

Marta Traba

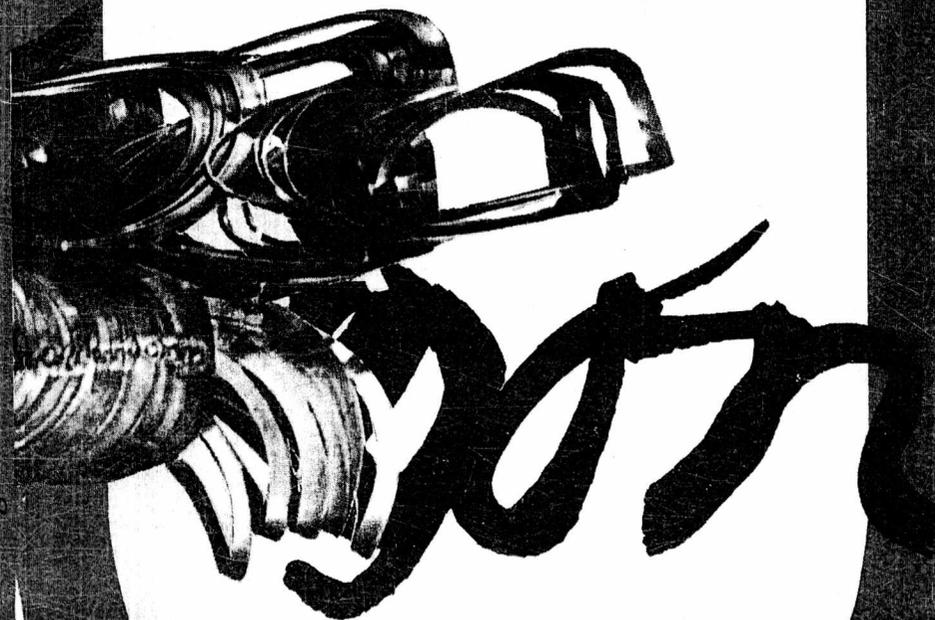
Nació en Buenos Aires en 1930. En 1950 se gradúa de profesora en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Entre 1951-1953 realiza estudios de Historia del arte con G.C. Argan en Roma, R. Huyghe y P. Francastel en París. En 1954 se radica en Colombia donde residirá hasta 1968. En Bogotá fue profesora de Historia del Arte, directora de programación artística en la Televisora Nacional, fundadora del Museo de Arte Moderno y directora de Cultura en la Universidad Nacional. En 1966 obtiene el premio de novela de Casa de las Américas, La Habana. Dos años más tarde, en 1968, gana una beca en Guggenheim. En 1969 vive en Montevideo y entre 1970-1971 en San Juan como profesora invitada de la Universidad de Puerto Rico. A partir de 1971 se radica en Caracas como profesora investigadora de la Universidad Central. Desde 1979 hasta 1983 vivió, primero en Washington D.C. y en París. En 1983 recibió la ciudadanía colombiana. Escribió más de quince libros de crítica y de historia del arte entre los que figuran: *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Bogotá (1963); *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas de Latinoamérica*, México (1973); *Mirar en Bogotá*, Bogotá (1977), y muchos otros, algunos aún inéditos.

Marta Traba hizo de la crítica de arte en Colombia una profesión definida y sistematizada, aportando a las discusiones de las artes visuales una pasión y simultáneamente una capacidad analítica desconocidas en la historia del arte del país. Profunda conocedora e impulsora de la obra de Alejandro Obregón y Feliza Bursztyn, la autora ilumina en sus dos espléndidos ensayos inéditos los procesos creativos de ambos artistas.

MARTA TRABA

Elogio de la locura

Feliza Bursztyn • Alejandro Obregón





MARTA TRABA

Bursztyn/Obregón
Elogio de la locura

VOL.

75067

CONTENIDO

I. PARTE FELIZA BURSZTYN

I-	A FAVOR DE LA HISTORIA	9
II	CONTRA LA HISTORIA	12
III	LOS CONTEXTOS	27

II. PARTE OBREGON

I	OBREGON APARECE EN ESCENA	39
II	EL HORIZONTE INVISIBLE	50
III	CLAVE EN TORO MAYOR	55
IV	OBREGON Y LA PINTURA POLITICA	60
V	MIRAR LA OBRA	64
	CRONOLOGIA DE OBREGON	75
	BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS Y PERIODI- COS	81

Todos los derechos reservados
Copyright 1ª Ed. 1986
Universidad Nacional de Colombia
ISBN: 958-628-035-7
Diseño Portada
Gustavo Zalamea
Impreso por
EMPRESA EDITORIAL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
Apdo. Aéreo 37855
Bogotá 1, Colombia.



75067

- 4 ABR. 1983

I
Feliza Bursztyn

I- A FAVOR DE LA HISTORIA

En 1958, una exposición presentada en la Librería Central de Bogotá sacudió el panorama inerte de la escultura colombiana. La desconocida autora de figuritas de yeso que recordaban la línea loca y romántica de Giacometti-Germaine Richier, se llamaba Feliza Bursztyn.

La pintura colombiana, ese mismo año, daba el salto a la modernidad con “La camera degli sposi”, obra de Fernando Botero, tela extraordinaria que abría al arte nacional un campo de persuasiva originalidad.

Pero la escultura, –que por razones obviamente relacionadas con la dificultad práctica de trabajo en un país y una cultura subdesarrollados, siempre va a la zaga de la pintura–, sufría ese año, en el mencionado XI Salón oficial, una lamentable recaída, al ser premiada la obra de Julio Fajardo, exponente de un facilismo decorativo y vacío. Sin embargo en 1946 Edgar Negret había ganado, en el VII Salón Nacional, un tercer premio inconcebible, –“Diploma de honor de segunda clase”–, por su retrato escultórico de Daniel Arango donde ya apuntaba un notable talento: después de lo cual (resulta apenas lógico), se marchó a Nueva York buscando una comprensión más apropiada y de allí pasó a Europa, para regresar a instalarse en los Estados Unidos en 1955, con las esculturas de metal pintado que lo harían famoso, ejecutadas por primera vez en Mallorca.

También en 1958 se destaca otro pintor espléndido, que desembocará en la escultura: Eduardo Ramírez Villamizar. Su pintura abstracta del Banco de Bogotá, que va hacia los relieves blancos que serán expuestos el año siguiente, cierra su período pictórico.

De modo que cuando Feliza se presenta por primera vez en Bogotá, después de vivir en Nueva York, no hay, en Colombia, más escultor moderno que ella.

Miguel Sopó y José Domingo Rodríguez habían mantenido bien la dignidad de la vieja visión escultórica, hasta mediados de 1940. Hugo Martínez, heredero de esa tradición y esa dignidad, trató inútilmente de prolongar un destino clausurado con la generación de Maillol y Barlach: el destino de la escultura como “volumen metafórico”, como depósito de la belleza, la furia o el drama de los cuerpos. Es verdad que muchos cuerpos se han producido después de ese cierre, pero ahora son depositarios de los problemas de la escultura que capitaliza, al fin, su revancha sobre los contenidos metafóricos; bien sea perforando el cuerpo (Henry Moore), atándolo (Reg Butler), momificándolo (George Segal), soldándolo (Leonard Baskin).

En el momento en que aparece Feliza, tanto Negret como Ramírez Villamizar visualizan muy claramente el campo de volúmenes donde actuarán. Su escenario no aceptará ninguna versión de la figura humana, como tampoco sus equivalentes orgánicos. En la misma forma radical como se excluye la imagen del hombre, se decide, en ambos casos, adoptar un método de trabajo derivado de la geometría. Pero ninguno de los dos pierde de vista, (y en gran parte esto refuerza sus méritos), que la escultura puede ser una retribución para el público; la entrega de un objeto inventado del cual derive una auténtica felicidad para el hombre; la grande, la máxima prueba de la invención; instalarse en el reino de lo concreto, de las inevitables analogías con los objetos, los espacios y los edificios desviando la amplitud de ese cauce hacia el placer de la forma y el ajuste perfecto de las invenciones tridimensionales.

Feliza, no obstante, – y desde ya a contracorriente –, insiste en las figuras humanas. Su trabajo, que no hubiera sido original en Europa ni en los Estados Unidos, resulta explosivo para

Colombia, dados los antecedentes que enumero. La figura humana, mal perpetuada en aquellos volúmenes metafóricos de segunda o tercera mano, se libera de repente en los amasijos de alambre y yeso. Pero, –de la misma manera que la sabiduría posterior de la escultura de Negret está impresa en cualquier trabajo en metal de 1950, y la obstinación inteligente y decantada de Ramírez Villamizar lo conduce, a partir de las pinturas del mismo año, a la gradual eliminación de lo superfluo,– las primeras figuritas ejecutadas por Feliza definen un actitud que se mantendrá tan irrevocable como la de sus compañeros.

Dichas figuritas nos aclaran varias elecciones que no harán sino confirmarse a lo largo de su carrera.

Una de ellas es la presentación orgánica de las formas.

Otra, la producción de la escultura sirviéndose de materiales de desecho, que a su vez condicionarán ese carácter inalterablemente desordenado y anárquico que imprimirá su sello.

Su pasaje por el yeso y también por la figura humana se termina bien rápidamente. En 1961 ya trabaja en una serie de modelos reducidos de chatarras. De una vez queda incorporada al tratamiento directo de los metales y contribuye a la derrota definitiva de la escultura evocativa y del volumen metafórico, puesto que la proliferación de los encargos de monumentos alusivos adelantada por Arenas Betancur no traspasará los límites de Antioquia, Caldas, Risaralda o la historia enterrada en los campos de Boyacá.

Gracias a Feliza Bursztyn, a Edgar Negret y a Eduardo Ramírez Villamizar, la escultura adquiere una autonomía y prestigio que ejercen sobre la educación plástica del espectador colombiano un poder innegable.

Dos líneas quedan separadas de modo tajante: la del escultor que sigue produciendo monumentos y obras alegóricas en una tarea siempre más sujeta a las demandas del cliente y a la obligatoria apología de las instituciones, y la del escultor que coloca la plástica nacional en el cuadro de la modernidad, establece nuevos códigos y propone nuevas experiencias sensibles y visuales.

Confirmando esta segunda opción, de 1963 a 1965, sucesivamente, ganan el Premio Nacional de Escultura Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Feliza Bursztyn. Echada la suerte de la escultura colombiana, los tres demostrarán con su obra que tales decisiones no estaban erradas. A diez años de distancia, es posible verificarlo con tanta tranquilidad desapasionada, como entusiasta certeza.

II. CONTRA LA HISTORIA

La tarea más difícil que se le puede presentar a un crítico es escribir sobre la obra de Feliza Bursztyn.

Promovida por el desorden y meticulosamente instalada en el desorden, su equivalente visual es la anarquía y las permanentes contradicciones de la estructura. Se la podría enfocar por el lado de la estructura ausente, que justifica el acto deliberado de la desorganización como argumento-soporte del discurso plástico. También se la puede seguir de acuerdo con la cronología y con la descripción de sus variables intereses, con lo cual se deduce fácilmente que la broma inicial comenzada por las figuritas de yeso y no concluida sino culminada, hasta ahora, por las camas, al transformarse en una gigantesca broma ya no es olvidable, sino que se convierte en zona irrisoria, donde se mantiene viva la intención de poner todo en tela de juicio y descalificar la vertiente convencional de su sociedad. Asimismo es posible examinarla como revolucionaria "per se", en la medida en que se verifica una continua pugna con lo establecido, aunque tal camino nos conduce peligrosamente al anti-programa respecto al programa, a la anti-forma sólo discernible cuando se opone a la forma. La exuberancia del material y su auténtica dosis de locura, tientan la policrítica, la aproximación múltiple a datos que suelen ser más ambiguos todavía que los enigmáticos que habitualmente ofrece la obra de arte.

Hasta ahora, además, los abordajes a la obra de Feliza Bursztyn han caído en la trampa de su personalidad, y en la tentación de confundirla con la obra: y aunque obra y autor sean sólo uno, en este caso es la lectura del personaje y no de la obra lo que ha motivado la larga y acertada descripción de Hernando Valencia Goelkel, el poema de Juan Gustavo Cobo Borda, y hasta mis propias presentaciones (referencias bibliográficas, por otra parte, extremadamente limitadas). En este

juego en que caímos todos, siento, no obstante, que el espectador queda excluido. No posee esa clave íntima de comprensión y está únicamente frente a una obra que por lo general lo excede y rebasa sus límites perceptivos y sus costumbres visuales.

En todo espectador, así sea de la manera más intuitiva o salvaje, hay un potencial buscador de orden. Pero la obra de Feliza conduce hasta límites exasperados ese fenómeno actual de la producción de "códigos particulares" que anotó tan inteligentemente Umberto Eco. Cada obra contemporánea tendría, según dicha lectura, un código privado a desentrañar, y sólo quienes están en el secreto podrían acceder a ella. Feliza Bursztyn, quien ha trabajado con repertorios ya acuñados por la escultura actual universal, que los ha vertido a sus datos personales de expresión, y los ha entregado, —en un trabajo sin cuartel—, a un público que generalmente se sentía agraviado por ellos y los rechazaba, no sólo no escapa a esa modalidad del arte actual, sino que debe afrontar su código privado a la falta de costumbre de un grupo humano lastrado por las tradiciones y visualmente anacrónico: le corresponde destruir las convenciones del ojo, subvertir el orden mediante un espectáculo inusual, proclamar la anarquía de las formas. Sólo en esta ampliación del radio de su trabajo la obra deja de ser beneficio de unos pocos, y, por las buenas o por las malas, se instala en una sociedad que la resiente profundamente y se revuelve contra ella.

Aunque cualquier obra producida en Latinoamérica sea, por su ubicación y situación, automáticamente "hecho social", algunas, como la de Feliza, son hecho "anti-social". De ahí que interese profundamente desentrañarla, puesto que sus resultados reconducen a los conflictos que ha provocado en el seno de una sociedad conservadora y estática, reticente a las conmociones de diversa índole.

Si se afirma que Feliza, desde un principio, ha planeado el desorden, podría parecer un contrasentido. Hay que intentar la explicación de este punto, repetido y acentuado a lo largo de la obra, como primera prueba de que su proyecto está alejado de la improvisación y lo guía un propósito bien distante de la arbitrariedad momentánea.

El desorden de los primeros yesos no me interesa demasiado para la hipótesis con que quiero trabajar, a saber, la de que el desorden exige una cuidadosa planeación y conduce a lo que Jacques Derrida llama “el juego de la estructura”. Es cierto que los yesos desordenan el material: pero toda forma alrededor de un eje (en este caso la columna vertebral de las figuras), así como toda analogía con la imagen humana (así se trate del más voraz monstruo de Dubuffet), persisten como una ayuda-memoria que sin cesar evoca al hombre.

No obstante, no hay que descartar completamente los yesos, y puede considerárselos como una primera pista para detectar esa alegre y ruidosa melancolía que teñirá toda su obra, siempre fluctuante entre la afirmación de vida y un ancestral escepticismo (no desligado de su origen judío), respecto a las satisfacciones que el común de la gente busca en esa vida.

Las figuras de yeso son destratadas, —en cuanto a la proporción y a los modelos escultóricos convencionales—, pero no maltratadas: nunca habrá maltrato en las formas pensadas por Feliza, sino más bien diversión e incredulidad acerca de sus posibilidades de belleza convencional. La carrera del hombre por asegurar su tranquilidad en un tejido sólido de convenciones establecidas, no le interesa para nada a Feliza, lo cual no significa que carezca de ambición y que empuje por todos los medios su obra hacia adelante para tratar de imponerla. Su incredulidad existe frente al destino de las cosas: le importa un presente feliz, un momento intenso de dicha o de pánico. Su obra está fundada en la excitación del presente. En este sentido, es la primera escultora “desechable” que ha habido y hay en Colombia, la primera y única inventora de “happenings” y situaciones efímeras.

Tal incredulidad representa lo opuesto al destino “sub specie aeternitatus”, que auguran a sus obras los concienzudos productores que son Negret y Ramírez Villamizar. Mientras las obras de estos últimos gozan de una vejez espléndida, y el laberinto minimalista que Ramírez Villamizar emplazó en los cerros de Bogotá en 1973, lo mismo que la notable escultura colocada por Edgar Negret en el patio del Banco Ganadero (Bogotá), serán las piezas maestras para mostrar a las generaciones futuras, las obras de Feliza se herrumbran y descomponen, no adquieren pátina sino que se carcomen y envilecen,

se les desprenden fragmentos, se destruyen como si fueran máquinas entre divertidas e infernales que trabajan cuando nadie las observa. De ahí que la chatarra le haya resultado mucho más eficaz que el yeso, puesto que prefiguraba esa radical incredulidad en la permanencia, ese desgano de lo eterno, ese horror de la pompa y los honores de la forma estable, que acicatean su condición de provocadora.

La hipótesis de la estructura como juego puede argumentarse a fondo en las chatarras.

Derrida explica que la estructura fue concebida, hasta la época moderna, como una organización relacionada con un centro destinado a orientarla y equilibrarla, que permitía el juego de elementos en el interior de la forma total. La ruptura se produce, para él, cuando comienza a pensarse en una estructura des-centrada, y ese punto central deja de concebirse como un lugar fijo para convertirse en una función, en “una especie de no-lugar donde se jugaban al infinito las sustituciones de los signos”.

Aunque Feliza esté auténticamente ausente de las especulaciones lingüísticas o filosóficas que han producido esa y otras rupturas con el pensamiento del siglo XIX, su trabajo es, antes que cualquier otra cosa, un campo que permea incesantemente lo que ocurre a su alrededor. Años de vida y trabajo en Nueva York, viajes erráticos por el mundo, enfrentamientos tenaces con los nuevos materiales, han facilitado tal permeabilidad. De ahí que el desorden de las chatarras no sea más que aparente e imprima, —aún a pesar de la autora—, ese descentramiento de las estructuras que obliga a pensar gran parte del arte moderno de manera diferente, y a reconocer una nueva situación de la estructura interna de las obras.

Lo que importa de las chatarras, por encima de su apariencia caótica, y del uso previsible de materiales en boga en el momento, es la concepción que les da origen. Se reconoce entonces el desorden como una categoría, no como un accidente. Para eso Feliza Bursztyń se vale de sus intuiciones, de una sensibilidad que no le falla y del encarnizamiento particular por ilustrar la belleza y la vida según un patrón antagónico a los modelos tradicionales.

Justamente porque el desorden no es la acción en sí, sino un medio para ilustrar la belleza y la vida, es que Feliza busca un sistema para expresar el desorden.

La mayoría de las chatarras que se vieron en el mismo período en otras partes del mundo, —entre el 60 y el 65—, presentaban un desafío claro a la sociedad de consumo o procedían de las contradicciones de las vanguardias tironeadas simultáneamente por el tedio repetitivo y por las exigencias de sus insaciables promotores. Pero Feliza no trabaja como una vanguardista. Ni su adopción de la chatarra estaba hostigada por la urgencia de crear algo distinto, ni la hostigaban las galerías o un sistema compulsivo de compraventa de arte, inexistente en Colombia. Hay que decir que no sólo nadie la apremiaba sino que nadie la recibía y que plantar chatarra en Bogotá en 1960 era, literalmente, arar en el mar.

Su inclinación a la chatarra responde a motivos mucho más personales y solitarios: al hallazgo de un material loco y prácticamente inagotable, proteiforme e imprevisible, cuyas variables carecen de límite. Parece el material más apto para describir los movimientos, la diversión y la propia dinámica de la vida: puede plasmar ese género de la belleza que debe ser terrible, esa invulnerable destrucción, esa felicidad devorada por la tristeza: en una palabra, puede plasmar las contradicciones, la irrisión. Feliza, con la chatarra, hace una elección de medios que a su vez piensa como elementos de un sistema, y capacita ese sistema como vehículo de transmisión de vivencias y sensaciones.

En el desorden ordenado, en el juego agitado de las estructuras sin centro se lee, por supuesto, un argumento general: sería imposible y peligroso entrar en interpretaciones pormenorizadas de la chatarra. Lo que se lee, es un amasijo de hierros viejos, desechos, resortes, tubos, tuercas, tornillos, autorizados por la autora a transmitir un punto de vista personal acerca de vida y belleza. Quien no lo entienda así, quedará, frente a estas obras, en los límites fijados por la percepción: verá formas que se ierguen o lanzan al vacío, generalmente sostenidas por una base o pie de hierro o tubería, artefacto o plancha metálica que las mantienen reformulando inevitables analogías con el cuerpo humano. Todas las chatarras de este período son seres vivos (análogas a seres vivos): gente, plantas, árbo-

les, objetos de pie. La base está obligada a sostener a veces una cabeza, o copa enorme y francamente desproporcionada, como pasó con la escultura ganadora del Salón Nacional de 1965, y con la obra premiada en el Primer Salón ESSO de Artistas Jóvenes.

