

Pioneros del arte moderno y posmoderno en el Caribe colombiano

Eduardo Márceles Daconte



Un repaso histórico

Los orígenes de las artes visuales del Caribe colombiano se remontan a la época prehispánica, con la delicada orfebrería escultórica de los aborígenes zenúes y taironas y las exquisitas tallas en piedra de Momil (Córdoba), o los funcionales diseños arquitectónicos de sus ciudades edificadas en las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta.

Más tarde, en el periodo colonial, encontramos a Pablo Caballero, pintor de retratos, escenas religiosas y láminas naturalistas cuando se integró, por breve tiempo, a la Expedición Botánica, en 1785. De la misma época es Hermenegildo José de Ayala, el escultor y tallista más destacado de su tiempo, ambos de Cartagena, lugar donde desarrollaron una intensa actividad artística.

Esta trayectoria fue retomada en el periodo republicano por Jeneroso y Luis Felipe

Jaspe, pintores y arquitectos urbanistas que contribuyeron a la fisonomía actual de la ciudad heroica y a sentar las bases de la tradición acuarelistica que hoy ostenta esa ciudad costeña. Su interés en preservar el pasado de la ciudad se manifiesta en algunas de sus obras.

La visión romántica se traduce en la arquitectura de Luis Felipe (Cartagena, 1846), que diseñó el mercado público de Getsemaní con una fachada republicana (fue inaugurado en 1904 y demolido en 1978), la ermita de El Cabrero (1888), el Parque de Bolívar, el Teatro Heredia, Villa Rosa Antonia, el trazado urbanístico de Manga y el remate de la Torre del Reloj, que antes de la construcción del Centro de Convenciones servía para medir el tiempo de quienes visitaban el mercado público sobre la Bahía de las Ánimas.

En sus retratos al óleo, pastel y carboncillo, alude a la rica variedad étnica de la

Alejandro Obregón: la exaltación de la naturaleza

ciudad. De la época, su pintura más famosa es *Fusilamiento de los nueve mártires*. Diseñó las estatuas de mármol que se encuentran en las cuatro entradas del Parque del Centenario como símbolos de trabajo y libertad.

Es, además, uno de los precursores en la utilización de la fotografía como documento y como modelo de sus obras. Jeneroso, a su vez, enfoca en amplias vistas panorámicas a una ciudad que, en 1910, era todavía pequeña, encerrada en su muralla colonial.

El siglo XX es pródigo en artistas visuales cuyas propuestas estéticas han merecido el estímulo de la crítica y de observadores que han reconocido sus valores. A partir del seminal ejemplo de Alejandro Obregón, Enrique Grau, Héctor Rojas Herazo, Cecilia Porras, entre otros maestros de la plástica nacional, ha surgido en la costa caribe un número significativo de artistas cuyas obras se sitúan entre las más innovadoras del país.

De hecho, ha sido en este lugar en donde se originaron las tendencias vanguardistas que cimientan las transformaciones del arte en Colombia. Tal es el caso del arte conceptual propuesto por *El Sindicato*, grupo experimental de Barranquilla, ganador del primer premio en el XXVII Salón Nacional de Artes Visuales en 1978.

Además de los maestros reconocidos, existe una generación que se ubica a medio camino con los más jóvenes que desarrollan su producción, ya a orillas del mar, ya en la sabana de Bogotá. Desde tiempo atrás, las expresiones internacionales del arte conceptual, la transvanguardia, el fotorrealismo, el neoexpresionismo o “mala pintura”, y hasta una interpretación doméstica del costumbrismo, se practican con inusitada intensidad en las principales ciudades de manera paralela a las tradicionales manifestaciones estéticas de nuestro litoral caribe.

En 1949, con ocasión de una exposición individual de Alejandro Obregón (Barcelona, 1920 - Cartagena, 1992) en Bogotá, el pintor Luis Alberto Acuña señalaba en *El Tiempo* del 4 de mayo:

[...] el joven pintor que dirige actualmente la Escuela Nacional de Bellas Artes es, sin lugar a dudas, el más conspicuo representante en Colombia de la pintura de vanguardia. Porque en la juvenil inquietud de Obregón ha hecho presa ese espíritu de liberadora rebeldía de que se halla imbuido el arte, de media centuria a esta parte, en su intento de explorar desconocidas rutas, de hallar nuevas soluciones, de plasmar estructuras inéditas...

Obregón, un pintor vinculado a la historia del arte de Barranquilla y Cartagena, había regresado después de cuatro años de estudios en Europa (1940-1944), casi todos en Barcelona, impregnado de las corrientes que, por entonces, dominaban la escena artística (tales como el expresionismo, el cubismo de Georges Braque y el elegante cromatismo de Paul Cézanne) y que eran subrayadas por un talento natural para elaborar una obra de marcados acentos personales.

A su llegada, encontró una tendencia que cada vez ganaba más adeptos entre un grupo de artistas en Colombia y otros países de América Latina, que proponían el encuentro de nuestras raíces americanas a través de un arte vernáculo.

Su ideología se complementaba de manera dialéctica con las tesis de un arte nacionalista, de esencia política, que una década anterior habían planteado los muralistas mexicanos. De la combinación de estos elementos y reflexiones empezó a brotar una



Alejandro Obregón. *Aleta Milenaria*. Óleo sobre tela.

pintura que gradualmente se perfilaría como una de las más auténticas de nuestro país.

Obregón cruzó el ancho territorio de su creación con paso seguro y dejó en cada estación de sus diferentes etapas la culminación de una original investigación plástica.

Sin ser un abstracto, su figuración no es el retrato de una realidad objetiva, sino la transformación de los ingredientes cotidianos en elementos mágicos, trágicos, o la exaltación de esa naturaleza tropical que Obregón supo proyectar con un colorido sensual

para rendir homenaje a la flora y la fauna de nuestra geografía tropical.

Así, se concretan sus temas favoritos: cóndores, barracudas, mojarras, aves y paisajes de composiciones líricas, visitados muchas veces por iguanas, ángeles o mujeres de rostros ingenuos y expectantes. Sin olvidar su temática de orden testimonial o crítica, como se evidencia en los títulos de algunas de sus pinturas: *Masacre 10 de abril*, *Velorio: estudiante fusilado*, *Homenaje a Camilo Torres*, *Luto por un estudiante muerto* y su famosa



Alejandro Obregón. *Violencia*. Óleo sobre tela. 155x188 cm. Premio XVI Salón Nacional de Artistas.

pintura *Violencia*, con la que obtuvo el primer premio en el XIV Salón Nacional de 1962.

También ensayó los temas del Carnaval, sin mucha suerte en el decir de Marta Traba: “el desastroso cuadro sobre el Carnaval que Obregón envió junto con el premiado *Violencia* al XIV Salón Nacional confirma su propia inestabilidad y las peligrosas caídas de toda pintura pasional como la suya” (*Mirar en Bogotá*, p. 163).

En la coyuntura del arte en Barranquilla, es importante señalar la labor pedagógica de Alejandro Obregón, en calidad de director de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico (1962-1963), y de su esposa de entonces, la pintora inglesa Freda Sargent. Ellos estimularon la crítica artística,

sembraron la semilla de la investigación e impulsaron la búsqueda de una conciencia estética que cuestionara los parámetros establecidos.

