

AGENDA *Cultural*



Universidad
de Antioquia



Grau: compañero del siglo • La muerte de la pintura
La crítica, y tres mujeres en la plástica antioqueña • Henry Miller, ese desconocido pintor
Colombia horizontal • Ex libris - Sistema de Bibliotecas: "La ventana indiscreta"

La Universidad está en cada uno de nosotros **196** años

Presentación

El título Honoris Causa de Maestro en Artes Plásticas, que la Universidad concedió el pasado 26 de agosto al destacado artista cartagenero Enrique Grau, es un suceso de gran significado que la **Agenda Cultural** ha querido resaltar en la presente edición, dedicada a la plástica en la cultura.

La presencia de Grau en nuestra Universidad, que hace parte del preámbulo a la celebración de los 200 años del Alma Máter, además de una oportunidad única de apreciar dos magníficas exposiciones de su obra -en el Museo Universitario y en el Edificio de San Ignacio-, es la posibilidad de conocer directamente a un artista integral, cuyo nombre hace parte, de tiempo atrás, de la historia del arte en Colombia y en Latinoamérica.

En este orden de ideas, y acorde con la temática elegida, los lectores de la presente entrega de la **Agenda Cultural** contarán con apreciaciones sobre la obra de Grau, de Diego Arango; la problemática del arte y la crítica en Colombia, de Sofía Stella Arango; la vigencia de la pintura, de Carlos Arturo Fernández; y la vivencia personal del arte, de Henry Miller; apreciaciones que esperamos amplíen la concepción de las artes plásticas y contribuyan a la valoración real del quehacer artístico.



¿Al fin, ya sabes quién es SOFÍA?

Por: Madelén Ramírez

La calidad del servicio requiere el conocimiento de las necesidades de los usuarios internos y externos, y el uso eficaz de los recursos existentes para satisfacerlas. Todos sus públicos necesitan comunicarse permanentemente con la entidad y obtener información necesaria para sus actividades.

El servicio de información telefónica de la Universidad de Antioquia -SOFÍA- es un sistema audiorrespuesta que brinda información de interés sobre nuestra Alma Máter. Éste atiende necesidades de información en lo referente a actividades académicas, culturales, deportivas y de servicios que prestan las diferentes dependencias de la Universidad, Cuando nuestros usuarios llaman al 211 82 82, encuentran un menú variado y sin necesidad de códigos, pues el Sistema los guía a través de su recorrido.

Como SOFÍA busca informar permanentemente sobre la programación de todo tipo de eventos y servicios de la Universidad, cada dependencia tiene la posibilidad y el deber de enviar la información que genere, pues nuestra tarea es reunir, en este medio de información, todo el acontecer universitario.

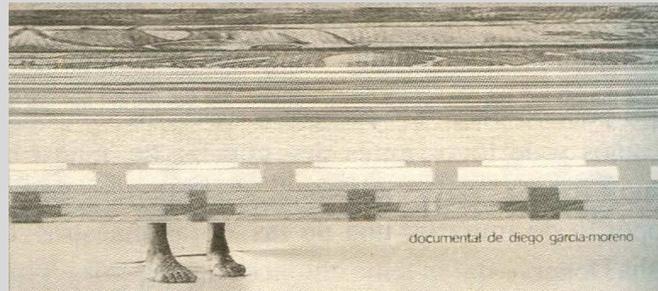
Con el Servicio de Información Telefónica, más que informar, se abren espacios para una relación más cercana y dinámica con nuestra universidad, Utilice a SOFÍA, informe e infórmese por medio de este sistema que la Universidad pone a su disposición.

Para mayor información sobre SOFÍA, comuníquese con la coordinación del sistema al teléfono 210 50 38.

Madelén Ramírez, Coordinadora del Sistema de Información Telefónica de la Universidad de Antioquia -SOFÍA-.

Colombia horizontal

Documental del reconocido realizador colombiano Diego García Moreno, que la División de Extensión Cultural presentará el martes 28 de septiembre a las 2:00 p.m. en el Auditorio 10-217; presentación que contará con la presencia de su realizador.



Este documental traza un panorama de Colombia por medio de los objetos utilizados por sus habitantes para satisfacer sus necesidades horizontales: dormir, amar, reposar, convalecer, soñar... morir. La diversidad étnica y cultural de este país hostigado por los conflictos sociales y la violencia, se hace evidente en el conjunto de los personajes: la tejedora de chinchorros wayúu, el diseñador industrial de camas en la gran fábrica capitalina, los usuarios implicados en el negocio como el vendedor de muebles de segunda, la trabajadora sexual, el sepulturero, los indigentes, los desplazados por la violencia, los indígenas en plena transición cultural, y comunidades que han dejado atrás sus hamacas de palma de moriche para experimentar las sedentarias formas de la tesa cama. La producción de COLOMBIA HORIZONTAL duró aproximadamente un año y recorrió zonas tan diversas de Colombia como Guajira, Sucre, Córdoba, Guainía, Vichada y, por supuesto, Santafé de Bogotá donde se encuentra el muestrario más representativo del país. El director Diego García, estudió cine en la escuela Louis Lumière de París. Ha realizado películas argumentales como *Balada del mar no visto*, y documentales como *La arepa*, *El trompo*, *La corbata* y *Escritores de la ciudad*. Durante una década estuvo vinculado a la televisión francesa y a diferentes medios de la producción audiovisual europea. Está radicado en Colombia desde 1995.

Tomado del catálogo Colombia Horizontal Diego García Moreno.

Ex libris - Sistema de Bibliotecas

“La ventana indiscreta”

Exposición de fotografías de Diana Carmona Efimovna en la Biblioteca Central, del 13 al 30 de septiembre. El título corresponde sólo a este artículo.



Por: Luis Germán Sierra J.

