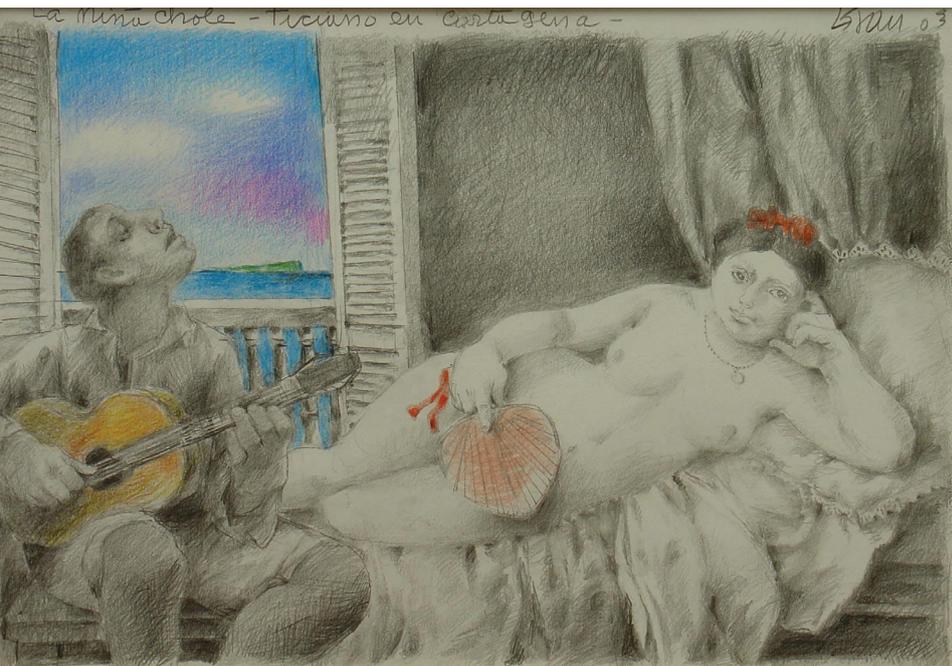


Grau: ¿artista migrante?

Gloria Durán de Bozzi



Enrique Grau. *La niña Chole*, 2003. Lápiz sobre papel. 35 x 50 cm. Cortesía Galería El Museo, Bogotá.

Artistas como Enrique Grau (Ciudad de Panamá, 1920-Bogotá, 2004) ponen en cuestionamiento el concepto de migración. ¿Hasta dónde el nacimiento de un individuo en una ciudad, por circunstancias particulares, determina su nacionalidad? ¿Qué límites impuestos por las políticas del momento sustraen a un artista de su lugar de nacimiento? ¿Por qué el artista no decide acudir a la condición particular de nacimiento para establecerse en el país que le permitió llegar a la vida? ¿Qué tanto se convierte su espíritu en un feliz andariego que viaja al exterior recurrentemente para adueñarse de lo vivido? ¿Qué procesos y apropiaciones va desarrollando Colombia de cara a las nuevas manifestaciones artísticas que se liberan de los metarrelatos?

Es importante asomarse a la época de su nacimiento y a las condiciones socioeconómicas de su familia que posibilitan que dicho acontecimiento ocurra en el exterior. La madre de Grau, próxima a dar a luz a comienzos de los años veinte, en Cartagena de Indias, tiene la posibilidad de acceder

a una institución hospitalaria que le brinde servicios de muy alta calidad, específicamente al Hospital Panamericano, ubicado en ciudad de Panamá, que contaba con instalaciones afines a las de los hospitales norteamericanos.

Recién acontecida su separación de Colombia —solo diecisiete años atrás—, la influencia estadounidense en Panamá estaba en todo su apogeo, y para muchos era un atractivo polo de desarrollo económico y lugar de residencia. Sin embargo, no fueron estos los deseos de su familia, sino que desde Cartagena impregnarían al joven Grau de un universo perceptual sin límites ni fronteras.

