ICAA | MFAH

International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston

Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

A DIGITAL ARCHIVE AND PUBLICATIONS PROJECT AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

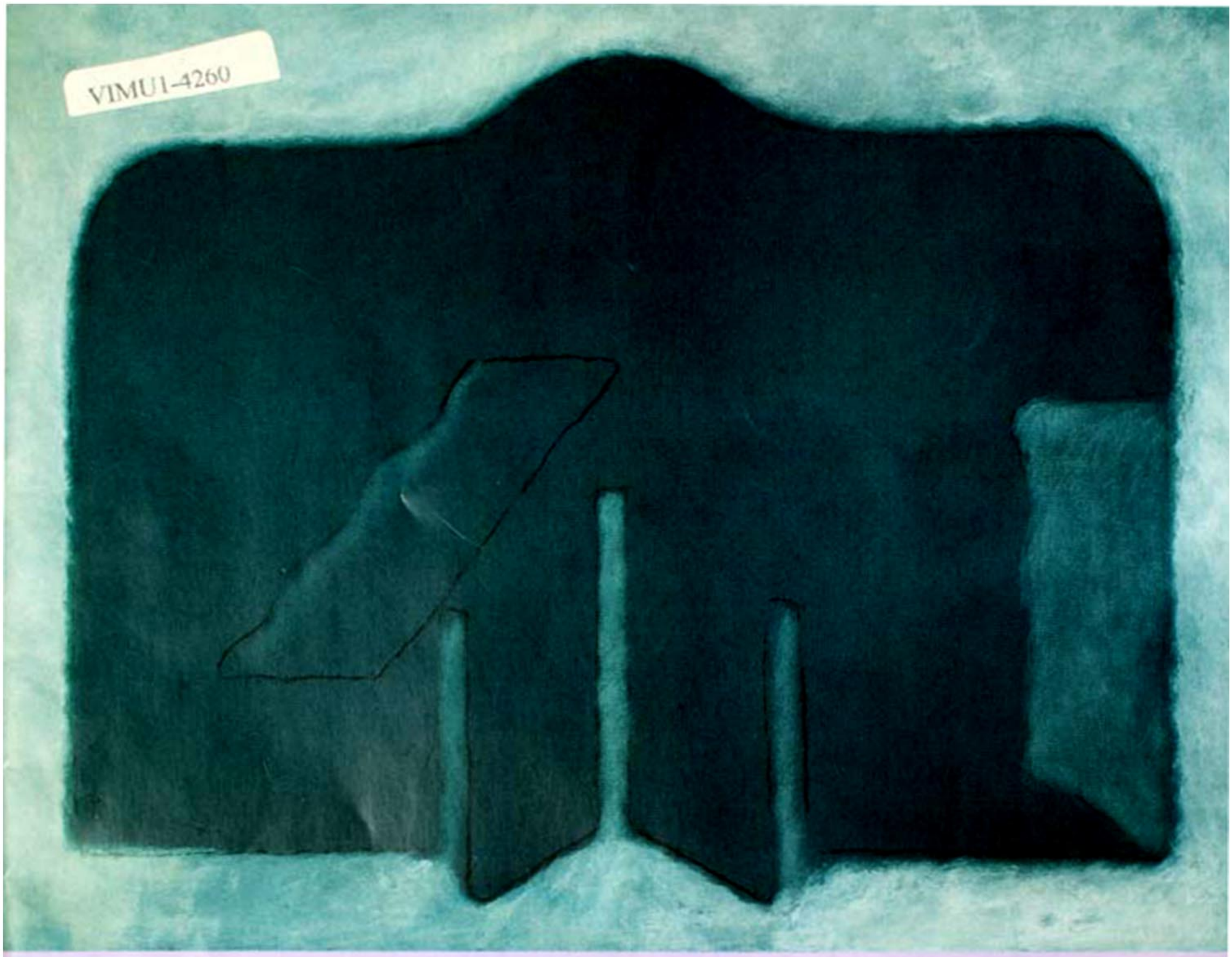
WARNING: This document is protected by copyright. All rights reserved. Reproduction or downloading for personal use or inclusion of any portion of this document in another work intended for commercial purpose will require permission from the copyright owner(s).

