

sación de nomadismo que nos transforma, que nos lleva hacia un sentir impersonal.

Es cierto que la obra gráfica de Roda se caracteriza por la excelente factura del dibujo que nos hace detener en un primer momento en lo figurativo. Sin embargo, el cuerpo de cada monja de Roda se ha emancipado de la forma humana convencional. Y aunque Roda es figurativo, allí hay un rechazo a la obra figurada, de ahí que Roda no represente en sus grabados las visiones del “Delirio de las monjas muertas”: lo que el artista hace es el delirio mismo, la sensación de recorrido, de nomadismo por un no lugar entre los grabados, para descubrir otros signifi-

cados, para dejarnos llevar por las fuerzas que los atraviesan. “Delirio de las monjas muertas” es una serie que nos lleva a resignificar el *eros* contemporáneo. Y por eso, reitero que la obra de Roda sigue siendo vigente.

Adriana González Navarro es licenciada en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y magíster en Estética e Historia del arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Docente, curadora y editora, obtuvo en 2012 el Premio de Periodismo y Crítica para las Artes, en Artes Plásticas y Visuales, IDARTES.

Grau: apuntes sobre su vida y obra

Diego León Arango Gómez

14

El 19 de diciembre del año pasado se conmemoraron cien años del natalicio de Enrique Grau Araújo, pintor caribeño quien ha jugado un papel importante en el desarrollo moderno de la plástica colombiana. Grau nace en Panamá, departamento recién “independizado” de Colombia, porque en esa época a las familias pudientes de la costa les resultaba más seguro viajar por mar a la ciudad de Panamá, donde tenían contactos, familiares y una mejor atención en salud, que emprender un viaje más largo, de mayores tropiezos y riesgos, por el Magdalena, hasta llegar a Medellín o Bogotá.

Desde pequeño, Enrique Grau manifestó su interés por el dibujo y, rápidamente, su vocación por las artes visuales se convertirá en el motor de su vida, o en su vicio, como lo llegó a llamar posteriormente.

Sin tener una estricta formación de academia, sus ejercicios gráficos y pictóricos iniciales re-

velan un gran interés por la figura humana, apreciable en los retratos de las personas de su entorno familiar, los cuales ejecuta en un lenguaje realista, cercano al modernismo en su variante *Deco*, que se hace patente en la linealidad de sus trazos y en los contrastes tonales de los planos pictóricos, que lo acercan a la obra de Georgia O’Keeffe y Tamara de Lempicka.

Cuando tenía veinte años se anima a presentar su retrato *Mulata cartagenera* (1940) en el Primer Salón Nacional de Artistas de 1940, y obtiene una mención de honor y posteriormente una subvención económica del gobierno para estudiar en Estados Unidos, lo que le permite desplazarse a Nueva York y estudiar en la *Arts Student League* durante el periodo de 1941 y 1943.

Allí, el grupo de destacados pintores americanos que integraban la planta de profesores, como Thomas Hart Benton, Vaclav Vytlacil, Morris Kantor y otros, se engrosaría con la lle-



Enrique Grau. *El torero*, 2003. Óleo sobre lienzo. 126 x 126 cm. Cortesía Galería El Museo, Bogotá.

gada de artistas europeos que habían emigrado escapando del régimen nazi o de los impactos de la guerra, como el artista Hans Hoffman y el pintor expresionista George Grosz, y, en conjunto, contribuyeron a la formación de una importante generación de artistas norteamericanos de la modernidad de la talla de Jackson Pollock, Mark Rothko, Helen Frankenthaler, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Louise Nevelson, Cy Twombly, Donald Judd y al-

gunos latinoamericanos que lograron acceder a este centro de estudios, como lo hace primeramente Grau y luego, en los años 60, la escultora colombiana Feliza Bursztyn.

En la biografía de Grau se destaca, de su paso por la *Arts Student League*, la influencia de sus profesores de pintura, Morris Kantor y George Grosz, cuyos ecos se harían sentir en obras posteriores a 1945. De hecho, la in-

fluencia de Grosz se puede apreciar en obras como *El tranvía incendiado* (1948) o *Maternidad* (1948). En ellas se siente la aproximación del artista a lenguajes expresionistas y surrealistas que luego nutrirá con otros trabajos en los que, en un aparente realismo, se arriesga a alterar las leyes de la construcción pictórica en perspectiva: el tamaño, la proporción y las relaciones escalares entre los objetos, para deformar el espacio y los volúmenes, vaciándolos de su contenido real, dejando solo su máscara, su antifaz. Lo que vemos como real en obras como *Jaula* (1949) y *Jaula N. ° 2* (1949) se torna simulacro, un falso espacio, un falso volumen, una ilusión, que se devela y oculta en las atmósferas cambiantes de luz y sombra. En suma, una escenografía que se sostiene en la apariencia de su propio lenguaje y forma.

La ruptura que implican estas obras respecto del arte representativo, cultivado en el comienzo de su trabajo artístico, muestra a un artista que asume el hecho de la pintura, no como un medio para representar imitativamente lo que el ojo percibe de la realidad, sino como una labor reflexiva y de construcción pictórica en la que lo visual se torna lenguaje y se refiere a sí mismo y a su historia, haciendo que la realidad representada solo sea un pretexto para este diálogo que el artista establece.

Este proceso se consolida con las obras que realiza en su estancia en Europa, cuando en 1955 y 1956 va a profundizar sus estudios en la Academia de San Marcos en Florencia, donde logra una clara aproximación al lenguaje moderno de las vanguardias. Obras como *Desayuno en Florencia* (1955), *La pitonisa de Florencia* (1955), *Jaula en Florencia* (1956), *La cámara oscura* (1956), por poner algunos ejemplos, acusan la aproximación a los lenguajes de las vanguardias europeas y en particular la “cubización” (geometrización) de las formas y la reducción a planos, propias del cubismo; las reducciones o simplificaciones de las formas a sus elementos esenciales, características de la abstracción

italiana, tipo Giorgio Morandi; la creación de espacios arquitectónicos y plazas ilusorias, a la manera de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico y Carlo Carrá; las deformaciones de cuerpos, poscubistas a lo Amedeo Modigliani.