El artista en ciernes accedía a información del exterior con gran facilidad, pues su padre se relacionaba con personalidades de la vida pública colombiana, tenía contactos fuera del país y al mismo tiempo recibía revistas internacionales y periódicos actualizados de otras latitudes. Asimismo, el joven Grau asistía con frecuencia a las películas que se proyectaban en las salas no convencionales de la ciudad y sus primeros bocetos se inspiraban en los personajes que aparecían en la revista *Life*.

Con su interés por conocer, allende el Corralito de Piedra, Grau

logra una beca en el exterior para cursar estudios de Arte en Nueva York, con artistas europeos que, dadas las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, emigraban a los Estados Unidos, país que valoraba su trabajo. Grau, con tutorías como las del pintor alemán George Grosz (1893-1959), entre otros, obtiene ese “pasaporte de extranjería artística” que le permite expandir su horizonte cultural, llegando a sentirse como en casa en la Gran Manzana. No obstante, regresaba periódicamente a su Cartagena, y sus esfuerzos se centraban en abrir la mentalidad de una sociedad que, en aquella época, se le podía catalogar de “amurallada” en sus conceptos.

Al revisar la noción de arte moderno en la Europa de finales del siglo XIX, se encuentra que empieza a permear algunas naciones de América Latina y a sus instituciones, lo que va a impulsar a los artistas locales en sus búsquedas. La idea es adaptar dichas propuestas a sus países de origen, donde el contexto sociopolítico y las condiciones artísticas son diferentes a Europa y a Norteamérica. Estados Unidos, por su parte, acoge a los artistas europeos, unos asilados y otros itinerantes, permitiéndoles impartir sus conocimientos, su visión artística y su cultura en academias de arte, lo que promoverá la creación de nuevos lenguajes con características atractivas para la comunidad receptora.

Es así como pintores latinoamericanos con inquietudes por las novedosas formas de expresión recurrieron a fuentes de conocimiento generadas principalmente en Nueva York, buscando acceder a becas que se otorgaban en distintos países. De este modo, se trasladaron a talleres de reconocidos maestros en el exterior, sin que necesariamente mediase una verdadera escuela.

Con las condiciones así dispuestas, artistas latinoamericanos como Rufino Tamayo, Cándido Portinari y Enrique Grau, entre otros,

construirían nuevas propuestas que adecuarían a sus países donde prima la hibridación cultural y el mestizaje, con resultados que incluían problemáticas foráneas en su lenguaje creativo, lo que conduciría al cuestionamiento sobre la existencia de un arte auténticamente latinoamericano. Formas rotundas, con temas cotidianos y personajes de su entorno son tratados con un manejo plástico moderno que introduce lenguajes nuevos a través de la experimentación de la forma.

Concomitantes con estas expresiones y acontecimientos artísticos de los años cuarenta y cincuenta, aparecen manifestaciones de artistas que, si bien hicieron alusiones de tipo social o arte comprometido, no fue este su eje principal. Con la denominación “descomprometidos”, acuñada por Francisco Gil Tovar, este grupo se caracterizaría por la individualidad y diversidad de sus representaciones y por el compromiso exclusivamente hacia la pintura como tal.

En este orden de ideas, algunos artistas como Alejandro Obregón, Juan Antonio Roda y Guillermo Wiedemann, de origen europeo nacionalizados en Colombia y Enrique Grau, incorporado a la ciudadanía colombiana, construyeron, con Eduardo Ramírez Villamizar, Marco Ospina, Lucy Tejada y Cecilia Porras, entre otros, un lenguaje que obedecería a las corrientes del arte moderno de tinte internacional con la apropiación del entorno local y nacional. Sus fórmulas de expresión abarcaron inclinaciones hacia el abstraccionismo con notas sueltas del cubismo, geometrización de las formas, tratamiento por planos, multiplicidad de puntos de vista, distorsiones, utilización de otros lenguajes heredados del posimpresionismo y otras tendencias que se articularían con una estética moderna galopante.