ADVERTENCIA: Este documento está protegido bajo la ley de derechos de autor. Se reservan todos los derechos. Su reproducción o descarga para uso personal o la inclusión de cualquier parte de este documento en otra obra con propósitos comerciales requerirá permiso de quien(es) detenta(n) dichos derechos.

Please note that the layout of certain documents on this website may have been modified for readability purposes. In such cases, please refer to the first page of the document for its original design.

Por favor, tenga en cuenta que el diseño de ciertos documentos en este sitio web pueden haber sido modificados para mejorar su legibilidad. En estos casos, consulte la primera página del documento para ver el diseño original.

VIMU1-4260



COLECCIÓN BANCO DE LA REPÚBLICA

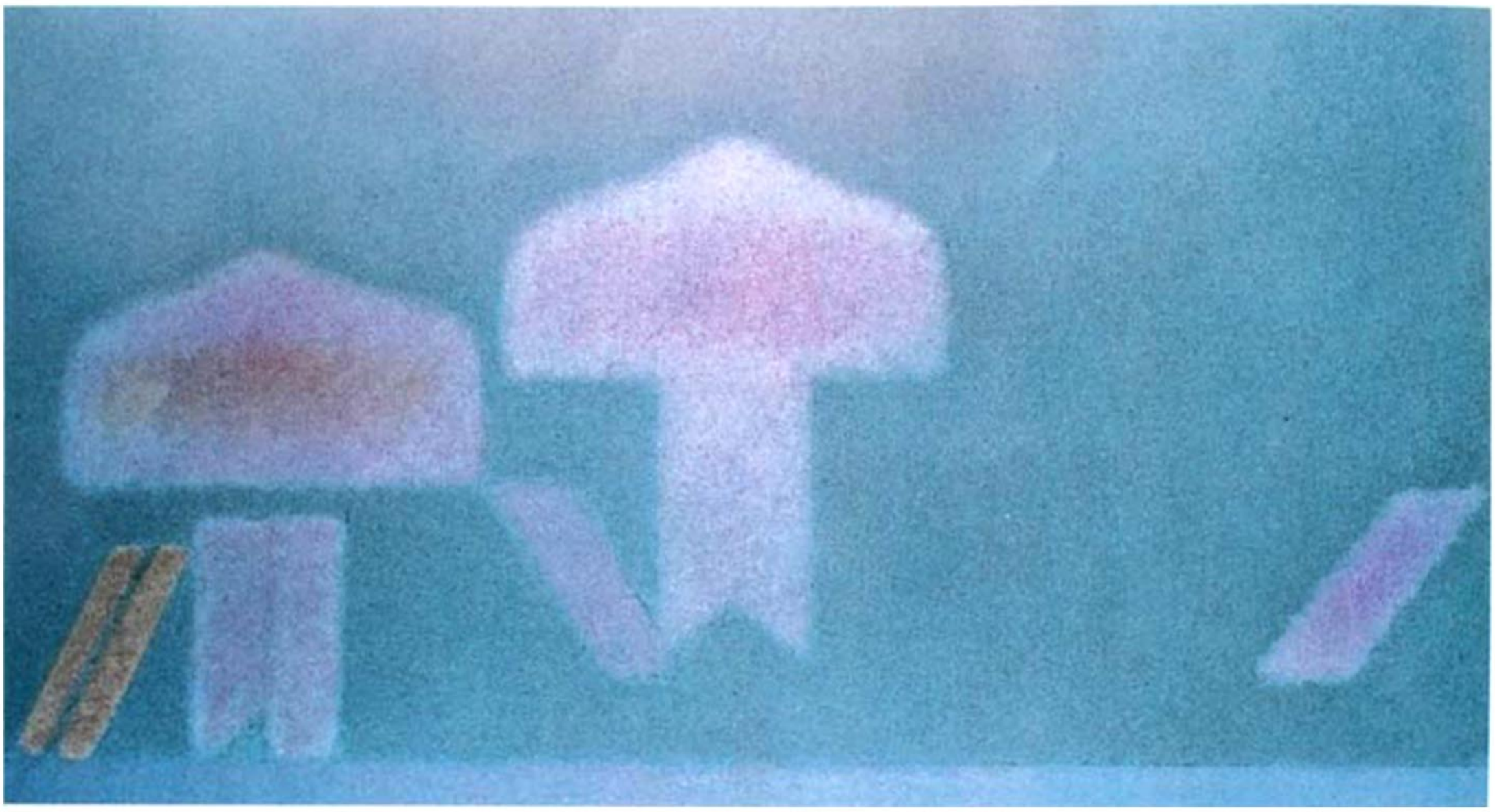
ARTE

Manuel Hernández en la Colección del Banco de la República

POR CARMEN MARÍA JARAMILLO

Manuel Hernández en la Colección del Banco de la República

POR CARMEN MARÍA JARAMILLO



Secuencia azul y rosa
1983
Óleo sobre tela
135 x 250,1 cm

Antecedentes

Entre 1947 y 1952 se gesta en Colombia una aproximación particular al arte moderno, al margen de los circuitos oficiales de la plástica. Durante esos años, buena parte de las dependencias destinadas a difundir las artes plásticas se encuentran en manos de funcionarios que representan los intereses de dos gobiernos conservadores, comandados por los presidentes Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez. En el mismo lapso (1948-1952) el artista Manuel Hernández permanece en Chile, adonde llega después de ganar la beca Eduardo Santos al mejor alumno de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Bogotá. Esa distinción le permitió finalizar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de Santiago, experiencia que le ofreció puntos de vista novedosos, dado el contexto artístico que primaba en Chile en el momento. Finalizaba un decenio en el que se reconocían dos vertientes: la de los artistas de la llamada *generación del 40*, que retoma el paisaje a partir de una perspectiva modernista, y la de los artistas que sientan las bases para la llamada *autonomía* en el campo de la pintura[1].

Mientras tanto en Colombia, al igual que en otros países de Suramérica (Ecuador, Perú y Bolivia) en las décadas de los treinta y los cuarenta los artistas manifiestan una postura estética afín al muralismo mexicano, que en el caso local podría denominarse *americanista*[2].