En todos los casos, el sistema formal y el significativo se funden en una unidad. Al igual que Negret y Ramírez Villamizar, ella fue capaz de establecer esa unidad del signo en la escultura, que ha sido fundamental para incorporarla al lenguaje moderno.

El sistema de configuraciones en las chatarras ejecutadas del 60 al 65 es uno, pero las variables son muchas. Los mismos materiales de desecho aceptan ser presentados tal cual, lo que permite identificar un verdadero arsenal de tornillos, tuercas, engranajes, baterías, procedentes de los basureros de Bogotá, aplastados y alterados hasta ser irreconocibles, según tengan que representar un papel específico en la cabeza de las chatarras.

El movimiento ascendente de estas piezas no es sólo lo que facilita, como ya dijimos, la analogía con la figura, humana u orgánica. El modo de coronarlas, los remates que se constituyen en el verdadero cuerpo de la escultura, resultan fuertes núcleos donde se concentra el vigor expresivo de la obra.

Este encarnizamiento porque la chatarra contenga dentro de sí misma la mayor vitalidad y la genuina sorpresa de existir, constituyen su máxima proeza. Parece mentira que sea tan difícil que la vitalidad de una chatarra conmueva al espectador, cuando ese mismo espectador no tiene inconveniente en aceptar como bello el follaje desordenado de un árbol o el nudo caótico de un grupo de jugadores de rugby: esto confirma que se le permite y hasta reclama al espectáculo, lo que se le niega al arte.

El placer del desorden, tanto para el ojo como para la mente del espectador, proviene en gran parte de su inmediata capacidad para totalizarlo, reduciéndolo a un punto óptico satisfactorio. Lo mismo debería ocurrir con la chatarra de Feliza, cuyo sistema de asociaciones empuja al mismo objetivo, es decir, a la codificación del desorden: a su resumen, en tanto que

forma, y a su presentación como tema de vida, en tanto que significado: como verdad más próxima a la visión cotidiana, que los ejercicios estáticos inscritos en espacio, ritmo y simetría.

En las chatarras no hay espacio, ni tampoco ritmo. El juego de la estructura declara su ruidosa simpatía hacia núcleos apretados y hacia efusiones del núcleo. A este sistema doble le conciernen muy poco los sueños y los delirios, puesto que éstos son parte de un drama que las chatarras descartan. En cambio, indudablemente lo alimenta esa fantasía plácida siempre disponible, que nace en gran parte del propio trabajo. La fantasía “sobre la marcha” que maneja Feliza corresponde a una actividad esencialmente mitopoética. Irreal y arbitraria, se deja arrastrar por las seducciones temporarias. No se niega a nada: acepta las acumulaciones sin ningún espíritu de sacrificio, dentro de un hedonismo radical que sólo se resuelve hábilmente gracias a sus intuiciones.

Las chatarras constituyen un período particularmente afortunado de la escultura de Feliza Bursztyn.

Además de su estipulación voluntaria del desorden, y de la claridad con que se emite un sistema dispuesto a dar testimonio de la vida por encima de las apariencias, Feliza decide en ese período el cambio de escala, que va desde el monumental homenaje a Alfonso López Pumarejo, destinado a instalarse en la Universidad, (pero sin llevarse a la práctica por la polémica que suscitó en su momento), hasta las pequeñas piezas de chatarra donde trabaja con materiales reconocibles: entre otros, tornillos, bujías de automóviles y teclados de máquinas de escribir.

El monumento a López fue demasiado lejos en su esperanza de haber vencido el conservatismo natural de la sociedad colombiana, lo mismo que el monumento a la juventud, proyectado por Edgar Negret, después de una oposición encarnizada, pudo erigirse finalmente en Medellín en medio de las diatribas y los ataques físicos más virulentos. A pesar de que en su momento se barajaron todos los argumentos pertinentes, explicando el aspecto elusivo (no alusivo) y simbólico que caracteriza la estatuaria monumental contemporánea, el monumento a López no pasó, pese a su estructura sorprendente-

mente ordenada y armónica, compuesta por cilindros de tubería metálica de distintos diámetros, gradualmente dispuestos en una evidente intención verticalista. Ni los tubos en sí mismos, ni la relación ascendente de unos y otros, poseían esa originalidad absoluta que el público reclama cuando ya todas las demás protestas han sido razonablemente absueltas: por el contrario, sin duda en mayor medida que Edgar Negret y Ramírez Villamizar, Feliza siempre ha trabajado en zonas trajinadas anteriormente por otros artistas extranjeros, sin incomodarse porque la filiaran, en general malignamente, dentro de familias más o menos conocidas por el público local. Quiero decir con esto que no es una “plagiaria encubierta”, como varias veces se ha intentado presentarla, sino una artista para la cual la originalidad cuenta poco, y el mundo contemporáneo de las formas es una especie de “self-service” a cara descubierta, donde el que quiere se sirve lo que le conviene, y lo que depende de él es el uso inteligente y sensible de haga de ese repertorio básico adquirido. En el caso particular del monumento a López, lo importante era su escala, los poderosos diámetros de los tubos y las interrupciones rítmicas, más bien entrecortadas, que buscó para unificar el bloque formal. También el emplazamiento sobre un espejo de agua diseñado a propósito, la localización en una zona boscosa de la Universidad Nacional, tenían para Feliza, mientras trabajaba en el proyecto, el encanto y el entusiasmo que derivan del uso de las cosas. Escultura evidentemente pragmática, hecha para ser usada, gastada y consumida, vuelve a resultarnos muy parecida a su concepto de la vida, y a su desdén por la astucia calculadora.

Así como lo declaré en su momento, sigo pensando que fué una verdadera lástima que tal monumento no se haya realizado, y que esa torre ascendente no recuerde a uno de los pocos hombres políticos colombianos que merecen permanecer en la memoria popular.

Quiero contraponer con la seriedad del “proyecto López”, otra escultura pública que Feliza llevó a cabo sin pena ni gloria, en la Feria de Bogotá de 1973. Dicha pieza consistía en una enorme cantidad de viruta de acero armada como un manojo espontáneo izado por una grúa (perteneciente a la exhibición industrial), que lo mantenía en lo alto. De nuevo se advierte aquí el acierto de la ubicación, la manera ágil y adecuada para pensar las cosas dentro del contexto que mejor las tolera.

La gravedad de la torre de homenaje a López, lo mismo que el conjunto divertido y loco de la viruta en la Feria, y su ingeniosa mostración al público, prueban una vez más su criterio tanto para buscar una visión popular como para subvertir lo establecido.

Esa misma simpatía por el "otro", por el público, aflora en la escenografía que proyectó y realizó para "El cementerio de automóviles", obra del dramaturgo español Arrabal, puesta en escena en Bogotá en 1974(?). El reto era difícil. Los murales o conjuntos públicos en chatarra, como por ejemplo la excelente composición con elementos de chatarra hecha por Manuel Felguérez para un teatro de México D.F., sucumben siempre a la tiranía de la pared y al prestigio de la organización muralista. Pero Feliza hizo caso omiso de tales antecedentes y peligros. La chatarra fue colocada tal cual es en el escenario, dejando sólo los espacios de deslizamientos, entradas y salidas de los personajes. En cambio de amontonar elementos pequeños, Feliza buscó en este caso grandes placas, tapas de depósito, puertas y ventanas viejas, rejas enteras, tubos, volviendo a darle a ese descomunal desorden la trama fuerte de lo contextual, —de lo ya visto y desaparecido en la memoria—, pero regresado a la superficie por la brutalidad orgánica del material. La grandeza de los despojos quedó impresa en esa gran escenografía, acorde, además, con el texto "negro" y la truculencia bastante barata de Arrabal: ajustes que vuelven a calificar esa gracia desmañada y salvaje con que ella se mueve en su tarea.

El monumento a Gandhi es otra brava prueba de escultura pública. "Hasta ahora —ha escrito su fiel Hernando Valencia Goelkel—, el apogeo de la chatarra son las toneladas de hierro del monumento a Gandhi que, contra los cerros más grises que verdes o la tierra brutal de las canteras, o contra el declive soso de los barrios que se deslizan hacia occidente por la calle cien, es el único esplendor que le han conferido a la ciudad dos o tres generaciones de arte "moderno". Me detengo, preferentemente, en una observación que el mismo Valencia Goelkel hace de inmediato, recordando que Gandhi, el de las piernas escuálidas, es más parecido a las primeras esculturas de Feliza que sus obras posteriores. Yo pienso que el monumento a Gandhi es una escultura fallida en tanto que monumento: podría funcionar bien como mini-escultura, pero aguanta mal

la ampliación de la escala, porque el formato no es lo suficientemente sólido para enfrentarse a un paisaje excluyente. Así como el monumento a López se beneficia de la gran escala, el monumento a Gandhi sufre, en mi opinión, del error de ampliar la escala: el despotismo de la cordillera lo liquida y la chatarra resulta tan escuálida como lo es Gandhi en el recuerdo, sin que sea factible, desde luego, pensar que se trata de un intento figurativo.

1966 es un año importante en la obra de Feliza Bursztyn.

Ese año presenta su conjunto de esculturas en lámina de metal, movidas por motores, a las que denomina "histéricas", convirtiendo el área del Museo de Arte Moderno de Bogotá, (entonces ubicado en la Ciudad Universitaria), en un gran espectáculo interdisciplinario, que abarcaba desde la proyección sin fin de la película sobre las "histéricas", realizada por Luis Ernesto Arocha, hasta el ruido desarticulado y enloquecedor que producían las esculturas en movimiento.

En las "histéricas", el juego de la estructura se pone al descubierto.

No hay que pensar que porque el material se alinea ahora en las cintas de lámina de metal renunciando a la variedad y locura de la chatarra; porque se sale del perímetro de los desechos inmóviles y se resuelve a convertirse en máquina animada, (lo cual supone un cuidadoso planteamiento de los ritmos motorizados), Feliza haya abandonado su afición por el desorden. Lejos de ser piezas controlables, las "histéricas" son caóticas, padecen de incurables excesos, de malformaciones congénitas y de un invariable descuido en las soldaduras y juntas resueltas emotivamente. Lo que busca Feliza Bursztyn en las "histéricas" es recortar esa totalización de la vida que significaron las chatarras, y señalar formas vitales más precisas y concretas, casi siempre analógicas.

Las "histéricas" son, con respecto a las chatarras anteriores, "artefactos", es decir, objetos a mitad de camino entre la espontaneidad y la construcción. Los artefactos apuntalan la ironía y la antisoledad de esta obra, que quedaban flotantes en la chatarra. Más aún, están apoyados en ambas situaciones, y como insisten, con enfática tozudez, en reiterar estos

datos de estilo hasta que la gente los admita, los convierten, finalmente, en categorías.

Las "histéricas" fueron mejor recibidas por el público que las chatarras precedentes, porque Feliza ya no revolvió la basura en busca de desperdicios metálicos, pero quienes pensaron que sobrevénía una mengua de la imaginación, se equivocaron de medio a medio.

El conjunto de las "histéricas" fue más afilado y cortopunzante que la chatarra. Se trató de una especie de "diversión conminatoria", que obligaba a oír rechinamientos, movimientos convulsos de la lámina recortada, de formas que ocupaban el espacio más netamente que la chatarra. Por otra parte, nada se perdió respecto a la imaginación orgánica: el nuevo proyecto insistió en animar los materiales y darles más voz que la que tendrían por sí mismos.

Envolturas y sinuosas, la mayoría de las "histéricas" quedan inscritas en el arabesco, que resulta malicioso y no meramente ornamental, debido al tipo de material y las relaciones internas de las láminas, perdiendo así la inocencia decorativa. El arabesco de las "histéricas" es intrincado y múltiple y no conduce, como el modelo tradicional el arabesco, el remate sensual de una forma dada, sino que se vuelve casi siempre sobre sí mismo para enredarse deliberadamente. Entran en otros y regresan casi siempre, como referente, a la cinta de lámina cortada. Las "histéricas" dan siempre la impresión de una forma desplegada en sus infinitas variables: ejercicio y juego, el trabajo de las "histéricas" afirma el permanente rechazo de Feliza Bursztyn por los caminos unívocos, que significan siempre para ella la mutilación de la vida. En este sentido, convalidan la libertad de las chatarras y en cierto modo la exasperan, porque la chatarra era muda, obraba por choque y presencia, mientras que las "histéricas" son ruidosas y autosuficientes.

En las "histéricas", como posteriormente en las "camas", Feliza ingresa a otra zona de su curiosidad social: la zona de los comportamientos.

Las "histéricas" se comportan y se refieren a comportamientos. Actúan con la misma arbitrariedad y desenfado que

los seres vivos, gracias a los gestos que les imponen sus motores respectivos. Como siempre, Feliza sostiene su trabajo sobre contradicciones: la libertad de las "histéricas" es una esclavitud al motor. Desenchufadas, yacen como formas generalmente armoniosas pero impotentes, a la espera de alguien que las manipule. Si la alegría de las piezas de chatarra es transitoria y está marcada por la desesperanza, a su vez el dinamismo de las históricas también es pasajero, queda librado a la eficacia del motor. Cuando no se mueven, las "histéricas" resultan estructuras casuales: las conexiones de unas y otras cintas de lámina cortada, y la relación de las cintas con láminas de base o de fondo, nunca son demasiado buscadas. El azar sigue cargando una gran responsabilidad en esta escritura artística que no está muy lejos de la escritura automática, aunque nada tenga que ver con los sueños sino con el trabajo manual y con la imaginación encendida en estado de vigilia.

"Las históricas" fue un título antisolemne y, desde luego, evidentemente provocador. Escéptica sobre su propia estabilidad y sobre la solidez de lo femenino, Feliza pone en femenino las históricas como la cosa más natural del mundo. Pero ni siquiera esta provocación impide verlas como lo que realmente son: como un nuevo trabajo de recorte de metales, soldadura y construcción libre, que se ha impuesto y le sirve para maquinar esculturas cada vez más grandes, por ejemplo círculos de metal multiplicados merced a esa manía resonante de lanzarse a las aventuras mayores, no estarse quieta, y renunciar a la tranquilidad que deriva de un descubrimiento bien solucionado.

El sistema envolvente de las "histéricas" mayores tuvo mucho que ver con el descubrimiento de los ritmos. Pero una vez que descubre que el ritmo nace de la repetición de un módulo, se desentiende de él, puesto que advierte que el ritmo es una consigna de orden. La capacidad imaginativa de Feliza es mucho más aparente en las "histéricas" que en las primeras chatarras. Pese a ser ejecutadas en el mismo material, ni ellas ni sus movimientos se parecen entre sí, y es imposible imaginarlas como nuevo modelo visual. La energía de la diferencia no quiere ser opacada por la apatía que conlleva un modelo repetido. Tumultuosamente, las "histéricas" desembocan en un repertorio caótico de formas elaboradas con láminas de metal: quietas, temblorosas o convulsivas.

Coherente con su necesidad de desorden vital, el movimiento que le imprime a sus "históricas", (después de manejos autodidactas de diferentes motores conseguidos de cualquier manera), elimina los ritmos fijos que se van descubriendo y se entrega a la voracidad autónoma de motores regulados individual y anárquicamente.

En 1970 Feliza Bursztyn inaugura una exposición de piezas únicas que denomina "Múltiples". Tanto los supuestos "múltiples" como las "miniesculturadas" expuestas en Caracas, Cali y Bogotá en 1975, representan un regreso a la chatarra. Las miniesculturadas del primer período chatarrista eran "divertimentos" entre piezas de gran tamaño, pero las nuevas son concebidas de una vez en escala reducida y, en gran parte, se realizan con los materiales repetitivos de máquinas de escribir, teclados, números, ruedas, engranajes.

Feliza utiliza la máquina de escribir desarticulada, desde 1968. En ese momento lleva a cabo varias miniesculturadas con teclados negros que son, como todas sus compañeras, verdaderas piezas maestras.

Considero las miniesculturadas del 68 y las actuales, las piezas más perfectas y significativas dentro de la vasta obra de Feliza Bursztyn. La solución de una forma en el espacio necesita alcanzar en ellas un alto grado de concentración y de intensidad, sin los atenuantes y las coartadas divertidas de las obras de gran formato.

La pieza no cuenta con impactar y, como toda miniatura, está pidiendo un sacrificio del ojo y una especial concentración por parte del espectador. La reducción de la escena lleva siempre aparejada la violencia de la invención, así se trate de pulgas amaestradas, de los iluminadores de los libros de obras medioevales, o de las miniesculturadas de Feliza. Habría que precisar, también, que miniatura y múltiple poco tienen que ver entre sí. La miniatura establece un planteo visual completamente marcado por la proeza espacial, mientras que el múltiple es el resultado de la producción en series limitadas, de un modelo dado, que puede o no reducirse, y que se vincula mejor con la industria cultural que con la invención artística. Nada más contrario a los horribles múltiples que han invadido las salas de la burguesía, que las miniesculturadas de Feliza, o

las reducciones escultóricas del español Berrocal, por ejemplo, aun cuando en este caso sean pasadas posteriormente a la circulación industrial para convertirlas en múltiples. Lo que importa no es tanto el destino como la motivación, porque en ésta es donde se imprime la fuerza correspondiente a la imaginación creativa.

En las miniesculturadas, Feliza lleva a cabo una especie de resumen de sus experiencias con distintas formas y materiales. Hierros, alambres, virutas de acero, láminas, chatarras, soportes de teclados, van construyendo tan libre como arduamente, formas resueltas más como joyería que como escultura, entendiendo esta diferencia como la que existe entre un modelo determinado por la intensidad y concentración que debe adquirir un material gracias a la originalidad del diseño, (es decir la joyería, donde lo importante es el material), frente a otro modelo en que la forma domina el material y lo utiliza: (la escultura) donde lo importante es la forma.

Aunque los materiales de las miniesculturadas sean, como siempre, sacados de los despojos de cosas inservibles, se los trata como si fueran delicados y preciosos. La sorpresiva pintura dorada y plateada de algunas miniesculturadas no hace más que confirmar la índole de esta nueva propuesta.

Entre las miniesculturadas, aquellas hechas con restos de teclados o soportes sueltos de teclas, son de un ingenio irresistible. Forma especialmente orgánica, de insecto imaginario, la reutilización de las teclas es el ejemplo más claro para ilustrar una operación de talento.

Feliza adelanta un trabajo escultórico puramente material; ni se sale del círculo de la materia, ni especula con ella. Su propósito de transmitir la belleza y la vida de las formas, a través de la visión melancólica e incrédula que la caracteriza, no alcanza a formularse como una filosofía capaz de impregnar un sistema: queda, como todo en ella, inmersa en las intuiciones y alejada de la especulación. Pero la materia es demasiado viva como para que no reconozcamos en dicha fuerza otras impregnaciones: por ejemplo, la sensualidad y el erotismo. La chatarra goza de la sensualidad brutal de los basureros, de su adscripción a los detritus y a la pudrición de las cosas: con la lámina resulta más difícil discernir el caudal de sensualidad que

la irriga, pero ahí ayudan los movimientos de los motores o los enroscamientos maniáticos de las cintas brillantes sobre sí mismas. En unas y otras piezas los materiales coexisten o copulan, en acoplamientos revestidos de poderosa naturalidad.

Las miniesculturadas, que sin duda representan el máximo esfuerzo de meditación sobre una forma que haya realizado Feliza Bursztyn, se presentan, paradójicamente, al mismo tiempo que las "camas".

Las camas corresponden a 1968. Comenzó en ese año a manipular un material blando, escandaloso y sensual: paños satinados de colores brillantes como los que escogen las mujeres del pueblo para trajearse en los días festivos. Mediante ellos imaginó las camas móviles, a las que imprimió el movimiento con motores semejantes a las "histéricas".

Motor vibrando: paño deslizándose sobre la cama como un estandarte ambiguo-sexual, patriótico y erótico: la suma de estos factores ya no dio una pieza escultórica, sino un objeto destinado a participar en un espectáculo.

Las camas, en sí, no son nada. Inclusive su propuesta básica también ha sido vista en otros lugares (cosas envueltas, paños movidos por motores ocultos, camas con toda clase de coberturas): además, los actos que el espectador puede inferir, con paciencia y malicia, de los movimientos, (abrazos, coitos, orgasmos, caricias, sacudidas, etc.), no tienen particular atracción en un mundo donde, a fuerza de revelar todos los secretos y aberraciones del sexo, no se ha hecho más que anular su misterio y debilitar cualquier curiosidad hacia él.

Me parece más interesante calificar las camas, como hace Valencia Goelkel, de "chistes repetidos", o "metáforas del yacente", porque es evidente que en el fondo del espectáculo subyace esa gran broma (triste), que divierte a Feliza antes que a nadie: y porque se devuelve como un boomerang para denostar aquella (felizmente archivada) belleza metafórica póstuma del cuerpo, que perseguía la escultura finisecular.