Hablada, escrita, pintada, fotografiada, filmada, teorizada, novelada, la ciudad nunca ha cesado de ser un gran surtidor de imágenes donde coinciden la desmesura y la estética, la razón y la demencia, la belleza y el caos.

Las miradas de los hombres, que han sido transformadas por la ciudad, han transformado también a las ciudades. Tanto en su arquitectura, sus calles y sus luces, como en la imaginación misma, en los sueños y las pesadillas. Nadie imagina una ciudad tal y como ella es. Imaginada es recreada.

De Baudelaire a Calvino, de Van Gogh a Hopper, de los hermanos Lumiere a Orson Wells, de L'courbousier a Salmona, de Miguel Angel a Chillida, el arte nos devuelve las imágenes de la ciudad en una nueva obra para construir, para habitar, para crear. Logos y hábitat.

Entre nosotros, hoyes el momento, tal vez, en que más habla la ciudad. Y en que más se habla de ella. Pero no es un diálogo sino una Babel, en ocasiones enfurecida. Quizás por su condición de adolescente, por la mutación incesante de su piel, de su voz, de sus sentidos.

No siempre, sin embargo, triunfa el intento de traducción de las imágenes de la ciudad. El lenguaje sucumbe muchas veces ante los estereotipos de la publicidad, ante los lugares comunes que son la cicuta de la imaginación, ante el fastidioso sonsonete de los medios de información, ante la deplorable mediocridad de los mensajes comerciales. Toda esa medianía que amenaza con despotencializar la vida de las ciudades y convertidas en circos sin alma. En decorados y maquillaje.

Todos los instantes de esta serie fotográfica de un aspecto panorámico de Medellín nos dejan ver, justo, las atmósferas que, paulatinamente, se van colando por nuestros ojos, hasta llegar a conformar un sentimiento interior. De

igual manera, sin duda, a como le ocurrió a la artista, quien, desde su “ventana indiscreta” siguió hora a hora esa muda de luz, el ir y venir de nuevos vestidos que en las madrugadas, en las tardes y en las noches, como una muchacha vanidosa y rica, la ciudad va calándose. Renovados colores: brumosos, azulados, brillantes,

iluminados, cálidos, opacos.

El ojo de la artista descubre la diversidad de la urbe, mentís del monocorde latido, de la infinita primavera.

Luis Germán Sierra J., Coordinador Cultural del Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Antioquia.



Grau: Compañero del Siglo

NIÑA BIEN
Bronce 1985
79X60X60cm

Por: **Diego León Arango Gómez**

Enrique Grau (Cartagena, 1920) creció con el siglo, y viene acompañando a Colombia en su proceso de renovación cultural como uno de los testigos más destacados, por su condición de pionero y partícipe de los procesos de transformación de las artes plásticas; de mentor de múltiples instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales; y por su labor docente, como formador de nuevas generaciones de artistas.

La exposición de algunas de sus esculturas en el Museo Universitario y la exhibición de varios dibujos al carboncillo en el Paraninfo de la

Universidad de Antioquia nos ofrecen, además del deleite, una magnífica oportunidad para acercarnos al universo estético del artista, reconocer la alta calidad de su producción creativa, su dominio de las técnicas, de la composición, del tratamiento de sus motivos, y de la manera como articula los temas de su pintura, de su escultura y de su vida.

Grau es un punto de referencia del arte colombiano. Su obra es patrimonio de nuestra historia, y su valor ha trascendido el difuso marco de nuestras fronteras culturales. Hay en ella un estilo que nos resulta familiar, por la persistencia de algunos motivos y por su virtuosismo formal; una producción centrada en la figura humana, con un

tratamiento característico de su tamaño y proporción, que se aleja de los cánones clásicos, y que se asocia con motivos, muchas veces cotidianos, de su entorno y de sus circunstancias: figuras que aparecen rodeadas de objetos comunes pero de relativa antigüedad, en composiciones que aluden a puestas en escena teatral o que captan el instante en una sucesión de circunstancias; volúmenes netos de texturas definidas, que invitan al tacto e imprimen placer a la vista; pinturas, dibujos y grabados que evidencian el rigor, la fluidez y la precisión de los trazos. Y, cómo no decirlo, la impecable y lúcida factura en todas sus producciones.

Las esculturas tuvieron su punto de partida en pinturas realizadas por el artista entre 1980 y 1981. Los conjuntos escultóricos desarrollan las características plásticas, volumétricas y espaciales, presentes y latentes en sus pinturas. Como gran conocedor de las tradiciones escultóricas y de los principios que las rigen, Grau modela sus esculturas con el afán de conquistar la verosimilitud y la realidad espacial, aunque la reducción de la escala y la transformación de la proporción nos sorprenden por su resultado final. Las texturas de adornos, encajes, vestidos y

objetos, acentúan los rasgos sensoriales y táctiles, que invitan a ser tocadas y a un recorrido visual detallado y placentero.

Los personajes de Grau ganan, en la vitalidad de sus gestos, el sello de una identidad propia, que enriquece su circunstancia y concreta su historia en la disposición, los ropajes y los objetos que los acompañan. Sus peculiaridades conforman un particular mundo del artista, como el mundo macondiano de García Márquez, que nos revela su capacidad de ingenio e inventiva. La mayoría son personajes femeninos, sin ninguna trascendencia religiosa, política o social, captados en el instante de una acción cotidiana, sin pretensión de aleccionar o denunciar sino, tan sólo mostrar la dignidad del proceder humano ordinario, y exaltar en el arte la "trascendencia" de la condición efímera del instante. El carácter narrativo de la escena se desarrolla con libertad en un espacio escenográfico, que acentúa su teatralidad, matizado por un discreto tono burlesco. Rasgos muy propios del estilo de Grau y que provienen de su entusiasmo e interés por el teatro, el carnaval, la fiesta y los disfraces.