Como era de esperarse, al igual que en los escenarios europeos, artistas figurativos y abstraccionistas tuvieron enfrentamientos a es-

cala nacional, reivindicando cada uno su propuesta como la justificación de la modernidad, cuestión que, una vez decantada, permitiría la definición de las correspondientes tendencias y posibilitaría la apreciación de las representaciones de estéticas propias. Conceptos expresados por Enrique Grau en diarios de la capital colombiana, dan cuenta de la polémica entre abstracción y figuración.

A pesar de que el problema del arte figurativo y el arte abstracto, como escuelas antagónicas se ha superado, todavía se conserva en el común de las gentes, ajenas a los problemas artísticos, una serie de prejuicios que las llevan a olvidar realmente los verdaderos valores de la creación artística. El pensamiento actual de que 'los artistas abstractos son incapaces de dibujar una mano o una figura, y, por lo tanto, han escogido el camino más fácil para descollar ante el público', es un prejuicio tonto. Pero no termina aquí. El prejuicio opuesto, muy popular entre aquellos que tienen una pseudo-cultura, es el pensar que todo arte figurativo ha pasado, o está pasando al cuarto de San Alejo del arte contemporáneo. Ninguno de estos conceptos tiene validez. El arte será uno siempre.¹

Siguiendo la línea de debates y procesos de investigación pictórica, los artistas inmersos en estas nuevas formas de expresión lograrían paulatinamente la madurez de su lenguaje artístico en las décadas siguientes, con la apropiación de tendencias europeas con acentos expresionistas, abstractos y con cierta propensión a la abstracción en algunos casos, y figurativos en otros. Tal es el caso de Grau, quien consolida un estilo propio a partir de los años sesenta, situación que suscitara opiniones divergentes: desde la apreciación de un facilismo hacia la figuración, hasta la aceptación de un sincero reconocimiento de su propio estilo.

A propósito de la exposición realizada por Grau en la Biblioteca Nacional de Colombia,

en septiembre de 1960, Eugenio Barney Cabrera analiza su nuevo rumbo afirmando que "otra vez por la senda del figurativismo (el artista) nos dice la verdad humana con el más exacto lenguaje plástico",² y al finalizar ese mismo año Walter Engel señala la pertinencia de su obra en el contexto moderno nacional:

Su exposición de óleos significa el retorno categórico a la pintura figural con la cual parece identificarse su verdadera vocación. (...) En los mejores de sus cuadros recientes, Grau se muestra a la altura de la posición que ocupa dentro de la pintura contemporánea del país.³

Es de tener en cuenta que el aporte que la crítica de arte había hecho en Colombia hasta la década de los años cuarenta se apoyaba únicamente en parámetros tradicionales y académicos, en los cuales las habilidades del artista y su acercamiento a la realidad eran los criterios que avalaba la crítica correspondiente. A partir de los años cincuenta, el análisis de las obras se enriquece con el trabajo realizado por comentaristas como Walter Engel y Casimiro Eiger en forma tal, que al establecer puentes de comunicación con conocedores de arte "se empiezan a instaurar en la escritura, la valoración y la promoción, conceptos como autonomía, autorreferencialidad, lenguaje y significación",⁴ aunado a la correspondencia comunicativa entre críticos y artistas que, considerados a partir de entonces como modernos, se justificarían bajo un nuevo pensamiento, como el empleado por los críticos del momento:

(...) El concepto de modernismo, aplicado al terreno de la práctica del arte, está emparentado, además de lo ya mencionado, con fenómenos como la validación estética en términos de calidad formal y consecución de un esencialismo de medios, con la voluntad signíca y con el rechazo de toda dimensión ilustrativa para la pintura y la escultura.⁵

Hasta esa época, las exposiciones de artistas en los salones de arte latinoamericano fueron de gran calidad, pero de escasa identidad con su origen, adicional a la poca reciprocidad con otros países del mismo continente. Sólo hasta la aparición de la Bienal de Sao Paulo, en 1951, se produce un cambio que tendrá continuidad en la convocatoria de nuevas bienales en otros países, subvencionadas por organismos vinculados bien al poder estatal o al sector privado, todas realizadas con el propósito de difundir el arte moderno latinoamericano.