A Hernando Valencia Goelkel no le gustan las camas, y a mí tampoco. Creo que, por más explicaciones inteligentes que se les busquen, siguen siendo inconsistentes. En revancha, sí

me atrae el espectáculo que se arma con ellas, porque el tono anticonvencional que ha caracterizado toda su tarea escultórica, aparece magnificado en dicho espectáculo.

Para que lo convencional, la costumbre y la rutina del ojo queden definitivamente cancelados, el espectáculo crea un nuevo espacio donde la cámara negra obliga a perder las referencias. Nadamos, pues, en un espacio "otro", que no nos pide siquiera que miremos las camas, sino que convivamos con ellas (con todas en general).

En la escena que provee la cámara negra, (tal cual se presentaron en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, el Museo "La Tertulia" de Cali, y el Museo de Arte de la UNAM, México DF.), con los focos dramáticamente ubicados, los motores funcionando a ritmos irregulares, las sombras aleatorias cayendo encima de los afrentosos rasos, se conseguía de golpe un aire de burdel delirante (y también siniestro), que vale como logro escénico. Habría que puntualizar que el espectáculo de las camas, con su esplendor sórdido, no se relaciona en nada con los "happenings", ya que nadie participa en ese recinto convulso.

El más grande artista de este siglo, Francis Bacon, pintó el amor de los cuerpos como una ceremonia mortal. Louise Nevelson, en Estados Unidos, descubrió las nupcias como terribles cajas doradas.

En Colombia, Luis Caballero pinta los encuentros carnales como batallas perdidas, y los orgasmos como derrotas. Aceptando definitivamente que la carne es triste, Feliza mueve esos brillantes féretros como banderas impúdicas. Y, una vez más, su trabajo es desechable. Desmontado el espectáculo de las camas, queda apenas una utilería de catres de pobre. De manera diferente, y todavía más melancólica (pese a la broma), que en las etapas anteriores, Feliza Bursztyn asegura que la felicidad no es capturable.

III- LOS CONTEXTOS

En el transcurso de casi veinte años de trabajo ininterrumpido, la obra de Feliza Bursztyn soporta bien el análisis, que deja ver su lealtad respecto a fobias y pasiones y su profesión

de fe en lo manual, en la producción que sale de las manos, de su juego y destreza: directa, concreta, redondeada posteriormente por un criterio unificador y una idea leve. (Al contrario de la marcha normal de casi todas las esculturas contemporáneas, que siguen el recorrido de la cabeza a la mano y, progresivamente, a la mano de los ayudantes, los equipos, los talleres o las fábricas de objetos llamados artísticos).

Al mismo tiempo, la escultura artesanal que ella practica deliberadamente quedó situada, en el contexto colombiano, como "vanguardia permanente". En todo momento le tocó ser vanguardia, a pesar de no habérselo propuesto nunca y de mantener un sostenido desprecio o indiferencia hacia las ansiedades de la vanguardia codificada en Manhattan.

Su condición de vanguardista fue decidida por la sociedad colombiana, desde afuera de su taller: pero como el arte nacional tiene una marcada resistencia a las vanguardias, y trata de marginarlas para asegurar la estabilidad y permanencia de sus valores dentro de líneas que sólo acepten las modificaciones adjetivas que no alteran su idiosincrasia más profunda, la vanguardia es homologada en Colombia a la extravagancia, y su porvenir se torna dudoso.

De ahí que el caso de Feliza Bursztyn, que no tiene nada que ver con las vanguardias ejemplificadas por los movimientos norteamericanos que sin cesar emergen y se hundieren según el apremio de la demanda, padezca de una descolocación crónica dentro del contexto colombiano.

Tal descolocación se debe a dos factores. Uno es la ya mencionada sospecha que suscitan automáticamente las vanguardias. Otro, la naturaleza misma de la vanguardia practicada por su escultura. Tanto Negret como Ramírez Villamizar se pueden considerar legítimamente vanguardia, en tanto que provocan una ruptura con la plástica que les antecede y cambian radicalmente los datos de dicha plástica. Pero al apoyar sus obras respectivas sobre una organización comprensible y preferentemente mental, y afirmar racionalidad y poesía mediante volúmenes desarrollados bien sea armónica, bien sea rítmicamente, aseguraron también la aprobación del contexto colombiano. Entraron en el modelo más caro a la cultura nacional, el determinado por la inteligencia y la lucidez. En el

modelo "serio", que favorece un estilo severo, y también una tendencia congénita bogotana, proclive a la ceremonia y al ritual. En Colombia, la única infracción que cuenta con el consenso general ha sido aquella apuntalada por la literatura. Cuando la literatura local se permite ser cuestionadora y corrosiva, la pintura de Fernando Botero es repudiada y escarnecida. Es claro que la literatura pudo ser más elusiva y golpear menos de frente. Hernando Téllez fue la inteligencia más alerta, incisiva y chispeante de Colombia, pero su ingenio de conversador (que lo convertirá, con el tiempo, en el mítico Macedonio Fernández nacional), se reposaba en una escritura tan lúcida como cautelosa de los excesos, ley que también rige para el gran grupo de "Mito" (única revista verdaderamente subvertidora de los anacronismos colombianos), y hasta para el más célebre de sus miembros, Gabriel García Márquez, quien debió construir una estructura literaria absolutamente indestructible para ubicar en ella sus fábulas y episodios irrisorios.

Siguiendo esta vía indirecta, también en artes plásticas la vida del ingenio está condicionada por la envoltura racional que la justifica: Beatriz González cuenta de ello como nadie, mediante sus geniales mobiliarios derivados del tema de la cultura manipulada. No conozco sino dos casos donde el ingenio desafía abiertamente la exigencia de la envoltura formal adecuada: uno es el de Feliza, cuyo desafío parte en mucha mayor medida de su natural modo de ser que de una voluntad de enfrentamiento cuya inevitable consecuencia es el confinamiento del orden estético colombiano: y otro es el de Antonio Caro, joven perteneciente a las nuevas promociones, éste sí auténtico y frontal opositor de ese orden establecido, mediante actitudes y comportamientos irreverentes que, hasta ahora, han resultado irreductibles, pese a la escasa fortuna de que gozan en el medio y a que difícilmente se los pueda catalogar como algo más que actos de agresión.

Para su beneficio, por consiguiente, (y para salvarse de la fronda catastrófica que levantaron las vanguardias manipuladas en el exterior), el arte colombiano busca una estabilidad que sería inmovilismo si los artistas no hubieran aprendido a reciclar sus propios proyectos dentro de tal marco estático. La curiosidad de los artistas colombianos, en su gran mayoría, siempre se refiere a sí mismos: la voluntad de cambio concier-

ne a sus propias posibilidades, y el conocimiento de los límites del lenguaje no tiene más expansión que las diferentes grámicas que cada quien ha proclamado.

Las esculturas de Feliza no convienen con ese panorama del arte colombiano. Aceptando las indicaciones fluctuantes y erráticas de la espontaneidad y del instinto, hace ver las convenciones del arte colombiano como arqueología cultural, sacude un cuerpo que no desea más que ser irrigado por un sístole y diástole previsible, o, en caso extremo, por juegos o pasiones que fortifiquen la idea de su existencia inalterable. Nada más contradictorio que las tendencias efímeras o desechables de esta escultura, que navega libremente alrededor de lo actual, de los cambios, de las variables externas, sin la cautividad de los comportamientos miméticos. Toma y usa, de acuerdo con esa visión hedonista ya descrita, sin preocuparse en lo más mínimo por los cataclismos que desencadena a su paso.

El hecho de que su escultura no esté motivada por una intención explícita de desarticulación de los cuadros artísticos colombianos y que, no obstante, los conmueva a pesar suyo, no quiere decir que su obra desestime los resultados subversivos que provoca. Por el contrario, se complace en ellos y los multiplica y afirma contra atropellos y modalidades retrógradas. En este sentido, su obra es mucho más sensible, más ligada a la infamia visible de la vida diaria colombiana, que lo que pueden estar las vanguardias extranjeras respecto a sus correspondientes ámbitos, puesto que éstas permanecen encerradas en sus mundos solipsistas.

No importa que la sensibilidad social que reconozco en la obra de Feliza Bursztyn no esté, evidentemente, traducida en la forma y mensaje de dicha obra. Su modo de incidir sobre la sociedad colombiana es indirecto, pero al mismo tiempo describe por oposición, por desenfreno, todas las tendencias reprimidas y desvirtuadas, toda la generosidad inventiva que subyace, potencial, a la espera de que alguien le permita emerger a la superficie.

En 1968 yo misma planteaba la hipótesis de que la obra de Feliza, (junto con la pintura de Norman Mejía y Luis Caballero, y los dibujos de Pedro Alcántara), representaban una frac-

tura profunda del "hidalguismo" colombiano: (es decir del honor y la riqueza como metas sociales que gozan del reverente respeto de la sociedad local), y, a la vez, se desarrollaban dentro de un realismo específico destinado a destruir la composición y contención formal derivada del tal "hidalguismo".

Sigo pensando que tal hipótesis es válida, y que en un país preterido y estanco como Colombia, la perturbación del "hidalguismo", la pérdida del miedo jerárquico, que tan claramente se manifiesta en la escultura de Feliza Bursztyn, y toma cuerpo desenfadado y desenfrenado en las "histéricas" y en las "camas", marca la superficie aparentemente inmovible de la sociedad. Todos los traumas de la vida colombiana, todas sus inmutables y tibetanas jerarquías proliferan en el inmovilismo: más aún, no podrían durar sin la compacidad absoluta, monolítica, de esa sociedad y sin el verticalismo de las jerarquías. Cuando algo, como la obra de Feliza, abre una brecha aprovechándose de la perturbación momentánea que produce, todo el edificio se resiente: a este efecto desconcertante, desde luego limitado y pasajero, es a lo que llamo subversión artística.

El arte no puede transmitirse sino a través de la forma, pero gradualmente esa forma es polisémica, requiere una lectura y una interpretación múltiple. La subversión, al revés del arte, no tiene más que una vía, la concreta eficacia de sus resultados: pero, en revancha, parte de los lugares menos previsibles. Puede residir, por ejemplo, en el movimiento irregular de una chatarra o en el ruido desacompañado de una histérica. Sería un craso error subestimar la fuerza subversiva de la imaginación, como ha podido demostrarse en los últimos años, pese a que, de inmediato, se comenzó en los centros emisores ese enorme trabajo de perversión y vaciamiento del arte, para anestesiar la imaginación y acabar con ella.

Indicar el aspecto subversivo e infractor de una obra de arte, no es más que recordar la importancia de los poetas y los imaginativos en una sociedad que necesita urgentemente elementos dinámicos para no petrificarse en el anacronismo.

La vocación social de la obra de Feliza es otra de las características que la sitúan mal, a contrapelo, en el contexto universal. Aparte de su displicencia hacia la carrera vanguardística

disciplinada y sumisa a las consignas continuamente renovables, su obra manifiesta una vocación de ruptura con lo establecido que nada tiene que ver con la gradual neutralidad de las vanguardias extranjeras, ni con su apatía por salirse del mercado del arte a que se las condena.

Así como los diversos informalismos llegaron rápidamente a la academia, habrá que rendirse ante la evidencia, tantas veces soslayada, de que el "pop art" está muy lejos de ser un "shocker pop" y de que ni siquiera ahora, cuando se llegó al "funk art", al "mec art" y a todas las tristes aberraciones patológicas del "arte del cuerpo", se buscó dar ninguna batalla: toda la vanguardia extranjera más audaz resulta, en bloque, un enorme acto de resignación ante el destino comercial fijado por los mecanismos del mercado: gigantesca frase hueca, suicidio (a veces real), sin la menor resonancia.

El mayor gesto de atrevimiento de los artistas extranjeros ha sido inventar las nuevas máquinas inútiles, los engranajes locos que inicia Tinguely tan brillantemente y que Paolozzi expone en 1955, con una prolijidad temática, en su muestra "Hombre, máquina y movimiento". Entretanto, en las sociedades tecnológicas tanto europeas como norteamericanas, los maquinistas imaginarios, (Klapec, D'Arcangelo, Ipouste-guy), están motivados, todavía, por la vieja antagonización entre el hombre y la máquina. "En muchas de estas obras, dice Simón Marchan refiriéndose a las autopistas de D'Arcangelo y a las estructuras tecnificadas del español Orcajo), es frecuente la interacción continua entre sueños de deseos de ciencia-ficción y el progreso técnico del hecho científico". Pero en sociedades subdesarrolladas como las nuestras, donde la mayoría de la población, situada aún en una estructura rural arcaica, sigue trabajando a mano, el "artefacto" no establece ningún tipo de competencia con la máquina: se legisla él mismo y otorga a su fabricación casera el sentido que le convenga: carece tanto de referencia como de "handicap". Los artefactos de Feliza no existen respecto a otros artefactos, como las máquinas de Klapec, en cambio, existen frente al fabuloso desarrollo industrial alemán: existe en sí, y su capacidad de transmisión no tiene por qué dar cuenta sino de su fuerza poética y sus resortes imaginativos.

La obra de Feliza Bursztyn es *lo que se mueve* en un horizonte quieto, rigurosamente lineal: es el estrépito en los límites de ese silencio culposo y expectante que la generación joven ha visto tan bien, ya se trate de los cortes del barrio practicados por los dibujos de Ever Astudillo, o los cortes de una sabana desierta practicados por Antonio Barrera.

¿Cómo atreverse a decir que ese estrépito ha sido en vano o que no ha quebrado un aire estancado? Insisto en este punto porque, así como, finalmente (cuando ya buena parte de Colombia está sembrada con sus artefactos), se le ha concedido ingenio y capacidad inventiva, se sigue todavía retaceándole su importancia.?

Su obra continúa abierta, y como avanza a saltos, y nunca linealmente como las de Ramírez Villamizar y de Negret, es imposible predecir su desarrollo. Ni tampoco caeré en la menor intención profética, porque uno de los mayores encantos de esta obra es el juego de la sorpresa y el azar. Los países necesitan, como los circos, la alegría ansiosa de un prestidigitador y esa anhelante expectativa que nos abre la galera mágica de donde todo puede salir. Feliza Bursztyn ha cumplido ese papel como un prestidigitador consumado, que nunca agota las cartas escondidas en la manga. Esto sí lo sabemos con certeza: haga lo que haga, seguirá ejerciendo la función estimulante del inventor perpetuo.

Marzo 1975

Repentinamente ocurrió algo terrible que ninguno de sus amigos pensó que fuera posible; Feliza Bursztyn murió. No quiero ni puedo hablar de eso. Cuando ambas proyectamos publicar un libro sobre su obra, trabajamos sobre ella, directamente y mediante fotografías, hasta 1975. Luego fracasamos, como siempre pasa, en la publicación del libro. Al pasar por Bogotá en abril de 1979, encontré LA BAILA MECANICA montada en Bogotá, en la Galería Garcés-Velásquez. Esta obra insólita me impresionó tanto, que cuando Feliza me pidió que escribiera una introducción para la reinstalación en el Museo La Tertulia de Cali, acepté inmediatamente. La reproducción de ese texto como colofón del ensayo que planeamos juntas marca el fin de una colaboración mutua que nunca cesó, y el comienzo, absurdamente solitario, de la tarea de re-

cordarla y confirmarla como uno de los más provocadores talentos del arte colombiano.

La Baila Mecánica que acabo de ver al pasar por Bogotá, en el espacio excepcional de la Galería Garcés-Velásquez, me confirmó lo que siempre he pensado; que Feliza Bursztyn es el ingenio de la escultura colombiana.

Diría, si estuviéramos en el 68, que ha llevado la imaginación a la escultura. Pero esta vez estoy completamente de acuerdo con Valencia Goelkel cuando, con su agudeza característica, reconoce el tono de melancolía impreso en este baile saturnal organizado sobre un tablado alto y sombrío, al son de una música dramática.

Al hacer estas aproximaciones a una obra que me gustó enormemente quisiera también precisar que, para mí, nunca la escultura de Feliza Bursztyn fué chistosa (en el sentido de cómica) sino más bien una burla que, en el fondo, nunca pudo deshacerse de la tristeza. Y esto lo sabemos y percibimos porque jamás pasa superficialmente por tales experiencias satíricas (las histéricas enuladas o lisas, las chatarras, los alambres), sino que tiene un trasfondo de mordacidad que da peso al aparente juego. Y si alguien lo duda, que vaya a ver ese estupendo trabajo satírico llamado "La última Sena", en el Hotel de aprendizaje del Sena, en la zona industrial, una de sus obras más inteligentes, logradas y... sólidamente remachadas.

En la Baila, es cierto, la sátira se vuelve ruinosa, pierde el chisporroteo de obras anteriores, especialmente de las camas de raso, donde lo que me molestaba era, justamente, el raso, que me parecía un disfraz insustancial y engañoso para encubrir una idea bastante feroz.

En la cama colocada estratégicamente en la nueva sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en cambio, el catre negro y el ropaje oscuro dan esa triste ferocidad al ingenio, comunicándole un espesor donde reconozco –y de nuevo cito a Valencia–, la gran mascarada de la Opera de tres peniques de Brecht. Así observada y gozada, la Baila está muy lejos de ser una extravagancia; por el contrario, se siente como un misterio medioeval, como un auto sacramental tomado, naturalmente, en broma, con ese obstinado pudor conque Feliza

Burzstyn ha negado siempre cualquier atisbo de trascendentalismo. Tanto lo ha negado, que no queda más remedio que pensar en que quiere trascender; en que de hecho trasciende, de tal modo que su obra, desbaratada o no, se consolida en el arte colombiano o en el arte contemporáneo, a secas, con una fuerza indiscutible. También es cierto que la Baila se arma y desarma y que, en definitiva, no es más que un montón de trapos oscuros, muy cercanos a los harapos. Pero la concepción entre esperpéntica y brechtiana –seguramente por pura intuición o afinidad–; los movimientos irrisorios programados para personajes sueltos o parejas, obligan a pensar que ahí se está describiendo algo así como la vida, el amor y las relaciones humanas y que, como pasa en toda la obra de Feliza, se habla jovialmente de la muerte. Es decir, se dan por terminadas las criaturas, el movimiento y la propia vida de la escena sin ningún escándalo, como si ese final estuviera previsto.

Toda reflexión acerca de la obra de Feliza Bursztyn parece contravenir la consigna que ella misma lanza demasiado escandalosamente; no hablar sobre ella, divertirse con ella. En la Baila, sin embargo, este equívoco falló; el espectáculo agarró por la garganta, y no he visto que nadie se riera; el público siempre tiene un instinto formidable.

Creo que es hora, además, que esta obra que ha pasado por el arte colombiano agrediendo y siendo agredida, riéndose de los demás y señalada con risa, pase a hacer declaraciones mayores. Porque si dejamos de divertirnos aunque sea por un momento, cederemos a la tentación de mirar hacia atrás y ver el conjunto interminablemente ingenioso y ocurrente, como una pieza mayor; como lo que verdaderamente es, aún a pesar suyo.

II
Obregón

OBREGON APARECE EN ESCENA

En el V Salón Oficial de 1944 figuró, por primera vez, el nombre de Alejandro Obregón. Junto a Enrique Grau y Eduardo Ramírez Villamizar representaba, sin que todavía se advirtiera claramente, la nueva pintura, que sólo cuatro años más tarde, en el Salón de los 26 convocado por el mismo Obregón en su condición de Director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, asumiría carácter de grupo de choque, con la incorporación de otros nombres: Edgar Negret, Guillermo Silva, Hernando y Lucy Tejada, Sofía Urrutia, Guillermo Wiedemann.

La conmoción que significó la presencia de Obregón en el Salón del 44 sirvió a los artistas que le precedían para comprender la amenaza que se cernía sobre ellos, y para cerrar las filas alrededor de sus propias innovaciones. Tal amenaza no consistía únicamente en una nueva forma de pintar, sino en el enfrentamiento entre una forma de pintar y una forma de narrar. En ese momento la narración pictórica estaba en buenas manos, ejercida con un indudable profesionalismo; bastaría nombrar a Pedro Nel Gómez, realizando los frescos de la Universidad de Antioquia, verdadero manifiesto de pintura social: Alipio Jaramillo, alentado por igual propósito de expresar una pintura reivindicativa: Gómez Jaramillo y Ruiz Linares, retratistas capaces de modernizar una figura hasta desprenderla del marco realista convencional que va de Garay a Pizano: Gómez Campuzano y Gonzalo Ariza describiendo el

paisaje, el primero desde una perspectiva que hoy se consideraría hiperrealista y que en su tiempo se vio casi escenográfica, en tanto que Ariza porfiaba por llegar al punto más minucioso de la narración de árboles, campos y nubes, fuertemente atraído por los paisajistas japoneses.