Esculturas como *La adivina*, *Tango azul*, *El vals*, *Niña Bien*, *Niña con peinetón español* y *Rita*, ponen en escena episodios de historias que nacen de la realidad y de las tradiciones. Grau toma los motivos de su arte de las circunstancias, de los rituales y procesos que se viven en la cultura popular, y los elabora artísticamente con una retórica mesurada de los gestos y de los vestuarios. Produce obras que nos sorprenden, por las formalizaciones imprevistas y novedosas, dotadas de una juvenil picardía o de un agrio sarcasmo, frente a otras propuestas en el terreno de las artes plásticas nacionales. Los dibujos hacen parte de la serie *Galápagos*, una de sus más recientes producciones. En ellos podemos percibir una mutación en las preocupaciones estéticas del artista, notable desde cuando abordó el tema de las *Mariamulatas*, pájaros negros que pueblan El Caribe colombiano con sus revoloteos y algarabías.

Grau nos tenía acostumbrados a presenciar obras que nos ofrecían la visión particular de su mundo y de sus circunstancias en un lenguaje fastidioso, festivo, festivo, a veces de trágica ironía, o de sarcasmo sutil. Pero, con las *Mariamulatas* y con los seres que pueblan a *Galápagos*, nos descubre la vida secreta de seres que siempre han estado como telón de fondo de nuestra vida diaria, con una existencia anónima y una

presencia casi inadvertida. Un Grau maduro, compañero del siglo, ya casi imperturbable y despojado de todos los artificios de la vida social, de sus gustos y refinamientos, de sus juegos y disfraces, devela en esos seres inadvertidos “un mundo vital con su propio ritmo, lánguido y mágico” (Grau, 1994).

Las *Mariamulatas* siempre estuvieron ahí, resonando en el eco de sus chillidos, en el paisaje que le fue familiar toda la vida. Las iguanas, por las que profesa un afecto especial, adormecidas en el desván de sus recuerdos, ahora despiertan de su letargo con la carga de su memoria ancestral, con una omnipresencia que rebasa la efímera temporalidad de nuestra propia vida. Grau visita la dimensión oculta de esos seres anodinos, para traerlos a una presencia que se toma



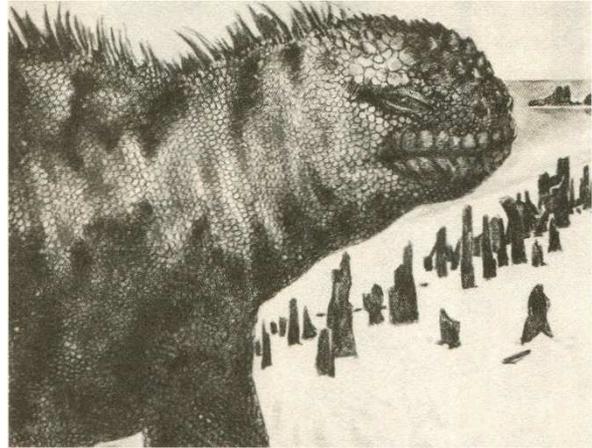
TANGO AZUL
Bronce 1985
79X60X60cm

ineludible.

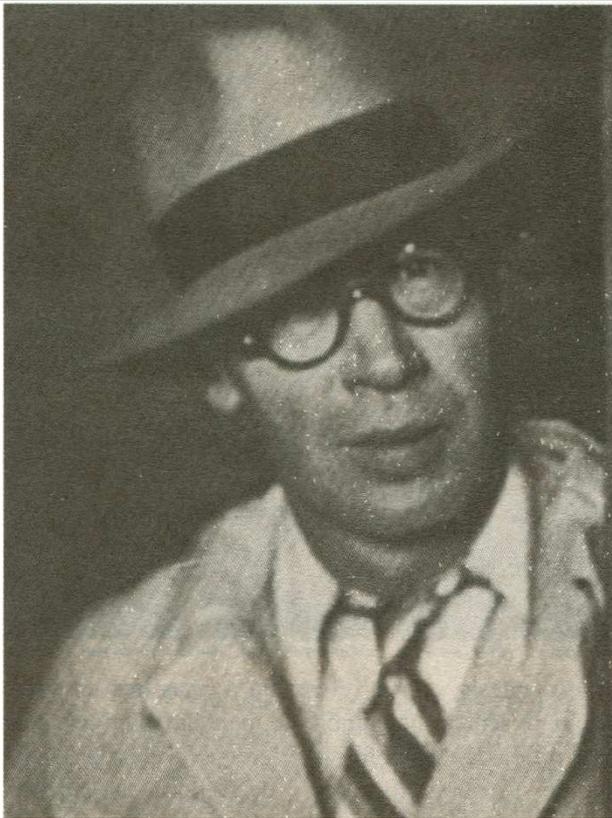
En el tratamiento de las figuras y de los motivos, el maestro sigue la línea de toda su producción. Muestra, en el dominio de la técnica y en sus habilidades de dibujante, la aguda penetración de la realidad, y, en la composición, una caracterización expresiva de sus motivos. Y, como es característico de su estilo, el mundo creado por Grau se aleja de los grandes temas de la pintura, del grabado y de la escultura tradicionales, para centrarse en motivos que nacen de su propia vida, de sus intereses y motivaciones

muy personales, y de sus propias circunstancias.

Diego León Arango Gómez, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.