Sargent se ha interesado por el color como elemento básico para concretar figuras esquematizadas cuya textura y composición remiten a la escuela del expresionismo abstracto. En su caso, atina con pinceladas gestuales en capas superpuestas que producen transparencias y planos cromáticos basados en una amplia gama de grises y en una acertada combinación de tonalidades cálidas y frías.

Ellos impartieron sus enseñanzas a un grupo de discípulos que, a partir de entonces, decidieron experimentar con un arte

que se negó a perpetuar los cánones académicos y buscó expresiones innovadoras. Durante este periodo se puede ubicar la génesis del arte vanguardista que se practicó en Barranquilla, desde la década de los setenta, a través de los ochenta y hasta finales del siglo XX, entre algunos connotados artistas. No obstante, este se ha transformado ya en una modalidad aceptada, sin las polémicas que la satanizaban, y ha perdido en el proceso la frescura y creatividad de sus años iniciales.

Cecilia Porras: pintora de la soledad

Para la Cartagena conventual y conservadora de mediados de siglo XX, la figura de una pintora que se atrevía a retar las normas sociales reinantes era motivo de escándalo. Desde joven, Cecilia Porras (1920-1972) manifestó una personalidad excéntrica que asustaba a la burguesía tradicionalista y mojigata.

De hecho, su pintura se constituye en una de las primeras en explorar, en las décadas de los cincuenta y sesenta, la riqueza formal de la materia cromática sin recurrir al realismo cotidiano, sino subrayando una concepción libre del ámbito cartagenero, de poética espontaneidad, en donde combinó una temática urbana con el lenguaje transformador que significaba la abstracción de sus símbolos arquitectónicos.

Manifestó también una inclinación por el dibujo y los colores, aunque su temperamento artístico afloró de igual modo en la música y en sus actitudes irreverentes, que, a principios del siglo XXI, se podrían catalogar como obras conceptuales.

La falsa invitación al cuerpo diplomático en Bogotá para celebrar una reconciliación entre el presidente de Colombia y un enemigo político, obra de su ingenio, así como su entrada triunfal a un Banquete del

Millón en Bogotá disfrazada como la Condesa Sabattini de Nápoles, para desentumecer el formalismo de una ceremonia caritativa, son imaginativos *performances* realizados décadas antes de que se popularizara dicha modalidad artística.

Aparte de sus desplantes, la bohemia profana y su afición por los disfraces extravagantes que desinhibían su habitual carácter introvertido, la pintura de Porras se ubica en nuestro proceso histórico, entre otras virtudes, como precursora en la región caribeña del abstraccionismo. Este irrumpió en Colombia a partir de los años cincuenta y cobró inusitada intensidad en la década de los sesenta, cuando es una tendencia casi hegemónica en el país defendida a todo vapor por la crítica Marta Traba desde su tribuna académica y periodística.

Porras tradujo la esencia del Caribe. Si bien empezó pintando escenas religiosas, para complacer la convicción católica de su padre, un ilustre historiador y editor de revistas, más tarde enderezó sus preferencias hacia el retrato, las vistas marinas o urbanas y las composiciones expresionistas o geométricas reminiscentes de cierto cubismo en colores densos (y por donde transitaban también Alejandro Obregón y Enrique Grau).

En 1945, uno de sus autorretratos obtuvo una mención de honor junto con José M. Diazgranados, paisajista del Magdalena, en el Primer Salón de Artistas Costeños, celebrado en la Biblioteca Departamental de Barranquilla. En esta versión ganó el primer premio Alejandro Obregón, con *Torso de mujer* y *Retrato del pintor*, mientras que Roberto Zagarra, “una joven promesa”, como lo catalogó en su momento el periodista Germán Vargas, obtuvo el segundo lugar.

Más tarde, Zagarra ocupó la dirección de la Escuela de Bellas Artes de Barranquilla (1969). Allí, como profesor de dibujo y



Cecilia Porras. Óleo sobre lienzo.

anatomía, estimuló a las jóvenes camadas de estudiantes hasta morir en el ejercicio de su cargo. El tercer lugar se le otorgó a *Madre India*, una de tres pequeñas obras que presentó el artista cartagenero Enrique Grau.

Cecilia Porras se interesó también por la ilustración de libros y revistas. Sus mejores trabajos como dibujante de trazo fino e inteligente síntesis se hallan en *El Observador*, una publicación dirigida por su esposo, el economista Jorge Child en Bogotá. Con todo, sus más memorables son los que hizo para la portada de la primera edición de *La Hojarasca* (1955), la novela de Gabriel García Márquez, y para el libro de cuentos *Todos estábamos a la espera* (1955), con notables dibujos

biográficos de Álvaro Cepeda Samudio.

La pintora cartagenera fue una asidua contertulia del llamado Grupo de Barranquilla, con quienes se reunía en La Cueva, famosa taberna de escritores y cazadores, así como de intelectuales y artistas, entre quienes se encontraba Héctor Rojas Herazo, uno de los primeros en reconocer en sus ensayos críticos el valor de su pintura.

En una ocasión, escribió que Porras produce “esos espléndidos bodegones, esas naturalezas muertas, esas calles y esos pueblos únicamente habitados por la soledad”. Y el crítico de arte Casimiro Eiger estuvo de acuerdo:

[...] si pudiera definirse a Cecilia Porras como retratista de algún motivo especial, nos gustaría calificarla como pintora de la soledad. Es este el mejor concepto para calificar su obra, ya que en ella se respira ese aire de ausencia que acompañó su breve pero inspiradora existencia.

Enrique Grau: un artista del Caribe

Enrique Grau documenta la fisonomía del Caribe colombiano: sus gentes, el mar, su exótica fauna y la exuberancia de su flora tropical. La costa ha estado presente, como una raíz ancestral, un cordón umbilical que nutre su obra artística.



Enrique Grau. *Autoretrato del cumpleaños*. Óleo sobre lienzo. 153 x 117 cm. 1990.

Ya desde su primera juventud, cuando pintaba acuarelas sencillas que vendía por pocos pesos o cambiaba por libros o materiales de pintura, su interés se centraba en su tierra natal. Era un asiduo visitante de la

Librería Mogollón, el tertuliadero obligado de intelectuales y artistas, cuando Cartagena era aún provinciana y remota.

Allí, comenzó un incipiente aprendizaje con sabios personajes, como Daniel Lemaitre

y el profesor italiano Vicente Pastor Dalpeña, a quien el empresario cartagenero había contratado para enseñar a su hijo, el acuarelista Hernando Lemaitre (ilustre precursor —junto con Jeneroso y Luis Felipe Jaspe— de la escuela de acuarelistas que hoy ostenta la ciudad heroica).

A los 19 años de edad (nació el 18 de diciembre de 1920), desembarcó en la ciudad de Nueva York y allí sintió los primeros ramalazos de la modernidad, que incendiaba las galerías y museos de la urbe.

Ingresó a la Art Students League, donde se cocinaban las diversas tendencias que agitaban las aguas del arte occidental: el expresionismo alemán, que cursaba su largo recorrido histórico con Georg Grosz a la cabeza; la abstracción gestual, que pregonaba el grupo de artistas que se daría a conocer como la Escuela de Nueva York hacia la década de los cincuenta; los neofigurativos, con sus distorsiones picassianas; los posimpresionistas, admiradores de Matisse; y los surrealistas, que acataban los postulados freudianos. Era una época de zozobra por la guerra que se avecinaba en Europa y se presentía en la lejana Asia.