Es muy curioso volver a revisar estos cuadros más de treinta años después que Obregón dio la batalla por la pintura. La primera anotación que debería hacerse es que en 1944 el gran precursor, Andrés de Santamaría, a pesar de haber sido un artista de éxito entre la alta sociedad colombiana, no pesaba para nada en el proyecto de modernización. Fuera de Sanín Cano, nadie había advertido aún cómo este pintor nacional, seguramente por haber vivido la casi totalidad de su vida en Europa, comprendió antes que nadie el problema de la autonomía pictórica y la practicó en una aproximación libre tanto al impresionismo como al expresionismo. "Lo que importa — escribe Sanín Cano — en materias de arte, no es hacer verdadero o real, ni siquiera semejante, sino hacer hermoso" (Revista "Contemporánea", No. 2, 1904/ "Escritos", Instituto Colombiano de Cultura, 1977). Sanín Cano defiende las "libertades adquiridas" de los pintores impresionistas, para desembocar siempre en la defensa de Andrés de Santamaría: "Hay en todos sus cuadros la huella precisa de un temperamento vigoroso, de un pincel que se burla de las dificultades del dibujo guiado por una apreciación infinitesimal de los matices: la huella de un temperamento que parece formado para captar en horas luminosas toda la poesía de lo efímero". Parece lógico que la figura de Santamaría apareciera como un pintor clasista para la generación que recibe el impacto del muralismo mexicano.

Pero la necesidad más urgente, al hacer este recuento retrospectivo, es situarse en las coyunturas generacionales. La tensión percibida a propósito del Salón del 44 pronosticaba el inevitable conflicto generacional entre los nuevos y sus predecesores. Estos, a su vez, tal como lo prueba la batalla librada en 1934 por Jorge Zalamea, a favor de Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, se habían constituido naturalmente en innovadores vis-a-vis de los académicos de fin de siglo. Todo enjuiciamiento, por consiguiente, motivado por la coyuntura generacional, tiende a ser negativo, a deslizarse por excesos verbales y a cometer injusticias. Sin embargo, el reajuste de cuentas no significa reflotar automáticamente la ge-

neración sumergida: por el contrario, es en los reajustes donde se logra ver con mayor claridad por qué razones se impugnan ciertas obras y se protegieron otras.

Respecto a la generación que precede a Obregón, por ejemplo, resulta ahora más nítido el error general, consistente en abordar la pintura, no desde el ángulo de su lenguaje específico, sino desde las alusiones nacionales, muy fuertes e indiscutiblemente válidas en la década del 30, pero hipertrofiadas y distorsionadas por la prédica populista. Es previsible que Pedro Nel Gómez, Gómez Jaramillo, Acuña, Correa, Alipio Jaramillo, entre otros, convirtieran la nacionalidad en bandera de lucha, puesto que, paralelamente, se adelantaba un frente similar en Perú, bajo la dirección de Mariátegui, en las páginas de las revistas "Amauta" y "Labor", mientras en México se afianzaba un muralismo cerradamente político y hasta en Buenos Aires, con el movimiento "martinfierrista", se buscaba explotar la cantera de lo nacional hasta el punto que Jorge Luis Borges escribía sus cuentos de cuchilleros y sus poemas sobre Buenos Aires. No cabría, pues, minimizar y mucho menos ignorar los alcances de las tendencias nacionalistas que, surgiendo en la década del veinte, corren a lo largo de toda la década siguiente y aún persisten a comienzos del cuarenta. Hay más distancia para verlas, más ecuanimidad para juzgarlas, menos violencia para enfrentar sus errores. El error máximo, la politización epidérmica y vindicava, y el nacionalismo de cartel, perjudicó por igual todas las formas expresivas, excepción hecha del ensayo que, por su misma naturaleza, se veía forzado al análisis de los hechos, a pesar de que el tono de barricada de muchos trabajos publicados en "amauta" por ejemplo, padecen irremisible esclerosis, justamente por la concesión al facilismo revanchista.

En Colombia, no obstante, el período ultranacionalista tropezó con un hombre excepcional que, al igual que Alfonso Reyes en México y Henríquez Ureña en Buenos Aires (y en todas partes, dada su condición de nicaragüense y americano integral), se preocupó por desarrollar un pensamiento racional que quedara al margen de las arengas patrioterías: Baldomero Sanín Cano. Al pensamiento crítico-político de Mariátegui en el Perú habría que sumar, pues, el pensamiento crítico a secas de Reyes en México y Sanín Cano en Colombia, capaces de encarrilar el ensayo hacia una percepción aguda de

los defectos nacionales. Quizás por eso mismo Sanín Cano, en el momento de su mayor producción como articulista y ensayista, no tuvo toda la resonancia que merecía, y fue necesaria la llegada de Hernando Téllez, su ferviente y más lúcido seguidor, para que la racionalidad instalada por él en el pensamiento crítico colombiano, alcanzara a ser sistemática y, al mismo tiempo, más certera y demoledora: por esa demora, el ámbito en que se movieron los antecesores de Obregón no es el espacio abierto trabajosa y solitariamente por Sanín Cano y Hernando Téllez. Son más bien "Los Nuevos" y a la cabeza de ellos Jorge Zalamea, quienes forman su espacio y arman su coro generacional. Textos panegíricos, dictados al calor de la amistad y el sentimiento de grupo, impidieron ver con ecuanimidad la obra plástica. Lo que nunca se percibe, por ejemplo, es el escaso aporte que ellos dan al nuevo lenguaje pictórico que desde fin de siglo, en Europa, había conseguido formularse con independencia y especificidad. La comprensión de un lugar pictórico, de elementos pictóricos, de configuraciones pictóricas, dio por resultado, en Europa, el descubrimiento de la pintura como lenguaje apto para transmitir ciertos mensajes muy particulares, siempre ligados con la imagen. La naturaleza, la historia, la política, la realidad, se vieron forzadas a filtrarse a través de esa trama exclusivamente iconográfica, progresivamente descubierta y desarrollada por los diversos "ismos".

Entretanto, en Colombia, el ambiente bohemio y apologético, unido a la solidaridad generacional, impidió que tales problemas ni siquiera se plantearan como "praxis". La revolución pictórica se tomó por "novedad": ocurrió, lo mismo que con las estructuras económicas, un proceso de enmascaramiento de lo caduco; un proceso de modernización refleja. De ahí que nunca en sus obras la pintura estuviera consciente del nivel de autonomía que ya le había sido conquistado en otras partes. No es extraño que, como escribió Clemente Airó ("25 años de plástica colombiana", Ed. Espiral, Bogotá, 1969), "Cuando apareció la siguiente generación de pintores hacia los años 50, levantose cierta animosidad contra los pioneros de la innovación".

La "modernización refleja" se lee sin esfuerzo en la mayoría de las obras de los artistas que preceden a Obregón. Entre los paisajistas de fin de siglo, reseñados por Max Grillo en las

páginas de "El Autonomista", 1899: Jesús María Zamora, Pablo Rocha, los paisajes de Peña, cuya "sensibilidad riquísima genuinamente bogotana" fue glosada por Baldomero Sanín Cano, los delicados paisajes de Tavera y Páramo y los paisajes pintados cerca de 1940 por Dolcey Vergara y Sergio Trujillo, y hasta los de Gómez Jaramillo y Acuña, no se produce el salto del siglo XIX al XX, con la ruptura radical que ello implica, sino la modernización de los medios. Si comparamos un paisaje pintado por Marco Ospina en 1946, con uno de Wiedemann pintado seis años antes, es posible comprender sin necesidad de mayores explicaciones que la descripción de Ospina, ha pasado a ser triunfo del material pictórico en la obra de Wiedemann: el mismo material pictórico que, en el cuadro "El Río", pintado por Santamaría alrededor de 1920, pasma por su arrolladora independencia.

Refiriéndose a los paisajistas del filo del siglo XIX, Eduardo Serrano anota con acierto que "la tierra fue sola razón y objetivo de la casi totalidad del trabajo de un buen número de artistas", con un tono "entre enternecido y solemne" que Serrano atribuye, en muchos casos, a la estrecha mancomunidad de literatura y pintura por dicha época ("Paisaje 1900/1975", Ed. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1975). Volvemos a la preocupación por las "trasposiciones" de literatura y poesía a la pintura, que tanto desvelaban a Sanín Cano. "Las Academias pusieron de moda un género de pintura que vacilaba entre la lección de historia, la enseñanza moral y la obra de arte pictórico, y venía siendo lo que en otras disciplinas se llama una "trasposición"... "pero la emoción, lo mismo que la anécdota, y lo mismo que la lección de historia son elemento extraño al arte de la pintura y, presentes, le dan al cuadro valor de "trasposición". Los que han dicho "emoción" han tratado de excusar con una palabra suave la invasión de un elemento literario en una obra pictórica". (Revista "Contemporánea", 1905, No. 4/Obra citada. El fragmento corresponde a la discusión con Marx Grillo por la obra de Santamaría).

En la generación de Gómez Campuzano a Gómez Jaramillo, lejos de buscarse tal autonomía del medio pictórico, éste se disfraza con fugaces arbitrariedades visuales, que son tomadas por sello de modernidad. Caso especial es Rafael Sáenz, cronológicamente del mismo grupo, quien trabaja con un candor provinciano, -nace y pinta en Antioquia-, originales figuras humanas que a la vez son paisaje.

Los errores de la actitud apologética, el vacío del pensamiento crítico y los elogios mutuos de "los nuevos", hacen que la apertura de los Salones Nacionales, que debió erigirse en una confrontación difícil y saludable, no pasara de ser una exhibición más, concebida con el mismo aristocratismo provinciano con que se celebraban los cuadros académicos que complacían la buena sociedad.

Eugenio Barney Cabrera describe exactamente el panorama anterior a Obregón, a través de la explicación de los Salones Nacionales: "Los Salones Nacionales tienen principio el 12 de octubre de 1940, y hasta 1952 los jurados, con algunas excepciones, son ilustres miembros del cuerpo diplomático o literatos y poetas de aquellos cuya estética continúa, como ciertos ídolos, con el rostro borrado de tanto mirar hacia el pasado. Las obras señaladas con premios y galardones, en los primeros salones, son las de "asunto" anecdótico o las dedicadas a lisonjear el sentimiento nacional.

Observarlas hoy es como si se repasase un viejo álbum antológico del mal gusto y de la equivocación artística. Y aún el reglamento del VI Salón insiste en dividir la pintura y la escultura de acuerdo con el viejo criterio del siglo XIX: "composición con figura humana", "retrato", "paisaje" y "naturaleza muerta", o "figura humana", "cabezas o bustos" y "relieves o torsos": equivocado concepto aquí existente cuando la problemática del arte contemporáneo ya era una realidad triunfante aún en países convecinos del nuestro". ("Temas para la historia del arte en Colombia", Universidad Nal. de Colombia, Bogotá, 1970).

La justificación de los artistas que configuran el panorama anterior a Obregón, siempre corrió a cargo de los amigos personales.

Así Clemente Airó (obra citada), colocaba la actividad de este grupo en el contexto de los intereses nacionalistas que dominaron el período de 1930 a 1940. "Los pintores que comenzaron la innovación de la pintura en Colombia, emprendieron la tarea desde nuevos enfoques en sí nacionales. Enfoques que respondieron a conceptos desprendidos de la época de la imagen y los símbolos, renovando la visión aldeo-patriarcal que dominaba la plástica anteriormente. Se ajustaron a exigencias de técnicas y oficio que respondieran al espíritu desea-

do plantar. Los pintores, más o menos conscientemente, manejaron intenciones de lucha, querían que su arte ayudara al hombre, se sintieron compenetrados con las ideas sociales que iban a cambiar los abandonados ambientes latinoamericanos. Diríamos que tuvieron fe en que su trabajo fuera algo más que el de oficinistas de una estética meramente técnica". Esta cita muestra cabalmente el espíritu de la época. Pero buenas intenciones de lucha con técnicas más "ajustadas" no daban, en los hechos, más que un conjunto de obras discretas, tan desprovistas de intención exploratoria como del instinto que, de pronto, empuja al gran artista a arrojar al vacío, o a lo que él imagina como vacío, pero que, en realidad, está habitado por las expectativas de una sociedad que necesita el cambio visual.

Contra esa atonía del arte en Colombia, la aparición de Obregón en el Salón del 44 representará, por consiguiente, un sacudimiento radical. Walter Engel, quien lo ve antes que nadie, y comienza a conceptualizar una teoría estética nacional que más tarde defenderá como "expresionismo romántico", desempeña en esa fecha igual papel clarividente que el de Sanín Cano, a comienzos de siglo, respecto a Santamaría. "...por fuerza de los tres óleos presentados en el Salón de Artistas Colombianos —escribe Engel— tendrá derecho a ser recordado. Si no estamos muy equivocados, Alejandro Obregón nació con la sangre de un pintor en sus venas, pues tiene innato el sentido por la forma, por el colorido, por la pintura al óleo, en resumen, la capacidad de crear buenos cuadros". ("Notas-crónicas de Exposiciones", Revista de Indias, No. 72, Bogotá, 1944). Quiero puntualizar que, en ambos casos, no es el elogio al artista lo que me interesa, sino la percepción de la diferencia entre hecho artístico y hecho estético. Es cierto, como lo ha demostrado indiscutiblemente Barney Cabrera (obra citada), que Santamaría fue rodeado y alabado por la sociedad de su época, (por ser él mismo un genuino producto de esa sociedad oligárquica), así como es cierto que esas "minorías colombianas le han rendido sumiso tributo de admiración al internacionalismo" que él, con su arte de mandarín, representaba. Pero ese aplauso es ajeno a los valores que encarnaba su obra, y ahí es donde actúa la inteligencia perceptiva de Sanín Cano. Cada vez me confirmo más en la idea de que, entre Santamaría y Obregón hay muchas convergencias coyunturales: la principal, una misma fuerza instintiva para dar

en el clavo de la pintura: la secundaria, pertenecer a la misma clase. No creo en absoluto que el hecho de provenir de una clase social determine la importancia de una obra. Desde las revoluciones burguesas, todos los artistas son "mandarines" (como llama Barney Cabrera a Santamaría), bien sea porque nacen o porque se hacen, cualquiera que sea su preocupación o su extracción social, puesto que la obra que realizan circula sólo en la cúpula de la estructura social. Si la obra de Santamaría me parece cada vez más importante, a medida que las actuales investigaciones -(E. Barney Cabrera, Germán Rubiano, Eduardo Serrano), aclaran datación, períodos y catálogos de telas, es porque dentro del horizonte de mandarines anteriores estilo Garay o mandarines posteriores estilo Gómez Jaramillo, es capaz de descubrir el sentido y razón de ser de la pintura. Esto es lo que comprende, aunque lo diga confusamente por falta del instrumento crítico apropiado, Baldomero Sanín Cano. Y lo mismo hace Walter Engel al aparecer Obregón. Cuando escribe que nació con la sangre de un pintor en sus venas y tiene el sentido innato de la forma, está expresando, también con las inevitables limitaciones del momento, su comprensión de la importancia excepcional de Obregón: terminar con las trasposiciones, las intenciones de luchas rebajadas en su gravedad real por la pobreza del vehículo expresivo, las descripciones retóricas del nacionalismo; y dar la cara a la pintura.

Si en 1950 el nacionalismo se dirimía en un nivel tan superficial, había que ir contra el nacionalismo. No tengo otro remedio que citarme, ya que llego a Colombia en 1954, quedo incluida poco tiempo después en el equipo crítico-literario de la revista "Mito", dirigida por Jorge Gaitán Durán, y asumo la defensa de la pintura y, específicamente, de Alejandro Obregón y Eduardo Ramírez Villamizar, a través de la lucha contra el nacionalismo cerril, objetivo principal del libro "La pintura nueva en Latinoamérica", Ed-Librería Central, 1961. Las metas de esa campaña, que fue cruenta y no pocas veces injusta, como toda guerra, puesto que se vio forzada a bajar del Olimpo a la generación que precedió a Obregón, fueron bastante claras: en primer término, recensar el arte latinoamericano, para establecer una primera perspectiva general que sirviera de apoyo. Segundo, dentro de tal marco (que hasta ese momento sólo había sido diseñado de manera empírica por la fecunda labor de Gómez Sicre en la OEA), separar el oro de la

escoria, considerando escoria todo lo que no estuviera resuelto mediante los sistemas específicos de las artes plásticas: y oro, lo que buscara o afianzara la autonomía de dichos sistemas. Recordando cómo Sanín Cano exclama, a principios del siglo, que "era tiempo que la pintura fuese sencillamente la pintura", Barney Cabrera (obra citada), añade: "Esto ya es la estética que en Colombia volverá a tocar las puertas del arte y a lanzar las campanas a rebato a partir de 1955, con Marta Traba como guía apasionada de doctrinas que en América predica Romero Brest y en el mundo han definido los idealistas del arte por el arte en la cátedra filosófica y en el manifiesto gremial". Ahí existe un error de concepto que debo aclarar, no porque sea yo la involucrada, sino porque en ese punto radicó un malentendido que obligó por desgracia, a polarizar las posiciones: si se defendía el lenguaje específico del arte, partía como una flecha la equivocada acusación de "artepurismo": si se defendía el mensaje y significado del cuadro, nos lanzábamos a denunciarlo como trasposición y anécdota. "El nacionalismo latinoamericano es un concepto agresivo nacido de la defensa desesperada de una causa perdida, la de la "cultura propia". Para esto se apela a un recurso siempre efectivo: exiliar del panorama artístico literario toda comparación con obras de arte de validez universal" ("Problemas del arte en Latinoamérica", Revista Mito, No. 18, 1958. Marta Traba) Al mismo tiempo, yo proponía los modelos de contraofensiva al nacionalismo cerril: Lam, Torres García, Carlos Mérida, Peñalé, entre otros, los cuales ya pasaron a ser, sin discusión alguna, los precursores del arte latinoamericano. En 1961 (obra citada) comienzo con una provocación: "En el arte latinoamericano de este siglo hay un tremendo error. El error consiste en haber expresado con un lenguaje muerto y retórico la aparición en la cultura de comunidades jóvenes y sin experiencia" (me refiero, al hablar de error, al muralismo mexicano). El ataque virulento al "nacionalismo defensivo", al "cierre de fronteras culturales", al folklorismo, pintoresquismo, nativismo, etc., ajustaba la puntería. Víctimas predilectas en la mira: Guayasamín, Siqueiros (éste último acorralado en sus contradicciones entre una teorización muchas veces certera y una práctica que llevó a la barbarie formal y al exceso retórico). Modelos: los precursores citados y la generación latinoamericana que acompaña a Obregón: Morales, Szyszlo, Antúnez, Alejandro Otero, Fernández Muro, entre otros, y dos genios más jóvenes: José Luis Cuevas y Fernando Botero.

En Colombia la discusión se adelantó en positivo/negativo. Fue positiva la exaltación de Obregón al primer puesto del arte nacional y cabeza de la pintura de post-guerra, a la cual contribuyó no sólo Walter Engel sino Casimiro Eiger, (cuyas emisiones radiales, desgraciadamente, aún no han sido trascritas a un libro que daría cuenta de una importante labor crítica); la gente de "Mito", entre ella el gran poeta Alvaro Mutis, y el fervor de un joven periodista, Alberto Zalamea, que elogiaba al maestro irrestrictamente en las páginas de "Crítica". Fue negativa pero inevitable la andanada contra los predecesores y su cenáculo de poetas panegiristas. Con esto se combatía lo peor de la provincia: sus falseamientos enrarecidos y sus mentiras piadosas.

Creo importante insistir sobre el trabajo crítico de Walter Engel, por haber sido el primer intento de conceptualizar la autonomía de la plástica nacional. En el número de "Espiral" ya citado, escribe Engel: "En el transcurso de pocos años Alejandro Obregón llegó a ser la figura central y preponderante del movimiento más destacado de la pintura colombiana de post-guerra, del expresionismo romántico". "¿Cuál es la esencia del expresionismo romántico? Digamos en primer lugar que casi siempre recurre, en mayor o menor grado, a la abstracción. No es pintura realista. Pero tampoco abstracta. Básicamente arraiga en lo figurativo". En este esfuerzo por puntualizar datos que configuren un estilo nacional, Engel choca con Gómez Sicre, quien sostiene que expresionismo romántico es una redundancia, puesto que ambos términos proceden del mismo estado de sensibilidad: pero Engel persiste en establecer los límites y diferencias del expresionismo romántico y lo distingue del expresionismo europeo, ya que no tiene su actitud "amarga y agresiva". Paradojalmente, es en plena violencia colombiana que Engel advierte que tanto Obregón, inclusive en sus cuadros de protesta como "Genocidio", "Velorio" o "La muerte del estudiante", como "todo el movimiento... se mueve en un mundo ajeno a la excitación y rebeldía, en regiones suprahumanas, metafísicas, cósmicas. Es como poesía que interpreta, pictóricamente, los enigmas y las verdades perennes, desde el nacimiento del mundo y sus transformaciones: los elementos desenfrenados en dramática erupción, hasta la belleza de una mujer, de un ave o de una flor, nunca expresada con pedantería naturalista sino con amor panteísta". (Este texto, sin fecha, pudo haber sido escrito en

1964, año que Walter Engel se radica definitivamente en Canadá; se publica en 1969, obra citada).