Serie Galápagos



Henry Miller. Archivo RBA

Henry Miller, ese desconocido pintor

El siguiente texto es una selección de fragmentos del libro *Big sur*, del escritor y pintor estadounidense Henry Miller, relacionados con su experiencia como pintor

Por: Mario Arango Escobar

La pintura, como un acto personal e íntimo, y como expresión de libertad, es la lección que Henry Miller, novelista norteamericano (autor, entre otros libros, de *Trópico de Cáncer* y *Trópico de Capricornio*), nos ofrece en su libro *Big Sur y las naranjas de Hieronymus Bosch*, y que en esta edición queremos compartir con nuestros lectores:

“De vez en cuando, sobre todo si no hay visitantes, durante un tiempo vuelve a apoderarse de mí la manía de la pintura a la aguada. ‘Esa manía’, como yo la llamo, comenzó en 1929.

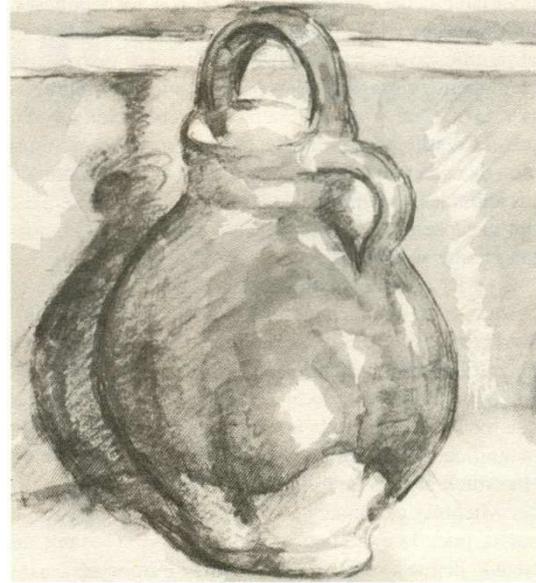
Ya he dicho en otra parte, pero vale la pena repetirlo, que el deseo de pintar

nació una noche en que caminaba por las solitarias calles de Brooklyn. Al pasar por delante de un escaparate de un bazar me detuvo una exhibición de acuarelas de Turner. Eran reproducciones, por supuesto. Y así comenzó la cosa.

Yo nunca había mostrado la menor habilidad para el dibujo; en la escuela, realmente, di muestras de carecer tan por completo de talento para este arte, que me permitían no asistir a la clase de dibujo. Sigo dibujando mal, pero eso ya no me preocupa. Siempre que me pongo a pintar me siento feliz, y mientras trabajo silbo, tarareo, canto y grito. Y a veces dejo el pincel y me pongo a bailar. Mientras pinto me hablo a mí mismo en voz alta. Supongo que lo hago para estimularme. Sí, hablo por los

codos. Es una charla disparatada. Sucede lo contrario cuando escribo. Entonces me mantengo habitualmente apartado, abstraído, silencioso y con frecuencia mal humorado.

(...)Pero al hombre al que más debo en esto de la pintura es a mi amigo de la infancia Emil Schmellock. Ya en 1929 era él quien me estimulaba, guiaba e inspiraba. Ahora me hace gracia recordar que en esa época solía decir: 'desearía tener el valor de pintar como tú, Henry'. Quería decir, de una manera 'desordenada y libre', o sea con un desprecio completo por la anatomía, la perspectiva, la composición estructurada, la simetría dinámica, etc. Naturalmente, era divertido pintar como a uno le daba la gana, mucho más que hacer latas de tomates realistas, botellas de leche o rebanadas de bananas con crema. (...) Con frecuencia Emil traía, cuando me visitaba, preciosos álbumes de reproducciones de los grandes maestros. A veces pasábamos toda la noche estudiando un álbum. En algunas oportunidades una obra maestra, por ejemplo una obra de Cimabue o Piero della Francesca, era la que acaparaba nuestra conversación durante toda una noche. (...) Inclusive en aquella época me atraía violentamente la obra de los niños y de los locos. Al presente, si tuviera que elegir -¡Si pudiera elegir!- preferiría rodearme con obras de niños y de locos antes que con las de 'maestros' como Picasso, Dalí y Cézanne. Estudiando, con el propósito de imitarla, una de las 'obras maestras' de Tasha Doner -quien tenía entonces siete años-, pinté uno de



Cezanne. *El cantero verde*. Acuarela

mis mejores puentes. Y no era ni aproximadamente bueno como el puente que Tasha había pintado de prisa en mi presencia.

(...) Quiero volver a Tasha Doner durante un momento. Siempre que me siento desesperado a causa de mi incapacidad para pintar lo que veo o siento, evoco el recuerdo de Tasha. Cuando se trata de caballos por ejemplo. Tasha puede comenzar por la cabeza o por la grupa igualmente, pues siempre sale un caballo. Y si quiere pintar un árbol sucede lo mismo. Comienza por las hojas y las ramas o por el tronco, pero siempre hace un árbol. Si por casualidad comienza en el lado izquierdo del papel, se mueve directamente a través de él hasta que llega al margen de la derecha. O viceversa. Si comienza en el medio, digamos con una casa, primeramente pinta todas las puertas y ventanas, la chimenea y el tejado, y luego procede a pintar el paisaje. De lo último que se ocupa habitualmente es del cielo, si

queda lugar para un cielo. Y si no ¿qué importa? No siempre necesitamos un cielo ¿verdad? Lo importante es que entre sus pensamientos y sus dedos sumamente activos nunca hay una brecha. Va directamente a su blanco, llenando cada centímetro de espacio, pero dejando, no obstante, aire para respirar y perfume para inhalar. En las paredes de su casa hay composiciones a lápiz que prefiero a cualquier obra de Picasso, como dije anteriormente, e inclusive a una de Paul Klee, lo que es decir más.