Su tránsito por Nueva York fue un encuentro con el trabajo y las vicisitudes de cualquier estudiante extranjero. Las mesadas no alcanzaban y la necesidad le obligó a unirse a un número creciente de inmigrantes que trajinaban en menesteres transitorios. Así, se desempeñó como modelo, portero de edificio, barrendero y ayudante de artistas armando bastidores y estirando lienzos.

Allí perfiló su capacidad de trabajo y su ímpetu creativo, estimulado por un temprano premio que ganó con una de sus pinturas en una exposición que compartía el espacio con los famosos muralistas mexicanos. A Nueva York regresaría a vivir hacia los años ochenta, en circunstancias más prósperas, hasta su regreso definitivo a Colombia.

Antes de partir para Nueva York, había ganado una mención de honor en el I Salón de Artistas Colombianos, con su pintura *Mulata cartagenera* (en la colección del Museo Nacional).

En ella se perfilaba su inclinación por representar la raza poliétnica que caracteriza a la región caribeña, en armonía con la tendencia criollista que surcaba el Caribe desde Cuba (recordemos las gitanas tropicales de Víctor Manuel o los guajiros de Eduardo Abela) hasta Brasil (con las mulatas y campesinos de Cándido Portinari). De igual modo, el indigenismo recorría el continente desde Perú hasta México, pasando por Bolivia y Ecuador. En Colombia estaba representado por el grupo de Los Bachués.

De regreso a Colombia, se instaló en Bogotá —con visitas periódicas a Cartagena—. Y es en la ciudad andina en donde desplegó sus alas el ser social que disfruta de la compañía de sus semejantes. Fueron famosas en la farándula de la época sus fiestas dionisiacas, en las que participaban los personajes que retrataba en sus lienzos.

Compartió su tiempo como profesor de pintura en la Universidad Nacional de Colombia y escenógrafo en la televisora nacional, que empezaba a funcionar de la mano de soñadores como Bernardo Romero Lozano y que, en lugar de insulsas telenovelas, transmitía obras de teatro del repertorio clásico (como Shakespeare o los trágicos griegos) y de los renovadores del teatro moderno (como Jean Cocteau, García Lorca, Sartre o Bertold Brecht).

De ahí su preferencia por la teatralidad lúdica de sus composiciones en pintura o escultura cromatizada, cuyos personajes ostentan vestuarios operáticos, así como una utilería de elementos decorativos y simbólicos: sombreros fantásticos, frutas y flores tropicales, mariposas o pájaros para golosina de voyeristas impenitentes.

Su gusto por el carnaval caribeño o veneciano, que le recuerda su etapa en Italia en la década de los cincuenta, reluce en esas máscaras y disfraces de colores lujuriosos, donde parece que el artista se reflejara en el espejo de su propio regocijo.

Es, en consecuencia, una persona vitalista y sensual, cuya pasión por la pintura se manifiesta en una obra de carácter optimista, de alegre cromatismo, en el contexto de un dibujo cuidadoso que se traduce en imágenes mitológicas, bíblicas o escenas cotidianas.

Si bien, por un periodo fugaz, sucumbió a los cantos de sirena del abstraccionismo —que por los años cincuenta y sesenta seducía por igual a pintores y escultores del mundo entero—, permaneció fiel a una figuración caracterizada por un acendrado humanismo en el que sus congéneres son el centro de su universo.

En 1992, su visita a las Islas Galápagos, en el Océano Pacífico, fue como una epifanía. La presencia de un Dios sabio y misterioso se patentizó en ese paisaje semiárido con rica fauna terrestre y acuática. De sus observaciones hizo una cantidad inusitada de bocetos que, después, se convirtieron en dibujos y pinturas de gigantescas tortugas antediluvianas e iguanas prehistóricas que se asoleaban en sus madrigueras y que expuso en importantes museos y galerías de arte del continente americano.

En calidad de hijo dilecto de su ciudad, fue seleccionado en 1997 para ejecutar el plafón del restaurado Teatro Heredia, que entregó a la protección de las nueve musas, robustas figuras femeninas de la mitología griega que danzan en armonía con los símbolos que cada una representa.

Así, encontramos a Talía con la máscara de la comedia; a Clío, con una pluma con la que escribe la historia en un libro; o

a Urania, la de la astronomía, cubierta con un manto azul celeste saturado de estrellas, un globo del universo y el compás necesario para medir su diámetro.

Asimismo, diseñó el telón de boca, una pintura en acrílico como mano generosa que ofrece un ramo de flores unido por un lazo rojo a los símbolos emblemáticos de la ciudad: el monumento a los zapatos viejos, la india Catalina y el héroe Blas de Lezo, entre otros.

Ha hecho también famosas a las “mariamulatas” que habitan las playas de Cartagena. Y la escultura en lámina metálica de ese pájaro negro-azuloso y gruñón saluda a los visitantes a la entrada del barrio de Bogrande, mientras que una masiva efigie de San Pedro Claver, reverenciado defensor de los esclavos africanos, ilumina la plaza que lleva su nombre en el sector colonial.

La obra de Enrique Grau abarca un trayecto significativo en la historia del arte colombiano. Es uno de los mitos vivientes de nuestra plástica contemporánea y un artista de tiempo completo cuyo legado histórico posee un valor imperecedero.

Noé León y el mundo de los primitivistas

Sin salir de su casa en el barrio San Felipe de Barranquilla, Noé León (Ocaña, 1907 - Barranquilla, 1978) llegó con sus cuadros a los lugares más remotos del planeta. Este personaje, expolicía y humilde pintor primitivo, fue “descubierto” por el cubano José Gómez Sicre —entonces Director del Departamento de Artes Visuales de la OEA— un caluroso día de agosto a principios de la década de los sesenta.

Gómez Sicre fue también el precursor de un proyecto para dotar a Barranquilla de un Museo de Arte Moderno. Para tal fin,

obtuvo una valiosa colección de obras de arte que, en vista de que la ciudad carecía de una sede propia, fueron depositadas en casas de amigos y, posteriormente, dadas en custodia a la Universidad del Norte, aunque en este tortuoso trajinar más de una obra extravió el camino sin dejar rastro de su destino.

El crítico cubano fue también instrumental en la organización de un Salón de Pintura Latinoamericana celebrado en Barranquilla por la misma época que, según Fuenmayor, “alcanzó rotundo éxito por la altísima calidad de los participantes”.

Pero su mayor contribución al arte de Barranquilla fue su incidental encuentro con Noé León y su estímulo a través de Eduardo Vilá (propietario del bar La Cueva, sede del Grupo de Barranquilla).

El pintor que siempre había sido León —“a mi desde niño me gustaba el dibujo y la pintura, pero nunca había tenido oportunidad de ensayar este arte hasta cuando llegué a Barranquilla”—, según dijo en cierta ocasión, se agudizó con las instrucciones de Vilá y el maestro Obregón. Rubén Quintero, “pintor de los buenos”, según León y oriundo también de Ocaña, fue su mentor.