Acerca de su experiencia como estudiante, y en contraste con lo que había visto en su país, Hernández comenta: "Lo primero que encuentro es una escuela situada en el Parque Forestal de Santiago [...] rodeada de jardines [...] prácticamente, la copia exacta del *Petit Palais* de París"[3]. Allí se respiraba "una especial libertad basada en el sitio donde estaba, los profesores y el diálogo intenso que se podía entablar con ellos. La apertura iba de la mano de algo que en Colombia se desconocía: en la Escuela de Bellas Artes había secciones de arquitectura, ballet, música... Por ello había una gran dinámica de investigación. Los profesores tenían sus talleres en la parte superior del edificio y era muy sencillo ir allá a hablar y ver sus trabajos. Todos habían estado en Europa, se habían formado y tenían un proceso académico muy abierto, contrario al método de Colombia que era, entonces, supremamente llevado y dirigido"[4].

Resulta pertinente agregar, además, que la permanencia en un país como Chile —abierto al mar en toda su extensión, y receptivo a los inmigrantes y a las culturas que ellos aportan— le debió abrir al estudiante un horizonte artístico donde involucró perspectivas diferentes a las que hubiera encontrado en Colombia; así mismo, esta circunstancia debió resultar decisiva para la configuración de su obra madura.

---

[1] "... los integrantes de la Generación del 40 [...] retomaron unas de las fuentes temáticas más fecundas de la pintura chilena: el paisaje. Al mismo tiempo, decantaron las técnicas derivadas del posimpresionismo, como la utilización del color en su saturación máxima, el empleo del trazo con soltura y rapidez y el uso de la pasta en proporciones crecientes. Todo esto unido a una concepción pictórica basada en la importancia cada vez menor de la fidelidad de la representación a la realidad observada, conquista ya aceptada por la mayoría de los artistas. La otra línea de acción tiene su punto de partida en el Grupo Montparnasse con su inclinación (derivada de Cézanne) a concentrarse en el aspecto intelectual del fenómeno artístico. Sus integrantes habían dirigido su atención a problemas plásticos inherentes a la pintura como actividad autónoma que debía ser investigada en sí misma. Ellos abrieron el camino a la autonomía plástica. La obra de Luis Vargas anterior a 1930, así como algunas pinturas de Hernán Gazmuri y Augusto Eguiluz, son los primeros antecedentes de esa autonomía que culminará en la abstracción geométrica". Milan Ivelic, "Chile", en *Arte latinoamericano del siglo XX* (Edward J. Sullivan, ed.), Madrid, Editorial Nerea, 1996, pág. 30.