Un argumento a favor de la tesis del expresionismo romántico que hoy podría resultar poco científico lo da, sin embargo, la incontinencia verbal a que es arrastrado todo crítico al referirse a la obra de Obregón. Algunos ejemplos "... el arte de Alejandro Obregón constituye... la tipificación de la conducta humana que florece en esta América caliente, confusa, húmeda, exuberante, carnosa y contradictoria" (Eugenio Barney Cabrera). "Pintor no figurativo de temperamento romántico, su trabajo ha estado apoyado por una envidiable dosis de talento colorista capaz de plantear y resolver los más tremendos y los más delicados problemas de pintura en términos de color y de brochazo" (Galaor Carbonell).

"Los elementos claves que pueblan su espacio carecen de función dentro de él. Flotan, están suspendidos mágicamente en él, transitan, se desploman. Se va definiendo así un paisaje excepcional, donde todo fluye, las distancias son inconmensurables, la vida es persistente y precaria al mismo tiempo. Se percibe el esplendor de las cosas, al mismo tiempo que su fugacidad, su destino incierto" (Marta Traba). "El pintor celebra el milagro de la visión, pero al hacerlo revela el secreto de lo visible... La obra ya no es un objeto estático de contemplación, sino una presencia viva, lo invisible contenido en lo visible, lo trascendental encerrado en lo inmanente, comprimido dentro de una materialidad nueva, una celebración vital en que todas las cosas forman un sólo signo y están unidas y reconciliadas dentro de éste", (Juan García Ponce).

"Así un iconoclasta (Obregón) hizo acto de presencia, pero si venía a demoler lo inerte, también venía a reconstruir lo exánime del arte colombiano, a dar un nuevo fulgor, a inyectar sangre y fuego en un mundo mineral estático" (José Gómez Sicre). "Obregón es un romántico, se halla hechizado por la hermosura del mundo y teme que ésta desaparezca, sin hábersela apropiado... Esa apoteosis, esa fulguración que él atrapa en sus lienzos, es el momento extremo: cuando las presencias son más que ellas mismas: el ave cae al mar: el toro se desploma: el estudiante permanece rígido, sobre la mesa: la mujer, embarazada, invade todo el mundo", (Juan Gustavo Cobo Borda). "La caída de sombras y el estallido de luces, la

permanente desintegración e integración de la flora y la fauna de Obregón, son típicamente barrocas. En su portentoso barroquismo ha logrado desmentir una aseveración del mismo Lezama (se refiere a Lezama Lima. N. del A.): que la magnitud de los Andes hace imposible que un pintor los pueda plasmar en un lienzo. Nosotros sabemos que Obregón pintó, con una sola montaña, toda la hilera de cúspides de la gran cordillera americana, y con una sola ave, más altos aires", (Alvaro Medina).

Estas citas, que resultan sorprendentemente orquestadas, tratan de probar cuán acertada fue la tesis del expresionismo romántico sustentada por Walter Engel a comienzos de los cincuenta, cuando Alejandro Obregón era no sólo el pintor de ruptura, sino un artista envolvente, un incitador. Sin excepción alguna, la crítica que dentro y fuera de Colombia se ocupó de él, se encandiló de buen grado con ese fulgor y se dispuso a admitirlo renunciando a su normal tarea analítica.

A su vez Obregón ha sido siempre un hombre realista y pragmático: en 1948, al organizar el Salón de los 26, daba paso a algunos que le servirían de compañeros de ruta para definir el arte moderno colombiano: eran Negret, Ramírez Villamizar y Wiedemann, entre otros. Cuando, al año siguiente, viaja a París, la siesta provinciana del arte nacional había concluido. La autosatisfacción de sus predecesores fue removida hasta el fondo y, desde ese momento en adelante, se exigiría que toda obra, para destacarse en el arte nacional, debía ser pensada, programada y resuelta como una estructura de sentido.

EL HORIZONTE INVISIBLE

El primer paisaje que conocí de Alejandro Obregón fue "La nube gris", que no es un paisaje. Ayudándome por mi propia descripción (Plástica", No. 17, Bogotá, 1960), reconstruyo esa obra como "una inmensa figura femenina en amarillo, de cuerpo grande y cabeza pequeña, que llena casi por completo la tela, dejando sólo un espacio muy reducido en que flota una gruesa nube gris". El impacto de ese gris, unido a otros magistrales grises de ese período de finales de los 40, es parte del placer libidinal de la pintura que despertó en mí la obra de Obregón. "La nube gris" por otro lado, era un cuadro independiente de las seducciones que el cubismo sintético y el

equilibrio poético de Braque habían ejercido sobre otros trabajos suyos. Entre 1949 y 1955, sigo citándome, con los "Cantaclaro" y los paisajes de Venecia, "la poesía se instala en el espacio, desaloja las formas del centro del cuadro, pero respeta aún mesas, objetos, figuras. Podría decirse que una gran emoción inventiva recorre sin embargo la concepción misma de las formas, aunque no se atreve a desarticularlas". ("Plástica", No. 17, Bogotá, 1960).

Ya desde entonces, hace dieciocho años, el espacio se abría paso en la obra de Obregón. No un espacio cualquiera, ni un espacio ligado a la perspectiva, ni un lugar para contener las formas, sino el espacio-paisaje que ha sido su más grande hallazgo. Crear un espacio-paisaje es inventar un género libre, que no tiene que ver con los establecidos, sino con el poder ilimitado de la imaginación. El convierte en paisaje lo que para nosotros no hubiera podido ser definido más allá del color, el vacío o el lugar del acto pictórico. Su paisaje es, en primer término, un sitio determinado con climas, panoramas y pobladores perceptibles. Es el sitio que se abarca, si lo miramos desde fuera, y que se sueña, si anhelamos habitarlo: el territorio que nos extiende más allá del ser físico y la casa concreta.

En lo único que coincide el paisaje inventado por Obregón con el género tradicional del paisaje, es en que ambos son profundamente descriptivos. Hablando de las particularidades temáticas que definen la obra de Obregón, Barney Cabrera las enumera de uno a cinco así: "1: Retratos/ 2, los símbolos o temas del litoral o de índole marina/ 3, el tema de la violencia o del drama humano en Colombia/ 4, el símbolo del toro y el del cóndor, 5/ el tema telúrico en general o la voz épica, con utilización del mito." "En el segundo enunciado -escribe Barney (obra citada)- encuéntrense todas las obras que, a partir de 1956 particularmente, hasta 1962 con "Aves cayendo en el mar" (yo tengo catalogada la obra en 1961, "Estalla el mar", "La Nueva Prensa", Bogotá, 1961, N. de A.), representan el medio cálido, sensual y brillante de la costa atlántica, con las ofuscantes luces y las repentinas y totales noches".

Pero la imposición protagónica del espacio se hace muy gradualmente. El cuadro "Recuerdo de Venecia", pintado en 1954, va generando el espacio de modo racional, mediante tres bloques de formas. En el primer nivel, dos palomas apo-



yadas en el marco del cuadro, y una volando a ras del suelo, plano claro maravillosamente pensado como una estructura de luz: en el segundo plano, exactamente en la mitad de la tela, pinta la imagen de una ciudad construida con la gracia y precisión de las ciudades en los frescos de Piero Della Francesca, metida, como una gema, en una especie de poliedro transparente. Un horizonte muy alto, casi ubicado en el borde superior de la tela, lo que recuerda la organización bizantina, constituye el tercer plano que empuja hacia el fondo una franja de cielo oscuro. Obra no menos espléndida fue "Ganado ahogándose en el Magdalena" que en 1955 ganó el Premio de la Bienal de Houston, Texas: paisaje con anécdota, más efusivo y dramático y menos prolijo que el paisaje de Venecia, ya corre hacia los espacios puros conseguidos por obra y fuerza de la emoción.

Dos murales ejecutados en 1956: "Tierra, río y mar", (Casa de Carlos Martín Leyes, Barranquilla), y "Simbología de Barranquilla" (Banco Popular, Barranquilla), además de mostrar su proclividad hacia los elementos fundamentales y hacia los símbolos, organizan pausadamente el repertorio de los espacios-paisajes y sus pobladores. Barney Cabrera los enumera así (obra citada): "las frutas y los peces, las aves y las copas, los cuchillos y las palomas, las torres y las águilas: el mar, el arrecife y el mangle, los pequeños saurios y la mujer en cuyo rostro el tiempo se detiene".

Las descripciones siguen anotándose como una partitura perfecta donde las variaciones son tan importantes o más que los propios temas. Los temas a su vez se entretajan para seguir enriqueciendo un espacio que, pese a la libertad con que se maneja, recibe delicadamente esas construcciones formales y las rodea sin despedazarlas. Este pacto espacio-formas dura hasta la exposición de Galería "El Callejón" en 1961. Escribí a propósito de la muestra: "... Un sólo gran espacio, asombrosamente profundo, de color y no de perspectiva, crea la serena concavidad donde respiran ampliamente las formas. El protagonista es ese espacio y no las formas, cuyos breves y brillantes estallidos lo iluminan y subrayan. El cuadro más notable de la exposición es, a mi juicio, "Aves cayendo en el mar". Será difícil olvidar ese mar obregoniano, denso, interminable, tan identificado con una especie de valor absoluto cuya condición inmutable admite, sin embargo, la alegría insólita y fugitiva de

las aves emplumándolo y rompiéndolo... El espacio es básicamente el vacío, la resonancia inmensa". ("Estalla el mar", "La Nueva Prensa", Bogotá, 1961). Dos años después, persiguiendo esa transformación que se afianzaba en los cuadros, escribo: "Horizontes bajos y altos, que son más que horizontes, alínean los cielos enormes. Allí, algo desamparadas, controlando sus pequeños estallidos luminosos, enredadas entre líneas curvas que las traman y sujetan, se van alinderando las formas: el nido, la flor carnívora, el ave roja, la múltiple corola amarilla del verano, la flor, las trepadoras"... ("El Espacio se apoderó de sus cuadros", Suplemento Dominical, "El Espectador", 1963). Un gran cuadro, "La noche", fué entonces, para mí, el umbral del nuevo mundo: "Las flores y las plantas que él inventa van poblando la noche, se someten al fin y la llenan de hojas perdidas. Esto es "La noche": una luz que se eclipsa de pronto, un cielo que deja de proteger, que se vuelve muerte o completa paz, palabras sinónimas".

Aún no se me hacía tan evidente como ahora que lo que pintaba Obregón eran, lisa y llanamente, paisajes. En el primer libro que escribí incluyéndolo ("Seis artistas contemporáneos colombianos", Ed. Barco, Fotos de Hernán Díaz, 1963), terminaba un ensayo interpretativo (de naturaleza tan verticalmente poética que adulteró hasta el lugar del nacimiento de Obregón para situarlo en su tierra vocacional, Barranquilla o, mejor aún, el bar "La Cueva"), con las siguientes frases: "Permaneció durante muchos años construyendo sueños y paisajes sonámbulos sobre las mesas invertidas, hasta que consiguió descartar toda la trivialidad de las cosas triviales. Ahora pinta cóndores y volcanes y está sentado en la ladera de las montañas, adivinando playas candentes, a la diestra del caos. Su excelente pintura se ha vuelto grave, desesperada y poderosa". Escribiendo cinco años más tarde, en 1968, los textos para la "Historia abierta del arte colombiano" (Ed. Museo La Tertulia, Cali, 1973), se me hizo patente el formidable valor de Obregón como paisajista, su búsqueda de un espacio ontológico ocupado exclusivamente por la vida y la muerte, su desdén por las innovaciones artificiales, su coraje para seguir por una vía y a través de un medio descalificado y abandonado por muchos. Desde que lo comprendí como paisajista, su obra se me reveló, no como el acto de talento y virtuosismo que había aplaudido tantas veces sino como una auténtica exploración de las fuentes. Sólo esta indagación, indudablemente, permite

reconocerle esa potencia épica que Cobo advierte tan bien: "Obregón... exige la admiración incondicional: su tono es épico, no satírico: se trata de un drama, algo crucial, elevado a su punto más álgido... lo que denuncian (sus obras) es algo más grave que una circunstancia concreta: es la misma existencia". Descenso a las fuentes, descenso a los infiernos: la redefinición del paisaje está cargada de soplos demoníacos. ¿No será por eso que, como escribe Cobo, "pinta con la endemoniada lucidez del trance, rápido, queriendo atrapar aquello que se evade, y su pintura conserva, intacta, esa capacidad mágica"? (Catálogo para "Aire, Mar, Paisaje, Diálogos", Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1974)

Es una tentación, demasiado grande para evadirla, la que nos tienden los paisajes que describen una geografía: el mar o la playa, la montaña, el mangle, poniendo las trampas del mago del Caribe o la barracuda, del alcatraz, las aves cayendo al mar, los saurios (en caso del mar), y la trampa para caza mayor, la del toro-cóndor primero y luego, sólo, la del cóndor (en caso de la cordillera). Primero nos ofrece un espacio inventado para que lo usemos a nuestro antojo como puro ámbito matriz, ahí donde, al fin, sabemos que nacen las cosas. Y enseguida, cuando nos hemos acomodado en esa matriz viva y caliente, nos da las claves para entender mar y cordillera sin que haya equivocación posible.

Cuando el Museo de Arte Moderno de Bogotá dispuso por iniciativa de su Directora Gloria Zea, hacer una retrospectiva de Alejandro Obregón, en 1974, no se tituló "retrospectiva", sino "Aire Mar Paisaje Diálogos" palabras sueltas y a la vez trenzadas entre sí, con las cuales se tendía de nuevo la celada donde siempre recaemos fascinados, felices de ser las víctimas de un oficiante que sabe cosas indescriptibles y nos las trasmite por golpes de revelaciones. Epifanías sería la palabra exacta; la comunicación también indescriptible del Joyce de "Finnegans Wake": palabra aplicable a los pocos que, en momentos privilegiados de su tarea estética, pueden vislumbrar la totalidad de una emoción.

Caídos en la trampa, por consiguiente, advertimos la ilimitación de un universo irreal que creíamos concreto. Aprendemos que hay una geografía de lo posible y lo fantástico y que ésta es, verdaderamente, la geografía esencial. Tocamos la

naturaleza profunda de un país, por encima de los mapas orográficos y las cartillas de un diáfano mar territorial recortado y azul. La felicidad del conocimiento, ahondada en las capas más profundas con tal energía, tiene esa plenitud que muy pocas veces se alcanza. De ahí que, cuando lo calificamos de paisajista, demos ese gran salto desde los plácidos descriptores de fines de siglo (cuyo papel ilustrador, cándidamente objetivo, en nada desmerece, sin embargo), a este paisajista ontológico, que supo entregarnos el horizonte invisible de Colombia.

CLAVE EN TORO MAYOR

"Con el símbolo del toro y del cóndor que inicia en 1958, Alejandro Obregón entra de lleno a usar el diapason épico" – afirma Barney Cabrera (obra citada). En 1958 aparecen los toros y los toro-cóndores y en 1959 pinta la pieza maestra de la serie de cóndores, "El cóndor de los Andes", que perteneció primero al Museo Nacional y luego a colecciones privadas.

El momento de los toros y los cóndores, además de usar el "diapason épico" evidente en la portentosa ampliación de las figuras, la invasión del espacio y el aliento monumental, es un momento crucial en la obra de Obregón. Vista hoy día en panorámica, se advierte cuánto había caminado desde la construcción de estructuras luminosas (Cantaclaros, recuerdos de Venecia, bodegones) hasta la pintura gestual de la cual el cuadro "Cotopaxi", 1959, da un perfecto y magnífico ejemplo. En esta obra, el torocóndor pierde fisonomía y la pintura se acerca a las propuestas gestuales practicadas en el momento tanto por los franceses como por los norteamericanos. Su pintura adquiere una autodeterminación que nunca tuvo antes hasta ese grado: el color atraviesa de lado a lado la tela, deja los rojos y los grises en conflicto y mantiene una violenta vivacidad, que va en desmedro de la claridad de los significados.

Entre "El cóndor de los Andes" y el "Cotopaxi" se plantea un hondo problema de soluciones plásticas. "El cóndor de los Andes" es, realmente, la última construcción pictórica que pinta Obregón. El "Cotopaxi", el primer campo de color animado por amplias pinceladas que buscan un nuevo dinamismo de la superficie. En "El último cóndor", tela pintada por Obregón en 1965, se intenta unir los dos grandes elementos de estilo, la construcción y la expansión disociadora, pero el re-

sultado es bastante híbrido, y Obregón parece pintar de memoria a Obregón.

Mi admiración por “El cóndor de los Andes”, lejos de disminuir, ha crecido con el tiempo. En 1968 me refería a él en estos términos: “En este cuadro divide el espacio con su solución más característica: una pequeña zona oscura y una inmensa zona clara. Para poder sobrellevar el inmenso vacío que supone dicha zona clara, la corta en la parte superior con una especie de pozo de cielo, de zona tenebrosa, que planea sobre la cabeza del cóndor. Su solución de tierra- cordillera es la más enérgica de todas las logradas en la serie, donde muchas veces dibuja ángulos o bloquea el color porque sí, sin lograr la comunicación abstracta o simbólica del paisaje. En cambio, la cubificación original de la tierra bajo las patas del cóndor del Museo Nacional es admirable. Alcanza ese punto de dureza, de terrorismo topográfico, que está buscando, y desarticula esa áspera geometría en el espacio como si la convulsionaran movimientos sísmicos. Sobre tal franja arqueológica desolada el cóndor asienta las dos patas, clava las garras y alimenta el fragmento de cordillera beneficiado con su presencia.

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

en el espacio, desmelenando la composición...” (“Historia abierta del arte colombiano”, Ed. Museo La Tertulia, 1973).

Alvaro Medina, rastreando la obra de Obregón, vio con claridad avanzar el proceso de desintegración en 1958: “...el brochazo recorre una amplia trayectoria que, por su velocidad, recuerda a algunos expresionistas norteamericanos. Cede la estaticidad de sus construcciones ante el empuje de un temperamento que se propone destruir y reconstruir de un modo más informal a cada uno de los elementos que trabaja: la composición parte de un centro que genera una fuerza centrífuga que produce desplazamientos dinámicos” (“Bricolage Incompleto de Alejandro Obregón”, Suplemento del Caribe, agosto 1974, Barranquilla). Hoy día se ve con toda claridad el juego dialéctico de la obra de Obregón y se van articulando con una infalible lógica movimientos que, sin la perspectiva suficiente, resultaban inesperados y hasta contradictorios. Es evidente, por ejemplo, el ritmo pendular de la obra yendo de lo construido a lo destruido, a partir de los intereses post-cubistas de su período parisiense: creación y destrucción de torres, creación y destrucción de perspectivas, creación y destrucción de espacios-paisaje: en el momento que nos ocupa, creación y destrucción de los cóndores, y, en general, de toda su fauna, que será inmolada de manera expresa en 1966, cuando pinta la serie “Los huesos de mis bestias”. “Es como si renegase –escribe Barney Cabrera (obra citada)– de la vocación heroica que ellas cifraron en períodos pretéritos. Ya no es el cóndor, ni la paloma, ni el alcastraz, ni el toro, símbolos de nobleza, de ternura, de voracidad, de vigor, que de alguna manera podrían personalizarse en el ambiente obregoniano. Ahora son los huesos, es decir el saldo inerte de estos símbolos, el tema que trata el pintor”.