(...) A veces me despierto una mañana y casi antes de salir de la cama me digo: '¡Por Dios que hoy haré un Cézanne!' Quiero decir que me propongo pintar uno de esos paisajes fugitivos a la aguada que a primera vista parecen no ser más que notas y sugerencias. Tras unos pocos esfuerzos dolorosos me doy cuenta de que lo que estoy haciendo no será un Cézanne, sino solamente otro Henry Miller o como queráis llamarlo. Sintiendo desesperadamente inadecuado, pienso qué maravilloso sería que Jack estuviera presente. Me refiero a Jack Morgenrath. Hay ocasiones en que sería una verdadera bendición poder hacer algunas preguntas pertinentes a un amigo, que es a la vez un pintor experto como Jack. (...) Jack me contestó a muchas preguntas no formuladas. Me dio respuestas que resolvieron para siempre algunos de mis problemas. Yo podía pensar en la pintura, pero Jack pensaba, como hace habitualmente, en lo que hace pintura a la pintura. O, para decirlo en pocas palabras, en lo que

hace que algo sea algo. Así, al tratar de la técnica empleada en este o aquel medio, Jack me daba a entender sutil, enérgica e indisputablemente, la necesidad de pensar, respirar y actuar correctamente. Era siempre una lección gratuita la que recibía, y siempre me aprovechaba.

(...) Cada vez que Jack se despide de mí, me quedo invariablemente pensando en los chinos, los japoneses, los javaneses y los hindúes; en su sistema de vida y en el significado que han dado a la vida. Sobre todo pienso en el siempre presente elemento de arte que impregna la vida oriental. Y en su veneración, veneración no sólo por el Creador, sino también por todo lo creado, veneración de cada uno por todos los demás, por el mundo de los animales, y el mundo de las piedras y los minerales, por la capacidad y el talento, cualquiera que sea la forma en que se manifiesten.

(...) Es como cuando encuentro a Harrydick en el bosque. Está siempre inclinándose para recoger algo. A veces es sólo una hoja muerta. ¡Mire esto! ¿No es magnífico?, dice ¿magnífico? Es una palabra campanuda. Miro lo que sea: lo he visto un millar de veces sin que me haya llamado la atención, pero seguramente es magnífico. En efecto, en la mano capaz y sensible de Harrydick es más que magnífico... Es fenomenal, único. Mientras caminamos -él sigue llevándolo en la mano, pues lo examinará todavía más amorosamente cuando llegue a su casa- inicia un ditirambo acerca de las cosas que se

hallan en nuestro camino, las cosas que pisoteamos diariamente sin damos cuenta de que las hemos aplastado bajo nuestros talones. Habla de la forma, de la estructura, del propósito, de la colaboración inconcebible e inimaginable que tiene lugar bajo la tierra y sobre la tierra, de los fósiles y el folklore, de la paciencia y la ternura, de las inquietudes de los animalitos, de su astucia, su habilidad y su fortaleza de ánimo, etcétera, hasta que yo tengo la sensación de que no es una hoja muerta lo que tiene en la mano, sino un diccionario, una enciclopedia, un manual de arte y de filosofía de la historia, todo ello reunido.

(...) De vez en cuando, con frecuencia en medio de un problema, me pregunto si el tipo que estaba el día anterior examinando mis acuarelas, al detenerse

a mirar por segunda vez cierta 'monstruosidad!', tenía la idea más ligera de las circunstancias en que fue concebida y ejecutada. Me pregunto si me creería si le dijese que fue hecha en un dos por tres.

(...) Por eso digo que debéis mirar siempre dos veces si por casualidad veis una acuarela firmada con mi nombre. (...) No la desechéis porque parece malograda. Buscad la marca de fábrica: el talón de hierro o el clavicordio bien templado. Puede tener una historia detrás."

Mario Arango Escobar, Maestro en Artes Plásticas, y coordinador del programa Encuentro con el Cine, de la División de Extensión Cultural.

La crítica, y tres mujeres en la plástica antioqueña

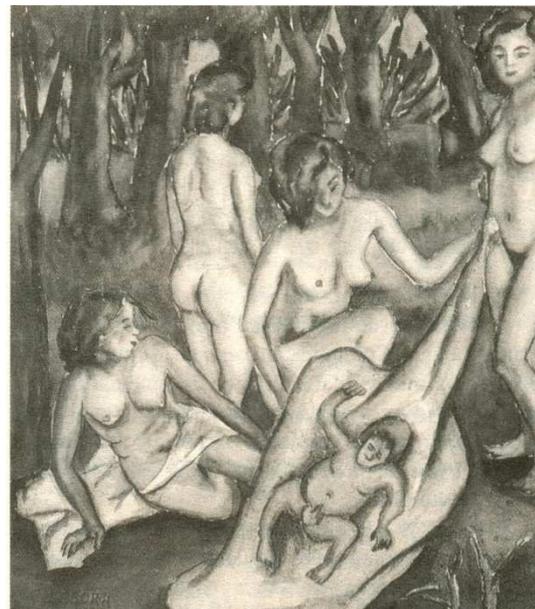
Por: Sofía Stella Arango

En un tema tan amplio como el de la expresión plástica y cultural, se ha escogido un aspecto específico dentro de la pintura en Antioquia, para tratar de explicar una relación muchas veces inaprehensible. Nos referimos, en primer término, a la polémica suscitada por la exposición de pintura realizada en el Club Unión de Medellín en noviembre de 1939, donde fue invitada a participar la artista antioqueña Débora Arango, para enseñar a mirar lo que ocurrió casi treinta años después con la obra de las pintoras Dora Ramírez y Marta Helena Vélez.

Débora Arango contaba con treinta y dos años en el momento de la mencionada exposición. Su formación la realizó en un primer momento con el maestro Eladio Vélez en el Instituto de Bellas Artes, y más tarde con el maestro Pedro Nel Gómez. Débora sintió que sus afinidades en la expresión pictórica se inclinaban por las enseñanzas de este último. Asumir esta elección implicaba, para el momento cultural que vivía el Medellín de finales de los años treinta, optar por uno de los dos "bandos" en los que estaba dividida la crítica de la época: los eladistas y los pedronelistas. Comulgar con cualquiera de ellos era elegir una posición estética y también, en cierto modo, una posición política,

liberal o conservadora, como lo señalan las opiniones en torno de la polémica publicadas por la prensa liberal y conservadora.