[2] Esta diferencia la describe el pintor así: "La tendencia marcadísima en Colombia [...] provenía de México. El grupo de profesores, empezando por Gómez Jaramillo y por Acuña, se había formado allí y estaban muy influenciados por el muralismo. En cambio en Chile había una mayor influencia europea que iba desde el impresionismo hasta el surrealismo pasando por todas las corrientes y movimientos en boga". En "Las claves de un signo llamado Hernández", entrevista realizada por José Hernández en el catálogo *Homenaje al maestro Manuel Hernández*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998, pág. 10. La exposición retrospectiva contó con la curaduría de Danilo Dueñas, y se realizó en el marco del XXXVII Salón Nacional de Artistas en Corferias, Bogotá.

[3] Conversación con José Hernández, *op. cit.*, pág. 10.

[4] *Ibid.*

En forma simultánea a la visión que configura Hernández en un territorio más permeable a las influencias del arte moderno europeo que su país de origen, en Colombia se comienza a perfilar un nuevo grupo de artistas que propone una ruptura con la estética del muralismo, y cuyo ideario es afín al de otros mexicanos que, como Rufino Tamayo, hacen visible el desgaste de la revolución estética que realizaron artistas como Rivera, Siqueiros y Orozco en los años veinte. Alejandro Obregón —considerado el primer pintor moderno en Colombia— comanda una revolución pacífica frente a los postulados de los americanistas, en una actitud estética similar a la de Tamayo en su país. Igualmente, artistas como Édgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Enrique Grau, entre otros, comienzan a integrar a sus preocupaciones plásticas contribuciones del arte moderno que se ha producido en Europa y en América Latina, ya que las circunstancias locales —intromisión de la Iglesia y el Estado en asuntos de la plástica, un medio conservador y la exaltación de valores de la tradición española en contraposición a los postulados de las vanguardias— no habían permitido un reconocimiento amplio a estos aportes.

Así, a finales de la década de los cuarenta se producen en Colombia los primeros pasos de lo que entiendo como un 'mestizaje de mestizajes', en la medida en que en ese momento comienzan a reconocerse, casi en forma paralela, las rupturas de la vanguardia europea de comienzos del siglo XX, los valores plásticos de los grupos precolombinos[5] y los aportes de la cultura popular, aunados a las formulaciones estéticas del arte moderno que se había generado en América Latina en la década de los veinte[6]. Esta mezcla dará frutos en los años cincuenta, cuando los artistas colombianos asimilan las fuentes de las que han bebido, y cada uno define y consolida una propuesta personal.

Por las condiciones particulares que he anotado, cuando Manuel Hernández incursiona en escenarios internacionales, se afirma que él es el único pintor que se sustrae al influjo de la obra de Alejandro Obregón. En 1963 la crítica de arte Leslie Judy Allander escribe en The Washington Post: "La primera cosa que impacta al entrar en la exhibición, es que aquí por fin, está el primer artista colombiano que no está sobreinfluenciado por su talentoso compatriota Alejandro Obregón. Hernández es completamente original en su expresión artística que es