Empezó pintando paisajes elementales en discos viejos que compraba a dos centavos, para después venderlos por las calles. De ahí pasó a pintar en madera y, más tarde, en tela.

Su temática se caracterizó por una elemental simplicidad en la que abundan los barcos a vapor del río Magdalena (que le recordaban su infancia pasada en pueblos ribereños); los buses urbanos dentro de un apretado conglomerado de casas y edificios con nombres propios; y, en especial, los paisajes de selva tropical habitados por micos, lagartos, culebras, pájaros y las flores multicolores de su imaginación, que dejan entrever las enseñanzas del aduanero Rousseau.

A Noé León se debe la popularización del arte primitivo en Colombia. La mayoría de sus seguidores han transitado el fácil camino de la imitación. Murió casi ciego en su modesta vivienda del barrio San Felipe, en donde vivió en compañía de su mujer Rosa y sus numerosos gatos y perros.

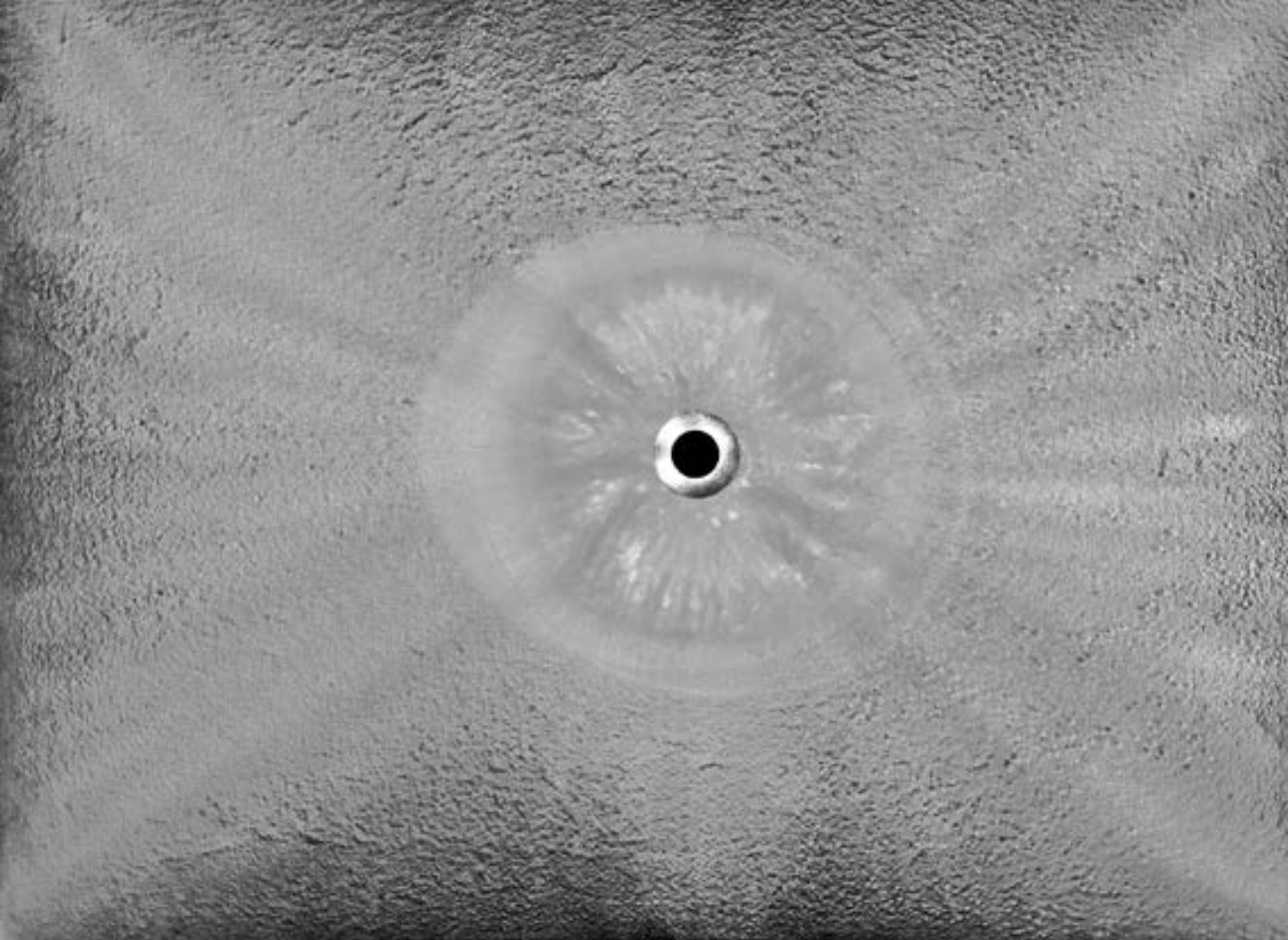
La pintura tremendista de Norman Mejía

Entre los artistas veteranos que han mantenido una producción que merece destacarse por su valor estético, señalamos a Norman Mejía (Cartagena, 1938), uno de los más conocidos de la década de los sesenta y a quien la crítica de arte Marta Traba señaló entre los pintores sobresalientes de aquella época.

Mejía, poseedor de un temperamento artístico subrayado de cierto tremendismo, debutó con una exposición individual en el MAM de Bogotá a principios de 1965. Para la ocasión, el crítico Walter Engel escribió que “en los cuadros de Mejía la figura aparece en fragmentos, en un ambiente de extrema tensión, donde los nervios estallan, los colores gritan, los cuerpos se retuercen y desangran; en un clima que, además, provoca definir como superexcitado”.

En septiembre de ese año, Mejía ganó el primer premio en el XVII Salón de Artistas Colombianos con su pintura —que, a la postre, es la más famosa— *La horrible mujer castigadora*. Esta, según Traba, “es un cuadro magnífico que corta la respiración”, pues en él es fácil reconocer

[...] su inteligencia y su talento para componer, dibujar, colocar el color, inventar la forma, o el movimiento; prevalece ese avasallador barroquismo; esa impresión de que es una fuerza, de que pinta fluida y obligatoriamente para respirar y sobrevivir él mismo, hasta que descarga e



Norman Mejía. *Sin título*. Óleo sobre lienzo. 2005.

instala esa masacre en un lienzo y toda su vida secreta queda transmitida, sin trucos, ni recortes, ni temores, en una tela (*Mirar en Bogotá*, pp. 311-312).

Aquel momento marca el punto cimero en la obra de este artista radicado desde joven en Barranquilla, uno de los pocos que ha logrado el reconocimiento nacional antes de cumplir los treinta años.

Su obra dio comienzo a una profunda transformación en la pintura colombiana. Se puede señalar a Mejía como el precursor en la costa caribeña (y en el país) de una pintura contestataria, crítica, enfrentada a las manifestaciones complacientes, más académicas,

que predominaban hasta ese momento y frente a las cuales solo Obregón desentonaba por la enérgica vitalidad de sus lienzos, los cuales, no obstante, estaban aún inscritos en una tradición expresionista convencional.

Cuando ganó el salón, Mejía era un joven revolucionario lleno de las ideas que había desarrollado durante su permanencia en España. Allí, se discutían los hallazgos del expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York, en la cual sobresalía Willem de Kooning, cuya obra ejerció una saludable influencia.

