales, temporales dentro de una sucesión

que nos permite, e inclusive nos obliga, a reflexionar sobre la imagen. La simultaneidad de valores en los cuadros de Gutiérrez, en cambio, se recibe por un impacto, como pasa, en la actualidad, con el «pop» pintado al estilo de la valla publicitaria. La reducción a tales síntesis, además, nos desvía también de cualquier confrontación con la realidad. La cabeza de carne y hueso del Caldas Barbosa de Vázquez nos lleva necesariamente al símil con la realidad; la cabeza de madera del virrey Solís de Gutiérrez nos lleva al mundo de los equivalentes, de las paráfrasis pictóricas. La figura existe independientemente de la realidad; esto la desliga y la enriquece; el mundo pictórico de Gutiérrez es tan autónomo como pintura, como doblegado a la autoridad que debe significar, y como auténticamente fiel a la transmisión de tales significados.

Si su obra, por las elipsis, las síntesis y la voluntad bidimensional, se acerca más a la visión primitiva que a la visión culta, nunca podría considerárselo como un primitivo. Es, en cierto modo, un falso primitivo. Quiere hacer algo cuyo resultado coincide con la percepción primitiva del mundo objetivo, pero no por responder a una visión inocente, bárbara o *a priori* de la cultura estética, sino como único modo, intencional, de perpetuar la noción jerárquica y de ponerla a salvo de lo contingente. De la misma manera que en el arte egipcio, el hieratismo corresponde a la sistematización de un concepto, no a la ignorancia o al temor de la concepción naturalista. No es, por fin, una síntesis anterior al conocimiento sino ejecutada con plena deliberación. Esto se reconoce estimando la precisión

confirmada en el diseño; las modalidades rotundas de definir los gestos y quitarles su incertidumbre y su variedad naturalista; el refinamiento increíble de los elementos lineales. Así como el dibujo marca, por la fuerza de sus síntesis, la excepcionalidad del contorno del personaje, el color ha sido escogido con una clara sabiduría cromática, manteniendo los tonos bajos en una zona de delicadeza digna de la paleta de Watteau; pero advirtiendo, mediante la inteligente inserción de pequeñas zonas cromáticamente fuertes, que esa aparente fragilidad es aristocracia y no abulia, distinción y no debilitamiento. Ni el diseño ni el color dan un paso en falso; por eso la definición de los personajes es tan enérgica como deseaba hacerse aparecer ante los súbditos. Es una iconografía hecha para la reverencia criolla; y resulta. Mientras la obra de Vázquez es una iconografía hecha para la devoción universal; y fracasa.

Al primer movimiento de agrado que suscita la obra de Joaquín Gutiérrez como respuesta a la expresión directa y armónica de factores plásticos cuya recepción es inmediata, sucede, pues, esa curiosidad más vertical que nos lleva al fondo del problema y nos esclarece la fábula del mundo virreinal.

Esta pintura tiesa y ceremonial reviste todo el interés de una clave. Porque Joaquín Gutiérrez no sólo representa de manera admirable la condición jerárquica de la Nueva Granada a fines del siglo XVIII, sino que radicaliza esa condición hasta tal extremo como para hacernos comprender la resistencia terca y silenciosa que comienza

a programarse y que resiente ya los primeros síntomas de cambio que anuncian la independencia.

Contra la primera remoción sociopolítica, las imágenes de Joaquín Gutiérrez crean un estereotipo que pretende ser irrevocable. Se traza la primera línea de dureza monolítica contra el embate de movilidad, del juego abierto, de la elasticidad social, y es, sin duda alguna, una línea trágicamente profética.

La obra de Gutiérrez corresponde exactamente a ese mutismo tenso, a esa intensificación del proceso jerárquico para apagar los primeros brotes revolucionarios. Convive con la ceguera de las clases dirigentes españolas que, enfrentadas con las clases criollas trepantes por las vías del dinero y del comercio, no admitían insolentemente ninguna participación en el poder y seguían poniendo en práctica la catalogación simplista de amos y vasallos. La estereotipación de sus retratos intuye —o comprende— toda la magnitud de esa voluntad de poder estratificada e ineluctablemente, sólo decidida a permanecer. Al mismo tiempo, es paralela al proceso de crecimiento de las iglesias neogranadinas, que pasan de su construcción austera y ecléctica del siglo —comenzada en planta basilical, cruzada luego con naves románicas, coronada con techo de paja y adornada con los más económicos elementos litúrgicos— a ser «vestidas», así como se acostumbra en la misma época a vestir las tallas policromadas. El ornamento añadido en el siglo XVIII a la mayor parte de las iglesias ya construidas no es comparable a la tremenda voluntad ornamental barroca, sea de México, sea del Ecuador, Bolivia o Perú.

Resulta un producto híbrido entre la voluntad ornamental menguada por la falta de recursos económicos y la falla de estilo que anarquiza también las tallas y los diseños de los muebles; pero responde, como dice el arquitecto Germán Téllez, «a la pobreza de la verdad».

La defensa del antiestilo bogotano, al compararlo con la formidable riqueza estilística de las grandes ciudades coloniales, siempre se apoya en el mismo argumento de la verdad personal y la frescura directa de su testimonio, con respecto a la impersonalidad avasalladora de los estilos generales a la manera del barroco mexicano. Este barroco se coloca, por la maravillosa precisión de sus definiciones y logros estéticos, en la órbita del arte y la cultura universal. El estilo de la pobreza, en cambio, no tiene ninguna repercusión fuera de la historia interna de un país. Sólo va marcando con una inocente veracidad, los estados reales por los cuales dicho país atravesó en un momento dado. Obras decorativas como las de San Francisco o como las de la Tercera, en Bogotá, permiten conocer los nombres de los pocos decoradores que se destacaron del general anonimato. En las demás iglesias se hace lo que se puede. Cuando falta la hoja de oro se echa mano del color, del diseño y del relieve. Librementemente, se incorporan elementos de la flora autóctona y se produce un mestizaje, no sólo de temas, sino de oficios y decisiones ornamentales. Las iglesias se visten a medias, se decoran las falsas cúpulas, se encarniza el decorador con el techo de una capilla, con un altar o un púlpito. Lo que no alcanza a decorarse, sin embargo, deja grandes zonas blanqueadas a la cal, las verdaderas zonas

de la pobreza que, involuntariamente, crean en el arte colonial neogranadino esas áreas de reposo inexistentes en el colonial mexicano, o en iglesias como la de la Compañía de Quito, o en los templos limeños, donde el efecto se logra por acumulación y por una deliberación furiosa y jadeante de cubrir todo, techos, columnas, muros, cornisas, zócalos, podios, puertas, de oro y ornamentos en relieve.

El colonial neogranadino que sirve de marco a la obra de Joaquín Gutiérrez es, por la fuerza de su pobreza, un colonial con treguas; permite respirar y ayuda a ver el detalle ornamental que naufraga en los estilos coloniales más opulentos. La ornamentación carece de fuerza masiva, y por consiguiente pierde la voluntad de vértigo del barroco, pero en cambio glorifica el detalle. Es el estilo de *una* indiátide, de *una rosa o de una* piña de oro, de *un* ángel estofado, de la encarnatura de *un* óvalo, de *un* diseño rococó en una puerta, de *un* altar de espejos, de *una* pila de piedra. Y enseguida la pared blanca, el reposo para poder ver, para alcanzar a ver. Casos como la Capilla del Sagrario en Tunja o como San Francisco de Bogotá, son absolutamente excepcionales, porque su valor radica en el conjunto. Santa Clara en Bogotá representa un tercer argumento, donde a la intención de —vestir— completamente el recinto de la iglesia, corresponde una excepcional claridad en el diseño de la bóveda, el establecimiento del coro y la diagramación del altar; por otros medios, queda igualmente ratificado el deseo de rigidez mientras los demás coloniales se desorbitan: esa voluntad de mortificación en

el rigor, mientras los otros se deslizan por las pendientes más desmedidas de la locura ornamental.

Los retratos de Joaquín Gutiérrez deberían estar incrustados en los muros de Santa Clara, más bien que en San Juan de Dios —templo cuya comunidad hizo el mayor encargo al pintor—, o que dispersos y distraídos en los museos. Tanto en Santa Clara como en sus obras impera el mismo esquema compositivo: un diseño neto y elemental, por una parte, y el tratamiento de lo decorativo como laborioso relleno del dibujo, por la otra; a lo cual habría que añadir una idéntica intención de salvar la vida independiente del detalle y lograr que su inmersión en un conjunto mayor no cancele de ninguna manera esa autonomía.

El mejor ejemplo para justificar el renombre de Joaquín Gutiérrez es el maravilloso retrato de María Tadea González Manrique, del Museo Colonial, sujeto como los demás a rigidez frontal y presentativa. El hecho de ejecutar, excepcionalmente, un retrato femenino, en cambio de los acostumbrados retratos masculinos de personajes civiles o de clérigos, le permite a Joaquín Gutiérrez realizar mejor que nunca su poderosa síntesis entre un dibujo ceñido y un ornamento realzado, no reprimido, por esa austeridad del diseño. Los relojes y las flores del vestido, las oscuras piedras preciosas de las pulseras y del collar, la precisión de los bucles y las mínimas joyas que los sostienen, el recorrido inverosímil y laborioso de las guías de encaje, son retenidos por el marco de estuco dorado y de terciopelo rojo, y expuestos en un definitivo primer plano gracias al color unido que hace las veces de fondo. La compacidad

del color mantiene el cuadro dentro de los términos bidimensionales de la superficie. Las mínimas insinuaciones de volumen, determinadas por la sombra regular del óvalo del rostro, del cuello y los brazos, traen la figura ligeramente hacia adelante, como si estuviera asomada a una vitrina, pero no la remiten a ninguna profundidad.

Para Joaquín Gutiérrez, el ornamento es el equivalente de la noción jerárquica. Los relojes de la marquesa de San Jorge, el bastón de puño de oro y los guantes del marqués y de Sebastián de Eslava, las cintas sobre el pecho de los prelados del Rosario, alcanzan una categoría simbólica sobre la cual se inclina todo el afán del pintor, para concederles una mayor atribución significativa y, desde luego, mucha mayor vivencia que a los rostros.

Son los más bellos retratos del acatamiento que se han pintado en el perímetro de la Colonia neogranadina; no se roza ni la tristeza ni el servilismo, que ensombrecen tantas obras anteriores y posteriores. Hay una gran alegría en servir y cohonstar la fuerza progresivamente metafórica de la autoridad. Se apuntala esa fuerza con el artificio jubiloso de los retratos; en esta obra de pintura-ficción no se oye —o si se oye se desatiende— el ruido de las pisadas de los comuneros que, diez años antes de su estallido, ya comenzaban a volverse perceptibles.

El primero de febrero de 1782 un hombre es arrancado a golpes de la cárcel, arrastrado por el suelo, llevado hasta el lugar donde va a consumarse su suplicio, ahorcado hasta verificar que ya terminaron sus convulsiones y sus estremecimientos, bajado de la horca, decapitado, dividido su

cuerpo en cuatro partes para que su cabeza sea conducida a Guaduas, su mano derecha expuesta en El Socorro, su izquierda en la Villa de San Gil, el pie derecho en Charalá y el pie izquierdo en Mogotes.

Todo esto fue escrito, con la misma pluma, por los auditores de Santa Fe de Bogotá, el corregidor Juan Francisco de Berbeo, el arzobispo y virrey Caballero y Góngora, los españoles poderosos y los criollos poderosos, en una coalición de fuerzas contra la voluntad popular; coalición que sería sistemática en la vida política colombiana.

El asesinato del primer guerrillero de América, José Antonio Galán —quién desbarató la estructura económica de la Colonia al desobedecer las disposiciones despóticas de la Regencia sobre estancos y recaudaciones, proyectando después su impulso revolucionario hacia una modificación sustancial en el destino de mestizos y mulatos, y buscando finalmente, enardecido por el entusiasmo de las poblaciones levantadas a su paso, la toma del poder— corresponde a un vacío en el desarrollo cronológico del arte neogranadino. Está enmarcado por los retratos de los marqueses de San Jorge de Joaquín Gutiérrez, que lo preceden en poco menos de diez años, y los retratos del Libertador Bolívar por Pedro José Figueroa, pintados treinta años después de su verdadera revolución y diez años más tarde de estalladas las luchas por la Independencia.

En medio de dos concepciones jerárquicas igualmente abstractas y premeditadas, una historia alucinada carece de ilustrador. Queda fuera del tiempo, marginada de la «historia recompuesta», a la cual abre una brecha que tendrá

siempre un carácter tan ejemplarizante como admonitorio, y también exenta de la inmortalidad que confiere el arte. Representa, entre las jerarquías de la Colonia y las neojerarquías de la Independencia, un cráter por donde asoma el pueblo, tan ausente del juego de las primeras como del juego de las segundas. La tempestad de los Comuneros dura diez meses desde el día en que la columna de los sublevados «encabezada por un hombre semidesnudo que portaba al hombro un bulto de tabaco y blandía en la mano un puñal al grito de “viva la libertad”» hasta el día del suplicio concertado por los grupos de poder contra quien encarnaba al hombre del común. El resultado de la revolución de los Comuneros es terminar con las exacciones del régimen fiscal de España, devolver los resguardos y las salinas a los indios y, básicamente, suprimir los estancos, los impuestos, las contribuciones de peaje, los donativos y el monopolio del tabaco. Pero la estratificación de las clases sociales permanece inmodificada. Las guerras de la Independencia que son, en definitiva, la lucha de dos clases medias ambiciosas y nostálgicas de llegar a ser clase dirigente, una española y otra criolla, abren el camino de la organización republicana sobre la base del triunfo de los criollos contra los peninsulares y permiten que se produzca un relevo étnico. El arte sigue entretanto su camino de apologista de la jerarquía, sin moverse un ápice del artificio que presupone tal situación de dependencia. No se trata, como ocurre en las distintas épocas de la cultura europea, de representar los intereses, el pensamiento y las tendencias de la comunidad, tal como el románico puede

expresar la mentalidad entera de la Baja Edad Media, o el bizantino manifestar los estamentos de un poder político que reposa sobre la noción de divinidad.

Aquí el artista sigue tan de cerca la historia o, mejor dicho, las anécdotas de la historia, que no alcanza a comprender sus contextos. El interés que suscitan obras como las de Joaquín Gutiérrez o las de los Figueroa reside precisamente en que, a través de sus trasgresiones al naturalismo y de sus impericias técnicas, logramos penetrar en unos contextos que nos son negados por la monotonía del «recuento histórico», que en nuestros países sustituye a la crítica o la interpretación histórica.

En apariencia, la obra de Pedro José Figueroa es la encarnación misma de la historia, puesto que su gran tema es Bolívar. Pero enseguida asombra comprobar que su visión de Bolívar, siendo prácticamente uno de sus pintores oficiales, es la de un primitivo en pleno siglo XIX, cuando en Europa el neoclasicismo llega a una forma de superrealismo empujado por las exigencias del diseño, y el romanticismo proclama una comprensión de la naturaleza profundamente histórica y social del hombre, lograda por medio de la acción.

Contra ambos conceptos que rigen el arte europeo durante el siglo XIX, los retratos de Bolívar ejecutados por Pedro José Figueroa entre 1821 y 1838, así como las obras realizadas por sus hijos José Celestino y José Miguel Figueroa entre esa fecha y 1874, aproximadamente, levantan un dique represivo. ¿Qué están represando? Todo indica que represan las aguas vivas de los movimientos populares

que encabezó Galán: las huestes miserables que acompañaron, alucinadas y sin entender qué estaba ocurriendo, a los criollos y a los españoles alternativamente. Tanto el neoclasicismo como el romanticismo europeo revelan, aun usando sistemas opuestos de expresión, la participación popular, de las masas, en la acción que genera el Siglo de las Luces. Esto crea una pintura de tono épico, salida de dos fuentes que confluyen en la exaltación del héroe, se llame Sócrates o Sardanápalo o Napoleón. Entretanto, en medio de un estado de guerra permanente que va desde la rebelión de los Comuneros hasta las últimas luchas por la Independencia, el héroe pintado por los artistas neogranadinos queda solo: únicamente las batallas de José María Espinosa son un híbrido sorprendente que oscila entre Uccello y el *Aduanero* Rousseau. Nada del aliento épico del neoclasicismo o del romanticismo recorre sus lienzos: en el famoso retrato de Santander del Museo Nacional de Bogotá —como para que no se dude acerca del carácter abstracto y alegórico de la batalla— Espinosa dibuja a su héroe con una precisión admirablemente grotesca: Santander, enorme y displicente, domina y prescinde al mismo tiempo del campo de batalla replegado a su espalda, sostiene un libro con la mano derecha, mientras con la izquierda refuerza el gracioso gesto de cupletista con que los héroes locales quiebran la cadera, para posar ante el pintor.

Para los Figueroa del siglo XIX la historia sigue siendo, por consiguiente, perfectamente autárquica: el caudillismo, como dirección dominante de la política continental, se traduce en la autarquía de los retratos. Reiterando

una vez más las antiguas tradiciones del arte jerárquico, el retrato sigue siendo plano y frontal. Escabulle los problemas del volumen reduciendo las sombras a manchas esquemáticas y eliminando los fondos, o sustituyéndolos por fragmentos de decorado.

Ninguna de estas obras representará, como va a hacerlo la generación siguiente con la historia mítica contada por Alberto Urdaneta, los anhelos de la burguesía. La burguesía del periodo inmediatamente posterior a la Independencia, no tiene papel en la incipiente sociedad republicana; permanece atónita y sus costumbres no cambian; sigue debatiéndose entre la pobreza con dignidad y el deseo de marcar siempre más netamente su distancia del hombre del común. La aristocracia consiste en una manera peculiar de sentarse, en los modales del salón y la práctica del comercio; por encima de estos estrechos datos formales, está el anhelo de llegar a ser aristocracia a toda costa. Dentro de este *status* intermedio, lleno de indecisiones, no hay cabida para el retrato del burgués.

Entretanto, los héroes de la Independencia están absorbidos por la tarea, plagada de desinteligencias, pugnas internas y conflictos conceptuales, de establecer las instituciones republicanas que deben sustituir al orden virreinal. Las palabras comienzan a exceder la acción, y un mal endémico ignorado hasta el momento en la literatura directa de los cronistas coloniales —la terminología ideológica— hace su aparición. Diego Montaña Cuéllar, en su libro *País formal y país real*, pone de relieve cómo utilizan las constituciones locales del antiguo Reino de Granada las

palabras «soberanía popular», según la acepción roussoniana. Pero el pueblo soberano es el gran marginado de estos procesos intelectuales. La revolución se consuma en las actas, mientras la esclavitud sigue vigente en Colombia hasta su derogación en 1850 por el presidente José Hilario López. Bolívar prohíbe en 1829 la lectura de Bentham en la universidad, y sólo en 1861 el presidente Mosquera se incauta de los bienes de «manos muertas» pertenecientes a la Iglesia.

Las guerras civiles que asolan el país de 1830 a 1903 siguen teniendo a la facción política, al grupo de poder, al héroe, como protagonista. La acción épica, que supone la intervención de la comunidad real, no del grupo, no existe en el país. La pintura del siglo XIX realiza la presentación de la historia a la luz de esta verdad; por eso se reduce al retrato de los personajes. Entre el comienzo y el fin del siglo XIX, es decir, entre Pedro José Figuerola y Alberto Urdaneta, inventará la historia de acuerdo con las palabras de las actas; a la terminología ideológica corresponderá una pintura ideológica; *Caldas marchando al patíbulo*, de Alberto Urdaneta, expresa la retórica insincera y presionada por los hechos, donde sucumbe su rápida fidelidad a lo real directo, manifestada en sus bocetos a lápiz.

Estos argumentos son convalidados no sólo por el conocimiento de la historia republicana del siglo XIX, sino por el auxilio documental que presta la pintura. Se ratifican en los retratos de Bolívar ejecutados por Pedro José Figuerola, en los retratos seculares pintados por sus hijos, en la tendencia neoprimitiva de su escuela, que resuelve

con la inmovilidad, la desproporción, el leve sentido del absurdo, el problema de describir la nueva clase dominante republicana.

Joaquín Gutiérrez carece de las condiciones que singularizan al «primitivo». Ni la desproporción, ni las situaciones insólitas, ni las resoluciones por el absurdo, que confieren a la obra primitiva esa sinrazón y gracia poderosas, existen en su obra. Hemos visto ya que esa obra tiene en el XVIII una legislación propia y muy estricta, básicamente proporcional y armónica, que nunca contraviene. Los Figueroa, en cambio, pintan cabezas enormes, cuerpos planos y desproporcionados, gestos rígidos; magnifican detalles sin importancia, inventan situaciones inverosímiles. La jerarquía republicana, manoseada por el caos de las guerras civiles, demuestra en ellos no tener el imperio incontestable de la jerarquía de la Colonia revelada por Joaquín Gutiérrez. Es difícil creer que el retrato pintado por Figueroa, de Bolívar con la República naciente sentada sobre un cocodrilo, esté inspirado por el temor reverencial que ilumina, en cambio, afanosa prolijidad del retrato del virrey Solís hecho por Gutiérrez. En un campo más abierto, agrietado en sus conceptos jerárquicos, y donde sopla, mal que bien y a trancazos, un aire de libertad, los Figueroa hallan el modo de decir lo que ven con una pintura esclarecedora.

En 1819 Pedro José Figueroa pinta a Bolívar con la nueva República. En 1821 vuelve a pintarlo como libertador de Colombia, según el decreto del Primer Congreso General de Colombia del 20 de julio de ese mismo año; en

1828 José María Espinosa pinta a Bolívar dentro de un medallón, ahora cruzado de brazos, un año antes de la conspiración urdida contra él y del comienzo de su dictadura.

La figura de Bolívar como libertador está sostenida por un triángulo formado por las anchas solapas rojas bordadas, la cintura con las borlas de oro y los pantalones con alamares. Plana, dibujada con un diseque simplifica las manos, y el rostro ligeramente vuelto de perfil, la figura carece por completo del aliento retórico que señalé en el retrato de Santander, pintado contemporáneamente por José María Espinosa.

¿En qué categoría del mando entra Bolívar? En una compleja y confusa categoría, inventada por él mismo, que compaginaba difícilmente la aspiración a la presidencia vitalicia con la insistencia en la revocación de todos los privilegios; que aseguraba que para librarse del despotismo de los grandes, el pueblo debía tener un gobierno fuerte. Que contradecía las opiniones monárquicas y reaccionarias de San Martín pretendiendo instaurar una autoridad vitalicia dentro de un orden jurídico. Pero sobre esa teoría política contradictoria y ante todo impracticable que lo conduciría al enfrentamiento con el liberalismo santandereano, Bolívar es el hombre capaz de alcanzar la visión más clara y escéptica del medio que intentaba organizar. «Debía probar — escribe a Louís Peru de Lacroix— el estado de esclavitud en que se hallaba aún el pueblo colombiano; probar que no está no sólo bajo el yugo de los alcaldes y curas de las parroquias, sino también bajo el de los tres o cuatro magnates que hay en cada una de ellas; que en las ciudades es lo mismo, con

la diferencia de que los amos son más numerosos porque se aumentan con muchos clérigos, frailes y doctores; que la libertad y las garantías son sólo para aquellos hombres y para los ricos y nunca para los pueblos, cuya esclavitud es peor que la de los mismos indios; que esclavos eran bajo la Constitución de Cúcuta y esclavos quedarían bajo la Constitución más liberal; que en Colombia hay una aristocracia de rango, empleos y de riqueza, equivalente por su influjo, por sus pretensiones y peso sobre el pueblo, a la aristocracia de títulos y de nacimientos más despótica de Europa; que en aquella aristocracia entran también los clérigos, los doctores, los abogados, los militares y demagogos; pues aunque hablan de libertad y de garantías, es para ellos solos que las quieren y no para el pueblo que, según ellos, debe continuar bajo la opresión; quieren la igualdad, para elevarse y ser iguales con los más caracterizados, pero no para nivelarse ellos con los individuos de las clases inferiores de la sociedad; a estos los quieren considerar siempre como sus siervos a pesar de sus alardes de demagogia y liberalismo».

Esta confesión extraordinaria tiene todo el valor, aparte de la personal clarividencia de los hechos, de un enunciado profético acerca de la constitución clasista peculiar de la sociedad posgranadina. Bolívar anunciaba ya la formación férrea de los grupos de presión, sus hipocresías progresistas y su condición monolítica indestructible, fuera de la cual el pueblo era el grande y eterno marginado.

Los retratos de Pedro José Figuerola van parejos a la sorprendente mentalidad de Bolívar; excluyen los gestos falsos, la pompa, la palabrería.

El retrato de Bolívar de 1819 es, sin duda, la pieza maestra de la iconografía bolivariana. El general, de frente, con su gesto semiirónico, semidespectivo, apoya la mano derecha sobre el hombro de la pequeña República empenachada. La figurita femenina está sentada en una roca a manera de trono, pero su figura infantil y frágil desdice cualquier semejanza con la tradicional opulencia de las alegorías femeninas destinadas a expandirse en el espacio. En el costado izquierdo del cuadro, una palmera se inclina ligeramente sobre la República para enmarcarla. Debajo de la figura emerge la torpe y oscura cabeza de un cocodrilo y caen de un cuerno de la abundancia, disimulado tras la República, algunas frutas tropicales. La figurita parece jugar mientras levanta el dedo índice hacia arriba, obedeciendo más al gesto leve, tierno y protector de la mano del Libertador, que a su propia voluntad de dominio. Simbólicamente, la pequeña República es la hija del Libertador; él la muestra con cierto orgullo burlón y le dirige sus gestos.

Parece una idea inverosímil y obstinada la de quitarle valores trascendentes al símbolo, siendo que su lenguaje indirecto debe nutrirse precisamente de la ampliación del mensaje que transmite y que esta característica es la que le imparte fuerza, empuje y aliento. La alegoría y el símbolo son nuevos ámbitos, más amplios y resonantes, para comunicar una idea abstracta por medio de formas concretas.

El símbolo, por su concentración específica, es más impenetrable y profundo que la alegoría. La alegoría representa la idea bajo una apariencia más superficial; en este caso, la pequeña República sostenida por Bolívar es

mucho mas alegoría que símbolo y el cuadro discurre en un tono de baile de disfraces donde la idea se presenta rápida y fugazmente.

Esta manera de bajar el tono de lo simbólico a lo alegórico, y de darle a la visión alegórica la forma más elemental y antirretórica posible, coincide con el desprecio de Bolívar hacia los tronos y las concepciones dinásticas. «Están creyendo algunos que es muy fácil ponerse una corona y que todos la adoren —escribe—; yo creo que el tiempo de las monarquías se fue y que, hasta que la corrupción de los hombres no llegue a ahogar el amor a la libertad, los tronos no volverán a estar de moda en la opinión. Usted dirá que toda la tierra tiene tronos y altares; pero yo responderé que estos monumentos antiguos están todos minados con la pólvora moderna y que las mechas encendidas las tienen los furiosos, que poco caso hacen de los estragos».

El Bolívar de la República emplumada es quien dice esas palabras; quien enfrenta la cautela y los temores aristocráticos de San Martín, receloso de la ruptura de las relaciones de clase sostenidas durante la Colonia; quien previene, sin embargo, acerca de los males que ocurrirán con la ceguera de las clases dirigentes, una vez que tomen el poder; quien en 1828, ya profundamente desilusionado acerca de la aceptación de sus teorías políticas y abocado a la desmembración de la Gran Colombia, se cruza de brazos en el medallón de José María Espinosa. Entonces su voluntad de poder se afirma, la sonrisa se borra, se perfila la dictadura bolivariana, el personaje pasa de ser el héroe protector de la República a ser político institucional.

Milagrosamente, sin embargo, siempre se salva del flagelo oratorio. Desconcierta todos los esquemas del procerato pintado, o del criterio de autoridad plasmados, por ejemplo, en el retrato estereotipado al estilo de Luis García Hevia, pintado a Manuel Rodríguez Torices en 1837. No hay ni siquiera un intento de recreación en la figura física de Bolívar; pequeño, casi enclenque, aprisionado entre charreteras desmedidas, el pecho hundido, la mirada viva y tierna, Bolívar siempre es un hombre entre héroes.

Es que el héroe de la Independencia, y específicamente Bolívar, está demasiado penetrado de elementos contradictorios y surrealistas como para responder, sin caer en infidelidad con las complejas conductas del personaje, en la abulia del retrato académico. Su personalidad pertenece a la zona franca de la aventura y no a la postración de los sillones de gabinete. Por eso la concepción académica del héroe de la Independencia es un contrasentido. En el caso de Bolívar, su reducción a la condición estable del estadista inmovilizado por el *rigor mortis* de la concepción académica, recortaría, adulterándola, una imagen inquieta que se mantiene entre el azar tremendo de los viajes, los choques políticos, los desafíos sociales, las escapadas a los atentados y la sorpresa de la misma muerte en plena juventud. La imagen del Bolívar de Figueroa conviene con la real del héroe llegando a Santa Fe de Bogotá a caballo casi solo, extenuado, semioculto bajo un viejo sombrero de paja después de la batalla de Boyacá, evitando a las gentes santafereñas que le salían al encuentro esperándolo, a Morillo —y no a él—, con la ciudad engalanada. Es

Bolívar entrando a la gran aldea sin escolta, escéptico con respecto a la pequeña sociedad reaccionaria y entreguista que ya demostraba los síntomas que más tarde se convertirían en sus propias estructuras de sentido.

Contra la imagen de Santander, la de Caldas, la de Nariño, contra la pléyade de leguleyos, doctores, conservadores, tradicionalistas, monárquicos de corazón, Bolívar representaba un liberalismo depositado mucho más en la acción que en la ideología. Santander es tan inclasificable como Bolívar es escurridizo y dialéctico. Su originalidad, conmovedora y contradictoria, no hubiera soportado la horma del retrato académico. Hay un paralelismo evidente entre esa condición «insurreccional» de la personalidad de Bolívar, y las insurrecciones de pintores y corrientes del siglo XIX contra el lenguaje pictórico culto que se importaba de la metrópoli. Aun cuando el lenguaje pictórico republicano careciera de las bases culturales peculiares que son las únicas que pueden generar una expresión comunitaria, trató de apoyarse al menos la visión directa, rechazando las apoyaturas falsas de una cultura foránea. Esto lo comprendieron muy bien los pintores de la Comisión Corográfica que actúa a mediados del siglo XIX, al recorrer el país retratando con un ojo ingenuo, sin elaboraciones cultas, lo que la mano fijaba con pericia indudable en el manejo de la línea y especialmente de la mancha acuarelada. Ni la escuela de Figueroa, ni la Comisión Corográfica, por consiguiente, pueden acusarse de torpeza, sino que deben juzgarse como un intento original de manifestar, por conducto de síntesis primarias, tanto

lo intempestivo e imprevisible de las acciones republicanas, como lo inédito del medio ambiente en donde esas acciones se llevaban a cabo.

Volviendo a ese retrato clave en la iconografía bolivariana, parece inadmisibile ver a Bolívar representado con tal simplismo, cuando se revisa su personalidad refinada todavía latente en la escogencia de sus fincas, sus jardines, sus muebles, sus ambientes personales. De la finca de Bogotá a la finca de Santa Marta, por no mencionar sino los sitios colombianos de las estancias de Bolívar, todo lo que rodea al Libertador es de una rara preciosidad. Las habitaciones están llenas de cosas superfluas, como si las cosas fueran todo para él. Pero ni las lámparas talladas, ni los pájaros apresados en campanas de vidrio, ni los exquisitos tinteros o la espineta, o las vajillas francesas, están destinadas a retener a su dueño, sino que, por el contrario, parecen ser cosas para mirar y abandonar, para complacer en ellas un hedonismo y sensualidad manifiestas que, sin embargo, no lograban aburguesar a un nómada inclemente consigo mismo como fue Bolívar. No hay por qué pensar que su inquietud, su falta de estabilidad física y emocional, parte del hecho de ser general y verse envuelto en las continuas batallas por la Independencia. San Martín, que desempeña un papel militar idéntico en el sur de América, es un personaje sedentario, moderado y estable, cuya iconografía se desplaza cómodamente entre el naturalismo posrenacentista y la retórica posbarroca. Un hombre grande y ceremonial, destinado a cubrir los lienzos con el imperativo de la grandeza militar. San

Martín es, en sus retratos, el personaje de carne y hueso, sólido, tridimensional, apoyado en sus emblemas de poder. Bolívar es el mito, la invención de la historia como aventura no contada anteriormente. El héroe sacrificado por la carnicería de la política y su propia rapidez para vivir, consumirse y morir. San Martín muere de viejo en el ostracismo de Boulogne-sur-Mer, entre cosas olvidables e insignificantes. Bolívar muere de joven, precipitadamente, en una maravillosa quinta adonde se llega por avenidas de palmeras, mientras su brillante «amable loca» lo esperaba entre las cosas ultrarrefinadas de la quinta de Bogotá, trepada a un mirador cuya vista se extiende por sobre la lujuria anárquica de la vegetación tropical.

La iconografía sanmartiniana, crea, en el sur, el florecimiento del retrato académico; la iconografía bolivariana descuartiza la convención del retrato académico y despliega la historia como una hipótesis nueva, a partir de cero. Y el beneficio de esa situación original para la pintura santafereña reposa en gran medida en los hombros de Pedro José Figueroa y en la intuición, o en la comprensión, que tuvo de las contradicciones de la Independencia.

Incrustada en pleno siglo XIX, la presencia de los Figueroa representa un extraño injerto, no sólo con relación a los estilos europeos, sino también al resto de América. La visión primitiva de los Figueroa no es, como en otros territorios americanos, la marginal con respecto a una pintura oficial, sino exactamente la oficial, la dominante.

Es cierto que el caos republicano cercena la lenta pero continua corriente de contacto entre la cultura europea

y el despertar americano, y que la iconografía corresponde a un momento extremadamente politizado, en que la discusión sobrevenía, no entre partidarios o contrarios a Murillo, sino entre adictos o adversarios de Bentham. Pero asimismo debe conocerse que la pintura republicana, cronológicamente considerada, tenía ya una apoyatura clara en el arte colonial que la precede y en los antecedentes pictóricos cultos, reflejos, como los Figueroa del XVII y su discípulo Gregorio Vázquez.

Hay, pues, en la línea pictórica de los Figueroa del XIX, resolución expresa de cortar con tales antecedentes. Lo prueba el hecho de que la visión plana, absurda y deformante de Pedro José Figueroa no es corregida por sus hijos, sino, al contrario, ratificada e incluso amplificada en las obras de José Miguel y José Celestino Figueroa.

Sean o no auténticamente salidos de su mano, los retratos de los niñitos Cuervo Urisarri —cuya autenticidad pone en duda el crítico Eugenio Barney Cabrera por la razón histórica de que ambos niñitos vivían en Quito en la época en que fueron retratados y por la falta de antecedentes de ese tipo de representación en la pintura republicana nacional, mientras que es frecuente encontrar equivalentes de ambos niñitos en la pintura mexicana y quiteña—, han perpetuado la figura de José Miguel Figueroa, muerto en 1874. El niñito Nicolás Cuervo, primer Botero que se pinta en Colombia —así como las primeras monjas hinchadas, irrisoriamente floridas, boterianas, salen también de la mano de José Miguel—, se lleva las palmas. Su enorme cabeza impostada artificialmente en un cuerpo tieso

y diminuto paralizado por las volantas de encaje, las cintas y la tela pétrea del precioso vestido, las pantalonetas de organdí y los piecitos rígidos apoyados en una alfombra de flores; la pose del niño mirando fijo al retratista y sosteniendo al mismo tiempo, alelado, el lorito que sufre también el mismo proceso de petrificación, todo es de un encanto extraño y ligeramente espeluznante, todo entra en la «terrorífica inocencia» que, un siglo después, Fernando Botero convertiría en una vertiente admirable de estilo nacional. Burla burlando, José Miguel, lo mismo que su padre Pedro José Figueroa, habla de la sociedad que es y no es, de la historia que es y no es, de la indefinición congénita de una mentalidad criolla que ignora las razones mismas de su existencia.

En cuanto al tercer Figueroa, José Celestino, bastaría el admirable retrato de Ignacio de Herrera, que parece sacado del realismo cruel de Brueghel, para concederle un puesto equivalente a los otros en la trilogía.

Se trata, en conjunto, de pocas obras, algunas de dudosa adjudicación. Quedan anegadas, además, por la torrencial proliferación de la pintura burguesa de fines del primer siglo republicano. Corresponden a un momento en que todo el celo de un pueblo se concentra en la acción y la cultura resulta un acto gratuito que, si no se canaliza en la discusión política, parece improcedente. Ratifican el fenómeno recurrente de que, en los comienzos de formación de un nuevo estilo, la concepción primitiva del arte ordena el mundo con prolijidad y desapego de las normas cultas, de una manera elemental. Pero no infantil ni

indeliberada. Así como Grandma Moses inicia la pintura norteamericana moderna, y el *Aduanero* Rousseau dirige los parricidios contra el siglo XIX francés y Diego Rivera parte, cuando cree servir a una revolución, de los maravillosos retratos de las escuelas primitivas mexicanas, así los Figueroa desacatan las normas europeas de la pintura oficial de la Colonia, para ejecutar su pintura libre, anárquica y bidimensional. Pero al mismo tiempo que rompen, mediante esa actitud, con la línea de dependencia a los modelos europeos, se ligan consciente o inconscientemente, a la modesta e ignorada pintura colonial no académica y a los desafueros formales de los tallistas desconocidos. Crean, de esta manera, un comportamiento posible para el arte local, derivado de situaciones, temperamentos y formas de vida reales, verídicos; comportamiento que, aunque resulte barrido temporariamente por el academismo de fin de siglo, reaparecerá esporádicamente, como acto de afirmación de valores auténticos, a todo lo largo del siglo XX.

■ BIBLIOGRAFÍA

- Barney Cabrera, Eugenio: «Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX», en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, número 3, volumen 2, Bogotá, Editorial Antares, 1963.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel: *La pintura en Colombia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- — —: *Pinacotecas bogotanas*, Bogotá, Editorial Santa Fe, 1956.
- Liévano Aguirre, Indalecio: *Los grandes conflictos económicos y sociales de nuestra historia*, Bogotá, Ediciones Nueva Prensa, 1962.

Montaña Cuéllar, Diego: *Colombia, país formal y país real*, Bogotá, Editorial Platina, 1963.

Ortega Ricaurte, Carmen: *Diccionario de artistas en Colombia*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1965.

▪ DATOS BIOGRÁFICOS DE ARTISTAS CITADOS EN EL CAPÍTULO II

ESPINOSA, JOSÉ MARÍA: Nace en Bogotá en 1796, de una familia acomodada. Desde 1810 hasta 1819 pelea en los ejércitos de la Independencia. Se retira del ejército en 1819, después de la batalla de Boyacá, y se dedica de lleno a la pintura. El retrato de Bolívar data de 1828 y el de Santander, de 1853. Además de retratar a numerosos próceres de la Independencia, pinta batallas en las cuales participó. Es el pintor más prolífico y más «oficial», más «histórico», de su época. Muere en 1883 en Bogotá.

FIGUEROA, JOSÉ CELESTINO: Nace en Bogotá, pero no se conoce la fecha exacta de su nacimiento. Se dedica a la enseñanza del dibujo y la pintura al salir del taller de su padre. Es maestro de Alberto Urdaneta. Su obra es muy escasa y dedicada exclusivamente al retrato. Muere en 1870 en Bogotá.

FIGUEROA, JOSÉ MIGUEL: También retratista, tiene una carrera de maestro similar a la de su hermano. De 1848 parecen ser los retratos de los hijos de Rufino Cuervo. En 1873 pinta un retrato de Bolívar inspirado en los de su padre. Muere en Bogotá en 1874, dejando asimismo una obra muy poco numerosa.

FIGUEROA, PEDRO JOSÉ: Nace en Bogotá a finales del siglo XVII. Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento. Funda una

escuela donde, además de sus hijos José Miguel, José Celestino y José Santos, trabaja como pintor García Hevia. En 1813 y 1817 pinta el primero y segundo cuadro de *Nuestra Señora de la Peña*. Entre 1819 y 1822 pinta los retratos de Bolívar. Muere en 1838 en Bogotá. Su obra, que no llega a quince lienzos, se encuentra actualmente repartida entre la Quinta de Bolívar, la iglesia de San Agustín y la Catedral de Bogotá.

GUTIÉRREZ, JOAQUÍN: No se tiene fecha precisa de su nacimiento. En 1750 se entroniza en la iglesia de San Juan de Dios el primer cuadro de la serie de 26 que le fuera encomendada por la orden, de los cuales se conservan sólo seis. Entre 1775 y 1780 pinta sus célebres retratos de los marqueses de San Jorge y la serie de los virreyes. Se desconoce la fecha de su muerte, así como más detalles biográficos.

▪ CAPÍTULO III

▪ TRIUNFO DE LA REPÚBLICA — NACIMIENTO DE LA BURGUESÍA. EL RETRATO COMO DOCUMENTO DE CLASE

1889 ES EL AÑO, EN FRANCIA, del triunfo de la gran burguesía esclavizada por «lo real». «Los pintores —escribe Bernard Dorival en *Las etapas de la pintura contemporánea*, tomo I—, cuya especialidad les eximía de plegarse a esa tiranía, son los primeros en someterse a las exigencias de su espíritu. Así Bouguereau, fabricante en serie de ninfas libertinas y de vírgenes impregnadas de compunción comercial, proclamaba: “No hay arte simbólico, arte social, arte religioso; no hay sino arte —representación— de la naturaleza, para un artista que mantenga el ideal exclusivo de expresar la verdad”. Y Dorival continúa más adelante, ajuiciando la posición de los realistas de fin de siglo: «El primer efecto de semejante principio —se refiere al principio de negar

cualquier disidencia con respecto al modelo natural— es eliminar de la obra a su autor. De dos actores cuyas relaciones constituyen la esencia misma del arte —la Naturaleza y el hombre—, uno, el hombre, el principal, desaparece con una facilidad creciente a medida que su oficio deja de pertenecerle. Lo recibe hecho, masticado, sin asimilarlo ni hacerlo suyo. Nada personal en esa habilidad mecánica de mano que, más que un oficio, es una técnica, una técnica intercambiable. Despersonalizada, esa técnica también despersonaliza. Cree en entidades objetivas tales como *la* perfección, *el* dibujo, *el* color, y reclama de quien las practica una respuesta de insinceridad o al menos de conformismo; desde el momento que se acepta la existencia de lo bello en sí, ¿cómo no tener todos el mismo oficio o, al menos, aspirar a tenerlo? Orientados hacia tal perfección formal, los pintores se inclinan a practicar una cierta corrección de la naturaleza que combinan, como pueden, con su voluntad de fotografiar lo real. Así acaban por perder todo acento individual, siguiendo ese objetivo de “lo lindo” que, según Albert Aurier, es “la negación de toda emoción personal, de toda sinceridad, de toda búsqueda ingenua”.

Como resultado de esa actitud de la pintura de fin de siglo, pocas veces se da en la historia plástica europea una pléyade tan perfecta de mediocres como la que constituyen en Francia —centro del arte en ese momento— Meissonnier, Morot, Henner, Bouguereau, Bonnat. Y frente a esa pléyade se inclinan, extasiados, los pintores colombianos de fin de siglo en el caso de que, como Epifanio Garay, tengan la cultura suficiente para hacerlo. No

obstante, el hecho de que Garay venga de Bouguereau, y que en general sea esa pintura falsa, adocenada y servil a la alta burguesía de fin de siglo y a sus menguados ideales, lo que impera en Colombia no significa —como ocurrió antes y ocurriría después— que se pueda hablar de colonialismo cultural. Hay más bien una coincidencia, una identidad de ideales, entre los grandes burgueses de Europa y los pequeños burgueses de las «naciones-provincias» latinoamericanas, el mismo afán adulatorio en unos y otros, iguales capitulaciones, la defeción de toda personalidad, el ánimo de servir y complacer a los amos.

Es difícil relacionar exactamente el medio colombiano de fin de siglo con los pintores republicanos que genera la burguesía, ya que no hay ninguna coherencia entre las opiniones de historiadores, biógrafos o investigadores colombianos sobre dicha época. Si comparamos, por ejemplo, las versiones de cuatro pensadores sobre el periodo en que trabaja Epifanio Garay, nos desconcertará la discordia o la simple polarización de los conceptos.

¿Cómo ven la situación colombiana durante esa época? Así ve Miguel Samper el periodo republicano de mediados de siglo: «Faltos de una verdadera educación y tradición de hombres de gobierno y de auténtico sentido político, los hombres de la Independencia se plantearon programas basados en ideas absolutas, de autoridad fuerte los unos, de libertades absolutas los otros. Veían el mundo político en forma de antítesis irreconciliables y pensaban en forma lógica con sus principios, con lo cual se crearon los SISTEMAS y se desarrolló un culto fetichista por ellos.

El *sistema* justificó los crímenes y sirvió de medida para establecer la libertad y la traición, y con el tiempo se convirtió en el equivalente a los *programas* de los partidos políticos. El *caudillo*, en un principio exclusivamente militar, se hizo con el tiempo civil, pero conservó los mismos hábitos y la misma influencia. Es el jefe del partido triunfante, Supremo Magistrado y Pontífice Máximo. Como jefe reparte gracias entre los vencedores; como magistrado distribuye, o hace distribuir, empréstitos, suministros y multas; las expropiaciones de periódicos, las expatriaciones, y todo lo demás que forma el patrimonio de los *vencidos*; como Pontífice Máximo promulga dogmas, lanza excomuniones y transmite al pueblo los oráculos en mensajes y discursos inaugurales». «La *causa* es una modalidad del *sistema* y de los *programas*. La *causa sagrada* es rígida y sirve como frontera de las categorías de *amigo* y *enemigo*... El servicio a la causa finalmente elimina toda noción de responsabilidad personal, toda posibilidad de convivencia social y, a decir verdad, toda manifestación de auténtica inteligencia política».

Este texto clarividente y profético con respecto al futuro de la vida política colombiana, nacido del contacto con la realidad de la época, señala una compactación alrededor de comportamientos nacionales que, examinados por los criterios filosóficos de Jaime Jaramillo Uribe, ya en la época actual, señalan en cambio una *disgregación*.

«...a partir de 1848 y como resultado en gran medida de la ola revolucionaria que agitaba a Europa, sobre todo a Francia —escribe Jaramillo Uribe—, adviene la generación de la política, una generación en que predominaban

tres tipos de mentalidad política: la romántica utopista, la jacobina y la liberal clásica, circunspecta y conservadora muchas veces, pero cuya idea del Estado y cuya filosofía social optimista contribuyó a dar a la política y a la vida colombiana de la segunda mitad del siglo XIX el *ritmo agitado* que la caracteriza. —El subrayado es nuestro, para marcar la diferencia entre el concepto de Samper, emitido en 1860, sobre la *rigidez del sistema*, frente a la extrema movilidad, a la *turbulencia*, que señala Jaramillo Uribe—. Los ocultos, pero siempre presentes impulsos hacia la *disgregación*, recibieron entonces el estímulo de las tres corrientes ideológicas». Los resultados, según el análisis de Jaramillo Uribe, son el intento de separación total entre Iglesia y Estado, la voluntad de practicar en economía el liberalismo puro, y el ensayo de federalizar el país. Intentos y ensayos que acabaron frustrados, que crearon una sensación de inestabilidad y de dinámica política, ambas episódicas y referidas al gobierno de Rafael Núñez, mientras que las estructuras generales denunciadas por Miguel Samper afirmaban entretanto su inamovilidad.

La pintura de Epifanio Garay se desarrolla durante el gobierno del Regenerador Rafael Núñez.

«A las tres causas de la inestabilidad nacional —si-gue subrayando Jaramillo Uribe—, desazón religiosa, debilidad económica y tendencia al atomismo político-administrativo —federalismo—, Núñez —a través de un dominio progresivo del Estado, aclaramos—, opuso los tres propósitos que orientaron su pensamiento político. Y su gestión de hombre de gobierno: paz religiosa, por medio

de un régimen concordatario entre la Iglesia y el Estado; industrialización como base de la política económica, y centralismo político con autonomía administrativa como fórmula para mantener la unidad de la nación».

Así ve Indalecio Liévano Aguirre el panorama del país donde gobernara Rafael Núñez: «En 1884, cuando el Regenerador —Rafael Núñez— ascendía al poder, el país desembocaba en la etapa final de un desastre económico al cual había sido lanzado por la mala fe de nuestros políticos y sobre todo por la ineptitud de nuestros economistas. Esta crisis no era otra cosa que el resultado natural de las tesis económicas implantadas en Colombia en 1874 y 1950 [sic], las cuales, en cambio de combatir y tratar de modificar la tendencia natural de nuestra economía colonial a depender del comercio internacional, la proscribieron y exaltaron, además de proscribir en las leyes todo sistema de lucha contra ella». Diego Montaña Cuéllar refuerza esa apreciación de Liévano Aguirre sobre el país económico que recibe Rafael Núñez: «En 1884 —escribe— el Banco Nacional suspende pagos y se producen los primeros *cracks* financieros. La mayoría de los bancos privados se declaró en quiebra. Sobre este presupuesto vino la guerra civil de 1885 y con ella el papel moneda de curso forzoso. El cambio llegó al diez mil por ciento».

En cambio, la guerra entre los radicales y el movimiento de la Regeneración tiene, para uno y otro historiador, interpretaciones muy distintas. «De 1889 a 1903 se libró la terrible guerra civil de los “mil días” en que los liberales jugaron y perdieron a las armas el todo por el todo

en su lucha contra la Regeneración —escribe Montaña Cuéllar—. Al terminar la guerra de los Mil Días, cien mil hombres habían perecido; se habían gastado veinticinco millones del erario público y el cambio del peso colombiano había llegado al 25.000 % como consecuencia de las emisiones de papel moneda que el Gobierno lanzó para ganar la guerra, a razón de tres millones de pesos por día. La nación quedó reducida a escombros, moribundas las actividades de la agricultura y el comercio, el crédito destruido, envenenado el país por el régimen separatista».

Indalecio Liévano, por su parte, considera que la subida al poder de Rafael Núñez esclarece de modo definitivo el problema político nacional: «Vencido el partido radical, destruido el poder militar de los Estados y dueño definitivo del poder, la situación necesaria para que fuera posible la reforma política a que había consagrado todos sus esfuerzos estaba creada, era una realidad. Donde fracasó Bolívar, donde fracasaron Santander, Obando, Melo y Ospina, Núñez había triunfado. De ahora en adelante —él bien lo sabía— Colombia sería un solo país que progresaría fortificando su unidad, y no nueve países marchando suicidamente hacia su disolución». —Esta aparente seguridad que Liévano Aguirre le asigna al pensamiento de Núñez, contrasta con la idea que tiene de él Jaramillo Uribe, al sostener que Núñez comprendía la estructura de la vida política como algo ilógico y que de ahí derivaba la imposibilidad de formulaciones sistemáticas respecto a su acción política, mientras Montaña Cuéllar califica la flexibilidad de Núñez como puros actos de oportunismo—.

«De ahora en adelante habría un gobierno nacional *respectable* y *respetado*, en cambio de esa institución impotente, de ese instrumento ineficaz, que fue el ejecutivo emanado de la Carta de Rionegro. De ahora en adelante se acabaría el sagrado derecho de insurrección y gobiernos estables reemplazarían a la tradicional inseguridad que implantó en Colombia el Federalismo».

En 1887, al posesionar Caro a Núñez de acuerdo con la nueva Constitución, pronuncia una pieza antológica de la era retórica que se iniciaba para Colombia: «En esta Constitución hallaréis consagrados principios salvadores; la patria reintegrada; la relación entre las dos potestades instituidas para el bien de la sociedad —se refiere a la Iglesia y el Estado—, cordialmente reanudada; restablecido con su índole propia y honrado, el ejército, que es garantía del orden y fuerza de todos; fundado el imperio de la justicia, que es refugio de los débiles; las libertades omnímodas, calamidad grande, reprimidas; protegida la libertad del bien, a cuya sombra florecen las artes y las ciencias, la industria y el comercio. Vos proclamásteis estos principios en la memorable exposición de noviembre de 1885; las municipalidades de la República los aprobaron como expresión genuina del pensamiento de la nación y el cuerpo constituyente les dio forma legal y definitiva». La era de las palabras en reemplazo de la acción había comenzado. Al margen de las palabras, que entraban en la condición hinchada, falsa y retórica del fin de siglo, después de la austeridad lúcida y tajante de los textos de Bolívar, y al margen del pasaje simultáneo de la acción política, del

plano épico al plano lírico, se producían acontecimientos que desembocarían, en el Centenario, en catástrofes irreparables para Colombia. «En 1885 —consigna Montaña— el presidente Núñez había solicitado la intervención de los Estados Unidos para derrocar una revolución liberal —en Panamá—. Tropas americanas desembarcaron para garantizar el libre tránsito y la protección de vidas y propiedades americanas.

«Sobre tales antecedentes el Presidente Teodoro Roosevelt había dicho “*I took Panamá*” y con sus asesores y los abogados de la Compañía del Canal, organizó la compra de autoridades panameñas para la secesión». Los Estados Unidos, «aliado eventual y egoísta», como lo califica Bolívar, que se habían opuesto desde el Congreso de Panamá planeado por el Libertador en 1826, a toda posible unificación del continente americano, consiguen el 22 de enero de 1903 suscribir el tratado por el cual Colombia autoriza a la «Compañía Nueva del Canal de Panamá» a vender al Gobierno de los Estados Unidos sus derechos y propiedades en el istmo, y menos de diez meses después de haberse comprometido a «no menoscabar la soberanía de la República de Colombia», aconseja por medio de su Departamento de Estado que no es oportuno que Colombia desembarque tropas en el istmo para refrenar un incidental levantamiento contra el Gobierno colombiano, apresurándose a reconocer la Independencia de Panamá, «un día, 17 horas y 41 minutos después que se recibe en Washington el informe del cónsul americano sobre la revolución».

La vida de Epifanio Garay comienza con el ascenso de Núñez al poder y termina con la pérdida de Panamá; su obra se produce en el periodo de las más fuertes contradicciones políticas que crearían un estilo a la existencia moderna de Colombia; la lucha entre Regeneración y radicalismo; la elaboración de una Constitución centralista; las intrigas norteamericanas para favorecer la pérdida de Panamá y asegurar su intervención en los asuntos internos de Colombia; el comienzo de la lucha librada por las hegemonías liberales y conservadoras para conseguir el poder, sin otra finalidad que alcanzar el objetivo político para aniquilar transitoriamente la otra hegemonía derrotada; la separación rápida entre los intereses del país y los intereses de los grupos políticos, que comienza a crear la dualidad país nacional-país político señalada dramáticamente por Jorge Eliécer Gaitán medio siglo después.

Esta vida nacional de fin de siglo está, pues, marcada por la incongruencia y la violencia política; sin embargo, los pintores retratistas de fin de siglo actúan como si vivieran en la dispendiosa sociedad burguesa de Francia y las primeras academias se fundan sobre la parodia de las extranjeras. «El quehacer se vuelve más seguro, más virtuoso y disciplinado —escribe Barney Cabrera en el único enjuiciamiento inteligente publicado hasta ahora sobre la época—, pero también más sumiso a las leyes vigentes y con mayores frenos impuestos al vuelo creador e imaginativo. El oficio por el oficio mismo y la imitación ciega de ejemplos que la historia ha consagrado, parecen ser los principales deberes artísticos de las postreras generaciones.

Copiar a los pintores europeos de épocas pasadas, aunque no se los supere ni venga a cuento, he allí la máxima ambición del artista colombiano finisecular; no le importan a él los factores de la intemperabilidad, el anacronismo, la medianía o el desuso de los estilos, y trabaja sin que le desvele el hecho de que ya, para ese entonces, otras vicisitudes estéticas entraban en vigencia como consecuente resultado del cambio que se efectuaba en la composición política y económica de los pueblos. A fines del siglo XIX en Colombia se pretendió pintar como ya lo habían hecho muchos lustros atrás, acaso en pretéritas centurias, quienes en Europa vivieron la vigencia de las nacientes burguesías y de la revolución industrial o cuando, atrás, se consolidaron los tiempos modernos. Sin embargo, lo deplorable no está en este afán imitativo y secuaz, sino en que *no hubo un solo artista que previera el próximo surgir de una época diferente*. Todos se acomodaron sumisos, comprometidos y suavemente dirigidos, a un sistema en boga, a una sociedad patriarcal, campechana en algunos aspectos, pero vanidosa y engreída en sus estamentos superiores que continuaban viviendo etapas ya superadas por el mundo».

Mientras que Gabriel Giraldo Jaramillo, acorde con la fraseología naciente en la época de Garay, afirma que «entre 1880 y 1920, la pintura nacional presenta una serie de figuras eximias que supieron escuchar el mensaje de su tiempo, recogieron las experiencias de tres siglos y dejaron una obra de selección cuyo mérito supremo es el *armonizar plenamente con las inquietudes de la hora*». «Hacia Francia viajan nuestros artistas y es en las academias parisienses

donde se maduran y purifican; Garay, Acevedo Bernal son los portadores de este mensaje del arte europeo...».

Una historia que se va perfilando independientemente, al margen de la situación real del país; una fraseología que va rellenando el tremendo vacío entre la verdad objetiva y la farsa protagonizada por las fuerzas del poder; la creación de una sociedad artística que asume plenamente estas dos peculiaridades; la marginación de la realidad nacional y el encubrimiento de tal actitud, mediante conductas miméticas, son los tres factores que corren paralelos en el fin de siglo y que determinan un nuevo comportamiento artístico diverso del colonial y del primer republicano.

La relación con la pintura francesa de la época, contrariamente a lo que afirma Giraldo Jaramillo, nunca se hace por medio del conocimiento de los grandes artistas. No es Delacroix sino Bouguereau, no es Manet sino Bonnat, quienes influyen sobre las provincias culturales latinoamericanas. No es, en una palabra, la pintura, sino la academia, la que se conoce. Al final del siglo, la academia llega en Francia a encarnar su verdadera naturaleza, para la cual fue creada en la época de Colbert. Entonces las academias fueron un elemento de brillo y prestigio del reinado. Justificaban el mecenazgo de Luis XIV por las artes y al mismo tiempo iniciaban para la pintura y la escultura una vida absolutamente normativa. Fijando las normas de trabajo y determinando las condiciones estéticas que debía reunir el cuadro, la academia liquidaba la voluntad particular del artista. Quien quedaba fuera de la academia quedaba

también fuera de la verdad y de la fortuna; fue preciso que transcurrieran dos siglos para que se revalorizara a Georges de La Tour, nacido al margen de las academias reales. El servicio al rey se emparejó con el servilismo, ya que era un servicio sin la opción de la disidencia, un servicio prefijado de antemano en sus razones y sus consecuencias. Las academias constituyeron la primera «estética dirigida» de la época moderna y por eso mismo las mantiene un elemento de justificación, aunque en su esencia vayan contra la concepción occidental del arte, que necesita generarse en la libertad individual. Ese elemento justificativo reside en la obligación de adecuar el arte a un conjunto y de asignarle funciones colectivas dentro de una sociedad cohesionada por fuertes principios internos, así se trate de la sociedad monárquica de Luis XIV o del socialismo inmediatamente posterior a la Revolución rusa. Como el nefasto realismo socialista de la época staliniana, las academias dictaron la pauta que debían seguir todos los artistas de la época, para lograr una imagen de espejo con respecto a los ideales de la sociedad de Colbert. Colbert desempeñó, en su época, el mismo papel que los teóricos del realismo staliniano. La academia debía testimoniar; de ahí su pasividad y su inoportunidad artística, pero de ahí también su capacidad de reflejar textualmente la imagen de la sociedad que la promovía. Las academias se apoyan sobre el concepto de que el valor documental del arte radica en la reproducción literal del mundo a su alrededor; contra ese concepto limitado y exangüe, ha tocado librar una lucha continua demostrando que el mayor testimonio que un artista puede dar de su época

reside en la disidencia y la crítica, en las etapas anticlásicas, o en la confirmación corregida y exaltada del modelo natural, en los periodos clásicos. Pero, aun cuando nazcan de un concepto errado acerca del testimonio, es indudable que las academias europeas fueron creadas por las distintas sociedades con el ánimo de afirmar un documento de época. Esto nada tiene que ver con las academias fundadas en Latinoamérica a fin de siglo. Cuando se habla de academias en Latinoamérica, se está aludiendo a agrupaciones que dictan normas de oficio, pobres y mezquinas, que minimizan el concepto de academia. Sólo el muralismo mexicano llena los requisitos en este continente. Representa una academia en el sentido verdadero del término, puesto que emana de la sociedad creada por la revolución agraria con el fin expreso de que sus artistas llenen una función social y difusora de los ideales revolucionarios; llega a ser normativa en cuanto a la técnica, sistema de trabajo, unidad en los significados; condena a quienes permanecen fuera de ella a los peores ostracismos como fue el caso de Tamayo durante tantas décadas, y mantiene una dictadura estética que aún resienten las generaciones jóvenes que no reciben encargos oficiales del PRI.