---

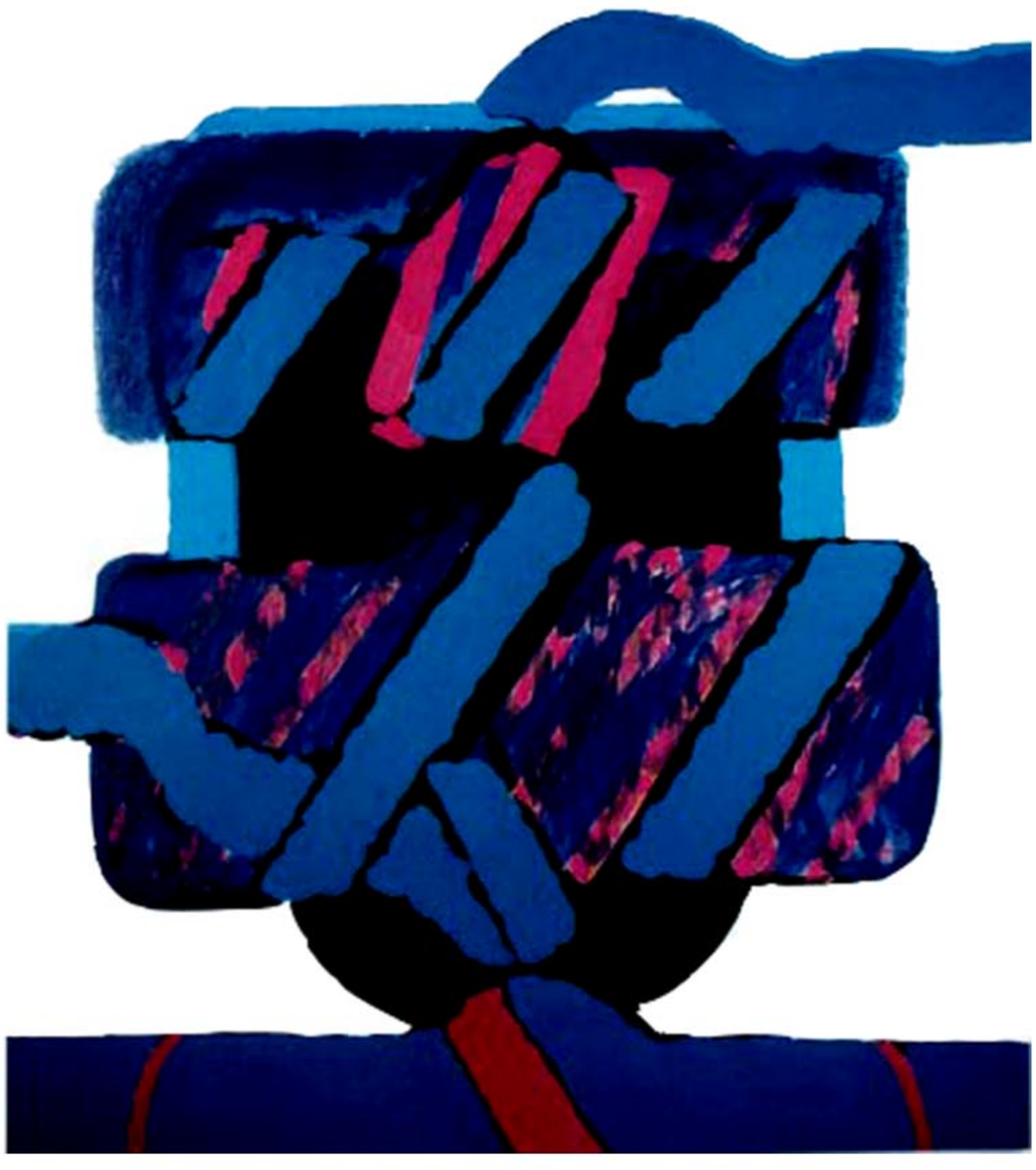
[5] El grupo de *americanistas* había exaltado el arte y la mitología de los pueblos indígenas, pero su lectura se había hecho desde una plástica de carácter realista.

[6] Como había ocurrido en otras ocasiones en el plano local, entre 1947 y 1952 convergen distintos procesos de modernización que en otros lugares adoptaron una cronología —o secuencialidad— diferente, como es el caso de las modernidades estéticas que formulan en la década de los veinte países como Argentina, Cuba o Brasil.

"En el ámbito local, la autonomía de los diversos subcampos de la cultura se relaciona en forma estrecha con los procesos de modernización en los terrenos político, social y económico, pero de una manera asincrónica con relación a Europa, ya que se producen con simultaneidad hechos o acontecimientos que se dieron en el continente europeo con décadas, e incluso siglos, de diferencia. Es decir, en Europa se instituyen las academias en los siglos XVI y XVII, y como consecuencia de ellas surgen los salones de arte. De su incidencia en la sociedad, surge una crítica de arte, en un principio blanda y con posterioridad, radical, como una manera de independizar los valores artísticos de las exigencias del mercado.