Con el programa propuesto por la OEA bajo la dirección de la Unión Panamericana, el cubano José Gómez Sicre instaura un proyecto que busca establecer espacios de expresión artística moderna con la fundación de museos en diferentes lugares de Colombia, entre ellos Cartagena, y es así como en 1959 se abre al público, en el Palacio de la Inquisición, una muestra con obras de Armando Morales, Fernando Botero, Alejandro Obregón, José Luis Cuevas, Enrique Grau y Eduardo Ramírez Villamizar, entre otros, sirviendo estas obras como base para la conformación del primer museo de arte moderno en la ciudad. Seguirán la labor de ejercicio profesional y apuntalamiento los artistas Hernando Lemaitre, Miguel Sebastián Guerrero y Enrique Grau, proponiendo la vinculación de otros artistas y gestionando la obtención del predio ubicado en el marco de la Plaza de San Pedro Claver, donde funciona actualmente, según lo explicado por Eduardo Hernández Fuentes, curador del Museo de Arte Moderno de Cartagena.

Es, entonces, Enrique Grau, el referente obligado del arte moderno en la ciudad. Comprometido con sus orígenes, su contextualización histórica, su reapropiación del entorno, de la problemática local y nacional, es quien reinventa y constituye el paradigma de lo moderno en Cartagena, con la mejor forma del ex-

tranjero que es y no es y que impacta la cultura nacional hasta nuestros días.

Referencias

- 1 Martínez Rivera, M. C. y Rubiano Caballero, R. (1991). Cronología, Goodall, D. B. *et al.*, *Enrique Grau. Un artista colombiano*, Amazonas Editores, p. 212.
- 2 Rubiano Caballero, G. (1991). Grau y el arte colombiano, Goodall D. B. *et al.*, *Enrique Grau. Un artista colombiano*, Amazonas Editores, p. 67.
- 3 Martínez Rivera, M. C. y Rubiano Caballero, R. (1991). Cronología, Goodall, D. B. *et al.*, *Enrique Grau. Un artista colombiano*, Amazonas Editores, p. 210.
- 4 Giraldo, E. (2008). *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*, La Carreta Editores, p. 38.
- 5 Giraldo, E. (2008). *La crítica del arte moderno en Colombia, un proyecto formativo*, La Carreta Editores, p. 39.

Bibliografía adicional

- Argan, G. C. (1998). *El arte moderno. Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal.
- Gil Tovar, F. (2002). *El arte colombiano*, Plaza & Janés.
- Goodall, D. B. (1991). Enrique Grau, un maestro colombiano, Goodall, D. B. *et al.*, *Enrique Grau. Artista colombiano*, Amazonas Editores.
- Pini, I. (2000). *En busca de lo propio. Inicio de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia. 1920-1930*, Universidad Nacional de Colombia.
- Sinning, L. G. y Acuña, R. N. (2011). *Miradas a la plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético*, Universidad Externado de Colombia.

Gloria Durán de Bozzi. Magíster en Historia del Arte por la Universidad de Antioquia, en convenio con la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar (Unibac), primera cohorte. Su trabajo de grado titulado "Enrique Grau, un artista en el Museo de Arte Moderno de Cartagena" obtuvo una distinción meritosa. Actualmente, labora en el Centro de Investigaciones y Desarrollo de Unibac y es docente del Programa de Artes Plásticas de la misma institución.