A pesar de que casi todos los críticos que se han ocupado comprensivamente de la obra de Obregón se refieren a sus símbolos, dando por sentado que su obra es simbólica, es decir que reposa sobre un sistema de transmisión de significados mediatos, mi lectura particular de esta obra, (no obstante haber usado con cierta ligereza la palabra símbolo al referirme a ella tantas veces), se inclina más a reconocer la realidad que el símbolo. Se dirá que barracudas, alcastraces, toros, cóndores o “lo que se encuentra en el camino” no son, en manera alguna, representaciones realistas. Pero la pregunta es: ¿se las puede

designar como simbólicas? Para Barney Cabrera, no hay duda: "Símbolo y magia, he aquí dos constantes del arte de Alejandro Obregón. Mediante ellos se expresa, paradójicamente, como la poesía hermética de ciertos poetas contemporáneos, en un lenguaje de audición universal". (Obra citada). Cito expresamente este fragmento porque Barney Cabrera reconoce la afluencia de la poesía, punto que me parece capital. También Juan Gustavo Cobo se refiere a la poesía definiendo "El último cóndor". (Catálogo citado). "El 'último cóndor' de 1965 es, por ejemplo, una elegía: aquí ya no queda nada de esas siluetas que se erguían sobre los picos andinos. Sin embargo ya allí, en esos pechos que ardían en azules, estaban los gérmenes que habrían de consumir este sacrificio. Flechas, círculos: un detalle alusivo: concluye una búsqueda y se yerge, absoluta, la pintura". ¿Pero se trata, realmente, de una pintura simbólica? ¿Dónde están, en tal caso, los factores de identificación, el reconocimiento del carácter emblemático de una imagen, que codifican invariablemente el mensaje simbólico?, Ciertamente, hay siempre un trasfondo simbólico en las imágenes de Obregón, pero este mensaje apela a lo que Rosolatto llama "el vector de los fantasmas y recuerdos" que atraviesa una obra simbólica. La figuración reactiva esos fantasmas y recuerdos que circulan por las obras, intervienen sus estructuras, organizan sus ritmos, deciden sus significaciones.

Yo no creo que Obregón, como debe ocurrir en la base de todo pensamiento simbólico, nombre para evocar. Creo que él nombra para nombrar: que cuando dice "mangle" se trata del mangle y no de otra cosa; y lo mismo ocurre con cualquiera de los temas que protagonizan sus cuadros. Me parece, en cambio, más cercano del espacio sagrado de los mitos, aunque no los aborde por el mecanismo del hombre mítico, sino mediante la poesía. Pero también respecto al mito/magia, servidos ambos por el lenguaje metafórico, habría que hacer la salvedad que la relación de Obregón con el mito es muy particular, tangencial y al tiempo visceral: algo así como la intuición entrañable de que en cada parte está el todo, principio donde Cassirer identifica la esencia misma del mito. Hay en Obregón, sin duda, la clarividencia del espacio mítico: sin embargo llega a él por medio de los argumentos poéticos, por una necesidad natural de formular un discurso indirecto refiriéndose a las cosas mediante la trasposición poética. Amado Alonso dice que "el sentido poético de una realidad es siempre de na-

turalidad sentimental, no racional, y consiste simplemente en una coherencia necesaria entre ella, tal como es presentada, y el modo de sentimiento de que es expresión". Sólo cuando se parte de esa peculiar sensibilidad hacia la obra poética, "el sentimiento adquiere entonces una tensión de privilegio y como un ansia de calar el sentido de las cosas": la obra de Obregón, desde mi perspectiva, está encabalgada en ese sillar y sus oscilaciones van desde lo épico (cuando fortalece la estructura interna del cuadro favoreciendo núcleos formales y construcciones visuales, bien sea gracias a geometrías libres o a repentismos gestuales), hasta lo lírico (adelgazamientos y desmenuzamientos de la forma que ocupan el período del 63 en adelante).

La poesía concede a Obregón el poder de ampliar lo real hasta una dimensión que algunos críticos han llamado "la gran realidad", donde el tejido de lo real se va tornando elástico y esponjoso, para permear y abarcar no sólo los datos del conocimiento sino el delirio de la imaginación, las ideas y los sueños entremezclados. Aceptando el concepto que desarrolla Hugo Friedrich sobre la poesía moderna, una de cuyas principales características consiste en que los poetas ven en el acto poético "una correspondencia a la operación mágica o alquímica... y sitúan la poesía entre los actos del intelecto y los arcaicos secretos de la magia, me siento cada vez más inclinada a atribuirle a Obregón una constante decisión poética que abarca todas las disonancias de la lírica moderna: aún cuando esta inclinación no se resuelva, finalmente, en palabras, sino en soluciones visuales que actúan sobre nosotros con la misma persuasión sensible del lenguaje poético.

La pintura de Obregón asimilaría así la modernidad a través de la afinidad poética, -(podría hacer suya la frase de Novalis, "en toda poesía debe vislumbrarse el caos")-, y arrastra todas las cargas, pesos y trasposiciones que, finalmente, obligan a la poesía a adoptar un lenguaje emblemático. A lo que yo quiero llegar, es a que los residuos de lenguajes indirectos y emblemáticos que pueden encontrarse en Obregón, así como todas las tensiones e intensidades del sentimiento, provienen mucho más del aliento poético que de la intención simbólica. Mi opinión se refuerza a medida que Obregón resuelve destruir sus propias configuraciones, otorga más y más poder al espacio y cuando reconstruye las figuras, ya no tiene en la mano más que figuritas de juguete (obra de 1974) flotando

plácidamente y sin tensiones, hasta que retoma parcialmente las situaciones dramáticas a partir de 1976.

Esta larga aclaración entre poesía y símbolo tiene como objetivo reclasificar a Obregón como un realista, capaz de ver y palpar el toro y el cóndor y, gracias a las trasposiciones poéticas de su visión, convertirlos en los habitantes reales de un paisaje real. Aunque sea en los cuadros de tema político donde pone a prueba la fuente realista de su trabajo creativo.

OBREGON Y LA PINTURA POLITICA

Obregón ha hecho pintura política cada vez que los acontecimientos lo obligaron. Los primeros cuadros políticos son "Manicomio rojo" y "Masacre 10 de abril de 1948", acompañados de numerosos dibujos que realizó el 9 de abril directamente tomados de las calles de Bogotá, incendiadas y saqueadas por el pueblo que se lanzó a vengar el asesinato de su líder Jorge Eliécer Gaitán.

En 1957 pinta "Luto por un estudiante muerto" a propósito del derrocamiento de Gustavo Rojas Pinilla. En el 58 gana el Premio Guggenheim con "Velorio" (Alvaro Medina da como título "Velorio o estudiante fusilado"). En 1961, a raíz de la conmoción que produce la publicación del libro "La violencia en Colombia", comienza a trabajar sobre su serie "Genocidio". En 1962 gana el Premio Nacional de Pintura del XIV Salón con "Violencia", su máxima obra política. Este itinerario político, cuyas motivaciones no están muy alejadas de las que tuvo Picasso para realizar "Guernica", el "Matadero" y "Los fusilamientos de Corea", como mecanismos de defensa y ataque contra el bombardeo de la pequeña ciudad española, la barbarie nazi y los acontecimientos coreanos, respectivamente, lo descubre haciendo pintura política en plena conmoción personal.

Tanto a Obregón como a Picasso, sin duda alguna, les pesa mucho más la vida que la muerte y cuando se refieren a ésta, lo hacen bajo un impacto emocional impostergable. Aunque el signo de toda la obra de Obregón sea, de un modo perentorio y hasta optimista, el signo de vida, la violencia externa puede desencajarlo de ese cuadro de renacimientos animales y vegetales que pueblan sus paisajes.

En 1963 y 1964 hace muchos dibujos, témperas y aguatinas que representan otras varias representaciones más oblicuas de la violencia. Ante muertos que ama, rinde homenaje. Es parco, no se prodiga. En el 62 dedica su homenaje póstumo a Jorge Gaitán Durán, director de la revista "Mito" muerto en accidente aéreo, animador imprescindible y fundamental de la vida culta colombiana. En 1967 homenajea a Camilo Torres, muerto en acción guerrillera y en el 68, al Ché Guevara.

Nunca conocí, desgraciadamente, porque al radicarme en Colombia en 1953 ya estaba dispersa e inencontrable, su obra política referida al 9 de abril, cuando fue testigo directo de esa semana memorable en que se demostró el coraje del pueblo colombiano y los extremos suicidas a que puede conducirlo la pérdida súbita de la esperanza. En cambio las demás obras me merecen juicios bastante dispares, a causa de sus notorias desigualdades. En su momento consideré una obra fallida "Luto por un estudiante muerto" juicio que mantengo hacia una obra que parece dictada por su espíritu justiciero y proverbial generosidad, más que por la necesidad de pensar un gran cuadro. "Velorio", "Fusilamiento de un estudiante" o "Entierro", el cuadro galardonado con el Premio Guggenheim, fue en cambio, para mí, "una espléndida demostración de inventos formales, de sabiduría y de audacia en el color: hoy, exactamente a veinte años de realizada, sigo pensando que esa tela es extraordinaria y marca el período laboriosamente constructivo cuando Obregón colocaba el color sobre la sólida armazón de la estructura formal.

Casi contemporáneamente, y motivadas por el espanto de la masacre campesina, "Genocidio" y "Violencia" dan resultados muy diferentes. En "Genocidio", así como en "Violento devorado por una fiera" y en otros ejercicios y bocetos sobre el tema, triunfa la tendencia dispersiva, el color y la pincelada desatados, la mancha repentista, el grafismo sin control. "Violencia", en cambio, es una construcción perfecta y completamente insólita dentro del contexto general de la obra, porque ni la sostiene la estructura de "Velorio" ni la dinamiza el gestualismo, sino que es una pintura sosegada y realista: la mujer muerta, en avanzado embarazo, está tendida sobre la línea del horizonte, de tal modo que una luz arbitraria caiga teatralmente sobre su cara, —único núcleo poliédrico o facetado de color—, y sobre parte de sus pechos y su vientre protube-

rante. Deberíamos verla con los ojos de Juan García Ponce: "lo que vemos en el lienzo es más que un reflejo, o que una interpretación de las apariencias: éstas se han concentrado dentro de sí mismas y al mismo tiempo se han vuelto más abiertas". (Catálogo para Center for Interamerican Relations, N.Y., 1970). Es cierto que todas las apariencias, paisaje real, horizonte, lo que pudo ocurrir antes de asesinar a la mujer, lo que falta decir, lo que se adivina, se concentra en el cuerpo quieto, con una intensidad cuyo silencio es más tremendo que el grito. La obra suma acierto sobre acierto. El primero es enfriar el drama, en lugar de removerlo e irritarlo, como en "Genocidio". El segundo es depositarlo en una sola figura, y que esa figura sea una mujer preñada y desnuda. El tercero fué eliminar las puñaladas, sangre cayendo, heridas, etc., que aparecían en los pequeños cuadritos de variaciones sobre la violencia que acompañaron al grande. Finalmente, hacer que el drama reposara casi únicamente sobre las gamas del gris. Hernando Santos describió con fervor ese gris fúnebre y memorable: "...lo que primeramente deslumbra, la pureza del claro y la sombría presencia del oscuro, se diluye ante la casi imposible posición de un gris dolorosamente elaborado y preciosamente estructurado... Obregón se rompió las manos y la mente para lograr esa tonalidad grisácea. El blanco era de facilidad casi ofensiva. Igual el negro... Día a día, el gris que rompe la uniformidad del cuadro, brota esplendoroso... en su vibrante superioridad paciente y tenazmente lograda sobre colores tan diametralmente opuestos". ("El Tiempo", septiembre 1972, Bogotá).

"Obregón pintó la mujer yacente —escribí en 1963— en mitad de un gran espacio gris: moduló el gris solemnemente, como oficiando un silencioso rito fúnebre, sin permitirle un sólo sonido discordante. Lo apretó en la enorme figura grávida y lo fue desmadejando en el paisaje, hasta que la criatura muerta se integró en esa tristeza general, en esa fatalidad inicua, inexplicable". Mario Rivero, ("Revista Diners", 1967 Bogotá, "Obregón, único pintor colombiano en la Bienal de Sao Paulo"), dice: "...Obregón pone a vivir los colores en forma autónoma, con acentos contenidos o agudos pero siempre apasionados. En su "Violencia", Primer Premio en el Salón Nacional de 1961, soltó los grises como quien se pone a llorar: para hacer más baja la voz y para dar una impresión de blanda y total extinción. Suficientemente comentada y admirada es

esa mujer-ventre-ubre-montaña, todo en uno como sólo puede producirse en la magia, perfecta en la serenidad de su propia redondez, y dentro de una atmósfera tan irreal, mental y alucinada que hasta el color mismo coopera a su abolición".

Los homenajes no son tan afortunados. Al "Homenaje a Gaitán Durán" le sobra el rayo y el intento vano de describir el accidente fatal: al "Homenaje al Ché" del 68, le sobra todo, comenzando por la desdibujada silueta femenina medio escondida en la zona verde (mujer, Madonna, Anunziata: tema endeble que debilita su obra a partir de esa época) y terminando por un frágil cóndor impuesto a la composición como marca de fábrica. Debo aclarar que cada vez que tropiezo con un mal cuadro de Obregón (lo que me ha ocurrido muchas veces a lo largo de más de veinticinco años de amistad, compañerismo, admiración y vida compartida), más crecen para mí los valores de su pintura, que jamás ha buscado asegurarse atorillándose en una fórmula de éxito, sino que se renueva según aquel movimiento pendular que subrayé antes, y que, en esa permanente oscilación, corre repetidas veces a su pérdida. En este punto difiero diametralmente del juicio que expresa Damián Bayón ("Aventura plástica de Hispanoamérica", Fondo de Cultura, México, 1974): "Obregón ha tenido la suerte o la habilidad de dosar su fórmula hasta el punto que ha llegado a contentar a todos". Creo, por el contrario, que muchas caídas y desaciertos de Obregón parten justamente de no haber tenido jamás una fórmula, y de no haberse preocupado en absoluto de contentar a nadie, sino de seguir los llamados de sus propias necesidades expresivas.

Pero aunque estas obras sean pictóricamente débiles o discutibles, corroboran la tendencia de Obregón a servir de testimonio y no quedar fuera de la historia de su país. En tales momentos la vida externa se convierte en su vida, de la que se ufana siempre que trepe a un nivel de intensidad tal, que realmente valga la pena vivirla; puesto que vive con esa intensidad, es automáticamente testigo: nada terrible ni trágico puede serle indiferente. La persecución de los grandes momentos lo acompaña hasta 1965: simbólicamente es, en sus cuadros, el año de la muerte de Icaro. Los Icaros, que son la apoteosis de la dispersión, la fuga de colores y el dinamismo, resultan una serie extraña, premonitoria. ¿Por qué se encarnizaría con los Icaros elevándose y cayendo al quemarse las alas por la proxi-

midad del sol? Ante tales ascensos y caídas, admito que por una vez él se refugia en el lenguaje simbólico, culminando así la época de recorridos veloces por el cuadro; período brillante, luminoso, ingenioso. Todos aquellos fuegos fatuos de aves, flores, mangles, barracudas, iguanas, no terminan realmente en los amasijos de los huesos de sus bestias, sino en las zambullidas de Icaro, tema que lleva los cuadros a su máximo dinamismo. A diferencia de la muerte, que Obregón pinta estática, la caída es un colapso fulminante: así como las aves caían en el mar, así se hunde Icaro, dejando estelas, flechas, signos en el aire. "Aquí cayó Icaro", cuadro pintado en 1967, suena a epitafio.

Lo cierto es que inmediatamente después de la caída de Icaro, Obregón cancela la claridad de sus significados y entra en una fase crítica y críptica, donde paisajes, fauna y flora se sumergen junto a Icaro. Lo que renace, ángeles y Anunziatas, no parecen salidos de la misma mano: desconcertante etapa en que el placer inmediato se apodera de la imagen, y asesinatos, muerte y caídas se archivan temporalmente.

MIRAR LA OBRA

El libro "La década emergente", primer intento de reconstrucción de un mapa plástico latinoamericano desde los Estados Unidos, fue publicado en 1961 por Thomas Messer, Director del Museo Guggenheim de Nueva York: dedicaba varias páginas a Alejandro Obregón. Numerosas fotografías lo mostraban viviendo con ese desenfado que fue bien conocido y practicado por el grupo de Barranquilla como un estilo de ataque a la compostura bogotana. De tal actitud partió una especie de programa artístico, sustentado en la "condición salvaje", la espontaneidad y la vitalidad del artista. La bibliografía obregoniana, constituida en su mayoría, como hemos visto, por artículos aparecidos en periódicos y revistas y libros, puede dividirse en dos secciones: una preocupada por describirla, ubicamente, y otra empeñada en enfatizar, como valor, su comportamiento humano. En esta última afea son las notas y reportajes de sus amigos los que resultan más cercanos y significativos. Alvaro Cepeda, y García Márquez, particularmente, no hacen nada por omitir el impetuoso alcance de esta onda vitalista.

El trabajo obregoniano, finalmente, registra tanto esas impregnaciones (e imprecaciones) sentimentales, como puede ocurrir con Karel Appel, por ejemplo, en Holanda, o Dubuffet en Francia, al menos en algunas de sus épocas, donde no hay fronteras entre las protestas de vitalismo y rechazo a la actitud racional, y el arte "bruto" resultante. En estos ejemplos la obra, pretendiendo ser el reflejo de la vida y a pesar de rechazar airadamente cualquier clasificación, cae sin remedio en otra categoría, justamente la de "arte bruto", categoría basada, como todas, en niveles de valoración, aún cuando estos antagonicen con la valoración tradicional. Así como la respuesta al clasicismo se llama romanticismo, también la respuesta a una preceptiva armónica se llama "arte bruto". Obregón, pese a su famosa vitalidad, nunca se interesó, sin embargo por los excesos artísticos, y mucho menos por las francas distorsiones de la poesía y de la belleza. Nada más ajeno a él que las "anti-estéticas" actuales. Quiero decir que vitalismo y anarquía tienen en él límites bastante convencionales, visibles al respetar materiales, texturas y soluciones que se acuerdan sin problema con el sistema tradicional de pintar sobre una tela tensada en bastidor y que, máxima apertura, ha aceptado el acrílico, sin demasiada fortuna para sus veladuras, sus grises y sus transparencias. En ningún momento la libertad personal de Obregón lo incita a ser tan rebelde como Dubuffet empastando el cuadro con materiales de desecho, ni tan contestatario como los líderes de las "anti- artes". Todo autoriza, pues, a pensar, que la vitalidad de Obregón no va dirigida contra las convenciones de la pintura, sino que está destinada a reforzar la sinceridad y plenitud de sus significados.

Si comparamos la obra de Obregón con la pintura abstracta-expresionista norteamericana que le es rigurosamente contemporánea, y con aquellas figuras que presentan mayores puntos de afinidad con la época gestual del "Cotopaxi", por ejemplo, encontramos que Phillip Guston o Clifford Still, o inclusive Frankenthaler y Yunkers, al ir más allá del tema y liberar las fuerzas de la pintura, como todo el movimiento norteamericano de post-guerra, decreta para ésta una independencia vertiginosa, que jamás tuvo la de Obregón. Igual observación podría hacerse si comparamos el momento en que Obregón rompe el espacio, con la etapa en que los norteamericanos Rauschenberg y Dine incorporan a un espacio lírico conseguido por pinceladas románticas en plena libertad, objetos comu-

nes que “fijan” la pintura y evitan su fuga emotiva, restableciendo el nivel de lo real cotidiano. Juan García Ponce, con su habitual clarividencia para entender el fenómeno artístico, hace al respecto una inteligente observación: “Obregón es sin lugar a dudas un pintor moderno, pero su modernidad se encuentra dentro de la eternidad de lo que crea, a medida que va realizándose a sí mismo como pintor. Para él las variaciones de estilo quedan absorbidas dentro de la esencia inmutable de la pintura, la cual no se justifica a través de aquellas, sino a través del hecho de que tales variaciones hacen posible su existencia continuada. Debido a esto las obras de Obregón, y pese a su evidente riqueza formal, se presentan inmunes frente a la manía de cambio característica de buena parte del arte contemporáneo”. (Catálogo Center For Interamerican Relations, N.Y., 1970) Esta acusación de pintor “viejo”, fuera de las vanguardias y los movimientos fuertemente innovadores, ha tenido sus resonancias en el propio ámbito americano, donde en Venezuela, por ejemplo, su obra es prácticamente ignorada pese a la exposición individual realizada en 1966, Galería Fundación Mendoza; mientras que la muestra individual realizada en Lima alcanzó ecos mayores, lo cual no hace más que confirmar la existencia de valores dominantes en diversas áreas y la profunda marca que deja en ellas el proceso de modernización refleja, la asimilación a los centros transmisores y la vergüenza de ser provincia.

La obra de Obregón no conoce esta vergüenza. No sólo ha pasado por alto las innovaciones de las vanguardias sino que las desprecia, sostenido por un verdadero orgullo endogámico. Su obra contempla tierna y concienzudamente el descubrimiento de la comarca. Mientras ella define el espacio-paisaje, la pintura de Fernando Botero se concentra sobre los personajes de la comarca, y la de Beatriz González, sobre las divertidas relaciones con la cultura externa. Tres generaciones redondean la definición del ámbito visual colombiano y sus obras pasan a ser sistemas clave para la comprensión de una “etnia” y una idiosincracia cultural.