En la exposición de 1939 en el Club Unión, Débora Arango participó con nueve obras, entre las que se encontraban dos desnudos: *Cantarina de la Rosa y Amiga*. Con el primer premio otorgado a la artista, el jurado resaltó la calidad estética de toda su obra presentada en la exposición, señalando a *Hermanas de la Caridad* como la acreedora a la distinción. Sin embargo, la polémica estaba abierta a pesar de la discreción del jurado al no premiar uno de sus desnudos. Pocos días después la artista fue llamada por el cura párroco de San José, quien le exigió el retiro de los desnudos de la exposición. Desde el periódico



Débora Arango. *Las bañistas*. Acuarela



Dora Ramírez. *Mujer en el sofá*. Lápiz carbón

conservador *La Defensa* se la calificó como “obra impúdica que firma una dama y que ni siquiera un hombre debería exhibir”. La prensa liberal asumió la defensa de la artista y del desnudo artístico, al señalar a sus detractores como mentes incultas y carentes de visión para apreciar el arte del mañana.

El asunto se trasladó de lo público al ámbito de lo privado, pues personas amigas, en especial del sexo femenino, le retiraron el saludo, e inclusive, recurrieron a llamadas anónimas para expresarle, con insultos, el desacuerdo con la obra expuesta. Algunos miembros de su familia le recomendaron un mayor recato en sus pinturas. Sin embargo, para la artista lo más desconcertante de las distintas reacciones provino de sus compañeros, los artistas de la ciudad, especialmente de quienes fueron sus maestros: Eladio, de quien recibió los ataques más fuertes, y Pedro Nel, que con su silencio parecía aprobar las críticas.

Desde el punto de vista de Débora, era incomprensible la encendida polémica suscitada en torno de sus cuadros; ella, que pensaba más en términos artísticos que morales, no entendía los elementos de discusión en el debate, y así lo expresa al declarar a la prensa:

“(…) cada persona aprecia estas cosas, favorable o desfavorablemente, de acuerdo con su concepción mental, con sus ideas acerca de lo que cada uno entiende por moral, de una parte, o de lo que piensa del artista, por el otro lado. En cuanto a mí, creo que el artista que no domine el desnudo, le falta todavía un buen trecho que recorrer por el camino de las realizaciones y algo que llenar en el dominio de la técnica. Sin práctica de desnudos, ningún artista ambicioso y devoto de su arte puede decir que ha completado su obra. Esto en cuanto se refiere al concepto puramente artístico. En lo referente al aspecto moral que quieren darle a esta clase de manifestaciones estéticas, realmente no comprendo qué tiene que ver con ello la estética.”¹

La polémica generada por la obra de Débora Arango es una muestra de las contradicciones que se vivían en Antioquia y Colombia, en tomo de la cultura y de la educación, ambas marcadas por una mentalidad retrógrada. No es pues exagerado definir la cultura de la época como una “cultura de sacristía”, en cuanto a la directa injerencia de la Iglesia en los asuntos educativos y culturales.

El papel de la mujer en el proceso dinamizador de las expresiones culturales fue lento. La década de los cuarenta muestra una presencia más

bien escasa en la plástica nacional; una prueba de ello la podemos encontrar en la participación femenina en el Salón Nacional de Artistas, donde el promedio de la década se reduce a un 10% del total de artistas asistentes.

Una razón de peso la podemos encontrar en el medio social, que consideraba el arte practicado por mujeres como un entretenimiento para las más cultas. Son reveladoras, dentro de esta mentalidad retardataria, las temáticas posibles de abordar; los temas estaban determinados según los sexos: desnudos para hombres, flores y bodegones para mujeres, maternidades y retratos vestidos para ambos.

Sin embargo, fue necesario el paso de casi tres décadas para que en la pintura antioqueña surgieran dos figuras femeninas con una nueva mentalidad sobre el arte: Dora Ramírez y Marta Helena Vélez. Ellas irrumpen en el medio artístico de Medellín a finales de la década de los sesenta y a comienzos de los setenta, junto a otros artistas jóvenes como John Castles, Álvaro Marín, Aníbal Vallejo, Juan Camilo Uribe, Oscar Jaramillo, Félix Ángel y Javier Restrepo. A estos artistas se unirían rápidamente otros compañeros de generación, quienes conformaron un grupo sólido de artistas antioqueños, que se abrirían un espacio en el arte nacional en la década de los setenta, después de una ausencia, casi total por veinte años, de la plástica nacional. En estos años sesenta, el arte del país había sufrido profundas transformaciones que, según la artista y crítica Beatriz

González, se manifestaba en los Salones Nacionales, donde “los jurados eran críticos de arte y se tenía una conciencia del arte moderno. Se debatía la crisis del arte; rara vez se observaba la aparición del espíritu timorato, y cesó la intervención de la Iglesia en las artes plásticas”³.

La aparición de Marta Traba en la crítica nacional, dinamizó la polémica en torno de la producción plástica del país, se diversificaron los medios expresivos, las técnicas y los temas. Las facultades de arte en Bogotá enriquecieron el proceso de aprendizaje mostrando una mayor apertura. La participación femenina en el Salón Nacional de Artistas aumentó de un 10 a un 25% aproximadamente. En Medellín, a finales de la década de los sesenta, se iniciaron las Bienales de Coltejer, eventos enriquecedores para el arte de la región, y que ayudaron a madurar y a confrontar las propuestas del grupo de jóvenes antioqueños señalado anteriormente. Las artistas Dora Ramírez y Marta Helena Vélez fueron la representación femenina que personificó el cambio de mentalidad de esta promoción de artistas.