Cuando se habla de academia colombiana de fin de siglo, por consiguiente, la palabra carece por completo de significado; no la crea esa sociedad difícil y caótica que está engendrando las contradicciones políticas que diseñarán su fisonomía moderna, sino los artistas cuyo servilismo privado los lleva a imitar los más mediocres modelos franceses y españoles finiseculares. En Francia, de donde irradian

los modelos, la insinceridad histórica de Meissonnier, la estupidez mítica de Bouguereau, el rastacuerismo burgués de Bonnat, continúan con ese paradigma de la academia y con el propósito de halagar al amo de turno llegando a la aceptación de todos sus propósitos y a la sobreestimación de su imagen física. Ese «realismo de la obsecuencia» es el que se traspasa a América.

Por extensión del término y por magnificarlo, se da en Colombia el apelativo de «académica» a la pintura de fin de siglo que obedece a principios normativos de oficio. De acuerdo con tal criterio, Epifanio Garay es el mayor académico que trabaja entre 1880 y 1903, año de su muerte y de la pérdida de Panamá. Pero de las conflictivas y dramáticas situaciones del país en el mismo periodo no hay huella alguna en la placidez de los retratos de Garay —para referirnos sólo a la mejor parte de su obra, eximiéndolo de ser juzgado por sus caídas en la «historia mítica», como le ocurre en su espeluznante cuadro de *La mujer del levita* perteneciente al Museo Nacional—.

La llamada burguesía colombiana, que será retratada en calidad de tal por Garay, no es en realidad burguesía, ni histórica ni económicamente, porque no existe la sociedad económica que la genere. La burguesía colombiana del periodo republicano finisecular carece de cualquier seguridad acerca de sí misma y los demás. Dudando sobre sí misma, sobre su función, sobre la función de los demás, desarraigada de su tarea activa y épica, relegada por los políticos y sin embargo codiciada por ellos en el momento necesario, requería aun soportar lo que Hauser denomina

«el estrato de los ilustradores», las válvulas de escape para darle a la burguesía la sensación de que los conflictos internos resultaban expresados, en lugar de ser reprimidos. La represión de dichas tensiones, el desprecio o la tolerancia benévola ante el papel crítico del artista, va paralelo a la autosuficiencia de un grupo social. Nada menos autosuficiente, en cambio, que la burguesía colombiana de fin de siglo, trepadora y vacilante, repartida entre chismes presidenciales de la legitimidad o no de Soledad Román y el afán de aparentar un falso internacionalismo apoyado en el viaje a Europa. Es la época en que los pianos alemanes ascienden penosamente por el río Magdalena, para darle el codiciado *status* burgués a las familias. La época en que el rico es coleccionista de «cualquier cosa», y la cosa resultante queda encarnada en el actual Museo Mercedes Sierra, de Bogotá. La condición social parece estar ligada a la posesión; muebles franceses sobredorados, jarrones de porcelana, mesas orientales.

En Europa los artistas, manoseados por la burguesía que afianza su poder, se convierten en elementos de subversión. En Colombia la burguesía sigue el mismo camino de su modelo europeo, acepta sólo a los artistas que desertan de su obligación de «ilustradores» para pasar a la categoría de aduladores, pero nadie se opone a ese frente esclavizador de la burguesía dominando al artista.

En Europa, en cambio, como el ascenso de la burguesía es tan legítimo como su nueva y conflictiva relación con el artista, el arte se divide en dos campos: quienes desean mantener a toda costa la conveniente relación con la

burguesía, porque de ella depende su subsistencia —grupo que queda constituido por los «académicos»— y los que rompen con la burguesía cuando esta les niega el papel activo y cáustico de ilustradores de conflictos, y después de permanecer un tiempo en la desilusión y en el vacío, se inclinan hacia el populismo para reajustar su posición en la sociedad. A ellos les corresponderá buscar el lenguaje expresivo apropiado a esta nueva situación, lenguaje que negará radicalmente la relación de dependencia con lo real, y se resolverá entonces por vías individuales, por soluciones inconformistas y por la aceptación de la anarquía, que dará más tarde su orden al arte moderno colombiano.

El caso colombiano de fin de siglo plantea, desde el momento en que los artistas abandonan el papel de ilustradores para ceñirse al de académicos, el grave problema de la falta de autenticidad.

Copiar un proceso implica riesgos profundos en un desarrollo cultural, pero copiar los resultados de un proceso ajeno, lleva al falseamiento de todos los principios que deben generar el hecho artístico. Ocurre así que Epifanio Garay es la más alta cifra académica en un lugar donde no hay academia; retrata a la burguesía cuando ningún cambio económico ni político nos autoriza a hablar de burguesía; depone cualquier intento de expresar las tremendas tensiones de una sociedad caótica, precisamente cuando esa sociedad hubiera necesitado la válvula del intelecto en libertad, para conocer sus contradicciones; convierte una comunidad en formación en una agrupación estática, complacida con su propia apariencia.

Los signos que derivan de la obra de arte y que le dan su formidable poder significante, se tornan pues completamente nulos durante el periodo de fin de siglo.

El arte encubre, en lugar de revelar; aparece como cómplice en el veloz proceso de mixtificaciones y tergiversaciones que convertirán las tres primeras décadas del siglo XX en un periodo eminentemente anticrítico, de hipertrofia de las glorias locales y de progresiva cancelación de puntos objetivos de referencia.

La pintura de Epifanio Garay tiene, con respecto a las que le seguirán inmediatamente en la historia pictórica, el mérito de recubrirse de una apariencia mesurada, muchas veces tildada de fría y distante, sin ningún propósito de modernismo. El naturalismo de Garay está unido, como hemos visto al principio, con la obligación de verismo de los académicos franceses. Su prescindencia de cualquier veleidad «moderna» es total, al contrario de sus seguidores, como Acevedo Bernal, Francisco Cano y Martínez Delgado, que quieren y creen haber ingresado al modernismo mediante mínimas discrepancias con la realidad.

La pintura de Garay, en este sentido, está fuera del tiempo y del espacio; tiene una pasión: la fidelidad textual al modelo. Un empecinamiento: la perfección técnica. El retrato de Emperatriz Barrera de Groot, pintado en 1894, describe ampliamente ese mundo cerrado y autosuficiente, resuelto a servir y complacer la clase que modela. Garay pinta sin errores, con una gran finura, una manera exquisita de amortiguar el color y una neutralidad que no se agrieta

jamás. El traje color vino tinto de doña Emperatriz se ilumina levemente con las pinceladas de la gorguera blanca, pero la luz de dicha zona es lo suficientemente apagada para no crear ningún punto especial de interés óptico. El fondo gris se abre sin ruido a la altura del rostro, como para contenerlo y al mismo tiempo evitar esa atonía, esa inercia excesiva de los fondos que muchas veces le reprocharon al pintor. Doña Emperatriz no está muerta, pero sería temerario afirmar que está viva. Como todo en Garay, su vida es una suerte de especificación: vestidos, encajes, terciopelos, manos, pliegues, son *especificados* por una pintura que no puede *significar* porque no tiene nada que significar, sino que simplemente señala, marca, una existencia corporal. Fuera del poder de no decir nada, de no expresar ni sentimientos, ni tensiones, ni alegrías, ni sobresaltos, la obra de Garay se consume laboriosamente en los adelantos técnicos. A este respecto, es el primer pintor que sabe su oficio académico, es decir, su oficio sometido a reglas de luz, composición, diseño, mezclas de colores, transparencias, etcétera, como nadie lo había dominado en Colombia. Claro que pensar en una pintura cuyo objetivo es el oficio correcto y su ideal la carencia de significaciones, resulta casi inconcebible, pero hemos visto que la atonía de Garay marca un diagnóstico aun a pesar suyo. Significa, estudiada ya con suficiente distancia histórica, no por su intención de hacerlo, sino precisamente por lo contrario.

El retrato de la señora de Acevedo Bernal, pintado por su esposo en 1905, es básicamente distinto al de

Emperatriz Barrera de Groot. Nerviosa, alegremente concebido, permanece dentro de una gama festiva de grises, rosas y plateados.

Acevedo Bernal nace en 1867 y muere en 1930. Corresponde, cronológicamente, a esa generación del Centenario que lejos de tener, como en otros países latinoamericanos, una vigencia circunscrita a su época, ha pervivido como estilo, poder e influencia, sobre toda la moderna vida colombiana. El *centenarismo* es un comportamiento aún vigente, que demuestra su imperio en la vida diaria colombiana, en las crónicas periodísticas, en la educación, en la religión y en los embates recurrentes contra «la perversión de lo moderno». Los retratistas de la burguesía trabajan bajo la égida del centenarismo. En 1900 el Partido Nacional pierde el poder en Colombia y comienza a gobernar el conservatismo, definiéndose como el «triunfo de las oligarquías y del individualismo», mientras la famosa Constitución del 86, sobre la cual se fundaba no sólo el nuevo orden jurídico sino las mejores esperanzas de la república, va tomando una doble interpretación, la de los liberales y los conservadores, y va sirviendo a ambos intereses —supuestamente contrarios— con una envidiable flexibilidad. La teoría de Núñez tendiente, entre 1882 y 1886, a lograr la constitución de un partido que no fuera de casta e instaurara un gobierno al servicio de las mayorías, es barrida por la instalación definitiva de los gobiernos de castas.

El Centenario se celebra en 1910. Del retrato de la señora de Acevedo Bernal, pintado en 1905, al retrato de Carolina Cárdenas de Francisco Cano, pintado a fines de la

década de los años 20, dos fechas marcan otro proceso en la vida nacional, que tendría también su correspondiente viraje en la cultura: una fecha es 1903, la pérdida de Panamá y subsiguiente aquiescencia para la intromisión de Estados Unidos en los asuntos internos de Colombia, y la segunda fecha es 1928, la huelga de veintitrés mil obreros en las bananeras de la United Fruit, que culmina en la matanza de Ciénega. Norteamérica comienza a ser el factor extranjero que reemplaza a España en el plano económico y político, a partir de las declaraciones de Marco Fidel Suárez, en 1913, señalando la necesidad de fijar el norte de la vida colombiana en aquella poderosa nación, en aquella «estrella polar».

El país, sus clases dirigentes, sus incipientes clases intelectuales y artísticas, están fatigados por la barbarie interna, la lucha estéril, la rapiña por el poder inoperante. Santiago Pérez Triana, representante del centenarismo, escribe: «Después de un siglo de guerrear entre nosotros mismos y legislar borrando con la ley de hoy lo que dijo la ley de ayer, ningún bien práctico hemos alcanzado para nuestro país. Nuestras clases dirigentes, que se han dividido en partidos políticos, hasta ahora sólo han dado pruebas de incapacidad. Esas clases dirigentes, usufructuarias del Gobierno y de la riqueza nacional, forman una tenue capa en relación con la gran masa de población. Las clases inferiores, en la mayor parte de los casos, no alcanzan siquiera la categoría del proletariado europeo, especialmente porque son inarticuladas; ni tienen voz propia ni nadie que por ellas hable. Su condición es más bien la de los siervos de la gleba, carne tallable y cañoneable cuandoquiera que

a los dirigentes les parece que alguna gran causa —causa con una C muy grande— dizque está en peligro.

«Cuando la contienda queda dirimida, vuelven los reclutados por la fuerza al trabajo, si es que lo encuentran y no han sido baldados en la lucha. De los muertos nadie se acuerda y a los sobrevivientes les toca soportar, en las formas de mermas del pan y del abrigo, los gastos de la guerra que hicieron los dirigentes, entre quienes si hay influencias y suerte, no faltan las pensiones y las reclamaciones para hacer menores los duelos y las penas».

Este juicio de tan flagrante actualidad nos enfrenta a un país cuyo problema no es ya la tarea de crear las instituciones republicanas, tarea que correspondió a Bolívar y a Santander, ni el libre juego por el poder político, que desaparece una vez establecida la dictadura hereditaria de las hegemonías liberales y conservadoras, cuya coincidencia con la falta de programas de desarrollo y de voluntad de integración entre el pueblo y sus dirigentes las llevaba fatalmente a su unión, sino la entrega de su economía a los Estados Unidos, para ingresar en el área de su dominación.

La pérdida de Panamá, la entrega al «redentor capital extranjero», la alienación progresiva de la soberanía nacional, clausuran el tiempo. Instalan a Colombia, como ocurre en las sagas de Gabriel García Márquez sobre Macondo, dentro del tiempo redondo, del tiempo mítico. En el círculo, la historia comienza a elaborarse a través de perpetuos retornos: al coloniaje, a la sumisión, a la jerarquía, al mimetismo, al servilismo. También el tiempo mítico invade la política, las hegemonías se suceden con los

mismos nombres, idénticas familias, iguales cacicazgos. De Mariano Ospina de 1850 a Mariano Ospina de 1948, el tiempo trabaja en redondo. Ese tiempo peculiar conduce el arte a un desarrollo cada vez más independiente de todo contexto. Entre el retrato de Garay y el de Acevedo Bernal corre una década de desilusión, de fracasos y de entregas. Sin embargo, la figura pintada por Acevedo representa a la burguesía metamorfoseada por el aletazo del modernismo; aparece brillante, ligeramente descompuesta por la pincelada, perdida aquella contención maciza y otoñal de todas las figuras de Garay, opacada su neutralidad por un desenfado artificial que le permite al pintor subrayar e iluminar ahí donde Garay amortiguaba y conciliaba.

Lo que parecía ser simplemente acto de servidumbre en Garay, al repetir el comportamiento de los artistas académicos franceses frente a la burguesía de fin de siglo, resulta mucho más problemático y grave en Acevedo Bernal.

Con él comienza, en efecto, una tendencia continua del arte colombiano a sacrificar la visión general que caracteriza la obra del hombre ubicado en la sociedad y la historia, en beneficio de una visión lateral, marginada de los acontecimientos, donde desaparecen de golpe las contradicciones y por consiguiente el arte no nace de un proceso dialéctico, sino sólo de una concesión.

Acevedo Bernal concede cabida a las nuevas técnicas de la pintura, mientras que Garay otorgaba total crédito a la existencia misma del burgués al cual retrataba. Aunque Acevedo Bernal parezca un pintor del siglo XX al lado de la pintura siglo XIX que practica Garay, lo afecta la misma

impersonalidad. Sólo que es una impersonalidad situada en la orilla por donde, en 1905, fluía abundantemente el caudal de las nuevas formas, el impresionismo llegaba a su apogeo, apuntaba el cubismo y Van Gogh irrumpía en escena como una fuerza desencadenante. Pese a las licencias de la pincelada, el respeto por la burguesía que se preparaba a salir de su modorra con los festejos del Centenario, sigue trasluciéndose en el retrato de la mujer de Acevedo Bernal. Ni el color ni la línea se independizan para demostrar, como pasará en el expresionismo europeo, sino para realzar el brillo de la figura. El retrato de Acevedo Bernal resulta, además, claramente arrogante al lado de la compunción modesta de las figuras de Garay. Se alindera en la zona que Adorno llama de «pseudoformación» o de «pseudocultura». Adorno explica que en la pseudocultura la autonomía que caracteriza la formación burguesa no tiene tiempo de cristalizar y se pasa por consiguiente de un autoritarismo a otro. En el caso del arte colombiano de principios de siglo eso es enteramente exacto: la autoridad de la religión y el poder se reemplaza súbitamente por el autoritarismo de la vida moderna, las máquinas, los primeros automóviles, las modas importadas. El salto al retrato de Cano es una prueba fehaciente.

La pseudocultura irrumpe en una burguesía que no ha tenido tiempo de decretar su independencia ni siquiera de examinarse con espíritu analítico. Como nunca alcanza una conciencia crítica, se limita a existir en un presente nominativo; a reconocer e inventariar la existencia de las cosas que se tornan sus posesiones. Se precipita a lograr

el *status*; a instalarse en una situación dada que carece de toda conexión temporal con un pasado y no alcanza a proyectarse en un futuro. El pasado deja de ser historia móvil para convertirse en pseudotradición. Sin embargo, consciente de que no llena las categorías de la verdadera cultura, la pseudocultura vive —como explica Adorno— en el resentimiento a secas. «Bajo la superficie del pseudoconformismo vigente, es inconfundible el potencial destructivo de la pseudoformación cultural; mientras que confisca con criterio fetichista los bienes culturales y los hace posesión suya, está constantemente al borde de destrozarlos».

¿Cómo no reconocer en la obra de Garay, luego en la de Acevedo Bernal, enseguida en la de Francisco Cano y finalmente en la de Martínez Delgado, una galería perfecta de obras derivadas de la pseudocultura, que nace a fin de siglo y se prolonga en la generación del Centenario al amparo de la desconexión siempre mayor entre la burguesía, la historia real y el artista que se aliena a la burguesía por incapacidad de comprender la historia real? Esa incompreensión no radica, desde luego, en la escogencia de retratos de la burguesía en lugar de dedicarse al paisaje o a los cuadros de costumbres. Entre un paisaje de Portocarrero pintado el mismo año que el retrato de la señora de Acevedo Bernal, y dicho retrato, no hay ninguna diferencia sustancial, sino el cambio adjetivo de tema. Ambos pertenecen de igual manera y con la misma intensidad a la pseudocultura y acusan sus rasgos característicos. Ambos representan gente o cosas con idéntica visión lateral apoyada sólo en una técnica y no en la técnica al servicio

de la reflexión de la historia, el hombre y sus relaciones, el análisis de sus estructuras y, sobre todos estos datos intermedios, la comprensión de un sistema particular de vida.

Agresivamente las condiciones del proceso enunciado se van confirmando a medida que entramos en la segunda década del siglo. Hernando Téllez escribía en 1951, a propósito del oficio literario: «... el desarrollo de la cultura nacional no guarda relación con el progreso de su civilización física, dígame lo que se quiera sobre el “humanismo colombiano”, montado, a través de cuatrocientos años, sobre la base de media docena de latinistas y traductores del griego, uno o dos gramáticos y un filólogo. Se dirá que el humanismo es una tendencia, una actitud, una constante espiritual. Yo no advierto esa constante, ese matiz en las letras nacionales...». Situando a Colombia en la etapa del oeste del treinta en adelante, Téllez afirmaba: «El primer turno de la prosperidad corresponde, en la etapa del oeste, a los hombres de negocios. Colombia ha entrado de lleno en ese primer turno, agudizándose de esa manera el contraste social entre poseedores y desposeídos. Varios siglos de distancia económica se han abierto entre la base y la cúspide de la sociedad. Y además, en un proceso inicial de enriquecimiento, de desarrollo material de adquisición de mercados nacionales para determinados productos de la industria y el comercio, en un periodo de signo eminentemente plutocrático, ciertas formas desinteresadas de la cultura deben parecer un adorno o un entretenimiento enteramente inútil y por inútil gratuito, sin aplicación práctica. El estilo de los literatos, es cierto, se

puede comprar en épocas así, para hacer menos sórdida la prosa del financista».

Téllez parece relatar en estas líneas el destino de los artistas derivados del Centenario.

Su penuria en medio de una sociedad que, permaneciendo ansiosamente feudal, se disfraza de capitalismo. Su posibilidad de halagar al hombre económico que se constituye velozmente en grupo de presión y disimular con el barniz del arte su natural sordidez y su inepticia para la cultura.

Ese arte como entretenimiento y halago, nunca como elemento significativo de una sociedad, comienza pues a hacer su carrera después del Centenario, se afianza durante los años veinte y muestra su pertinacia en el error a través del *Retrato de dos damas* pintado por Santiago Martínez Delgado en 1941, del Museo Nacional. El prurito por complacer a la burguesía parece prolongarse así indefinidamente, al tiempo que en Europa la discordia entre el burgués y el artista nuevo degenera en franca rebelión y en rupturas definitivas entre lo real y lo imaginario. El artista nacional se presenta como un servidor del burgués, no se atreve a antagonizarlo.

Entre el artista y el nuevo tipo de hombre de negocios que comienza a dominar la vida colombiana y que recibe, a partir de la toma del poder por los liberales en 1930, un impulso excepcional con la movilización del conservatismo antioqueño hacia una rápida industrialización, no hay antagonismos, sino complicidades. Cuando Francisco Cano pinta a Carolina Cárdenas con su vestido laxo de los años

veinte, apoyada sobre un delicadísimo fondo estampado en flores ocres, azules y rosadas, refleja, lo mismo que Martínez Delgado quince años después, mucha mayor solidaridad de clase con el modelo, que discrepancia. Es que en el fondo, artista y modelo son perseguidos por los mismos fantasmas, presididos siempre por la incompreensión, por la imposibilidad de comprender el fenómeno social colombiano que crecía a sus espaldas. La violencia resultaba ininteligible; la pugna de los partidos que periódicamente pactaban demostrando que los cohesionaban los mismos intereses económicos por sobre cualquier desinteligencia adjetiva, también era un hecho inexplicable; lo era la incapacidad fomentada por las clases dirigentes de acceder a una economía moderna, dejando atrás estructuras feudatarias; la paroxística persistencia del tiempo mítico en una época donde el tiempo real resulta constantemente proyectado en el futuro.

Esa incompreensión de la realidad lleva a descartarla como origen del hecho artístico; me refiero, por supuesto, a la esencia y temperamento de esa realidad y no al incidente transitorio que, por otra parte, tampoco es tenido en cuenta como episodio.

«La constante presencia de la deshonestidad vital en todos los órdenes —consigna Fernando Guillén Martínez—, el auge del homicidio inexplicable, la paulatina ferocidad mórbida de los delitos políticos o del simple bandolerismo armado, la impotencia del Estado por mantener el orden o para encauzar las energías nacionales, se consideran honestamente como *cosas inexplicables* o se les

atribuyen orígenes teóricos abismalmente distanciados de sus verdaderas causas psicológicas y sociales».

Examinando la incoherencia de la vida nacional, Guillén Martínez llega a descubrir, por una parte, la inautenticidad, y por otra la tendencia a las explicaciones abstractas, que conduce a defender con la vida situaciones imaginarias como «la democracia política, la defensa de la fe cristiana, la lealtad a *los principios*» y una serie de postulados teóricos que se caracterizan por su ambigüedad y su falacia.

La belleza, en abstracto, emanada como una irradiación del modelo natural, es en las décadas del veinte y treinta el equivalente plástico de la «lealtad a los principios»; como jamás fue posible concretar dichos principios, estos se fueron consolidando con carácter de entidad indefinible, al tiempo que se marchitaba el impulso por descubrirlos. En cuanto a la belleza plástica, el artista atacado de igual perplejidad ante la incoherencia general de las situaciones, la depositó en el verismo trasnochado que medio siglo antes descartaran los impresionistas franceses. De Francisco Cano a Martínez Delgado, la actitud de los idealistas o idealizantes se embrolla. Ya no tiene la nitidez y el brillo fotográfico de Garay y Acevedo Bernal que, al fin, no hacen más que jugar limpiamente, aun cuando se trata del juego más pobre de su tiempo.

Ricardo Gómez Campuzano, Miguel Díaz Vargas, Efraín Martínez, Santiago Martínez Delgado, manifiestan una actitud distinta a sus predecesores. 1940 es el año cumbre para estos artistas. El año en que Efraín 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 trascurrir 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. El endurecimiento de la línea, que anuncia la inmediata petrificación de las próximas figuras pintadas por Luis Ramos B., Rodríguez Acevedo o Guillermo Jaramillo, es un síntoma patético del temor a transgredir el modelo real. La corrección tiende a marcarlo, a ponerlo más en evidencia; en cambio de alejarse del realismo, se lo mantiene subrayándolo; si la obra pierde su 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. Por el contrario, ni Garay, ni Acevedo, ni Cano, aspiraron a ser pintores modernos y se mantuvieron cautelosamente en la órbita del siglo XIX, lo cual en cierto modo los salvó como pintores.

La generación siguiente trató de efectuar un cambio, para lo cual carecía tanto de talento natural como de

comprensión inteligente de esa idea; por eso sus obras, apenas resueltas, son minadas por una súbita decrepitud. Pero esta decrepitud no es acusada en el momento que se produce. La sociedad colombiana del cuarenta no sólo está satisfecha con sus artistas, sino que mediante ellos cree haber accedido a la modernidad y le satisface esa supuesta evolución de la cultura plástica nacional.

Entre la burguesía en vías de industrialización y el artista que acepta sin protesta su condición de amortiguador de la «prosa sórdida» del financista, se produce un acuerdo: el artista marca con cierta angustia el paso del negociante, y el negociante tolera amistosa y despectivamente al artista.

El *statu quo* se rompe con Alejandro Obregón; de ahí deriva la importancia definitiva de su obra dentro del arte colombiano.

▪ BIBLIOGRAFÍA

- Barney Cabrera, Eugenio: «Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX», en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, número 3, volumen 2, Bogotá, Editorial Antares, 1963.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel: *Pinacotecas bogotanas*, Bogotá, Editorial Santa Fe, 1956.
- — —: *La pintura en Colombia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Guillén Martínez, Fernando: *Raíz y futuro de la revolución*, Bogotá, Editorial Tercer Mundo, 1963.

- Jaramillo Uribe, Jaime: *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*, Bogotá, Editorial Temis, 1963.
- Matthews-Silvert: *Los Estados Unidos y América Latina*, Colección 70, México, 1967.
- Medina Castro, Manuel: *Estados Unidos y América Latina en el siglo XIX*, La Habana, Casa de las Américas, 1968.
- Ortega Ricaurte, Carmen: *Diccionario de artistas en Colombia*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1965.
- Samper, Miguel: *Obras completas*, Bogotá, Ediciones del Banco de la República, Talleres Gráficos, 1977.

▪ DATOS BIOGRÁFICOS DE ARTISTAS CITADOS EN EL CAPÍTULO III

ACEVEDO BERNAL, RICARDO: Nace en Bogotá en 1867. En 1883 recibe la primera distinción por su pintura. De 1885 a 1890 vive en Nueva York, como alumno del pintor norteamericano William Chase. 1901: regresa a Bogotá, donde funda una academia. 1902: nombrado director de la Escuela de Bellas Artes y organizador de su primer museo. 1903: viaja a Europa. En París tiene como maestro a Bonnat y en España a Sorolla. 1911-1918: director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. 1928: se produce su *coronación* en Bogotá. En 1929 viaja a Europa y muere en Roma un año después. Su obra es mucho más numerosa que la de Garay y es casi exclusivamente de retratista.

CANO, FRANCISCO: Nace en Antioquia en 1865. En 1897, dedicado por entero a la creación artística, llega a Bogotá. 1891-1901: vive en Europa pensionado por el Gobierno nacional. 1901: regresa a Colombia, se establece en Medellín, pero en 1910 regresa a Bogotá para dirigir la cátedra múltiple de la Escuela de Bellas

Artes y la Litografía Nacional. De 1923 a 1927 dirige la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, trabajando continuamente en escultura y pintura. En 1930 es nombrado académico de número de la Academia Colombiana de Bellas Artes correspondiente con la de San Fernando, de Madrid. 1935: muere en Bogotá. La exposición de 100 obras del maestro en el Capitolio Nacional con motivo de su muerte, lo confirma como pintor oficial y académico.

DÍAZ VARGAS, MIGUEL: Nace en 1886 en Bogotá. Estudia con Andrés de Santamaría. 1910: gana medalla de plata por su participación en la exposición del Centenario. 1926: estudia en la Escuela de San Fernando, en Madrid. 1956: muere en Bogotá, después de una incansable práctica de pintor costumbrista.

GARAY, EPIFANIO: Nace en Bogotá en 1849. 1871: participa por vez primera en una exposición colectiva. 1882: viaja a París con una beca y estudia en la Academia Julien con Bouguereau y Bonnat, entre otros. En 1885 queda sin recursos en París, al estallar la guerra civil en Colombia y trabaja haciendo copias de cuadros famosos. En 1885 regresa a Colombia y funda en Cartagena una academia de pintura. De 1894 a 1898, de regreso en Bogotá, es encargado por dos veces de la Dirección de la Escuela de Bellas Artes, clausurada en 1899 por la guerra civil. 1903: muere en Villeta. Sus retratos están distribuidos en colecciones particulares. La mayor colección la posee el Museo Nacional de Bogotá.

GOMEZ CAMPUZANO, RICARDO: Nace en 1893 en Bogotá. En esta ciudad estudia con Acevedo Bernal, y en España, de 1917 a 1926, en la Escuela de San Fernando, en Madrid. Miembro fundador de la Academia Colombiana de Bellas Artes.

JARAMILLO, GUILLERMO: Nace en Antioquia. De 1940 a 1952, año en que se retira también de los Salones, pinta innumerables paisajes de la Laguna de Tota y retratos de parientes y amigos.

MARTÍNEZ, EFRAÍN: Nace en Popayán en 1898. En esta ciudad estudia con Coriolano Leudo, en Madrid (1924) con Álvarez de Sotomayor. En 1936 inaugura en Cali su primera obra de gran aliento: el tríptico del Teatro Municipal, con influencia de Puvis de Chavannes. De 1938 a 1958 trabaja en los murales de la Apoteosis de Popayán. De 1950 a 1953 ejerce la Dirección de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Muere en Popayán en 1956.

MARTÍNEZ DELGADO, SANTIAGO: Nace en Bogotá en 1906. Después de vivir varios años en Estados Unidos vuelve a Colombia, trabaja como ilustrador de las revistas *Pan y Vida* y gana el primer premio del Primer Salón de Artistas en 1940, con el óleo *El que volvió*. 1945-46: Ejecuta el mural del Salón Elíptico del Capitolio Nacional. Muere en Cajicá en 1954.

RAMOS B., LUIS: Nace en 1900 en Guasca, Cundinamarca. 1934: Primera exposición individual, presentada por Rafael Maya. Costumbrista. Muere en Bogotá en 1955.

RODRÍGUEZ ACEVEDO, JOSÉ: En 1907 nace en Tunja, Boyacá. De 1926 a 1928 estudia en la Escuela de San Fernando en Madrid, con Romero de Torres, y en 1932 está en París en la Academia Julien. En 1952 se retira de los Salones.

▪ CAPÍTULO IV

▪ PROBLEMAS DE INFLUENCIAS, DE UNIVERSALISMO Y LOCALISMO, DE TÉCNICAS Y DE SIGNIFICADOS EN LA OBRA DE ANDRÉS DE SANTAMARÍA

¿QUÉ REPRESENTA ANDRÉS DE Santamaría en el medio nacional? El único crítico colombiano que ha emitido un juicio de valor, no anodino ni panegírico, sobre este pintor, es Eugenio Barney Cabrera, de quien transcribo, *in extenso*, el párrafo que servirá de punto de partida al análisis y estimación de su obra.

«Cuando se hace el balance de la vida de este pintor, se comprende que él fue un simple visitante transitorio de Bogotá, un verdadero extranjero por el pensamiento, por el cultivo de su inteligencia, por la educación. Nacido en 1860 —entre *Garay, Francisco Cano y Acevedo Bernal*—,

a los dos años lo llevan a Inglaterra, en donde permanece hasta 1882 cuando viaja a Francia. Allí vive hasta 1893, cuando viene a Bogotá a la edad de treinta y tres años, es decir, siendo un hombre maduro formado en el exterior y sin otros nexos que los de parentesco familiar con la ciudad natal. En esta permanece cuatro años hasta 1897 —un año antes del nacimiento de Efraín Martínez— cuando regresa a Europa, en donde está radicado durante siete años. En 1904 regresa a Bogotá y expone aquí y aún dirige la Escuela de Bellas Artes. Las mentes mejor avisadas, como son las de Baldomero Sanín Cano, Max Grillo y Ricardo Hinestrosa Daza, comentan su exposición de aquel año y la influencia que ejerce el pintor sobre los jóvenes aprendices de la Academia Nacional. Pero en 1911 regresa a Europa para radicarse allí definitivamente, muriendo en 1945 en Bruselas. Es decir, que de 85 años de vida, 72 transcurrieron en el exterior y sólo trece no continuos sino intermitentes —2, 4 y 7—, en Bogotá. ¿Puede afirmarse en estas condiciones que Santamaría haya sido un pintor bogotano? Evidentemente que no. Era, y así lo expresa su pintura, un artista extranjero traído por Rafael Reyes a la capital del país con buenas intenciones pero con frustrados resultados, pues que su ejemplo y su enseñanza no podían fructificar en un pobre medio aldeano como el nuestro... Naturalmente se convierte en desertor y es hostigado por todos y por el medio circundante, pues pocos son los que comprenden cómo un bogotano de pura cepa —por el nacimiento— pueda olvidar la llamada tradición aristocrática

criolla de los retratos doctorales o la campechana de las puestas de sol sabaneras».

Esta introducción a Santamaría propone una serie de puntos de reflexión:

Primero: Queda probada sin lugar a dudas, por la precisión de la cronología, la completa desafiliación de Colombia por parte del pintor. La cuestión por debatir es su papel de pintor extranjero dentro de la sociedad colombiana de su época, relacionándola siempre con el papel de pintores nacionales desempeñado por sus contemporáneos Garay y Acevedo Bernal.

Segundo: ¿Tiene la misma visión y produce el mismo resultado pictórico un artista de extracción americana implantado en Europa, que un europeo, trabajando ambos en líneas estéticas coincidentes?

Tercero: Barney Cabrera define el medio como «un pobre medio aldeano» entregado a dos supuestas tradiciones, la criolla de los retratos doctorales o la campechana de las puestas de sol sabaneras.

¿Introduce alguna modificación a ese medio Andrés de Santamaría a través de su pintura?

Veamos punto por punto.

Tres generaciones de pintores latinoamericanos, la generación nacida en el 60, la nacida en el 90, y la de la primera década del siglo xx, van a acompañar en su «actitud» a Andrés de Santamaría.

En 1861 nace en Montevideo Pedro Figari. En 1889 nace en Venezuela Armando Reverón. En 1902 nace en Cuba Wifredo Lam, y en 1912 nace en Chile Roberto

Matta. Son, a mi juicio, las figuras más notables y decisorias del destino del arte moderno continental. En todos los casos se trata de desarraigados, de gente afectada por el nomadismo derivado de múltiples desubicaciones. Pero la suma de sus trabajos es la única cifra de introducción al arte nuevo con que contamos en América Latina. Figari comienza a pintar en 1912 a los cincuenta y un años, y desde 1921, cuando comienza su verdadera producción, se sale de Montevideo para instalarse primero en Buenos Aires y luego en París. En 1920, a los treinta años, Armando Reverón se mete en una cabaña construida por él mismo en Macuto, Venezuela, y no sale de ahí nunca más hasta su muerte, encerrándose entre muros que va subiendo paulatinamente para aislarse de todo lo que le rodea. Lam, hijo cubano de padre chino y madre negra, trabaja bajo la mano de Picasso, en París, durante gran parte del periodo surrealista y termina instalándose definitivamente en la Riviera italiana. Matta llega a París, procedente de Chile, en 1930, es reconocido por André Breton como uno de los grandes del grupo surrealista francés y vive desde entonces fuera de su país, hasta ubicarse también definitivamente en Francia. Si nos tomáramos el trabajo de hacer el prolijo recuento de los años que permanecieron en sus países de origen, caeríamos en cuenta de que visitaron siempre su tierra natal como viajeros —prescindiendo de la infancia y de la adolescencia demasiado absorbentes, demasiado individualistas como para establecer cualquier nexo *consciente* con el mundo exterior—. El primer grupo de los nacidos entre 1860 y 1890

corresponde a un momento de transición pictórica dentro de la evolución del arte europeo. El panorama español que rodea a Reverón está marcado por la inmensa exposición de la obra de Goya presentada en 1915 en Madrid, donde sus seiscientas telas fulminan toda la pintura finisecular agrupada alrededor de Regoyos, Ignacio Zuloaga, Romero de Torres, Santiago Rusiñol, Gutiérrez Solana, y estos decapitados arrastran, a su vez al vacío, los inefables horrores de la Escuela de San Fernando. La pintura barata, teñida de un nacionalismo esquemático de mantón, castañuelas, naturalezas muertas y campesinado realista, salpicada a trechos de la fácil tendencia a representar «la España negra» glorificada en el café de Gómez de la Serna, resulta la antítesis de lo goyesco que es antes que nada pintura, inmediatamente sostenida por las más formidables intuiciones revolucionarias que dio el arte del XVIII y XIX. Al lado de las contradicciones de la pintura española entre la omnipresencia y la revalorización de Goya como profeta del modernismo, y la mediocridad rampante de los «españolistas» ya citados, el impresionismo francés descubre para esos latinoamericanos una experiencia inédita de nueva pintura que alcanzan a comprender, en algunos casos, más abiertamente que los propios europeos. Mientras estos, en efecto, deben destruir una tradición visual mantenida durante siglos, para crear la nueva visión, el nomadismo o la falta de lastre cultural de Figari o Santamaría los exime de este fatigoso doble trabajo de destrucción y construcción.

Andrés de Santamaría se instala definitivamente en Europa, entre París y Bruselas, en 1911; Figari lo hace más tarde, en 1925.

Ya el parto impresionista, sus batallas, sus imposiciones, sus deflagraciones, se había llevado a cabo. La suerte de la nueva expresión estaba echada, y los impresionistas sobrevivientes producían, en la primera década del siglo XX, obras liberadas de todas las timideces y las coacciones anteriores; impresionismo y expresionismo se mezclaban en las admirables telas finales de Degas, Renoir y Monet. Pasada la energía ortodoxa de las primeras épocas apretadas y teóricas, de la observación directa de la naturaleza, de la tiranía de la pincelada; olvidadas las regatas de Argenteuil y La estación Saint-Lazare, la pintura triunfaba por sus fueros y se acercaba con rapidez a la libertad y a la disgregación. La línea Bouguereau-Bonnat no era más que un mal recuerdo atrincherado en ese bastión de la mediocridad, paralelo al San Fernando de Madrid, que fue la Academia Julien de París.

Cuando Santamaría y Figari se quedan quietos en París, después de experimentos más o menos fracasados de participación en la vida pública de sus países, y Reverón se retira a su cabaña de Macuto, el arte europeo ya ha dejado de forcejear con las convenciones anteriores y ha conquistado una libertad que lo proyecta hacia múltiples posibilidades expresivas.

No es posible establecer ningún paralelo, claro está, entre la obra de Figari, Andrés de Santamaría y Reverón, en cuanto a estilo y finalidades de representación.

Sin embargo, de esa común expulsión, voluntaria o provocada, de sus comunidades originarias, y de ese tránsito en calidad de espectadores por España y por Francia, deriva una sola resultante: la independencia en el comportamiento estético, el rechazo del arte como servicio social prestado dócilmente por el artista para complacer a la jerarquía de turno.

Andrés de Santamaría es, entre los tres, quien procede de una sociedad más petrificada en estructuras sociales jerárquicas. Le corresponde vivir la declinación de la jerarquía histórica que había reemplazado, durante las luchas de la República, a la jerarquía religiosa de la Colonia. Al disminuir el poder político y la religión, se sacraliza la burguesía, como vimos en el capítulo anterior, apoyada y respaldada por esas dos fuerzas. El peso de las convenciones es tan oprimente, que Santamaría sucumbe a la contracción del tema; la mayor parte de su espléndida obra está dedicada al retrato, a la manera de los retratistas contemporáneos suyos que van desde Garay hasta Martínez Delgado. Su pintura sigue, pues, incrustada dentro de una sociedad de clausura, asfixiada en sí misma, sin posibilidad de salida viable al exterior. En cambio, Armando Reverón coincide, históricamente, con la apertura de Venezuela a la economía del petróleo, circunstancia excepcional que proyecta brutalmente a una sociedad, desde el orden republicano con profundas supervivencias coloniales, hacia un orden moderno de naturaleza eminentemente económica, sin ninguna preparación para desembocar, en los aspectos culturales y sociales, a esa economía de desarrollo.

Reverón es el paradigma del desajuste; representa en sí mismo la evasión y atrapa en su pintura la visión de una naturaleza vacía, desconcertada y atónita. Es el regreso deliberado a la barbarie en el momento en que se entraba a marchas forzadas en una supercivilización empujada por los pozos petrolíferos hacia un brillante e incierto adelanto. El tema de Reverón se desprende de todo contexto; es la concepción primaria del hombre que acaba desnudo, barbado, limitado tercamente a sostener las relaciones de la existencia en su nivel más elemental.

La normalidad de Figari, entretanto, no es más que aparente. Un hombre que participa en las convenciones de la sociedad aluvional uruguaya de fin de siglo, satélite de la Argentina y que recibe, como coda del comportamiento extranjerizante de las élites argentinas, la misma conciencia de superioridad, de contacto de igual a igual con Francia, de comunicación abierta con la cultura parisiense, parece esentir, de golpe, la gran mixtificación del montaje de la vida bonaerense y, en menor medida, o en medida refleja, de la vida montevideana de fin de siglo. En una sociedad empeñada en deshistorizarse, en negar hasta sus últimos vestigios de nacimiento auténtico para absorber celosamente lo foráneo, Figari acomete un extraño, imprevisible retorno hacia una Colonia imaginaria. Se apoya en los grupos étnicos originarios, en los negros esclavos de la Colonia, y en los grupos urbanos más modestos, los bailongos, el compadrito, los boleros. Como Borges, practica un culto nostálgico del barrio, como si intuyera que la verdad está en la esquina rosada de la pulpería y no en las

parodias de techos de pizarra francesa. No parece incidental que sus mejores amigos en el exilio argentino fueran los Güiraldes, padre e hijo, estancieros, hombres cultos que se aferraban a la pampa para salvarse de los chaparrones de extranjerismo que superficializaban, confundían y embrollaban cualquier dato esencial de la nacionalidad. Se trata, desde luego, de una visión aristocrática del pueblo; Don Segundo Sombra es el «criado favorito» de los Güiraldes, como dice David Viñas, y en la misma forma ve Figari, desde fuera del problema, a los antiguos servidores, a las antiguas amas fieles. Pero si relacionamos la enorme originalidad de sus obras con el nomadismo de sus vidas, no podemos negarnos el placer de una tesis que parece confirmada por los hechos: actúan como extranjeros, se desvinculan en una u otra forma de la sociedad que debería contenerlos, sus temas los eximen de la relación simple de espejo, de la relación de identidad que los pintores menores mantienen con ella, pero representan, en sus comportamientos artísticos, los puntos de vista más lúcidos, los únicos aclaratorios acerca de esas mismas sociedades. Como ocurre con toda gran pintura, siguiendo el rastro de los retratos de Santamaría, de los paisajes y figuras de Reverón y de las escenas coloniales de Figari, llegamos a saber la verdadera historia del medio social colombiano, venezolano y uruguayo de fin de siglo.

Los pintores menores nos dan las pautas de la mediocridad, las traiciones, el estatismo y la dimensión provinciana de dichas sociedades. Santamaría, Figari o Reverón nos permiten penetrar más hondo en el problema de las

esencias de esas sociedades. Sabemos, en una palabra, la verdadera historia y sus resortes más profundos, no por quienes se integraron a estructuras cuya falsedad era patente, sino por quienes las rechazaron. Tal vez ocurra esto porque no se alejan de sus países «para regresar triunfales», como ocurre en el caso de todos los artistas finiseculares que recogen afanosamente los diplomas y laureles de la Escuela de San Fernando y la Academia Julien, sino porque, debido a su excesiva lucidez, se sienten expulsados de los paraísos provinciales.

Producen así el testimonio de los exilios; el antitestimonio, si se prefiere, revelador de una época llena de entregas y conciliaciones, blanda, inapta para la vida institucional después de tantos años de acción guerrera sin objetivos claros, de acción turbulenta e insensata; de la época cuando se pactarían todas las alianzas de poder, destinadas a generar el *statu quo* de la vida contemporánea. De la época desarticulada por la bonhomía burguesa, que ya comenzaba a contemplar con indiferencia el ocaso de los héroes, fueran justificados o gratuitos.

Hubo, entonces, dos maneras de reaccionar.

Una fue entregarse, tal como lo analizamos en el capítulo precedente, y contribuir a la formación de una vida institucional politiquera, a remolque de los países desarrollados; aceptar la institucionalización del subdesarrollo fue el tono general de los comportamientos artísticos que van degenerando, en Colombia, desde Garay hasta Díaz Vargas.

Otra, la que protagonizan Santamaría, Reverón y Figari, consiste en expresar, a través de sus exilios y sus obras,

el rechazo a la placentera instalación de la mediocridad burguesa y del subdesarrollo fomentado por los grupos de poder.

Si aceptamos que todo rechazo a las formas vigentes implica una actitud revolucionaria, ellos fueron revolucionarios por doble vertiente: ante los pintores de su época en sus respectivos países, y ante los pintores europeos de quienes tomaron técnicas y nuevos procedimientos.

Andrés de Santamaría utiliza precisamente el medio más desusado, el retrato, para hacer su revolución. Sobrepasando los procedimientos impresionistas, se instala en una suerte de expresionismo *sui generis*, consistente en reforzar el empaste mediante la acumulación de materia y la huella espesa de la espátula o del cuchillo. Este tratamiento bárbaro de la materia, acentuado por una real exasperación del color y un brusco desajuste de las convenciones cromáticas imperantes, lleva el cuadro a un tono sostenido, sin caídas en el vacío. Para contribuir a ese tono, el diseño general de la forma la somete duramente a tracciones arbitrarias, la alarga, la desarticula. El conjunto pictórico aparece desmañado, al no alcanzar las trasgresiones definidas de los grandes expresionistas como Kokoschka o Soutine. Pero no va a la zaga de ellos por timidez o falta de radicalización en las deformaciones, sino que aspira a una imagen que piensa en la belleza armónica como en un paraíso perdido y concreta así esa *belleza irritada*, atropellada por la materia pictórica, de sus figuras femeninas; esos gestos alerta de los ojos, de las manos, como salvándose de ser consumidos por esa materia; esa viveza de los

fondos que en cambio de recibir la imagen la expulsan o la devoran, sin términos medios, manteniéndola en una dimensión nerviosa y sentimental. La imagen tensionada, en perpetua defensa, de estos retratos que en apariencia siguen siendo inocentes retratos de familia o de amigos con nombre y apellido conocible, declara sin ambages el propósito de Santamaría de transformar todo tema en pintura, cualquiera que sea el sacrificio que debe cometerse con el real objetivo; por eso es el primer colombiano que descubre la pintura como un lenguaje autosuficiente, como un hecho autónomo.

Desde adentro de Colombia, «rodeado de los campañeros» como dice Barney Cabrera, ¿le hubiera sido posible realizar sus propósitos? Es muy difícil suponerlo. Su trabajo demoledor, de pica que va desbaratando la compostura de la «galería» tradicional, exigía la comprensión profunda del arte contemporáneo, el conocimiento de su nueva semiología, no la pseudocultura de las academias de San Fernando y Julien, sino la introducción personal en la aventura de formas y lenguaje. Tal participación directa en la aventura no podía lograrla sino viviendo en el medio donde se producían los acontecimientos. Pero haber descubierto la pintura no conduce a Santamaría a la frivolidad de enunciar, como algunos artistas revolucionarios europeos, que un cuadro es una superficie de colores distribuidos en un cierto orden.

La libertad no lo empuja ni a la abstracción ni al juego. Los breves contactos con la realidad colombiana de su tiempo, que debieron ser patéticos, lo mantienen en el

orden de expresión intencional, de la expresión cargada, con contenido. Así como el novelista argentino Julio Cortázar, en nuestra época, viviendo en París, es capaz de penetrar más ardientemente que ningún argentino residente en Buenos Aires, los abrumadores datos de la mentalidad argentina en *Rayuela*, y es esta densidad significativa la que lo libra de caer en un modernismo formal, de trucos verbales y expedientes cinematográficos y periodísticos, así Andrés de Santamaría cancela con el empaste libre de su pintura la esclavitud al tema, la docilidad secular que va desde Vázquez Ceballos hasta Garay.

Se beneficia del interregno histórico entre uno y otro colonialismo, es decir, de que la aplastante mediocridad de la pintura española de la época no causara estragos en Latinoamérica, de que la pintura francesa —bajo las formas de divulgación de técnica impresionista— hubiera derivado caudalosamente hacia los países de inmigración abierta, y de que los Estados Unidos no estuvieran preparados para la colonización cultural que empezarían a practicar sólo medio siglo después. Igual interregno que, con algunas diferencias sin importancia, permiten ser autónomos a Reverón y a Figari. Hay en Andrés de Santamaría, como buen descendiente de la gran burguesía colombiana, una postura aristocrática ante el modelo. Su alargamiento, su posición frontal, su manera de dominar el cuadro, la dignidad, la altivez o la inexpresividad desdeñosa de los modelos los exime de ese desbaratamiento feroz y sin atenuantes de los retratos de Kokoschka, o del frenesí destructor de los retratos de Soutine. Sigue retratando, pues, a la burguesía, pero

no como el vate dócil de provincia que encarnan Garay o Acevedo Bernal; no es utilizado por ella, sino que la utiliza. Subvierte el orden jerárquico de los temas y descompone así los estratos incommovibles de la pirámide social colombiana. En una sociedad resuelta dentro de la petrificación, este aliento subversivo de Santamaría adquiere contornos sorprendentes. Al desintegrar una flor, una mano, un bodegón, su desobediencia al orden establecido parece que dinamitara el mundo y que todas las cosas tan férreamente sostenidas se precipitaran, desmenuzadas, en un vacío irreverente. Es que en un ámbito silente organizado para las servidumbres, cualquier ruido adquiere una resonancia descomunal. Esto nos obliga a pensar que se pueden pronunciar dos juicios acerca de la obra de Santamaría. Uno, local, relacionando su obra con el medio colombiano de su época, donde se destaca su estrategia firme y elegante para desmoronarlo y subrayar su lado provincial, parroquiano y ridículo; en este juicio su trabajo crece quizá más de lo debido por su excepcionalidad y su valor de ruptura. Otro juicio, más universal, encaja su obra en los procesos europeos que le son contemporáneos, y aún así sigue viviendo bien, con una energía particular que no es menoscabada por las referencias.

De la obra de Santamaría, mutilada por toda clase de destrucciones, extravíos y negligencias, el cuadro que representa mejor sus tendencias es el gran *Bodegón con figura* del Museo Nacional. En él la acumulación de pintura es de una farragosa 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 a 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 Santamaría el acoso de la pintura alcanza tal intensidad y obliga al tema a replegarse bajo la potencia invasora de los colores. Sostenida en una gama dramática de verdes y rojos, Santamaría escoge, como Van Gogh, «los colores por los cuales puede cometerse un crimen».

La placidez fracturada para siempre; perdido el sedentario paraíso burgués de fin de siglo. El bodegón es la puerta estrecha de la pintura moderna colombiana. Sin embargo, en sociedades acostumbradas a la transculturación, la independencia de Santamaría parece altamente sospechosa. Detrás de su obra no queda el camino expedito, sino que el arte local volverá a enredarse en nuevos sofismas de dependencia, en nuevas esclavitudes.

Santamaría pinta el *Bodegón con figura* en 1934, época en que Reverón, en Venezuela, desplegaba su serie más admirable, la de los paisajes y figuras en blanco, y que Figari pintaba la maravillosa pulla entre negros, los candombes y los entierros, con su increíble memoria trasplantada.

Es difícil encontrar algo más prodigioso e inédito en la pintura latinoamericana que la serie blanca de Reverón.

Los paisajes del playón, del 29, las figuras de Juanita en la playa y modelos, los uveros del 27, las hijas del sol del 32, el paisaje blanco del 34, son piezas maestras sin parangón. Reverón elimina donde Santamaría acumula. A su orden excesivo, barroco, hecho de adiciones inmoderadas, Reverón enfrenta, en el nuevo orden estético americano, telas desiertas donde la luz ha operado un efecto aniquilador.

Así como en Santamaría el elemento tiránico es el color y su espesor tridimensional, en Reverón no hay más protagonista que la luz; su poder fulminante no admite la existencia real de las cosas. Replegadas, como en Figari, al reducto de la memoria, las cosas se deslizan sin presencia casi material, se intuyen por datos sobrevivientes; una hoja blanca que brilla, la línea diluida de una montaña, el contorno exangüe de una cadera, un bulto que se desvanece en la inmensidad luminosa de la playa.

La displicencia de Reverón ante la vida de las formas reales, se vuelca íntegramente, por contradicción, en la vivencia sobrenatural de la luz. Un hombre que no quiere oír —en las fotografías aparece pintando semidesnudo, al sol, con aparatosos tapones en los oídos—; que no quiere compartir —excluye de su vida salvaje otros personajes distintos a su modelo y a su mujer Juanita, vacuna, deforme, irrisoria a medida que transcurre el tiempo—; que se margina del tiempo —vive la eternidad inmóvil, recurrente, de una cabaña solitaria—, no puede, por todos estos factores, mediatizar su entrega. El periodo blanco es de un absolutismo sin precedentes en la historia de la pintura posimpresionista, al lado del cual se desvalorizan

los nenúfares de Monet. Representa la disolución total en beneficio de otro elemento que se glorifica a medida que devora el resto: la luz. No la disolución porque sí, o intelectualmente concebida como un radical juego mental a la manera de Malevich cuando llega al blanco sobre blanco. Es el encuentro con las fuerzas de la naturaleza que pueden desequilibrar todo, y que desafían el ingreso de la civilización petrolera, industrial y mecanicista en Venezuela. Es una barbarie original, una anarquía lúcida que se niega a entrar en el falseamiento de la historia nacional con igual violencia, como resiste las nuevas transculturaciones que la prosperidad económica abre para el país.

Es impresionante comprobar que las tres obras de Santamaría, Figari y Reverón, representan profundas grietas en la corteza terrestre de sus respectivos países y cómo ese corte en profundidad permite internarse en busca de motivaciones, de sentidos reales, mejor que las explicaciones formales y coherentes a nivel de la superficie. Garay nos presenta, prolijamente, las aspiraciones de la burguesía colombiana; Santamaría la sacude hasta los tuétanos; es la voz admonitoria contra el peligro de la esclerosis, de la estabilización cómoda en un sistema ficticio. Reverón proyecta su barbarie como un desafío cuando la historia venezolana moderna, separándose bruscamente de la historia del continente, se coloca bajo el signo del dólar petrolero y comienza a cernirse sobre ella el peligro del arribismo cultural. Figari, por su parte, abandona el progresismo de una sociedad que se precia de ser, por sus leyes sociales, educativas y obreras, el país más europeo de América, para

refugiarse dentro de una imaginería auténtica, bloqueada dentro de la melancolía y el recuerdo.

En los tres casos, la posición revolucionaria radica en atender, por encima de todo, el reclamo de una verdad. Y, desde el punto de vista técnico, en dedicarse a ella, a su culto y a su exaltación, por medio de sistemas pictóricos en libertad.

Del 20 al 30, que es su gran periodo de trabajo, la pintura de Figari puede pasar de Buenos Aires a París sin sufrir modificación alguna. Viene de la memoria, es impermeable a los datos exteriores, a los cambios a las influencias. Pocas veces una pintura —reducto, sin embargo— asimila con tal fuerza intuitiva las novedades de concepción y de factura. Plana, invertebrada, despreocupada por la composición, arbitraria en los cortes, presentada como episodios o fragmentos de la misma secuencia, sólo es comprable técnicamente con la pintura de Bonnard, por una misma delicadeza y desmayo de la pincelada, que parece impotente para articular la forma.

El recuerdo deshace los contornos, en el caso de Figari. Mantenido en un plano puramente emocional, su pintura traduce la emoción con el color y con las imprecisiones y titubeos de las formas. Todo es indeciso en Figari; los cielos altos, la luna, el ombú en medio de la pampa, los bailes, las esquinas, los patios, los caballos; al ingresar a su mitología poética se traspone la realidad y la acción queda enredada en alucinaciones. Esa acción pierde su carácter práctico, su finalismo; las figuras se mueven en sueños y declinan cualquier intención pragmática. También la memoria tiene la

virtud de amortiguar los ruidos. Borrada la frontera entre realidad y ficción, se da acceso a un extraño silencio; son los murmullos de *Pedro Páramo*, por ejemplo, y, dentro de la mejor literatura uruguaya, las evocaciones de Felisberto Hernández, en parte contemporáneo de Figari y la figura literaria que más corresponde con su estilo.

No hay que confundir la actitud de Figari como un acto de regresión o de arcaísmo. No regresa a la Colonia como un escapista, o buscando una referencia histórica perdida que intenta reimponer mediante la exactitud de la imagen. No. Va a la Colonia para fortalecer los datos superficiales de un espíritu nacional desperdigado en el rápido proceso inmigratorio. No es un reaccionario que se atrinchera en formas desusadas; es un revolucionario que inventa nuevas formas para expresar y potenciar raíces nacionales cada vez más diluidas. Conocer el Uruguay por medio de la pintura de Figari y de la literatura de Felisberto Hernández es conocerlo de verdad, profundamente.

Pocas pinturas más cultas y más sensibles al mismo tiempo que la de Figari; más inequívocamente alejada del primitivismo. Recorre, como en Proust o en Felisberto Hernández, el camino lúcido para llegar a la infancia, pero la infancia es el territorio esclarecedor donde todo se desentraña y comprende. Nada tiene que ver con la negación simplista de la edad adulta. Se trata, bien claramente, de un camino reversible; llegar a las fuentes de la memoria, rescatar la imagen perdida y devolverse para enfrentarla, como punto de referencia, a una realidad sin poesía, frivolidad y debilitada por sucesivas capitulaciones.

Volviendo a la primera cuestión, es decir, a la importancia que puede revestir un pintor calificado como «extranjero», dentro de una órbita de cultura nacional cerrada, puede reforzarse ese concepto con casos pertenecientes a generaciones posteriores, como son el del pintor cubano Lam y el del chileno Matta.