Recordemos su serie, de principios de la década de los cincuenta, *Mujeres*:

desfiguradas, distorsionadas por pincelazos estridentes de carácter gestual y textura mática. Más que crear, de Kooning destruye las imágenes femeninas caracterizadas como seres brutales, inquietantes, que amenazan al espectador.

El premio en el salón suscitó una necesaria polémica, pues no solo era un artista desconocido que irrumpía en el ámbito nacional con una obra que causó estupor entre los asistentes, sino que, además, desplazaba figuras de predominio, como el mismo Obregón, Ramírez Villamizar, Fernando Botero, Edgar Negret, Hernando Tejada, Juan Antonio Roda o Armando Villegas.

Salvo contadísimas excepciones, hasta aquella fecha era aún desconocida en Bogotá, y el resto del país, la producción de los pintores caribeños. Mejía es el artista que convoca las miradas hacia la región y origina un proceso de apertura y relevo generacional de aliento innovador en la plástica costeña.

Sin embargo, al año siguiente, Obregón y Ramírez Villamizar volvieron a un pedestal de honor cuando ganaron el premio en pintura y en escultura, respectivamente. Dos premios que, en opinión de Marta Traba, fueron el fruto de un “fallo conservador y decepcionante para los artistas jóvenes”. A partir de este, el XVIII Salón de Artistas Colombianos (1966), aparecen por primera vez en el panorama nacional los nombres de Álvaro Barrios, Darío Morales y Hernando, Momo, del Villar.

En dos de sus series, Matrimonio del cielo y el infierno y Metamorfosis del sol, trató una temática de sugerencias etéreas y cálidas resueltas con base en manchas de colores intensos, aunque es evidente que han perdido la tensión violenta y esa fisicalidad carnosa del ser humano de que estaba impregnada su pintura cuando fue objeto del premio nacional.

En su obra más reciente, hay preocupaciones de orden celeste, con una inclinación abstracta o simbólica que revela las transformaciones del sol (por ejemplo, en combinaciones de formas esféricas y elementos mágicos) y la misma intensidad cromática que ha caracterizado su trabajo artístico.

Álvaro Barrios: una visión ecléctica del arte

El impulsor del arte conceptual que se instituye en la capital costeña a partir de la década de los setenta es Álvaro Barrios (Cartagena, 1945), artista cuya obra ha fluctuado entre un dibujo delicado de hábil ejecución y la elaboración de objetos de arte que se inscriben en la modalidad de cajas con paisajes que sugieren el arte kitsch (por la utilización de elementos cursis y populares) y tintes surrealistas.

Su obra ha sido invitada a recurrentes muestras de arte hispanoamericano del denominado arte conceptual o de sistemas, nombre genérico de todas las manifestaciones del arte de ideas, como se ha llamado también, propuesto para resumir todas estas tendencias.

En el campo del dibujo ha sido también experimental. No se ha contentado con plasmar una realidad objetiva o la reproducción idéntica de sus modelos, sino que ha incurrido en el vasto dominio del arte con una visión ensayística, de tendencia ecléctica, que incluye una amplia gama de canales y una temática que insiste muchas veces en el aspecto onírico de una realidad diferente a los estados de vigilia.

Su trabajo se orientó desde el principio hacia temas que especulan con aspectos esotéricos de la cultura costeña, representados en tonalidades sepia, favoritas de Barrios por algún tiempo. Después, trasladó

su interés hacia la obra de artistas diversos en variaciones sobre temas conocidos en la historia del arte y amplió así la gama de sus preferencias colorísticas.

En su producción es fácil detectar imágenes del pintor Maxfield Parrish. La tierra mágica del estadounidense está llena de genios, gnomos, héroes míticos, ninfas o seres idealizados enmarcados por estructuras arquitectónicas clásicas o castillos encantados. La obra de Parrish remite al pasado, como en algunas obras de Barrios, y proporciona una sensación de nostalgia por los sueños infantiles, el encanto y el idealismo perdidos en una época de violentas confrontaciones sociales.

Parrish, casi olvidado por los actuales historiadores del arte, fue uno de los más populares pintores en la década de los treinta. Es más, en un número de febrero de 1936, la revista *Time* informó que las reproducciones a color más vendidas en los Estados Unidos correspondían a Van Gogh, Cézanne y Parrish. Una explicación a este aparente olvido se debe a que el pintor fue básicamente un ilustrador, sobre todo de revistas como *Life* y *Collier's*.

Pero el uso de colores esplendorosos, la luminosidad de sus cielos estrellados y las hermosas figuras femeninas se podrían observar, por ejemplo, en la fotografía de películas como *Bilitis*, del director y fotógrafo



Álvaro Barrios.

David Hamilton, y la escenografía de colores centellantes y fosforescentes de *Encuentros cercanos del tercer tipo*.

Los dibujos de Barrios han asimilado algo de esta luminosidad estelar, incluida la reproducción casi literal de una mujer que saluda al universo con los brazos extendidos que pintó Parrish para un calendario en 1919. Dentro de esta misma línea encontramos su *Ofelia*, que es una réplica del cuadro de Sir John Everett Millais, uno de los prerafaelitas de mediados del siglo XIX en Inglaterra, aunque el dibujante modificó sustancialmente la naturaleza que rodea a esta heroína shakesperiana para transformarla de un follaje espeso a una ambientación de ciencia ficción que incluye flores-reflectores, incrustaciones de cristales por donde resbalan gotas de agua y gnomos de cuentos de hadas.

Las variaciones que hizo del tema de San Sebastián, en este caso de Antonio del Pollaiuolo —artista del Renacimiento italiano—, son una innovación, por cuanto no se trata aquí del aspecto religioso, sino de una referencia a los martirios a que está sometido el ser humano en cualquier época.

Sus figuras torturadas irradian una sensualidad plácida justo en el momento del sufrimiento. La selección de artefactos crueles ha sido ampliada para cobijar, además de flechas, los rayos láser, planchas eléctricas y elementos surrealistas, como cascos de motociclistas o velos de novia. También ha extendido las posibilidades visuales para introducir fotografías retocadas y coloreadas a mano que se ponen al servicio de una idea específica, como es, en este caso, el martirio de San Sebastián.

En sus *Cajas*, inspiradas en los pesebres navideños, se revela el artista experimental, que ha sido la corriente subterránea latente en su trabajo. Llamados de manera genérica *Paisajes iluminados*, son la culminación

de una idea que nació ante la necesidad de ampliar sus trabajos a espacios tridimensionales. Son cajas de vidrio con composiciones interiores (escenas de juegos, danzas o rituales) hechas con figuritas plásticas, escarcha, algodón y otros ingredientes que suelen estimular el humor del observador, sin olvidar en ellas el dibujo preciosista que caracteriza su producción.