Como elementos comunes entre estas dos mujeres, se puede señalar que estudiaron en la misma época (1962 - 1965) en el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, teniendo a Aníbal Gil y a Rafael Sáenz entre sus profesores. Tomando una expresión de Marta Helena, ambas dejaron de ser “señoras” para el arte, más o menos en 1967. Traduciendo esta

expresión, quiere decir que en ese momento adquieren un compromiso con el arte y una conciencia como artistas, dejando a un lado cualquier sospecha de tomar la pintura como entretenimiento.

Dora Ramírez realiza en 1967 su primera exposición individual, en el museo de Zea. En 1970 participa en el XXI Salón Nacional, donde merece un comentario favorable a su obra por parte del crítico y jurado venezolano Juan Calzadilla, quien anota: “*La Atlántida*, el continente perdido, trabajo de Dora Ramírez, es muy sincero y bien ejecutado, y donde la forma de una manzana viene a corresponder al clima mágico que la artista intenta traducir del tema”. En 1972 participa en la III Bial de Medellín, y en 1973 es invitada por la Unión Panamericana de Washington.

Dora rescata en su pintura objetos de la vida cotidiana, como una olla a presión, un huevo, una manzana o un mantel a cuadros y, por medio de colores planos y llenos de luz, logra trascender el objeto real en una imagen hiperbólica que los engrandece en su exageración, y logra distanciarlos de otros de su clase y convertirlos en objetos de reflexión artística. En la misma dirección interpreta los personajes que componen su serie de “mitos” como Rodolfo Valentino, los Beatles, Gardel y otros más.

Marta Helena participó por primera vez en una exposición colectiva en 1967. Esta muestra, patrocinada por Coltejer, se tituló *Arte nuevo para Medellín*; la



Débora Arango. *La monja intelectual*. Acuarela

artista envía a ella tres trabajos pictóricos de los que Aníbal Vallejo, otro de los expositores, comentó: “Lo de Marta Helena era extraordinario y la mejor calidad de esos momentos”. En 1972 fue distinguida con uno de los premios de la tercera Bial de Medellín, por su obra conjunta con Juan Camilo Uribe, denominada *Adán y Eva*. Ese mismo año obtiene el segundo premio en el Primer Salón de Artistas Jóvenes Colombianos de la Universidad de Antioquia, y el tercer premio en el Salón Regional de 1976. Las obras de Marta Helena, en estos primeros años, oscilan entre el sueño y la realidad, lo etéreo y lo mágico, como lo expresa la misma artista cuando explica lo mágico e inaprehensible de sus pinturas en cuanto son una intermediación entre la vida hostil y lo que queremos.

En síntesis, con la referencia a estas tres mujeres, se quiere señalar un cambio de mentalidad en una cultura, reflejada en una forma diferente de abordar la crítica

de sus obras. En el caso de Débora, sus cuadros suscitan comentarios referentes más a la moral que al arte, y que involucran más a la persona que a la obra. Este acontecimiento es revelador de una sociedad que aún no ingresa plenamente en el espíritu de la época moderna. Treinta años más tarde, en la misma ciudad, luego de transformaciones fundamentales en la política, la economía, la educación, la cultura y el arte nacional, recogen los frutos del cambio de punto de vista, las obras de Dora Ramírez y Marta Helena Vélez, que son juzgadas dentro de los parámetros del arte y no de la ética. Es indudable que en ese momento Antioquia entró, por fin, en forma definitiva, en la corriente del arte

moderno, que se había instaurado en Colombia desde tiempo atrás.

Notas

1. "El arte no tiene que ver con la moral, afirma Débora Arango". El Diario. Medellín, Noviembre 20, 1939.
2. RESTREPO ARANGO, Antonio. Nueva Historia de Colombia, Tomo VI. Bogotá, Planeta, 1989. P. 67
3. GONZÁLEZ, Beatriz. El termómetro infalible, 50 años Salón Nacional de Artistas. Bogotá, Colcultura, 1990. P. XXIX

Sofía Stella Arango, Maestría en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Beca conjunta de Investigación de Colcultura "La Estética de las Artes Plásticas de Antioquia" con Alba Cecilia Gutiérrez.

La muerte de la pintura

Por: Carlos Arturo Fernández Uribe

A lo largo de las últimas décadas parecemos asistir a la descomposición irreversible de la pintura, e inclusive se anuncia con mucha frecuencia su muerte inminente. La euforia pictórica de los movimientos de *postvanguardia* de los ochenta no sería, en este sentido, más que la explosión de salud que, muchas veces, antecede al desenlace fatal.

El asunto resulta todavía más impactante si se tiene en cuenta que la pintura se mantuvo como arte dominante a lo largo de los últimos seiscientos años, por lo menos desde el despliegue del Gótico Internacional en el siglo XIV, que encontraba en el plano pictórico la posibilidad de desarrollar más fácilmente su gusto por la copia minuciosa de los detalles de la realidad. Y aunque, por supuesto, siempre podemos encontrar grandes escultores, es claro que la pintura reinó, junto a la arquitectura, en el Renacimiento: al contrario de la sobreabundancia de pintores, puede recordarse la preocupación de Lorenzo el Magnífico por sacar a la escultura de su "decadencia" tras la muerte de Donatello, para lo cual estableció la escuela donde Miguel Ángel, todavía niño, recibió las primeras lecciones. Y las imágenes de Caravaggio, Velásquez,



Julian Schnabel. *Los bailarines (para Pasolini)*, 1977-78. Oleo sobre lienzo

Rubens, Rembrandt, Vermeer o Poussin llenaron también las décadas del Barroco, sin que pueda desconocerse el poder de las esculturas de Bernini que, sin embargo, aparecían cuestionadas e inclusive menospreciadas por el gusto que se imponía desde la Francia de Luis XIV, a mediados del siglo XVII.