Si la nacionalidad estuviera determinada por nacimiento y permanencia del artista en un sitio dado, sería prácticamente imposible considerar cubano a Wifredo Lam. La mezcla china y negra lo vincula a dos culturas diferentes a la latina; ambas mágicas, trascendentes, surrealistas. Su formación, sostenida en Europa por Picasso desde su primera muestra en 1938, es definida por Breton de la siguiente manera: «Es probable que Picasso haya encontrado en Lam la única confirmación a la cual aferrarse, la del hombre que ha cumplido el camino inverso al suyo —se refiere a la aproximación de Picasso a las esculturas negras de África—; alcanzar, a partir de lo maravilloso primitivo que lleva en sí, el más alto punto de conciencia, asimilando para ello las disciplinas más sabias del arte europeo». Cuando Lam regresa circunstancialmente a Cuba y pinta, en 1943, *La jungla*, alcanza ese máximo punto de conciencia. Se produce de nuevo el caso de que lo alcance desde *afuera*, favorecido por la distancia que le ha dado la visión europea.

«El trópico sólo puede sentirse y comprenderse —dice Carpentier, quien es, cultural, racial y mentalmente, un francés— cuando se vuelve a él después de prolongada ausencia». Y lo cierto es que Lam demuestra, en *La jungla*,

comprenderlo como nadie. Lo que comprende no es el aspecto anecdótico del trópico, lo que podría más fácilmente ver y resentir alguien inmerso permanentemente en él, sino su simbología. En Cuba no hay jungla sino, por el contrario, paisajes cristalinos diseñados muy netamente; campos de palma real, plantaciones de caña, sierra y mar. La jungla en Lam está inventada en todas sus piezas a través de la persistencia obsesionante de la idea sexual, de símbolos fálicos, de curvas apretadas y eróticas. A la sordidez de la historia, como dice Carpentier, opone la belleza del mito, su profunda penetración en los significados ocultos. Toda su obra, haya sido realizada en París, Italia o Nueva York, está fuertemente impregnada de esta significación mítica, la cual a su vez está llena de reminiscencias orientales, de magia negra y de soluciones totémicas para las formas.

Como en el caso del expresionismo de Santamaría o del impresionismo de Figari o Reverón, deja atrás las fórmulas que le dan el primer impulso; mientras Picasso descubre a medida que pinta más y más nuevos formalismos, Lam abandona el formalismo para ahondar en el abismo de los significados irracionales, de los signos nuevos derivados de la mezcla de razas, de la sexualidad original del trópico. Tanto Lam como Matta pertenecen a un momento en que la historia del arte moderno ya ha pasado su periodo de ruptura con la visión anterior y está instalada ampliamente en la propia. Pero como siempre ha sucedido en el desarrollo de nuestras culturas locales, esta facilidad para manejar un nuevo lenguaje no es practicada

sino con medio siglo de atraso. Así *La jungla* del 43, de Lam, que coincide, por ejemplo, con *El vidriero*, de Matta, no tienen nada que ver con el estado general de las artes plásticas en la misma fecha en el continente. En el 50 en Colombia, por ejemplo, Obregón presentaba en la muestra del II Congreso Latinoamericano de Estadística un retrato sin la menor intención estilística —débilmente convencional—. La pintura itinerante de Lam, como la pintura itinerante de Matta, alcanzan una sola inscripción más o menos estable: la que Breton, generosamente, les hace dentro del surrealismo internacional.

«Matta es aquel sumergido en el ágata —dice Breton hablando extensamente de esa piedra donde se ve el fondo, de esa especie de esperma universal—. Es claro que la captación de esa agua exaltada, en la medida en que actúa como supremo disolvente, no deja subsistir nada de las apariencias convencionales vistas por el ojo». Matta, en efecto, tiene el poder increíble de la disolución. Pero no disuelve para aniquilar y fundir todo en un solo elemento, como pasa con las pinturas blancas de Reverón, sino que disuelve para repartir, para comunicar un animismo a todas y cada una de las partículas en donde queda desmenuzada, licuada, la forma. La desintegración paulatina de los aspectos exteriores, la inutilidad de la acción concreta reemplazada por un animismo existencial que lo cubre y traspasa todo, visión del color según un singular prisma irisado por sus rosas púrpuras, comunican a su pintura esos formidables principios de estilo que la han mantenido a través del tiempo a la cabeza de la pintura latinoamericana.

El surrealismo europeo, eminentemente cerebral, acondicionado a los resortes de los sueños, la escritura automática y la liberación del subconsciente, encuentra en las obras de Lam y Matta su continente natural. Por debajo de las estructuras aparentes del Estado fortalecidas en las últimas décadas republicanas del siglo XIX y las primeras del XX, sigue corriendo aquel cauce interno y popular, compuesto de animismos, magias y supersticiones, que ambos pintores descubren.

Hay en ellos, por consiguiente, dos puntos máximos de interés: desocultar la naturaleza secreta, no visible, del continente latinoamericano, y nutrir con ella una pintura que, en un periodo de puros formalismos, se niega a ser formalista.

Cronológicamente, corresponden en la pintura continental a una fractura entre dos colonialismos, el francés y el norteamericano; en tales condiciones, su nomadismo, al igual que los anteriores, los ayuda a mantenerse al margen de toda excesiva dependencia. Representan, nuevamente, la comprensión lúcida desde los exilios voluntarios. Esto no significa, en ningún caso, que sea necesario estar fuera de un país para poder interpretarlo, pero durante el periodo en que trabajan Santamaría, Reverón, Figari, Lam y Matta, es decir, durante el medio siglo, los ambientes locales están dominados por la mediocridad insalvable de las academias, por el retraso y la tergiversación en las interpretaciones acerca de «lo moderno», por la mediocridad de los artistas y la ignorancia del público. El nomadismo los exime tanto de las intrigas como de los

ditirambos; no entran en los pleitos bizantinos y estériles sobre racionalismo y universalismo; no tienen tiempo de discutir la pintura: la hacen por primera vez en América.

Habría que decir algo, finalmente, acerca de la extraña condición temporal que los marca a todos. Parecen escoger un concepto del tiempo que los deje flotando, que los exima de las definiciones que ubican, que comprometen, que relacionan al pintor con cualquier accidente identificable.

En todos ellos la noción temporal parece haber sido recorrida y meditada. No son, en forma alguna, como hemos visto, los artistas «de su lugar y su tiempo». Pero en medio de tal desvalimiento en las relaciones normales con sus medios, el tiempo hace las veces de elemento de defensa.

En Figari, por ejemplo, el tiempo es enteramente mítico, o sea que cumple su movimiento en redondo, va y viene en un permanente ritmo circular; por eso mismo, jamás podría hablarse adecuadamente de arcaísmos, o sea de retorno en una sola dirección hacia la comunidad que se ha dejado atrás. El vaivén del tiempo mítico es lo que permite en Figari la repetición alucinada de escenas y de cosas. Es significativo que la mejor literatura moderna del sur, en sus premoniciones, en su manera de reiterar personajes y situaciones, en esa sensación irreal de haber vivido alguna vez, en un tiempo impreciso y remoto, la experiencia que se está viviendo —tanto en la obra de Felisberto Hernández como en la de Onetti, en Borges, Cortázar o Sábato— tiene siempre una referencia al tiempo mítico.

Es un tiempo mítico muy particular, nacido de la nostalgia de ser ahistóricos, de haber nacido irremediamente

ayer. El mito no va paralelo con la historia, sino que la inventa. Dentro del tiempo mítico suramericano la historia es mucho más ciencia ficción que verdadera historia; la obra de Figari es el mejor ejemplo pictórico que refrenda tantos ejemplos literarios. En las pulperías pampeanas se dan los mismos gestos que en los candombes coloniales; el mismo aire entre divertido y despavorido, igual vaguedad de la acción, esperas, inercias, bailes sonámbulos. Lo que se produjo antes volverá a producirse siempre, y, al revés de la verdadera historia, no hay evolución, como decíamos más arriba, sino involución. Este gesto fetal del tiempo mítico, de desdoblarse perpetuamente sobre sí mismo para caber en una matriz que lo contenga, adquiere aspectos más estéticos en la obra de Lam o en la de Matta, por ejemplo, pero sigue persistiendo. En Lam el tiempo mítico tiene las características alógicas de la mentalidad indígena, las que anota Vargas Llosa en sus estudios sobre José María Arguedas.

El mestizo que es Lam, aunque el mestizaje provenga de razas distintas a la americana, le confiere esa alogicidad, esa referencia continua al *tótem* que le permite trascender los contradictorios datos de la realidad y refugiarse en la zona sagrada.

Sacralizar es también crear una forma de tiempo distinta a la real histórica. Los enunciados progresivos de la historia y, sobre todo, su tendencia a alcanzar un objetivo preciso por conducto de medios claros, se disuelven en la sacralización de los signos de Lam.

También es visible esa misma guerra contra el pragmatismo del tiempo histórico en la obra de Matta. Las

fuerzas que él desencadena: el agua, la atmósfera líquida o gaseosa, la inmersión en la transparencia, la electrificación del aire, las descargas de energía, el alto voltaje del diseño, absuelven a Matta de cualquier referencia temporal, hasta llega al tiempo mítico por la vía de la trascendencia, pero su ritmo circular se limita a dar vueltas y vueltas alrededor del animismo. Resplandecen y se animan sustancias, emociones, sensaciones impalpables, un mundo de gas que derrota sin cesar la aprehensión de lo concreto, de lo inmanente.

Pero si Lam, Matta y Figari giran a su manera en la órbita del tiempo mítico, Santamaría y Reverón, que en apariencia no tienen que ver con ese proceso, excluyen asimismo sin embargo la noción temporal identificable.

No hay filiación del tiempo en sus obras. Lo que pinta Santamaría permanece asfixiado por el color, se retira de las referencias usuales en su momento, a paisajes, trajes épocas, modas. Respira y se nutre de su propio aire, se clausura a sí mismo toda salida, identifica las nociones de tiempo y espacio sólo para descartarlas a ambas con igual potencia. Su pintura no transcurre. Es. Por eso hablo de pintura, reafirmo la importancia de la pintura y proclamo *la pintura* al hablar de Andrés de Santamaría. La intensidad pictórica aumenta con la progresiva manía de someter todo a su dictamen y eliminar cualquier circunstancia distinta de materia y color.

A su manera, paralelamente, aunque economice en cambio de acumular y se quede al fin con la gruesa tela de coleta completamente limpia mientras la de Santamaría se

convierte en un espeso objeto en relieve, Reverón detiene el tiempo al mutilar la anécdota.

En esa insolación del periodo blanco, la prescindencia del tiempo alcanza una noción de absoluto; el tema es recurrente, nula la perspectiva. Un mundo sin metas, sin propósitos, enajenado por el sol, no permite ni siquiera escuchar el lento y redondo fluir del tiempo mítico.

La primera y la segunda pregunta del cuestionario inicial quedan contestadas con una explicación que intenta no sólo aclarar la importancia de Andrés de Santamaría no obstante su innegable condición de extranjero —importancia, por supuesto, para la existencia misma de una pintura nacional—, sino acompañarla con posiciones similares de otros artistas en distintos países que han actuado como precursores de medios expresivos originales en el continente.

La tercera pregunta nos remite nuevamente al medio local.

Si el pobre medio aldeano en que vivía Andrés de Santamaría no pudo producir más que puestas de sol y retratos burgueses, ¿en qué sentido su obra, una vez conocida en Colombia, logró barrer tales limitaciones?

Santamaría muere en 1945, sin volver a Colombia desde 1911, año en que abandonó su corta vida pública en relación con el arte colombiano.

Si tomamos como referencia un salón intermedio, como es el mencionado del Congreso Interamericano de Estadística, presentado en 1950, cinco años después de su muerte, no hallamos ningún rastro suyo en la pintura

nacional. Incapaces de alinearse en estilos pictóricos definidos, las obras allí expuestas están todas dentro de un concepto elemental de representación; las mueve el vacilante propósito de modificar de algún modo el modelo natural para modernizarlo e introducir en él alguna estilización. Los artistas que en ese momento alcanzan su apogeo, Luis Alberto Acuña, Pedro Nel Gómez, Alipio Jaramillo, Ignacio Gómez Jaramillo, Marco Ospina, Jaime Trujillo Magnenat, y por otra parte los nuevos: Sergio López, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Ramírez Villamizar, Lucy Tejada y Antonio Valencia, trabajan mediocrementemente dicha estilización y no acusan, ni en la comprensión del problema pictórico ni en la técnica, ninguno de los impactos de Andrés de Santamaría.

El único de todos ellos que en ese momento actúa conscientemente como pintor es Eduardo Ramírez Villamizar, en cuyas formas planas, pese a sus carencias y defectos, se anuncian ya las grandes síntesis abstractas que irán poco a poco dominando su trabajo.

La condición de extranjero de Santamaría, por consiguiente, parece afectar irremediablemente sus relaciones y posibles influencias con los grupos de artistas nacionales. Se ignoran sus datos de estilo, su persecución de la pintura y la importancia de sus planteamientos estéticos, en la misma forma que se sobrepasan, sin consecuencias, las formas conquistadas por el arte europeo que, en ese mismo año, cedía por primera vez su hegemonía ante el arrollador impulso de los Estados Unidos en los planos creativos. Si reflexionamos por espacio de un segundo sobre el

estado de las artes plásticas en el año 50, las obras de los colombianos no sólo revelan una sorprendente mediocridad, sino un desconocimiento, una ignorancia a fondo del desarrollo del arte europeo. Que después de haberse escrito, en su aspecto más denso y conceptual, la historia del arte moderno; después de haberse resuelto la mayoría de las grandes obras expresionistas, geométricas, cubistas y todos los «ismos» europeos; después de aparecer como una fuerza incontenible la doble escuela norteamericana del Pacífico y Nueva York, y estando en plena enunciación los revolucionarios puntos de vista de la actitud norteamericana enfrentando a la europea tradicional; que después de todo esto se siguieran haciendo en Colombia malas academias como si no hubiera pasado nada, y lo que es peor aún, academias disfrazadas de «modernistas», revela más expresivamente que cualquier crítica, el naufragio que constituyó para el arte latinoamericano en general, el ejemplo realista, populachero, de la pintura mural mexicana. Semejante retroceso en los conceptos acerca de la pintura, después de haber tenido las extraordinarias figuras precursoras de gente como Santamaría, Reverón o Figari, por ejemplo, no se compagina con la evolución histórica.

En lugar de un desarrollo, de un progreso entendido dentro de los principios, términos y límites del arte moderno, se produjo una involución. El nacionalismo mexicano ignoró «el proceso» de la pintura y se lanzó a la pintura como tema, como ilustración.

En el sur, obras pedestres y sin energía propia como las de Spilimbergo, Seoane, Centurión, Grella, Berni, Soldi,

Castagnino, Butler, eliminan del tema del paisaje, las casas o las gentes que Figari había proyectado en una pantalla de tal portentosa libertad y licencia poética, todos los valores supraanecdóticos que podían convertirlos en obras de arte. En Venezuela, Marcos Castillo, Cabré, Francisco Narváez, Elvira Zuloaga, Armando Barrios, ignoran la existencia de la pintura tan maravillosamente demostrada en las telas de Reverón. Caso único en el continente, Héctor Poleo lleva la cruz del muralismo mexicano con rara dignidad, alcanzando en la precisión alucinante de sus volúmenes y su relación entre diseño y tinta plana, una calidad de gran valor que anticipa el *pop-art* local.

Entre las cosmovisiones de Santamaría, Reverón y Figari y el nacimiento colectivo de la pintura moderna sobrevenido alrededor de 1960, se extiende, por consiguiente, un desierto insólito. El concepto mismo de cosmovisión, es decir, la anhelosa tendencia a crear un universo propio, parece haberse destruido.

La intuición y la práctica del modernismo, pues, revisitó en América todas las características del individualismo, y la capacidad profética de unos pocos; luego nos invade ese catálogo de nombres grises que se van borrando sin gloria y que, ni individual ni colectivamente, corresponden a la época que están viviendo; porque, individualmente, no son capaces de producir un estilo, y, colectivamente, carecen del empuje actualizante de las generaciones siguientes que, de 1957 a 1967, en lo que llama con fortuna Thomas Messer «la década emergente», ponen el arte continental bruscamente al día.

La peor peculiaridad de la década que precede a la emergente es la ardiente defensa nacional con que se cubrió a tales artistas y a semejantes exposiciones, al mismo tiempo que se había remitido al exilio a los precursores. La crítica de la época se acopla perfectamente a esa miseria de la pintura y, careciendo de visiones generales, entra en el elogio fragmentado, en el ditirambo vacío de conceptos, en la protección frenética de los patrimonios provinciales.

Para las artes plásticas del continente no hay momento más exasperadamente provincial que el periodo que corre entre los precursores y los movimientos colectivos ya actuales, porque no se trata en este caso de una provincia forzada por el orden histórico, como pasa en los comienzos de República —y desde luego en la Colonia—, sino de una provincia hecha de mixtificaciones y resentimientos, afirmada en los más mezquinos nacionalismos, demorando por miedo su contacto con el arte y la literatura extranjeros.

Si verificamos que los precursores resienten todos la misma imposibilidad de influir en sus medios, así como un desinterés, al menos inmediato, por sus obras, este hecho no puede ser coincidencial. De la aparente coincidencia entre la acusación de extranjerismo a Santamaría, el encierro de Reverón, el exilio de Figari, el perpetuo ostracismo de Tamayo en México, el aislamiento, durante décadas de Amelia Peláez en Cuba, resulta que, entre las grandes personalidades que llegan a su obra más representativa entre los treinta y los cuarenta, sólo Torres García actuó como maestro, ejerció una influencia decisoria

sobre el arte uruguayo y le evitó el aplastamiento de la década 1940-50, aun cuando la precipitó, por otra parte, en la monotonía negativa de sus formulaciones teóricas. Por eso mismo esta excepción es muy fácil de explicar. Mucho más que un pintor Torres García fue un maestro, capaz de concretar sus teorías particulares en un grupo de fórmulas de diseño, color y proporción, que impartió al conjunto de sus seguidores y discípulos como puras normas de estilo.

El constructivismo es el único «ismo» que produce el continente en el medio siglo. Lo demás, son ensayos individuales, adoptando con mayor o menor talento los «ismos» europeos.

Salvando, pues, el caso singular de Torres García, parecería que los precursores no hubieran tenido más que una alternativa: la de ser ellos mismos, indiferentes a la hostilidad o la falta de receptividad del medio, librados a seguir sus intuiciones pictóricas. Así como la época de transición que les toca vivir —entre la caducidad del XIX y la construcción masiva de las estructuras culturales del XX— los exime de la alienación por parte de cualquier fuerza colonizante demasiado poderosa, ya que caducaba el colonialismo cultural francés y aún no se había afianzado el colonialismo cultural norteamericano; a sus seguidores los sorprende, en cambio —y posiblemente a muchos los ataca en su buena fe— el aliento nacionalista, el escándalo de la prédica socializante y la demagogia pictórica del muralismo salido de la Revolución mexicana. Mal que bien, todos ellos quedaron contaminados. También contribuyó a este extraordinario fenómeno de expansión del

realismo mexicano, el hecho de que en Francia se estuviera creando el lenguaje mismo del arte moderno, lo cual no le daba tiempo para colonizar, de que España parecía en su folklor nacionalista y de que Estados Unidos no existía aún con vida artística propia y pasaba entonces por los traumas y las bajezas del «arte-testimonio», creyendo que el *american way of life* tenía sus representantes legítimos en los retratistas y realistas baratos, mientras ponía a un lado a Hopper, el más grande precursor de una visión americana propia.

Rodear a Santamaría, pues, no es eximirlo de sus errores; es buscarle una justificación histórica más amplia que la estrictamente nacional, puesto que los fenómenos de nuestras culturas americanas son paralelos y simultáneos. Lo importante en este sentido —aparte del valor objetivo de su obra— es que cimienta el arte contemporáneo o continental en la medida en que resulta ausente del arte contemporáneo colombiano.

▪ BIBLIOGRAFÍA

▪ COLOMBIA

- Barney Cabrera, Eugenio: «Reseña del arte en Colombia durante el siglo XIX», en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, número 3, volumen 2, Bogotá, Editorial Antares, 1963.
- — —: *Geografía plástica de Colombia*, Ministerio de Educación Nacional, Biblioteca de Autores Contemporáneos, Bogotá, Imprenta Nacional, 1963.

Giraldo Jaramillo, Gabriel: *La pintura en Colombia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

Ortega Ricaurte, Carmen: *Diccionario de artistas en Colombia*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1965.

Ridder, André de: *Andrés de Santamaría*, París, Editions de la Bascule, 1937.

Sanín Cano, Baldomero: «El impresionismo en Bogotá», en *Revista Contemporánea*, número 4, enero de 1905.

Traba, Marta: *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1958.

■ CUBA

Breton, André: *Le surrealisme et la peinture*, Nueva York, Editions Brentano's, 1945.

Desnoes, Edmundo: *Lam, azul y negro*, Cuadernos de Casa de las Américas, La Habana, 1963.

Desnoes, Edmundo: *Pintores cubanos*, La Habana, Ediciones Revolución, 1962.

■ CHILE

Breton, André: *Le surrealisme et la peinture*, Nueva York, Editions Brentano's, 1945.

Carvacho, Víctor: *Bases para un ensayo sobre pintura chilena*, Santiago de Chile, Pro-Arte, 1950.

Rodríguez Romera, Antonio: *Historia de la pintura chilena*, tercera edición, Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, 1968.

■ MÉXICO

Cardoza y Aragón, Luis: *La nube y el reloj*, México, Ediciones de la Universidad Autónoma de México, 1940.

Fernandez, Justino: *Arte mexicano*, México, Editorial Porrúa, 1961.

— — —: *La pintura mural de la revolución mexicana 1921-1960*, México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1960.

— — —: *Rufino Tamayo*, México, Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1948.

Paz, Octavio: *Tamayo*, México, Ediciones de la Universidad Autónoma de México, 1959.

▪ URUGUAY

Herrera MacLean, Carlos A.: *Pedro Figari*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943. *Catálogo de la exposición retrospectiva de Pedro Figari*, Montevideo, 1968.

▪ VENEZUELA

Diament de Sujo, Clara: «Venezuela», art. in *Latin America Today*, Washington, Editions Pan American Union, 1962.

Boulton, Alfredo: *La obra de Armando Reverón*, Ediciones Fundación Newmann, Caracas, Editorial Arte, 1966.

Nucete Sardi, José: *Notas sobre la pintura y la escultura en Venezuela*, Caracas, Ediciones González y González, 1957.

Picón Salas, Mariano: *La pintura en Venezuela*, Caracas, Ediciones Cromotip, 1954.

Planchart, Enrique: *La pintura en Venezuela*, Buenos Aires, Imprenta López, 1956.

▪ DATOS BIOGRÁFICOS SOBRE LOS PRINCIPALES ARTISTAS CITADOS EN EL CAPÍTULO IV

FIGARI, PEDRO: Nace en Montevideo en 1861. De esta fecha hasta 1911, tiene en el Uruguay una intensa vida pública: diputado, abogado del Banco de la República, presidente de la Empresa de Navegación Fluvial del Uruguay, etcétera. En 1913 viaja a

Francia por vez primera, siempre atendiendo sus cargos públicos. En 1915 acepta el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes y Oficios. En 1921, después de rechazar el cargo de embajador ante el Perú, se radica en Buenos Aires para dedicarse definitivamente a la pintura. De 1925 a 1933 se establece, para pintar, en París, con su hijo Juan Carlos Figari, arquitecto y también pintor, quien fallece en el interregno. Regresa al Uruguay en 1933, viaja continuamente a Buenos Aires y muere en Montevideo en 1938.

Además de su vastísima obra pictórica, que en gran parte permanece en el Museo Figari, de Montevideo, publica diecinueve libros, opúsculos y folletos sobre temas sociales, políticos y artísticos. Su obra de escritor ha sido analizada por el crítico uruguayo Ángel Rama.

LAM, WIFREDO: Nace en Sagua la Grande, Las Villas (Cuba), en 1902. Llega a Madrid en 1923 y a París en 1936, donde encuentra a Pablo Picasso y es apoyado y estimulado por él. Realiza exposiciones en París y Nueva York, con un éxito fulgurante. Regresa en 1948 a Cuba, después de largos viajes, y permanece hasta 1956. De ahí en adelante, después de su retorno a Europa y su instalación en Italia, viaja sin cesar, realizando murales y exposiciones en múltiples sitios del mundo.

MATTA, ROBERTO: Nace en Santiago de Chile en 1912. Viaja muy joven a los Estados Unidos y enseguida a Italia y París, donde se instala desde 1930, alinderándose con los surrealistas. Trabaja en esa época con Le Corbusier, siguiendo sus estudios de arquitectura, y con Brunst y Tanguy en el aspecto pictórico. Vive un tiempo en México y se radica luego definitivamente en Francia. En 1967 realiza una gira por Latinoamérica para defender la Revolución cubana.

REVERÓN, ARMANDO: Nace en 1889 en Caracas. En 1908 ingresa a la Academia de Bellas Artes de Caracas. Presenta su primera exposición, junto con el pintor Rafael Monasterios, en 1911. Ese

mismo año viaja a España y se inscribe en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona. Al año siguiente se matricula en la Escuela de San Fernando, de Madrid. En 1915 regresa a Caracas. Cinco años después se establece en Macuto con Juanita Ríos y su amigo Nicolás Ferdinandov, y comienza a construir su taller en la playa. En 1925 a 1932 desarrolla en total soledad y con algunas perturbaciones mentales su periodo blanco. De 1936 a 1949 pinta únicamente en sepias. En 1951 se produce la mayor exposición de sus obras en el Centro Venezolano Americano de Caracas: 55 telas. Dos años después ingresa al sanatorio psiquiátrico de San Jorge y fallece internado, al año siguiente. En 1955 se lleva a cabo en Caracas su exposición retrospectiva de cuatrocientas obras.

SANTAMARÍA, ANDRÉS DE: Nace en 1860 en Bogotá. 1862: es llevado a Inglaterra. En 1882 viaja a Francia e ingresa en Beaux Arts de París. En 1893 viaja a Colombia y cuatro años después participa en una exposición colectiva. Regresa a Europa. En 1904, invitado por el presidente Reyes, hace una exposición individual en Bogotá, que suscita una polémica en la cual intervienen, a su favor, Baldomero Sanín Cano y Max Grillo. 1904-1911: es rector de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. 1911: regresa a Europa y se radica en Bruselas. En 1930, año en que pinta *Bodegón con figura* —hoy en el Museo Nacional— lo nombran miembro de la Academia de San Fernando, de Madrid. 1931, 36 y 37: realiza tres grandes exposiciones, en Bogotá, Bruselas y Londres, respectivamente llegando a exhibir 125 telas. Posteriormente, el Museo de Arte Moderno de Bogotá logró reunir la mayor parte de sus obras, que se encontraban en poder de sus herederos, y realizó una muestra bastante completa en 1971. Alrededor de diez obras del artista están en el Museo Nacional de Bogotá. El 29 de abril de 1945 muere en Bruselas.

TAMAYO, RUFINO: Nace en Oaxaca (México) en 1899. Estudia pintura en la Academia Nacional de México, donde su nombre

empieza a figurar a partir de 1926. Realizó su primera gran obra mural en el Smith College de Massachussets (Estados Unidos) en 1943. En 1952, su participación en la enorme Exposición de Arte Mexicano en París, comenzó a poner su nombre a la cabeza del muralismo de su país. Sin embargo, sus mayores frescos los realizó en Estados Unidos —1956, *América*, Bank of the Southwest, Houston, Texas, y 1959, mural de *Prometeo* en el edificio de la Unesco, en París—.

▪ CAPÍTULO V

▪ COMIENZO DE LA PINTURA MODERNA: ALEJANDRO OBREGÓN

SI FUERA PRECISO DETERMINAR cuáles elementos originales caracterizan la pintura moderna con respecto a la que la precede en el siglo XIX, fijaría dos puntos: la reinención de la realidad y la definición de estilo, no como sinónimo de estabilidad, sino, al contrario, como sinónimo de cambio.

La reinención de la realidad se produce en el momento en que lo real objetivo deja de ser, para el artista, un valor inmodificable y respetable. Pasa de ser un fin, que determina que la pintura sirva para exaltar la realidad y presentarla apoyada en equivalentes poéticos, históricos, filosóficos, siempre validados por soportes estéticos, a convertirse en un medio manejado a su antojo por el artista para representar una realidad más importante, la suya propia. Ya no

es el sujeto exterior, sea paisaje, figura o cosa, lo que se reflejará en el arte, sino la existencia del artista. En algunos casos hablará de ella sirviéndose todavía de las apoyaturas de la realidad externa, pero quedarán maltratadas por el dominio claro de sus sentimientos y pasiones y estarán sometidas a la oscilación invariable de los movimientos espirituales que no tienen más margen de acción que ir desde lo clásico a lo barroco; de lo apolíneo a lo dionisíaco; de la claridad y el rigor mental al desorden de las pasiones.

Al representar el ser particular como la meta de la expresión artística, el arte cae en una aparente falta de norma, lo cual lo proyecta en una órbita caótica y lo expulsa de la regla estética donde se apoyaba el artista y se afirmaba la crítica. Desaparece el humanismo esencialmente normativo, como pudieron serlo el griego o el renacentista, cuando la investigación del canon y el criterio de medida y modulación de la figura lleva a la creación arquetípica fuera de la cual no se concibe ni la verdad ni el valor artístico.

Se deja de re-presentar, o sea, se deja de volver a presentar la imagen articulada por las normas de estilo, para que cada cual invente sus posibilidades de presentarla de tal manera que revista un aspecto que parece darse en arte por vez primera. Mientras en los periodos humanistas anteriores, el valor de una obra se refuerza por su paralelismo con las demás que le son contemporáneas, de tal manera que es el conjunto de todas ellas lo que nos introduce en los datos de un estilo —de un comportamiento general enfrente a las mismas circunstancias socioeconómicas, culturales y políticas—, en el arte moderno, por el

contrario, es precisamente la singularidad de la conducta de un artista —el hecho de que nos muestre algo que no se vio antes y que reviste para nosotros, no un poder de evocación, sino un poder de revelación— el punto máximo que da la medida de su importancia.

La carrera creativa de un artista se convierte en una competencia librada consigo mismo para vencer la realidad que lo circunda. Deja de contar con la realidad porque su prestigio desapareció a fines del siglo pasado, y junto con ese prestigio se eclipsó también el temor reverencial que inspiraba.

Las razones de aquella pérdida de prestigio han sido suficientemente explicadas por toda la vastísima teoría del arte moderno formulada hasta ahora, como para que sea preciso volver a analizarlas. Simplemente se verifica, como punto de partida, que esto ocurrió, en la misma forma que ya no tiene sentido entrar a discutir si existió o no la Revolución Industrial, o de qué modo se produjeron las modificaciones profundas que sufrió el hombre por la constitución de una sociedad de clases, ni se ponen en duda los resultados del pensamiento marxista en la economía del siglo xx.

Está, pues, claro, que respondiendo a las nuevas condiciones de vida correspondientes a nuestro siglo, el artista ha tenido, a lo largo de su transcurso, tres actitudes: una es la fuga de lo real, que condujo a los resultados del arte abstracto y del arte geométrico concreto; la segunda es la oposición y el enfrentamiento beligerante con esa realidad, lo cual condujo al expresionismo, al neofigurativismo,

al *pop art* y a los «antiartes», y la tercera es la investigación que desemboca en el arte óptico, en los experimentos de luz, sonido y movimiento, y en la construcción de objetos.

En cualquiera de las tres zonas de trabajo, la realidad quedó descartada, como fin de la representación, de los intereses del artista. No estando condicionado por ninguna situación externa que lo tranquilizara o lo satisficiera, su obligación de ser realista desapareció. La expulsión heideggeriana, el estado de «yecto» que se aplica aceptándolo —Sartre—, o controvirtiéndolo —Lukács—, a los escritores, sea para justificar o reprochar su falta de realismo literario, puede extenderse a la creación plástica y motivarla.

La desaprensión por el destino de la realidad procede en los plásticos, lo mismo que en los escritores, por una condición similar; ambos son «arrojados fuera» de la órbita del realismo, proyectados *más allá*, o *contra*, la realidad. Del impacto de ese golpe deriva, tanto la indiferencia hacia un real objetivo, como el furor contra este, furor que suscita el deseo de mortificar y de flagelar lo real. Todo depende del grado de serenidad o de ira que invada al hombre desplazado. Pero es un idéntico estado de «yecto» el que determina la asistencia de los juegos luminosos de Le Parc, las figuras torcidas de Bacon, o los espacios ambientales de Kienholz. Esto plantea una vez más el problema acerca de si ese desprendimiento de la realidad como fin, tema y cimiento de la voluntad épica de una obra, significa una actitud de ahistoricidad, como sostiene Lukács, o, por el contrario, presenta el punto máximo de la historicidad

del hombre contemporáneo, tal como tiende a aceptarlo la propia estética marxista, revaluada y afinada desde Lukács hasta Gisselbrecht.

Si se acepta que la historia representa, por una parte, la conciencia de una evolución y un desarrollo de datos en el tiempo y por otra parte la relación lúcida del hombre con su circunstancia específica, es difícil poner en duda, sólo por lo desconcertante de los resultados, la historicidad del artista contemporáneo.

Los ejemplos de artes plásticas, específicamente, ayudan aún más que los literarios para esclarecer este concepto. Siempre se podrá mostrar la historicidad implícita en el realismo épico de la obra literaria de Shólokhov, por ejemplo, con la habilidad y la inteligencia con que lo hace Lukács, pero es imposible enfrentar la supuesta historicidad —punto clave para el juicio sobre la validez artística—, de la pintura y la escultura de la Rusia staliniana, con la supuesta ahistoricidad de los movimientos artísticos revolucionarios del diecisiete en la misma Rusia, encabezados por Malevich, Gabo, Pevsner y Tatlin. No se está discutiendo el valor de la también supuesta estética socialista, cuya invalidez quedó descarnadamente a la vista, a treinta años de la lamentable vigencia de Zhdanov; se está explicando por qué la historicidad del arte contemporáneo parece estar indeliblemente unida a su pérdida de contacto con la realidad; a la condición de «yectos» de los artistas expulsados de un imaginario paraíso que dejó de revestir para ellos el carácter, ya no paradisiaco, sino de simple esperanza o confianza elemental.

El divorcio de lo real, consumado a lo largo del siglo, con el prólogo de los últimos veinte años del siglo XIX, revistió tres formas: irrealidad, antirrealidad, otra realidad. La primera conduce al surrealismo y a todas las formas oníricas, subconscientes, legitimadas por las leyes del absurdo y por la recreación libre, de acuerdo con asociaciones antojadizas o fantásticas. La segunda se caracteriza por su espíritu agresivo y su tendencia a maltratar el objeto perdido, demostrando su poder sobre él por medio de todas las soluciones del despotismo. La tercera entra en el plano tranquilo y mesurado de la investigación y la curiosidad cuasi científica.

En las tres, la condición antirrealista adquiere una fuerte tonalidad histórica, porque responde a las corrientes de pensamiento que dominan el siglo, como pueden ser el irracionalismo, la anarquía y el afán de descubrimiento. Acompañan textualmente la historia de los últimos cincuenta años, se fracturan al tiempo con sus revoluciones políticas y esclarecen la razón de ser de cada una de las convulsiones —cualquiera sea la causa social que las desencadene—, producidos a lo largo de las seis décadas.

En mucha mayor medida, ha sido la historia y la crítica de las ideas estéticas; el romanticismo y la confusión lírica del museo imaginario de Malraux; la crítica formalista que concretó el análisis purista, el juicio purista y la «vida de las formas», la tentación y muchas veces la necesidad de clasificar, teorizar, y reagrupar nuevos hechos artísticos con criterios de sociólogos, antropólogos; ha sido todo esto, repito, más que los propios resultados artísticos,

los que produjeron la confusión entre historicidad y ahistoricidad del arte moderno, poniendo en tela de juicio que este arte fuera la representación testimonial de nuestro tiempo y acusándolo de convertirse en la expresión solitaria y aristocrática de voluntades particulares desprendidas de todo contexto.

Lo cierto es que, desde el alejamiento irreductible del modelo real como meta, hasta los *happenings* y «el arte pobre», el arte moderno no ha hecho más que escribir, en una suerte de electrocardiograma, la historia de nuestro tiempo. Su función aclaratoria, su función antipódica con el pasado, su inserción en el desarrollo general de la historia, sus contradicciones incesantes, que estimulan su orden dialéctico, son otros tantos irrefutables elementos históricos.

A los que habría que agregar, quizá como el último y el más importante, la formulación de una *estética del deterioro*, que se compagina con la movilidad incesante del siglo, del «procesamiento permanente» que lo caracteriza.

Este es el segundo punto para definir el arte moderno. El cambio como principio de estilo parece, a primera vista, una tautología. La norma de estilo fue siempre, en efecto, equivalente a la idea estable, a la Teoría General con mayúscula, cuyas pautas permanecían inmodificables, rectoras, mientras una época histórica respondiera a soluciones sociales, políticas y culturales peculiares. El conocimiento de cualquier estilo entendido de esta manera inserta a la obra de arte en un contexto que la respalda y le confiere valores. Esa inserción posible, necesaria y armónica nos

llena de tranquilidad. El friso de Fidias está hecho para caber exactamente en el Partenón, a su vez el Partenón se articula con el conjunto físico de los edificios de la Acrópolis; la Acrópolis entra en la totalidad de la polis griega, la polis griega encarna la comunidad y esta a su turno expresa las ideas directrices que la gobiernan. Ningún artista contemporáneo de Fidias hubiera podido producir una estatua regida por las normas del arte arcaico, ni su pasión personal le permitiría modificar las proporciones del canon clásico aplicado a un rostro.

El estilo es un término impersonal, un conjunto de normas emanado de la comunidad, que domina la necesidad expresiva y que es aplicado por sus mejores artistas. No se sabe qué metopas fueron diseñadas por Fidias y cuáles por los artesanos anónimos de sus talleres, lo cual no invalida en nada la obra. Fidias interpreta en esa forma la vocación general hacia la armonía, la cual es a su vez una convención sociopolítica, abstracta, que conviene a la comunidad griega y le permite desconocer tanto los dramas particulares como los errores políticos aconceptuales, como la pervivencia de la esclavitud dentro de la democracia.

Durante siglos, mientras se constituía lo que llamamos la cultura europea, hemos entendido el estilo en esa forma, como una convención normativa que resultaba eficaz y neta no sólo para los artistas y la comunidad respectiva, sino también para el público.

La seguridad del público y su confianza en la labor del artista funciona indudablemente en relación directa con la posibilidad de aplicar la norma. La ausencia de norma

lleva al caos a ese mismo público y fomenta la superchería entre los artistas mediocres.

Esto explica prácticamente la desconfianza que experimentan ante el arte moderno grandes sectores del público contemporáneo y asimismo la capacidad de estafa desarrollada inmejorablemente por un vasto sector de artistas de nuestra época.

Es muy difícil persuadir al público de que, al invertirse la relación del artista con la realidad, también se ha trastocado la manera de formular un estilo, así como es una desagradable y ardua tarea la de desenmascarar a los pseudoartistas que se creen protegidos por la impunidad ante la ausencia de un estilo normativo.

¿Cuáles son los cambios en la formulación del estilo?

Hasta ahora —aun en las épocas de franca separación entre el hombre y lo real; pensemos en las fórmulas generales abstractas del bizantino, del románico o del barroco—, el estilo derivaba de un planteamiento general, en el cual debían quedar inmersos los artistas particulares que vivían en dicha sociedad.

Ahora el estilo está determinado por *un individuo*, que es receptivo a las condiciones estéticas generales de su tiempo, pero no acata ninguna norma capaz de conducir el arte a representaciones más o menos paralelas, o sea, el artista contemporáneo acepta como principio general estético la división entre arte y realidad, o el derecho de atreverse a todo, o la necesidad de decir lo que nadie ha dicho antes, o la facilidad —no sancionable— de moverse entre grandes márgenes donde puede mimetizarse con los

demás, o contradecirse abiertamente con los demás. Pero estos principios generales ya no son normas de representación, sino «sistemas expresivos» o pautas de comportamiento. Las pautas de comportamiento, a su vez, están involucradas en una esfera mayor que las contiene: la estética del deterioro.

Intentar la formulación de una estética del deterioro puede parecer, de acuerdo con lo dicho anteriormente, un contrasentido, ya que es preciso apoyarla, no sobre el concepto, sino precisamente sobre la constante movilidad y el consiguiente cambio del concepto.

Lo cierto es que la estabilidad conceptual que confería solidez a todo planteamiento estético, ha sido reemplazada en nuestro tiempo por la «acción» estética. La obra tiene cada vez más, en el arte moderno, un valor de punto de referencia, de punto de partida para ser abandonado, avasallado y transformado en otra cosa distinta, que a su vez será superada por la siguiente. Los movimientos pictóricos escritos en una pura *gestalt*, el irracionalismo declarado de la pintura de acción, la actividad tridimensional del arte-objeto, la concepción de la obra como cosa móvil, la idea del arte concebido como un programa y la obra lanzada como un prototipo, no son más que otros tantos testimonios del progresivo reemplazo del concepto por la acción. Una de las evidencias más claras de este cambio es el pedido de la participación del público en la obra, hecha simultáneamente por escritores, artistas, plásticos y músicos —para no citar al cine, que es básicamente el arte de la participación—. Para hacer este llamamiento, se alude a

la obra inconclusa que termina sólo en el espectador o en el lector y debe ser concluida, aceptada o destruida por él.

La obra no alcanza a revestir el valor conceptual estable ni siquiera para el propio autor. El autor es quien más requiere al otro, al espectador, para que este la modifique según su criterio.

El deterioro está en este triple movimiento simultáneo, que parte de las exigencias crecientes para producir «hechos originales» no previstos ni conocidos, exigencias que coinciden con los sistemas compulsivos de producción dentro de una sociedad de consumo; segundo, de la angustiada sumisión del artista frente a tal exigencia; tercero, de la incansable voracidad del público que, correspondiendo siempre con mayores e imperiosos requerimientos a los incentivos múltiples de la competencia y a los permanentes ofrecimientos de sus artistas, los obliga a caminar a marchas forzadas.

Dentro de la sociedad de consumo no puede generarse sino esta estética del deterioro, donde la salvación del artista está en el cambio, y dentro de dicha estética no puede ya hablarse propiamente de creación, la cual siempre es normativa, sino de invención y fabricación.

El vocablo *creador*, que definía al hombre capaz de meditar sobre una nueva forma de representación apoyándose en la estabilidad del concepto estético, resulta por lo menos ridículo entrando hoy día a los talleres de soldadura, a los sitios donde se funden placas de materiales plásticos, moldes de fibras sintéticas, hormas de plexiglás, donde se confeccionan motores para máquinas luminosas, se tuercen

tubos de neón, se experimentan mecanismos de sonido o simplemente se trabaja con soplete y pinturas industriales aplicadas con módulos metálicos. Sin embargo, el fabricante de nuevos productos artísticos que responden a la estética del deterioro no queda librado a su propia voluntad ni alcanza un valor por su sola ambición de lograrlo.

La condición primera para determinar el valor estético, sigue vigente para juzgar su trabajo; la obra debe revelar condiciones esenciales del mundo en que vive el artista. En tal sentido, la estética del deterioro, y las nuevas y excepcionales condiciones para producir la obra de arte, cuyos resultados están condicionados al cambio, a la utilización de materiales siempre inéditos y a la conclusión real de la obra en un tercero que se convierte en el receptor activo, dan una medida francamente testimonial de las condiciones alienantes del mundo contemporáneo; que no sólo corresponden, por razones económicas, sociales y políticas, al mundo capitalista de la sociedad de consumo, sino también al mundo socialista donde los problemas de soledad, incomunicación y desprestigio de las antiguas estructuras morales, religiosas y familiares son tan fuertes como en la sociedad capitalista, pese a una distribución más justa de la riqueza y al cambio en los resortes del poder.

La intensidad de la revelación de un mundo corresponde al valor significante de la obra de arte que ha sido siempre, y sigue siendo en la actualidad la base de su poder cultural. En este sentido, las obras de arte del siglo XX surgidas, no sólo de las constantes alternativas y los cambios producidos por la estética del deterioro, sino de pasiones,

talento y decisiones particulares de artistas en plena libertad inventiva —y sin la mediatización y el enfriamiento que inevitablemente produce la norma a la cual se pliega el individuo en épocas fuertemente marcadas por un estilo general—, alcanzan un poder significante de excepcional sinceridad.

Pero la capacidad de producir una semiología, los signos reveladores de las tendencias profundas de una época, se dan a través de formas, mediante el instrumento de un lenguaje. Ahí es donde se extravía el público, se aprovecha el artista mediocre y se desvela el crítico. La manía clasificadora que se ha convertido en cacería por parte de la crítica contemporánea, la cual, para poner orden en el caos, llama «ismo» a dos manifestaciones paralelas y etiqueta con angustiada velocidad lo que apenas emerge, indica esa necesidad imperiosa de las «pautas» de las cuales deriva el análisis.

En esta sociedad donde la preocupación, partiendo de múltiples ángulos, parece ser la de enseñar no los «porqués» sino los «cómos» —cómo adelgazar comiendo, cómo llegar a ser ejecutivo, cómo tratar a los hijos adolescentes, cómo triunfar en los negocios y en política, etcétera—, atormentados siempre por el mismo problema de crear la norma para salir de la anarquía particular y reestructurar comunidades que tienden a los parricidios, las expansiones irracionales y la disgregación, ya sea en las fugas artificiales, ya sea en el «estar», resultaría adecuado escribir «cómo aprender a ver el arte moderno en diez lecciones», pero no sería, de la misma manera que todas las

anteriores pseudosoluciones de conducta, más que una farsa simplista.

Las innumerables agrupaciones de tendencias y escuelas contemporáneas hechas por la crítica —las de alguna importancia alcanzan a ser más de cien— van atomizando cada vez más un posible comportamiento estético general. No obstante, la primera afirmación que debe defenderse es que, de ninguna manera, la obra de arte actual es válida o inválida según juicios antojadizos emitidos, ya sea por el público, ya sea por la crítica. La aprobación o la negación del público al nivel epidérmico del «me gusta», «no me gusta», sigue sin determinar ningún juicio de valor. Frente a la obra actual, y aclarada la participación significativa de dicha obra en el esclarecimiento del mundo contemporáneo y su coincidencia con él, el público debe seguir teniendo, si no normas, al menos referencias formales que le permitan apreciarla como un producto de la cultura, por una parte, y una apelación a su emoción estética, por la otra.

Las referencias formales están ligadas a los conceptos de composición, de relación de llenos y vacíos, de equilibrio y descompensación, de estatismo o dinamismo, de juegos de colores, de valores de diseño, de importancia de los materiales empleados y de la manera de potenciarlos; datos todos que representan el lenguaje técnico, específico, de las artes plásticas, y que conducen, mediante el análisis acerca del empleo de ese lenguaje, a un juicio apropiado de valor. La lectura del lenguaje técnico de las artes plásticas no se modifica porque el espectador esté frente a

una mancha abstracta en cambio de yacer bajo el Adán de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina; el lenguaje, técnicamente, es el mismo; cambian los materiales, o sea la parte adjetiva del lenguaje y se modifican sustancialmente sus intenciones significantes. Pero quien acepta y comprende los signos por medio de los cuales el Adán de Miguel Ángel transmite la comprensión de una cultura, también recibirá los signos que emite una caja móvil o luminosa inserta en otra cultura totalmente diferente.

También las apelaciones a la emoción estética varían, por supuesto, pero nunca desaparecen; toda la estética del siglo XIX, última descendiente del Renacimiento, se apoya sobre la falacia de crear, para el público, el estímulo estético en una sola dirección: la del placer, y, ya en un plano casi insignificante, la del agrado, la de lo gracioso. —Olvidando inexplicablemente las direcciones hacia el horror, la deformación, el castigo, la violencia imaginativa, etcétera, practicadas a lo largo de la Antigüedad, los siglos románicos y los siglos barrocos, por ejemplo—. El arte moderno inventa, con su inagotable capacidad fabril, nuevas direcciones para los estímulos estéticos, más acordes con las formas de incitación visual y física establecidas por los sistemas audiovisuales utilitaristas de la sociedad de consumo. Se recurre al impacto, a la crítica de esa misma sociedad, al empleo impráctico, antifuncional y lírico de los medios más pragmáticos de propaganda y publicidad, a la sorpresa, la risa y la indignación que produce esa malversación de los valores prácticos, al ataque mediante el arma de los tamaños gigantescos, al sobresalto por

desarmonías voluntarias, a la paz absoluta, a la repugnancia absoluta, al estremecimiento absoluto.

Las diversas direcciones de los estímulos tienen un factor común: son siempre compulsivas, imperiosas, obligan a entrar en el juego, exigen una vez más al espectador partícipe, al coautor, al «cómplice», como lo define Julio Cortázar. Jamás complacen; el arte deja de ser un remanso para olvidar aquella panacea conciliatoria para halago de la pequeña burguesía.

Si el público logra descubrir en la obra de arte actual, primero, su poder signifiante; segundo, sus valores formales; tercero, si aprende a recibir los nuevos estímulos —no placeres— estéticos que le despierta, alcanzará esa comprensión que resulta cada vez más desconcertante y codiciable.

Pertenecer, por consiguiente, al arte moderno, y ser considerado su precursor en Colombia, como es el caso del pintor Alejandro Obregón, es algo muy distinto a entrar en una simple datación cronológica.

Antes de Alejandro Obregón, y dentro de fechas que cronológicamente corresponden al periodo del arte moderno, trabajan en Colombia una serie de artistas que, sin embargo, nada tiene que ver con las modificaciones de esencia y naturaleza que acabo de describir. Todos ellos, incluido el caso excepcional de un verdadero artista como Andrés de Santamaría, practican «la pequeña revolución», en medio de la gran revolución estética del siglo XX que no llega a ser comprendida ni asimilada por ellos.

Actúan entre dos posiciones que no alcanzan a ser estéticas y están congeladas por sus límites: la vulgarización

de los principios técnicos del impresionismo, puntillismo, cubismo y expresionismo, por una parte, y la temática nacionalista de los pintores muralistas mexicanos, por la otra.

Los movimientos pictóricos europeos mencionados cambian en ellos muy sutil pero perentoriamente de nomenclatura; se podría decir que se trata de la «impresionización», la «cubificación», o la «expresividad» de las figuras que siguen viéndose, en la pintura, como en un espejo. Quiero decir que, con una marcada timidez técnica y con el claro propósito de seguir pensando en el imperio del modelo natural, esos artistas tratan el paisaje, la naturaleza muerta o la figura quitándole —sea mediante una pincelada fragmentada, colores desapacibles, un fuerte dibujo límite, una ampliación moderada de las proporciones— su precisión y su alcance naturalista.

Enfrascados en el entusiasmo superficial de los muralistas mexicanos por todo lo que sea social y popular, fácilmente se autoasignan el papel de revolucionarios cuando sus obras se refieren a la suerte y las penurias de los obreros —Pedro Nel Gómez y Alipio Jaramillo—, a los temas humildes, sin «rango» dentro de la pintura académica —Ignacio Gómez Jaramillo—, o la exaltación de la historia general o privada de los colombianos —Luis Alberto Acuña—. Ninguno de ellos va más adelante del cambio de apariencias y de la renovación de los temas.

Las artes plásticas viven en la década del cuarenta, en Colombia, como en casi todos los países de América Latina, el periodo de incurable mediocridad que siempre generan los «divulgadores», capaces de producir esquemas sin

intrepidez, recortando el modelo original europeo y mostrando sólo sus puntos de entendimiento más accesibles.

En Colombia la «pequeña revolución» de las artes plásticas corre paralela, además, a una situación similar en las formas de gobierno, que adquieren bajo las presidencias López el aire de progreso necesario para dar la impresión de dinamismo, de modernidad y, al mismo tiempo para estancar y prohibir el paso a un verdadero cambio de estructuras. Como todos los periodos «progresistas» —que ni siquiera llegan a ser populistas—, en los cuales, inútilmente, tras los propósitos enunciados de palabra, se trata de hallar una modificación sustancial del arcaísmo latinoamericano, este tiempo político colombiano representa al fin y al cabo fuerzas y tendencias netamente conservadoras, que ofrecen las mayores garantías al orden constituido.

En la misma forma en artes plásticas, la pequeña revolución asegura al pequeño burgués la tranquilizadora sobrevivencia de la imagen, y la pobreza de algún experimento abstracto —Marco Ospina—, que cree que el cambio consiste en pasar del formalismo académico al formalismo no figurativo, no hace más que confirmar la intención, soterrada o expresa, de mantener el *status quo*. A esto hay que agregar el poderoso lastre, la fuerza negativa que representa para el arte en Colombia, como para todo el arte continental, la regresión del muralismo mexicano a la pintura más adocenada del siglo XIX, tratando de compaginar la insoportable oratoria histórica de Meissonnier con la «cubificación» o la «expresividad» mencionadas.

El maridaje entre la «pequeña revolución» y la regresión pictórica produce, instantáneamente, la parálisis de la verdadera revolución estética, protagonizada como vimos anteriormente, aunque sea con los signos geniales e instintivos de los precursores espontáneos, por gente como el venezolano Reverón, el uruguayo Figari, el cubano Wifredo Lam, el mexicano Tamayo, el colombiano Santamaría.

Uno de los efectos más patéticos del subdesarrollo en relación con la inteligencia, es la incultura de las clases dirigentes intelectuales de nuestros países; incultura que siempre va unida, claro está, a la presunción de saberlo todo. Nadie resulta más fácil presa de posiciones culturales epidérmicas y de la adopción de actitudes esquemáticas, cuyo simplismo desafía el análisis. En la década de los años cuarenta, las artes plásticas colombianas hacen su pequeña revolución con una altanería provinciana de creadores absolutos, de reyezuelos de la cultura local, y se consideran a la vanguardia por haber aceptado la órbita socializante de los muralistas mexicanos.

En realidad las artes plásticas se estancan, defienden la confusión más reaccionaria entre arte y compromiso y no alcanzan a precipitarse en el drama de la anticultura stalinista, porque en el fondo no obedecen a ninguna cultura más fuerte que la del oportunismo, ni a otra necesidad que hacer algo ligeramente distinto a los retratos de la burguesía de fin de siglo —resultado incomparablemente menos valioso, desde el punto de vista de probidad y conocimiento técnico, a cualquier retrato de Garay—,

algo que fuera recibido, gracias a esa trasgresión mínima al orden constituido, como la obra maestra de la provincia.

La década mencionada es deplorable en toda Latinoamérica, no sólo en Colombia. No queda involucrada dentro de los valores, aunque fueran menguados, de la técnica tradicional, ni vislumbra que los nuevos materiales conducen a la estética del deterioro; no es la academia ni la revolución. Es el «progresismo», el más paralizante entre todos los comportamientos endémicos de la cultura continental.

Señala larvariamente todavía la aparición de algunos defectos: la pereza en la creación; la superficialidad en el conocimiento de la cultura de nuestro siglo; ligeras astucias y trucos para incorporarse a las filas sin tener idea de dónde va la procesión; tibieza en la toma de posiciones; miedo de caer en los vacíos transitorios, en el tumulto y en el riesgo grave de las revoluciones reales; defectos que, lejos de desaparecer con ellos, reaparecerán y se tornarán parcialmente más acentuados en las generaciones siguientes.

El fenómeno es interesante, porque ya no se trata de la sumisión incondicional de un Vázquez Ceballos a las estructuras jerárquicas ni de la docilidad prolija y sin rebeliones de un Garay; se marca el comienzo de la simulación del modernismo, se abre la puerta para la futura legión de tracistas y miméticos. Hay que conceder la enorme parte de culpa que, en este proceso, incumbe a una sociedad muy reducida y dedicada simultáneamente a la diatriba privada y al elogio público; esto es, a una sociedad del incensario y la corona de laurel, que se cierra a plena conciencia de que

su salvación está en la clausura. No existe ni la oposición inteligente ni la aprobación razonada, porque se descarta el análisis. La crítica no es crítica, como lo observaba agudamente Hernando Téllez, sino una hija menor de la literatura y, más específicamente, del género literario ditirámico. La dificultad para conocer los modelos originales, de donde salen las vulgarizaciones y los traslados, favorece la proliferación del cenáculo laudatorio.

Por otra parte, al permanecer el país, pese a sus «progresistas», férreamente adherido a sus estructuras económicas arcaicas, y a su condición clasista coronada por las familias dinásticas, el arte se convierte, asimismo, en un elemento de clase.

Mientras que la gran mayoría de los grupos e «ismos» europeos entre dos guerras se empeñó en crear una teoría explicativa por medio de la cual se filtrara el acceso de sectores siempre más vastos de público a los nuevos programas del arte contemporáneo; mientras los intentos de expandir el arte en la sociedad iban desde la creación de una comunidad enteramente artística como lo pretendió la «Bauhaus» de Gropius, hasta el producto serial que Vasarely y los «ópticos» calificaron como «prototipo», el arte moderno en Colombia, por el contrario —como en casi todos los demás países del continente—, se fue convirtiendo frente al público en un producto incomprensible y hermético, generado, en apariencia, por el ocio de unos pocos para burla de los demás.

Cuando todo parecía indicar que las artes plásticas colombianas, por su falta de comprensión profunda de la

estética moderna y por su carencia de movilidad, habían llegado a otro punto de estratificación de donde sólo serían sacadas, gracias al genio particular de algún artista nuevo, aparece ese artista nuevo en la persona de Alejandro Obregón.

Al decir «aparece» no intento darle ninguna cualidad mesiánica, tal como se ha dicho muchas veces dentro de los desbordes emotivos de los juicios vernáculos, sino que lo registro como el primer artista que entiende las condiciones generales en las cuales opera el arte moderno, las adapta en la medida que le sirven para expresarse y logra sortear el peligro de identificación con cualquier modelo europeo, gracias a una poderosa intuición poética, por una parte, y por otra, a la necesidad personal de adherir a un paisaje, naturaleza y zoología particulares.

A Obregón lo ilumina su comprensión de la pintura actual; lo acomoda en un estilo peculiar su vivencia real de la poesía de las cosas y lo salva su vitalidad un poco bárbara, que así como lo libra de toda insignificancia, jamás le permitiría pintar rostros aullantes a lo Bacon, por ejemplo, cuando la fidelidad de su memoria lo liga siempre al espacio abierto entre el mar, el cielo, la cordillera o los manglares imaginarios.

Si insertamos el caso de Obregón en la pintura colombiana y enseguida en la pintura continental, le hallamos resonancias diferentes. En Colombia, sin duda alguna, es el primer hombre de la pintura moderna. En el continente, en cambio, resulta el cultivador extemporáneo de un

género ya extinguido, el paisaje, al cual añade, para colmo del anacronismo, la flora y la fauna.

Analicemos estos puntos. Su acceso a la pintura moderna está marcado por un periodo netamente formalista. Como en la notación prolija, y muchas veces laboriosa y sin brillo, de un nuevo lenguaje, Obregón va creando pautas dentro de la forma. Sus preocupaciones por descomponer la forma en sus elementos constitutivos y organizarla según una nueva legislación estética, no tienen antecedentes dentro de las aludidas «vulgarizaciones» de la generación que le precede.

Pero lo importante es que no trabaja el análisis y síntesis a la manera de los cubistas europeos que lo anticipan en veinte años, sino que reconstruye los materiales dispersos por un análisis —que nunca es demasiado estricto—, según un orden personal, en el cual añade piezas y las va sumando, aglomerando y apilando para crear nuevos núcleos artificiales de interés, tal como si de un organismo vivo —una figura, un ave, una mesa, un pez— pudieran deducirse nuevos orgasmos vivos, en cambio de un nuevo organismo abstracto de sentido puramente estético. Para ilustrar esta idea con un ejemplo: cuando Braque o Picasso, cubistas, desarticulan una jarra real, vuelven después a articularla hasta crear una «jarra pictórica», donde volvemos a encontrar, ya sin función y dentro de una disposición original y gratuita, los elementos constitutivos de la jarra: el bocal, la base, el contorno redondeado, el asa, etcétera.