Sobre el tema de las cajas, Barrios dijo en una entrevista:

“[...] en 1969, cuando me vine para Barranquilla, pasé de las tiras cómicas a hacer dibujos en negro, blanco, sepia con toques de escarcha, collages, objetos pegados y, después, las primeras cajas. No había visto las cajas de Cornell, me gustan, pero no es el tipo de obra que inspiró las que yo hice. Lo que me lanzó hacia este tipo de trabajo fueron las tarjetas de aniversario muy kitsch que parecían forradas, se abrían y aparecían unos ramilletes de flores, unas manos, algo así como los dibujos animados que pueden venir de la época victoriana. Todas estas ilustraciones también tienen relación con mi infancia, en ella tuve también dibujos animados. Las cajas eran la solución técnica a la marquetería, les agregué luz eléctrica, cielos profundos, presencia de estrellas para darles un mayor valor cósmico a la obra; y la técnica me ayudó a darles un mayor valor conceptual”. (Entrevista inédita con Álvaro Suescún, en Barranquilla).

En 1972 se conocieron en el país los primeros grabados populares de Barrios. Se trataba de reproducir en un periódico el dibujo original para convertirlo así en una modalidad de las artes gráficas con alcance masivo. La propuesta no tuvo el eco esperado, pues es difícil juzgar su efectividad frente a la competencia de carteles de subyugantes colores o de mujeres sensuales de revistas eróticas que pululan en el mercado y desplazan cualquier alternativa entre la imagería del pin-up colombiano.

Sin embargo, no dejó de ser una interesante propuesta que se oponía a la comercialización del arte en esta época de reproducción mecánica. Y, en el año 2006 el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York adquirió la serie completa de los grabados populares para su colección permanente.

Álvaro Barrios es también un militante cultural. Frutos de su gestión han sido el I Festival de Arte de Vanguardia, los Festivales de Arte de Barranquilla y el Museo de Arte Moderno en los años noventa, en asociación con María Eugenia Castro, y las muestras que divulgan el arte visual de vanguardia que se originó en Barranquilla.

Desde su puesto de combate, Barrios fue instrumental en el surgimiento de esta corriente, que se apartó de toda tradición estética en el país. En su calidad de profesor de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, supo orientar a las jóvenes promociones en una dirección más experimental, y su influencia fue decisiva durante la gestación de dicho movimiento.

Los integrantes del grupo de arte El Sindicato reconocen en su pensamiento una influencia que se remonta a las enseñanzas de Barrios durante el periodo de aprendizaje de algunos de sus miembros. Posee, además, un espíritu soñador y vitalista que lo ubica entre las personas que más han contribuido a formar a una generación que, en el contexto colombiano, se podría denominar “vanguardista”, por sus intereses en un arte que riñe con la Academia, las convenciones estéticas y el formulismo hueco y que se caracterizó por un énfasis más especulativo, con base en ideas y asociaciones que excluían las tendencias artísticas que en Colombia suelen reiterar —con aciertos muchas veces triunfales— las mismas imágenes, dentro del arte abstracto o el figurativo, pero que habían embotado la receptividad del más paciente de los observadores.

Ya no se trató allí de la iconografía decorativa que, con una buena dosis de técnica, saca a relucir cualquier pintor, ni de la reproducción más o menos anecdótica de una realidad elemental —acusada en su momento como “arte famélico”—, sino del fruto de una investigación minuciosa y de una imaginación audaz puestas al servicio de la creación visual.

El Sindicato o la aventura del arte conceptual

Un grupo protegido por Álvaro Barrios fue el primero que se lanzó a la aventura de la creación conceptual en Colombia. Lo constituyeron en su etapa inicial Ramiro Gómez, Efraín Arrieta, Carlos Restrepo, Alberto del Castillo y Aníbal Tobón.

Giraron en su periferia Efraín Cortés, conocido como “el pintor del Barrio Abajo” y Saulo Guerrero, un prometedor talento de orden visual fallecido a temprana edad. Más tarde ingresó el pintor Guillermo Aragón. Un día de junio de 1976 fundaron el Grupo de Arte Experimental El Sindicato, en el antiguo local de una asociación gremial de trabajadores, de allí su nombre.

A principios de 1977 mimeografiaron su único manifiesto, que en su introducción dice así:

[...] al asumir el papel de participantes-creadores en el proceso artístico, lo hacemos con la seguridad de tener emociones que comunicar, realidades que presentar y objetos que representar; y asumimos todas las responsabilidades y los deberes que nuestra actividad artística nos participe; [...] así mismo, nuestro trabajo será llevado a cabo con honestidad y en permanente defensa de la libertad y la verdad; [...] al decidirnos por el trabajo colectivo, no estamos negando validez al trabajo individual en general, pero [...], en nuestro caso personal, hemos llegado al convencimiento



El Sindicato. *Alacena con zapatos*. Ensamblaje, 1978.

de que los esfuerzos colectivos nos comportan resultados más generosos; [...] al adentrarnos en los terrenos de lo experimental, nos hemos visto obligados a hacer renuncia de metas fijas y de caminos convencionales, para buscar objetivos más amplios y nuevas rutas de tránsito para la comunicación...

El colectivo se propuso, entonces, acometer una empresa que nunca antes se había intentado en el país: trabajar de manera colectiva el arte visual. Desde un principio

asumió una actitud crítica y decididamente original con un humor “mamagallista”.

Del mismo mes de junio data su primer proyecto, denominado “Espacios de Actividad”. A partir de entonces, entregaron al público alrededor de catorce obras con títulos tan sugerentes como *Aguinaldos*, *Fachada*, *Salón dentro del salón*, *Violencia*, *Barricada* y su obra premiada en el XXVII Salón Nacional: *Alacena con zapatos*. Esta suscitó una enconada polémica en Barranquilla que el país

recibió con sorpresa y un poco de escepticismo en cuanto a su valor artístico. Pero no dejaba de ser una de las obras más desmitificadoras y críticas que se hubieran hecho en Colombia hasta aquella fecha.

Una costumbre singular del grupo fue invitar a diferentes artistas para participar en sus exposiciones. Si bien El Sindicato tuvo aciertos indiscutibles en muchos de sus trabajos, algunos de sus integrantes han producido una obra desigual que muchas veces se estanca en la formulación gratuita. La característica que unificó al grupo en su obra individual fue la utilización de residuos industriales y domésticos, y la chatarra.

Nereo López, cazador de imágenes

Así como hay cronistas que escriben sobre el encadenamiento de sucesos que tejen la historia de un país, hay también aquellos que la cuentan en imágenes.

Si recordamos el socorrido proverbio chino de que “una imagen vale más que mil palabras”, tendríamos que reconocer el valioso patrimonio que significa para Colombia el testimonio visual de un fotógrafo que, como Nereo López, ha documentado durante más de cincuenta años la vida, las pasiones, la alegría y las zozobras de nuestra tierra. Nació en Cartagena el 1 de septiembre de 1920, pero quedó huérfano a temprana edad, tuvo una infancia difícil y una adolescencia de precarias condiciones económicas.

Por una carambola del destino, la carrera de administrador de cines que había alcanzado en su edad primaveral dio paso a una vocación escondida que afloró cuando supo que su destino estaba detrás de la cámara fotográfica. Se matriculó en una escuela por correspondencia de Nueva York y se dedicó a escudriñar los secretos de su interés por las imágenes.