Todo lo anterior como una búsqueda de elementos esenciales que converge en la creación de símbolos que se resuelven en las atmósferas poéticas de las sombras y colores, como se insinúa en *Elementos bajo un eclipse 1* (1957), que bien puede ser considerada la síntesis de esta fase y que fue merecedora del primer premio del X Salón Nacional de Artistas de 1957, o en las formas netas que sugiere el *frotage* contra el fondo blanco del soporte, del poco conocido y menos significativo dibujo *Naturaleza muerta lunar* (1958), ganador del primer premio en dibujo en el XI Salón Nacional de Artistas de 1958.

En todo este periplo formativo de exploración de los núcleos formales de los lenguajes modernos, emergen los puntos de anclaje de toda su producción artística: el dibujo, la figura humana y los fondos escenográficos. Su diferente tratamiento indicará las varianzas de su estilo, de sus intereses existenciales, de sus épocas creativas y de su visión del tiempo y del entorno.

De la discreta vitalidad que asoma en los retratos de la primera época, cuya tensión psicológica se percibe contenida o ligeramente esbozada en la mirada, el gesto carnal o la sonrisa, como en *Mulata cartagenera* (1940), pasamos a la adusta severidad del tratamiento de la figura humana en las obras de la fase de exploración de lenguajes modernos. Las figuras parecen hieráticas y encerradas en sí mismas. Parecieran estar congeladas en el tiempo, gozando de una eternidad que les es esquiva, sin que en ellas respire la vida. Su rigidez formal, acentuada en su gesto quieto y congelado, en su boca rígida e inexpresiva, las sustrae del tiempo de la vida y las conserva en una eternidad pictórica, en un no tiempo. Un no tiempo

que se diluye en el espacio ficticio y escenográfico que las rodea, donde a pálpitos emergen formas de ciudades que se eternizan en el arte y esconden la vida en su cotidianidad.

Después de los años 60 vuelve la sonrisa, la voluptuosidad de la carne y el exuberante latido de la vida a los cuadros de Grau. *La gran bañista* (1962), *La Cayetana* (1962), *Mujer con sombrilla* (1963) y *Las tres gracias* (1963) son ejemplos de este paulatino retorno, en un lenguaje neo-figurativo: en sus cuerpos chaparros palpita la vida, con una fuerza que se asoma en la robustez de sus carnes, en la expresión de sus bocas y de sus miradas, en las poses y gestos; en ellos se concentra el dramatismo, que se acentúa con el manejo de los brillos, los contrastes tonales, los golpes de color vivo y de forma (inesperada, agigantada o recortada) en los atuendos y adornos que engalanan, y que se destacan contra la simplicidad de sus fondos.

Con la sonrisa vuelve el instante y, con este, los acontecimientos cotidianos, plenos de rituales, colmados de encanto, de coquetería, de gracia, mágicos y festivos, y no siempre banales. Sin prisa, pero sin pausa, su obra se va llenando de los elementos con los cuales se configura el relato de cada evento en que se aventura su proceso creativo. Hay una puesta escenográfica que respalda la narrativa del acontecimiento, la cual se nutre de una actitud neo-barroca, cuyo signo es el desprecio del vacío y la conquista de la plenitud y lo lleno. Basta ver cualquiera de las obras de la serie de pinturas y esculturas sobre Rita, realizadas a partir del año 1980, para sentir la abundancia de elementos que configuran el universo íntimo de Rita, cuyo ritual se configura a cada instante, como lo enfatiza en el título de las obras, cuando marca el minuto preciso de la acción, como en el cuadro de *Rita 10:30* (1989) o en la escultura *Rita 5:30* (1984) y en las subsecuentes obras de la serie.

No obstante, más allá de allá de la capa de aparente belleza, brillo, fasto y frívola vani-

dad que pueda presentar las obras de su edad madura, ellas son, al mismo tiempo, un acto de celebración de la vida cotidiana, con lo que tiene de misterio, magia, azar y riesgo, y una sutil y discreta ironía. Sin proponerlo directamente, pero exacerbando la trivialidad, Grau maliciosamente interroga y cuestiona.

Si bien el instante que marca el acontecimiento es el sello de su obra madura, las series sobre las mariamulatas y Galápagos, que desarrolla en el último decenio de su vida, nos advierten de una mutación en sus preocupaciones estéticas, y otras maneras de considerar el tiempo, al percibir otras realidades paralelas o concomitantes a la existencia humana.

Las mariamulatas son esos pájaros negros que pueblan el Caribe colombiano con sus revoloteos y algarabías, seres cuya presencia anónima y casi inadvertida han estado como telón de fondo de la vida diaria, en las playas y en la ciudad, impertérritas y a-temporales. Las iguanas de las Galápagos también han estado ahí, anónimas y silenciosas, pero siempre ahí, en una eternidad insospechada, con la carga de su memoria ancestral, con una omnipresencia que rebasa la efímera temporalidad de los acontecimientos de nuestra propia vida. Grau visita la dimensión oculta de esos seres anodinos para traerlos en su obra a una presencia que se torna ineludible.

Un Grau maduro, compañero del siglo veinte, 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*.

Diego León Arango Gómez. Doctor en Artes y Profesor titular de la Universidad de Antioquia, adscrito a la Facultad de Artes e integrante del Grupo de Investigación de Teoría, Práctica e Historia del Arte en Colombia.