En cambio, cuando Obregón destripa —más bien que desarticula— una figura o una cosa, va inventándole

y añadiéndole nuevos elementos al reorganizarla. Así una naturaleza muerta puede convertirse en una torre de cosas que antes no existían sobre la mesa; un espacio se puede complicar con fechas, signos, núcleos de formas imprecisas, construcciones abigarradas que son casi orgánicas. De tal manera que, mucho más que análisis y síntesis, su trabajo incluye la destrucción y la invención. Una invención potenciada por la poesía y por consiguiente más rica, más diversa que la realidad. Inclusive en las obras más estructuradas y menos líricas, como *El gato*, la fantasía va desbaratando sin cesar el orden de la reconstrucción y aclarando su naturaleza dominante de inventor.

Al relacionarlo ahora y repetidas veces, con la poesía, hay que aclarar que en ningún caso se afirma que su pintura sea «literaria», lo cual implicaría una evasión de sus puras responsabilidades pictóricas para invadir un terreno que no le corresponde. La pintura de Obregón se asimila a la poesía lírica y en raras ocasiones a la épica, porque como la primera, nunca trata de tener un valor probatorio, ni establece una verdad comprobable, ni emplea un lenguaje de significados susceptibles de prueba. Tal como ocurre en el lenguaje de la poesía lírica, su lenguaje pictórico se autoabastece de sus propios significados, elípticos, simbólicos o indirectos.

Es autosuficiente, obra tangencialmente con respecto a la realidad, sin que haya nunca un punto de encuentro o de conflicto con ella.

En la serie enorme de los cóndores, Obregón abandonó transitoriamente su estilo paralelo a la poesía lírica

para abrazar con mayor decisión una épica, es decir, una acción desarrollada paulatinamente hasta llegar a un clímax, a un desenlace poderoso donde culmina un proceso de desencadenamiento de fuerzas.

Repito que estos valores poéticos de la pintura de Obregón no se leen en su obra por medio de imágenes que sustituyan a la frase literaria, ni se oyen como si se tratara de una declamación, de un recitativo en el caso de la épica. No; se deducen del programa exclusivamente pictórico que desarrolla Obregón, de las invenciones de la forma, del empleo insistente de ciertos elementos simbólicos, las elipsis y las insinuaciones metafísicas en los espacios, de su poder general para «desubicar» la imagen de su contorno real y sumergirla en la ambigua atmósfera poética, de su modo de «desconcretizar», de perder voluntariamente significados explícitos, de insinuar y desconcertar, de ahondar ahincadamente en el área de la ambigüedad.

Al orden poético hay que sumarle su intención gestual.

La pintura colombiana llega en la década del cincuenta a una interpretación muy eficaz del gestualismo, mezclado con el arte abstracto y la pintura de acción, por medio de tres artistas: uno es Alejandro Obregón y los otros dos son Wilhelm Wiedemann, alemán residente en Colombia y autor tardío de las primeras obras válidas de arte abstracto, y Antonio Roda, español residente en Colombia, perteneciente a la generación de Tàpies y todo el grupo de insurrectos de Barcelona y Madrid que sacudieron la adocenada pintura española con el informalismo y la neofiguration. Wiedemann representó para la pintura colombiana

la virtud del método, el rigor difícil de la creación, llevando la mancha, el gesto cromático a una disposición regular, controlada, dentro del cuadro; Roda, por el contrario, liberó el gesto; lo hizo responsable tanto de las contradicciones como de la vivacidad la obra; cedió a repentismos, a fugas románticas, a trasposiciones de significados. Wiedemann ordenaba en exceso lo que debía ser espontáneo y Roda dejaba la pincelada excesivamente librada a un libertinaje sensual, incontrolado. Mientras la pintura de Wiedemann se endureció dolorosamente en el esfuerzo de establecer un orden racional a lo gestual, la de Roda se benefició con su retorno a la figuración; las series de Felipe IV, de los autorretratos y de los Cristos, le permitieron lograr una espléndida connivencia entre la actitud libre del trazo de color y un ardor contenido —menos frívolo, más sombrío y dramático— de los significados. El trabajo paralelo de Wiedemann y Roda fortaleció, indudablemente, la obra de Obregón; ambos representaban posiciones de «inteligencia» pictórica, de conocimiento pleno y fundamento del problema de la pintura, que ayudaban a sacar el arte colombiano a flote, levantándolo de la incultura plástica en que se debatía. Dotados de una mayor conciencia tanto del oficio como del sentido del arte contemporáneo, fue el propio Obregón, cuyo fuerte siempre estuvo en el instinto y en el talento creador más que en el conocimiento, apuntalaron —aun cuando no hubieran ejercido sobre ella ninguna influencia— una obra que sin ello hubiera permanecido solitaria e inequívocamente incomprendida en un medio deficiente.

Para representar la realidad según las infracciones de un orden poético y las licencias de un orden gestual, Obregón utilizó admirablemente la libertad de forma y contenido que le facilitaba el arte moderno.

Al revés de sus antecesores inmediatos, dejó de representar, es decir, de volver a presentar lo objetivo real bajo el disfraz ligeramente perturbador de «lo modernista».

Sintiéndose desligado y sin compromisos fijos con la realidad, nunca, no obstante, dejó de pensar en ella. No aludió, además, a cualquier clase de realidad, sino a una concreta e inmediata: la del paisaje que lo rodeaba.

Ahí es donde se apoya el aspecto más interesante, controvertido y dialéctico, de la obra de Obregón. Aun cuando a lo largo de su trabajo haya tocado a veces el tema de la naturaleza muerta o de la figura —que por lo general es infortunada—, Obregón es, básicamente, un paisajista. Cultivar tal género en nuestra época, no como un pretexto pictórico, como pueden ser los paisajes del francés De Staël, por ejemplo —donde masas de color se disponen en una relación puramente abstracta con otras zonas de color, o los paisajes famosos de Dubuffet, que consisten en cortes arbitrarios de capas de tierra para que el pintor pueda especular con un color o con toda clase de materiales en relieve—, sino como un género descriptivo a través del cual se expresa una circunstancia específica de la naturaleza, parece a primera vista un acto de arcaísmo.

Sin embargo, frente a su obra, ese comportamiento supuestamente arcaico toma su verdadero sentido; se torna un acto de valor, una conducta independiente frente

al pánico irrestricto de marginarse de las corrientes de moda, que acomete a la gran mayoría de los artistas actuales. Pero hay que establecer la diferencia entre el coraje y la novedad con que Obregón reviste la condición de paisajista, y el anquilosamiento que el género del paisaje, como tal, padece cuando lo emprenden otros artistas. Por ejemplo, cuando un pintor colombiano como Gonzalo Ariza emprende al tiempo con Obregón, la tarea de hacer una pintura paisajística, su pasatiempo, su minuciosidad muerta y sin talento, y sobre todo su incomprensión de la estética contemporánea, liquidan la obra. En Obregón el paisaje resulta, precisamente, de su amplia e instintiva comprensión del lenguaje contemporáneo; no obstante, esa comprensión no es acatamiento ni servilismo; su obra no está sujeta a la «llegada de la noticia», que atormenta siempre a un arte epigonal como es la pintura latinoamericana. Adquirido el lenguaje, incorporada la libertad de acción, aceptadas las concepciones originales de tiempo y espacio, Obregón se desinteresó del desarrollo sucesivo del arte moderno; en una situación en que describir parecía un crimen y en que los elementos de la descripción eran aniquilados por los elementos de la invención, se las ingenió para *describir dentro de la invención*.

Buscó, para describir, ciertos elementos claves que se constituyeron en las palabras preferidas de su idioma: paloma, cóndores, alcatraces, manglares, peces. Los desprendió de su contexto naturalista y los suspendió en un espacio que, contrariamente a la estructura barroca y excesiva de dichos elementos, era completamente despojado,

elíptico. En este sentido, cordillera o playa, antagónicos en apariencia, se confundieron en la misma solución evasiva.

El espacio se definió, no sólo como el hecho dominante de su pintura, sino como un dato incierto, debido a la ambigüedad en las dimensiones, a la deliberada ausencia de límites y a la fantasía de los puntos de referencia.

Los elementos claves que pueblan ese espacio carecen, asimismo, de función dentro de él. Flotan, están suspendidos mágicamente en él, transitan, se desploman. Se va definiendo así un paisaje excepcional donde todo fluye, las distancias son inconmensurables, la vida es persistente y precaria al mismo tiempo. Se percibe el esplendor de las cosas, al mismo tiempo que su fugacidad, su destino incierto. Prevalece la impresión de que en cualquier momento pueden ser fulminadas, ya sea por un color, ya por los diseños secretos de flechas que de pronto se devuelven y se dirigen velozmente hacia ellas.

Analizando el paisaje de esta manera, se comprende que Obregón no recibió el género de manos del siglo XIX para continuar practicándolo proyectado en una pantalla más moderna, sino que lo inventó.

La sospecha de pasatismo desaparece; se descubre que el paisaje de Obregón expresa comprensivamente y en forma original todos los problemas del arte moderno, y los dota de una significación que va mucho más allá de la simple eficacia de sus recursos formales. La cosmovisión de Obregón, en efecto, nos plantea el punto de la autenticidad: la preocupación número uno del arte continental.

A través de los paisajes, y de la transformación de los elementos incluidos en dicho espacio abierto, desde una acumulación de organismos vivos hasta la automasacre —la última idea que alimenta la obra de Obregón es pintar, en medio de los grandes espacios vacíos que sugieren playa y montaña, los huesos y desechos de la flora y fauna anterior—, Obregón demuestra un sorprendente desdén por la temática urbana de la cual han salido todas las actuales formas de expresión. La cultura de las ciudades, el nuevo realismo, el arte emergente de los datos audiovisuales de la propaganda, el cine y la televisión, la jubilosa e inmoderada adopción de materiales y soluciones industriales, las ilusiones ópticas, la tercera dimensión de toda clase de objetos, el aprovechamiento de desperdicios es indiferente a Obregón. Aquí es donde puede aplicarse a su obra el calificativo de «bárbara». Pero Obregón no es un bárbaro por ignorancia del hecho contemporáneo; es un bárbaro por elección. Ha escogido un vitalismo que sigue siendo la definición exclusiva de su temperamento —«hay que pintar como hombre, hay que ser hombre, hay que estar vivo»—, y que se aferra al arte —verdad natural, opuesto al arte—, sofisticación, que alimenta la corriente más caudalosa de las formas actuales.

La verdad de Obregón tiene identidad; es una verdad *en* Colombia, está indestructiblemente ligada a la vida nacional. No me refiero en este caso a que playa y cordillera, cóndores o alcatraces pertenezcan a la geografía local, sino al comportamiento profundo de su pintura. Ese hecho *sin resolver del todo* que es su pintura; delirante, donde las cosas

brillan, pasan y perecen sin poder estabilizarlas, donde no existe un *status* estable para nada ni para nadie, donde se desdeña la civilización como un artificio y todo se mueve aún dentro de fuerzas primarias, irracionales, corresponde al proceso equivalente de una sociedad que, mantenida en el arcaísmo en pleno siglo XX, se manifiesta, no por conductas previsibles, sino por estallidos fugaces y por largos, imprevisibles, eclipses.

La imposibilidad de tener acceso normalmente a la civilización que deriva de la cultura, mantiene a la mayoría del país, desmembrado por su terrible topografía, al margen del desarrollo. Contrariamente a lo que ocurre en áreas desarrolladas, la cultura de la ciudad no trasciende al campo o a la población rural, sino que termina en su perímetro —hay que añadir que sólo en su perímetro económicamente fuerte, ya que en todas las zonas marginadas de las ciudades, que representan la tercera parte de la población, no hay impregnación alguna de esos fenómenos culturales—; el arte que se desprende de esa élite no puede ser sino artificial en su temática, tal como lo es en sus proyecciones. Obregón se desembaraza en su obra de ese orden artificial y define, quizá sin proponérselo, un estado real de la existencia colombiana. Un mundo «anterior», *a priori*, todavía espacial, zoológico y botánico, incrustado entre las dos instancias límite del mar y la cordillera.

El equivalente literario de esta obra pictórica que reúne las dos imponderables virtudes de ser tan actual y tan real sería, para mí, en literatura latinoamericana, *Pedro Páramo*, del mexicano Juan Rulfo, cuando Obregón se

mantiene en el plano de la lírica, y *Bajo el volcán*, de Malcolm Lowry, cuando Obregón alcanza el poder épico. Es curiosa la concomitancia de que Rulfo sea un autor retraído y difícil, ahora paralizado en su propia gloria, y que escribiera bajo un ánimo atormentado su solitaria obra maestra.

Los tres canalizan hacia una misma verdad que tiene algo de revelación, sus desgarradoras intuiciones; apuestan, juegan y pierden su propio pellejo buscando desocultar fuerzas profundas, inmersas en el fondo turbio de América; a las tres obras las une la desolación y también la inutilidad de sus esfuerzos; a los tres autores los persiguen los murmullos, la irrealidad, la magia. En los tres hay un extraño poder de detectar, a relámpagos, la esencia de algo desconocido que de repente, quién sabe, es exactamente eso impenetrable e indefinible de América que todos hemos buscado con mayor o menor nostalgia, con más o menos curiosidad o ahínco.

La obra de Obregón ha variado a lo largo del tiempo.

Entre 1956, época en que comienza su carrera de pintor internacional al serle adjudicado el premio Guggenheim por *El velorio*, y 1963, año en que gana el primer premio de la Bienal de Córdoba, transcurren los siete años clave de la pintura obregoniana.

Sus transformaciones son bastante visibles. Se verifica una evidente progresión hacia la pérdida de la composición, las efusiones románticas del color y el cambio de función de la línea pintada, que al principio se reduce a ser límite y luego va adquiriendo siempre más preponderancia. Se mantienen ciertas constantes, la excavación súbita de un

espacio, por ejemplo, que deshace bruscamente la unidad de la superficie pintada y los núcleos abigarrados de formas.

En el *Cantaclaro No. 2* de 1956, hay todavía una cantidad de elementos decorativos superficiales, que más tarde irán desapareciendo, sustituidos por el arabesco libre o integrados con la concepción espacial. Sobre la mesa, las frutas divididas por planos de colores, las letras, la forma doblada a la cual se le van añadiendo elementos curvos innecesarios, parecen cubrir en todos los casos la función de ubicar algo en el espacio para equilibrar la figura del gallo cantaclaro. Señalo los defectos de esta obra, porque nos advierte sobre un problema general de su pintura, como es el de favorecer siempre un tema en detrimento de los demás. Por eso sus mejores formas son aquellas que avasallan el espacio, como el *Cóndor* del Museo Nacional —hoy en la colección Rita de Agudelo—, o la *Violencia* —colección Hernando Santos—, Premio Nacional de 1962, en las cuales Obregón no se distrae ni juega, sino que entra en una concentración furibunda y apasionada que le permite llevar la tensión del cuadro a ese plano épico capaz de conferirle fuerza y grandeza.

En el *Cantaclaro* se comprende con qué energía debe luchar Obregón para no caer en sus naturales tendencias al repentismo y las soluciones decorativas. Mientras la mano parece írsele de pronto, sin que tenga capacidad de controlarla, hacia cualquier arabesco, cualquier forma curva que lo mismo puede estar que no estar en el cuadro, el *Cantaclaro* está construido con la minuciosa agresividad y precisión de los mecanismos de relojería. Por adición,

sumando líneas y colores, fragmentando pequeñas zonas oscuras y claras, apretando todo en una zona densa como si se tratara de demostrar que por medio de la pintura puede vertebrarse lo que existe de manera informe e insignificante, el gallo se yergue y sostiene erecto, desafiando las demás partes del cuadro. Es bastante notorio tanto en el *Cantac Claro* como en la mayoría de las obras donde hay muchas cosas descritas por medio de la pintura, que Obregón no es capaz de organizar mentalmente el cuadro de manera acertada. En el mural del Banco de la República —Biblioteca L. A. Arango—, por ejemplo, Obregón, consciente de ese problema, une todos los elementos sueltos por medio de una cinta, un gran arabesco general, como si atara todas las cosas dentro de un paquete, pero son las partes aisladas, los fragmentos, los que alcanzan una gran belleza sobre el conjunto. La eficacia de los elementos proyectados en el gran espacio horizontal del muro del Banco Comercial Antioqueño consiste precisamente en que trató cada forma como si fuera la única, para lo cual fue favorecido por la franja de muro, que lo obligaba a pensar la composición como una secuencia.

Ese desgano de compartir el tema principal con las cosas adicionales lo conduce a la serie de cóndores, de la cual la pieza maestra es el cóndor, ya citado, del Museo Nacional. En este cuadro divide el espacio con su solución más característica: una pequeña zona oscura y una inmensa zona clara. Para poder sobrellevar el gigantesco vacío que supone dicha zona clara, la corta en la parte superior con una especie de pozo de cielo, de zona tenebrosa,

que planea sobre la cabeza del cóndor. Su solución de tierra-cordillera es la más enérgica de todas las logradas en la serie, donde muchas veces dibuja ángulos o bloquea el color porque sí, sin lograr la comunicación abstracta o simbólica del paisaje. En cambio, la cubificación original de la tierra bajo las patas del cóndor del Museo Nacional es admirable. Alcanza ese punto de dureza, de terrorismo topográfico que está buscando, y desarticula esa áspera geometría en el espacio como si la convulsionaran movimientos sísmicos. Sobre tal franja arqueológica desolada el cóndor asienta las dos patas, clava las garras y alimenta el fragmento de cordillera beneficiado con su presencia.

Siguiendo las viejas soluciones empleadas por la pintura para ampliar una figura y conferirle carácter monumental, disminuye la cabeza a un tamaño casi ridículo, y va desplegando el cuerpo como un gigantesco estandarte. Clava por fin ese estandarte en tierra mediante las dos garras potentes y separadas, y queda armado ese conjunto espeso, indestructible, que significa una continuidad cordillera-ave-estandarte-nube, con una precisión admirable. Levantado el monumento y cimentada su potencia épica, Obregón comienza enseguida el trabajo contrario; empieza entonces a descalificar, mediante actos sueltos de poesía lírica, un tono excesivamente poderoso y que podía caer en la oratoria. Va excavando, por medio de pequeños parches violentamente cromáticos, la omnipotencia del cóndor. Un collar irrisorio y fulgurante le estalla en el cuello. Las alas oscuras dejan infiltrar una semiala resplandeciente que se deshace de pronto en ramajes de hojas de colores.

Mientras la fúnebre pata posterior recibe todo el peso del monumento, la anterior se disfraza de múltiples partículas cromáticas como de colcha de retazos. Una pluma increíblemente leve se desglosa de la cola espesa del cóndor y se desvía en el espacio, desmelenando la composición. Este extraño andar y desandar por el cuadro hasta lograr el justo equilibrio entre épica y lírica, vuelve a reiterarse, esta vez entre drama y poesía, en su obra *Violencia*.

La imagen de una mujer embarazada, tendida muerta sobre una línea horizontal, en medio de un gran espacio despojado, es excesivamente conocida para volver a describirla. Así como en el cóndor Obregón sortea el peligro de caer en la retórica del símbolo, en *Violencia* esquivaba el riesgo mucho mayor de referirse a un tema prostituido por todos los malos pintores comprometidos y por las lamentables crónicas rojas de los asesinatos.

Que la mujer esté muerta «reposando»; que su vientre distorsionado tenga también mucho de paisaje, de colina tremenda; que el asesino no exista ni sea nadie visible; que su sangre caiga en tierra sin la menor espectacularidad, y que ese crimen haya sido amortajado por el gris denso de tierra y cielo como para amortiguar cualquier estridencia, todas son increíbles virtudes en el manejo de un tema que no había sufrido más que depredaciones en manos de los pintores «comprometidos» —paralelamente a lo que ocurrió con la llamada literatura de la violencia—.

En el aspecto técnico, Obregón repite el juego dialéctico del cóndor. Cuando el funeral está terminado y el cuadro alcanza ese gris sin relieve donde parece la tragedia,

Obregón coloca sobre el rostro la máscara de colores, insiste una vez en esa luminosa construcción poliédrica, tramada como un tejido, donde se agolpa el color cruzado por sus invencibles amarillos. Yendo más allá de la solución estrictamente pictórica, se advierte de nuevo su voluntad simbólica de alcanzar contenidos indirectos, de hablar de vida y muerte, de claridad y tinieblas, de intrincados llenos y vacíos. No hay gran cuadro de Obregón donde no se descubra ese itinerario secreto, mantenido por debajo y a través de su pintura, circunstancia que lo coloca al margen de los «actuales».

Todas las tendencias de estos últimos se dirigen, en efecto, a *hacer* el cuadro. Una vez terminados, el cuadro, o el objeto, o la obra, *están*; tienen una presencia física y concreta. Para Obregón, el cuadro, una vez terminado, *es*. Entre ser o estar, aunque gramaticalmente resulten verbos paralelos, hay una gran diferencia. Obregón concede a sus obras capacidad para vivir más allá de lo físico, mientras una tela de Santiago Cárdenas en Colombia, como de Rosenquist en los Estados Unidos, se entrega únicamente a existencia física.

En 1963, la *Barracuda* de Obregón, atravesando un mar de aire gana el primer premio de la III Bienal de Córdoba, Argentina. Afrontando la tremenda oposición de los sectores latinoamericanos que consideran que fuera de los nuevos formalismos y la cibernética no hay salvación para las culturas dominadas, los pleitos que suscitó ese premio fueron esclarecedores para determinar las tendencias, tanto artísticas como críticas, que dirigían el

arte en ese momento. El cuadro favorecido expresaba un punto de crisis en la pintura de Obregón, desarrollada tal como lo hemos visto a partir del 56. Comparada con el *Cantaclaro* de dicho año, la *Barracuda*, casi diez años después, representa la fractura absoluta del sistema compositivo. Sobreviene una sospechosa tendencia a la fuga en las líneas que salen de la base del cuadro, en la gran mancha diagonal que va a su encuentro, en la mancha superior que se desplaza fuera de la tela, en el pez que la persigue. El vacío carece de tensiones y las líneas de adorno, enteramente gratuitas, tratan de aglutinar las formas dispersas como en el mural del Banco de la República antes citado.

En este cuadro disuelto, desgonzado, sólo queda triunfante la poesía menor en la cual Obregón sigue siendo maestro. Los dos pescados, el agónico que boquea en la parte inferior del cuadro, y el que va como una flecha desde el vacío hasta la mancha oscura que lo recibe, vuelven a beneficiarse de esa manera ardiente y efectiva de tocar la tela con el pincel, apoyando el color y luego soltándolo sin insistir más. Repiten también el apretado juego de relojería, ahora menos apretado, más libre, pero no menos brillante.

Es un cuadro de sobreviviente; todos los datos aislados de la pintura de Obregón están ahí, pero Obregón parece ausente. Su obra alcanza en este momento la mayor intención gestual —acompañada de una notoria pérdida de energía—, y su menor intención constructiva y épica. Sólo el cambio en los materiales empleados lo sacará de un periodo gratuito y sonámbulo.

Del óleo al cual se mantuvo fiel durante diez años, pasa a los acrílicos. En un principio debe luchar contra ellos, ya que la nitidez de las tintas con base de acrílicos parecen conspirar fundamentalmente contra sus magníficos grises y contra su capacidad para cortar y ensordinar con ellos a los amarillos, rojos y azules.

Al principio resulta insólito ver el horizonte, los vacíos espaciales, y las aves y peces que los atraviesan, definidos en ese material de valla publicitaria. Quedan artificialmente incendiados, y el ojo se retrae. Se borra el contrapunto entre zonas frías y cálidas y gran parte del misterio se desvanece. A primera vista los acrílicos se incorporan a la pintura de Obregón más por capitular ante «lo actual» que verdadera necesidad técnica. Aun cuando la pintura ya realizada por Obregón no podría nunca ser demolida ni siquiera rozada por generaciones más audaces que han entrado resueltamente en la órbita de Estados Unidos, el esfuerzo de nadar contra la corriente debe ser, a la larga, extenuante. Ya que se mantiene firme con respecto a los nuevos temas pictóricos, que considera que lo suyo es verdad y lo demás un juego hábil y barato que se puede producir y vender en serie, se da entonces el lujo de experimentar con pinturas sintéticas, sin cambiar la índole de su lenguaje. Doblega la pintura con base de acrílicos, que parece conducir inevitablemente su representación de signos y símbolos al tratamiento de cartel. Sigue manejando su idioma indirecto, pero sin embargo un cierto tremendismo desconocido anteriormente en su trabajo, quizá producido por esa misma pugna entre la independencia

del material y la voluntad de dominio del pintor, da a sus nuevos cuadros un aire mucho más resuelto e intrépido que los anteriores.

No se trata exactamente de que haya recuperado la disposición épica triunfante en el cóndor del Museo Nacional. Aquel aire se manifiesta a través de la reiteración de los signos, la presencia impositiva de flechas, marcas, líneas guía, vuelos circulares. A la grandeza del movimiento épico se sustituye, en la serie enviada a São Paulo en 1967, el dinamismo de las situaciones violentas, la irregularidad de los vacíos y el descontrol, controlado, de los colores.

Asimismo, y pese al vigoroso renacimiento de Obregón en acrílicos, hay algo de patético y conmovedor en el destino de su pintura.

La suerte de la obra de Obregón está echada. Escribe la mejor historia del arte colombiano del siglo xx, pero ya es historia. No tiene seguidores en Colombia, porque quienes le siguen viven plenamente —y a veces auténticamente— la situación artificial de una cultura urbana satélite. Al dejar por fuera los problemas del sexo, la pornografía, la valla publicitaria, los traumas de la Coca-Cola y de Elvis Presley, las experiencias ópticas derivadas del LSD y los juegos de parque de diversiones, su pintura queda automáticamente excluida del juego actual.

La velocidad que imprime la estética del deterioro ha desembocado en el hecho de que los grandes pintores sean historia cuando debían ser presente y que la actitud —no su edad ni su productividad— los repliegue y condene a esa inmovilidad histórica. Obregón no es un caso único,

también es el caso de otras gentes importantes, verdaderas y genuinas del arte latinoamericano, como el chileno Roberto Matta, el ecuatoriano Tábara, el peruano Fernando de Szyszlo, el mexicano Tamayo.

Impulsado por la necesidad de celebrar sacrificios humanos, el público, demasiado desconcertado por las avalanchas que lo pisotean por todos lados como para defender con criterio justo los valores que lo rodean, habla entonces de decadencia o de anquilosamiento.

Una crítica nefasta que levanta la bandera de cualquier vanguardia por terror a ser tildada de provinciana o pasatista, favorece tal injusticia. Si nuestras pequeñas culturas satélites alcanzaran a comprender por un instante la debilidad que se manifiesta con esos injustificados pánicos de «quedarse atrás», pensarían dos veces antes de enterrar a sus artistas vivos.

Es imposible afirmar que Obregón marcó el camino que se debe seguir para una pintura nacional con personalidad propia; su solución no fue normativa, fue estrictamente particular. Pero si durante la década del cincuenta se levantó un fuerte dique contra el mimetismo en el arte colombiano, y se subrayó al mismo tiempo la voluntad de pintar hechos significantes, que trascendieran tanto los embrollos literarios, folclóricos y políticos de la generación que le precede, como los juegos divertidos y hábiles de la generación que le sigue, ambas posiciones positivas partieron, sin duda alguna, de la obra de Alejandro Obregón.

▪ BIBLIOGRAFÍA

- Barney Cabrera, Eugenio: «La pintura de Alejandro Obregón», en revista *Ideas*, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, Bogotá, 1968.
- Brion, Marcel; Argan, Giulio Carlo; Apollonio, Umbro; Bihalij, Merin; Grohmann, Will; Read, Herbert; Jaffe, H. L. C.; Hodin, J. P.; Hunter, Sam: *Art Since 1945*, Londres, Thames and Hudson.
- Engel, Walter: «Alejandro Obregón», en *Revista de las Indias*, número 108, Bogotá.
- Francastel, Pierre: *Art et Technique*, París.
- — —: *La figura y el lugar*.
- — —: *Peinture et société*, Lyon, 1952.
- Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1962.
- Pellegrini, Aldo: *Nuevas tendencias en la pintura*, Buenos Aires, Muchnik Editores, 1966.
- Read, Herbert: *Histoire de la peinture moderne*, París, 1960.
- Traba, Marta: «Alejandro Obregón», en revista *Mito*, número 30, Bogotá.
- — —: *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Bogotá, Ediciones Antares, 1962.

▪ DATOS BIOGRÁFICOS DE ALEJANDRO OBREGÓN

1920: Nace en Barcelona (España). En 1939 estudia durante un bimestre, con poco éxito, en una academia de Boston, EE.UU. Tres años después ingresa en la Lotja de Barcelona, pero es expulsado por defender el arte americano y se convierte en autodidacta. En 1944 regresa a Bogotá, participa en el v Salón de Artistas

Colombianos, enseña como profesor en la Escuela de Bellas Artes y al año siguiente hace su primera exposición individual en Bogotá. Del 48 al 49 ocupa la rectoría de la Escuela de Bellas Artes. En 1949 pinta *Nube gris*, su primer cuadro importante. Del 49 al 55 vive en Europa, en París, viajando a Estados Unidos. Un año después de regresar a Colombia gana el premio Guggenheim con su obra *Velorio*. En 1957 y 58 vuelve a vivir en París y en Estados Unidos. En 1959 expone su serie de cóndores en la Biblioteca Nacional. En el 60 pinta su serie de volcanes. 1962: gana el Premio Nacional de Pintura en el XIV Salón Nacional con su óleo *Violencia*. Sus dos murales son: de 1959, el de la Biblioteca Luis Ángel Arango —Banco de la República—; de 1963, el mural del Banco Comercial Antioqueño. 1967: representa a Colombia en la Bienal de São Paulo. 1970: exposición retrospectiva en el Center for Interamerican Relations de Nueva York.

▪ CAPÍTULO VI

▪ COMIENZO DE LA ESCULTURA MODERNA: NEGRET

EN APARIENCIA, LA ESCULTURA moderna ha seguido un camino y proceso similar al de la pintura, pero su misma naturaleza específica fue señalando las diferencias. La pintura llevó a cabo su revolución contra las maneras de representar derivadas del realismo, favorecida por la circunstancia de que la imagen pintada perdiera precisión y fidelidad, se fuera separando y por fin antagonizando, con la imagen objetiva. Los colores «por sí mismos» como dijeron los precursores del arte moderno, desde Van Gogh hasta Kandinsky, dejaron de narrar y en ese momento impusieron sus propios contenidos emocionales y significantes. La naturaleza espiritual del arte, la facultad de conmover mediante un verde y un rojo estratégicamente combinados; el poder de cubrir una superficie mediante colores distribuidos en un cierto orden; la facultad de lograr una

visión metafísica por medio de la geometría y de las relaciones ordenadas de dos factores; la capacidad de expresar el dinamismo desarticulando un movimiento fueron atributos de esa revolución que resolvía los problemas añadiéndole la teoría explicativa correspondiente, hasta tal extremo que, partiendo de las cartas de Cézanne, Van Gogh y Gauguin para llegar a los manuales pedagógicos de la Bauhaus, dicha revolución no hizo más que explicarse y explicar su cometido, ni siquiera tanto para persuadir a un público, como para fijar con claridad los puntos de disidencia con la estética realista.

Así se iba formando lentamente, no sólo un nuevo objeto artístico, sino una concepción nueva de lo representado. El mundo moderno generado en los siglos renacentistas italianos, daba paso a lo contemporáneo, quien se encargaba de contradecirlo y demolerlo desde las bases. No se trataba, como en las épocas posrenacentistas, barrocas, románticas, neoclásicas, de una nueva alternativa de la misma forma, de un simple pasaje de estilo al estilo subsiguiente, sino de radicales modificaciones del punto de partida para dar origen a la obra de arte. Durante el tiempo que transcurre desde el Renacimiento hasta fines del siglo pasado se representa siguiendo el concepto de que el hombre tiene un ámbito, el mundo a su alrededor, y por tanto un espacio propio que lo contiene; el decorado de ese escenario donde el hombre actúa puede modificarse, pero se respeta siempre la coordinación de forma y espacio, el concepto de la forma contenida, apoyada y solicitada por las referencias que suministraba dicho espacio.

A fines del siglo pasado, el acuerdo se rompe.

No se admite la relación establecida y la pintura busca, angustiosamente, el modo de representar la relación inversa, o sea el hombre *fuera* de su circunstancia. Al escritor ahistórico de que habla Lukács correspondería el artista plástico ahistórico. Su existencia queda determinada por el conflicto frontal con la manera de *ser histórico* que le precede. Hasta finales del siglo pasado un artista se consideraba histórico cuando participaba en la sociedad y revelaba, por conducto de los acuerdos y los cambios en el escenario, la naturaleza peculiar de dicha participación.

Al poner en movimiento el escenario, por ejemplo, el pintor barroco podía referir —con respecto al equilibrio anterior del artista renacentista— cómo fuerzas desencadenantes de tipo religioso lograban conmover su estabilidad y proyectarlo en un plano violentamente emotivo; cómo pasaba a ser juguete de fuerzas centrífugas y centrípetas que lo conmovían y convulsionaban, después de haberse mantenido por dos siglos siendo el eje estable de fuerzas convergentes que lo fortalecían; cómo, a la ecuanimidad de elementos que permanecieron obstinadamente neutrales durante el clasicismo, sobrevino la pasión y la arbitrariedad de los elementos decorativos durante el periodo barroco.

Pero la manera de *ser histórico*, desde fines del siglo XIX cambia bruscamente; radica en atentar contra la relación arte-realidad.

El artista siente que ha dejado de participar y que la sociedad —entendiendo por sociedad el complejo conjunto

de nuevas formas políticas, ciencia y tecnología, filosofía existencial y estructuralismo, escisión del mundo en bloques ideológicos, lucha de clases y cambio de estructuras sociales— lo ha marginado de sus juegos peligrosos.

Al ser excluido, la reacción violenta no se hace esperar. Entre 1874 y 1910 la pintura está concebida invariablemente como una deserción de la realidad —todas las formas del arte abstracto—, como una revisión a fondo de los datos objetivos tradicionales —todas las formas del cubismo y del futurismo—, o directamente como un ataque —el expresionismo—. En tanto que la pintura expresa así su decisión irrevocable de denunciar la no participación del artista en una sociedad que a su vez lo ha expulsado, la cultura va apuntando con notoria dificultad el propósito de «atreverse a todo» enunciado por la pintura. El impresionismo escultórico da como resultado una pintura esculpida, se trate de Medardo Rosso o de las figuritas esculpidas de Degas, donde el vaciado en bronce o en yeso repite, tímidamente, a través de la irregularidad de la superficie, el desorden definitivo mediante el cual la pintura comienza, jugando, en las telas de Renoir y termina destruyendo irreversiblemente cualquier orden espacial en Bonnard.

Las esculturas cubistas y las esculturas futuristas transmiten una sensación semejante. El proceso de desarticlar una botella y dividirla en sus partes constitutivas es tan eminentemente dinámico, que sólo la pintura, mediante un fraccionamiento analítico, podía transmitirlo.

Pero la fuerza explosiva y disgregatoria de una forma abierta, esculcada y expuesta en algunos de sus componentes

pierde su eficacia, queda bloqueada por la inflexibilidad del material, cuando el material se traslada a la escultura. En la botella desintegrada por Boccioni o en el famoso caballo de Duchamp-Villon, el gesto de romper la compacidad de la forma termina, inevitablemente, en la creación de una nueva compacidad. La escultura sigue siendo un sólido inmóvil, contenido en el espacio. Era necesario descubrir que las ideas destinadas a erigir una nueva visión escultórica debían alejarse de los materiales tradicionales para salir del *impasse*.

El manifiesto del constructivismo firmado por Gabo y Pevsner como primera declaración revolucionaria de la escultura contemporánea, demuestra ese intento, más que de justificar, de tecnificar el cambio, que condiciona la mayor parte de la literatura teórica de la primera mitad del siglo.

Las relaciones espacio-tiempo son ahí examinadas, recorridas, planteadas confusa y soberbiamente. Comienzan invocando problemas de tal magnitud, que la escultura parece encaminarse a la búsqueda de una metafísica. Como en todas las expresiones artísticas de este periodo, el pensamiento se anticipa a la acción y crea un formulismo de palabra que dirige el arte resueltamente hacia la tesis.

Las esculturas de Gabo, las de Pevsner, aparecen mucho más dependientes de las formulaciones teóricas, por ejemplo, que el constructivismo instintivo y lúdico de Tatlin, quien levantaba sus objetos anteriores a la Revolución rusa con entera prescindencia de problemas teóricos, sólo guiado por un sorprendente y profético instinto de «lo nuevo».

En escultura, la teoría se apoyó sobre los problemas espaciales, en la misma forma como la teoría pictórica trató de liberar las energías propias del color. Ambos procesos se presentan acordes, en argumentos y sus resultados, con las situaciones económicas, científicas y políticas de liberación de fuerzas, que conmovían las primeras décadas del siglo XX. Toda la vida de este siglo, en efecto, está sujeta al desencadenamiento de fuerzas que hasta ese momento vivían sometidas a un orden establecido y constituían parte de un conjunto, y que de golpe son desarticuladas y violentamente despedidas de dicho contexto, sin que en principio se logre darles otra forma adecuada para contenerlas.

La escultura no tenía por qué quedar fuera de ese proceso de desencadenamiento; al principio de ese proceso, sin embargo, lo mismo que la pintura, es retenida por los propios artistas que provocan en cadena las reacciones de la libertad expresiva, quienes, intimidados por los resultados, tratan de formalizar nuevas reglas de convivencia entre la escultura y la estética. Se inclinan entonces, laboriosamente, sobre el problema del espacio; Henry Moore excava el sólido y al tornar transparente la materia antes compacta, cambia el concepto del espacio que contiene la forma, por el concepto de espacio recibido dentro de la forma. Gargallo, Julio González, Max Bill, Moholy-Nagy; más tarde Hartung, Chadwick, siguen la línea de ruptura de la masa, lámina o bloque, para introducir el espacio y crear así una interrelación recíproca y múltiple. Lo de adentro puede ser lo de afuera, y viceversa. Lo mejor de

estos juegos espaciales es su relación contradictoria y dialéctica. Lo peor, las disquisiciones sobre el papel que debe jugar el tiempo en la nueva escultura, la manera simplista con que los teóricos asimilan a Bergson y su facilidad para embrollarse en «la forma negativa» y en las complejas «energías espacio-temporales».

Entre este grupo de innovadores prácticos y teóricos, la figura de Kurt Schwitters adquiere, a medida que transcurre el tiempo, mayor dimensión de precursor. Su edificio Merz de 1924 va transformando, no la mentalidad del poseedor sino su hábitat, su vida cotidiana. Es el primero que advierte que los objetos artísticos, desembarazados de sus compromisos estéticos, rodearán al hombre y formarán parte de su existencia real en la misma medida que una cama o una cuchara. Su estética no se relaciona con las convulsiones premeditadas, llenas de buenas y socializantes intenciones, que emanan de la Bauhaus de Gropius. No se trata, tampoco, del arte comunitario; es el arte concebido como una cosa con la cual el hombre se tropieza y que lo va lentamente rodeando, en una pugna primero soterrada y luego abierta entre la tecnocracia y el funcionalismo, por una parte, y la ofensiva de lo gratuito, por parte del arte. Mientras el constructivismo de Gabo y Pevsner acaba siendo una forma eminentemente idealista de la escultura actual, el Merz Bau de Schwitters, lo mismo que las construcciones espontáneas de Tatlin y Lissintzky, anuncian el estilo que se estabilizará después de la Segunda Guerra Mundial; no la forma como experimento, ni la forma por la forma misma, sino la forma como aventura,

generalmente casual, a veces premeditada, pero siempre incorporada a la vida del hombre.

A medio siglo de la iniciación de este proceso, ya puede comprobarse que el cambio en la concepción escultórica sufrió una extraña pero evidente marcha en reverso. Partió, lo mismo que las demás artes, del concepto del «artista marginado», que ya no podía seguir representando una realidad en la cual no se creía, según un sistema convencional de signos. Creó en seguida otros signos; la introducción en la escultura del espacio interno, la transparencia, la adopción de nuevos materiales para lograr ambas cosas; y una vez logradas esas soluciones que se clasificaron como constructivistas o expresionistas, decidió, ya que el hombre había sido expulsado por la sociedad, integrar la expresión artística al hombre, incrustar por las buenas o por las malas esa expresión dentro de la sociedad.

Se trataba, por consiguiente, de «cercar» al espectador. Esto resultaba más fácil por medio de la pintura, a través de la ampliación desmesurada de las dimensiones, incitaciones de cartel, diseños abiertos, prototipos que deben ser acabados por el espectador. La absorción obligatoria de la obra escultórica presentaba situaciones más difíciles. Tal fue, no obstante, el mayor trabajo cumplido por los escultores contemporáneos, realizado a través de tres vías de acceso: la imagen humana, la geometría y el juego.

Analicemos estas tres vías estratégicas de penetración de la escultura en la sociedad actual.

La escultura figurativa tiene un nombre que va paralelo al de Picasso en la pintura, y cubre su misma trayectoria: Ossip Zadkine.

Como Picasso, Zadkine creó antiformas, sometió la imagen a la geometría, usó la libertad para deformar y reconstruir a su antojo pero nunca se separó de la figuración. La voluntad de representar la figura establecía un límite. Ese límite fue enseguida transgredido por los escultores que siguieron al gran movimiento sísmico de la Segunda Guerra Mundial. Lo que Lehmbruck, Barlach, Manzù, Wotruba, Moore, Mack, encadenan a una revisión, sin cuestionar en el fondo la existencia humana, Reg Butler, Giacometti y Germaine Richier, los tres más grandes escultores neofigurativos de posguerra, desencadenan como un proceso de intención contra el hombre, sus posibilidades, su reducción a elemento y su pérdida de capacidad decisoria.

Para que haya logrado efectuarse tal transformación, se valieron, no ya de las antiformas, como los expresionistas anteriormente mencionados, sino de superformas, o sea formas creadas con autonomía respecto al modelo original no partiendo de él o yendo contra él, sino prescindiendo de él. La intensidad de la invención, sea en el caso de las formas monstruosamente hinchadas de Germaine Richier, sea en los trágicos husos afilados de yeso con que Giacometti representa la nueva imagen, sea en las construcciones de metales filiformes del inglés Butler, no está pues mediatizada y en cierta forma supeditada al conflicto con lo real. Lo real objetivo es inventado y ejecutado de

acuerdo con una visión original. Inclusive cuando parecen partir de un modelo para irlo deformando enseguida conforme a una visión estética, como ocurre en las admirables esculturas monolíticas del norteamericano Leonard Baskin y en los gigantes cromáticos de Niki de Saint Phalle, predomina ese concepto de la creación absoluta, único capaz engendrar las superformas escultóricas, paralelas con superformas pictóricas que protagonizan paralelamente Bacon, Cuevas, Dubuffet o De Kooning.

Pero la imagen humana así concebida perdía su tradicional ubicación estética; no podía colocarse en las plazas o lugares públicos como una representación de la comunidad general y de sus intenciones y anhelos; quedaba reservada a los archivos del testimonio, a las cámaras de horror de los museos. La imposibilidad de su convivencia tradicional forzó a los escultores neofigurativos a introducirla en la vida cotidiana: a integrarla, ya no con la comunidad, como una pieza del espectáculo público, sino con el hombre privado, de puertas para adentro. Para que esto ocurriera era necesario que la escultura perdiera su vocación oratoria y que la estatua, al asumir los mismos gestos cotidianos, llegara a confundirse con su poseedor. No representan otra cosa los conjuntos de madera de Marisol, los personajes de Segal, petrificados a la manera de las víctimas pompeyanas; las esculturas-pinturas de Wesselmann y Pistoletto, y finalmente, todos los ámbitos creados por los artistas que, siguiendo la profecía de Schwitters, no adornan ni complementan, sino que son el habitáculo donde está el hombre.

Si la reacción entre el público y la nueva escultura figurativa es tan conflictiva, por la natural defensa del hombre con respecto a su propia imagen, es aún más complicado hallar puntos de contacto entre la escultura geométrica y el espectador.

Los planteamientos teóricos de la escultura constructivista y los ensayos geometrizarantes de todo tipo realizado en la primera mitad del siglo, parecen destinados a alejar irremediabilmente al espectador y a insensibilizarlo frente al hecho plástico. La teoría fue intrincada y sólo legible para los artistas o los grupos que la emitían: los manifiestos, complejos y dotados de un valor probatorio que desbordaba el gusto inmediato del público; la teoría derivó, finalmente, en la metafísica, el idealismo y la trascendencia.

En la nueva escultura geométrica, en cambio, que puede también datarse a partir de la Segunda Guerra Mundial, hay tales exigencias de participación, que podríamos describirla y calificarla como una «geometría de la convivencia», resueltamente opuesta a la anterior.

La misma distancia, en efecto, que existe entre el expresionismo y la neofiguración, se advierte entre la escultura geométrica anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial. Si situamos la geometría anterior en bloques monolíticos con una tendencia a asimilarse a figuras geométricas en el espacio, nos encontramos con ensayos que van desde el experimento de geometrizar la forma estilo Oskar Schlemmer, hasta llevarla a un gran rigor y depuración, estilo Brâncuși, pero en todos los casos la geometría está al servicio de la expresión figurativa y esta utiliza el medio

geométrico para subrayar su independencia del medio natural. De esa relativa subversión contra la imagen controlada por la estatuaria de fin de siglo, pasamos a la geometría pura, estilo Max Bill o Bertoní; a los diagramas en el espacio de Lippold, a las líneas de bronce soldadas de Pevsner y aun a los experimentos medio geométricos, medio humorísticos, de Moholy-Nagy en la Bauhaus; comprobamos que la manía tecnificadora que ha invadido la primera mitad del siglo, acomete también la zona escultórica; que esta escultura quiere servir como prueba de la capacidad de síntesis que anima al nuevo artista; que se yergue delante contra las academias finiseculares y que busca apoyarse, para su plena justificación, en argumentos místicos, espirituales y técnicos, reunidos en extraña mescolanza. Persigue lo que Klee llamaba «el corazón de la creación» y se desentiende del encuentro con el espectador, en busca de «las fronteras extremas de los medios de expresión». Igual que a la escultura geométrica figurativa, a esta solución escultórica geométrica pura la sacude hasta los cimientos el episodio negro de la Segunda Guerra Mundial.

La bomba de Hiroshima parece haber aniquilado, no sólo una ciudad, sino las esperanzas y los ideales de los artistas, haciéndoles ver la fragilidad de sus teorías y el formalismo esteticista que habían alcanzado por medio de ellas.

La escultura geométrica que sobreviene no tendrá ninguna relación, en cuanto a su intención y valor significativo, con la que le precede. La anterior transmitía los signos combinados y abstractos de una superestructura

intelectual. La actual expresa, por una parte, la necesidad de ver y palpar una «geometría física», que puede sentir el espectador, y la atiende; por otra, crea para el hombre un repertorio de objetos concretos que acometen la tarea imperceptiblemente corruptora de rodearlo de valores gratuitos destinados a desmistificar los valores exclusivamente utilitarios con que lo abruma la tecnolatría.

El término pictórico de «contornos netos», que se aplica a pintores escultores como Frank Stella y Sven Lukin, sirve también perfectamente a escultores como Tony Smith o Judd.

La forma de atrapar al hombre es invadir el espacio que él ocupa; esto es lo que han hecho. La nueva escultura geométrica se trepa a las paredes, se atraviesa en el espacio por donde ese hombre debe moverse; se transforma en umbral, en pórtico, en ventana, intercepta el camino, deja de ser adicional y de ser expuesta como adorno. Son los ingleses y los norteamericanos quienes recogen todo el mérito de tal introducción de la escultura en el «hábitat».

Pero una vez que el hombre acepta la imposición escultórica y se acostumbra a ella, ¿qué puede esta transmitirle? Ninguna referencia indirecta; la escultura deja de ser la intermediaria, como ocurría antes, de altos ideales. Ahora comunica el sentido de precisión de su propio «contorno neto»; la belleza de pulimento de una superficie justifica su invasión con el brillo, lo inesperado de las formas gratuitas, la destreza técnica. Lo mismo que la pintura óptica, no lo guía otra ambición que llegar al ojo y, por añadidura, al tacto. Sensaciones táctiles y ópticas verifican un mundo

de aristas que a su vez confirma la existencia del arte como pura proeza manual. El arte como proeza, tal como ocurre con el arte como aventura propuesto por la neofiguración, dejan de ser suposiciones, simples posibilidades. Son nuevas circunstancias concretas que acompañan al hombre en su existencia cotidiana y, evidentemente, tienden a «desalienarlo», a librarlo de las coerciones a que lo somete una sociedad que se va convirtiendo, con su cadena de alienaciones, en la «tumba sin sosiego» de que hablaba Cyril Connolly.

Es una lástima que, por culpa de las tergiversaciones en la base de la estética stalinista, la mayoría de los pensadores marxistas, pese a la apertura del pensamiento que siguió a los trabajos de Lukács, no vea el propósito de desalienación que alimenta esta nueva corriente del arte y que se evidencia en su condición de convivir físicamente con el público.

Igual importancia reviste una variación de la segunda tendencia de la escultura contemporánea: los objetos geométricos y las construcciones de índole libre donde se alteran la precisión y el juego.

Louise Nevelson comienza en 1959 su brillante carrera escultórica ejecutando objetos geométricos dominados por la exactitud de los contornos, pero luego pasa abiertamente al juego. En la misma época y en el mismo grupo de norteamericanos, comienza a destacarse uno de los más significativos miembros de esa tendencia, el colombiano Édgar Negret.

Con mayor seguridad que los otros miembros del grupo, Negret realiza objetos geométricos a los cuales asigna

una semiología al llamarlos «señales», «semáforos», «astronauta», «navegantes», a diferencia de una escultora muy interesante dentro de la misma línea, como la escultora Lygia Clark, a quien sin embargo no le interesa buscar lo significativo que persigue Negret. Pero Negret no pretende alcanzar significados trascendentes; simplemente nomina, califica, marca bloques de temas, a los cuales asigna una existencia concreta y otorga todo el poder sensorial; representante cabal de la nueva geometría que hemos descrito, Negret presenta al público un mundo tan sólido como el que propone la tecnocracia, sin esclavizarlo a sus servicios. El contorno, la decisión en el establecimiento de las formas, son fundamentales en esta escultura. Diversamente a la extrema simplificación que asume la escultura inglesa de «cosas geométricas», hay en Negret una oposición interna entre la síntesis de la línea, los bordes, materiales y colores, y el rebuscamiento de las soluciones rítmicas, la manera de internar, de involucrar unas formas con otras, la complejidad de sus relaciones, el desgaste de los espacios internos llenos de recovecos.

La originalidad de su forma radica en este antagonismo; el tono y tratamiento que da a los contornos netos es distinto al que despliegan otros escultores internacionales dentro de esta misma tendencia.

En cuanto a su asociación con el medio colombiano, la índole de su trabajo parece eximirlo de tal compromiso. Los geométricos manejan un sistema expresivo neutral, no ubicable ni identificable, que no puede cargarse con las motivaciones de una u otra sociedad.

No puede hacerse ninguna asociación entre la obra de Negret y su medio —medio por otra parte accidental, ya que su formación se llevó a cabo en Nueva York—. Sin embargo, asume para el desarrollo de la escultura colombiana un valor aparte al de su estimación formal.

Los primeros trabajos del 47 y 48 eran obras relativamente convencionales si las comparamos con la escultura universal en el mismo momento, ya que enunciaban con notoria timidez el traslado de una forma real compleja a una forma escultórica simple con cierta inclinación de curvarla y replegarla en sí misma, tendencia que se vería prolongada más tarde en las involuciones de la lámina de metal.

Pero aun con sus defectos y sus planteos esquemáticos, tales obras abrían una brecha profunda en la superficie regularmente mediocre de la llamada escultura colombiana, que, de Ramón Barba a Arenas Betancourt, recorrió un camino puramente literario, dedicado a magnificar la historia.

Por vez primera, además, Negret hacía conocer a un público sin ninguna formación visual cuáles eran las intenciones de la escultura contemporánea, y, por medio de ella, qué etapas escultóricas anteriores se estaban dejando atrás. El público obligado a este acto de reflexión sobre la escultura en Colombia podía dejar de verificar que, después de los tallistas coloniales de los siglos XVI y XVII, durante los periodos de Independencia y de la República, la escultura lisa y llanamente había desaparecido en Colombia.

El concepto plástico fue avasallado, a fin de siglo, por el ataque de la marmolería alegórica cuyo destino final era adornar por encargo la plaza pública.

Ni escultura finisecular, ni conocimiento alguno sobre la plástica moderna existían, pues, cuando Negret comenzó a trabajar. La única circunstancia que favoreció sus primeros trabajos fue la llegada a Popayán del escultor español Jorge de Oteiza, un divulgador consciente y refinado de las formas nuevas.

Hasta 1957, sin embargo, la obra de Negret se distrae por atajos formales, sin preocuparse mayormente por significar; en ese año expone los «aparatos mágicos», por intermedio de los cuales entra en una zona más ardua donde, por un lado, se aleja del juego del arte por el arte, y por el otro, se interna audazmente en la voluntad de comunicar un signo dotado en este caso, puesto que alude insistentemente a la magia de un poder irracional.

Los aparatos mágicos números 7 y 9 representan puntos especialmente interesantes de esta serie. El número 9 es realmente un objeto, apoyado sobre tres patas finas y trayendo a la memoria, por sus dobles volúmenes superpuestos —uno inferior, negro y uno superior, rojo—, máquinas, prensas antiguas, insectos inventados.

Al sobrepasar el racionalismo de las formas, Negret comienza a sugerir por conducto de ellas. A eso contribuyen las dos tintas planas del negro y del rojo, los bordes dentados —varias obras de este periodo son «máscaras»—, los cortes rotundos y al mismo tiempo intrincados. Tratándose de una obra geométrica, carece sin embargo de la claridad que debe emanar de la geometría, pero en ningún momento pierde de vista la relación de las formas. Por eso alcanza un gran ajuste y controla en ese caso lo irracional

mágico, como más tarde controlará los demás significados que va añadiendo a su obra.

La máscara número 7 marca algunos defectos todavía pervivientes en la escultura de Negret. Una agresividad fácil, la tendencia a lograr un acuerdo superficial entre forjas encontradas y un cierto amaneramiento. De nuevo los recortes dentados, un círculo muy gratuito y la imbricación más lograda de formas planas con formas en relieve constituyen el tema formal de ese aparato mágico. Pero aun con algunos defectos y caídas de estilo, la obra de Negret del 57 es ya verdaderamente importante. Denota además, no sólo investigación en formas nuevas, como venía ocurriendo hasta ese momento, sino datos de estilo que se irán afirmando con el correr de la década; su pulcritud para la realización técnica de las esculturas; la conciliación de los contrarios dentro de la misma forma; la insistencia en significar haciendo siempre una escultura temática; la frialdad de su «operación escultura».

Tales datos se vuelven a verificar con la exposición de la «máscara», navegantes y torres de 1965, presentada primero en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en seguida en São Paulo, en la Bienal de dicho año. Este ha sido, hasta ahora, el conjunto más importante de su obra. Mucho más dúctil que en los aparatos mágicos, la plancha de metal alcanzó fácilmente el poder de enroscarse sobre sí misma, permitir el acceso de otras formas que quieran penetrarla y realizar un riquísimo juego de desdoblamientos, plegados, involuciones, hasta que la forma, generalmente sostenida a cierta altura por una gruesa columna de

metal, adquiriera la solidez y complejidad requerida. Entre la doble escogencia de la curva y la diagonal, las esculturas de ese grupo perdieron la estaticidad frontal de máscaras y aparatos mágicos, que quedaban asimilados más a relieves que a esculturas propiamente dichas. Profundamente dinámicas, se proyectaron repetidamente hacia el vacío, quedando casi suspendidas en el aire, no con ánimo de desafiar el equilibrio, sino, por el contrario, con la intención de practicar equilibrios más complejos.

El trabajo de crear un espacio interno laberíntico dio mayor densidad al problema formal planteado en las obras de São Paulo; sin embargo, se mantuvo esa misma frialdad, esa poesía seca y calculada, ese distanciamiento voluntario entre autor y su propia obra que se ha achacado a veces a Negret. No obstante, más que un defecto, tal comportamiento no puede juzgarse sino como una actitud que, aunque menos atrayente y comprometida que la asumida por artistas temperamentales y emotivos, no es menos válida como estructura dotada de coherencia interna, capaz de alinearse al lado de numerosos resultados antiemocionales contemporáneos, que han integrado el vasto caudal de la neogeometría, insistiendo, a diferencia del arte minimalista, en seguir «comunicándose» con el público.

Más peligroso es, en estos casos, el peligro de amaneramiento, que puede atacar una obra que no está promovida por la pasión sino por la curiosidad y la búsqueda; que no está determinada por la aventura en relación con un medio y una comunidad, sino por la exploración sistemática

de ciertos campos formales, exploración que puede llevar a la reiteración de soluciones y fórmulas.

El artista que sigue las líneas neogeométricas debe comprender que la exploración formal, siendo un método indagatorio, también está sujeto a la estética del deterioro. La exploración, en el caso concreto del escultor Negret, por ejemplo, parece esclavizada a una progresión constante. Si se detiene en un tamaño, las cosas que parecían bellas y convincentes se convierten, repitiéndose, en objetos de mano; si se paraliza en una actitud, tratándose de una escultura que pretende significar, es inevitable la estereotipación de tales contenidos; si se conforma con un material y lo repite, el desprestigio y mal envejecimiento de planchas y tornillos irá muy rápidamente en desmedro de la forma. Pero estos son riesgos posibles a los cuales está abocada una escultura fría y formulística como la de Negret, que todavía no han sido demasiado visibles en su obra real, aun cuando se confrontó un cansancio en su facultad inventiva después del conjunto de 1965: de ese cansancio se repone al final de la década, cuando construye piezas que, siendo consecuentes en todos sus planteamientos anteriores, resultan verdaderamente poderosas.

Lo importante es consignar que, después de haber planteado por vez primera una plástica colombiana moderna, Negret presencia la instalación de algunas —poquísimas— figuras más jóvenes que ya encuentran terminado el pleito entre estatua y escultura, y por consiguiente el camino expedito. Sus obras no han concretado nada que

sea ni medianamente posible calificar como escultura nacional, pero está aceptado el concepto.

¿En qué medida las obras de Negret, cumpliendo el requisito más imperioso de la nueva escultura, son cosas que rodean compulsivamente al público y lo recogen en su órbita si tenemos en cuenta el distanciamiento del propio Negret con respecto a sus trabajos? En la medida en que el escultor introduce en el área visual del espectador cosas tan concretas como las máquinas que lo rodean día y noche, tan precisas y complejas como ellas, pero inútiles.

Tal era la idea inicial de que se nutrieron los molinillos de café y las máquinas inventadas por Marcel Duchamp, cuyo puesto profético dentro del desarrollo del arte contemporáneo tiene día a día un sitio más sólido. Sin embargo, la diferencia entre objetos dadá, surrealistas y pop, por una parte, y objetos geométricos como los de Negret, por ejemplo, por la otra, es que estos parecen serios, útiles y tan científicos como cualquier aparato de IBM; esa seriedad les permite actuar como caballos de Troya, introduciendo subrepticamente la idea de gratuidad contra utilitarismo, de poesía contra tecnolatría, para defenderse de una sociedad altamente industrializada que se ha tornado incisiva, demoledora y excluyente para estimar el arte.