Por eso dentro de una estética preocupada por establecer la importancia de las iconografías nacionales, la obra de Obregón representa un papel fundamental. Su manejo de los elementos nacionales que, como hemos visto, algunos consideran simbólico, y otros, yo entre ellos, realista, no puede atri-

buirse al azar sino a una decidida intencionalidad. Obregón tiene la intención de definir, no sólo situaciones pictóricas, sino también conceptos. Si el toro-cóndor, las mojarras y alcatrazes, las iguanas y pájaros, son elementos definitorios que, colocados en su peculiar contexto, terminan por generar zonas animadas, asimismo todos los procedimientos pictóricos de Obregón se consolidan sobre planteamientos conceptuales.

El primer concepto es, desde luego, la validez de la pintura, frente a quienes decretaron su caducidad. El segundo concepto está ligado a la salvación de los significados, o, lo que es lo mismo, del poder comunicativo de la pintura, lo cual también equivale a considerar la pintura como una variante del lenguaje. Pero en la medida en que un mensaje implica necesariamente un receptor, Obregón cree también en este receptor activo y lo asocia consigo, rechazando la progresiva corriente de artistas desinteresados por completo del receptor y del mensaje. Pintura confiada en sus fuerzas y resuelta a ser aceptada por el receptor para que, gozándola y descifrando su mensaje, adquiera mayor seguridad en sus patrimonios culturales, funciona, por consiguiente, como un hecho social, tal como pasó en otras épocas, donde se anudaba sin problema la vinculación arte-sociedad. Reanudar, sin embargo, en esta época, una relación siempre más distante o francamente rota, parece ser una tarea que bien vale acometer, y que Obregón siente y asume con su cálido sentido de lo social.

Al espontaneísmo de sus medios, por consiguiente, (espontaneísmo que no es ajeno del todo a la intención de seducir al espectador), se asocia una gran claridad de metas, una dirección explícita de la obra para que dé en el blanco de la sociedad colombiana. Esta preocupación explica en cierto modo el desdén de Obregón por ser conocido internacionalmente, desinterés del que participan muchos artistas colombianos incluso, paradójicamente, aquellos que viven y trabajan en el exterior. El círculo cerrado del arte colombiano, donde reconocimos sin esfuerzo el simulacro del espacio mítico, resulta autoabastecedor para el artista. No he creído nunca que ese espacio endogámico sea limitante. Al contrario, les es ahorrada a los artistas la frustración de ser la inevitable cola de león en los puestos terciarios de los elencos internacionales: por eso aunque Luis Caballero y Darío Morales expongan en Nueva

York, o Fernando Botero sea un artista de primera magnitud en Alemania, o Beatriz González sea reconocida en la Bienal de Venecia 1978, las obras regresan circularmente a Colombia y es allí, no nos equivoquemos, donde se realimentan. De ahí sale una fuerza, verdad y sinceridad que siempre estuvo en la base de los valores expresivos. Se expresa lo real y auténtico, lo que refleja una cultura y sus peculiaridades emotivas y racionales: lo demás es estructura formal, destreza artística.

La endogamia entendida como fuerza cultural no corre el poder de esclerosarse. La mentalidad provinciana, que tiene mediciones limitadas de acuerdo a raseros de pequeño alcance, circunscritos a míseras vanidades: la fragilidad de la crítica y la autocrítica; la ridiculez de los acuerdos apologeticos aparecen donde quiera que sea, y lo mismo se dan en Nueva York, Buenos Aires o Caracas que en Macondo o en Piura. La mentalidad provinciana es una categoría interna del arte, dependiente de un modo de actuación más que de un nivel cultural. La mentalidad endogámica, en cambio, saca partido de los datos reales de una cultura.

La resistencia a la asimilación, largamente probada por los artistas colombianos en voluntario exilio, prueba fehacientemente estas reflexiones. Ya no se necesita echar mano al caso clásico de Botero, trabajando en Nueva York y París sin perder la fidelidad a sus historias de provincia, sino simplemente observar la actitud de los más jóvenes, quienes, después de haber escogido como sede París y no Nueva York (elección ya de por sí significativa), pintan desde hace años mirando para atrás, como el ángel de la historia descrito por Walter Benjamin. Luis Caballero, progresando hacia el matrimonio entre Miguel Angel y Géricault: Cuartas, instalándose (como en otro tiempo lo hizo Botero), en Piero della Francesca y en Zurbarán: Morales, recordando los climas eróticos de Ingres: los tres volviendo al clasicismo, a la fuente de equilibrios ideales de una imagen corregida, serían el ejemplo más reciente de una actitud plenamente reticente hacia la extroversión e internacionalismo de las vanguardias.

Es imposible separar en Colombia las conductas estéticas de las fuertes impregnaciones culturales y humanas de los artistas, por la fuerza concentradora y en cierto modo tiránica del medio. La sociedad endogámica colombiana se prolonga,

como vimos, fuera de las fronteras. Replegada en sí misma, no como un todo, sino como un conjunto de otros tantos repliegues (ver el magnífico libro de Virginia de Pineda, "La familia en Colombia", diseñando una tipología regional), siempre se ha complacido con su imagen, inclusive sin perder su capacidad de autocrítica. La excelente revisión de textos que dirige Juan Gustavo Cobo en el Instituto Colombiano de Cultura, descubre que, por donde quiera que se examine la cultura nacional, (recopilación de textos de la revista "Voces" de Barranquilla; antología de Hernando Téllez, o de José Umaña Bernal; recopilación de "Los Nuevos"; antología de Sanín Cano,) la cultura universal manejada por ellos margina olímpicamente los problemas nacionales. Más aún: de Sanín Cano a Alvaro Cepeda, y de "Voces" a "Gaceta", los intelectuales son más permeables, cultos y en perfecta disponibilidad para recibir las ideas extranjeras, que en el resto de América, Buenos Aires incluida. Lo incomprensible es que generaciones tan exógenas en su información, intereses y valoraciones, hayan, al mismo tiempo, generado una cultura circular. Sin embargo esta singularidad se da continuamente. Téllez, el más francés de los escritores colombianos (recuerdo con felicidad su vasta biblioteca en lengua francesa que representaba para nosotros el contacto máximo con la verdadera vida intelectual), creó a su alrededor un cenáculo tribal del cual sale, entre otros, García Márquez. Este es el primer intelectual que rompe con la pasión por la lectura culta y declara que su obra nace de recuerdos viscerales y de contagios del medio que le permiten superar las admiraciones hacia Faulkner, Saroyan y otros americanos que compartía su grupo de Barranquilla. Aunque los poetas y escritores rodearon a los pintores que preceden a Obregón, como vimos al principio, su recorrido es diferente, aunque la huella de Cézanne y Seurat aparezca bastante evidente en las simplificaciones de Gómez Jaramillo o en el divisionismo de la pincelada de Acuña. Obregón por su parte, desviulándose de posiciones cultas con la misma emotividad que García Márquez, apostará por lo real (aunque sea poético o fantástico), que dirigirá desde entonces las tendencias del arte colombiano. Pero es evidente que la zona apolínea queda en Colombia en manos de los escritores, al menos hasta llegar a García Márquez, que crea para los jóvenes la apertura coloquial, la liberación del lenguaje y la representación de los hechos triviales, rápidamente asumida también por gran parte de los nuevos pintores.

Obregón lidera la cara dionisiaca de esta cultura fascinante y compleja. Al manejar la realidad como un mago, muy pronto seguido por el realismo crítico y distorsionador de Fernando Botero, Obregón, al igual que García Márquez, conmueve una cultura de poetas y doctores, pero todas sus nuevas opciones se abren hacia adentro. Por eso insisto en la circularidad de la cultura colombiana como una prueba de su condición mítica o de su parentesco con el mito: la religión y la magia que tipifican el pensamiento salvaje no se manifiestan, por supuesto, con la desnudez de las sociedades primitivas. Pero hay una articulación del pensamiento mediatizado por el mito. No importa lo que se mitifique, si Hölderlin o la barracuda, el pensamiento colombiano siempre tiende a establecer, como en las sociedades míticas, un modelo que supere una contradicción. De ahí que el mundo exterior, como caja de resonancia, importe siempre muy poco a la cultura colombiana. Cuando la plástica llega a Obregón, corta de modo desafiante el cordón umbilical con las metrópolis que actúan como centros emisores, y permanece altivamente, ni siquiera en Colombia, sino en Barranquilla y Cartagena, estableciendo la prioridad de la costa.

El juicio acerca de la obra de Obregón, por todas estas razones, no puede acertar si no tiene en cuenta la potencia del contexto nacional. Este la impregna y le da no sólo su acento sino su sentido, en la misma forma que la cultura africana explica las máscaras y tallas en madera. El contexto es placentario, recubre y alimenta.

Una cultura así concebida es indudablemente original, al menos en sus mecanismos operativos. En una íntima interrelación, la cultura colombiana genera a Obregón y éste, a su turno, la provee de la imagen más adecuada. Su obra, además, reclama el receptor nacional, al menos en primera instancia: lo mismo que la de Fernando Botero, que sale fortificada y como envuelta en el espíritu nacional, aunque después dé la vuelta al mundo con excepcional éxito. Este primer nivel de recepción y estima es nada menos que la radicación de una obra en un grupo humano, único argumento que le evitará flotar en una zona abstracta y neutral, desprovista de sentido. El arte se define entonces como socialidad compartida y concreción de un anhelo que, confusa o claramente, subyace en la comunidad que siempre quiere ser algo, y de alguna manera de-

finida. Cuando el público reconoce su imagen transfigurada por el arte, como pasa frente a los cuadros de Obregón, asciende del nivel de lo real al nivel de las configuraciones imaginarias.

El subdesarrollo cultural se interpone y dificulta la comprensión de los anhelos, ideas y visiones que, subterráneamente, cohesionan la sociedad colombiana. Sin embargo, aunque sea confusamente, se sabe que Obregón es el gran intérprete. Cuando los escritores, los amigos y aún los críticos, pasando por alto sus frecuentes fallas, sostienen que "el maestro es el maestro", dan salida a la certeza de que entre la obra de Obregón, la cultura nacional y el público receptor, hay un nudo indisoluble: circunstancia que da espesor cultural a un grupo humano, al facilitarle la medida de su personalidad.

MARZO 1978

INDICE IDEAL DE ILUSTRACIONES

- 1- La nube gris
- 2- Cantaclaro
- 3- Recuerdo de Venecia - 1954
- 4- Ganado ahogándose en el Magdalena - 1955
- 5- Tierra, río y mar - 1956
- 6- Simbología de Barranquilla - 1956
- 7- Aves cayendo al mar - 1961
- 8- La noche - 1963
- 9- El cóndor de los Andes - 1959
- 10- Cotopaxi - 1959
- 11- El último cóndor - 1965
- 12- Los huesos de mis bestias - 1966
- 13- Masacre 10 de abril 1948 o Manicomio Rojo - 1948
- 14- Luto por un estudiante muerto - 1957
- 15- Velorio - 1958
- 16- Violencia - 1962
- 17- Homenaje a Gaitán Durán - 1962
- 18- Homenaje a Camilo Torres - 1967
- 19- Homenaje al Ché Guevara - 1968
- 20- Aquí cayó Icaro - 1967

Nota para quienes produzcan el libro: estas ilustraciones van en el orden de aparición en el texto. Sería deseable conseguir las señaladas y no otras, pero en caso que no se pueda, lograr todas las que se quiera, PERO SIEMPRE EN EL MISMO ORDEN CRONOLOGICO DE LA LISTA. Ojalá se pueda precisar en cada ilustración, además de la fecha, tamaño, técnica y colección a que pertenece.

CRONOLOGIA DE OBREGON

- 1920- Nace en Barcelona Alejandro Obregón Rosén. Sus padres, Pedro Obregón y Carmen Rosén, colombiano y catalana.
- 1926- La familia viaja a Barranquilla, donde permanece por tres años.
- 1929- Regreso a Barcelona.
- 1930- Ingresa en el Stoney Hurst College, de los Padres Jesuitas, cerca de Liverpool, Inglaterra. Permanece hasta 1934.
- 1934- Continúa sus estudios secundarios en Boston, hasta 1936.
- 1936- Viaja a Colombia, donde se radica definitivamente. Trabaja en la Fábrica de Textiles Obregón.
- 1938- Trabaja como traductor y camionero en las Petroleras del Catatumbo. Viaja a Boston. Se matricula en el Museum School of Fine Arts de Boston. Estudia hasta fines de 1939.
- 1940- Viaja a Barcelona. Hasta 1944 ejerce el cargo de Vicecónsul de Colombia en Barcelona, España.

- 1944- Vuelve a Colombia. Es nombrado Profesor de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá.
12 de octubre de 1944: Salón Nacional. Presenta tres obras: "Retrato del pintor, "Niña con jarra" y "Naturaleza muerta".
- 1945- Primera exposición individual: Biblioteca Nacional de Bogotá.
- 1946- VI Salón Nacional: actúa como Jurado de Admisión. Se traslada a vivir a Barranquilla.
Primer Salón de Artistas Costeños: Biblioteca Departamental del Atlántico. Gana el Primer Premio.
- 1948- Es nombrado Director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, cargo que ejerce durante un año.
"Masacre, 10 de abril de 1948".
- 1949- Viaja a París.
Se instala poco después en Alba, donde vive hasta 1955.
- 1955- Exposición individual en la Unión Panamericana, Washington.
Regresa a Colombia para liderar el MNAP, Movimiento Nacional de Artes Plásticas, que reúne a los nuevos en oposición a los maestros.
Es incluido en la delegación a la Bienal de Sao Paulo.
Envía a la Bienal Hispanoamericana de Barcelona.
"Ganado ahogándose en el Magdalena".
Segundo Premio del Salón Nacional organizado por el Centro Artístico de Barranquilla, por "Gato comido por los pájaros".
- 1956- Primer Premio del Salón Internacional de la Gulf Caribbean, Houston, Texas.
- 1957- Se publica: "Trayecto y signo del arte en Colombia, Francisco Gil Tovar, Ed. Ministerio de Educación.
- 1958- "Velorio" (o "Entierro", 1957?): Premio Guggenheim. Comienza la serie de toros y cóndores.
Realiza 26 variaciones en ténpera y crayola sobre la mojarra.
- 1959- Barranquilla: Mural del Edificio Misrachi.
Bogotá: Fresco de la Biblioteca Luis Angel Arango.
"Bodegón azul": Primer Premio del Salón Nacional de Barranquilla.
Se publica: "Art in Colombia", Marta Traba, Ed. OEA, Washington. USA.
- 1960- Se integra en Barranquilla al grupo de "La Cueva".
Se publica: "Obregón" (ensayo), Revista Mito, No. 30.
"Torocóndor": Primer Premio del Salón Interamericano de Barranquilla.
Pinta mangles, volcanes, tintorerías.
Exposición "Los que no fueron a México": Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.
Exposición "Cinco pintores latinoamericanos", Instituto de arte contemporáneo, Boston, USA.
Se publica: "Geografía del arte en Colombia", Eugenio Barney Cabrera, Ed. Ministerio de Educación, Bogotá.
- 1961- "El mago del Caribe".
Serie de flores barrocas".
Serie de genocidios.
Serie aves cayendo al mar.
Exposición: "3000 años de arte colombiano", Miami/Washington, patrocinada por la International Petroleum Company.
Se publica: "La pintura nueva en Lastinoamérica", Marta Traba, Ed. Librería Central, Bogotá.
- 1962- Es nombrado Director de la Escuela de Pintura, Universidad del Atlántico, Barranquilla.
"Homenaje a Gaitán Durán".
"Violencia": Primer Premio del XIV Salón Nacional, Bogotá.

- 1963- Serie de barracudas.
Primer Premio, junto con Manabu Mabe, del Salón Interamericano de Barranquilla.
"Caballero Mateo" (Museo de Arte Moderno de Bogotá).
Se publica: "Seis artistas contemporáneos colombianos", Marta Traba, Ed. Barco, Bogotá (Fotos de Hernán Díaz).
- 1964-1965 Realiza varios frescos en Barranquilla: "Aguila", Cervecería Aguila; "El Mar" (lienzo mural) National City Bank. "Barracuda", Cervecería Aguila (33 frescos portátiles y un collage).
Se publica: "Diccionario de artistas de Colombia", Carmen Ortega, Ed. Tercer Mundo, Bogotá.
- 1966- Mural del Banco Comercial Antioqueño, Bogotá.
Primer Premio: Salón Bolivariano de Pintura, Cali, Festival de Arte.
Serie "huesos de mis bestias".
Se publica; "The emergent Decade", Thomas Messer, Guggenheim Museum and Cornell University, N.Y., 1966, USA.
Exposición individual en la Fundación Mendoza, Caracas.
- 1967- Serie de Icaros.
Exposición individual en la Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá.
Participación individual en la Bienal de Sao Paulo.
Gana el Premio "Francisco Mattarazzo".
- 1968- Establece su estudio en Cartagena, Colombia.
Serie "Paisajes con ángeles".
- 1969- Serie "sortilegios".
Comienza a trabajar en grabados (técnicas mixtas).
- 1970- Exposición individual (retrospectiva) en el Center for Interamerican Relations, N.Y. USA.
Se publica: "Temas para la historia del arte en Colombia", Eugenio Barney Cabrera, Ed. Universidad Nal. de Colombia, Bogotá.

- 1973- Se publica: "Historia abierta del arte colombiano", Marta Traba, Ed. Museo La Tertulia, Cali.
Se publica: "Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas", Marta Traba, Ed. Siglo XXI, México.
Exposición colectiva de arte colombiano; París, Petit Palais/ Madrid, (Instituto Colombiano de Cultura).
- 1974- Se publica: "Aventura plástica de Hispanoamérica", Damián Bayón, Ed. Fondo de Cultura, México.
Exposición individual: "Aire mar paisaje diálogos", Museo de Arte Moderno, Bogotá.

Nota del autor: La obra de Obregón ha sido estudiada, en el presente ensayo, sólo hasta 1974.

BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS Y PERIODICOS

REVISTAS CULTURALES

1. "PLASTICA": Director, Judith Márquez (1956/57) Columnistas: Walter Engel, Aristides Meneghetti, Marta Traba.
2. "PRISMA": Director, Marta Traba (enero a diciembre de 1957).
3. "ESPIRAL": Director, Clemente Airó (a partir de 1944: aparición irregular hasta 1969).
4. "MITO": Director, Jorge Gaitán Durán (1955-62) Arte: Marta Traba.
5. "ECO": Redacción: Ernesto Volkening, Nicolás Suescún, Hernando Valencia Goelkel, Juan Gustavo Cobo Borda. Arte: Germán Rubiano, María Elvira Iriarte, Marta Traba.
6. "GACETA": Director; Juan Gustavo Cobo Borda. Arte: Sebastián Romero, Santiago Mutis.
7. "ARTE EN COLOMBIA": Director: Celia Sredni.
8. REVISTAS
"LA NUEVA PRENSA": Director, Alberto Zalamea. Arte: Marta Traba.

9. PERIODICOS:

"EL TIEMPO": Crítica de arte: Marta Traba, Antonio Montaña, Galaor Carbonell.

"EL ESPECTADOR": Crítica de arte: Walter Engel, Marta Traba, Alvaro Medina.

"EL PUEBLO": (Suplemento cultural: Extravagario), Arte: Director: Fernando Garavito.

"SUPLEMENTO DEL CARIBE": Arte; Alvaro Medina.

10) ENCICLOPEDIAS

Salvat: Fascículos de "Arte en Colombia". Responsable del siglo XX: Germán Rubiano.

Las fotos que aquí
se reproducen pertenecen
al archivo del Museo de Arte
Moderno de Bogotá.