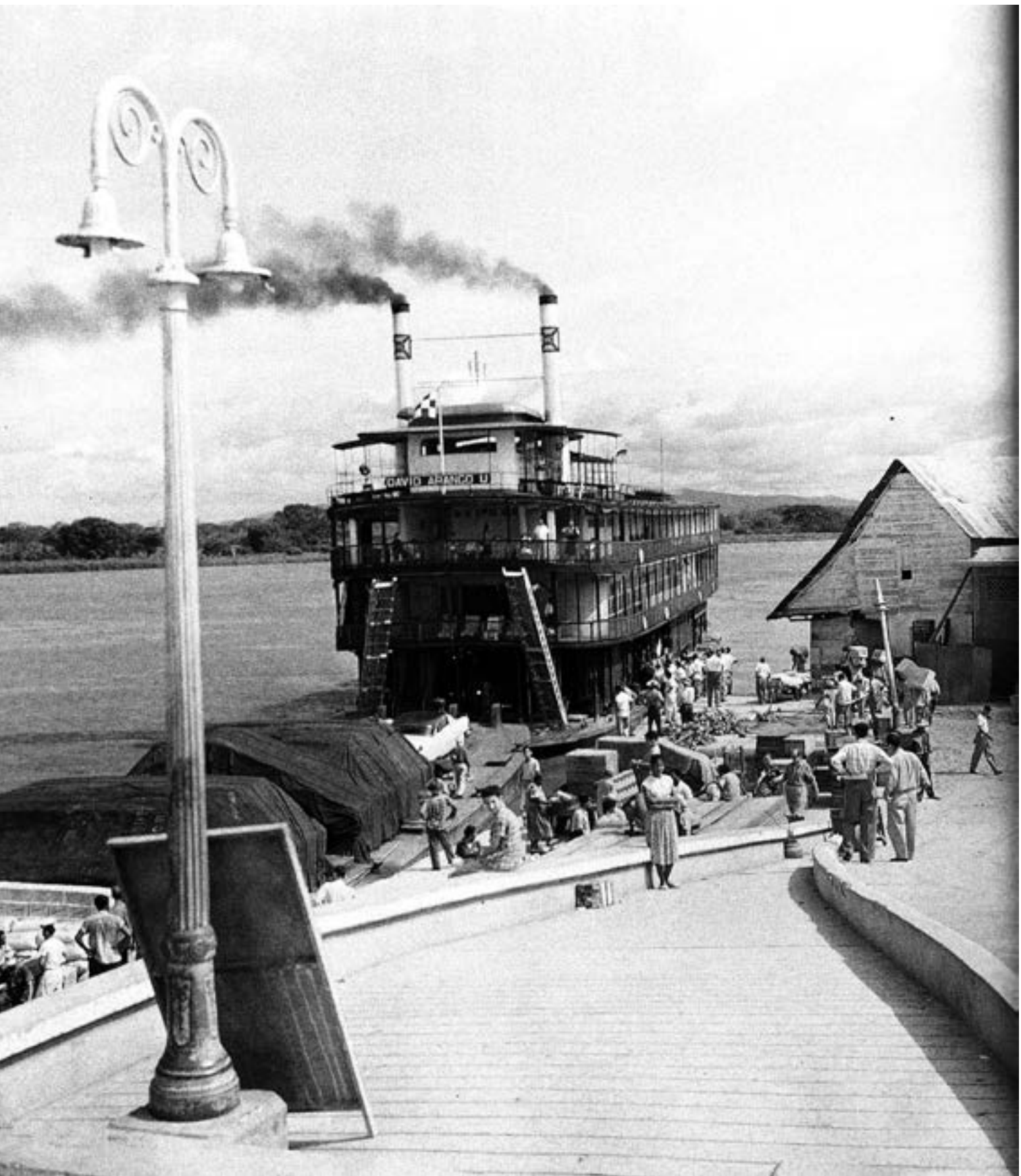
Cuenta Manuel Zapata Olivella que el 31 de octubre de 1946, en la tórrida ciudad ribereña de Barrancabermeja, descubrió un cajón donde Nereo archivaba las fotos que había tomado del río Magdalena, los bogas de frágiles canoas y los lujosos vapores que surcaban aquellas aguas arcillosas con caimanes que se asoleaban en sus orillas.

“Cargado con aquel tesoro “cuenta el novelista”, deslumbré al jefe de redacción de la revista Cromos, de Bogotá”. Este, de inmediato, contrató al joven desconocido, que sería uno de los pioneros de la reportería gráfica en Colombia, autor de una extensa colección de imágenes que cuentan historias insólitas, la vida de nuestros pescadores, entre redes y atarrayas, la de los campesinos, con sus creencias religiosas y el duro trabajo del agro, así como las ceremonias de personajes anónimos o sus celebraciones folklóricas.

El ojo clínico de Nereo supo captar los momentos fugaces de un juego infantil, el rostro feliz o la inocencia perdida de los niños, así como la sensualidad de un desnudo femenino con sus implicaciones maternas o eróticas.

Ha cruzado el país desde la Guajira, en donde enfocó el perfil humano de los indios wayuu, hasta el Chocó, con sus gentes de ancestro africano; desde los llanos orientales, donde viven los centauros, hasta los caudalosos ríos amazónicos. Asimismo, ha captado escenas cotidianas en ciudades como Medellín, Bogotá, Cartagena o Santa Marta y en villorrios extraviados de nuestra geografía costeña y andina.

Después trabajó como corresponsal de El Espectador, volvió como jefe de fotografía de Cromos, fue estrella del diario El Tiempo y corresponsal gráfico de la revista brasileira O’Cruzeiro.



Nereo López. *Puerto fluvial de Barrancabermeja*. Fotografía, 1957.

Por un azar del destino, o porque ha estado en el lugar correcto a la hora precisa, participó en las aventuras del conglomerado de periodistas, escritores, artistas y cazadores que se reunían en La Cueva, el bar donde se gestó aquella tertulia que habría de conocerse como el Grupo de Barranquilla, donde coincidieron Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón y Álvaro Cepeda Samudio. Ahí están los retratos de cada uno de ellos para confirmar su presencia en un momento histórico de la cultura colombiana.

Con estos mismos personajes participó, en 1954, como actor y director de fotografía en la filmación de *La langosta azul*, uno de los experimentos cinematográficos más trascendentales, pues marca para la región el comienzo de una de las disciplinas más complejas entre las iniciativas artísticas.

El reportaje gráfico que hizo sobre Rafael Escalona, el profeta del vallenato, en La Paz (Cesar), es el único documento de una época crucial para el desarrollo de esta música que se extiende actualmente por el mundo entero. Más tarde, en 1968, fue seleccionado para documentar la visita del Papa Paulo VI a Bogotá. De igual modo, viajó con la comitiva que celebró en Estocolmo el Premio Nobel a García Márquez, en 1982.

Nereo es un fotógrafo inquieto, decidido a experimentar técnicas novedosas. Por eso, ha incursionado con el “ojo de pescado”, un lente de características especiales por su capacidad de captar un ángulo de 180 grados, con el cual exploró el tema del círculo como figura estética.

También inventó el término transfografía, para cobijar uno de sus proyectos más significativos. Se trata de la combinación de imágenes a color como vistas a través de un caleidoscopio, aunque sin ningún subterfugio tecnológico, utilizando su destreza con la cámara y los recursos del cuarto oscuro.

Después de una permanencia en Nueva York, a finales de la década de los noventa, descubrió las bondades del computador y del escáner para manipular sus trabajos. Nereo comenzó el siglo XXI en Nueva York investigando el potencial de esta novedosa tecnología, que abrirá caminos asombrosos en su actual producción fotográfica.