Una máquina gratuita revaloriza a la vez el concepto de máquina real, utilitaria, y asimismo el concepto de creación artística.

Es después de ver las señales para un acuario, de Negret, cuando el espectador reflexiona acerca de la posibilidad

de que un semáforo, por ejemplo, pueda ser «formalmente» bello. ¿Y por qué no habría de serlo? El mundo contemporáneo, gracias a esta penetración de lo artístico en lo práctico, se ha ido convirtiendo, aun a despecho de los tecnócratas, en el universo global del diseño. Un semáforo implica un diseño rítmico: el empleo de un volumen negro para permitir la acción sucesiva de tres colores, rojo, verde y amarillo; la suspensión eficaz en el espacio. No hay posibilidad alguna de «ver» el diseño de un semáforo —y la referencia es extensiva a cualquiera de los objetos de uso diario que nos rodean— si el punto de comparación es una escultura alegórica representando un río o una batalla; pero si la referencia es un objeto gratuito generado por un escultor actual, el objeto práctico se ilumina con la luz de la comprensión estética, su armonía interna queda al descubierto. Lo estupendo de la escultura actual es que apoya el valor estético, no sobre la excepcionalidad de la forma ni la rareza de su discurso, sino precisamente sobre «las formas del común».

Negret queda, pues, incluido, mediante su creación de objetos escultóricos, en la brillante nómina de artistas alineados dentro de la nueva geometría, es decir, en la segunda corriente determinante de la plástica de posguerra.

La tercera corriente contemporánea que ha contribuido a armar estructuralmente un diálogo entre espectador participante y creador, es la escultura como juego.

Decir «juego» no significa en ningún caso desmerecer la actitud del artista ni tampoco subestimar la seriedad con que emprende su obra.

El comportamiento lúdico caracteriza una gran zona artística del siglo xx, como es el área cubierta por los movimientos surrealistas, desde el Dadá de Zurich, en 1904, hasta el *pop-art* de Nueva York en 1950. Es un juego cuya causticidad no nos deja ninguna duda sobre su intención enjuiciadora y crítica.

El Dadá representa una auténtica y radical subversión contra la estratificación de ciertos valores de la cultura, así como el escepticismo de la llamada cultura occidental que regresa, por medio de Tristan Tzara y de los impulsores del grupo, a vocalizar torpemente los primeros sonidos del silabario infantil. Igual intención demoledora reviste el comienzo del surrealismo en Francia cuando los jóvenes escritores que adhieren, con Aragón, Éluard y Breton a la cabeza, entierran el cadáver de Anatole France por segunda y definitiva vez, mediante una diatriba violenta contra el primer prócer de la literatura francesa de su tiempo.

Toda la producción plástica de objetos, *collages*, ensamblajes, pintura o simples impertinencias inclasificables, derivadas del surrealismo, se beneficia de la misma carga iconoclasta. Es posible afirmar, ante los documentos surrealistas que se emiten a lo largo de veinte años, que la voluntad criticista del surrealismo es la única que burla-burlando enfrenta la sociedad, en cambio de marginarse de ella, como ocurre con todos los demás «ismos».

Pero los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial congelan la risa del mundo europeo. Junto con el surgimiento poderoso de la nueva pintura y escultura norteamericanas y con el rápido pasaje de Estados Unidos, de

una etapa de transculturación europea a una cultura propia, la posibilidad crítica de un nuevo surrealismo aparece en Norteamérica bajo la forma del *pop-art*.

El *pop-art*, que comienza en la pintura de Rauschenberg y Jasper Johns como una forma de pintura interrumpida e injertada con adiciones sorprendidas de recortes de periódicos, fotografías, elementos de la vida diaria, y que reclama, en lo que va a constituirse enseguida como «expresión de grupo», la adopción de los temas americanos de la *american way of life*, establece una escaramuza violenta con respecto a la sociedad de consumo. Adopta sus productos más representativos y los torna irrisorios. Ya no se atacan los valores espirituales, como hizo el surrealismo, sino los materiales, paradigmas de una sociedad industrial y tecnócrata.

Como se refiere a objetos, los materializa, tal como hace Rauschenberg y enseguida Oldenburg, adoptando baldes, escaleras o cocinas, pero difícilmente estos resultados que ocupan un lugar en el espacio podrían convenir con la tradicional definición de escultura.

Si enfrentamos, como última posible diferencia entre pintura y escultura, la visión cromática con la visión espacial, es indudable que todas las cosas creadas por el *pop-art* siguen siendo pintura, porque los valores cromáticos, el color, las calidades de la superficie, la textura, resultan dominantes.

Así, mientras las pseudoesculturas *pop* relacionan al ciudadano con las cosas que le presenta, obsesiva y rutinariamente, la cultura de la ciudad, la escultura estrictamente

lúdica aprovecha tanto del surrealismo como del *pop-art* la alternativa de descargarse de significados conceptuales, para entrar en una zona de relación directa con el público.

Hay más alcances en esta relación directa que en la «connivencia» a que antes se aludió, con respecto a la escultura neogeométrica.

La escultura lúdica, en efecto, no sólo avasalla el «hábitat» del hombre instalándose en él con una insolencia que no permite ninguna actitud prescindente por parte del espectador, sino que se presenta por lo general como «prototipo» o como «programa». Tanto uno como el otro expresan, en última instancia, que se trata de un planteo por desarrollar, y que el único que puede completarlo, para que tenga realmente vigencia, es el espectador.

El programa asume múltiples aspectos, pero siempre el ejecutor del programa es el público; puede realizarlo apoyando el dedo en un botón, introduciendo un enchufe para poner a funcionar un conjunto, caminando frente a un cuadro de varillas verticales o elementos móviles para recibir sus distintos efectos ópticos, entrando en un conjunto —ámbito, que a la presión del pie se va transformando, proyectando haces de luz, etcétera—. En síntesis, el público pasa a ser, de simple receptor, a actor y coproductor. Sin él, la obra permanece en el estado básico de programa.

En cuanto al prototipo, palabra que acuña la escuela de Vasarely, significa la creación de un hecho estético que puede repetirse en serie para lograr una mayor difusión, o sufrir ligeras modificaciones al plan de efectos básicos, al hacerse dicha reproducción serial.

Tanto en la postura del artista que rechaza los mitos de su firma, su trabajo personal, su imprenta única, su obra exclusiva, como en la humildad de quien admite que al programa enunciado en sus lineamientos generales puede colaborar cualquier anónimo del público para llevarlo a término, se verifica un cambio radical en la concepción estética. De este cambio, lo más impresionante es la pérdida del sentido aristocrático del arte. En el programa y el prototipo reencontramos sin esfuerzo la línea de la primera mitad del siglo, protagonizada por la Bauhaus; el enorme esfuerzo «relacional» del arte, los desvelos por parte de los artistas para conseguirle de nuevo una ubicación, más que en la sociedad constituida que tantas veces se revela falsa y despreciable, en el propio individuo receptor, en el hombre de la calle. Domina claramente la voluntad de proponerle una nueva serie de estímulos que no sólo enriquezcan su visión, sino que le permitan tener una comprensión mayor de la comunidad actual.

La escultura como juego reviste varios aspectos de interés, que enumeraré enseguida. Pero en cualquiera de ellos prevalece idéntico planteo: cambiar la «sensación estética», que se proyecta tradicionalmente desde la obra hacia el individuo en una sola dirección, lo cual supone una obra dotada de energía, activa, por un lado, y un receptor dotado de sensibilidad, inteligencia y juicio, pasivo, por otro lado; cambiar, repito, esa convención secular por el «estímulo estético» que se proyecta hacia el espectador pero incitándolo a que, a su vez, ingrese como coautor en el logro de la obra.

Los distintos aspectos que reviste la escultura lúdica representan, en mayor o menor medida, otra aproximación del público a los datos contemporáneos. Incorpora la técnica, la cibernética, los valores lumínicos y audiovisuales, la electricidad, el sonido y el ruido, el agua, todos los materiales sintéticos y los plásticos, los metales, las planchas transparentes, los motores. Estos elementos que han sido producidos en las últimas décadas para cubrir una función industrial y para suministrar un determinado rendimiento, son extraídos en la misma forma que los objetos de Negret, los pórticos de Smith o las escaleras adosadas a la pared de Judd, de su uso práctico, y puestos al servicio de la nueva estética de estímulos.

Dos líneas se perfilan dentro de tal tendencia: la de emplear dichos recursos dentro de una concepción anárquica que se aproxima visiblemente al criticismo humorístico del pop, donde deberíamos colocar la obra de César cuando pasa de los metales a las formas gigantes de material plástico; la de clientes de tubos neón al estilo de Martial Raysse o Cryssa; la de chatarristas ilustres como Tinguely o Chamberlain. En ellos las técnicas contribuyen al desorden y a la acumulación barroca, con la misma decisión con que, en la otra rama, se dispone premeditadamente el orden del juego o se solicita la síntesis.

El juego en orden tiene a su vez dos aspectos: las cajas y los conjuntos móviles. El sentido de la caja es examinado en detalle más adelante, en el capítulo referente a la obra de Bernardo Salcedo. Los conjuntos móviles, en cambio, no tienen aún correlativo en Colombia; mediante sus figuras

más eminentes, como Schöffer, cuyas torres luminodinámicas representan una de las grandes pautas del arte contemporáneo y van a abrir el enorme campo experimental en ese orden, que culmina en la obra del argentino Le Parc; acompañado en su tarea de precursor por el húngaro Vasarely, quien acomete, dentro de las relaciones ópticas de planos superpuestos, el mismo trabajo pionero de Schöffer, desbrozando otro territorio que será trajinado por el venezolano Soto; gracias a esos artistas, el conjunto móvil encarna uno de los aspectos más serios del arte-ficción en Europa. Obras intermedias, como las del argentino Kosice, apoyada en elementos hidráulicos o como la del brasilero Danilo Di Prete, apoyada en la cibernética, amplían y refuerzan estas apasionantes posibilidades.

El esquema general de la nueva escultura mundial en las últimas décadas, resulta imprescindible para definir el medio dentro del cual se mueven los tres colombianos con intuición o concepto espacial: Édgar Negret, Feliza Bursztyn y Bernardo Salcedo. Describir sus obras y presentarlas como emanadas de una realidad nacional o continental sería errado. Ellos asumen, dentro del arte colombiano, la tarea de incorporar los ideales de la nueva escultura; no tendría sentido acusarlos de falta de interés o de adecuación del medio, porque los estilos que han escogido para expresarse corresponden a un lenguaje atonal en cuanto a un grado de relación con un medio inmediato. Se instalan en el plano general de los experimentos internacionales. Se refieren, naturalmente, a ellos mismos y sus temperamentos particulares, pero dada la naturaleza experimental de las obras,

se trata siempre de una identidad indirecta y remota. Tal es el caso del sentido mágico de las primeras obras de Negret y de su difícil coordinación de barroquismo-clasicismo; el caso de la complejidad tierna y poética de los conjuntos de Feliza Bursztyn, o los temas incidentalmente locales de donde saca Salcedo su filo humorístico.

Pero en el aspecto esencial, en la mecánica misma de la creación, estas tres obras corresponden a una órbita más amplia y general, donde permanecen bien insertadas.

Lo importante es aclarar que dicha inserción no las disminuye en nada, porque no están actuando como miméticos, no están trepando para girar anhelosamente en una órbita internacional que los favorezca fuera de la provincia colombiana, sino que se clasifican fuera de esa provincia naturalmente, como consecuencia obligatoria de las técnicas y los sistemas expresivos escogidos.

▪ BIBLIOGRAFÍA

- Argan, Giulio Carlo: *Walter Gropius y el Bauhaus*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1961.
- Gischia-Védres: *La escultura en Francia desde Rodin*, París, 1945.
- Hoffmann, Werner: *La escultura del siglo XX*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1960.
- Marchiori, Giuseppe: *Escultura italiana moderna*, Venecia, 1953.
- Ritchie, Andrew: *Sculpture of the Twentieth Century*, Nueva York, Museo de Arte Moderno.
- Traba, Marta: *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Bogotá, Editorial Antares, 1963.

Friedmann-Van der Marck: *Eight Sculptors; the Ambiguous Image*, Minneapolis, Walker Art, Center, 1966.

▪ DATOS BIOGRÁFICOS DE ÉDGAR NEGRET

NACE EN 1920 EN POPAYÁN. De 1938 a 1943 estudia en la Escuela de Bellas Artes de Cali. En 1944 traba conocimiento con el escultor español Jorge de Oteiza. En 1946 hace su primera exposición individual en Bogotá. En 1951, año en que viaja a Europa, abandona la escultura figurativa y se vincula al grupo de Realités Nouvelles. En 1956 parte de Europa a Estados Unidos, participando en numerosas exposiciones colectivas. En 1958 presenta por primera vez sus «aparatos mágicos» en la Biblioteca Nacional de Bogotá. En 1960 y 61 integra el grupo de Recent Sculpture, formado por David Herbert en su galería de Nueva York, junto con artistas norteamericanos que luego ocuparían puestos muy sobresalientes en el arte moderno estadounidense. En 1963 es invitado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York para participar en la colección titulada *Geometrics and Hard Edge*. El mismo año gana el Premio Nacional de Escultura en el xv Salón de Artistas Colombianos, con su obra *Vigilante celeste*. En 1965 representa a Colombia en 1ª Bienal de São Paulo, y su obra es llevada a Londres. En 1968 representa también, individualmente, al país ante la Bienal de Venecia. En 1969 expone en forma individual en el Museo La Tertulia de Cali. En 1970 en el Stedelijk Museum de Amsterdam. En 1971 en la Galería Buchholz de Munich y el Städtische Kunsthalle de Düsseldorf, y en el Museo de Arte Moderno de Bogotá presenta una retrospectiva de su obra entre los años 1956-1971.

▪ CAPÍTULO VII

▪ LAS DOS LÍNEAS EXTREMAS DE LA PINTURA COLOMBIANA: BOTERO Y RAMÍREZ VILLAMIZAR

DURANTE VARIAS DÉCADAS hemos estudiado en Colombia las obras pictóricas y escultóricas como se estudiaban las palabras antes de la revolución lingüística definida por Saussure; como si fueran hechos aislados, que podían ser analizados en sí mismos hasta ubicarlos con algún acierto dentro de valores contemporáneos y, en el más laborioso de los casos, reunirlos con otros hechos artísticos paralelos con el fin de crear un conjunto más o menos nacional o nacional a la fuerza, por la circunstancia accidental del nacimiento en Colombia de sus autores.

Sin embargo, el lenguaje plástico, igual que el lenguaje a secas, debe ser también una estructura de sentido. Lo importante es que alcance a significar por medio de sus relaciones internas y de sus relaciones con respecto al medio

que está expresando. Lo más probable es que, en una comunidad aún informe y sin decisiones expresas que le marquen un sentido, como ocurre con Colombia, los mejores artistas no adviertan que deben plantear su obra como esa estructura sentido, sino que esta deriva, espontáneamente, de los resultados conseguidos.

Esos resultados serán tanto o más interesantes mientras alcancen a justificar todos los fenómenos socioculturales que ocurran a su alrededor, y no solamente a describirlos —si se los acepta— o a ignorarlos —si se los rechaza—.

La explicación que puede dar el arte en un país correspondiente a áreas de dominación como las nuestras, es la más difícil y al mismo tiempo la más desamparada que pueda encontrarse. Sin refuerzos de la tradición, sin soportes racionales que lo rodeen, sin ajuste dentro de una comarca cultural real, el artista explica a pesar suyo, porque adivina, intuye o presiente, no porque sepa, reconozca y comprenda. En el caso que hemos visto de la pintura de Alejandro Obregón, la intuición lo lleva a suplir tan tremendas carencias *agrampándose* bárbara y tenazmente a los elementos físicos que constituyen el paisaje particular de Colombia. Pero cuando los artistas no tienen la posibilidad de explotar ese recurso, porque sus escogencias los conducen a otra parte, el vacío se hace más patente.

En el vacío, es muy difícil proponer una estructura de sentido. Además, la existencia de tal estructura presupone la connivencia de tres factores concurrentes: la del artista que emprende su obra como la creación de un lenguaje; la

del país que expone un comportamiento, una idiosincrasia que, al repetirse con cierta regularidad, constituye su estilo nacional, y la del público que es capaz de penetrar en el significado propuesto porque le es familiar, porque obedece a una tradición, y porque reconoce en él los comportamientos antes citados.

Nada de esto se produce en Colombia, donde Ramírez Villamizar presenta su primera exposición individual en 1945 y Fernando Botero la suya en 1955, diez años después.

Durante alrededor de veinte años realizan una obra que, habiendo llegado ya a la mayor precisión estilística, puede definirse como una estructura de sentido. Vamos a intentar hacerlo.

Si debiera explicar qué significan ambas obras, comenzaría por afirmar que son hechos artísticos emergentes. Al decir que emergen quiero expresar que aparecen sin explicación, abruptamente, en medio de una sociedad turbulenta, donde la escisión definitiva entre el país nacional y el país político es el hecho más protuberante, que alcanza su clímax en la traición al pueblo, perpetrada por sus dirigentes el Nueve de Abril, después del asesinato del líder Jorge Eliécer Gaitán.

Esa traición, que repite en un impresionante ciclo histórico redondo la traición de los Comuneros por parte de las fuerzas dirigentes coligadas para aplastar al pueblo, no es una división ficticia y que se supera en la vida institucional y económica de la comunidad, sino que configura a Colombia, se agudiza con el correr de los años y escinde en dos el orden social.

Por un lado, el país queda sumido en la zozobra y la peripecia; por el otro, las clases dirigentes, estrechamente unidas en la economía y en la política, ejercen el poder en sí, no como una manera de establecer pautas de vida, sino como el ejercicio del difícil arte de mantener su hegemonía sin gobernar, contra la hegemonía paralela que pretende usurpárselo para gozar de su usufructo.

Las clases dirigentes pueden incursionar —puesto que son omnipotentes— en el vasto país marginado de su acción; pueden pasear por él y hasta dirigirle la palabra, demostrando que el paternalismo sigue siendo el sistema de contactos de una sociedad feudal.

Pero el movimiento inverso no se produce nunca, porque el país real, maniatado por la miseria y el escepticismo, no da un paso hacia sus dirigentes, ni para acompañarlos, ni para combatirlos, ni siquiera para reclamarles el cumplimiento de sus promesas.

La estaticidad de esta situación crea, no la crisis permanente, sino la parálisis permanente. Lo que surge, por consiguiente, de tal inercia incontrarrestable, no es un proceso de tensiones internas, puesto que no existen, sino el resultado de una emergencia, de un estallido particular que permanece y sobresale solo, por encima de la inacción colectiva.

Todo en Colombia, los hechos artísticos, las escasas obras literarias de interés, los fugaces escritores políticos, son siempre emergentes.

La emergencia rodea cualquier hecho de dos características específicas: su carácter insólito, por una parte,

y su soledad, por la otra. La única manera de vencer la emergencia es por medio de la acción de un grupo generacional, que se apoya mutuamente por una solidaridad cronológica y rompe así con la segunda característica, con la soledad, como ha pasado en las últimas promociones artísticas, aun cuando la artificialidad de tales agrupaciones es bastante notoria.

El artista emergente busca por lo general otra cultura que le sirva de trampolín, que lo impulse a lanzarse hacia adelante. La primera exposición de Fernando Botero, en la Biblioteca Nacional en 1945, era una muestra de dibujos italianos amparados bajo la sombra tutelar de Piero della Francesca, y más claramente aún, de Paolo Uccello. Este hecho tan singular, que demuestra una vez más cómo un artista puede realmente salir de cualquier territorio de la cultura extranjera, tiene al menos, en su orfandad, el beneficio de permitirle a ese artista la libre escogencia de sus ancestros; pero la inclinación hacia el renacimiento italiano de Botero no hubiera sobrepasado la parodia tan frecuente entre nuestros pintores, si a partir de este punto no hubiera ido conduciendo su obra hacia una profunda estructura de sentido.

En 1958, después de vivir en México e impregnarse muy superficial y desafortunadamente de algunos elementos folclóricos mexicanos, y de la fuerza y color de los mejores Tamayos, Botero gana el Primer Premio del Salón Nacional por su cuadro *La camera degli sposi*, una gigantesca caricatura del retrato de familia de los Gonzaga en su castillo de Mantua. Aun cuando, por el tema, su obra

seguía siendo Italia, ya en este cuadro Botero enuncia con una extraña valentía los principios deformantes que van a legislar de ahí en adelante su trabajo.

El primero y más revolucionario es la eliminación del aire circulante, que implica a su vez el desprecio por el cubo escénico, lo cual nos lleva a un doble camino de rechazos a la pintura renacentista que le dio origen, eliminando de paso, y radicalmente, cualquier sospecha de arcaísmo. Por un lado, en efecto, destruye el equilibrio entre forma y espacio que la contiene; por otro, destruye de raíz la concepción ilusionista de una realidad puesta en orden y corregida por el artista con intención de relevar ciertos elementos. La obra queda, por consiguiente, asfixiada, desequilibrada y transportada a un plano de pura irrealidad.

Contra estos factores negativos, que generan una iconografía voluntariamente estática, Botero estimula y lleva a su intensidad máxima un factor positivo, al cual le da atribuciones dinámicas: el color. *La camera degli sposi* fue su primera proeza de gran colorista y esa hazaña pesaba más, en la estimación seria del cuadro, que la poderosa broma de las formas.

Al decir broma quiero anotar lo que será, como contenido, la constante más permanente en la obra de Botero: su sentido del humor.

Hasta el momento en que Botero aparece en la pintura colombiana, el humor es patrimonio exclusivo de los dibujantes y caricaturistas políticos, o sea que es un humor acre, dirigido a situaciones concretas y plagado de sobrentendidos, del cual están ausentes los gestos menores y más

indefensos de la ternura ridícula o la burla. Aquel humor finalista y con objetivos precisos de la caricatura política no es en modo alguno el que Botero despliega en el cuadro de los Gonzaga y que luego irrigará toda su pintura, después de haber sido «nacionalizado» en *La apoteosis de Ramón Hoyos* de 1959.

La apoteosis de Ramón Hoyos, ciclista triunfante ese año, es una radiografía del país, de sus miserias, y de la vitalidad profunda que impide que se hunda del todo aun cuando lo presionen sin cesar hacia el fondo. No creo, sin embargo, y su obra posterior lo confirma así, que *La apoteosis de Ramón Hoyos* marcara en Botero el punto de nacimiento de una conciencia fustigante y alerta con respecto a la situación de su país.

Botero resiente sólo de una manera anecdótica lo que está pasando, y es completamente escéptico en cuanto a su poder personal para cambiarlo. Se limita a consignarlo en sus aspectos más protuberantes, inclinándose por lo grotesco y demostrando una franca aversión hacia la tragedia.

Es muy significativo que las dos figuras de la cultura nacional que han alcanzado mayor resonancia dentro y fuera del país, como son el pintor Fernando Botero y el escritor Gabriel García Márquez, mantengan una postura tan paralela ante la realidad nacional. Mientras García Márquez entra, por medio de las inverosímiles peripecias de la saga de Macondo, en un surrealismo *sui generis* donde el mayor encanto proviene de que las cosas parezcan verdad y no sean como ocurre en el surrealismo ortodoxo, asociaciones intelectuales para especular con el absurdo,

Fernando Botero, desde *Ramón Hoyos* hasta las Vírgenes de Milwaukee y Baden-Baden, o *La familia presidencial* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, engrana su obra en un idéntico surrealismo, en una nueva dimensión del absurdo, más verídica y menos compuesta, más instintiva y menos ingeniosa, revestida de la misma falsa inocencia que tiñe los relatos elementales de García Márquez.

Llevar la situación surrealista a un plano de normalidad, es precisamente la aportación original de ambos artistas colombianos a las múltiples vías irracionales que sigue hoy día el arte contemporáneo, desde el dadá hasta el *pop-art*. La originalidad de García Márquez consiste en que no es Poe ni Truman Capote; ni la truculencia trágica ni la poesía fantástica. Así como Botero no es ni Magritte ni Pistoletto; ni la construcción inteligente y maravillosamente hábil del absurdo intelectual, ni la aguda noción del disparate que se desprende de una sociedad altamente industrializada.

En ambos hay algo —o mucho— de arcádico, de transmisión de datos elementales de la vida y la conciencia, alimentados en ese discurrir «normal» de la fantasía, que planea a ras de tierra y describe lo que es. Dice Ángel Rama que apropiarse del mundo es «apropriarse de la realidad, pero, sobre todo, descubrirla». Esto es lo que hacen tanto García Márquez como Botero, y por eso representan en el extranjero una referencia inédita dentro de las culturas conocidas.

En García Márquez como en Fernando Botero la acción es una pura peripecia y siempre es sobrepasada por el

valor de la inercia. Dentro de tal concepción, la peripecia es inconducente, carece de finalidad, no alcanza a concretarse cuando ya se ha aniquilado por su propia fatiga, por la conciencia confusa de su propia inutilidad. Esta idea la transmite Botero de una manera admirable, restándole a sus personajes y cosas pintadas cualquier posibilidad de movimiento.

Va más allá aún: cuando por fuerza de la peripecia —porque se *está contando* la peripecia— Botero necesita referirse a la acción, como en el caso de las *predellas* o secuencias de una historia, a la manera de *Teresita la descuartizada* o del mismo retrato ya citado de Ramón Hoyos, se las arregla para bloquearla completamente.

La coherencia de toda su obra, su condición estructural y su altísimo poder significante, se manifiesta justamente en esa relación perfecta entre los pintores que escogió como puntos de partida y el modo como los ordenó en una visión original; recordemos que su obra desciende de dos «congeladores» de la acción, de dos geometrizarantes irrealistas como son, en el Renacimiento italiano, Piero della Francesca y Uccello.

La forma bloqueada no alcanzaría su inevitable estaticidad si entre ella y el espacio que la contiene existiera aire circulante.

En las composiciones de Uccello y Piero della Francesca, las formas están quietas en medio de un espacio móvil; para evitarlo, Botero va ampliando la figura hasta que llegar a cubrir la casi totalidad del cuadro y la circulación queda oprimida por esa incontenible y monstruosa expansión. La

tela queda anegada por la imagen. Los fragmentos de fondo que sobreviven deben someterse a esa exigencia de neutralidad; poco a poco, la castración del fondo se protocoliza con el empleo de tintas planas que se añaden a la forma o la rechazan, pero en ningún caso la contienen.

La intención de la obra de Botero, intuitiva, más que meditada, por su aguda percepción del ridículo circundante, se disimula bajo un agresivo y creciente formalismo. No se puede, sin embargo, minimizar esa intención, cuando una nueva imaginaria colombiana perfectamente localista, aparece sin cesar en la primera década de su obra; ya mencioné a *Ramón Hoyos* y a *Teresita la descuartizada*; tales personajes de la crónica local, similares a Remedios la Bella o Aureliano Buendía, se refuerzan en Botero con el doctor Matta; los obispos obsesivamente reiterados, en pirámide, durmiendo contra el suelo, comiendo manzanas, apoderándose de la totalidad de grandes telas con sus inmensas caras inexpresivas o malignas; las vírgenes locales; los retratos de familia.

¿Qué le queda a un país marginado de una manera tan drástica de los procesos normales del desarrollo y la habilitación política? Le quedan sus personajes; le queda la posibilidad de la crónica.

En pleno siglo XX, Colombia da estos dos formidables cronistas, como si permaneciera en tiempos de la Conquista y la Independencia.

La crónica es una literatura de denuncia; revela, lateralmente, las condiciones infrahumanas que la denuncia explotaría de frente. La denuncia no tiene la efectividad

de la crónica, porque su trayectoria está siempre tronchada por el asesinato civil o político, o por la anulación del denunciante, como se ha demostrado en la historia republicana de Colombia; además, en caso de poder llevarse a término, tendría una eficacia más restringida, menos popular. La crónica, en cambio, penetra por el camino fácil de la peripecia, que siempre es una diversión. Los niños nacidos con cola de cerdo en *Cien años de soledad*, o los chorros de sangre de *Teresita la descuartizada* manando abundantemente ante la indiferencia de los coprotagonistas, son un testimonio tangencial pero tremendamente lúcido de un estado de cosas que sigue usando la crónica como el más eficaz vehículo de comunicación entre gentes no cohesionadas, que no tienen ningún acceso común a la lucha o a la información, así como ninguna opción de ejercer la denuncia.

El formalismo aparente de Botero sufre un cambio radical entre las obras del sesenta y dos y las obras del año siguiente. Ambos años, a mi juicio, marcan el mejor periodo de Botero, de una intrepidez verdaderamente resplandeciente. Las obras del 62 confirman la plenitud de su pincelada estriada, muy visible y concreta, al estilo de las últimas maravillosas obras de Degas ya ciego. —La relación, por supuesto, es puramente técnica—.

En las figuras femeninas y en los *Niños de Vallecas* expuestos en la famosa muestra disidente de *Los que no fueron a México*, en ese mismo año, el color lograba, a través de las largas y cálidas estrías, una condición casi autónoma. La consecuencia inmediata era, por supuesto, una

desintegración bastante notoria del concepto de volumen y una frivolización de los significados, distraídos en ese alud de colores luminosos mezclados estridentemente.

En la exposición del 64, en cambio, realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que dio por primera vez la verdadera dimensión de su talento, Botero recogía las banderas del color libre, apretaba la pincelada, revocaba su independencia y la sometía a los dictados del volumen, aplanaba los fondos para proyectar la tercera dimensión de las cosas y, en una palabra, definía la situación de los contornos netos, el peso específico triunfante, y la respiración del cuadro era derrotada definitivamente.

Su pintura perdió, imagino que a conciencia del autor, el atractivo siempre fuerte, imponderable, de los colores desmenuzados, que complacen el insaciable apetito del público por resultados posimpresionistas. Terminaba la etapa de los encantamientos, de las fábulas, de los actos de prestidigitación. A partir de este punto, Botero comenzó a poner en evidencia, sin esos atenuantes, la arbitrariedad de los volúmenes amplificadas.

Es desde el año 63 hasta ahora cuando la obra de Botero alcanza, pasado el periodo experimental y desafiante, su exacta dimensión de estructura de sentido. La ha ejecutado íntegramente en Nueva York, donde reside desde hace diez años. Algún día se escribirá, puesto que seguimos alimentando los mismos complejos provincianos —repetiendo el caso de Santamaría— que Botero fue un pintor extranjero. Sin embargo, si se examina su obra de la década neoyorquina, inmune a todos los embates de una

estética de deterioro inmersa en una fase de originalidades y exigencias casi histéricas, se descalifica en el acto ese juicio de intención.

La resistencia de la crónica, su inmutabilidad, la fuerza de sus datos elementales, siguen siendo la condición pétreas de la obra de Botero.

Al dedicarse al volumen, Botero recorre, hasta ahora, una trayectoria que comienza en el año 64 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y culmina en el Museo de Baden-Baden, en el 67, después de realizar en el mismo año la victoriosa exposición del Milwaukee Art Center, consagrada por Time.

Mrs. Rubens y *La virgen de Fátima* fueron pintadas en 1963. Ambas son dos piezas maestras. La figura gigantesca de la señora Rubens —propiedad de Hernando Santos, Bogotá— tiene todavía ese poder de expansión lenta, incontenible, que le permite «apoderarse» del espacio en lugar de «situarse» en el espacio, como pasará dos años después. A través de la gama tonal y delicadísima de rosas, blancos y amarillos, y de una pincelada muy fina, resueltamente alineada una al lado de la otra para construir, y no marcar o sugerir la forma como antes, Botero llega al punto más alto de sus incongruencias voluntarias. La incongruencia se apoya sobre la creación de un monstruo por los medios más sutiles y de las mayores delicadezas. La delicadeza de la factura es tal, y tan cristalinos los medios empleados, que aun frente a las deformidades más inverosímiles, el espectador se resiste a tildar el resultado de monstruoso, mientras que no hay reparo alguno en calificar de esa

manera, por ejemplo, una figura de Bacon o de Dubuffet. *Mrs. Rubens* y su ofensiva expansión, su cuello apoplético y sus brazos deformes de enana, terminan por parecerse bellos, y hasta livianos y proporcionados. Este procedimiento magistral de tergiversación, de puro ilusionismo, se logra gracias a la contradicción entre los medios y la intención expresiva. En el mismo sentido, aun cuando usen elementos pictóricos muy diferentes, las admirables obras de dibujo y grabado de José Luis Cuevas, Carlos Alonso y Lasansky, producen idéntico efecto. Cuevas disuelve en una atmósfera incierta y tremendamente poética los contornos de un dibujo donde todas las mutilaciones y aberraciones formales son permitidas; Alonso diluye la visión cruel del infierno del Dante en un virtuosismo extraordinario del diseño; Lasansky usa el dibujo más transparente y lírico para sus espantables temas de militares nazis y niños judíos de campos de concentración, presentando este alegato terrible de víctimas y victimarios envuelto en una línea inocente y sin violencia alguna.

Es muy importante esta corriente —paralela, en mi opinión, a una similar tendencia literaria—, que ha resuelto considerar que lo moderno y realmente revolucionario consiste en un cambio radical de contenidos, expresado con formas aparentemente neutrales y muchas veces apacibles. En literatura, tal idea se concreta admirablemente en Pavese y también en Borges; ni los cambios de ritmo en el lenguaje, ni los juegos de palabras, ni las interlineaciones, ni los monólogos, ni la puntuación arbitraria, ni la pérdida de la síntesis y gramática tradicional, son para ellos

la esencia del cambio. Una manera de ser moderno es no parecer moderno, no aceptar la truculencia de los saltos en el vacío. Con un lenguaje extraordinariamente parco y económico, Pavese crea la atmósfera donde se disgregan las estructuras tradicionales de la novela y los mecanismos que fortalecían la definición de los personajes. Con ese mismo lenguaje que parece de maestro de literatura de escuela secundaria, Jorge Luis Borges nos conduce a la ficción donde los presupuestos son siempre inverosímiles.

En la plástica ocurren casos similares. Son las elipsis de la línea y su falta de tremendismo lo que más impone en todo su horror las torturas nazis descritas por Lasansky, y el *Adán y Eva* de Alonso, así como los mejores dibujos de Cuevas son aquellos en que va ovillando y rodeando con el dibujo frágil, sus figuras mutiladas. Si hay en estas obras un drama que nos sobrecoge, no parte, por consiguiente, de los medios empleados, sino de los contenidos profundos. Volviendo a Botero, *Mrs. Rubens* es perturbadora a pesar de su tratamiento rococó —forzando y violando los datos inmediatos formales— porque crece sin ruido, se impone sin escándalo, se apropia del espacio sin combate. Está ahí en su plenitud masacrante, y su terribilidad tranquila barre con el sentido de lo grotesco que podría suscitar. En ese momento Botero manifiesta un aliento, una grandeza en su creación, que más tarde se merma ligeramente por la acentuación de lo grotesco. En la *Familia Pinzón*, de Baden-Baden, por ejemplo, lo mismo que en la mayoría de las imágenes de Milwaukee, lo grotesco gana la partida a esa portentosa e inocente terribilidad de *Mrs. Rubens*.

La inexpresividad pensativa, irónica, sonriente, misteriosa, que bajo distintas mínimas señales «ocultaba algo» todas las figuras boterianas alrededor de la muestra del 64, se convierte entonces en inexpresividad a secas, en estereotipo. Perro, niños, padres de la familia Pinzón representan una sola fórmula, lo cual no ocurría en el retrato general de los Gonzaga ya mencionado. La familia Pinzón parece inflada, no imperiosamente expandida. *La niña comiendo helado*, de la muestra de Baden-Baden, es un monstruo concebido «de primera intención», donde nuevamente prima lo caricaturesco sobre lo tremendo. Entre ironía y caricatura hay un espacio tan sutil, que la transposición se hace casi inadvertidamente. Cuando Botero transpone esa franja, su obra pierde buena parte de su poder de sugestión; la *Familia presidencial*, que tanto éxito ha tenido al ser colgada en la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York es la mejor de su nueva serie, sin duda, pero carece del sentido poético que antes mediatizaba su intención grotesca. La plasticidad de los volúmenes netos, convertidos en valor dominante, corren fuertes peligros de estereotipación, lo que no pasó nunca antes, cuando usaba el color o la pincelada. El volumen lo aproxima a Rousseau, al «pop» y al folklorismo de las expresiones redondas y contundentes, así se trate de los maravillosos retratos mexicanos primitivos o los muñecos mofletudos de material plástico.

El volumen es una trampa cuando se define tan rotundamente porque conduce sin remedio a la fórmula.

La comparación entre tres notables imágenes boterianas de *Virgenes con Niño* nos ayudará para esclarecer esta

idea; la primera es la *Virgen de Fátima*, 1963, presentada en la mencionada exposición del Museo; la segunda es *Nuestra Señora de Nueva York*, de la muestra Milwaukee, 66; la tercera, *La Virgen con el Niño* de la muestra Baden-Baden, 67.

La primera y la tercera tienen el mismo tema: la Virgen está en un árbol lleno de frutos, sosteniendo al niño en sus brazos. En Baden-Baden le ofrece, abstraída, una manzana. En Bogotá, mira de frente y expone el niño envuelto como un paquete. La riqueza increíble de la iconografía de la Virgen de Bogotá se apacigua en la de Baden-Baden. La de Bogotá es tropical, imprevisible, orgánica.

La de Baden-Baden es moderada, intelectual. En la de Bogotá todo estalla, desde el árbol que se carga de hojas, frutas y pájaros invadiendo la propia Virgen, hasta el inmenso pelo resuelto en el rosa Soacha, rosa popular e irritante, mientras que en Baden-Baden el pelo está cuidadosamente tapado por la cofia y el manto. En la Virgen de Bogotá culmina todo ese proceso festivo de poner en entredicho la pompa de los personajes de la iglesia, ya señalado en sus temas recurrentes de los obispos, los papas y las monjas tratados con un humor tan indirecto, ingenioso y pleno de lirismo.

Como en el tratamiento del tema de Ramón Hoyos, y revistiendo su mismo sentido, la *Virgen de Fátima* es una apoteosis; es decir, pertenece a un género de apología provincial que todavía sigue siendo una de las formas endémicas de las relaciones humanas en Colombia. La tendencia a la apoteosis es específicamente provinciana.

Es el paradigma de las culturas de dominación. Los homenajes nacionales, las coronaciones, son formas delirantes que culminan con naturalidad en la apoteosis. La apoteosis es irracional y se apoya en una emotividad a flor de piel, anticrítica.

El sentido de la apoteosis, que ilumina ese maravilloso cuadro de la Virgen de Bogotá —y que marcaba su voluntad criticista con respecto al medio—, ya no existe ni en Baden-Baden ni siquiera en la Virgen de Nueva York; aparece controlada por el afán técnico, la necesidad de llegar a volúmenes perfectos y establecer entre ellos un juego eminentemente racional.

En la Virgen de Baden-Baden, la copa del árbol podría ser reemplazada por un tronco o una plataforma sin que el cuadro se resintiera, ya que es, básicamente, un gran acto de geometría tridimensional deformante.

En la Virgen de Bogotá la figura sale obligatoriamente del árbol y representa una suerte de fruto primario y excepcional surgido de la copa; hay una completa integración, indestructible, entre Virgen y árbol. El niño de la Virgen de Bogotá no tiene ni brazos ni piernas; es un paquete divertido, impersonal, que la Virgen expone, adelantándolo ligeramente, como si fuera una hostia. Dos redondeles rojos, dispuestos, iluminan la carita de madera. La Virgen ha sido pensada como un enorme fruto y el niño como un juguete: entre tales conceptos, la apoteosis pierde toda su tesitura, queda desmoronada y escarnecida entre sonrisas. Mientras tanto, la Virgen de Baden-Baden se ha convertido en un volumen grave, una iconografía petrificada

extrañamente evocativa —dentro de un tiempo redondo que nos trae a la memoria el proceso ya descrito de Figari— de la cerámica precolombina, asociación que los norteamericanos subrayaron inmediatamente —en su infatigable cacería del *typical style*— en la exposición de Milwaukee.

Lo curioso es que esa condición tunjal, maciza, de las figuras de Botero, no hubiera asomado antes con la intensidad, al menos, que reviste ahora, precisamente cuando Botero es un ciudadano de Nueva York.

Nuestra Señora de Nueva York es el mayor punto de confluencias; la Virgen protege al diminuto pintor —el propio Fernando Botero—, que se arrodilla a sus pies, en el gesto atónito de los donantes que protagonizan la pintura flamenca del Cuatrocientos.

La súbita adoración por la pintura flamenca y su misma pasión casi maniática hacia los procedimientos técnicos, se alía en este cuadro, con la serpiente, las rosas y las nubes de toda la iconografía colonial; con el espesor de la figura, cuya redondez manifiesta traspasa abiertamente los volúmenes ponderados de Piero della Francesca y Uccello; con el humor pesado y agravante de la figura, que parece buscar las mismas síntesis horizontales de la cerámica precolombina y la lítica agustiniana; la reunión de todos estos pedazos que definen las tendencias pasadas y presentes de Botero da como resultado un cuadro sorprendente.

Entre la iconografía colonial neogranadina, la cerámica precolombina antropomórfica, la lítica agustiniana y las concepciones generales que movieron la obra de Botero

siempre ha habido concomitancias, que parecen debidas más a la casualidad que a una intención deliberada. La relación con dichas formas radicaba en la estaticidad, en la deformación en sentido horizontal, en los cambios arbitrarios del modelo real y en el frontalismo. Pero el expreso retorno al tema de *La Virgen con el Niño*, extraído ahora del encantador humorismo que tenía la *Virgen de Fátima*, y acometido de una súbita gravedad donde se descubren expresas semejanzas de forma y de propósito con el pasado precolombino y colonial neogranadino, nos coloca una vez más ante ese sorpresivo ejercicio de la memoria que, desde lejos, parece iluminar en el artista exiliado extensas zonas antes apagadas; permitirle descubrir el pasado e instalarlo en plena encendida irrealidad. Fue, como ya lo vimos, la Colonia descubierta desde París por Figari; es también el Macondo redescubierto desde México por García Márquez, y ahora esta insólita Virgen colonial, con su corona de rosas duras de plástico, y su esquema de nubes enmarcatorias que se abre convenientemente detrás de la cabeza; con su cuerpo de pirámide cónica sostenida sobre los símbolos.

Como restauración de una iconografía perdida, el cuadro es admirable. Más aún: el sistema esclerótico, duro y rotundo, de las nuevas pinturas de Botero, parece hecho para expresar íconos dentro de un concepto de monstruosa sacralización. En estas imágenes sobreviene un arcaísmo que nunca se advirtió antes. Un arcaísmo deliberado, que paraliza las vías dinámicas del arte moderno y sin embargo vive a expensas de las licencias del modernismo. Factura

y color, en este momento, conceden todos sus fueros a la voluntad iconográfica.

El sistema con que pinta Botero actualmente tiende a disminuir cada vez más la carga emocional que se consigue con la pintura directa.

Su división del trabajo hace que el cuadro se decante, repose, permanezca intocado durante meses, sea retomado cuando de nuevo hay necesidad de establecer un contacto con él. Pero aunque haya sido terminado, al fin, en «estado de fervor», la solidez de ese proceso enfría cualquier espontaneidad. Quizá porque ya estamos acostumbrados a la estética del deterioro, un cuadro hecho y destinado a permanecer, tratado como un acto definitivo y obra maestra perdurable —tal como si se estuviera ejecutando en una época como el Cuatrocientos, cuando tales eran las ambiciones del arte—, nos deja un poco atónitos.

Botero imagina el tema y lo anota en múltiples dibujos. Enseguida lo «pasa» a la tela, generalmente gigantesca, en temple blanco y negro, distribuyendo y organizando la forma. Forma y composición representan, pues, el primer tiempo de esta división del trabajo.

Más tarde, y de una manera enteramente independiente, piensa en el color. Coloca el color manchando o imaginando de una vez la vida cromática del cuadro, lo cual en parte puede alterar las formas, modificar levemente la anécdota y obligar a nuevos diseños suplementarios. Luego empieza esa larga tarea de pintar por capas, usando colores puros, trabajando únicamente con la pincelada. Inicia esa pintura obstinada que se plantea como un acto

de resistencia; con ella va generando tercamente esa fenomenología monstruosa, los temas recurrentes, las vírgenes, los personajes familiares y políticos grotescos, las soluciones «a la manera de...», todo dentro del recuerdo, la continencia y la fuerza disciplinada de la división del trabajo.

Este procedimiento, que evidentemente llena las actuales preocupaciones creativas de Botero, tiene su consecuencia positiva y negativa. Es positivo que Botero manifieste así su indiferencia por el medio neoyorquino y que se defienda contra las exigencias de la estética del deterioro; puede ser que en este aspecto funcionen bien su sentido práctico y su malicia indígena que le indican que quien se destaca, en una ciudad niveladora como Nueva York, es precisamente el que permanece «distinto» y no el que repite simiescamente los gestos estipulados.

Es negativa la pérdida de contacto con el exterior; la involución de su pintura, su replegamiento en la «matriz» Botero. De ahí a convertirse en una fábrica de figuras técnicamente impecables que resuelven sus contenidos, ya no con un humor chispeante, sino como graves bromas pesadas, no hay más que un paso.

Sin embargo, una crítica en este momento sería todavía juicio de intención.

El gran recorrido de la pintura de Botero, que comienza en Mantua con los Gonzaga y termina en Nueva York con la *Familia presidencial* nunca ha salido, en el fondo, de Colombia. La ha expresado siempre mediante posiciones radicales: deformación, tremendismo íntimo, incongruencias, apoteosis, inutilidad de la acción, parálisis,

humor grave, grotesco brutal; sigue siendo la Summa Colombiana.

Giulio Carlo Argan, en su notable análisis de la Bauhaus de Gropius, dice, refiriéndose a la actitud de este grupo constructivista: «“La Bauhaus”, con su rígido racionalismo, desea crear las condiciones de un arte sin inspiración, que no deforme poéticamente, sino que constructivamente forme la realidad... Todavía más profundamente se desean castigar los extremos artificios a que recurre la burguesía para ocultarse a sí misma su propia crisis y conservar su prestigio, tales como las vagas aspiraciones estéticas y espiritualistas con que disfraza el egoísmo de clase, la ostentación de un *precioso tormento* ideal en presencia de la fuerza bruta de las masas o el mentido reconocimiento de las propias culpas. —Piénsese en la polémica antiburguesa que el fascismo hará suya y que en realidad no es sino una rebelión de la burguesía contra sus tradiciones progresistas y liberales—. «A treinta y cinco años de la disolución de la Bauhaus por el nazismo y de la diáspora de sus grandes figuras, el constructivismo ha merecido la revalorización de grandes fracciones del arte contemporáneo, y los grupos americanos e ingleses del *hard-edge*, los neoconcretos ingleses, los geométricos y ópticos de todo el mundo aparecen también, en bloque, como una reacción contra el informalismo y sus excesos sentimentales».

Toda forma artística, además de representar, antes que cualquier otra cosa, una solución personal a interrogantes formales, significa o expresa una visión general.

En el mundo moderno, las reiteradas tendencias geométricas construyen un dique de racionalidad que contiene el oleaje de los desajustes, los traumatismos, la barbarie de los pasionales insatisfechos.

Los herederos de las formas constructivistas correspondientes al periodo de preguerra —me refiero a la Segunda Guerra Mundial—, tienen menor intención significativa que sus antecesores.

Entre la preocupación de Gropius, Albers, Klee y Kandinsky por incluir en la vida cotidiana todos los elementos de la cultura, todo el orden social, restándole el subjetivismo feroz donde había desembocado a partir del posimpresionismo, y la preocupación de Vasarely o gente de su tendencia por crear el «prototipo» o el «programa» de arte, que puede ser repetido serialmente o terminado a su gusto por el consumidor, ha sobrevenido una pérdida de romanticismo, una nueva manera de enfrentar el problema arte-sociedad, y un sistema más técnico, más pragmático y menos anheloso, de aproximarse al público.

En los artistas geométricos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, los propósitos de precisión formal, el triunfo de la racionalidad sobre el vértigo del nuevo surrealismo y la neofiguración, tienden, más que todo, a establecer un equilibrio de fuerzas con ellos. Buscan nuevos atractivos para conquistar al público, sabiendo que la lucha es desigual, porque lo pasional tiene siempre atractivos más irresistibles que el concepto y la inteligencia ordenadora.

Desarrollan las experiencias de la Bauhaus en una amplísima gama de juegos y se entretienen con nuevos

materiales, con la incorporación de placas transparentes y de todos los productos sintéticos. Se dirigen a la «psicofisiología de la percepción»: mantienen la obra a la expectativa de ser registrada por la percepción inmediata. Son, antes que nada, un estímulo óptico, una proeza. Han reemplazado, como dice Aldo Pellegrini, el sentir y el hacer por el «concebir y mandar hacer», refiriéndose a la producción serial de la nueva geometría.

La afirmación de lo racional, el repudio del instinto, la producción en serie, el estímulo fisiológico, todo lleva a pensar que la nueva geometría opera en un campo estrictamente formal y sensorial, pero nada más cargado de intención que el arte contemporáneo en su periodo actual, posterior a la Segunda Guerra Mundial.

La inocencia de un geométrico siempre debe ponerse en entredicho, desde el momento en que se advierte que la obra está hecha exclusivamente para ser recibida por el público y no para satisfacer una elección expresiva personal.

Con excepción de los productos de la Bauhaus, esencialmente pedagógica por la dirección de Gropius, ninguna de las formas geométricas creadas antes de la Segunda Guerra Mundial fueron hechas para provocar al público y forzar su participación. Ahora, en cambio, se llega hasta el arte programado, donde la mitad de la obra es planteada por el autor y la mitad restante debe ser desarrollada, como un ejercicio, por el receptor.

El formalismo fue autosuficiente; definía el arte por el arte o la pintura en sí, capaz de abastecerse a sí misma y despreocuparse por el espectador. El arte actual se ha

reintegrado a un plano social del cual había ido paulatinamente segregándose, por medio del espectador. La apelación al hombre particular, la necesidad urgente de que él reciba la obra y la concluya, conduce el arte actual al cambio de medidas, a las posiciones insidiosas de los objetos, a los sistemas abusivos para apoderarse del espacio y la atención, a las trampas tendidas para que el público caiga en ellas.

Del *merz-bau* a los *happenings*, el cambio ha sido radical. Va de la insinuación a la compulsión. La geometría entra abiertamente a acelerar este proceso. Se presenta, por consiguiente, no como una burla o como un espejo deformante, como ocurre con el *pop-art* o el nuevo realismo y con la neofiguración, sino como una diálectica. Propone el orden a una sociedad progresivamente irracional; no un orden metafísico al estilo de Mondrian sino un orden asequible, cercano a la mano y a la pupila de todo el mundo, que debe ser desarrollado por el público tal como si fuera la opción contraria a la vida cotidiana. Se trata del orden como ejercicio, como pura estimación dialéctica frente a un acontecer convulsivo, inexplicable. Nos plantea la contradicción entre la alternativa del orden físico, comprendido y respetado por el ojo, y los desafueros del irracionalismo.

La geometría supone una mentalidad inteligente que la produzca, sociedades comprensivas de sus propios problemas que puedan abordarla; juego de las ideas. Me refiero naturalmente a la geometría como una composición planeada y suficiente, que se regula por medio de sus internas relaciones y armonías, y no a una geometría

de simplificaciones primarias generada por la mentalidad primitiva.

Por eso la pintura geométrica en Colombia, tal como la expresó Eduardo Ramírez, resulta otro acto emergente, cuya implantación en la sociedad artística colombiana del 50, que ya hemos descrito en toda su demoledora mediocridad, no puede considerarse menos de insólita.

En 1956 una obra de Eduardo Ramírez Villamizar, *Blanco y Negro*, ingresa al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Una gran forma negra, armada sobre grises y blancos, crea el nudo de la composición, rigurosamente contenida en el espacio.

La concepción geométrica acompasada, lenta, armoniosa, que se va gestando del 54 al 58, recibe su culminación ese año, cuando gana el Premio Nacional del Concurso Guggenheim y la coherencia extraordinaria del conjunto de sus obras reclama la atención de la crítica y del público.

Los cuadros correspondientes a ese periodo responden aún, plenamente, a una estética de tensiones y equilibrios resuelta en el espacio dado por la tela, estética básica en la abstracción geométrica de la primera mitad del siglo.

La tensión la da la confluencia de unos con otros. La oposición de zonas recortadas, hendidas en curvas y círculos, con grandes zonas planas. La búsqueda de núcleos donde se concentra un ritmo y enseguida se reparte, en paralelas o movimientos concéntricos, en el resto de la tela. Es un universo rico en movimientos articulados, con un sentido aún muy constructivista.

Inventando una geometría concluida dentro del cuadro como si fuera un objeto, o una máquina plana que tuviera principio, fin, ritmo, y desarrollo armónico de todos esos elementos, la seriedad y el buen gusto de Ramírez Villamizar —dos condiciones formales ya enteramente presentes en las obras del 58—, manifiesta con gran seguridad la imperturbable visión de orden que lo domina.

A pesar de su primer y entusiasta contacto con Nueva York y de su traslado posterior y prácticamente definitivo a esa misma ciudad, dicha visión no se modifica. Su orden no es solamente cosa mental, como puede ser el que dirige la obra de Ómar Rayo, cuyos resultados son siempre previsibles, ya que se ajustan a la última «línea de éxito» internacional. La pintura abstracta de Ramírez Villamizar, en cambio, funciona bastante a destiempo con un orden internacional, si comparamos el sentido de su trabajo de 1958 con la drástica renovación de la geometría internacional que surge por la misma época, y con las audacias de los *hard-edges* al estilo de Noland, Kelly, Hoyland, D'Arcangelo, donde la persecución de un plano o de una línea los empuja siempre fuera del cuadro, los obliga a producir ese arte sin fin, esa geometría desalojada de su marco y siempre desbordada, que nada tiene que ver con la cautela compositiva de Ramírez Villamizar.

La cultura, el conocimiento del medio neoyorquino y la necesidad del éxito, podían haber empujado las soluciones Ramírez Villamizar hacia las soluciones de Kelly, por ejemplo, que encarnaban el nuevo comportamiento geométrico. No obstante, no ocurrió esto. Ramírez

Villamizar, lo mismo que Botero, es un resistente en Nueva York, condición sorprendente y casi conmovedora para quienes han sufrido la fuerza centrípeta y devoradora del medio. En el 58, la obra de Ramírez cambia bruscamente de orden físico; pasa de la pintura al relieve, con el intermedio del mural pintura del Banco de Bogotá, ejecutado también en el 58, en el cual alcanza su mejor intensidad rítmica, buscando cubrir acompasadamente un enorme muro.

Su obra *Homenaje a un poeta*, ejecutada con motivo de la muerte de Jorge Gaitán Durán, es definitiva de su estilo. Fue resuelta, como los primeros relieves, en blanco puro, una referencia más visible y reiterada es la horizontal. El movimiento de las curvas no llega a alterar esa plenitud terca de la línea del horizonte, su convicción de estabilidad, la traducción de la muerte como sinónimo de estatismo. Control y obstinación dominan esta obra, así como los relieves blancos de los años 61 y 62. El control sigue advirtiéndose acerca de su negativa a exagerar, a desmandarse.

Mientras día a día la forma excede su marco, Ramírez Villamizar continúa obligándola a permanecer y consumirse en un espacio fijo, para que la creación no pierda ni sentido ni claridad, para que mantenga una fuerza conceptual y pueda ser manejada, dirigida y explicada por el autor.

Por eso hablo de obstinación; no se puede sino pensar en una obstinación en el racionalismo, una obstinación a título puramente personal, cuando la razón ha dejado de

ser una motivación general del arte geométrico, y las nuevas fuerzas exigen sólo un orden ocular que excite únicamente las percepciones inmediatas del público.

Lejos de sumarse a este nuevo requerimiento, Ramírez Villamizar sigue sosteniendo —en pleno lugar de los acontecimientos, en Nueva York— una forma del orden que parece desusada y que día a día, a partir de 1962, se vuelve extemporánea; contrapone a la violencia, la novedad y la esmesura un mundo estático de elementos pacificados en grandes síntesis.

Muy netamente, esto se manifiesta en los relieves blanco sobre blanco, que llegan a convertirse en el punto más puro y radical de su creación; en la *Serpiente maya* de 1961 y la *Moneda precolombina* de 1962, relieves en madera blanca sobre blanco, que corresponden a conjuntos más amplios inspirados en temas similares, podría pensarse que Ramírez mira hacia atrás y recoge las tradiciones precolombinas y su alto poder de síntesis, para modernizar aquel lenguaje aprovechando sus datos esenciales. La reducción a un orden, sin embargo, hubiera podido partir, en mi opinión, de cualquier otro punto. Ramírez Villamizar es un transformador de lo que sea: la muerte de Gaitán Durán, El Dorado, la serpiente maya, cualquier cosa que roce su sensibilidad muy alerta, silenciosa y a flor de piel.

Pero tanto en los relieves como en las pinturas anteriores, el orden se sigue llevando al público por las vías tradicionales, descartando los trucos compulsivos de la neogeometría. En los relieves blancos domina la voluntad

de componer sin dejar nada librado al azar; los equilibrios intensos y ya descarnados, sin el auxilio del color; la voluntad de transmitir una organización como si fuera una vivencia total. Sigue siendo, pues, un planteo cerrado en sí mismo, con una notoria tendencia hermética que torna su arte críptico e impopular, que desprecia con igual energía la seducción como el escándalo.

En ese momento de su evolución, la obra de Ramírez Villamizar emparenta estrechamente con algunos concretistas ingleses como Nicholson y Pasmore, aun cuando la asociación resulta puramente coincidental. De ese despojamiento progresivo que lo instala al fin en los relieves blancos, saca dos conclusiones: una es la virtualidad del relieve como tercera dimensión, capaz de expresar más ricamente que la pintura plana tal concepción geométrica; otra, la importancia definitiva del diseño de contornos.

Tanto la tercera dimensión que deriva del relieve, como el diseño de contornos, van empujando su obra, muy suavemente, al terreno escultórico.

El traslado de un género al otro no debe sorprender en un mundo en el cual las fronteras técnicas han sido completamente barridas, y parece una necesidad crítica seguir buscando elementos escultóricos o pictóricos en obras donde ambos no cesan de interpenetrarse y confundirse. Al hacer escultura, el propósito de Ramírez Villamizar sigue inalterable: creación de un orden autosuficiente, tensiones que se neutralizan mutuamente hasta lograr el reposo de los contrarios, superficies tranquilas alimentadas por energías implícitas, subyacentes.

Lo mismo que en su pintura y sus relieves, la conciliación de los elementos escultóricos en el espacio está sometida a la existencia previa de una tensión.

La tensión se plantea, las formas entran en conflicto, se encuentra entre ellas un punto de armonía, las fricciones se disuelven; un ritmo positivo, de vida hallada y expresada bajo un signo propicio, gana la obra.