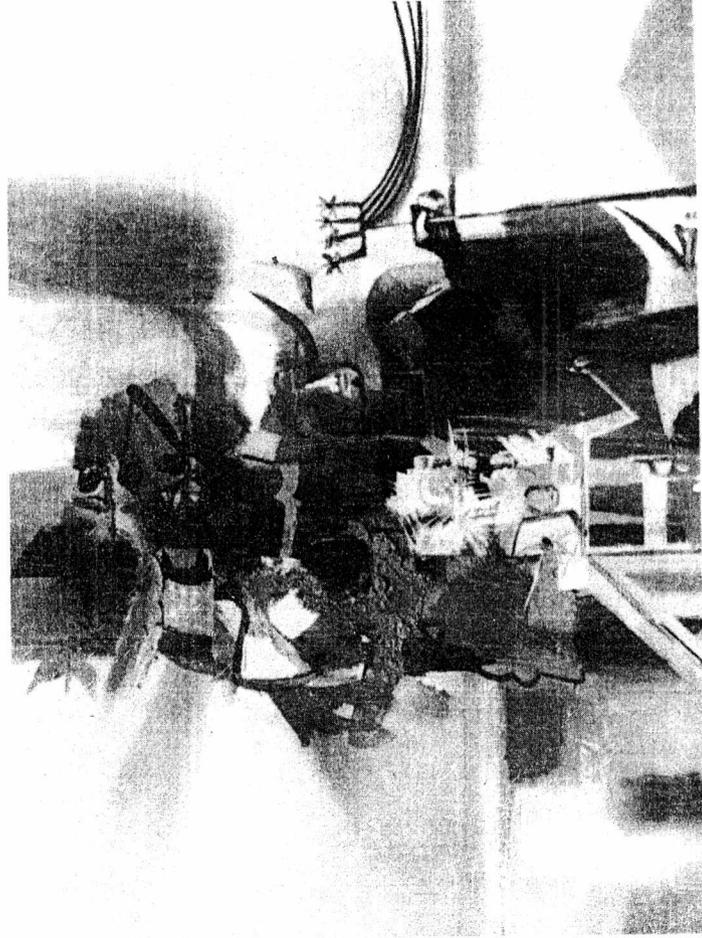


FOTO 1. Alejandro Obregón

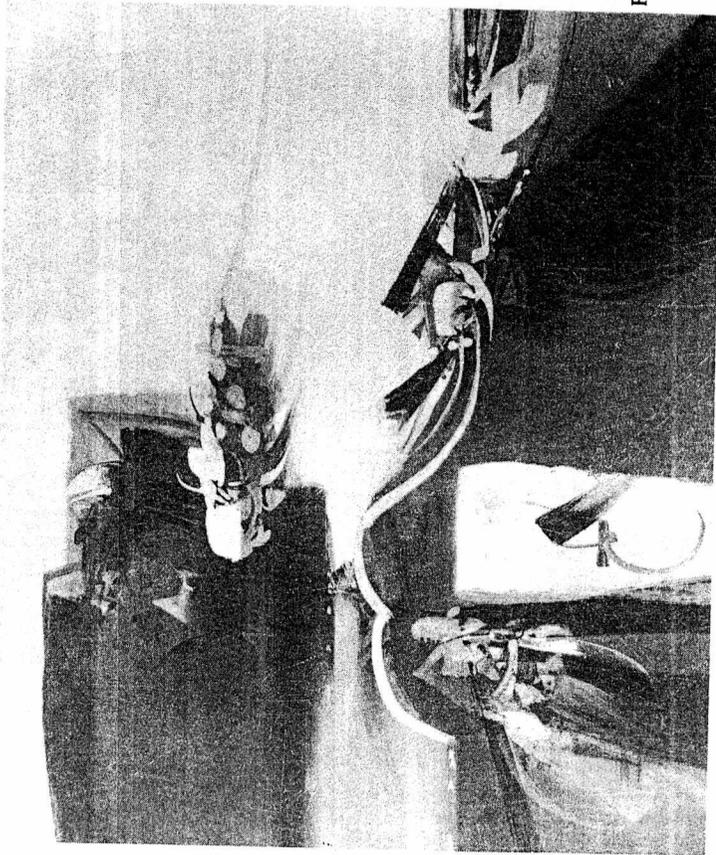


FOTO 2. Alejandro Obregón
"La fuga del Alcatraz"
Colección del Museo de Arte Moderno
Foto de Oscar Monsalve

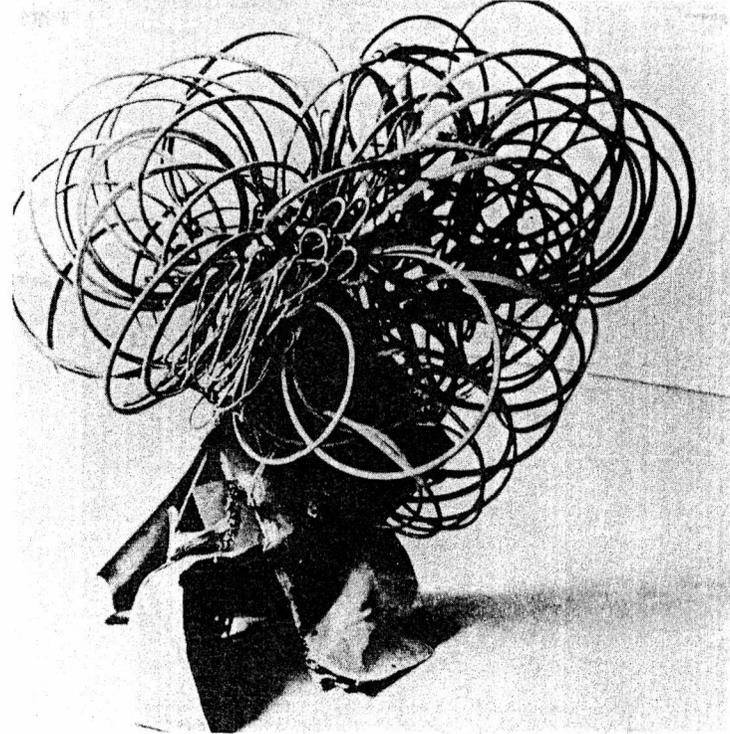


FOTO 3. Feliza Bursztyn

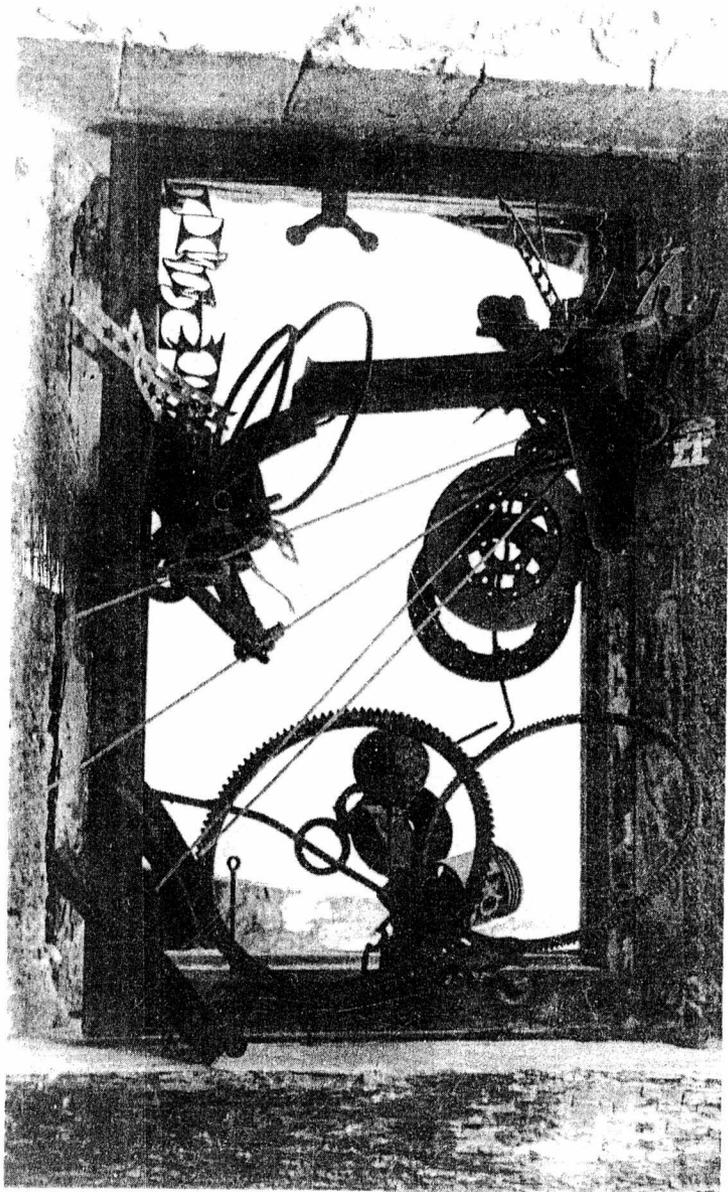


FOTO 4. Feliza Bursztyn

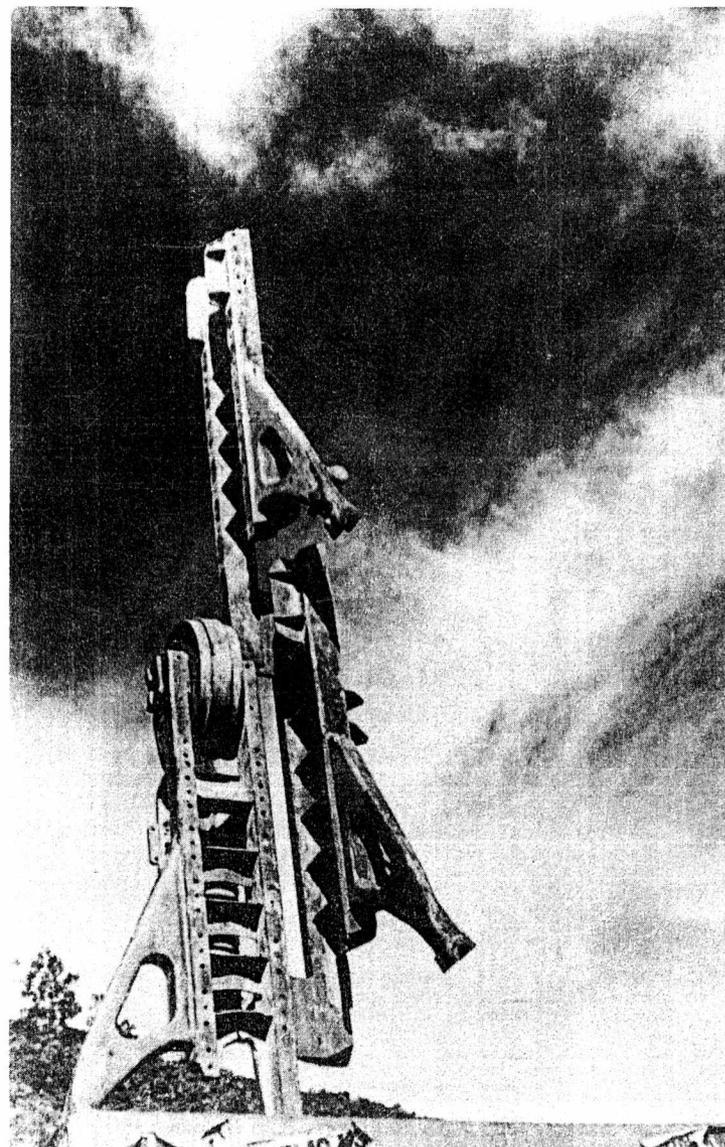


FOTO 5. Feliza Bursztyn
"Homenaje a Ghandi"
Calle 100, Carrera 7, Bogotá".

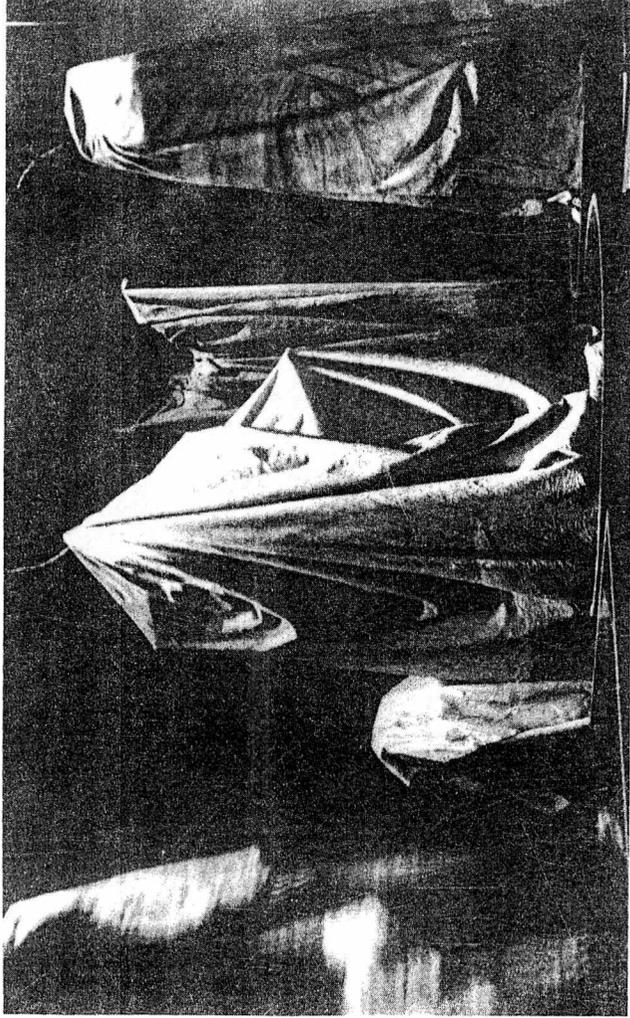


FOTO 6. Feliza Bursztyn
La "Baila Mecánica"
Foto de Oscar Monsalve

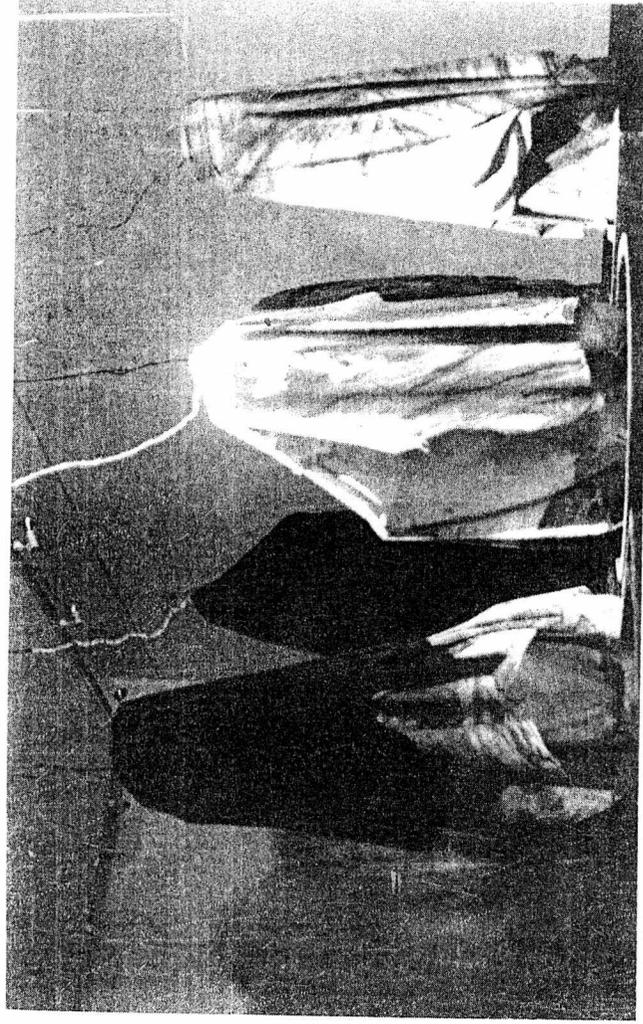


FOTO 7. Feliza Bursztyn
La "Baila Mecánica"
Foto de Oscar Monsalve

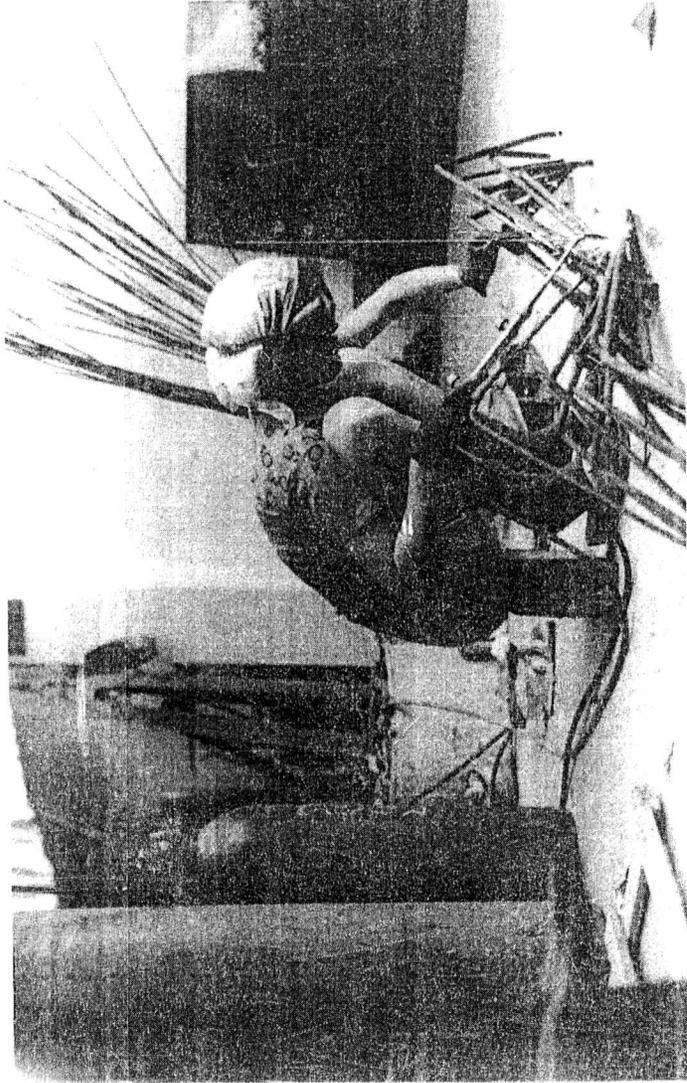


FOTO 8. Feliza en su taller

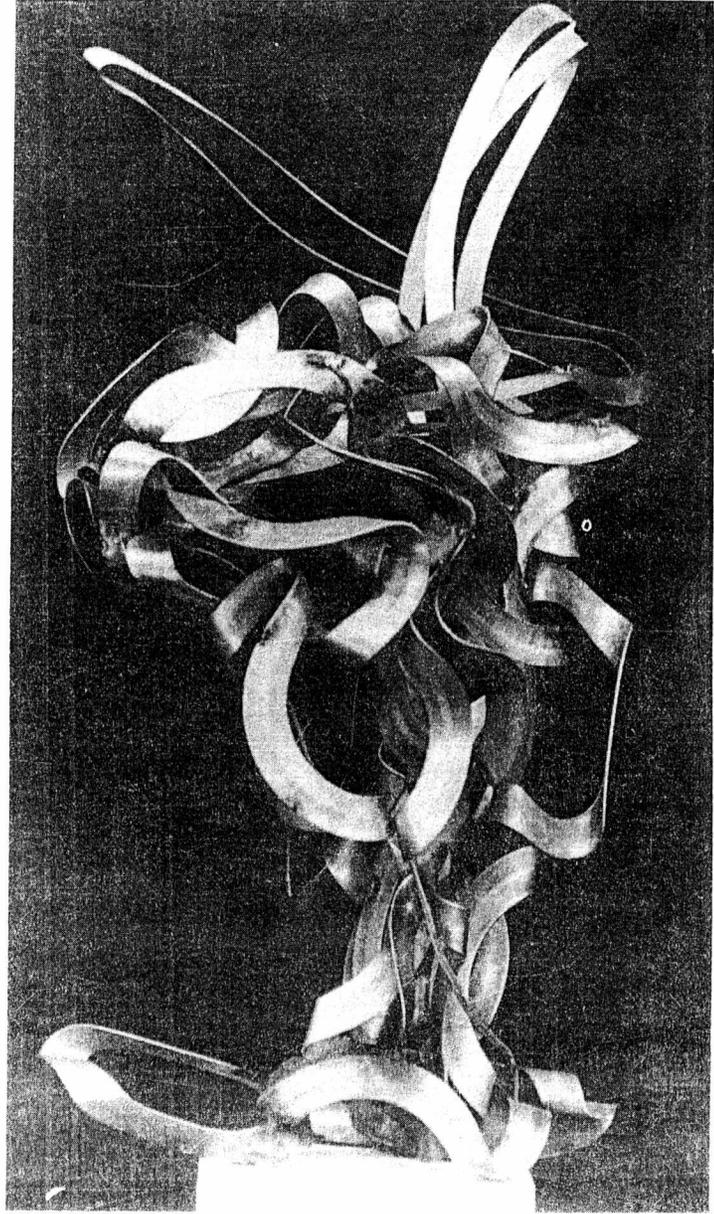


FOTO 9. Feliza Bursztyn



FOTO 10. Feliza Bursztyn



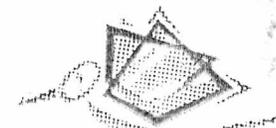
Instituto Caro y Cuervo
Biblioteca



75067

Esta obra se terminó de imprimir
el día 15 de agosto de 1986, en los
talleres gráficos de la Empresa
Editorial Universidad Nacional.
Bogotá - Colombia

704
T758b



CoLibri
COVER SYSTEM®

Made in Italy

08-11 MIN.
INSTITUTO CARO Y CUERVO
BOGOTÁ



B. 032219 991362

www.colibrisystem.com

75067