El ojo poético de Leo Matiz

Con la muerte de Leo Matiz, el sábado 24 de octubre de 1998, se cerró un significativo capítulo en la historia de la fotografía en Colombia y América Latina.

Nació en 1917, en el mítico Aracataca, un pueblo bananero sobre las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta, donde también vio la luz por primera vez el nobel de literatura Gabriel García Márquez diez años más tarde. A los 16 años de edad, publicó sus primeras caricaturas en Barranquilla. Y, a los 20, fundó, junto con José Joaquín Ximénez, el semanario *Folletón*, revista especializada en crónicas centradas en temas escabrosos y polémicos, como la marihuana, la cocaína o las cabareteras de Bogotá.

Ingresó a trabajar en el diario *El Tiempo* de Bogotá como caricaturista. Pero, cuando se necesitó un fotógrafo, no tuvo más remedio que cambiar el lápiz y el pincel por una cámara fotográfica. Así, de manera accidental, empezó su nueva vida.

Muy joven emprendió un peregrinaje por Centroamérica que lo llevó, primero, a Panamá, donde sobrevivió dibujando caricaturas en los bares de la capital. A su paso por Nicaragua, conoció a una mujer que decidió acompañarlo en su recorrido. El día de su llegada a México, el 20 de agosto de 1940, coincidió con el asesinato de León Trotsky y, gracias a su amistad con el poeta colombiano



Leo Matiz . *Monjas remando en el río Aracataca.* Fotografía.



Porfirio Barba Jacob, obtuvo trabajo como fotógrafo en la revista *Así*.

Su permanencia en México fue fructífera. Con autorización del Ministerio del Interior, ingresó como supuesto prisionero a la cárcel de Mazatlán, sobre el Pacífico. Allí hizo un reportaje gráfico sobre las condiciones de los reclusos que se ganó el reconocimiento de la prensa mexicana y, con ello, su aceptación en los círculos más exigentes del país. Y en esta coyuntura empieza su trabajo como fotógrafo de rodajes cinematográficos a la par de célebres colegas, como Manuel Álvarez Bravo y Gabriel Figueroa.

De manera simultánea, expuso sus obras en una galería de arte del Distrito Federal y ganó el premio como mejor reportero gráfico de México en 1945. De esta época datan sus retratos de célebres personajes del cine y el arte, como María Félix, Marc Chagall, Frida Kahlo, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Luis Buñuel y Agustín Lara. Entre sus amigos se encontraba el pintor y militante comunista David Alfaro Siqueiros, que contrató sus servicios para una serie de fotografías que, más tarde, utilizó en la elaboración de sus murales sin dar crédito a su autor.

Como consecuencia del pleito instaurado por Leo Matiz y la reacción violenta de Alfaro Siqueiros, se originó un escándalo que terminó con su salida de México. Empezó, entonces, un recorrido por América Latina contratado por la revista estadounidense *Selecciones del Reader's Digest*, para la cual logró estupendas fotografías que imprimieron en sus portadas.

La vida de Leo estuvo signada por los acontecimientos históricos más trascendentales de su época. En 1948, como corresponsal de la revista *Life*, se encontraba en la capital colombiana cuando hizo erupción *El Bogotazo*, a raíz del asesinato del popular y carismático dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán. Herido

de bala en la contienda, acertó a estar en la misma clínica a donde llevaron herido al caudillo liberal. Y, allí, en medio del caos y la incertidumbre, tomó las únicas fotografías que se conocen de su cadáver.

Leo Matiz tenía un ojo especial para captar las imágenes más espectaculares o poéticas de acuerdo con su estado de ánimo y las circunstancias del momento. En 1960, radicado en Caracas, trabajó junto con su paisano García Márquez para las revistas venezolanas *Elite*, *Páginas* y *Momentos*. En esta posición, obtuvo fotografías memorables de Juan Domingo Perón, Fidel Castro, Louis Armstrong y del presidente Rómulo Betancourt, herido en un atentado.

Como corresponsal de agencias noticiosas de Estados Unidos, sus fotografías recorrieron el mundo ilustrando las páginas de importantes diarios y revistas. En calidad de fotógrafo para las Naciones Unidas en Nueva York, se le encomendó, en 1948, la tarea de documentar en fotografías el conflicto entre judíos y palestinos en el Oriente Medio.

Entre sus hazañas se cuenta fundar la primera galería de arte en Bogotá, donde expuso por primera vez, en 1951, la pintura de quien sería tiempo después el célebre Fernando Botero.

Por sus indiscutidos méritos artísticos, Matiz ha sido considerado “el nobel colombiano de la fotografía”. Su paso por el siglo XX fue protocolizado en miles de imágenes, que se constituyen en un valioso testimonio, no solo por sus composiciones abstractas y los personajes famosos que captó con su magistral lente, sino también, de manera especial, por los paisajes urbanos o rurales que inmortalizó y por esos rostros de campesinos, indígenas, trabajadores, mujeres, niños y ancianos que cuentan una historia diferente de sus vidas en lugares muchas

veces inhóspitos y cuyas existencias, a través del penetrante ojo de Leo Matiz, adquieren una dimensión heroica de protagonistas vitales de nuestra tierra americana.

Alfonso Suárez: el cuerpo como vehículo de expresión artística

La modalidad del *performance* o de acciones personales ha alcanzado significativos niveles de calidad estética e imaginativa, tal como se advierte en los diversos trabajos que han merecido premios en salones regionales y nacionales de artistas, entre ellos *Una cosa es una cosa*, de María Teresa Hincapié (Bogotá), y *Visitas y apariciones* (1993), con cuyo *performance* ganó Alfonso Suárez (Mompox, 1952) el primer premio en el XXXV Salón Nacional de Artistas.

Estas propuestas son el resultado del largo proceso de experimentación e investigación conceptual que se ha venido haciendo en el país desde la década de los setenta. En *Visitas y apariciones*, la figura de San Gregorio Hernández, el fallecido médico venezolano que muchos creen que es milagroso, llega y desaparece a través de mágicas intervenciones que son, más que todo, el retrato vivo de un personaje de nuestra mitología popular. Suárez es uno de los artistas que con mayor elocuencia ha escudriñado la utilización de su cuerpo como objeto y sujeto de su trabajo artístico.

Una de las obras que más ha incidido como denuncia del crimen ecológico que atenta contra las playas caribeñas y el caudal del río Magdalena ha sido su trilogía *Pesadillas de un hombre rana*, seguido del álbum fotográfico *Sueños del hombre rana* —con el cual ganó la primera mención en el X Salón de Arte Fotográfico Duchamp-Warhol en Medellín (1991)—.



Alfonso Suarez. *Fantasmata*. Performance, 2000.

En *Quejidos de un hombre rana* (1994), explora tanto en un *performance* ejecutado con una máscara de oxígeno como en una instalación de *cajas oníricas* sobre una capa de arena de mar, la naturaleza agresiva de la polución en el ser humano. Son cajas de

madera en cuyo interior se observan astillas de vidrio, clavos oxidados, muñecas rotas, objetos plásticos desechados, en un intento por reciclar de manera artística los desperdicios que suelen contaminar las aguas que circundan el puerto fluvial y marítimo. ■