El carácter monolítico de una obra como esta, se convierte en su virtud fundamental al ubicarla en el medio colombiano. No se pierde en la situación pobre y temporal de los experimentos abstractos que han salpicado el curso básicamente figurativo y expresionista del arte moderno colombiano, tal como fueron los ensayos geométricos de Marco en la generación de Granada, o de Rayo en la generación de Fernando Botero. No trata de fundar una corriente geométrica dentro de una tendencia plástica nacional donde, evidentemente, la línea del orden resulta insólita. Su importancia, por consiguiente, no se deduce ni de su condición abstracta ni de su condición geométrica. Su valor crece en la medida en que, ubicada en el medio nacional, se ha transformado en *una constante*.

Al subrayar su imperturbabilidad a los cambios de la estética del deterioro; al insistir en el hecho excepcional de llevarse a cabo en Nueva York durante la última década; al poner de relieve su voluntad de control y su autonomía respecto a las modas, estoy subrayando otras tantas veces su condición de constante. Constante es algo que se repite independientemente de las circunstancias que lo rodean; es algo válido en sí mismo y que impone su valor normativo

a los demás. En esta forma, es lícito hablar en Colombia de la constante Ramírez Villamizar. Pero si su obra no se altera con lo que pasa a su alrededor, no es porque en ese dintorno no pase nada, sino al contrario, porque se fortalece y parapeta en sus principios, en la medida en que alrededor se intensifica el caos.

Ramírez Villamizar pertenece a la generación de la violencia, la cual, entre los años 45 y 55 leyó día a día el calendario trágico cuyo número de muertos se discute en cientos de miles más, cientos de miles menos, como si se tratara de una estadística bastante descuidadamente llevada. Generación de violencia y generación de barbarie son sinónimos; su resultado único y convergente fue el de fundar una sociedad de enfermos, de resentidos y empavorecidos. Contra un miedo que reviste todas las características ya incontrolables del pánico, el arte colombiano no podría tener más que alternativas radicales: o negar o denunciar de plano. Denunciar la violencia mientras esta gangrenaba al país, excedió la función de los artistas plásticos; la realidad estuvo siempre por encima de la imaginación que no daba más que una parodia menguada del drama real.

La intensidad del drama llegó a un punto tan insostenible, que una de las formas de aludir a él era negarlo. La constante de Ramírez Villamizar atraviesa la consunción del país en el terror de la violencia con una terquedad demasiado notoria para que pensemos que se margina del problema. En el año 46, además, al iniciar su obra, revela una extraña compenetración con el caos; sus primeras pinturas expresionistas, negras, enlodadas por un

empastelamiento anárquico, crucifican personajes macilentos. Es en el 50 cuando comienza a manifestar su intención de articular lo disperso y someterlo a la disciplina de la forma. La coherencia de este desarrollo invalida cualquier acusación de frialdad o impersonalidad.

Jamás su trabajo es frío; la reducción de los datos sensibles a datos racionales, lejos de eliminar lo sensible, lo subraya con extremo refinamiento. La transparencia de sus propósitos, en una sociedad de emboscados, puede tomarse a la ligera por simpleza.

No lo es. Crear una constante en una cultura de dominación como la nuestra, cuyo signo de diferencia es la volubilidad y la pereza mental que impide persistir, resulta una hazaña de verdadera magnitud.

Radicado nuevamente en Nueva York desde el 67, Ramírez Villamizar escogió ya abiertamente el camino de la escultura, poniendo fin a una evolución de conceptos y de técnica donde cada etapa —pintura, relieve en blanco, relieve en color, forma escultórica— anticipaba y preveía la siguiente. La continuidad y la coherencia de su obra se evidencian en la manera como persisten ciertos recursos sensibles y se van transmitiendo de una técnica a otra. El primero de estos recursos es el diseño, y el segundo, el desarrollo acompasado de una forma en el espacio.

En la escultura, gracias a estos recursos, la nitidez de las aristas y la exactitud de los espacios intermedios adquiere —tal como ocurrió antes con las curvas límite de la pintura y con el moderado primer plano de los relieves— un apaciguamiento que es peculiar en su obra. El tratamiento

del plexiglás contribuye a tal serenidad; no hay ninguna violencia en la manera cuidadosa de terminar las aristas redondeándolas levemente. El equilibrio que emana del diseño se integra con el desarrollo acompasado de los ritmos. El horror por los gestos inútiles, la insistencia en desplegar un tema mucho más mental que sentimentalmente, va marcando el compás rítmico. Al contrario de lo que pasa en la obra de Negret, jamás su escultura se produce como un lanzamiento complejo y laberíntico, sino como una relación armónica, como un hallazgo de encuentros y coincidencias explicadas.

En el *Homenaje a Beatriz Daza*, por ejemplo, de 1968, dos construcciones paralelas van lentamente hacia su unión en el espacio.

Quedan articuladas sin esfuerzo, dejando, lo mismo que en las demás construcciones de plexiglás blanco, un espacio que tampoco es conflictivo ni dialéctico, sino el estrictamente necesario para la ubicación física de los materiales.

Ramírez ha logrado un espacio que contiene «por dentro» las formas, en lugar de recibirlas desde afuera, como ocurría en la escultura tradicional. No pretende excavar, ni crear secuencias temporales; tampoco incluye ninguna dinámica. Es un espacio virtualmente necesario, que no interviene en la construcción de las formas. A propósito, Ramírez Villamizar llama a sus obras «construcciones». En esta humildad clara con que define sus propios trabajos descarta, por consiguiente, cualquier sobreentendido literario o semántico distinto de la organización arquitectural, lógica, de formas gratuitas.

La mencionada construcción del 68 que sirvió, ampliada a una escala de dos metros cincuenta, como escenario abstracto de *La dama duende* de Calderón de la Barca, y la columna y los relieves abstractos situados en el edificio del American Bank de Nueva York, señalan una nueva posibilidad en la obra de Ramírez Villamizar: la proyección de sus formas en gran escala, donde se verificaría esa vocación monumental expresada en su fuerte poder de síntesis, que ya era visible en el monumento a Gaitán Durán.

Su definición de las formas como hechos irrevocables que deben ser asimilados en tal condición por el público, alcanza un sentido épico con el cambio de escala —como se comprobó en el Simposium Internacional de escultores realizado en Vermont, USA, 1971—. En medio del caos ciudadano, estas obras crean una situación abiertamente dialéctica entre el tumulto y la reflexión, y la intención ordenadora que nutre toda la estética de Ramírez Villamizar se hace aún más protuberante.

▪ BIBLIOGRAFÍA

- Argan, Giulio Carlo: *Walter Gropius y el Bauhaus*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1961.
- — —: *Leonard Baskin*, Bowdein College, Museum of Art, 1962.
- Damaz, Paul: *Arte en la arquitectura Latinoamericana*, Nueva York, 1963.
- García Ponce, Juan: *Cuevas por Cuevas*, México, Editorial ERA, 1965.
- Honig, Edwin: *The Nazi Drawings of Mauricio Lasansky*, New York, 1967.

- Klee, Paul: *Theorie de l'art moderne*, París, Editions Gonthier.
- Read, Herbert: *Histoire de la peinture moderne*, París, Livre de poche, 1960.
- Rodman, Selden: *The insiders*, Louisiana State University Press, 1960.
- Selz, Peter: *New Images of Man*, New York, Museum of Modern Art, 1959.
- Traba, Marta: *Los cuatro monstruos cardinales*, México, Ediciones ERA, 1965.
- — —: *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Bogotá, Editorial Antares, 1963.

▪ DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS ARTISTAS CITADOS EN EL CAPÍTULO VII

BOTERO, FERNANDO: Nace en Medellín en 1932. En 1952 participa en el IX Salón de Artistas Colombianos y gana el segundo premio pintura. Del 53 al 55 vive en Florencia (Italia). Realiza su primera exposición individual en 1955 en la Biblioteca Nacional de Bogotá. Entre el 57 y el 58 vive en México, realizando diversas exposiciones. En el XI Salón de Nacional de Artistas Plásticos gana el Premio Nacional de Pintura con su obra *La camera degli sposi*. 1960: participa en la exposición de los pintores que no fueron a México, obteniendo un triunfo rotundo con sus *Niños de Vallecas*. 1961: expone en Bogotá doce ilustraciones para *El gran Burundún Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea. Del 61 en adelante se radica definitivamente en Nueva York. En 1964 hace una gran exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. El mismo año obtiene el primer premio de pintura en el Salón Intercol de Artistas Jóvenes. 1967: su exposición individual de Milwaukee, Estados Unidos, fue comentada

elogiosamente por *Time*. En el mismo año participa como representante único de Colombia en la Bial de Artistas Jóvenes en París, y lleva a cabo la exposición individual de Baden-Baden, Alemania. Su cuadro *La familia presidencial* fue adquirido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

RAMÍREZ VILLAMIZAR, EDUARDO: Nace en Pamplona, Norte de Santander (Colombia), en 1923. De 1940 a 1945 adelanta estudios de arquitectura en la Universidad Nacional. En 1946 presenta su primera muestra individual en la Sociedad Colombiana de Ingenieros, en Bogotá. De 1950 a 1952 viaja a Estados Unidos y Europa, participando en algunas exposiciones. En 1955 pinta en Bogotá el primer mural abstracto realizado en edificios públicos. 1956 es un año de gran actividad en su carrera; cuando viaja a Estados Unidos, el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquiere su obra *Blanco y negro*, y gana el segundo premio en el Salón de Artistas Jóvenes. 1958: *Horizontal blanco y negro* gana el Premio Guggenheim. 1959: *Horizontal blanco y negro* gana el Premio Nacional de Pintura en el XII Salón de Artistas Colombianos. 1962: obtiene el Premio de Escultura en el XIV Salón de Artistas Colombianos con su obra *Relieve circular*. De 1963 en adelante se radica en Nueva York, haciendo viajes y trabajos en Colombia periódicamente. En el 64 termina su mural en madera blanca, para la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, y el mismo año se lleva a cabo su gran exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En el 67 realiza en Nueva York el mural del edificio American Bank New York. Es elegido como único representante de Colombia para la Bial de São Paulo (1967). 1971: trabaja en Vermont, Estados Unidos, realizando esculturas monumentales al aire libre con un equipo de escultores americanos y europeos.

▪ CAPÍTULO VIII

▪ LA FUERZA DEL CAOS Y LA LIBERTAD EXPRESIVA: FELIZA BURSZTYN, NORMAN MEJÍA, LUIS CABALLERO, PEDRO ALCÁNTARA

EL REALISMO HA SIDO TRATADO alternativamente en este siglo, como tesis y como material polémico. Su más eminente propulsor fue Lukács. Sus polemistas, que le están a la altura, comienzan con Bertolt Brecht durante la época terrible del nazismo y terminan con la reflexión moderada de André Gisselbrecht. De un extremo a otro, el pensamiento marxista acerca de la estética ha sufrido todos los beneficios de la autocritica y ha ganado un amplio terreno para la mejor comprensión del problema.

El realismo de Lukács condicionaba la expresión a una fórmula, exigía la representación hegeliana de la totalidad,

de la visión entera del mundo, reconocía solamente en la acción épica el contacto del hombre con su medio, y descartaba la posibilidad de expresar las antinomias entre el hombre actual y la vida capitalista en forma distinta a la de «ilustrar la lucha». Aunque entre la inteligencia y la cultura de Lukács y la estolidez dogmática de Plekhanov cabe un abismo, la concepción del primero sobre el realismo creaba, inevitablemente, una esclerosis en la expresión. Brecht reacciona contra la imposición de límites al realismo y, desde entonces, el campo se va abriendo. La crítica de la decadencia atribuida al arte del siglo XX es replicada por Gisselbrecht aduciendo que tal decadencia no es más que una nueva forma de realismo, más eficaz aún para comprender el mundo actual que las concepciones estéticas provenientes del mundo comunista.

La obra nacida de la desilusión y las humillaciones, de la enajenación del hombre en el sistema capitalista; el arte de vanguardia, en una palabra, que invita al espectador a la reflexión autónoma, deja de ser considerado antihistórico o ahistórico, y mirado con desconfianza por quienes, justamente, no desean segregar al hombre del curso de la historia.

Lo cierto es que, de tales revisiones ideológicas de la nueva crítica, la posibilidad del realismo se ha tornado tan múltiple, que se está llegando a la definición de que realista es todo aquello que implica una verdad, inclusive una verdad personal, ya que esa verdad estará forzosamente impregnada de los valores del medio y en alguna forma, aun del modo más subjetivo e individualista, logrará comunicarlos.

La realidad flexible y dialéctica, que se modifica con la actualidad y los casos particulares, exime de las fáciles impugnaciones de «formalismo» a los jóvenes artistas colombianos a quienes se les planteaba, desde afuera y artificialmente, el dilema de «compromiso o traición».

El maniqueísmo, la inflexibilidad obsoleta de los supuestos pensadores colombianos de vanguardia, que han especulado sobre el arte con criterios de comisarios del pueblo, incomodó inútilmente la conciencia de las nuevas generaciones. Por eso se impone la revaluación de sus actitudes a partir de un pensamiento normal, no enfermo de dogmatismo, que parta de la base de que todos los grandes creadores del lenguaje contemporáneo han actuado como revolucionarios, aun cuando procedieran de los más rancios estratos del capitalismo, expresaran situaciones parciales y a veces puramente imaginarias, en apariencia desprendidas de toda realidad, desde Kafka a Musil y desde Picasso a Matta.

Dicha revaluación, además, debe descartar las falsas antítesis ya desenmascaradas por Garaudy y las corrientes marxistas críticas, entre forma y contenido, que conducían al terror de caer en el «formalismo».

En una sociedad sin ideas propias como es la nuestra, donde no hay posibilidad de discusión ideológica, toda tesis se contagia de un aire estrecho y calvinista. Deriva en seguida en fórmulas de reprobación que son aceptadas *ipso facto* por la comunidad, porque evitan el trabajo de pensar; así, las generaciones de nuevos artistas colombianos que no se expresaban con el menguado y provinciano

concepto de realismo, eran bárbaramente acusadas de traición, aunque nunca pudiera establecerse a qué ni por qué.

Entre las nuevas promociones y el público, por consiguiente, ha existido algo más y distinto a la habitual dificultad de comprensión que las formas nuevas suscitan al espectador en los países cultos: se trata de una relación más difícil y dura de zanjar, proveniente de supuestos éticos, que está basada en el desprecio y la acusación de irresponsabilidad con que el espectador califica al artista. Se trata de un comportamiento irracional del público, movido por antítesis falsas y mentirosas, la mayoría de ellas lanzadas por los artistas mediocres; antítesis forma-contenido, compromiso-traición, preocupación-irresponsabilidad, nacionalismo-extranjerismo, que han ido arrinconando a los artistas poseedores de lenguajes abstractos o neofigurativos en una cámara de gas preparada al efecto, no por la zona reaccionaria de la opinión, como podría pensarse, sino por los autonombrados «marxistas» que no parecen haber comprendido ni siquiera su Mariátegui.

La década del sesenta es, en Colombia, la que imprime energía a la generación de la posviolencia. Pero decir posviolencia no es dar por enterrado el fenómeno de la violencia, sino, al contrario, exhumarlo para hacer la autopsia y diagnosticar las causas de la muerte.

Es la década en que ya se habla y escribe sobre la violencia con cierta perspectiva, y que la violencia esporádica se proyecta en el horrendo abismo de la violencia general, cuando la violencia se comenta, y se reflexiona y se alcanza a comprender entonces su verdadera intensidad.

Claro que sería aventurado afirmar que la anarquía y la fuerza de muchas obras ubicables en los años finales de esta década, provienen como juego de causa a efecto de la clara visión de la violencia, que repentinamente el país asume en su totalidad. Pero si comparamos esas obras con las que las preceden, advertimos en ellas condiciones tan singulares y específicas, que no nos permiten tampoco desglosarlas del todo del ámbito armado por la violencia.

En primer lugar no son, como pasaba en la década anterior, obras emergentes. No se autodefienden del caos de un modo exclusivamente personal, como ocurre con Obregón, Ramírez Villamizar y Fernando Botero.

Aun cuando trabajen individualmente, constituyen grupos ligados por múltiples coincidencias. Ya sea que entren en el drama o que se burlen del drama, giran a su alrededor demostrando plena conciencia de que tal drama existe. Están mucho más articulados con un país, con una miseria o con una situación, que quienes los precedían desplegando falsas banderas nacionalistas. Repudian los planteamientos esquemáticos y desconocen las imputaciones que se les hacen.

No se puede decir que hayan escogido, entre todos los datos de la vida colombiana, la violencia como su medio natural, pero sí que ella ha determinado el clima y la atmósfera opresiva donde les ha tocado desarrollar sus obras. La violencia, como forma bárbara y primaria del irracionalismo, puede derivar, fácil y continuamente, hacia tangentes del absurdo.

Son uno y otro factor dominante, el irracionalismo y la irrisión, los que empujan a la generación que surge en el sesenta a desmentir el «país fraseológico», escindido definitivamente entre gobernantes y gobernados después del asesinato de su único líder aglutinante y popular, Jorge Eliécer Gaitán. Esta generación no siente ningún respeto por las instituciones y se lanza a la aventura del arte con un belicoso y lúcido ánimo de desquite. Puede decirse que la generación de Gómez Jaramillo y la de Obregón fueron «oficialistas» y gozaron de los favores de la prensa omnímoda colombiana, pero esta generación ya no lo es. Hay una diferencia fundamental entre los nuevos artistas y quienes les preceden: la pérdida de ilusión y de trascendentalismo. Esta generación rompe por vez primera con la tradición del hidalguismo colombiano y en el instante mismo de la ruptura desencadena tal cantidad de fuerza contenida, que se carga de un auténtico realismo.

Es sólo hasta esta década, y gracias al aporte de investigadores extranjeros como el Padre Le Bret, cuando se alcanza a comprender en Colombia la magnitud de ciertos traumas erigidos a través de los años de idiosincrasia de la sociedad colombiana; uno de ellos, el «hidalguismo».

«El hidalguismo que dio origen a la nueva clase se apoderó de toda la existencia nacional orientando su destino en el sentido de sus propias neurosis colectivas que nada tienen que ver con la racionalización económica capitalista —escribe Fernando Guillén Martínez en su libro *Raíz y futuro de la revolución*—; pueden apreciarse sin dificultad: cerca del ochenta por ciento de la población

es de asalariados; la mitad de todo el ingreso nacional está en poder de un cuatro por ciento de sus habitantes; la mayor parte de la tierra y las actividades lucrativas son dirigidas y poseídas por un número exiguo de personas que han colocado a los demás en condición de proletarios».

Esta situación económica es tan peculiar que deriva en comportamientos, implacablemente mantenidos por las clases dirigentes como pilares de su poder. «Las condiciones económicas y financieras estructurales —continúa diciendo, en este último sentido, Guillén Martínez— son en este caso simples consecuencias de la actitud psicológica de la población frente a fenómenos como “el honor”, “la riqueza” y “el poder”». Como la meta esencial de la existencia social está representada por la obtención del privilegio, todo el esfuerzo humano ha convertido al privilegio en la situación real de la existencia colectiva. Mientras el instinto popular se encuentre preso en la defensa de ese honor vago del *doctor* y del *patrón* y pugne desordenadamente por adquirirlo, las estadísticas tendrán que seguir anotando esa paulatina presión de un despotismo irresponsable, que nada tiene que ver en el fondo con la bondad o la ineficacia de los supuestos elementos «capitalistas» que maneja.

Ese planteamiento del problema colombiano, trasladándolo de la economía a las relaciones humanas, donde realmente debe situarse, nos revela la legalización de las formas del despotismo. En tales condiciones, la subversión de los artistas en la década del 60 adquiere una proyección inesperada, si advertimos que las fuerzas dominantes en la

vida colombiana necesitan a toda costa del inmovilismo y la persistencia del *statu quo* para sobrevivir.

No se trata solamente de un inmovilismo económico que mantiene las viejas estructuras contra cualquier intento de modernización real del país. Más que eso, se trata de un inmovilismo que afecta y determina la idiosincrasia general; un inmovilismo que tiende a rechazar por peligrosas todas las formas de lo nuevo, que reduce el pensamiento a fórmulas, que frena la introducción de modos distintos del conocimiento capaces de alterar en algo la relación antes descrita.

En este proceso es aún más importante mantener la estaticidad a nivel del conocimiento que a nivel económico. Por eso se permite cierto movimiento superficial, alguna dinámica en las estructuras económicas, y llega hasta a elogiarse tal actitud; mientras se cercena de plano toda posibilidad de dinámica mental. El arte moderno es enjuiciado con los peores epítetos, sospechosamente coincidentes en demostrar su poder disolutorio. Se lo acusa de conducir al caos, lo que constituye una hábil maniobra para ocultar que sale del caos originado por una situación regresiva y clasista sostenida por la fuerza.

No es una pura casualidad que las fuerzas regresivas del país hayan dado el alerta contra el arte moderno a partir del éxito de Fernando Botero, mientras que conceptuaban que los pintores anteriores, incluido Alejandro Obregón, se mantenían siempre dentro de los límites del honor y del hidalguismo. Esto ratifica la comprensión, o al menos la impregnación inevitable del medio, que denotan las obras producidas en la década del sesenta.

Cuando quienes se autonombran «voceros autorizados» repudian con una sospechosa unanimidad la obra *La horrible mujer castigadora* de Norman Mejía, premiada en el Salón Nacional de 1965, obra que muy bien podría erigirse en la encarnación más significativa de la década, no están atacando una obra particular, sino la inaceptable subversión al orden establecido que propone tal obra; igual cosa podría afirmarse con respecto al interminable escándalo que suscitó el proyecto de monumento al doctor Alfonso López, planeado por la escultora Feliza Bursztyn para la ciudad universitaria.

El problema de la expresión y de la originalidad de las formas en el arte moderno tenía sin cuidado a esa opinión excitada; fue la falta de respeto al orden constituido, la trasgresión del concepto de hidalguismo, lo que desquició una opinión hasta ese momento indiferente a la existencia misma de los artistas.

Si reconocemos la anarquía implantada en las chararras de Feliza Bursztyn, en las telas de Luis Caballero y Norman Mejía y en los dibujos de Pedro Alcántara, como una fractura a fondo del hidalguismo colombiano, y como el punto final de la contención de las formas dentro de una compostura que adornaba la sociedad jerárquica sin atreverse siquiera a sobresaltarla, habrá que calificar esa anarquía como una forma de realismo. Porque cuando se rechaza abiertamente la relación falsa del hidalguismo, se está presentando una realidad cuyo primer objetivo parece ser la desmistificación.

Es en ese momento cuando se quiebra la relación entre artista y sociedad, porque la sociedad no sigue al artista en su empeño, ya que está demasiado esclavizada por sus mecanismos particulares de enajenación.

En otros periodos del desarrollo del arte colombiano, como se ha explicado, la ruptura de relaciones entre el artista y la sociedad conducía a la marginación real —caso Andrés de Santamaría—, o a la emergencia particular —caso Botero-Ramírez Villamizar—.

Pero en la década del sesenta sucede por primera vez el caso de que los artistas se refuerzan los unos a los otros, se constituyen en generación sin ser propiamente grupo y deciden quedarse ostensiblemente divorciados del público pero dispuestos a convertirse además en elementos incómodos, en los «perturbadores».

Por vez primera la lucha se plantea de igual a igual y el artista no escoge el destierro ni la marginación. No sólo como comportamiento estético, por consiguiente, sino también como actitud humana, hay en ellos más factores naturales de realismo, comprensión del medio, relación dialéctica con él, propósitos de acción, desilusión y fuerte criticismo, ironía y ánimo de desmistificar.

Las vías de la libertad, en un país constituido tal como lo describen los sociólogos que trabajan sobre Colombia, toman abruptamente aire de liberación; las más atrayentes son, siempre, la anarquía y la libertad sexual. El desorden y el cuerpo se descubren, se palpan con una voluptuosidad tanto más intrépida cuanto que había permanecido reprimida bajo el «hidalgismo». El arte así concebido,

dispuesto a defenestrar los antiguos estamentos morales, adquiere ruido de fronda, se erige en revolución.

Feliza Burztyń es quien abre, antes que nadie, la brecha de la anarquía formal y conceptual.

Norman Mejía, Luis Caballero, Pedro Alcántara, son los descubridores de un mundo orgánico, físico, donde desaparece de un tajo toda hipocresía relacional, todo ocultamiento.

El arte en Colombia, siendo este un país eminentemente clasista, se contagia también de la clasificación por clases; más que generacionalmente, yo dividiría el arte por clases y le aplicaría la frase que Sartre aplica a las clases sociales: «La experiencia de clase empieza a tenerse cuando se comienza a entender que no se puede salir de una clase para entrar a otra».

La generación de Feliza, y específicamente el grupo a que aludo, es el primero que tiene conciencia de clase artística en Colombia y que no desea salir de esa clase para entrar a la burguesía, o a la política, o a la literatura, o a la teoría, o al discurso. Esto les adjudica una intensidad profesional que resulta extemporánea entre las tendencias a ser hombre orquesta que prevalecieron en los medios artísticos hasta hace muy pocos años.

El poder polémico de la obra de Feliza Burztyń parece injustificado si sus esculturas se confrontan en un plano internacional con los trabajos de metales y chatarras que exponen en el cuarto decenio de este siglo los escultores extranjeros que Werner Hofmann llama los «representadores de lo suprarreal».

La verdadera historia de la chatarra comienza en 1953, cuando Tinguely, el más grande chatarrista de nuestra época, «se vuelve serio», viaja de Basilea a París y comienza a trabajar en sus máquinas metalmecánicas. Motores, molinos, amasijos de hierro, restos de engranajes, desechos, piñones, tornillos, alambres, planchas, recortes, alcanzan, en 1955, el poder de hacer cosas, y se titulan entonces los «metarrobots».

La chatarra revoluciona la escultura contemporánea. Destruye de raíz el concepto de perdurabilidad y de reposo, no sólo por la escogencia de elementos de desecho, sino por la vida precaria de dichos elementos. Cuando Tinguely presenta en 1959 en Nueva York el *Homenaje a Nueva York*, que se destruye totalmente ante los ojos admirativos de Rauschenberg, John Cage, Barnett Newman, liquida el tabú de la inmortalidad de la obra de arte y decreta las leyes de una dinámica que va mucho más allá de las especulaciones sobre recorridos temporales y espaciales, hechas por el constructivismo.

La escultura puede morir, rehacerse, caminar, moverse.

Pero el ciclo de la chatarra, abierto tan espléndidamente por Tinguely, tiene dos etapas. La primera se apoya sobre el juego libre y las asociaciones espontáneas de los desechos de metales; esto da como resultado una escultura acumulativa y básicamente anárquica, que en la obra de Feliza Bursztyn alcanzó momentos de verdadera originalidad. Acorde con su temperamento y su fantasía, la chatarra adquirió en sus manos esa ductilidad y esa suerte de libre asociación fluida, indispensable para no convertirla

en un amasijo informe y carente de sentido. Las pequeñas esculturas de este periodo que va desde el 64 al 67, periodo en el cual gana el Premio Nacional de escultura con su obra *Mirando al norte*, son piezas perfectas donde los elementos empleados —tuercas, tornillos, bujías— alcanzan a perder su identificación funcional para constituir núcleos de fuerza, espléndidamente 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 en un público atónito ante tal codificación de la anarquía. Si es tan notorio el rechazo de un orden abstracto tipo Negret o Ramírez Villamizar, se comprende cuál será el gesto de repudio frente a la chatarra. Predomina en el público local, siguiendo adecuadamente, el hilo del «hidalguismo» colombiano, la exigencia de los materiales nobles, la vocación inalienable hacia el mármol y el bronce, hacia la retórica esculpida.

La gesticulación improvisada y estridente de la chatarra es la antagonista del discurso oratorio que sigue siendo requerido en la escultura colombiana. La dimensión independiente de una plástica desligada del procerato histórico, político y literario, tres caras de la misma farsa, no puede ser comprendida por el público alienado aún por el hidalguismo.

La chatarra de Feliza Bursztyn, por consiguiente, se instala en el escándalo, frontera con la indecencia escultórica.

Pero quizá por esa misma razón, por esa exclusión más grave aún que el conflicto abierto, Feliza Bursztyn se instala bien en su clase artística y adquiere plena conciencia de ella. Prescinde del público. Demostrando su talento, sigue quizás instintivamente la órbita trazada por Tinguely y pasa, como este, de la chatarra a los objetos.

Tinguely acomete ese trayecto cuando Pierre Restany comienza en Francia a martillar la idea del «nuevo realismo», para cubrir el déficit causado en Europa por la avalancha «pop» del arte norteamericano y cuando, al mismo tiempo, ha agotado todas las posibilidades de sus máquinas gratuitas y autodestructoras.

A partir del 62 y 63, Tinguely se esfuerza por hacer el nuevo objeto que la crítica reclama. Tantea, experimenta. De pronto se crea *Eureka*, la gigantesca máquina expuesta en la Exposición Internacional de Lausanne en 1964, con tubos que bajan y suben, plafones móviles, ruedas, engranajes, un inmenso y complejo mundo de elementos metálicos encontrados y aliados con las mayores dificultades. *Eureka* no servía para nada: desafío máximo al pragmatismo de la sociedad de consumo, es también un monumento de más de quince metros de altura erigido al ingenio del hombre, y a la desacralización del arte en los países pertenecientes a fuertes áreas culturales. Porque tan importante fue, en su momento, que Tinguely concibiera esa enorme máquina inútil, como que Lausanne la aceptara para presidir una muestra internacional, como que cientos de miles de personas miraran para arriba entre atónitos y reverentes.

El camino de la invención escultórica, entretanto, en Colombia, seguía vedado por las convenciones establecidas y la ignorancia de la cuestión. Sobre la chatarra pesó, desde el primer momento, mucho más que una sanción estética, una sanción moral.

«Yo quería que la gente —explica Tinguely— se sintiera chocada por el propio objeto. Quería hacer grandes monstruos, escorpiones, cosas malignas, no malignas; en realidad, raras. Llegué al fin a hacer las máquinas que besan, las “copulantes”, las “masturbadoras”».

En 1967, Feliza abandona bruscamente la chatarra y trabaja con desnudo en una primera serie de objetos: *Las histéricas*.

Tanto las *copulantes* de Tinguely como las *histéricas* de Feliza Bursztyn son mucho más que cosas, los objetos concretos que parecen ser en un principio.

Si continúo haciendo referencia a Tinguely no es para establecer ningún paralelismo formal entre una y otra obra, sino para indicar la consonancia de conceptos, de desarrollo de la idea escultórica. Tinguely dice, acerca de sus *copulantes*, cosas que Feliza Bursztyn podría firmar debajo de sus *histéricas*. «Hay un lado desesperado en la situación de esas máquinas; son libres, de acuerdo. Son felices, de acuerdo; pero también son desesperadas. Están condenadas, en una especie de zona estrecha, a hacer siempre el mismo movimiento.

«Hay algo de loco en esta historia... deseo recomenzar situaciones muy complicadas, con máquinas que comenzarán a jugar con la gente, que se ocuparán del

público, que lo tocarán, que van a desvestirse o a divertirse con él...».

La humanidad que se desprende de estas afirmaciones de Tinguely, varía la intención misma del trabajo del artista. ¿Quiere hacer arte Tinguely? No parece preocuparle. Le divierte la inútil máquina loca, y a veces hasta la considera bella. Desencadena en el público reacciones que nada tienen que ver con la estética tradicional, pero sí con sus motivaciones sociales e inclusive morales. Busca al hombre más que al espectador; crea, aunque parezca atrevido decirlo, un nuevo humanismo, basado en formas más ágiles y cálidas de relaciones entre el público y la obra. Del arte no queda más que la gratuidad, la libertad creativa, la carencia de finalidad pragmática.

Algo muy semejante, por no decir idéntico, ocurre en Colombia con las *histéricas* de Feliza Bursztyn. Cuando se expuso en Bogotá en 1968 el primer conjunto de *histéricas* —Museo de Arte Moderno—, se iniciaba un intento de relación directa entre el público y el trabajo artístico, que muy poca gente comprendió. La crítica reaccionó como tal, haciendo observaciones racionales a algo que excedía las posibilidades del análisis y las desbordaba. Se habló de que el movimiento de las esculturas no era necesario y no acoplaba en muchos casos con la forma, cuando lo que perseguía era una insistencia en el ruido, un efecto hiriente, la mortificación o la exasperación del público para empujarlo a reaccionar vitalmente.

Como en las *copulantes* de Tinguely, las esculturas de Feliza Bursztyn, referidas igualmente a situaciones

orgánicas, resultaban fronterizas entre la armonía formal —gran tranquilidad, inusitado orden en la cinta metálica y sus involuciones y recorridos bastante líricos— y una vaga desesperación; desesperación de estar, de moverse, de hacer ruido, y de la suma de inutilidades de todos estos actos aparentemente precisos.

Apreciar la escultura de Feliza Bursztyn como un experimento cinético, y sólo como tal, fue un acto de miopía. Lo que importaba realmente de su traslado de la chatarra a los objetos inútiles, era su asimilación de ese neohumanismo plagado de protuberancias y fricciones, molesto y perturbador, a que alude Tinguely. Porque mientras casi todos los artistas colombianos de la década generan una nueva óptica, Feliza Bursztyn ha intentado establecer una nueva relación.

Esto proviene de su profunda humanidad, y de cómo esa humanidad irriga los objetos inanimados, que a su vez resultan extrañamente vivos entre los yacentes que produce una sociedad estratificada.

Pero si su escultura es un fenómeno particular, generado exclusivamente por su talento, que concuerda de modo casi instintivo con las grandes líneas de esculturas mundiales semejantes, la represión a su escultura y sobre todo la tergiversación de sus significados es un hecho social nada despreciable. Una vez más la consigna positivista, comtiana, que asombrosamente sigue dirigiendo las mentes ilustres y rectoras de nuestros países, tendiente a considerar el progreso como «la conservación del orden», bloquea, como esencialmente peligroso para su supervivencia, todo lo que se mueve y lo que respira. Mientras la escultura

de Feliza Bursztyn represente en Colombia, cada vez con mayor virulencia, una contrariedad para esa teoría que identifica el progreso con el *statu quo*, sus valores artísticos y sus nuevas posiciones estéticas aparecerán reforzadas por el sentido revolucionario que revisten.

Esta manera compulsiva de ser realista se comprende aún mejor si trasladamos el problema estético-ético a la pintura de Norman Mejía.

El erotismo como una forma de liberación es una constante de este siglo estético, que se mantiene inalterable a pesar de leves cambios de apariencia. Reviste un aspecto combativo con el grupo surrealista de los años treinta, con *El elefante de las Célebes* de Max Ernst y con la vulgarización de las teorías freudianas que bajo el estandarte general de liberación de los instintos, crearon una literatura, teatro, cine y artes plásticas relativamente superficiales, donde las represiones eran expresadas por símbolos, por dobles vidas, por catarsis más o menos elementales. En toda la corriente surrealista, la liberación de los instintos aparece intelectualizada e ilustrada de manera mediata. Tanto en la escritura automática de Breton, como en las confesiones de Antonin Artaud, como en la pintura simbólica de Dalí o de Magritte, el sexo no desciende de su condición alegórica, presionando como una referencia, cuya condición de tabú no ha desaparecido totalmente. La revalorización de Sade contribuye a este merodeo, a esta manera ambigua de rodear la cuestión sexual envolviéndola cuidadosamente en el ropaje literario; pero el frente que va derecho al fondo del problema y suscita el choque radical

con las concepciones anteriores, haciendo desaparecer hasta el último vestigio del romanticismo del siglo XIX, lo abre el escritor norteamericano Henry Miller. Son sus libros, su pensamiento, sus ideas generales contra la sociedad americana y la sociedad en general, contra el modernismo, la tecnología y la ciencia, contra la literatura como una convención; es su asistencia estupefacta, maravillada, al asombroso derrumbe del mundo; su voluntad de depositar la fuerza del hombre en lo físico, en su vida carnal y en sus instintos; la apología de la calle; su desorden caótico para escribir y su portentosa fecundidad; es este conjunto que se define como el más criminal, al menos, de la literatura contemporánea, lo que va a ejercer tal influencia, no solamente sobre uno y otro artista y escritor joven, sino sobre el orden establecido de las ideas contemporáneas.

Es el ejemplo paradigmático de Henry Miller lo que se reconoce en la actitud de muchos artistas, y entre ellos coloco a Norman Mejía.

«El escritor debiera estar siempre por debajo o por encima del nivel —dice Miller— (*Cartas a Durrell*); nunca sano y sobrio». En las mismas cartas hay un texto que podría considerarse como el generador de una nueva conducta artística. Dice así:

«Cada vez me atrae más la simplicidad. La simplicidad de hecho, de palabra, de pensamiento. Cuando leo teatro, por ejemplo, me fascina todo lo que no se dice. Los huesos desnudos, ¡qué maravilla! Cuando pienso retrospectivamente en mis tumultuosos escritos, me pregunto si acaso no se trataba de ocultar alguna cosa. O tal vez ocultarme de mí

mismo. ¿Sabes, por ejemplo, que cuando estás en estado emocional, no estás sintiendo, en realidad, nada? No haces otra cosa que bombear, que poner afuera algo que debería estar adentro. De acuerdo. Ahora me gustaría ser capaz de hacer llorar y reír al lector con unas pocas palabras bien dichas, una frase, una creación breve, una exclamación. Me cago en el “hammerklavier” y en el clavecín bien templado. Después de batallar durante siglos, me siento más experto ahora en el uso del “rapier”, del “stiletto” o del hacha. Adoro la esgrima japonesa con los gruñidos, la respiración sofocada, los pasos lentos, medidos, el cambio de actitud y luego, presto, el golpe —partido por la mitad— veloz, limpio, único. Único... Lo que tengo ganas de decir a veces, cuando toda esta condenada crucifixión llegue a su término, es: señoras y señores, no crean una palabra de todo esto, fue sólo una burla.

«Permítanme decirles en pocas palabras la historia de mi tragedia, puedo hacerlo en veinte páginas. Y ¿cuál sería la historia? Que como quería desesperadamente ser escritor, me hice escritor; y en el camino pequé. Me dejé embaucar hasta tal punto por el espíritu santo que traicioné a mi mujer, a mi hija, a mis amigos, a mi país. Me enamoré de la médium. Pensaba: si uno traza una raya en el pizarrón, esa es la cosa en sí, la realidad. Y, atroz pensamiento, poco me faltó para que me enamorara de mí mismo. Relataba lo que veía y sentía, no lo que yo era. Explicar, es un poco semejante a lo que les ocurrió a los judíos. En el principio hubo hombres que hablaban con Dios. Cuando el poder o la facultad se agotó, los hombres empezaron a hablar de Dios. Todo un mundo de diferencia.

«Me gustaría hablar ahora a los hombres o con los hombres de una manera distinta. Como Parsifal, o como Pagliacci. Estoy intacto, “comme dit Rimbaud”. Me sostuve de un hilo, sin duda».

Este párrafo extraordinario marca una pauta definitiva. El escritor o el creador de la cultura occidental queda escindido del «bárbaro norteamericano», del producto del nomadismo y la sociedad industrial que tantos puntos de contacto, señalados repetidamente en el caso de los paralelos literarios entre Latinoamérica y el sur de los Estados Unidos, tiene con el hombre de nuestro continente. Su vitalidad, lo mismo que su escepticismo, son auténticos; no los ha adquirido para demoler lo constituido, como pasaba con los surrealistas europeos, porque no hay nada constituido. Una nueva relación directa, *hablar con* —con los hombres, con lo que sea—, en cambio de *dirigirse a* —los hombres, a lo que sea—, desde la alta posición del artista, es certificada por Miller. Miller forma parte del acto de vivir, ignorando las posiciones del espectador o el crítico que quedan por fuera. Escribe desde adentro del problema, tironeado por la confianza y el escepticismo, y el resultado, más aún que dialéctico, es una pugna. Siguiendo el signo general de la nueva cultura norteamericana, la cosa mental es reemplazada por la energía física. El desencadenamiento de la energía resulta auténtico en la situación de Miller, deliberadamente acultural, ateo, desprotegido, nómada, soñando con islas desiertas, padeciendo en la calle, en el mundo, verídicamente desposeído de comunidad y al tiempo ferozmente comunitario con todos los hombres.

Si proyectamos la imagen de Miller en una pantalla colectiva, su actitud se incrusta en las sociedades culturalmente más frágiles, al mismo tiempo que ataca la sociedad de consumo estadounidense a través del nihilismo de los *hippies*, del «be-in» y las canciones de protesta; se expande hacia los movimientos jóvenes de Latinoamérica donde su nombre se pronuncia en tono profético, y por fin socava también, aun cuando se los aísla y folklorice convenientemente, las grandes sociedades culturales europeas.

Francis Bacon es, en pintura, el correspondiente con Henry Miller. Inglés, tan exento del uso de la palabra como desmedido en ella es Henry Miller, su posición se traduce en una formidable pintura donde la superforma reemplaza a la forma y la antiforma, o sea que supera las dos resultantes de los planteos constructivistas y expresionistas que dominaron la primera mitad del siglo.

De una pintura simbólica, que apelaba a un surrealismo singular cuyas implicaciones eróticas eran mucho más crípticas y resbaladizas que las claras alegorías del surrealismo concentrado en Francia, Bacon llega, en su obra, a la «estocada directa» de Henry Miller, y la clava en el cuerpo humano, en las telas del 53 al 56.

El cuerpo humano, al perder estructura —cualquier tipo de estructura— y volverse visceral, no sólo por dentro sino en apariencia, resbala, se derrumba, se consume en sus propios actos; pero ni siquiera esos actos están resueltos con claridad o al menos tienen objetivo, finalismo. Representan el desorden proveniente del uso inútil del cuerpo, uso que va desde el abrazo, o la desnudez desamparada,

floja, hasta la carnicería, acto ritual donde el cuerpo se desintegra y desangra en cámaras redondas, dentro de cápsulas transparentes que sirven para poner más en evidencia esa masacre gratuita. Es, precisamente, la exposición pública de la vida física, sin que la preserven la mentira de las apariencias, el mundo, la naturaleza, el cuarto cerrado. El sofá y el colchón rayado como único escenario de matadero, marcan el fin definitivo de lo apolíneo. Para Miller (*Primavera negra*), la calle es lo que sirve, la literatura es una ficción falaz. En Bacon, como en Miller, encanallar el idealismo artístico no es un propósito ni pedagógico ni estético; se parece en ambos, extrañamente, a lo que Miller llama «esta crucifixión».

Es muy difícil aceptar que se ha cancelado todo elemento literario o estético, después del esfuerzo sobrehumano que hacen los artistas de la primera mitad del siglo para crear una estética sobre la quiebra de la norma precedente y la formulación de otra norma original, pero así ocurre con estas obras, y sólo aceptando dicha premisa comprenderemos las siguientes.

La tragedia vivida por la literatura de Miller y la pintura de Bacon tiene, por esa misma dificultad, un profundo trasfondo moral; nada que ver, desde luego, con la convención ética establecida ni con la moral precedente. El principio de la nueva moral de ambos parte de la visión que dan, de nuevas verdades no formuladas anteriormente. Nace del desvelo por la suerte del hombre, por su situación, por su finalidad en la tierra que, según ambos, está al margen de las fórmulas políticas, sociológicas o religiosas

imperantes. Significa una suerte de individualismo ateo, descreído profundamente de toda suerte de panacea o solución colectiva.

Recogiendo de nuevo las proposiciones ampliadas de la más reciente estética marxista como la de Fisher, resultaría sin embargo que ese descreimiento, ese tocar fondo de Miller o de Bacon representa una forma tan válida de realismo —porque parte de una brutal antagonización con situaciones concretas— como cualquier visión feliz proveniente de un mundo socialista, o cualquier visión fortalecida por una intención crítica y un propósito normativo.

Aun cuando las obras de ambos rechazan de plano cualquier intento de justificarlas, hay con respecto a ellas tal confusión, tal prodigalidad en epítetos peyorativos, desde la acusación de pornografía hasta la traqueada acusación de decadentismo, que la explicación se impone, sobre todo porque resultan paradigmáticas para una gran zona del arte actual, en la cual queda involucrado el neofigurativismo colombiano. Las obras colombianas de Norman Mejjía, en efecto, lo mismo que las de Luis Caballero o Pedro Alcántara, padecen por parte del público un rechazo que cesaría en el momento en que dicho público manejara el marco en el cual insertarlas y les hallara, tal como ocurre en realidad, una paternidad responsable en antecedentes como los de Miller o Bacon. Tampoco se trata, desde luego, de establecer dicha paternidad a modo de coartada. Por el contrario, lo importante es que de esta explicación emerja el papel que ellos desempeñan en Colombia como representantes de un comportamiento artístico destinado

a reconsiderar desde sus mismas bases los fundamentos de la creación, estableciendo nuevos porqués y nuevos significados a la pintura figurativa.

No se podía clasificar, pues, lícitamente, a esta pintura aparecida en la segunda posguerra, como una continuación del expresionismo anterior; para diferenciarla se la ha llamado neofigurativa, lo cual no quiere decir nada si no se aclara enseguida que la diferencia no está en la datación de unas y otras obras, sino en la semántica. Dentro del propósito de presentar la imagen del hombre «a nivel» del espectador común y corriente —marcando el caos en que vive y señalando la desintegración física del hombre dentro de ese caos, por el uso cruel y sin miramientos de un cuerpo que deja de ser solicitado por la belleza—, lo sexual adquiere un significado peculiar; indiscutiblemente irriga todo, pero ya no bajo un carácter simbólico, sino como energía. Al perderse la inviolabilidad del cuerpo humano, este se presta al uso y también a la consunción. Se abre, se disecciona, se mutila, se desangra, se deforma. La neofiguración es la gran sociedad de consumo para el cuerpo, cuerpo que a partir de ese momento parece responder a las mismas leyes duras de oferta, demanda y deterioro, como si realmente se tratara de un producto más.

Sin embargo, en este proceso donde la mortificación de la imagen humana parece ser la meta, los grandes artistas han sido aquellos que supieron crear la atmósfera ritual para los sacrificios. Entre Picasso y Bacon, por ejemplo, el abismo que media es la atmósfera, inexistente en Picasso y de una densidad extraña, atrocamente rarificada, en Bacon.

Los significados inmediatos están trascendidos en la neofiguración, de la misma manera que quien no lee en Miller más que pornografía, no sabe leer el largo espanto de aquella crucifixión que el escritor confiesa a Durrell.

Así José Luis Cuevas y Carlos Alonso, en México y en Buenos Aires, son dos artistas americanos que, antes que cualquier otra cosa, fueron capaces de generar un aire enrarecido, viciado de origen, sembrado de designios oscuros y premoniciones de catástrofes. Es injusto reducir el apocalipsis a una retreta de ángeles músicos; tampoco puede reducirse la neofiguración a lo que representa.

Los tres neofigurativos que trabajan en Colombia con resultados espléndidos, particulares y muy distintos entre sí, han comprendido muy bien ese planteo.

Salidos de la situación específica de la violencia colombiana, empapados de ella por pura inserción cronológica en el caso de Mejía o de Caballero, o ligados intencionalmente a ella como en el caso de Pedro Alcántara, la conexión con la gran corriente internacional de lo neofigurativo fortalece sus posiciones individuales.

Norman Mejía va de *Las meninas* de Velázquez a la pintura a secas, a una pura visualización de colores y ritmos que, sin embargo, no parece adecuado calificar de abstracta. Su carrera es corta, aun imprevisible, eclipsada momentáneamente por su abrupta desaparición en Nueva York durante 1967, pero fue definitiva para las nuevas tendencias del arte colombiano.

Su primer punto de referencia es el año 1963, cuando llega a Colombia después de haber pasado un tiempo en

España, muy unido a Manolo Millares, cuando este producía una pintura francamente sicalíptica, alejada de la neutralidad del informalismo.

Algunos bocetos sobre el tema de *Las meninas* de Velázquez, y Policarpas Salavarrietas abiertas como reses chorreando sangre, no permitían inferir más que una adhesión a la neta postura de antibelleza de los jóvenes artistas europeos.

Al año siguiente, Mejía realiza su primera exposición individual en Colombia, auspiciada como siempre por el Museo de Arte Moderno.

El mayor escándalo de esta muestra radicó en los títulos de los cuadros; sin embargo, eran un hilo bastante esclarecedor de las posiciones de Mejía, aun cuando carecieran de cualquier relación con las imágenes que designaban. *No disparen, que somos dos. No disparen, que estoy muy herido; La horrible mujer castigadora; El desequilibrio de la horrible mujer castigadora; Las bellas amigas*; títulos referidos al paisaje y a la mujer, a gentes malheridas y asesinadas, a castigos, a desamparos; títulos largos, muchas veces nostálgicos, anhelosos de hacer comprender lo incomprensible y lo tremendo.

Norman Mejía entraba en escena pasando dulcemente la mano por los temas más tiernos, adelantándolos hacia el público por medio de vacilantes títulos poéticos y enseguida lanzaba una catapulta de formas vigorosamente desequilibradas.

Manejando una gama terrible, de rosas eróticos mezclados con grises y negros; formas cuya memoria visceral

atacaba hasta el menor concepto de armonía convencional; composiciones arduas, intrincadas y delineadas por un dibujo esclarecedor sin ninguna ambigüedad; así lo desarticulado y tembloroso, lo contradictorio de impulsos y significados, el secreto dolor de descuartizar lo físico hasta un punto tan inclemente y atroz, se manifestó por medio de un sistema expresivo rotundo, que descubrió un idioma hasta ese momento desconocido en Colombia. Los dos lenguajes habituales, el alusivo y poético dirigido por Obregón, Roda y Wiedemann, y el formalista condicionado por el humor y la ironía introducido por Fernando Botero, fueron momentáneamente eclipsados.

Descarnada, despellejada, la pintura de Norman Mejía borraba de golpe los circunloquios, la mediatización de los significados por mediación de una pintura que, respetuosa de las convenciones establecidas, seguía proponiendo al público un estado de connivencia.

Esta exposición crea, por vez primera dentro del proceso de la pintura moderna en Colombia, un estado de guerra; exige la capitulación, la rendición incondicional; asesta un estupendo golpe a la mentalidad colombiana mantenida con un pie en la alegoría y otro en la hipérbole. Marca en la pintura el fin del «hidalguismo». Norman Mejía representa, sin saberlo y sin proponérselo, un papel básicamente revolucionario.

Su obra culmina en *La horrible mujer castigadora*, cuando esta obra, en 1964, gana el Premio de Pintura del Salón Nacional. Todos los conceptos acerca del cuerpo femenino son demolidos. Claro que el cuerpo como una

unidad, como apariencia expresada mediante los recursos de gestos y actitudes de la imagen, había dejado de existir desde las síntesis constructivas de Alejandro Obregón y las deformaciones de Fernando Botero. Pero en Mejía desaparece inclusive como hecho sólido, como circunstancia visible. Ingresando a la corriente internacional de los descuartizadores, supera la maravillosa serie de cuerpos de damas pintados y dibujados por el francés Jean Dubuffet, en la misma forma que se aleja de la tensa y dramática experimentación de De Kooning sobre el cuerpo de la mujer, para liberar las energías internas en la pintura, que llega a su clímax en la *Mujer Número 5* de Nueva York —Museo de Arte Moderno—. Norman Mejía decreta el fin de la inviolabilidad del cuerpo al fragmentarlo en zonas, áreas dibujadas, esquirlas de color, zonas inciertas que no se convierten en ensayos parciales de pintura liberada, sino en otros tantos datos orgánicos, para nada vinculados con una anatomía real, sino con una existencia física inventada. En ese ciclo de obras, Mejía no perdió de vista la figuración, ni creó una nueva figuración sobre la base de despedazar la existente, sino que inventó nuevas formas orgánicas; por su apariencia carnal, por su color, por las relaciones viscerales de unas y otras formas, por su constante sanguinolenta, no puede haber duda de que la pintura de Norman Mejía se desplazaba por el terreno de lo físico. No obstante, al mismo tiempo que se afronta lo físico-erótico como un valor vivido y que se está consumando, se lo está al tiempo negando y lacerando, como pasa en los *Trópicos* de Miller. La práctica, el desgaste, uso y abuso de lo físico no representa

un triunfo. En cierto modo lo físico se autodestruye al llegar a un delirio, dividirse y multiplicarse. Sea que «somos dos», o que sea uno solo, el erotismo está lejos de ser un placer. Volvemos a la idea de la larga crucifixión de Miller y Bacon, a la fuerte dialéctica de la libertad sexual, a la idea del cuerpo maltratado como materia de consumo. En Norman Mejía la riqueza temática es absolutamente admirable, sin que nunca pueda hablarse de anécdota.

Ese cuerpo ya no reconocible, pero que genera, como si fuera una materia inicial sanguínea, nerviosa, medular o visceral, un odo de padecer el universo por acción de órganos, reviste en su pintura formas siempre inesperadas. Su capacidad de fragmentarse y generar nuevos pedazos de imaginarias criaturas físicas es infinita. Todo ello está insertado en una atmósfera candente. Aun cuando el paisaje jamás podría ser reconocido como tal en su pintura, Mejía insiste, por ejemplo, en instalar las figuras en el paisaje, y aunque ni la mujer ni el paisaje existan con posibilidad de identificación, su serie demuestra el deseo trepidante de ubicar las cosas, de establecer de algún modo esos fragmentos desgarradores y de concederles el reposo de un lugar propio. Todo esto está recorrido de dolor, de deseos, y por sobre todo ello, de un anheloso prurito de pureza.

El puro, el moralista a la manera de Miller o Bacon aparece en Norman Mejía verídicamente, sin postura. Él es quien ve más, quien comprende o cree comprender más, quien trasciende esa pobre masa abierta y sanguinolenta alrededor de la cual se debate el mundo, quien alcanza no sólo la clarividencia sino el ascetismo y la ausencia de

necesidad. Norman Mejía se afilia a la nueva forma de ascetismo generada por nuestra época, ascetismo que sale del vicio en cambio de salir de la virtud.

Pero el aporte realmente nuevo que significa Norman Mejía en el pensamiento plástico contemporáneo colombiano, permanece solitario cuando no es malversado por sus seguidores. Ese extraordinario intento de desmistificación y esa poderosa energía anticonvencional, se convierte en organicidad gratuita y soterráneamente lúbrica, en una concepción «intestinal» de la forma figurativa.

Dentro del realismo de la violencia no hay valores consecuentes con el comportamiento de Norman Mejía, sino valores paralelos.

En un área cercana, menos intensamente vivida y más conscientemente plástica, se mueve Luis Caballero.

Como Mejía, Caballero ha sido desde el principio —primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1966— un pintor monotemático, dirigido a esclarecer las relaciones humanas.

Pero la convivencia de dos seres, en un país donde las formas relacionadas son tan pobres y han sido sistemáticamente reemplazadas a lo largo de la historia pasada y aun en el tiempo presente, como hemos visto, por relaciones jerárquicas, tiene también ese tono y contorno subversivo con que se designa instantáneamente, para aislarlo con un cordón sanitario, reducirlo y exterminarlo, cualquier intento de cambio.

Sería difícil asegurar que el tema de Luis Caballero se refiere a una relación de amor o una relación sexual, aun

cuando en la mayoría de sus primeros admirables dibujos el abrazo no sólo era neto, sino que estrechaba los cuerpos y los confundía, surgiendo o definiendo la cópula.

En muchos casos, sin embargo, los cuerpos permanecían frente a frente. Midiéndose; fatigados, desconfiados. En todas las situaciones, la relación se instalaba como ocurre siempre en la pintura de Bacon —mucho más allá o, simplemente, en otra zona distinta a la felicidad—. Una suerte de determinismo, la unión como fatalidad irremediable, mas concebida como desesperación que como placer y, desde luego, exenta de cualquier romanticismo, tal es el tema de los primeros cuadros de Luis Caballero.

En vez de despedazar la figura para crear otros tantos núcleos orgánicos, como hizo Norman Mejía, Caballero mantuvo la integridad de la figura, dentro de una síntesis precisada por la cualidad neta del diseño, pero más ambigua en sus significados. Esto quiere decir que en su obra el dibujo actúa como contorno, firmemente, creando los límites de las figuras; las resuelve por lo general en el plano, pero no tiene fórmulas para la síntesis sino en que cada caso la síntesis se presenta bajo una nueva dimensión formal. Entre los dibujos y las pinturas existe la diferencia habitual que separa el boceto de la obra pictórica; el concepto básico, sin embargo, es el mismo. El dibujo mantiene el privilegio de definir y aclarar la figura en sí, su posición con respecto a la otra —cuando son dos—, o su relación con el espacio que la contiene —cuando es una sola—.

Pero contra esa decisión del dibujo, los significados permanecen siempre en un plano de ambigüedad. La

ambigüedad consiste en que no se aclara satisfactoriamente, jamás, esa relación de que hablábamos antes. Cuando las figuras se acercan, se aproximan, se tocan, inclusive cuando se confunden y abrazan, la relación es dialéctica.

El acto del amor parece una pugna y el abrazo es una lucha, en la cual ambos cuerpos se defienden con igual tenacidad.

Todo esto, que descrito pierde precisamente lo admirable que tiene, o sea su condición vacilante, indecisa y antagónica, no reviste, debo aclararlo, ningún aspecto anecdótico. La simplificación de las figuras, su tendencia a «erotizarlas», impregnándolas y rodeándolas de un clima sensual, su desnudez más desamparada que impúdica, la falta de detalles identificatorios de los cuerpos, la manera tan indirecta de sugerir que son masas que se atraen y repelen, que pugnan, que llegan por fin al uso de sus fuerzas como en un doloroso ritual; la necesidad misma de estar en el rito en plena participación, vuelve a teñir la obra de la atmósfera que señalé para el nuevo erotismo. Si las palabras no fueran tan peligrosas, podría hablarse de erotismo espiritual, de erotismo trascendente. Ni rastros de la antigua opulencia, que parece refugiarse únicamente en los medios pictóricos, en el color irritado y frenético de las crucifixiones de Bacon, en los rosados de Norman Mejía, en los colores plenos, amarillos, rojos y verdes de Luis Caballero.

En Caballero hay una gran preocupación, culta, de la pintura como medio, que a veces conspira contra la densidad dramática de sus significados. Perteneciente a la generación que definiré en el próximo capítulo, no se exime del

todo de la influencia de las tintas planas, de los valores decorativos que los demás buscan y que a veces interfieren su trabajo. Pero su talento está por encima del juego. La obra donde demuestra su capacidad de asimilación y al mismo tiempo de transformación de datos pictóricos generales vigentes en el arte actual, es la cámara ganadora del Gran Premio de la 1ª. Bienal Iberoamericana 1968, Medellín, donde Caballero consigue usar el color pleno sin trivializar los significados y llegar al fondo de su propia semántica sin dramatizar el color. Usa un elemento formal de *happening*, o sea, crea una especie de ámbito teatral para incrustar al espectador en el juego, obligándolo a tomar parte activa.

La cámara comienza en una pared libre que describe la secuencia de dos figuras; se acercan, se abrazan, se repelen, se rozan; siguiendo la secuencia se llega al cubo pictórico donde la relación dialéctica de las figuras continúa hasta que culmina, también inciertamente y sin plena seguridad acerca de su destino, en el techo del cubo, en esos abrazos pugnaces que parecen, definitivamente, contradecir la apoteosis.

Caballero es un pintor informado e intencionado. Dice: «Expreso la idea de introducir al espectador dentro de un cubo pictórico, de rodearlo y abrumarlo de pintura, de encerrarlo dentro de un espacio pictórico, con la esperanza de forzar sus sentidos y de hacerlo ver y entender. Sobre todo *ver*». El cubo escénico renacentista ya no es una ficción. La entidad descrita tan admirablemente por Francastel como resultante de un proceso mental, se torna viva. El cubo escénico deja de comprenderse, para

comenzar a habitarse. Caballero parece advertir, sin embargo, en sus palabras de introducción, la anticipada resistencia de un público resignado a la estratificación y el inmovilismo. Cuando habla de forzar al público ha cesado, claramente, de persuadirlo por las buenas.