Igualmente, la pintura del siglo XVIII fue superior a la escultura, por las problemáticas que fue asumiendo, pero también por su misma calidad estética. Baste recordar que cuando, en la primera mitad del XIX, dictó Hegel sus *Lecciones de Estética*, le resultaba absolutamente claro que, al menos en el campo de las plásticas, era la pintura el arte que correspondía de manera más adecuada a las condiciones de la época romántica, como la arquitectura había encontrado su momento en el mundo antiguo, y la escultura en el clásico.

Y el dominio de la pintura fue aún mayor a lo largo del siglo. La escultura parecía haber desaparecido después de 1850, como consecuencia de la crisis de los valores ideológicos vinculados a la idea del monumento público, hasta un punto tal que, por ejemplo, el taller en el cual trabajaba Rodin se vio obligado a emigrar a Bélgica para buscar un medio más tradicionalista. Por el contrario, las discusiones de los impresionistas y las grandes revoluciones de Cézanne, Seurat, Van Gogh y Gauguin se desplegaban esencialmente en el terreno de la pintura y, lo que es quizá más importante, intentaron siempre desarrollar los problemas de la superficie

bidimensional y eliminar la ilusión de la profundidad que desde el Renacimiento se buscaba por medio de la perspectiva.

No es exagerado decir que todas las *Vanguardias* se movieron siempre en el campo de la pintura, inclusive hasta después de la Segunda Guerra Mundial, y con algunas excepciones hasta mediados de los sesenta. ¿Qué ocurrió entonces? ¿Cómo puede entenderse un agotamiento tan repentino?

Siempre podrá decirse que las artes son fenómenos históricos y que, como tales, pueden surgir y desaparecer; así murió

el mosaico bizantino, el vitral gótico, la jardinería como arte, y casi la pintura al fresco. Pero es una explicación abstracta que nada aclara porque se limita a señalar que todos los productos humanos y naturales están destinados a desaparecer. Tal vez valga la pena buscar en la historia motivaciones más

concretas, que pudieran ayudar a entender lo que está sucediendo con la pintura.

Una de las causas, quizá el desencadenante de todo el proceso, puede encontrarse en el desarrollo de la fotografía. La invención de Daguerre fue anunciada el 18 de agosto de 1839 como una herramienta para la investigación científica de la naturaleza, y no

como una técnica al servicio del arte; pero muchos artistas entendieron que la pintura había muerto aquel mismo día en manos de la tecnología. La colaboración entre ambas ha sido cada vez más intensa desde entonces, pero no puede negarse que la pintura experimentó, por ello, cambios insospechados y murió, en efecto, buena parte de lo que antes pasaba por pintura. El fotógrafo se apropió rápidamente de los géneros del retrato, de los panoramas rurales y urbanos, de las ilustraciones y de los reportajes, de las copias y, en general, de todos los campos cubiertos por los llamados pintores "de oficio" (que, en el caso de

... sin ninguna duda,
mientras el arte se
entienda como creación
libre, como investigación
estética, como
manifestación de la
riqueza polifacética del
hombre y del mundo,
seguirá
existiendo la pintura
como medio del arte,
como posibilidad y
como historia cultural.

París, podían ser las dos terceras partes del gremio...).

En buena medida como desarrollo de los procesos que así se habían iniciado, a lo largo del siglo XX asistimos a una radical crisis de la representación que elimina, de manera consciente, todos los vínculos con la pintura del pasado y deja en total libertad la búsqueda de nuevas alternativas, ya no ligadas con la idea renacentista, según la cual la pintura nos enseñaba a conocer el mundo exterior. Como consecuencia, la pintura se descubrió liberada de la retórica de los temas y de los géneros (pintura histórica, religiosa, paisaje, bodegón, etc.) y, por supuesto, de la misión de representar lo real. Pudo, entonces, plantearse los problemas de la pintura misma, es decir, de la estructuración de la superficie, del uso de los colores, de la relación con la interioridad del artista, de la forma de comunicarse con el espectador: todo ello la llevó a redescubrirse y a crear, así, las posibilidades que poco a poco llegan a ocupar en el ámbito contemporáneo. En otras palabras, más que morir, surgió una nueva pintura con una dimensión prácticamente inédita en la historia del arte.

Pero, quizá, podamos ir todavía un poco más al fondo del asunto, diciendo que los cambios, las crisis y hasta la posible muerte de la pintura, dependen de la

relación entre el arte y las condiciones tecnológicas del mundo contemporáneo, que llevan a la búsqueda de un arte más concreto y espacial, menos teórico que la pintura anterior. Hoy asistimos a la presencia invasora de la radio, la televisión y el video, que se nos impone en una forma envolvente; y la obra de arte, que se ha reivindicado siempre como un "medio" e comunicación, tiene que corresponder en su estructura a este nuevo ambiente tecnológico. Por ello, es invasora del espacio real y ha roto con la bidimensionalidad del cuadro o la abstracción de la escultura marmórea (escultura que, de hecho, resistió inclusive menos que la misma pintura).

En definitiva, la pintura murió, pero sigue viva: todo depende de lo que entendamos por ella. Quizá quedó atrás la idea de la pintura que tenía como finalidad la producción de un objeto fabricado a partir de reglas ancestrales que definían una belleza exterior. Pero, sin ninguna duda, mientras el arte se entienda como creación libre, como investigación estética, como manifestación de la riqueza polifacética del hombre y del mundo, seguirá existiendo la pintura como medio del arte, como posibilidad y como historia cultural.

Carlos Arturo Fernández Uribe, profesor de la Facultad de Artes.