La cámara de Luis Caballero, lo mismo que la obra de Norman Mejía, las esculturas de Feliza Bursztyn y los dibujos de Pedro Alcántara, son actos violatorios de un *statu quo*, determinan el fin de la buena educación en el arte colombiano. La mayor o menor conciencia con que proceda el artista respecto a este problema no modifica el alcance de sus consecuencias. Puede ser que a Caballero le preocupe más que todo crear una pintura compulsiva, y en tal sentido resuelva inundar con un amarillo plano casi intolerable las paredes de la cámara; pero las figuras insertadas, sus llamamientos y rechazos; los subrayados perturbadores que actúan como indicadores eróticos de su particular y elusiva semiología, son en realidad los que sostienen el valeroso peso de la narración.

Pedro Alcántara se mantiene plenamente consciente del proceso en medio del cual aparece como actor protagonista.

De los cuatro artistas que he presentado, paradigmáticamente, como exponentes de un realismo de la violencia, Alcántara es el que asume en mayor medida, tanto en su obra como en las estructuras conscientes que la sostienen, la magnitud del problema. Esa obra refleja, no la violencia política circunscrita a hechos históricos analizables, a estadísticas y a la virtual guerra civil entre liberales y

conservadores, sino el estado permanente de crisis derivado de dicha situación histórica, estado que sigue prevaleciendo aun cuando, aparentemente, la violencia política se haya atenuado. Es a esa violencia institucionalizada, convertida en comportamiento nacional que obliga a la vida colombiana a desarrollarse entre el miedo, la delación y la cacería humana, revelada en la carencia de relaciones, en las tensiones nunca resueltas, a la cual aluden las formas artísticas que advierten esos fenómenos de parálisis forzada y de regresión, cuidadosamente alimentados por las fuerzas dueñas del poder, mientras guardan con igual cuidado su apariencia de institucionalidad. Graciarena, en su libro *Poder y clases sociales en el desarrollo de América Latina*, define así la divergencia entre esa virtual actividad de los grupos de poder y el desarrollo real del país: «Las resistencias que genera el cambio económico y social en grupos situados en la cúspide y los arreglos que permiten resolver estas resistencias creando nuevas formas de acomodación entre ellos, pueden no resolver a largo plazo los problemas del desarrollo en la sociedad global. Al contrario, estas nuevas formas de acomodación pueden crear fuertes embotellamientos para el desarrollo. Resolver la situación de los grupos políticos no es resolver los problemas del desarrollo. Antes bien, uno y otro problema pueden presentarse realmente en términos antinómicos».

Esto último, en efecto, es lo que ha ocurrido en Colombia. La política de compromisos y divisiones del poder y la riqueza económica en la cumbre, ha creado el país de marginados. La expresión artística permanece, como

todas las otras actividades, dentro de la marginación. Las connivencias en la cumbre entre las fuerzas del poder, que pretenden mostrar un frente falso de prosperidad y entendimiento, exigirían que el artista se plegara a la farsa y produjera obras armoniosas o al menos inocuas. Pero cuando el arte se resiste a dar testimonio de tal estado de ánimo, pasa a la categoría de sospechoso que mantiene dentro de un área subversiva a todos los marginados. El artista resulta, en medio de los marginados que constituyen la gran mayoría del país, su vocero más sensible, aun cuando los representados ni siquiera lo perciban, porque sus problemas son de naturaleza primariamente económica y sólo los desvela la manera de presionar, desde sus distintas posiciones marginales, a los elementos apoderados del gobierno. Esa situación sin salida, ese «embotellamiento» que a lo largo de este ensayo se ha manifestado sin cesar como una voluntad constante —primero impuesta por las jerarquías y luego incorporada resignadamente a la vida nacional por sectores más vastos— de mantener el *statu quo*, liquida cualquier movilidad política y social. No hay juego, articulación ni flexibilidad en el cuerpo del país. Es un cuerpo rígido, que de vez en cuando se conmueve por ritos o sacrificios. Por un lado, el poder político y el económico paralizan el desarrollo para sostener la situación de marginamiento que les garantiza su continuidad. Por otro lado, la situación de marginamiento es tal, que los marginados jamás alcanzan a presionar a quienes detentan el poder político.

En esta disyuntiva, un artista que, como Pedro Alcántara, mantiene una conciencia clara del proceso y por

consiguiente práctica a conciencia el estilo del realismo de la violencia, no puede actuar como ilustrador. La ilustración de una situación política por medio de la alegoría ya es letra muerta; la repetición de *La libertad guiando al pueblo*, pintada por Delacroix en el siglo XIX, no puede producir sino los arcaísmos antiestéticos de Lenin o Stalin guiando al pueblo, formulando la más reaccionaria de las actuales posiciones artísticas. La ruptura con la placidez o la neutralidad expresiva; la creación artística como crítica implícita; el arte convertido en factor de disturbio que los organismos de poder rechazan como un elemento extraño, tales son las alternativas que pueden darle un significado político válido a obras como las de Matta, y, en Colombia, Pedro Alcántara.

La discusión sobre el compromiso de los artistas colombianos ya es obsoleta y ha sido abandonada por pura y física falta de pruebas a favor de la tesis del compromiso. Toda la llamada pintura-testimonio acerca de la violencia, paralelamente a una literatura que pretendía ser documental, fue consumida en su propia miseria sin dejar siquiera polvo y ceniza. Los grandes lenguajes indirectos que produjeron *Violencia* de Alejandro Obregón en las artes plásticas y *El gran Burundún-Burundá ha muerto* en la literatura de Jorge Zalamea, son los únicos sobrevivientes de un largo periodo de remordimientos infructuosos y de crispaciones inútiles por parte de los artistas. Sólo ahora la obra de Alcántara cristaliza ese nuevo concepto de conciencia social operando en el propio artista como un martillo capaz de todas las demoliciones.

Al igual que en la obra de Luis Caballero y Norman Mejía, lo primero que se echa por tierra es la seguridad. En un mundo sin alicientes como es el colombiano, particularmente debilitado por la desilusión y la incongruencia repetida día a día, el irracionalismo se erige en norma.

El hombre para Pedro Alcántara, igual que para Mejía y Caballero, permanece en la confluencia de estas corrientes disolutorias. Todo lo que fluye y converge hacia él tiene un poder aniquilador. Pero mientras que en la obra de Norman Mejía ese hombre se desangra, pide clemencia en el vacío, se rehace y autoconsume, y en la obra de Luis Caballero trata de salvarse acoplándose, buscando ser dos; en los dibujos de Pedro Alcántara el hombre resiste. Sus admirables figuras han pasado por dos etapas: la primera, de crítica, de observación; la segunda, de definición.

En la primera, mediante una línea leve, torcida y compleja, brutalmente erótica y dispuesta a difamar cualquier preconcepto ligado con la belleza, Alcántara describió al hombre y la mujer en su medio; relaciones sexuales, conversaciones, encuentros, extrañas simbiosis, deformaciones llevadas a una extrema y refinada crueldad, tejieron una especie de trama confesional en la cual se mezclaban hilos de venganza y desquite, visiones apocalípticas donde intervenían lo familiar, las instituciones, los conceptos de sagrado y profano, todo nivelado en una concupiscencia que deseaba ser abyecta. Alcántara destapaba la alcantarilla de una sociedad provincial que no había sabido recorrer el camino entre sumisión y libertinaje. El degüello general practicado por Alcántara en este periodo se sostenía sobre

un virtuosismo lineal que ocultaba a ratos los ardientes significados. Con estos dibujos ocurría lo contrario que con la cámara de Luis Caballero; Alcántara se empeñaba en decir cosas tremendas, pero la belleza irracional y la originalidad del diseño eran tan fluidas e intensas, que el espectador se dejaba llevar por ellas.

Cuando esta confesión se apacigua, sobreviene un estado más neto de conciencia en la obra de Pedro Alcántara. El dibujo deja de describir, la comedia humana cesa y se restablece la unidad de la imagen. Alcántara inventa una criatura propia y la va alimentando con esa condición de resistente.

Recibiendo todo, impregnada en todo, involucrando todo, la imagen creada por Alcántara se define y densifica. Las líneas sueltas se agolpan y disciplinan, una trama sólida sustituye al nervioso trazo del boceto, la figura se arma en nudos intrincados de tendones compactos.

Alcántara va despellejando prolijamente al hombre, con una meticulosidad macabra que recuerda la maravillosa descripción helada del *Farabeuf* del mexicano Salvador Elizondo, y enseguida lo expone. Después de la descripción del ambiente, se expone la víctima.

Retorcidas, crucificadas, bamboleantes y finalmente inmovilizadas en una mutilación sin esperanza, el hombre-víctima dibujado por Alcántara resiente el marco del cuadro como si fuera un cepo.

Indudablemente, el punto más alto del realismo de la violencia en la neofiguración colombiana está en esa descripción de desollados, cuyo preciosismo formal ratifica,

centímetro a centímetro, la plena intencionalidad de la obra. El horror participado con minucia —sin atenuante de la fuerte conmoción emocional que proviene de la reacción inmediata— es un horror cristalizado; nos obliga a entrar al laboratorio donde se medita acerca de la profundidad, magnitud y naturaleza de la condición de víctima.

Me parece necesario insistir, para terminar, que la agrupación de artistas tan disímiles como Feliza Bursztyn, Norman Mejía, Luis Caballero y Pedro Alcántara dentro del realismo de la violencia colombiana, es una mera proposición crítica, ya que —aceptando que vivimos en una sociedad de marginados— no puede producirse sino el comportamiento estético individual, la insurrección privada.

Pero la coincidencia, admitiendo inclusive que sea fortuita, de estas reacciones expresivas que declaran la guerra al *statu quo*, autoriza al menos a detectar un estado de alerta, una voluntad de salir del confinamiento donde las situaciones jerárquicas, el servilismo y el hidalguismo mantenían al arte colombiano.

▪ BIBLIOGRAFÍA

Fals Borda, Orlando: *La teoría y la realidad del cambio socio-cultural en Colombia*, Bogotá, Ediciones de la Facultad de Sociología UN, 1959.

— — —: *La transformación de la América Latina y sus implicaciones sociales y económicas*, Bogotá, Ediciones de la Facultad de Sociología UN, 1961.

- Fischer, Ernst: *La necesidad del arte*, Barcelona, 1967.
- Furtado, Celso: *La economía latinoamericana*, México, Editorial Siglo XXI, 1969.
- Garaudy, Roger: *El gran viraje del socialismo*, París, Editorial Gallimard, 1969.
- Graciarena, Jorge: *Poder y clases sociales en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 1967.
- Guillén Martínez, Fernando: *Raíz y futuro de la revolución*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, 1963.
- Guzmán, Germán; Fals Borda, Orlando, y Umaña Luna, Eduardo: *La violencia en Colombia* (dos tomos), Bogotá, Editorial Tercer Mundo, 1964.
- Lukács, Georg: *Ensayos sobre el realismo*, Buenos Aires, Editorial, 1965.
- — —: *Estética; cuestiones previas y de principio*, México, Editorial Grijalbo, 1966.
- — —: *Significación actual del realismo crítico*, México, Editorial ERA, 1963.
- Montaña Cuéllar, Diego: *Colombia, país formal y país real*, Buenos Aires, Editorial Platina, 1963.
- Pineda, Roberto: *El impacto de la violencia en el Tolima*, Bogotá, Ediciones de la Facultad de Sociología UN, 1960.
- Ribeyro, Darcy: *Las Américas y la civilización*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1969.
- Uricoechea, Fernando: *Modernización y desarrollo en Colombia*, Bogotá, Ediciones de la Facultad de Sociología de la UN, 1968.

▪ DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS ARTISTAS CITADOS EN EL CAPÍTULO VIII

ALCÁNTARA, PEDRO: Nace en Cali en 1942. Es autodidacta. En 1965 realiza en el Museo de Arte Moderno su primera exposición en Bogotá. Durante el periodo 1961-63 vive en Roma, participando en varias exposiciones colectivas. Representa a Colombia en la Bienal de Córdoba (Argentina) de 1966, en el Festival Americano del mismo año, en la Bienal Latinoamericana de Caracas de 1967. Gana en Italia, durante dos años consecutivos, el Premio Gubbio (61 y 62). En 1963, 64 y 65, obtiene el primer premio de dibujo en los respectivos Salones Nacionales, así como el segundo premio de la Bienal Latinoamericana de Caracas de 1967. En 1970 gana el premio de la I Bienal de Artes Gráficas, en Cali.

BURSZTYN, FELIZA: Nace en Bogotá en 1933. De 1950 al 56 vive en Estados Unidos —adelanta en la Art Student's League de Nueva York estudios de escultura—, y en París, donde trabaja con Zadkine. 1958: realiza su primera muestra individual en Bogotá, de dibujos y tintas. 1961: primera muestra de chatarra realizada en Bogotá; presenta once esculturas trabajadas en dicho material. En 1964 gana el primer premio de escultura en el Salón Intercol en Bogotá; su obra es presentada en Washington. 1965: Premio Nacional de Escultura en el Salón de dicho año. Lleva a cabo su exposición individual de chatarras en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1968: exposición de *Histéricas*, nuevas esculturas cinéticas, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. La misma serie es expuesta en Buenos Aires, San Francisco y La Habana (Cuba). Muere en París en 1982.

CABALLERO, LUIS: Nace en Bogotá en 1943. Estudia pintura en la Universidad de los Andes, Bogotá, y en La Grande Chaumière,

París. En 1966 realiza sus dos primeras muestras individuales, una en París y otra en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Del 66 al 68 participa en certámenes y exposiciones colectivas, recibiendo el Gran Premio del Salón Austral —I Bienal de Coltejer— en 1968, por su cámara pintada. Fue escogido para representar a Colombia en el Salón Codex, Buenos Aires, 1968, y en la Bienal de París, 1971.

MEJÍA, NORMAN: Nace en Cartagena. Ha expuesto de manera individual en la Galería Darro de Madrid (España), y durante 1965 en Bogotá, en las siguientes salas: Museo de Arte Moderno, Galería Coleseguros y Universidad Nacional de Colombia. Toma parte en el XVII Salón Nacional de artistas colombianos, en 1965, y obtiene el primer premio en pintura con su obra *La horrible mujer castigadora*. Exposiciones individuales: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1965, y Galería Belarca, de la misma ciudad, en 1971.

▪ CAPÍTULO IX

- EL DISEÑO «POP». SUS CUATRO SOLUCIONES MÁS DESTACADAS:
 - A) BEATRIZ GONZÁLEZ;
 - B) SONIA GUTIÉRREZ Y ANA MERCEDES HOYOS;
 - C) SANTIAGO CÁRDENAS;
 - D) BERNARDO SALCEDO

EL «POP» ES LA FORMA ARTÍSTICA que mejor parece condensar la cultura de nuestro tiempo. La caracterizan dos condiciones: primera, que se produce en la sociedad estadounidense como una respuesta a la «manera americana de vivir» y, por consiguiente, a pesar de su expansión universal, es un estilo típico, casi folklórico, de una comunidad determinada. Segunda, la ambigüedad de su contenido, no obstante que sus enunciados formales resulten siempre tan rotundos.

A este respecto, dice Aldo Pellegrini: «¿El pop es expresión de una cultura de masas? No, es en definitiva un arte refinado para un público refinado. Para un público con la sensibilidad desgastada, que exige sensaciones nuevas pero muy dosificadas. El pop ofrece a ese público el refinamiento requerido y además el sabroso condimento de una especie de protesta latente, de un modo lo bastante frío y opaco como para que llegue a adquirir caracteres de destrucción. Ha logrado utilizar el mal gusto —esa fuerza de choque de la protesta—, limándolo de toda su agresividad y aspereza, convirtiéndolo en un mal gusto de buen tono, en un mal gusto elegante. Pero el pop es, en definitiva, un arte de provocación. Y esta provocación puede existir en la obra aún ignorándolo el artista, cuando refleja con fidelidad un mundo repudiable. Una característica de los «pop» es su absoluta prescindencia; no sostienen su obra con ningún tipo de protesta ideológica. No explican, ni siquiera hablan, y cuando lo hacen, sus declaraciones son tan ambiguas como las de las pitonisas. Su obra también tiene esa característica impersonal, objetiva. Esa tendencia a la despersonalización, a eliminar totalmente el mundo de las impresiones personales, es común con casi todas las nuevas tendencias hoy en boga, y caracteriza tanto el *pop* como el *op art*.

«Revelaría algo así como “nada se gana con enfurecerse”. Pero el furor en estas obras existe aunque sea frío, opaco».

He transcrito la totalidad del párrafo porque pone muy bien de relieve las contradicciones internas del pop,

que lo llevan a ese término de ambigüedad desconcertante tanto para el público como para los críticos. Se deduce de ahí claramente que el pop no es popular sino refinado, precisamente por la dificultad que se plantea al común de las gentes de penetrar en la sutileza de sus significados. Implica una crítica a la sociedad de consumo, y es más aún: es dicha sociedad quien lo genera. Pero se percibe un distanciamiento voluntario entre el artista y la sociedad víctima de su crítica, de manera que el producto resultante está completamente exento de pasión criticista.

También es evidente que el pop emana del desarrollo industrial y por consiguiente queda profundamente insertado en la cultura de masas. Se relaciona con el régimen económico del desarrollo, con el cine, con la televisión; es un producto más de esa sociedad de consumo que pone en tela de juicio. La firma de Andy Warhol en una caja de Corn Flakes real; la repetición mecánica de *x* imágenes de Elvis Presley, o los mundos de materiales sintéticos de Wesselmann y Rosenquist, o los cómics de Lichtenstein son comprados, cito nuevamente a Téllez, «para hacer menos sórdida la prosa del financista». Recordando esa frase, podría aplicarse a esta nueva sociedad norteamericana regida por el pop, su teoría de la etapa del oeste, cuando mostraba la clara y progresiva primacía del hombre de negocios marcando una tardía «etapa del oeste» en nuestro medio; mientras que en Estados Unidos, el pop representaría una nueva y refinada etapa del oeste, dentro de la línea de continuos retornos a las imágenes finiseculares y de principios del siglo *xx*.

Rosenquist, uno de los más notables exponentes del *pop art* norteamericano, alude directamente a la *imaginación impersonal*. Esta condición puede muy bien traducir lo que Marcuse denomina «desublimación», al explicar que siendo la enajenación artística una sublimación, «crea las imágenes de condiciones que son irreconciliables con el principio de la realidad establecida pero que, como imágenes culturales, llegan a ser tolerables, incluso edificantes y útiles». «Sin embargo —sigue diciendo Marcuse— dentro de una sociedad altamente industrializada esas imágenes son invalidadas; su incorporación a la cocina, la oficina, la tienda, su liberación comercial como negocio y diversión es, en un sentido, desublimación». Al servirse de los estereotipos publicitarios, de la inflación visual de los objetos utilizada también por la publicidad, e inclusive al usar pantallas de *mylar* o de cualquier otro material sintético o plástico que conduce al llamado *arte frío*, Rosenquist «desublimiza». Representa, pues, lo que Marcuse llama «el gran rechazo», o sea la protesta contra aquello que es. Y aunque haga ver lúcidamente cómo la sociedad tolera y reabsorbe ese gran rechazo desde su posición de fortaleza, y cuán profundo carácter de marginación y de privilegio van revistiendo estas obras que se pretenden antagónicas a la sociedad, de todas maneras queda reconocido que implican una crítica, que por más que permanezca en la periferia como los juicios de intención, es esencialmente un ataque.

Admitido este punto, el *pop* delata el *american way of life*; agrieta una sociedad perfectamente coherente y la

agusana por dentro demostrando su fácil posibilidad de corrupción. Al vincularse de una manera tan íntima con el proceso económico y con el estilo que se deriva de ese contexto, la pregunta que corresponde formularse es: ¿se puede traspasar el pop a economías de dependencia y culturas de dominación como son las nuestras?

Uricoechea muestra cómo domina entre nosotros el esquema de la sociedad dual, dividida entre un sector arcaico y tradicional, y el sector incorporado a una sociedad industrial, monetizada y de mercado. Esto supone la existencia de dos formas de vida, antagónicas entre sí, que viven en constante fractura y no permiten la trasmisión al público de ningún estilo de vida. No habiendo, pues, un *colombian way of life* —parafraseando la famosa frase que lleva, en los Estados Unidos, a las justificaciones estéticas del pop—, tampoco tiene por qué existir, ni en el público ni en los artistas nacionales, la capacidad de comprender, o de transmitir, o de oponerse, a lo que lisa y llanamente no existe. Porque para que un pueblo comprenda y adquiera una capacidad de juicio frente a determinado estilo de vida tiene que existir, en primer lugar, dicho estilo de vida, estilo que jamás podría emanar de la pugna interna del país dual que es Colombia, sino de alguna unidad posible y alcanzable, y, en segundo lugar, del grado de participación del pueblo en dicha unidad. Los mayores esfuerzos de nuestros gobernantes se dirigen siempre a señalar, con palabras, una supuesta participación que los hechos demuestran sin cesar; una inmensa y hueca fraseología, que a veces se encarna en programas de acción comunal o en

planes de caridad nacional o internacional, trata inútilmente de ligar el cuerpo del país a situaciones que le son absolutamente ajenas y que se desenvuelven en una esfera tan distante como incomprensible de política y economía estatal. Entretanto, todo el arte moderno se moviliza en una verdadera campaña por la participación, para que el pueblo se integre con la expresión artística. Intenta reincorporarlo, descongelarlo, hacerlo entrar en juego y en ese propósito llega hasta el *happening*, que supone, en mayor medida que cualquier arte anterior, que la acción colectiva sea para generar o destruir la obra. Se interesa por los contenidos que pueden ser mejor captados y que en mayor medida afecten el gran público; por el análisis de las represiones que comprimen la vida contemporánea y por su demolición; por conseguir angustiosamente ligar de nuevo el público con la sensación estética que vive latente en el fondo del hombre, aun cuando las convenciones y la incomprensión del problema artístico actual lo lleve momentáneamente a rechazar sus formas más representativas; por reintegrar eso que ha sido rechazado. Retornos, destrucción de los tabús, eliminación de barreras entre artista y público, crítica de la alienación producida por la sociedad de consumo, marcan esencialmente la voluntad de participación que enuncia las obras contemporáneas. Si la consigna es, pues, *participación*, habrá que analizar primero dónde existe dicha participación; corroboramos entonces que la participación activa del hombre dentro de una economía de desarrollo, tanto en el régimen capitalista como en el régimen socialista, no existe en países

subdesarrollados como Colombia, donde precisamente, la norma es la no-participación derivada de la división del país en orden político y orden real, en sociedad arcaica y sociedad industrializada.

Si aceptamos la ya clásica unión de valores y normas, los valores dominantes culturalmente deberían ligarse al sistema normativo colombiano. El país dual, la «no-participación», la inexistencia de una forma colombiana de vida no podrían, por consiguiente, generar el *pop art*. Por eso la inclinación importada por las nuevas generaciones hacia el pop es una de las trampas más peligrosas del arte latinoamericano. En los países donde logran ser mejor parodiadas las formas de tecnificación, masificación y relaciones de consumo, como es el caso de la Argentina —Buenos Aires—, Brasil y Venezuela, la caída en la mímesis es casi inevitable. Aparecen sin dificultad las más audaces formas de pop cuyos contenidos, contrariamente a lo que pasa con los americanos, carecen hasta de esa crítica indirecta, «fría y opaca», de que habla Pellegrini, puesto que no expresan ninguna crítica, ni siquiera ninguna relación, con sistemas de vida propios.

Sin la posibilidad de hacer referencias específicas —a los productos alimenticios, a las estrellas de cine, a los ídolos juveniles, a la mitología propia—, expresan el disparate por el disparate mismo, son el acto gratuito del pop reducido a la consecución del objeto pop. Hay, pues, dos enormes zonas donde se mueve el pop: el estilo pop, que corresponde verídicamente a la zona que lo engendró, es decir, a los Estados Unidos, y el objeto pop que aparece

como un subproducto reducido simplemente a una operación creativa que tiene sus leyes y tiende a repetirse y que puede ir, como es lógico, desde conjuntos extraordinarios como los del italiano Pistoletto, hasta tonterías sin sentido como las de la argentina Minujín.

El mimetismo y la concepción del arte como una operación repetitiva son censurables en cuanto a sus resultados, ya que carecen de sistema y significado y, por consiguiente, jamás provocan la participación buscada; permanecen extrañas al medio. Sin embargo, son plenamente acordes con los panoramas negativos de Latinoamérica. Que los artistas escojan el mimetismo no es más que la conclusión lógica de ese proceso de fragmentaciones antes anotado; proceso que recorre desde la institucionalización del país dual hasta el agresivo y egoísta individualismo de «sobreviviente» que va adquiriendo cada ciudadano al sentirse excluido de todas posibles situaciones colectivas. Por un lado, nacionalmente, no hay razones para que los artistas se sientan involucrados en un estilo o sistema expresivo; por otro lado, internacionalmente, la dirección de la cultura, trasladada de modo inequívoco de París a Nueva York, hace que el centro transmisor provenga de Norteamérica y que los centros repetidores, nosotros, funcionemos con la natural obediencia de colonizados que siempre nos caracterizó en los procesos culturales, agravada ahora por la manipulación desde la central norteamericana, de todas nuestras «democracias representativas».

Las tendencias pop surgidas en Latinoamérica, por todas estas razones, están condenadas a vivir en el limbo

de la mimesis; pero si volvemos a revisar el concepto de *pop art*, podremos extraer de él algunos elementos básicos de estilo que, revitalizados, deberían ser recogidos por los artistas latinoamericanos con conciencia del problema.

La crítica indirecta del pop se expresa mediante la burla y el realismo. Al contrario de los expresionistas —recordar al respecto la excelente definición de Herbert Read: expresionistas: «artistas en los cuales la conciencia del yo es la conciencia de una Gestalt que no se ha organizado para la comunicación formal»—, los pop son los artistas más dotados para organizar dicha comunicación formal. Aceptan la tecnificación de los medios expresivos, los valores del diseño industrial, la claridad necesaria para lograr la comunicación, la obligatoria relación entre las imágenes que persiguen al hombre en su vida diaria, y la pintura; acortan la distancia entre los medios publicitarios y el arte; prefieren los colores, los materiales y las técnicas que sirvan a este propósito; son, eminentemente, empresarios de sí mismos que ponen en práctica una comunicación formal.

Este aspecto podría ser aprovechado por los artistas latinoamericanos para impregnarlo de otro contenido. Si no es posible ejercer la crítica a la sociedad de consumo por la sencilla razón de que no hay en nuestras economías dependientes y subdesarrolladas tal presión de la sociedad de consumo sobre el individuo —amén de que la mayoría de los individuos está marginada de cualquier sistema económico—, es posible sin embargo dirigir la crítica a otros aspectos de la sociedad, aun cuando dicha crítica

fuera determinada más por la inmersión en el medio que por la misma voluntad expresa del artista.

Estos casos se dan en la nueva pintura colombiana.

El delirio mimético que ha poseído otros países está muy mediatizado en Colombia por la especial gravedad del subdesarrollo nacional y por la condición de clausura férreamente mantenida por las clases dominantes. El ansioso «estar al día», ser moderno, no quedarse atrás, que sobrealta la plástica de países menos subdesarrollados, no es excesivamente visible en Colombia. La esclavitud a la moda no se constituye en tendencia general; las formas regresivas de vida y la fragmentación múltiple del concepto comunitario se erigen en un lastre que les impide lanzarse inmoderadamente a la cacería del modelo norteamericano.

Una joven pintora como Beatriz González, por ejemplo, se entrega a la solución particular de parodiar ciertos aspectos risibles de la vida iconográfica colombiana; sus fuentes son tan diversas como originales. Los próceres de la historia nacional; los retratos de familia que aparecen habitualmente en los periódicos; la cursilería de la crónica roja; las pinturas ingenuas de los buses de flota. Llega al plano, no por medio de la imitación de los planos de pintura industrial aplicada con soplete por los artistas norteamericanos, sino por análisis de los colores, sus relaciones y los límites que esas mismas relaciones imponen. Su origen está en Delft, no en Nueva York. Estudiando *La encajera* de Vermeer van Delft, pintor que conoce exhaustivamente y que representa su modelo de trabajo, Beatriz González fue descomponiendo la unidad de la figura vermeeriana

hasta llegar a independizar sus elementos. Esos elementos aislados no perdieron nada de su penetración ni de su claridad. Que el elemento trabajado por separado siga comunicando un contenido cuya precisión, por otra parte, es lograda siempre con mayor nitidez, son las dos normas sobre las cuales se apoya la tarea pictórica de una de las más originales figuras nuevas del arte colombiano.

Después de conseguir un sistema propio, definido por la gama peculiar de colores, la simplificación extrema del diseño y las amputaciones voluntarias de la forma, Beatriz González comprendió que un sistema que no alcanza la categoría del lenguaje se detiene, fatalmente, en el punto que antes llamé «la operación».

Comienza entonces a transmitir, no anécdotas, sino contenidos. Su pintura es, en gran medida, un confabulario donde cuenta cosas, con la misma desaprensión, desapego o distanciamiento que caracteriza el estilo pop. El confabulario está descrito con una curiosidad impía, divertida y desafectada hacia la suerte del tema.

Pero esta postura de poner en tela de juicio todos los supuestos valores de la sociedad bogotana, persiguiendo un *kitsch* voluntario y destruyendo así ese mundo formal jerárquico que hemos visto mantenerse férreamente desde la Colonia hasta el presente, tiene un poder demoleedor y una importancia excepcional como liquidación de un concepto regresivo.

Bajo la pintura ácida de Beatriz González, Bolívar entra en el medallón de la historia como un *beatle*, irrisorio y petrificado en su postura de opereta; Santander ejerce el

mando pesado, masivo, con cara de carnicero de pueblo; los suicidas del Sisga se cogen tierna y melancólicamente la mano antes de arrojarse al lago; la familia Liévano posa, inerte y contrahecha, para la inmortalidad de la fotografía frontal y enumerativa; las náyades salen de las pinturas de buses malolientes y desbaratados, para pasar limpiamente a telas adornadas por lotos simétricos o los esquineros de álbumes fotográficos.

La irrealidad de la realidad colombiana y su profundo sentido grotesco, la ineficacia irremediable de los valores jerárquicos sostenidos artificialmente, son puestos en evidencia por su obra con la misma neutralidad con que Lichtenstein amplía hasta proporciones nunca imaginadas antes, la burbuja que dice *hello, darling*, de un cómic.

Pero la impersonalidad de los trabajos de Beatriz González no llega a quedar bajo el control de la técnica como pasa con el pop norteamericano. Mientras los norteamericanos crean una pintura pop a escala y con procedimientos industriales, Beatriz González procede como un artesano del pop. No está registrando la invasión de productos que llegan a irritar tanto al público como a los artistas tal cual ocurre en Estados Unidos con los cómics, o la Coca-Cola o las sopas Campbell; descubre, en cambio, aspectos más soterrados, menos evidentes, del ridículo peculiar de su país.

En 1971, Beatriz González representa a Colombia en la Bienal de São Paulo con varios muebles y algunos cuadros en lámina de metal esmaltada.

Si un crítico europeo se digna detenerse frente a *Ay Jerusalem, Jerusalem*, quizá lo considere *kitsch*, pero se

equivoca; no es *kitsch*, carece por completo del intelectualismo manierista que caracteriza al *kitsch*, cuya posible traducción sería, entre nosotros, lo cursi afectado y premeditado.

Títulos como *La última mesa* o *Antonia Santos, Sesquicentenario S.A.*, explican sin lugar a dudas que la obra está armada sobre un humor afilado y cáustico, pero yo lamentaría mucho que fueran los aciertos de los títulos y no los aciertos de la pintura los que establecieran ese humor.

Los aciertos de la pintura son más sutiles y más difíciles de comprender que los de los títulos. Cristo lamentándose, los gatos jugando; las camas del servicio doméstico colombiano son casi iguales a sus modelos reales, es decir, a los cromos horribles que se venden en la carrera Décima y los batanes de Bogotá, y a las camas de metal decoradas con repulsivas corolas abiertas.

Pero el término *casi* fija el campo específico donde su pintura se mueve con extraordinaria delicadeza y originalidad. ¿Qué hace Beatriz González dentro de ese campo específico? Escoge los temas más relevantes de la cursilería local, los representa de acuerdo con sistemas actuales como el uso de muebles, esmaltes y técnicas industriales sobre planchas de metal; por medio de composiciones minuciosas, lentas y complicadas en las que va articulando conceptos sintéticos de la forma, aplica el color por zonas a fin de conseguir efectos elípticos y deformantes, y es en esa distorsión, planismo y mutilación de los temas presentados donde vamos descubriendo la dura voluntad desfigurativa o desfiguradora que va mucho más allá de lo divertido y de las transposiciones realistas del mal gusto ambiente.

Lo más importante de todo esto es que consiga hacer de su obra una unidad de sentido que, sin moverse de lo regional, es capaz de transmitir lo regional como una vivencia donde se expresan concepciones humanas y estéticas extremadamente amplias y complejas.

«La ironía —dice Schlegel— salva a la idea de permanecer en una zona abstracta para convertirse en hecho y en movilidad, en experiencia continua». Gracias a la ironía con la cual critica los aspectos formales de la sociedad colombiana, su idea crítica, que se dirige contra la envoltura postiza de las formas «educadas y decentes», adquiere la vitalidad de los hechos, sortea la rigidez esquemática del concepto.

Beatriz González es una incansable indagadora de lo cursi; proviene ella misma de la provincia colombiana, es decir, de su auténtico reino, y va recolectando con una paciencia y un ahínco de científica los elementos de la cursilería; en este sentido es una auténtica pionera que, al descubrir un filón tan maravillosamente rico e inextinguible, fue seguida con entusiasmo por los jóvenes rebeldes de ambos sexos de la pintura colombiana, quienes, aunque no lo denoten, tienen en su obra su inmediato e irrevocable antecedente.

Descubrir y explotar la cursilería podía convertirse, sin embargo, en una nueva forma de artificio, en otra convención amanerada, y esto ocurrió con algunos de sus seguidores. En la obra de Beatriz González, al contrario, la indagación de las fuentes de la cursilería y su traslado a valores pictóricos, está sostenida por una pasión firme

hacia la pintura. Su progresiva internación en búsqueda de difíciles combinaciones cromáticas; sus elipsis en el diseño para cortar de modo abrupto una imagen; sus presentaciones frontales pero arduas y articuladas de la forma; las adiciones sutiles y estrictamente indispensables de detalles ornamentales, expresan la intención de desarrollar un programa que es plástico antes que crítico y profundo antes que divertido.

Por esa brecha que abre ha pasado mucha gente nueva que aún no define sus posiciones entre la responsabilidad y el juego. Por eso sólo me referiré a dos obras que apuntan más allá del efecto decorativo: la de Sonia Gutiérrez y la de Ana Mercedes Hoyos.

Sonia Gutiérrez define sus propósitos decorativos con la misma claridad con que Ana Mercedes Hoyos ha ido afirmando un sistema espeso y tremendo, incrustado en el surrealismo.

La pasión que siente Sonia Gutiérrez por las cosas es muy distinta a la que se advierte en las obras de los artistas norteamericanos. Mientras ellos registran el vocabulario común de los objetos comprables en la sociedad de consumo, las cosas que aparecen en las grandes telas de Sonia Gutiérrez son más íntimas y personales.

El mundo se proyecta sobre el plano, en una especie de vitrina radiante donde quedan impresos gestos, huellas, zapatos, vestidos, estampados. Un mundo floral donde se mezclan en dosis disparejas malicia e ingenuidad; malicia para cortar hábilmente las figuras, descabezarlas, sacarlas del centro del cuadro y demostrar así que la libertad

es sinónimo de oposición a cualquier convencionalismo precedente. Su pintura neta de 1967 y 68 despliega al mismo tiempo una verídica ingenuidad al transmitir una concepción directa del mundo que parece sólo privativa de los niños y de pronto queda comprometida en una tarea inteligente y adulta.

La figura adquiere una consistencia intrascendente y divertida de objeto, de cosa real que se trastea de un espacio para otro sin esfuerzo y sin que se reconozca ninguna ley de composición como suficientemente respetable. Su trabajo está aún, como es lógico, muy relacionado con ambientes, modas y situaciones peculiares de la juventud actual, pero la frescura de esta obra la exime de caer en el plagio o en la sofisticación. Parte de una intuición sorprendente de «lo actual» y de las fraternales convivencias propuestas al público para desentumecerlo, al mismo tiempo que de una verdad natural, ya revelada por Matisse, que ella siente como propia: la de que toda forma puede ser susceptible de ser convertida en plano o arabesco. Es precisamente la autenticidad de este pop pintado lo que le resta insignificancia; su alegría amplía el cuadro, su verdad lo expande al certificar esa vivencia neta de cada cosa; el color lo proyecta; la generosidad con que la pintura se va apropiando de la tela y el acuerdo explícito donde cada elemento mejora y fortalece al de al lado en lugar de combatirlo, irradian un verdadero magnetismo que alcanza al espectador. La falta de mediatización, de timidez o de recortes de cualquier naturaleza en la libertad que flamea en la obra de Sonia Gutiérrez, es su mejor aporte al descongelamiento de la

pintura colombiana. La proverbial cautela, las jerarquías dinásticas transmitidas de generación en generación y el estilo «dubitativo», de andar y desandar, decir y contradecir, ir para adelante y para atrás que a lo largo de los años se convierte en una conducta nacional frente a la creación y sus riesgos, son barridas por ella. Sonia Gutiérrez, sin embargo, no se enfrenta a dichos males endémicos a través del filo de la crítica, como Beatriz González; lo hace simplemente demostrando una libertad sin contracciones; la libertad condicional en medio de la cual se debaten los colombianos se convierte en su obra en libertad a secas, por consiguiente ofensiva y antagónica con respecto al *statu quo* y a las técnicas de clausura con que se envuelve al país para separarlo de todo punto de referencia que le resultaría desfavorable. En este sentido Sonia Gutiérrez podría ilustrar con su ejemplo el caso de los pintores que «demuelen a pesar suyo», para usar la frase de Pellegrini. Ana Mercedes Hoyos, en cambio, perseguida por una mayor conciencia con respecto a las cosas que ocurren a su alrededor, da de ellas una versión cercana al pop pintado que se carga siempre de mayores significados. A pesar de que su obra profesional no lleva más de 3 años, la presenta dotada de una capacidad de decir que no es nada frecuente entre el grupo joven que de alguna manera se nutre del alimento pop suministrado por Norteamérica. Muy influida por las tendencias de Beatriz González y buscando como ella, en un principio, inteligentes y ásperos desacuerdos de color aplicados a figuras grotescas, se desvió pronto de ese camino para dirigirse hacia algo más personal,

donde las cosas adquieren dimensiones y resonancias distintas a las que suministra la percepción inmediata de la realidad.

Comienza a ver, vinculando fuertemente esa visión a una ventana, puerta o marco. Protegida por ellos de «lo de afuera», que yace en el vacío, la perplejidad sin respuesta y el desamparo, actúa como un recluso que observa agudamente, desde su celda, lo que trascurre a su alrededor, hasta que el aire se va espesando, el movimiento se aquietta. Cuando ya no corre ningún aire circulante, el espacio se oscurece y densifica y parece detenerse la corriente de vida, Ana Mercedes Hoyos comienza a petrificar cada cosa que cae dentro del tema pintado. Lo que es naturalmente dinámico pasa a ser estático; los buses y las nubes quedan detenidos en un silencio muy semejante a la atonía. Yacen inmóviles los fragmentos de una cocina vista a través de la mirilla de una puerta. Un paisaje puede vaciarse totalmente a pesar de la interferencia de carteles de propagandas abusivas; los edificios pintados no están hechos para ser habitados, sino para bloquear al que quedó dentro, sin salida.

Extraer las cosas de su ambiente real, sin embargo, no es necesariamente un acto vindicativo respecto a la realidad: puede ser que en esa forma se quiera protegerlas. La ambigüedad de esta posición oscilante entre el odio y la ternura; contra y a favor de los carteles de propaganda melancólica y amenazadoramente dispuestos ante el ojo, más allá de las ventanas, proyectados en el cielo, suspendidos sobre las cabezas; contra y a favor de los futbolistas al recortarlos en pedazos y ampliarlos en *close-up* grotescos;

salvando y destruyendo al tiempo el interior de una cocina o el bloque de un edificio; la ambigüedad, repito, de esta obra ligada con un sentimiento de fatalidad a la vida urbana y al hábitat del hombre, nos propone una visión densa y melancólica. Gran parte de esa melancolía deriva de haber reconstruido el escenario del hombre que, con la cosificación delirante del pop norteamericano, tendió a desaparecer. Como en Hopper y en Magritte, que evidentemente están presentes siempre en su obra, Ana Mercedes Hoyos crea un ámbito, y la distracción que se produce frente al imperio divertido e inhumano de las cosas pop, deja de ilusionar al espectador. Si persevera en su búsqueda de un ambiente, la obra de Ana Mercedes Hoyos puede ser con el tiempo, además de buena pintura —de pintura solitaria en medio de frivolidades importadas—, la radiografía de Bogotá; el cielo tenebroso de páramo que pesa sobre las cosas y las va liquidando, es un descubrimiento suyo, que nada tiene que ver con las maravillosas invenciones de telones diurnos y nocturnos de Magritte ni con los cielos pulcros y asépticos de Hopper.

Los ámbitos de Ana Mercedes Hoyos son sépticos, sordidos; identificables con la ciudad donde vive. También es regional esa visión agazapada de quien mira siempre por la ventana, bajo la eternidad agónica del páramo, sin esperanza, sin creer en absoluto que la novedad estruendosa de las vallas publicitarias o el estallido de la luz de mercurio vayan a cambiar una inmovilidad desolada.

Es muy interesante comprobar que su obra se relaciona, no con los jóvenes pop norteamericanos, sino con el

mayor precursor de dicho movimiento, Edward Hopper. Hopper, quien fuera revalorizado en esa condición de precursor precisamente por un latinoamericano, el crítico argentino Rafael Squirru, representa en mi opinión algo semejante a lo que significó Faulkner para la literatura continental. No solamente marca una relación estilística, sino una profunda coincidencia en cuanto a la conducta frente al mundo, a la incapacidad práctica, al derrotismo, a la filosofía de los vencidos.

Cuando Norteamérica entraba en plena fiebre industrial, Hopper vació de golpe el ámbito de sus cuadros —protagonizado también por casas, cuartos, calles, paisaje urbano—, y reveló la interna desolación que podía devastar las precisas, perfectas e intocadas casas de verano, las terrazas impecables, las gasolineras, las calles bordeadas de casas en orden, e inclusive los seres tan prolijos y previsibles en sus gestos, que generaba la producción en serie. No era un patetismo, por consiguiente, expresado por medio de las habituales vías de la anarquía, sino, por el contrario, por medio del orden.

Esa poderosa originalidad de Hopper que emana de haber instaurado en sus cuadros el horror del orden, el vacío de las cosas que llenan, es lo que traspasará Ana Mercedes Hoyos a su obra. El exceso de orden lleva a la congelación; la congelación instala el vacío a su alrededor; ese mundo intacto demuestra su inutilidad y su fracaso. Por eso los cuadros de Hopper, lo mismo que los de Ana Mercedes Hoyos, están socavados por la melancolía; en Hopper denuncian el vacío que se genera dentro del bienestar material, o lo

profetizan. En Ana Mercedes Hoyos, la alucinante visión de un ámbito estático procede de motivaciones más locales y precisas; situaciones constantemente paradójicas, sordidez urbana, acorralamiento del hombre. No se trata de presunciones; está bien claro que persigue algo más allá, detrás, en otra parte que no sea la pura inmanencia; como las cosas, dentro de su funcionalismo y su dinámica cotidiana son impotentes para transmitir tales sentimientos, se las trasciende bloqueándolas. El arte cumple, una vez más, su justo papel de transfigurador.

Santiago Cárdenas representa un vuelco total en los tradicionales comportamientos estéticos de la pintura colombiana. Educado en Estados Unidos, producto de productos de Josef Albers, una de las antiguas figuras ejemplares de la Bauhaus de Gropius, Santiago Cárdenas llevó a cabo en Colombia un trasplante de los principios de la escuela norteamericana de diseño.

Pinta un estilo pop regulado y moderado internamente por la disciplina del diseño que esclarece bien las profundas convicciones de naturaleza puramente plástica que motivan su trabajo. Lo curioso es que el efecto que produce en el espectador sea cabalmente contrario al que puede generar el americano Rosenquist, su más próximo modelo; porque mientras en Rosenquist predomina una deliberada intención de escándalo, en Cárdenas el silencio —un silencio hecho de las mismas economías y sacrificios que amortiguan la obra de Morandi— es la norma de trabajo. Aun en los cuadros tratados con mayor decisión cromática y en figuras o cosas recortadas a la manera de Wesselmann,

que tratan directamente de abrir fuego contra la noción tradicional de pintura, la voluntad de silenciar esas fuentes de discordancia por medio de un diseño clásico cerrado a toda movilidad y cambio, impera de cualquier manera. La precisión del dibujo, pues, se opone a la posible dialéctica de los contenidos y de las formas. Es un diseño de clausura que parece haber eliminado previamente los contenidos, para que la línea límite lo sea todo. Algo parecido hacía Matisse guiado por la pasión de imponer el arabesco a cualquier contenido dominante, cuando vaciaba literalmente su obra de significados y se quedaba con la cáscara de las imágenes, para comenzar a enredarlas en la trama feliz del arabesco. Una forma artística dominante exige sacrificios; por elevar el diseño a la categoría normativa de su trabajo, Cárdenas excluye la semántica. Sus cuadros no están hechos para perturbar, ni siquiera para llevar a la reflexión, sino solamente para verlos. En un país literario como Colombia, ahogado por el farrago de la retórica y extraviado en los laberintos del lenguaje indirecto que domina desde la alta política hasta el idioma conversacional, la obra de Cárdenas adquiere un tono de resistencia al medio, con la misma intensidad con que sus modelos norteamericanos Rosenquist o Wesselmann reflejan exactamente su medio. La condición insular de la pintura de Cárdenas dentro del medio colombiano, llega a percibirse muy netamente. De las perchas con trajes y corbatas, de sillas, mesas de planchar, tazas, e inclusive figuras humanas, emerge una tranquilidad que resulta siempre excesiva para ser real, y que se ha hipostasiado finalmente, en ángulos vacíos de cuartos

triviales, con zócalos oscuros y pisos de baldosas sintéticas, apenas habitados por la línea de un cordón de electricidad. La claridad del surrealismo —y vuelve a aparecer la figura extraordinaria y creciente de Magritte— irriga una obra que, sin embargo, carece de toda segunda intención y rechaza enfáticamente el misterio. El diseño neto, en su caso, es una postura óptica que, como el *pop-art*, se dirige exclusivamente a una pupila.

Para coordinar esa claridad óptica lograda por medio del diseño y del color, con las exigencias de los temas, Santiago Cárdenas va excluyendo o congelando la acción que a veces ese tema sugiere; las figuras femeninas se inmobilizan guiando un carro, caminando hacia el supermercado, tomando sol, comiendo frente a una mesa, como si Cárdenas las paralizara con el *flash* fotográfico. Al perder condición humana y calidad dinámica y convertirse exclusivamente en argumentos de diseño y color, se refuerza una vez más la condición óptica de su obra. Permaneciendo de una manera tan irrevocable al margen de un medio séptico que ha confundido la esclerosis con el mantenimiento de valores previamente formulados por la comunidad, Cárdenas expresa un nuevo comportamiento: el de las generaciones actuales en quienes la impaciencia investigativa, la desafección por los antecedentes colombianos y la rápida asimilación del prototipo extranjero, el ánimo de hurgar en la pintura, conocerla mejor y más festivamente y llegar a un profesionalismo ventajoso, enfría la emotividad anterior que puede representar un Obregón o un Roda. La pintura como *hobby*, los enredos con el compromiso, las

trampas de la afiliación política, las angustias de la originalidad, ya no tienen nada que ver con la actitud de este nuevo grupo.

Estar en la pintura, para resolverla desde adentro de ella misma, sin traumatismos emocionales, asume igual nitidez en la obra de Teresa Cuéllar. El placer que desarrollaba pintando logró ser estilo sólo a partir de la exposición del Museo de Arte Moderno (1967), cuando el cauce boteriano que alimentaba abiertamente su pintura fue sobrepasado por el intento de alcanzar nuevas, más agrias y distorsionadas relaciones cromáticas, y cuando localizó esas búsquedas en el tema de los neobodegones. En ese momento, sin embargo, faltaba aún la decisión radical que es patente en la obra de 1968. Ampliada, dispuesta a trasponer los puntos más intrépidos de lo formal irrisorio, deformando con cautela y con un cierto aire de inocencia malevolente las frutas y las flores, tiene el mérito de haber emprendido un cuerpo a cuerpo con un tema abandonado como es la naturaleza muerta. Sin que la pintura pierda nada de su apariencia neutral, Teresa Cuéllar va llenando su obra de concomitancias con elementos eróticos, mejor que sexuales, donde la carnalidad de las frutas abiertas y expandidas alcanza una tensión y furor casi insoportables. Un auténtico hedonismo domina la trasposición pictórica de las cosas. Cuando un mantel morado es más morado, más mantel, más exacto que el posible; cuando su pliegue es casi orgánico por la iluminación y el relieve que alcanza a comunicar; cuando el peso de su caída es más opulento y sensual que lo que la tela permite; ocurre en ese momento

que el placer de la transposición pictórica ha sido capaz de realzar algo que era insignificante en sí mismo. No expone ese tema realzado con ánimo vindicativo ni intenta agraviar a nadie. Su pintura permanece en la misma zona neutral que la de Cárdenas, en cuanto a su falta de interés por el contexto. El agravio que se desprende de sus fruteros eróticos apunta exclusivamente contra la pintura tradicional. A su manera, distinta a la de Cárdenas, es también una forma óptica de la pintura, dispuesta a impactar el ojo, aun cuando el resultado óptico esté aquí ligado a esa deliberada barbarie de las formas. Se reconoce el esfuerzo por *totalizar* la visión, por llegar de algún modo a una visión más penetrante y cristalina que la normal; característica de todos los movimientos contemporáneos que, desde la iluminación zen hasta la ultravisión provocada por el LSD, no se conforman con la trivialidad susceptible de distracciones de la visión normal.

La hipertrofia del quehacer artístico en desmedro de sus significados, y el sentido duro, descarado y olímpico que reviste merced a tal crecimiento, se advierten también en la obra de un dibujante excepcional: Álvaro Barrios. Introdutor de los cómics en el arte actual colombiano, Barrios usó con un desenfado sorprendente ese repertorio que, desde las fotografías de Rudolph Valentino hasta las burbujas donde Supermán deposita sus amenazantes propósitos, vive de los aspectos más pintorescos del siglo XX, siempre que dicho pintoresquismo haya partido de las clases más esnobistas y sofisticadas de la sociedad. Su capacidad personal para integrar tintas y recortes pegados y la maleabilidad de su

diseño que tan pronto resuelve a la perfección un calco de fotografías antiguas como se retuerce en las concepciones viscerales de la neofiguración, lo proyectan mucho más allá del nivel mediocre de los simples adaptadores de recursos. No sólo adapta, pues, esos recursos a sus propósitos técnicos, sino que los aprovecha y exprime hasta el máximo para que den un alto tono satírico que carece de objetivo preciso pero va dirigido contra todo y todos. Al revés de Pedro Alcántara, sin embargo, no es un crítico, sino un humorista sin crueldad. Por eso, si sus imágenes podrían ser afiliadas en la neofiguración, carece por completo del espíritu de ese grupo y nada ágilmente con la corriente del pop. En él, como en todos los anteriores, con excepción de Ana Mercedes Hoyos, el espíritu dramático desaparece. Haciendo girar festivamente la doble máscara del drama, escogen la comedia. Barrios es un comediante notable que ya en su segunda exposición individual (1968) se desprende de las adherencias plásticas del primer periodo —color, *collages*, cómics— para dedicarse a un dibujo más limpio, más inesperado en sus detalles imaginativos y más empapado de una buscada cursilería de buen tono que lo acerca al arabesco del *art nouveau*, y de allí salta sin esfuerzos a copias y ensamblajes donde triunfa sin reticencias el *kitsch*.

De las síntesis corrosivamente humorísticas de Beatriz González a los dibujos con incrustaciones plateadas de donde Álvaro Barrios hace nacer cadenas, cabelleras, rostros, cuerpos, más o menos trenzados e irreconocibles, se recorre una rampa que asciende hacia la sofisticación plena y desemboca en las cajas de Bernardo Salcedo.

Las cajas de Bernardo Salcedo reviven el problema de la producción artística en una sociedad arcaica como la colombiana, frente a la creación dentro de una sociedad industrial y tecnológica como la norteamericana, que fue la primera inventora de cajas como nuevo vehículo de expresión.

Volviendo a Marcuse, cuya visión de la cultura en la sociedad altamente industrializada preside, por contraste, este capítulo, el filósofo alemán sostiene que la sociedad unidimensional en avance altera la relación establecida tradicionalmente entre lo racional y lo irracional. El campo de lo irracional aparece así como el sano, al lado de los aspectos enfermizos de la racionalidad. La ficción, que no responde a los requerimientos de esa sociedad, da libre salida a los «saludables» aspectos irracionales.

La dimensión estética logra reunir términos siempre antagónicos como lo poético y lo científico, y se llega a lo que Marcuse llama «la obscena mezcla de estética y realidad». Este proceso de cambios, de inversiones de valores, que llega a formular el carácter racional de la irracionalidad, sólo se produce, insisto, en la sociedad altamente industrializada. Careciendo de los estímulos que deforman o modifican la visión humana en *esa* sociedad de consumo, una comunidad arcaica como Colombia debe seguir marcando la clara distinción entre la irracionalidad de su vida sociopolítica —que admite con criterio fatalista, ya que no tiene cómo oponerse a la imposición de valores, desprendida de las capas superiores del orden jerárquico—, y de la irracionalidad del arte en sus zonas de vanguardia,

que deriva de un progresivo agravamiento del humorismo como sistema y de la sofisticación como medio, aclarando que tanto el sistema plástico como el medio para realizarlo permanecen indiferentes a cualquier significado demasiado profundo. Esta es la causa por la cual se ha producido en Colombia, en los últimos años, una tal escisión entre artistas y público. El público padece el irracionalismo vernáculo, sociopolítico; su ignorancia de la cuestión y su incultura son el resultado del nacionalismo de clausura practicado por dicho irracionalismo; no tiene por qué comprender el irracionalismo importado de los jóvenes artistas mientras estos no lo adapten a las infinitas corrientes de la irrisión local. —Lo cual fue comprendido perfectamente por Gabriel García Márquez al escribir ese enorme fresco de «pop» criollo que es *Cien años de soledad*—.

Las cajas como medio de expresión se contabilizan por centenares en los últimos años y en ellas ha entrado de todo, desde animales disecados y violines hasta cajas menores de queso Camembert, incluyendo además los contenidos «abstractos», como puede calificarse el aire coloreado, por luces o espejos que quedan inmersos entre vidrios.

Por consiguiente, la caja es ya un medio tan corriente y difundido de expresión como puede serlo la tela de un bastidor, los paneles de mylar o una máquina produciendo haces de luz.

Cómo emplear ese medio, esa es la cuestión. Bernardo Salcedo la resuelve, indiscutiblemente, de una manera original. Su vocación arquitectónica se pone en evidencia

en la planeación de un espacio delimitándolo claramente y creando aperturas por medio de puertas, ventanas, rejillas que, progresivamente, van a desaparecer para que la caja quede sólo como marco. Pero al mismo tiempo que construye un espacio con mentalidad de arquitecto, logra que sea pictórico, en cuanto son las nociones de color, ritmo y luz y sombra las que predominan —aun cuando las cajas sean blancas—, y simultáneamente irracional, puesto que se propone como un hecho gratuito para gozar con las formas organizadas en él, en lugar de investigar su eficacia o su funcionalidad.

Salcedo se mueve en dos planos. En su construcción espacial, marco o estructura de la caja, prevalece una noción llena de rigor volumétrico. En la selección y ubicación de las cosas y los objetos, despliega el humor más fino, más lleno de inteligencia y fantasía, que se ha visto en este nuevo grupo del arte colombiano.

El humor no se apoya, como podría pensarse en un primer momento, sobre los títulos y sus referencias jocosas a la gota de leche, el control de natalidad, las alusiones patrióticas, las estaciones de servicio de gasolina, etcétera. Es más sólido y profundo y va más allá de los títulos; lo sostiene un orden plástico: la disposición original de brazos, piernas y cabezas, el desmembramiento caprichoso y alucinante del cuerpo humano, la utilización insólita, pero nunca antojadiza, de grifos y manijas, el encanto de ese universo barroco y sorprendente que linda siempre con el surrealismo. Advierto una vez más que no se trata del surrealismo intelectual, refinado y coherente de los

europesos, sino del surrealismo que nace de formalismos provincianos, de sobrevivencias coloniales, de la inmarcesible tontería de los ritos sociales, del peso y la constante falsificación de las apariencias. La caja, ese elemento ordenador que representa la organización en medio de la anarquía, es usada, pues, por Salcedo, de una manera tan peculiar, tan ligada al «absurdo nacional», al chiste cruel y al sarcasmo como escapismo, que alcanza a distinguirse de los modelos extranjeros.

Como en el caso de Beatriz González, se trata, pues, nuevamente, del pop *ubicado*. Si comparáramos, por ejemplo, a Larry Bell, típico representante de las nuevas cajas americanas, con Bernardo Salcedo, comprobaríamos que, mientras la ingeniería óptica, las técnicas industriales, el empleo de metales, vidrios esmerilados y materiales sintéticos, condiciona las cajas de Bell y las convierte en sólidos admirablemente acabados, Salcedo, que es su contemporáneo, prefiere usar la caja no para experimentar sino para expresar. La caja que en Bell comunica una referencia directa a los adelantos tecnológicos de la sociedad industrial, en Salcedo es utilizada para escarnecer los innumerables aspectos risibles de la sociedad subdesarrollada. Sin embargo, sería sobreestimar su intención crítica, pensar que Salcedo pretende, con sus cajas, apuntalar el gran rechazo de que hablábamos antes. Sus cajas configuran un acto de diversión y placer, nada diferente al que mueve a pintar a Beatriz González o a dibujar a Álvaro Barrios. Entre ellos hay coincidencia pero no programa común: falta la coherencia que sólo puede provenir de una intención

colectiva, de un criterio fortalecido por convicciones compartidas y meditadas. Por eso no atacan frontalmente la sociedad, como hicieron los pop americanos, sino que se limitan a burlarse de ella. La debilidad conceptual los reduce al puro mérito plástico. Que la falta de intencionalidad incide sobre el mérito plástico y lo minimiza es un hecho. Los juegos pierden así el carácter agrio, la dimensión descomunal y antropofágica que adquieren las expresiones pop en las sociedades altamente industrializadas. De ahí la neutralidad general de casi todo el grupo y también la exaltación de la pintura o del objeto, o de la concepción artística en sí misma, puesto que no hay otro medio para defender las obras. En sus trabajos del 68, Bernardo Salcedo modifica visiblemente el esquema de sus cajas.

Desprende de ellas largas carreteras-flechas de colores, que descienden por las paredes o llegan hasta el suelo y lo recorren; estaciones de servicio, grifos, carros y autómatas lo afirman como un artista cuyos recursos plásticos son siempre imprevisibles, llenos de gracia y originalidad; pero este cambio brusco, así como la última adhesión superficial al «conceptualismo» lo confirman en su condición de «jugador», puesto que la caja-autopista-estación gasolinera o las bolsas acumuladas, más aún que las cajas anteriores, son meros juguetes.

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 condiciones muy restringidas, una actividad profesional de pintor de caballete, pintor muralista y, con mayor fortuna e imaginación, de tallista de objetos en madera dulce, en los cuales manifestaba una gracia tan constante como mínima. El salto de esta obra oscura a las *Mujeres-muebles*, es enteramente sorprendente. La mujer armario, la mujer jaula —*Paula Jaula*—, *Abigail la-mujer-atril*, la mujer mesa, son piezas maestras de ingenio, elaboradas a base de una delirante utilización de elementos decorativos que derivan naturalmente de un frenesí barroco, acumulativo, erótico, floral, cursi. Comparando estas enormes piezas talladas llenas de compartimientos secretos, cajones que salen de los senos, puertecitas semiocultas con obras del mismo género donde el humor se racionaliza y ataca fríamente, como ocurre con las figuras en madera de la venezolana Marisol, Hernando Tejada parece un mago, un prestidigitador cuya posibilidad fantástica resulta inagotable.

También deberían estar condenados al limbo de la mimesis, señalado al principio de este capítulo, los esfuerzos experimentales realizados por las últimas vanguardias aproximándose cada vez más al laboratorio científico «para eludir su responsabilidad estética», como dice Enzensberger, bajo una apariencia de rigor tecnológico. Pero, de la misma manera que pudimos verificar la «nacionalización» del humor pop en Colombia, también se puede comprobar la excepción a la regla experimental —dentro de la cual el artista queda convertido en mero aprendiz de científico— en

la obra de María Thereza Negreiros, artista brasileña, nacionalizada, residente en Cali.

María Thereza Negreiros ha llevado la indagación de su propio proceso creador a un rigor absolutamente implacable: desde 1966, cuando presentó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá una serie de ángeles en relieve, agresivamente contrahechos, que le servían para practicar por primera vez una serie de nuevos materiales, ha vivido obsesionada por encontrar el espacio entre lo que ella llama «la piel del cuadro», su superficie plana, su existencia concreta y visible, y lo que también ella denomina «el mundo interno palpitante», o sea la existencia interior de la obra de arte. En 1968, siguiendo siempre esta búsqueda, trabaja en las figuras de fibra de vidrio que la alejan definitivamente de la concepción plana de la pintura expresionista abstracta practicada en años anteriores, así como del informalismo de una de sus series más bellas y logradas, que titulara *Génesis*. Pero figuras y objetos tridimensionales no alcanzaban, sin embargo, a definir «el espacio para un hombre». A la cacería encarnizada de este espacio, comienza a trabajar en fotografías en 1971. Busca que imágenes irrevocablemente realistas de ojos, dientes, bocas, orejas, sean convertidas en objetos mágicos mediante la ampliación y la reiteración del motivo en el material transparente de la placa fotográfica. Insiste en el propósito de cargar los objetos logrados —cajas, cubos, móviles— con significados que vayan más allá de la mera resolución de problemas técnicos, sin perder nunca de vista la meta de su experimento: definir y denunciar la

condición inhumana del espacio que le ha sido concedido al hombre. En el 71, parece tocar más de cerca esa meta al trabajar en los «pliegues», enormes cintas de placa fotográfica con imágenes de dientes impresas en montajes ferozmente agresivos. En un doble movimiento dialéctico, de expansión hacia adentro y proyección hacia afuera, los dientes impresos en los pliegues triturarán el espacio del hombre, pero también se abren camino como trituradores y defienden ese mínimo espacio, ese hábitat.

Todas las tentativas experimentales de María Thereza Negreiros, como se ve, están tocadas por la preocupación de liberar al hombre y por la angustia de aclarar «los problemas situacionales del espacio real», según sus propias declaraciones. Artista seria, lúcida, sorprendentemente responsable, su progresiva relación con la técnica y la ciencia no ha logrado desvincularla, sin embargo, del intenso tono poético que tiñó sus primeras obras. La alianza experimento-poesía representa un pacto difícil que ha sido dado pocas veces en el arte contemporáneo: cuando se logra, como por ejemplo en el caso de Mary Bauermeister en Estados Unidos o de María Thereza Negreiros en Colombia, esclarece la magnitud de un aporte tecnológico que no puede desdeñarse, pero que, de ninguna manera, puede prevalecer sobre la función, el sentido y la finalidad del arte.

Las nuevas tendencias continúan siendo, al igual que en el panorama artístico que hemos analizado antes, actos personales, de los cuales la noción de comunidad, de alianzas de grupos buscando afiliaciones comunes, así como de

decisiones plásticas que revelen una toma de conciencia del medio nacional, están enteramente excluidas. Como consecuencia, la comunidad colombiana, como tal, sigue sin expresarse.

▪ BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor: *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Imprenta de los Buenos Ayres, S.A., 1969.

Compton, Michael: *Pop Art*.

Dorfles, Gillo: *Estética del mito*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1967.

Enzensberger, Hans Magnus: *Detalles*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1969.

McLuhan, Marshall: *La Galaxia Gutenberg*, Madrid, Editorial Aguilar, 1969.

Marcuse, Herbert: *El hombre unidimensional*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1968.

— — —: *La sociedad opresora*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1970.

▪ DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS ARTISTAS CITADOS EN EL CAPÍTULO IX

BARRIOS, ÁLVARO: Nace en Barranquilla. Estudió pintura y arquitectura en la Universidad del Atlántico, en la Universidad de Perugia y en Venecia, en la Fundación Giorgio Cini. En 1966 hizo

su primera exposición individual en la Galería Colseguros de Bogotá; en 1967 exhibió sus obras en el Museo del Arte Moderno de Bogotá. Del 66 al 67 participó en varias muestras colectivas, en Colombia y en Italia. En 1966 ganó el segundo premio del Concurso Dante Alighieri, Bogotá, el primer premio regional del Salón Croydon y el primer premio de dibujo en el Salón Goya. En 1971 fue enviado a la Bienal de París, con Luis Caballero y Beatriz González.

CÁRDENAS, SANTIAGO: Nace en Bogotá. Estudió en varias escuelas de arte en Estados Unidos del 60 al 64. En 1964 recibe el máster en Bellas Artes concedido por Yale University. Del 60 al 63 vive en Europa. Su primera exposición individual la realizó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1966. En el mismo año recibió el primer premio regional del Salón Croydon, de Bogotá, y en 1968, la Mención de Honor en el Salón Austral de Cali. Es profesor de pintura y dibujo en la Universidad de los Andes, de Bogotá, profesor de dibujo en la Universidad Jorge Tadeo Lozano y de dibujo y teoría del color en la Universidad Nacional de Colombia, ambas de Bogotá.

CUÉLLAR, TERESA: Nace en Bogotá. Estudió pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional y en la Universidad de los Andes. Continuó estudios con maestros particulares. Envío la primera muestra de su pintura al XI Salón Nacional. Un año después viajó a Europa. Continuó estudios en la Academia delle Belle Arti, de Roma. Su primera exposición individual tuvo lugar en 1961, en la Galería El Callejón de Bogotá. Expuso en The Gallery Schramm Galleries Museum of the Arts, Fort Lauderdale, Florida (EE.UU.), 1964. Fue escogida para representar a Colombia en la Bienal de la Pintura Joven en París, 1965. En 1966, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, expuso sus Neo-Bodegones 1. La exposición Neo-Bodegones 2 se llevó a cabo en la Galería Marta Traba, en 1968. En ese mismo año expuso dibujos

en la Galería de la Alianza Colombo-Francesa. En mayo de 1970 expuso en la Galería Belarca 18 dibujos en acuarela con el tema central de los hongos. Ha participado en innumerables exposiciones colectivas, en Bogotá y en el exterior. Su obra está en colecciones privadas y en museos de América y Europa.

GONZÁLEZ, BEATRIZ: Nace en Bucaramanga. En 1962 se gradúa en Bellas Artes de la Universidad de los Andes. En 1964 hace su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En el 65, su segunda muestra en La Tertulia, de Cali, y en el 67, su tercera presentación individual, también en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En 1965 obtiene el segundo premio del Salón Nacional. En el XIX Salón Nacional (1967), vuelve a conseguir el segundo premio. En 1971 es la única representante de Colombia a la Bienal de São Paulo.

GUTIÉRREZ, SONIA: Nace en Cúcuta, Norte de Santander. Estudios: Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. En 1966 obtiene Mención de Honor en el VIII Salón Cano y el cuarto premio de pintura del III Salón Croydon. En 1968 fue escogida para representar a Colombia en el Festival de Artes Plásticas de Lima (Perú). Estudió becada en Francia.

HOYOS, ANA MERCEDES: Nace en Bogotá. Estudia en la Universidad de los Andes y en la Universidad Nacional (Escuela de Bellas Artes). En 1968 participa en la exposición «Los que son», Galería Marta Traba, y en la muestra colectiva de fin de año del Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1971: premio de pintura en el Salón Nacional, Bogotá.

NEGREIROS, MARÍA THEREZA: Nace en Amazonas (Brasil). Se radica en Cali (Colombia). Realiza su primera muestra individual en 1961, en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá. Desde entonces ha presentado ocho exposiciones individuales en

Bogotá, Cali y Río de Janeiro, entre las cuales sobresalió, en 1966, la de *Ángeles en relieve*, Museo de Arte Moderno de Bogotá. En el mismo periodo intervino constantemente en exposiciones y certámenes colectivos. Entre los premios recibidos, mereció el primer premio de pintura del Primer Festival de Arte. Cali: premio «Museo de Cartagena» en el xv Salón Nacional. Bogotá, 1963: primer premio de pintura en el Salón Grancolombiano, y III Festival de Arte Cali, 1963.

SALCEDO, BERNARDO: Nace en Bogotá en 1939. Arquitecto de la Universidad Nacional en 1965. Profesor, desde el mismo año, de diseño básico y taller de arquitectura. Expone por primera vez en 1965, en la Galería del Parque y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En 1966, año en que es rechazado en el Salón Nacional, gana el Premio Gobierno de Córdoba en la Bienal de Córdoba (Argentina). En 1967 recibe la primera mención honorífica de la Bienal de Lima. En 1968 representa a Colombia en las Bienales de Lima y de Quito y el Concurso Códex de pintura de Buenos Aires. Su exposición, «Salcedo 69; las autopistas», se realizó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En 1970 fue premiado en la II Bienal de Coltejer.

TEJADA, HERNANDO: Nace en Pereira, departamento de Risaralda. Estudió en la Escuela de Bellas Artes en la Universidad Nacional de Bogotá. En 1948 presenta su primera exposición individual. En 1953 realiza el mural *Historia de Cali* en la estación del ferrocarril de esta ciudad. Después de hacer escenografía de teatro y ballet y construir títeres de madera, presenta la primera exposición de cuadros del mismo material en Bogotá, en 1965. Ha participado en las Bienales de Venecia (Italia) en 1957, São Paulo (Brasil), 1963, y presentado exposiciones en Estados Unidos, Alemania y Ecuador.

▪ CAPÍTULO X

▪ LA CERÁMICA Y LA TAPICERÍA ACTUALES: BEATRIZ DAZA Y OLGA AMARAL

ESTAR DENTRO DEL ÁREA del totemismo en lugar de permanecer dentro de los ciclos de la historia supone homologarse, sin tener en cuenta para nada ni la evolución ni la continuidad.

El vacío histórico que encontramos desde la exterminación de las culturas nativas por parte de los colonizadores españoles, hasta la historia republicana, sería el equivalente del vacío totémico, que sin embargo permite la persistencia del pasado. «La historia mítica —dice Lévy-Bruhl— ofrece la paradoja de estar simultáneamente unida y desunida con relación al presente. Desunida, puesto que los primeros ancestros eran de una naturaleza distinta a los hombres contemporáneos; aquellos fueron creadores, estos son copistas; y unida, puesto que desde

la desaparición de los ancestros, nada ha ocurrido que no sean acontecimientos cuya ocurrencia borra periódicamente su particularidad».

El tejido y la cerámica constituyen, en América, un fenómeno recurrente. Dentro de las comunidades indígenas marginadas, el telar a mano sigue siendo el centro del trabajo y también ocurre lo mismo con el trabajo de barro, aun cuando los resultados de la cerámica se hayan deteriorado mucho más visiblemente que los tejidos, por las distorsiones y exigencias del turismo.

La importancia y la riqueza excepcional de la orfebrería precolombina, por una parte, y por otra los maravillosos conjuntos urbanos de naturaleza civil y religiosa, han relegado a un segundo término modesto, de las culturas nativas que encontraron los españoles, el estudio de los tejidos e inclusive de la cerámica. La línea de tejidos del horizonte de Chavin, del horizonte de Tiahuanaco y de la era incaica, representa quince siglos de continuidad, aunque progresivamente mermada en su fuerza creativa, en el arte del tejido continental.

Los tejidos de Paracas, situados aproximadamente en el año primero después de Cristo, que corresponden a la fase de las cavernas o de las necrópolis y consisten en mantos que envuelven las momias, son verdaderas maravillas de América. Sigvald Linné describe así los tejidos de Paracas: «Una gran cantidad de tipos de tejidos eran ya conocidos en la fase de las cavernas: entre ellos la estameña y también los bordados de punto llano con hilos de lana sobre tejidos de algodón. Junto a los colores naturales de la lana y

el algodón, blanco y pardo, existían dos matices de rojo y un azul verdoso». El hilado de los copos, la combinación de estambres delgadísimos de algodón con lana de llama, la búsqueda de más de ciento noventa gradaciones de color, por medio de tintes minerales y vegetales que no han sufrido alteración alguna, revela un grado de desarrollo y de significación en los tejidos que los pone muy por encima de la simple utilización práctica. No está determinada con claridad la voluntad religiosa que impone un ritmo reiterativo a los mantos de Paracas; así como los recortes de tejidos que aparecen en el asombroso tejido antropomórfico de Kelim, en el año 1000 —ya dentro del complejo horizonte de Tiahuanaco—, no alcanza a tener clara explicación. La abstracción de los maravillosos mantos ceremoniales de Tiahuanaco, correspondientes a una fase tardía, ocultan una semiología que, en clave, comunica un lenguaje que nos introduce en ese imperio.

Lana y algodón de los mantos incas, inferiores en belleza y en imaginación creadora a los que les preceden, continúan practicando, sin embargo, igual despliegue de virtuosismo técnico. Pero el tejido, íntimamente relacionado con el rito, con los cultos funerarios, con las ceremonias, pierde importancia y poder significativo cuando la clerecía cristiana sustituye, en el ritual, a los grandes sacerdotes locales. Reducido a una técnica, privado de su semántica, el lenguaje textil se empobrece y se refugia en las comunidades marginadas. El tejido se pragmatiza, la cerámica se prostituye.

Menos circunscrita a un área dominante, la cerámica florece con distintos niveles artísticos, a todo lo largo

y ancho de las civilizaciones precolombinas. Figuras de barro, pinturas negativas y positivas, una increíble riqueza en las formas y en las inclusiones antropomórficas, van paralelas a una relativa simplicidad técnica, que nunca alcanza a conocer ni el vidriado ni las técnicas mixtas de la cerámica ejecutada en las civilizaciones orientales.

Como en el caso de los tejidos, la cerámica precolombina podría ser clasificada, en términos formales, entre aquellas piezas donde prevalece la simetría y otras asimétricas, inventadas. Volviendo a utilizar ciertos brillantes conceptos de Lévy-Bruhl sobre ambas premisas, se comprueba que tanto la cerámica como los tejidos simétricos demuestran una prevalencia del juego, una ordenación previa de los elementos de acuerdo con unas reglas dadas, que en cierto modo coarta la imaginación creadora. La asimetría, en cambio, es engendrada. Está sujeta a la contingencia y a la confluencia de elementos fuertemente creativos, el primero de ellos, el talento. En este sentido, nada revela más claramente el extraordinario talento de las culturas mexicanas frente a las culturas peruanas, cuyos conceptos simétricos, dados de antemano, restringen el azar y la fantasía personal, y frente a la pobreza, a la limitación determinada por la utilidad y la repetición de moldes, de la cerámica colombiana y la ecuatoriana.

La asimetría prevalece muchas veces dentro de la historia de los tejidos precolombinos; la perforación de los tejidos, la inclusión de plumas, piedras o trozos de materias duras manifiestan un estado de invención, un desajuste del orden simétrico que ha sido admirablemente recogido

por los actuales artistas ecuatorianos del grupo Tábara-Villacís, en cuyas obras se rompió la simetría con inclusiones que en algún momento tuvieron un sentido mágico.

Si aceptamos, como se dijo antes, que los países situados en fuertes áreas culturales precolombinas corresponden al vacío totémico, esta premisa no puede extenderse a todo el continente, puesto que en el sur no existe ni el vacío totémico ni el soporte de la evolución histórica: constituyen los países más imposibilitados para apuntar fenómenos de recurrencia artística. La historia de sus culturas modernas no se ha probado suficientemente, y el término de desarraigados nostálgicos, etcétera, aplicado por los escritores que detectan el fenómeno, desde Sábato a David Viñas, les corresponde por derecho propio. Por su misma falta de resistencia estos países son, en América, quienes reciben con mayor entusiasmo los contingentes aluvionales de fin del siglo pasado y comienzos de este, y quienes se convierten prácticamente en colonias europeas, acomodando su cultura nacional a una cultura de trasplante. Este fenómeno condiciona toda la vida creativa del sur y la torna más dinámica, más europea y más impersonal. Por eso los indicios de recurrencia cultural se dan sólo en los países correspondientes al vacío totémico.

No es coincidental, pues, el notable florecimiento de una cerámica popular que sigue manteniéndose dentro de las posibilidades de la creación asimétrica, en México; ni la persistencia de los trabajos de cerámica en Ecuador y Perú, de los tejidos populares en ambos países y en Bolivia. También son hechos artísticos emanados de la recurrencia,

la aparición de una pintura «de rescate de la tradición», como la de Fernando de Szyszlo en el Perú, Tamayo en México o Tábara en el Ecuador, así como la proliferación de los tejidos modernos en Colombia. Dentro de este proceso de recurrencia queda excluida Venezuela, ya que el modo excepcional como se desarrolló su economía a partir del descubrimiento del petróleo, la desarticuló del cuerpo común de ciertas áreas latinoamericanas, la abrió hacia la inmigración y le creó una evolución artificial que debía incidir naturalmente en la producción de una cultura supermoderna proyectada sobre un exaltado universalismo. Quizá por eso mismo la cerámica venezolana actual no tiene parangón con las otras manifestaciones de cerámica del resto del continente. Su superioridad evidente está apoyada en el estilo europeo de los extranjeros que la practican, como Tecla Tofano, o en los artistas nacionales que adoptaron las más refinadas técnicas europeas, como Cristina Merchán. La cerámica colombiana, por el contrario, cuya personalidad más significativa es Beatriz Daza, parece acosada por un sentimiento arcaico que tendiera hacia un orden bárbaro.

En la última década se produjo en Colombia la instalación simultánea de tres telares de mano para fabricación de textiles: el de Olga Amaral, el de Graciela Samper y el de Marlene Hoffmann. Olga Amaral ha descollado por sobre el alto nivel de las dos restantes, gracias al interés de búsqueda permanente que distingue su trabajo y que la coloca en el camino de la creación asimétrica vinculada con aquellos tejedores fuertemente inventivos de la época precolombina.

Olga Amaral realizó su primera exposición individual en 1966, en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela. Se trató de una extraordinaria muestra de objetos tejidos, tramas transparentes y entrelazados, y bandas o cintas de tejido dispuestas de tal manera, que el tejido perdía su condición plana bidimensional para instalarse dentro de un concepto espacial en tres dimensiones.

El tejido, para Olga Amaral, ha estado tan alejado de la improvisación creativa, como de la finalidad práctica. A través de sus años de aprendizaje técnico en la Cranbrook Academy of Art in Michigan y de los años de diseño arquitectónico del Colegio Mayor de Cundinamarca, en Bogotá, Olga Amaral fue reordenando la idea menor de artesanía hasta nivelar artesanía y arte, con el ánimo de expresar un sentido de construcción, armonía y relación de colores mediante elementos textiles. El apoyo de Jack Lennor Larsen, en Nueva York, la confirmó en su terreno de investigaciones creativas, sostenidas sobre dos conceptos: transmitir una sensación espacial y comunicar complejos efectos cromáticos por medio de la textura peculiar del tejido.

El espacio conseguido adentro de un tejido es, evidentemente, de naturaleza distinta al espacio ilusionista conseguido por medio de la pintura o la escultura. Se trata, contrariando la ilusión óptica, de un espacio *real*, que circula entre mallas, entrelazados, puntos de unión y filamentos o bandas tejidas. Es a la vez un espacio cambiante; mucho más dúctil, puesto que no está fijado por el diseño, que el espacio plástico. Se altera sin cesar con

el movimiento de la tela, con la flexibilidad que alcance, con las múltiples visiones que puede tener el espectador, frente al tapiz colgado, al hacer un recorrido circular. El mayor encanto y la originalidad de los tejidos entrelazados de Olga Amaral consiste en su transparencia y en su movilidad espacial. El concepto de trama, que desaparece en los tejidos industriales sustituido por el concepto neutral de la simple superficie tejida, reaparece aquí con todo su prestigio perdido.

Los materiales empleados, algodón, hilos de seda, cáñamo, metales o vidrio, son puestos de relieve por la trama, y convertidos en elementos que asumen una importancia estética. Es la suma de estos elementos singulares la que da la pauta de la importancia o el encanto del tejido. A este valor, a esta suma significativa de elementos claramente individualizables que constituyen la trama, se añade, sin duda, la riqueza cromática.

No sé si instintivamente o como resultado reflexivo de su curiosidad por los tejidos indígenas sobrevivientes en la zona andina, Olga Amaral usa un estilo reiterativo para colocar las zonas de color o articular el estampado del tejido. La gran decoración de la zona andina, especialmente de la peruana, se caracteriza por su intención repetitiva. Un elemento que hace las veces de módulo comienza a repetirse serialmente, no con un sentido rítmico que supondría movimiento y pausa, sino con la idea de *sinfin* que domina toda la decoración de las grandes comunidades antiguas, inclusive las africanas y asiáticas. Limiándonos a las precolombinas, hallamos en la repetición

no sólo la fuerza y la voluntad de imponer un sistema decorativo, sino esa sensación alucinada, mágica e irracional que produce siempre un trabajo serial —efecto que ha sido hábilmente tratado por los pintores contemporáneos, quienes desde Tobey hasta Castellani, pasando por los innumerables ópticos, aprovechan el serialismo como una forma de enfrentamiento con la composición racional, «finita», europea—.

La parte cromática y decorativa de los tapices y formas tejidas por Olga Amaral, es básicamente serialista. No recoge, pues, la tradición de la tapicería europea, aubussoniana y de Chantilly, donde el tejedor actúa como un pintor describiendo una escena que tiene su desarrollo y su marco dentro del área del tapiz y que se continúa en toda la línea moderna de los tapices-cuadros —recogida en Colombia por las otras dos tejedoras, Graciela Samper y Marlene Hoffmann—, sino que, ajustando sus trabajos a las concepciones del serialismo plástico, toma un módulo y lo va repitiendo con mínimas modificaciones a través del tapiz.

Muchos tejedores modernos se alinean indudablemente en la misma línea experimental serial que ha envejecido, de golpe y radicalmente, la tapicería que pasa por la línea Lurcat.

Pero los tejidos de Olga Amaral afirman, además, un punto de vista personal que podríamos calificar, en un intento de diferenciación con sus más cercanos colegas extranjeros, como cierta barbarie, cierto impulso directo apoyado en la humildad y el fervor artesanal por la materia,

que la separa del refinamiento de los demás. Hay unas motivaciones profundas en los textiles de Olga Amaral, así como los hubo también en las incrustaciones de metales o espejos de la pintura del ecuatoriano Tábara, que no son visibles, por ejemplo, en un tapiz de Anni Albers o de cualquier otro tejedor estadounidense o europeo donde privan la racionalidad y el deseo de conseguir una superación artesanal muy notoria.

La técnica que ha alcanzado una gran complejidad en Olga Amaral, permanece, no obstante, al servicio de un significado básicamente textural; el movimiento de aire circulante, la repetición de módulos cromáticos, la sobrevaloración de la trama, no son en ella gestos gratuitos ni proezas de habilidad. No se advierte la complacencia externa en jugar con anudados, por ejemplo, como Sheila Hicks, ni en manifestar la independencia de una textura con respecto a todo el resto, como en la obra de Magdalena Abakanowicks.

Una exposición general de tejidos tal como las bienales internacionales de tapicería de Lausanne, verbigracia, nos muestra hasta qué punto la tapicería moderna está llena de nostalgia por la pintura y realiza continuos y visibles trasposos. Los tapices «parecen» Vasarely, o Klee, o Burri, o De Staël, o Malevich.

Olga Amaral, gracias a que su sensibilidad sigue siendo tejedora, ha comprendido algo que sus eminentes colegas olvidan: que el tapiz debe ser una expresión independiente de otros medios plásticos. Hay en su obra un orgullo, una emoción, una solidaridad interna con los elementos

textiles, una acomodación del sentimiento expresivo a la naturaleza peculiar de dichos elementos, que le confieren un tono excepcional y auténtico. Sus tejidos, por consiguiente, no son tejidos que parecen esculturas, o pinturas o relieves, sino tejidos, que llevan los significados específicos de la trama textil a un poderoso enriquecimiento expresivo. Cuando los elementos injertados en las tramas no son textiles, o sea, cuando emplea varillas de metal, filamentos derivados de metales, cáñamo, vidrio y fibras sintéticas, Olga Amaral logra usarlos en función del tejido, siempre como apoyaturas o auxiliares del verdadero protagonista, que es el algodón.

De todas estas condiciones de su obra que progresivamente se han ido densificando y volviendo más netas, y también de la relación de estilo entre su obra de tejedora y la tapicería moderna internacional, se define como una artista ubicada dentro del vacío totémico que sirve de recinto y medio peculiar a los tejedores americanos, y lo encarna sin apelar a ningún recurso folklórico, sin rescatar artificialmente formas precolombinas ya inoperantes. Lo encarna en una actitud: en la conservación de los datos esenciales de la antigua tapicería precolombina; en la manera de garantizar al tejido su condición auténtica; en la energía de sus realizaciones que no se menoscaban con el refinamiento técnico.

La relación de causa a efecto que se advierte entre el medio y el resultado artístico, también puede resaltarse en la obra de la ceramista Beatriz Daza. Cuando Beatriz Daza gana el premio Nacional de Cerámica en 1964 —después

de recibirlo consecutivamente en el 62 y 63—, la gran vasija de barro que recibe el premio recuerda sin dificultad los odres para vino y aceite que se usaban en Pompeya.

No sólo la forma tiene reminiscencias arcaicas: también el material empleado, los esmaltes y los acabados rugosos, ásperos, fuertes, que utiliza para sus cántaros, manifiestan muy abiertamente una separación de la moderna cerámica europea, apoyada en la estilización del diseño y en la finura del terminado.

A su manera, la cerámica de Beatriz Daza también representa una recurrencia dentro de nuestra cultura de vacío totémico. La cerámica precolombina en la zona de Colombia queda anonadada bajo el esplendor del trabajo de los orfebres. La representación antropomórfica es estereotipada y pobre, no sintética como en los elementos de oro, el acabado es imperfecto, el color es monótono, no hay casi diferencias entre los estilos de las distintas áreas; en los centenares de vasijas donde no se puede establecer comparación alguna con la cerámica de Tiahuanaco, por ejemplo, o con las vasijas mexicanas de cualquier procedencia que sean, la utilidad priva siempre sobre la forma. Además se trata de una utilidad primaria, que muy raras veces parece haber trascendido ese fin inmediato.

En la cerámica moderna de Beatriz Daza ocurre algo similar: las mejores piezas suyas son odres, cántaros, jarras, grandes y toscos, cuyo destino claramente marcado también se impone sobre la forma. La noción de belleza que se proyecta desde estos bastos utensilios de uso corriente es muy peculiar. El encanto táctil de las terminaciones

múltiples y perfectas de los ceramistas modernos europeos y norteamericanos, deja paso a la sensación fuerte y bárbara de enfrentarnos a una nueva piel para las cosas. Piel o corteza, sus interminables investigaciones y experimentos de cocción con toda clase de materiales, esmaltes y pigmentos inventados por ella misma, la llevaron a formular ese acabado grueso e imprevisible, lleno de pequeños cráteres, salpicado de puntas, orgánico y casi geográfico. La textura, en su caso, fue mucho más que un resultado accidental: fue una definición, la base conceptual de su cerámica, que determinaba también la forma. Solamente amplias vasijas pesadas, deliberadamente arcaizantes como el *Crisol para Prometeo*, podían concordar con tal violencia y predominio de la textura. El arcaísmo está buscado en tales piezas mediante la realización cruda de las formas y de las referencias mitológicas que enmarcan su obra dentro de una constante tendencia poética. Esa tendencia, que la separó de la moda y los refinamientos importados, mantuvo su extenso trabajo de ceramista —desde la época de los odres (59 al 65) hasta la época de los relieves de restos de cosas (66-67)— en un estricto campo personal que se proponía aliar la potencia natural de la materia a una semántica impregnada de poesía.

Beatriz Daza nunca fue, ni aun en los periodos en los cuales actuó exclusivamente como ceramista, una artesana de acuerdo con el concepto tradicional. Como Olga Amaral, permaneció en el límite entre artesanía y arte, confundiendo sin cesar ambos términos en una obra menos utilitaria que la artesanal y más motivada que la artística.

En ambas se advierte muy claramente el empeño de enriquecer los resultados prácticos de la artesanía con el injerto de elementos gratuitos y estéticos propios del arte. El placer que le producen los objetos, la cosa táctil y concreta en sí, se va uniendo en esta forma a la voluntad de proyectarlos y provocar sus metamorfosis.

En 1966 Beatriz Daza realiza su segunda exposición individual, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, presentando al público una obra inesperada. Tazas, vasijas, platos de loza y cerámica, habían sido destruidos sistemáticamente, martillados y reducidos a escombros. Esos fragmentos, a su vez, fueron insertados meticulosamente en gruesas paredes de material, excavadas al efecto, para crear un ensamblaje, tan tremendo y bárbaro como las cerámicas anteriores.

Su lenta prolijidad para componer y organizar formas, el horror de dejar las cosas libradas al azar, y el raro y acendrado placer de meditar sobre ellas, tan características de su personalidad artística, volvían a sumarse ahora a la energía emanada en este caso de los objetos destruidos. La poesía emergente era la de la destrucción, no la de la construcción. En los muros volvió a desplegarse, quizá con un sentido más nostálgico y pesimista, todo su sentido poético. La titulación de estas obras aclaraba al espectador que nada era más alejado de su intención que lograr un ensamblaje puramente formal. Beatriz Daza renunciaba, literaria y románticamente, al imperio de las cosas enteras, a la infalibilidad de los objetos. Los destruía sin furia, para probar su fragilidad. Luego los ensamblaba para asegurar

su persistencia en el recuerdo. Una tendencia fuertemente elegíaca, la de poetizar apoyándose en la nostalgia de las cosas perdidas, afloró en las paredes excavadas de 1966.

Lo mismo que en las cerámicas anteriores, su manera fuerte y casi masculina de trabajar y concretar una técnica, buscaba una conciliación con tal cauce poético.

El *collage*, que siempre se ha caracterizado en la época moderna por su manierismo natural, por el rebuscamiento de los ensamblajes y la delicadeza frívola de repartir la visión real en una serie de pequeños equívocos —comportamiento ilusionista que va desde Schwitters hasta Rauschenberg— toma en la obra de Beatriz Daza la misma corporeidad y decisión física que definió antes los objetos de cerámica.

Después de ahuecar la pared elaborada por ella misma como un albañil, y de crear el espacio necesario para insertar en él los restos de un mundo hecho pedazos, Beatriz Daza va aceptando todo: la gana su invariable simpatía hacia las cosas, su ternura y buena voluntad para palpar y comprender —más que para ver— el mundo circundante.

Las paredes van enrareciéndose, cargándose de significados. Los recuerdos de infancia, las horas perdidas, los momentos fúnebres y los momentos gloriosos, el desconcertante ir y venir continuo entre la felicidad y otras tristezas, se apodera de su arte mediante insinuaciones y presagios: mariposas, estampas antiguas, cucharas de plata, cristales, espejos desgastados, van enriqueciendo el ensamblaje sostenido por los fuertes restos de la cerámica despedazada.

Los espejos, especialmente, generan efectos ilusorios: gracias a ellos, las paredes se abren y se prolongan. El mundo real, el de las cosas enteras, se mira irónicamente en el mundo destruido. La originalidad de Beatriz Daza en este momento llega a su punto más penetrante. Sin embargo, esto era un alto en la tendencia hacia la pintura, y ella lo sabía; calmadamente, con su aire reflexivo y lógico, estaba recuperando, mediante esa cerámica pulverizada y los objetos castigados, los valores de composición, de espacio y plano, de relación entre unos y otros factores, que siempre la preocuparon.

La cerámica de Beatriz Daza es insular en Colombia; la pobreza general de esta técnica, que se pone de manifiesto en los salones especiales o generales, no permite afirmar la existencia de una cerámica colombiana a ningún nivel, ni a nivel popular como en México, ni a nivel culto como en Venezuela.

Cualquiera sea la limitación o la riqueza de sus medios expresivos, la cerámica, por otra parte, es un factor excéntrico dentro de nuestras sociedades. Si estas sociedades fueran auténticas y coherentes con su reaccionarismo, el trabajo hecho a mano tendría todavía un papel preponderante. Pero como se definen a sí mismas como sociedades industrializadas sin serlo, el trabajo hecho a mano parece encarnar mucho más un gesto trivial turístico que una ocupación necesaria y establecida por la comunidad. El significado del tejido y la cerámica, a través de este proceso de mixtificaciones y confusiones semánticas, ha sido completamente tergiversado. Marginado o explotado, el

artesano produce lo que le piden, no lo que siente ni lo que le interesa, dando resultados mediocres, prostituidos.

En este camino de prostitución de las artesanías dentro de supuestas estructuras de desarrollo, sólo artistas verdaderamente conscientes del significado de la materia y dispuestos a revalorarlo ante el público mediante sistemas expresivos modernos, integrados con el lenguaje general contemporáneo, podían hacerlo. Los tejidos de Olga Amaral y las cerámicas de Beatriz Daza lo prueban. Ambas técnicas, tejido y cerámica, logran ser presentadas por conducto de sus obras, no como los últimos vestigios de un idioma arcaico destinado a desaparecer, sino como testimonios de la novedad y fuerza de dicho lenguaje, articulado dentro de la actualidad estética nacional.

▪ BIBLIOGRAFÍA

- Bushnell-Digby: *Ancient American Pottery*, Londres, 1955.
Carrión, Rebeca: *Elementos culturales de Paracas*, Lima, 1949.
Dorfles, Gillo: *La estética del mito*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1967.
Lévi-Strauss, Claude: *Tristes trópicos*.
Lévy-Bruhl, Lucien: *La mentalidad primitiva*.
Linné, Sigvald: *América precolombina*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

▪ DATOS BIOGRÁFICOS DE LOS ARTISTAS CITADOS EN EL CAPÍTULO X

AMARAL, OLGA: Nace en Bogotá. En 1954 y 55 se dedica al estudio de textiles en Cranbrook Academy of Art, Michigan, Estados Unidos. En 1958 realiza su primera exposición individual de tejidos, en la Sociedad Colombiana de Arquitectos. En 1967 participa en la muestra Jack Lennon Larsen Show Room, Nueva York; en el mismo año representa a Colombia en la III Bienal de Tapicería Antigua y Moderna de Lausanne, Suiza. En 1968 exhibe en el West Museum de San Francisco y uno de sus tapices es adquirido para la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Fue directora del curso de textiles de la Universidad de los Andes, Bogotá. Ha dictado dos cursos en Haystack Mountain School of Crafts en Queer Isle, Maine en 1967. Ha hecho exposiciones individuales en el Museo de Bellas Artes de Caracas, la Biblioteca Luis Ángel Arango (Banco de la República) y el Museo de Arte Moderno, de Bogotá.

DAZA, BEATRIZ: (1928-1968): Estudios: de pintura, en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, Barcelona (España); Academia de Bellas Artes de Roma y Beaux Arts de París; de cerámica, en el Atelier Bertrand, París. Realiza su primera exposición individual de cerámica en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1964. En el 62, 63 y 64 gana consecutivamente el primer premio de cerámica otorgado en los respectivos salones nacionales. En 1966 presenta su segunda muestra individual de relieves, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

▪ ÍNDICE DE NOMBRES

▪ A

Abakanowicks, Magdalena: 370
Acevedo Bernal, Ricardo: 11, 106,
112, 113, 114, 117, 118, 119,
123, 126, 127, 129, 131, 141,
142
Acuña, Luis Alberto: 9, 28, 29, 59,
156, 183
Adorno, Theodor: 118, 119, 357
Agudelo, Rita de: 199
Albers, Anni: 370
Albers, Josef: 264, 343
Alcántara, Pedro: 12, 279, 287,
289, 302, 304, 313, 316, 317,
318, 319, 321, 348
Aleijadinho (El) (Lisboa, Antonio
Francisco de): 35, 58
Alighieri, Dante: 358
Alonso, Carlos: 254, 255, 304
Álvarez de Sotomayor, Fernando:
128

Amaral, Olga: 12, 361, 366, 367,
368, 369, 370, 371, 373, 377,
378
Apollonio, Umbro: 208
Aragón, Luis: 233
Arango, Jorge Luis: 29, 59
Arango, Luis Ángel: 200, 209, 278,
359, 378
Arenas Betancourt, Rodrigo: 226
Argan, Giulio Carlo: 208, 239,
263, 276
Arguedas, José María: 153
Ariza, Gonzalo: 194
Artaud, Antonin: 296
Aurier, Albert: 96

▪ B

Bacon, Francis: 170, 188, 220, 254,
300, 301, 302, 303, 308, 310,
311

- Barba, Ramón: 226
 Barlach, Ernst: 219
 Barney Cabrera, Eugenio: 9, 39,
 89, 91, 104, 125, 129, 131, 140,
 161, 208
 Barrera de Groot, Emperatriz:
 112, 113, 114
 Barrios, Álvaro: 347, 348, 353, 357
 Barrios, Armando: 158
 Baskin, Leonard: 220, 276
 Bauermeister, Mary: 356
 Bell, Larry: 352
 Bentham, Jeremy: 79, 89
 Berbeo, Juan Francisco de: 74
 Bolívar, Simón: 74, 76, 79, 80, 81,
 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92, 93,
 101, 102, 103, 116, 333
 Bonnard, Pierre: 146, 214
 Bonnat, Léon: 96, 106, 109, 126,
 127, 134
 Borges, Jorge Luis: 136, 152, 254,
 255
 Botero, Fernando: 16, 89, 90, 241,
 243, 245, 246, 247, 248, 249,
 250, 251, 252, 253, 255, 256,
 259, 260, 261, 262, 269, 272,
 277, 283, 286, 288, 306, 307
 Bouguereau, William-Adolphe:
 95, 96, 97, 106, 109, 134
 Boulton, Alfredo: 163
 Brâncuși, Constantin: 221
 Braque, Georges: 189
 Brecht, Bertolt: 279, 280
 Breton, André: 132, 148, 150, 162,
 233, 296
 Brion, Marcel: 208
 Brueghel, Jan: 47, 90
 Brunst: 164
 Buendía, Aureliano: 250
 Bursztyn, Feliza: 12, 238, 239, 279,
 287, 289, 290, 291, 292, 293,
 294, 295, 313, 319, 321
 Burri: 370
 Bushnell-Digby: 377
 Butler, Horacio: 158
 Butler, Reg: 219
- C
- Caballero y Góngora, Antonio: 74
 Caballero, Luis: 12, 279, 287, 289,
 302, 304, 309, 310, 311, 312,
 313, 317, 318, 319, 322, 358
 Cabré, Manuel: 158
 Cage, John: 290
 Caldas Barbosa, Enrique de: 65,
 67
 Caldas, Francisco José de: 79, 86
 Calderón de la Barca, Pedro: 276
 Cano, Francisco: 112, 114, 118,
 119, 121, 123, 124, 126, 129
 Capote, Truman: 248
 Cárdenas, Carolina: 114, 121
 Cárdenas, Santiago: 12, 203, 323,
 343, 344, 345, 347, 358
 Cardoza y Aragón, Luis: 162
 Caro, Miguel Antonio: 102

Carpaccio, Vittore: 44
 Carpentier, Alejo: 148, 149
 Carrión, Rebeca: 377
 Carvacho, Víctor: 162
 Castagnino, Juan Carlos: 158
 Castellani, Enrico: 369
 Castillo, Marcos: 158
 Centurión, Emilio: 157
 César, Cayo Julio: 237
 Cézanne, Paul: 212
 Cini, Giorgio: 357
 Clark, Lygia: 225
 Colbert, Jean-Baptiste: 106, 107
 Compton, Michael: 357
 Condori (el Indio): 58
 Connolly, Cyril: 224
 Cortázar, Julio: 141, 152, 182
 Cristo: 192, 335, 362
 Cryssa: 237
 Cuéllar, Teresa: 346, 358
 Cuervo Urisarri, Nicolás: 89
 Cuervo, Rufino: 92
 Cuevas, José Luis: 220, 254, 255,
 376, 304

■ CH

Chadwick, James: 216
 Chamberlain, John: 237
 Chase, William: 126

■ D

Dalí, Salvador: 296
 Damaz, Paul: 276
 Da Panicale, Masolino: 46
 Daza, Beatriz: 12, 275, 361, 366,
 371, 372, 373, 374, 375, 376,
 377, 378
 D'Arcangelo, Allan: 268
 De Kooning, Willem: 220, 307
 Degas (Edgar de Gas): 134, 214,
 251
 Desnoes, Edmundo: 162
 De Staël, Nicolas: 193, 370
 Diamant de Sujo, Clara: 163
 Díaz Vargas, Miguel: 123, 124,
 127, 138
 Di Prete, Danilo: 238
 Dorfles, Gillo: 357, 377
 Dorival, Bernard: 95
 Dubuffet, Jean: 193, 220, 254, 307
 Duchamp-Villon, Raymond: 215
 Duchamp, Marcel: 231
 Durrell, Lawrence George: 297,
 304

■ E

Elizondo, Salvador: 318
 Éluard, Paul: 233
 Engel, Walter: 208
 Enzensberger, Hans Magnus: 354,
 357
 Ernst, Max: 296
 Escobar, Marisol: 220, 354

Eslava, Sebastián de (marqués): 73
 Espinosa, José María: 77, 81, 84, 92

■ F

Fals Borda, Orlando: 319, 320
 Faulkner, William: 342
 Felipe IV: 64, 192
 Ferdinandov, Nicolás: 165
 Fernández, Justino: 162, 163
 Figari, Juan Carlos: 164
 Figari, Pedro: 131, 132, 133, 134,
 136, 137, 138, 141, 143, 144,
 145, 146, 147, 149, 151, 152,
 153, 154, 157, 158, 159, 163,
 164, 185, 259, 260
 Figueroa, José Celestino: 76, 89,
 90, 92, 93
 Figueroa, José Miguel: 76, 89, 90,
 92, 93
 Figueroa, José Santos: 93
 Figueroa (los): 11, 24, 39, 59, 61,
 62, 76, 77, 80, 88, 89, 91
 Figueroa, Pedro José: 74, 76, 79,
 80, 82, 88, 89, 90, 93
 Fischer, Ernst: 320
 Fisher: 302
 Francastel, Pierre: 208, 312
 France, Anatole: 233
 Francesca, Piero della: 245, 249,
 259
 Friedman-Van Der Marck: 240
 Furtado, Celso: 320

■ G

Gabo, Naum: 171, 215, 217
 Gaitán Durán, Jorge: 269, 270, 276
 Gaitán, Jorge Eliécer: 104, 243,
 284
 Galán, José Antonio: 74, 77
 Garay, Epifanio: 11, 96, 97, 99,
 104, 105, 106, 109, 111, 112,
 113, 117, 118, 119, 123, 124,
 126, 127, 129, 131, 135, 138,
 141, 142, 145, 185, 186
 Garaudy, Roger: 281
 García Márquez, Gabriel: 116,
 247, 248, 260, 350
 García Ponce, Juan: 276
 García Hevia, Luis: 85, 93
 García, Mauricio: 51
 Gargallo, Pablo: 216
 Gauguin, Paul: 212
 Giacometti, Alberto: 219
 Gil Tovar, Francisco: 24, 28, 59
 Giraldo Jaramillo, Gabriel: 9, 23,
 59, 91, 105, 106, 125, 162
 Gischia-Védres: 239
 Gisselbrecht, André: 171, 279, 280
 Gómez Jaramillo, Ignacio: 156,
 183, 284
 Gómez, Pedro Nel: 156, 183
 Gómez de la Serna, Ramón: 133
 Gómez Campuzano, Ricardo:
 123, 124, 127
 González, Julio: 216

- González, Beatriz: 12, 323, 332, 333, 334, 335, 336, 339, 348, 352, 353, 358
- González Manrique, María Tadea: 72
- Goya y Lucientes, Francisco de: 64, 133, 358
- Graciarena, Jorge: 314, 320
- Grau, Enrique: 22, 156
- Greco (El): 27, 40, 42, 47
- Grela, Juan: 157
- Grillo, Maximiliano (Max): 130, 165
- Grohmann, Will: 208
- Gropius, Walter: 187, 217, 239, 263, 264, 265, 276, 343
- Groot, José Manuel: 25, 26, 29, 41, 56, 59
- Guillén Martínez, Fernando: 122, 123, 126, 284, 285, 320
- Gutiérrez, Alberto: 22
- Gutiérrez, Joaquín: 11, 39, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 76, 80, 93
- Gutiérrez Solana, José: 133
- Gutiérrez, Sonia: 12, 323, 337, 338, 339, 359
- Guzmán, Germán: 320
- Henner, Jean-Jacques: 96
- Herbert, David: 240
- Hernández, Felisberto: 147, 152
- Herrera MacLean, Carlos A.: 163
- Herrera, Ignacio de: 90
- Hicks, Sheila: 370
- Hinestrosa Daza, Ricardo: 130
- Hodin, J. P.: 208
- Hofmann, Werner: 239, 289
- Hoffmann, Marlene: 366, 369
- Honig, Edwin: 277
- Hopper, Edward: 161, 341, 342
- Hoyland, John: 268
- Hoyos, Ana Mercedes: 12, 323, 337, 339, 340, 341, 342, 343, 348, 359
- Hoyos, Ramón: 247, 248, 249, 250, 257
- Hunter, Sam: 208
- **J**
- Jaffe, H. L. C.: 208
- Jaramillo, Alipio: 156, 183
- Jaramillo, Guillermo: 124, 128
- Jaramillo Uribe, Jaime: 98, 99, 101, 126
- Johns, Jasper: 234
- Judd, Donald: 223, 237
- **H**
- Hartung, Hans: 216
- Hauser, Arnold: 208
- Hauser, Henri: 110
- **K**
- Kafka, Franz: 281
- Kandinsky, Wassily: 211, 264

Kelly, Ellsworth: 268
 Kienholz, Edward: 170
 Klee, Paul: 222, 264, 277, 370
 Kokoschka, Oskar: 139, 141
 Kosice, Gyula: 238

▪ **L**

Lam, Wifredo: 131, 132, 148, 149,
 150, 151, 153, 154, 162, 164,
 185
 Larsen, Jack Lenor: 367, 378
 Lasansky, Mauricio: 254, 255, 277
 La Tour, Georges de: 107
 Lebret, Louis-Joseph: 284
 Le Corbusier (Charles-Édouard
 Jeanneret-Gris): 164
 Lehmbruck, Wilhelm: 219
 Lenin (Vladimir Ilyich Ulyanov):
 316
 Le Parc, Julio: 170
 Leudo, Coriolano: 128
 Lévi-Strauss, Claude: 377
 Lévy-Bruhl, Lucien: 361, 364, 377
 Liévano Aguirre, Indalecio: 92,
 100, 101
 Linné, Sigvald: 362, 377
 Lippold, Richard: 222
 Lipschutz, Alejandro: 34
 Lissitzky, El (Lazar Markovich
 Lissitzky): 217
 López Pumarejo, Alfonso: 287
 López, Jaime: 156
 López, José Hilario: 79

Lowry, Malcolm: 198
 Lozano, Jorge Tadeo: 358
 Lukács, Georg: 170, 171, 213, 224,
 279, 280, 320
 Lukin, Sven: 223
 Luis XIV: 42, 106, 107

▪ **M**

Mack, Heinz: 219
 Magritte, René: 248, 296, 341, 345
 Malevich, Kazimir Severinovich:
 145, 171, 370
 Malraux, André: 172
 Manet, Édouard: 106
 Manzù, Giacomo: 219
 Marchiori, Giuseppe: 239
 Marcuse, Herbert: 326, 349, 357
 María Teresa de Parma: 65
 Mariátegui, Luis Carlos: 282
 Marqués de San Jorge: 73, 74, 93
 Martínez, Efraín: 123, 128, 130
 Martínez Delgado, Santiago: 27,
 59, 112, 119, 121, 122, 123, 128,
 135
 Matisse, Henri: 338, 344
 Matta, Roberto: 132, 148, 149,
 150, 151, 153, 154, 164, 207,
 281, 316
 Matthews-Silvert: 126
 Maya, Rafael: 128
 McLuhan, Marshall: 357
 Medina Castro, Manuel: 126

- Meissonnier, Juste-Aurèle: 96, 109, 184
- Mejía, Norman: 12, 279, 287, 289, 296, 297, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 317, 319, 322
- Melo, José María: 101
- Mendoza Varela, Eduardo: 59
- Merchán, Cristina: 366
- Messer, Thomas: 158
- Miguel Ángel (Michelangelo Buonarroti): 181
- Millares, Manolo: 305
- Miller, Henry: 297, 299, 300, 301, 302, 304, 307, 308
- Minujín, Marta Inés: 330
- Monasterios, Rafael: 165
- Mondrian, Piet: 266
- Monet, Claude: 134, 145
- Montaña Cuéllar, Diego: 78, 92, 100, 101, 103, 320
- Moore, Henry: 216, 219
- Morandi, Giorgio: 343
- Morillo, Pablo: 85
- Morot, Aimé: 96
- Moses, Grandma (Anna Mary Robertson Moses): 91
- Mosquera, Tomás Cipriano de: 79
- Murillo, Bartolomé Esteban: 24, 25, 34, 35, 38, 45, 89
- Murillo, Gabriel: 24
- Musil, Robert: 281
- **N**
- Moholy-Nagy, László: 216, 222
- Napoleón: 77
- Nariño, Antonio: 86
- Narváez, Francisco: 158
- Negreiros, María Thereza: 355, 356, 359
- Negret, Édgar: 11, 15, 16, 221, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 237, 238, 239, 240, 275, 291
- Nevelson, Louise: 224
- Newman, Barnett: 290
- Noland, Kenneth: 268
- Nolasco y Lara, Pedro: 51
- Nucete Sardi, José: 163
- Núñez, Rafael: 99, 100, 101, 102, 103, 104, 114
- **O**
- Obando, José María: 101
- Obregón, Alejandro: 11, 15, 125, 150, 156, 167, 182, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 242, 283, 284, 286, 306, 307, 316, 345
- Oldenburg, Claes: 234
- Onetti, Juan Carlos: 152
- Ortega Ricaurte, Carmen: 59, 60, 92, 126, 162
- Ospina, Marco: 156, 184

Ospina Pérez, Mariano: 117
 Ospina Rodríguez, Mariano: 101,
 117
 Oteiza, Jorge de: 227, 240

■ P

Pagliacci: 299
 Parsifal: 299
 Pavese, Cesare: 254, 255
 Paz, Octavio: 163
 Peláez, Amelia: 159
 Pellegrini, Aldo: 208, 265, 324,
 329, 339
 Pérez Triana, Santiago: 115
 Peru de Lacroix, Louis: 81
 Pevsner, Antoine: 171, 215, 217
 Picasso, Pablo: 132, 148, 149, 164,
 189, 219, 281, 303
 Picón Salas, Mariano: 163
 Pineda, Roberto: 320
 Pistoletto, Michelangelo: 220,
 248, 330
 Pizano Restrepo, Roberto: 26, 27,
 41, 59, 60
 Planchart, Enrique: 163
 Plekhanov, Georgi Valentinovich:
 280
 Portocarrero, René: 119
 Presley, Elvis: 206, 325
 Proust, Marcel: 147
 Puvis de Chavannes, Pierre: 128

■ Q

Quijano, Alfonso: 22

■ R

Rama, Ángel: 164, 248
 Ramírez Villamizar, Eduardo: 11,
 15, 16, 156, 241, 243, 267, 268,
 269, 270, 271, 273, 274, 275,
 276, 278, 283, 288, 291
 Ramos B., Luis: 124, 128
 Rauschenberg, Robert: 234, 290,
 375
 Rayo, Ómar: 15, 22, 268, 272
 Raysse, Martial: 237
 Read, Herbert: 208, 277, 331
 Regoyos, Darío de: 133
 Renoir, Pierre-Auguste: 134, 214
 Restany, Pierre: 292
 Reverón, Armando: 131, 132, 133,
 134, 135, 136, 137, 138, 141,
 143, 144, 145, 149, 150, 151,
 154, 155, 157, 158, 159, 163,
 165, 185
 Reyes, Rafael: 130, 165
 Richier, Germaine: 219
 Ridder, André de: 162
 Rimbaud, Arthur: 299
 Rincón, Gabriel: 51
 Ríos, Juanita: 165
 Ritchie, Andrew: 239
 Rivera, Diego: 91
 Roda, Antonio: 22, 191, 192, 306,
 345

- Rodin, Auguste: 239
 Rodman, Selden: 277
 Rodríguez Acevedo, José: 124, 128
 Rodríguez Romera, Antonio: 162
 Rodríguez Torices, Manuel: 85
 Roelas, Juan de: 40
 Román, Soledad: 110
 Romero de Torres, Julio: 128, 133
 Roosevelt, Theodore: 103
 Rosenquist, James: 203, 325, 326, 343, 344
 Rosso, Medardo: 214
 Rousseau, Henri (el Aduanero): 77, 91, 256
 Rubens, Peter Paul: 38, 40
 Rulfo, Juan: 197, 198
 Rusiñol i Prats, Santiago: 133
- S
- Sábato, Ernesto: 152, 365
 Salcedo, Bernardo: 12, 237, 238, 239, 323, 349, 351, 352, 353, 360
 Samper, Graciela: 366, 369
 Samper, Miguel: 97, 99, 126
 Sanín Cano, Baldomero: 130, 162, 165
 San Martín, José de: 81, 84, 87, 88
 Santamaría, Andrés de: 11, 127, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 149, 151, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 165, 182, 185, 252, 288
 Santander, Francisco de Paula: 77, 81, 86, 92, 101, 116, 333
 Santos, Antonia: 335
 Santos, Hernando: 199, 253
 Sanzio, Raffaello: 25, 38
 Sardanápalo: 77
 Sartre, Jean Paul: 170, 289
 Schaffer, Donald: 238
 Schenone, Héctor: 51
 Schlegel, Wilhelm von: 336
 Schlemmer, Oskar: 221
 Schwitters, Kurt: 217, 220, 375
 Segal, George: 220
 Selz, Peter: 277
 Seoane, Luis: 157
 Sholokhov, Mikhail A.: 171
 Smith, Tony: 223, 237
 Sócrates: 77
 Soldi, Raúl: 157
 Solís Folch de Cardona, José (virrey): 65, 67, 80
 Sorolla y Bastida, Joaquín: 126
 Soto, Jesús Rafael: 238
 Soutine, Chaïm: 139, 141
 Spilimbergo, Lino E.: 157
 Squirru, Rafael: 342
 Stalin, Josef: 316
 Stella, Frank: 223
 Szyszlo, Fernando de: 207, 366

▪ T

- Tábara, Enrique: 207, 365, 366,
370
 Tamayo, Rufino: 108, 159, 163,
166, 185, 207, 245, 366
 Tanguy, .Yves: 164
 Tàpies i Puig, Antoni: 191
 Tatlin, Vladimir: 171, 215, 217
 Tejada, Hernando: 353, 354, 360
 Tejada, Lucy: 156
 Téllez, Germán: 31, 32, 70
 Téllez, Hernando: 120, 121, 187,
325
 Tinguely, Jean: 237, 290, 292, 293,
294, 295
 Tintoretto (Jacopo Robusti): 40,
52
 Tobey, Mark: 369
 Tofano, Tecla: 366
 Torres García, Joaquín: 156, 160
 Traba, Marta: 9, 10, 11, 12, 13, 14,
15, 16, 17, 18, 162, 208, 239,
277, 358, 359
 Trujillo Magnenat, Sergio: 156
 Tzara, Tristan: 233

▪ U

- Uccello, Paolo: 249, 259
 Umaña Luna, Eduardo: 320
 Urdaneta, Alberto: 24, 78, 79, 92
 Uricoechea, Fernando: 320, 327

▪ V

- Valencia, Antonio: 156
 Valentino, Rudolph: 347
 Van Eyck, Jan: 40
 Van Gogh, Vincent: 118, 143, 211,
212
 Vargas Llosa, Mario: 153
 Vasarely, Victor: 187, 235, 238,
264, 370
 Vázquez de Arce y Ceballos,
Gregorio: 11, 13, 14, 23, 24, 25,
26, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36,
37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,
46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55,
56, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 89,
141, 186
 Velázquez (Diego Rodríguez de
Silva y): 35, 36, 37, 44, 64, 304,
305
 Vermeer van Delft, Johannes: 332
 Villacís, Aníbal: 365
 Viñas, David: 137, 365

▪ W

- Warhol, Andy: 325
 Watteau, Antoine: 68
 Wesselmann, Tom: 220, 325, 344
 Wiedemann, Wilhelm: 22, 191,
192, 306
 Wotruba, Fritz: 219

■ Z

Zadkine, Ossip: 219, 321

Zalamea, Alberto: 10

Zalamea, Jorge: 217, 316

Zhdanov, Andrei: 171

Zuloaga, Elvira: 158

Zuloaga, Ignacio: 133

Zurbarán, Francisco de: 35, 36, 37,
40, 42, 45, 49, 52



**Biblioteca
Básica DE
Cultura
Colombiana**

Este libro no se terminó de imprimir en 2016. Se publicó en tres formatos electrónicos (PDF, ePub y HTML5), y hace parte del interés del Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional de Colombia —como coordinadora de la Red Nacional de Bibliotecas Públicas, RBNP— por incorporar materiales digitales al Plan Nacional de Lectura y Escritura «Leer es mi cuento».

Para su composición digital original se utilizaron familias de las fuentes tipográficas Garamond y Baskerville.

Principalmente, se distribuyen copias en todas las bibliotecas adscritas a la RBNP con el fin de fortalecer los esfuerzos de promoción de la lectura en las regiones, al igual que el uso y la apropiación de las nuevas tecnologías a través de contenidos de alta calidad.



MINCULTURA



Biblioteca
Nacional
de Colombia



**TODOS POR UN
NUEVO PAÍS**
PAZ EQUIDAD EDUCACIÓN