En Colombia, por el contrario, a 'imitación de las famosas exposiciones de Arte e Industria que se realizaban en Europa, en las que se exhibían inventos, máquinas revolucionarias, nuevos productos y también obras de arte, se convocó en 1841, durante el gobierno del General Pedro Alcántara Herrán, una primera muestra colectiva de arte nacional, que se llamó Primera Exhibición de la Moral y de la Industria' (Camilo Calderón Schrader, *50 años, Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, Colcultura, 1990, pág. XVIII). Por su parte, las academias de arte surgen en la década de los setenta del siglo XIX, cuando se fundan la Academia Gutiérrez (1873) y el Instituto de Bellas Artes (1882 y 1884), antes de la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes. En el país, entonces, los salones no surgen como una consecuencia lógica de las academias, sino a la inversa. Por otra parte, los salones —diseñados de manera que se tenga especial énfasis y cuidado en las exposiciones de arte—, así como las escuelas oficiales de arte, la crítica, y el público como un receptor activo, comienzan a perfilarse, con cierta madurez, en forma casi simultánea [en 1886 con la creación de la Escuela Nacional de Bellas Artes y con la celebración de la Primera Exposición Anual], y no como consecuencia unas de otras". Carmen María Jaramillo, "Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia", en Artes, la Revista, Universidad de Antioquia, Medellín, vol. 4, núm. 7, 2004.

Piña cortada
1960
Óleo sobre tela
60 x 81 cm



Acrílico N.º 8
1969
Acrílico sobre tela
125 x 110 cm

ligeramente abstracto-expresionista. El trabajo es elegante, refinado, inteligente, con obvio conocimiento"[7]. Otro factor que incide en el carácter insular de su obra en el medio local estriba en su particular ubicación generacional, entendiendo que el término *generación* se aplica en este caso para la comprensión de los propósitos comunes de artistas modernos que trabajan en un lugar y bajo un determinado rango de edad.

Hernández se encuentra en medio de dos grupos que maduran o definen proyectos diferentes: Por una parte estarían Obregón, Grau, Negret y Ramírez Villamizar, para nombrar unos pocos, quienes nacen entre 1920 y 1923, y por otra, los pintores y escultores que consolidan su producción en la década de los sesenta, como Beatriz González, Feliza Bursztyn, Bernardo Salcedo, Santiago Cárdenas, Álvaro Herrán y Carlos Rojas, cuyas fechas de nacimiento oscilan entre 1933 y 1939. Manuel Hernández (1928) de alguna manera roza los dos grupos de artistas y mantiene un diálogo con ellos, pero su trabajo presenta un carácter singular frente a los puntos de convergencia entre los artistas mencionados[8].

La atmósfera del *lugar*

Hernández opta por una modalidad de abstracción que se abstiene de generar símbolos que evidencien referencias fácilmente identificables en la cultura local; sin embargo, está lejos de caer en una polaridad meramente autorreferencial en cuanto a la pureza o 'incontaminación' de sus pinturas. A partir de esta mirada, se lo define como abstracto, no porque predique la autonomía del arte como un campo autosuficiente que opera con base en meras relaciones formales, sino porque ejerce el proceso lógico de abstraer referentes heterogéneos, tales como paisajes, emociones o estados espirituales.

Refiriéndose a su relación con el entorno natural, afirma: "En la Vega (Cundinamarca), permanecí por etapas. Ahí encontré que había un presentimiento de lo que después iba a hacer. En la Vega siempre había cambios atmosféricos muy intensos, bellos, que me hacían surgir una gran inquietud. Lo mismo me ocurría con el vapor que se levantaba del piso. Lo nuestro es a la inversa de lo que sucede con el paisaje europeo: es una transformación inminente de capas superpuestas y maceradas"[9].

Las referencias al hábitat no contradicen, sin embargo, la preocupación del artista por subrayar el carácter decisivo que presentan las relaciones entre los elementos plásticos al interior de sus obras. En su caso, la integración entre alusiones al trópico y problemas fundamentales de la abstracción internacional, ha tenido lugar mediante un proceso cuidadoso y despojado de artificio. Su producción genera pasadizos entre ambos universos —autonomía y contexto—, de forma más sutil que algunos de los artistas que trabajan en la época, cuya obra funda correlaciones identificables con la producción material y simbólica de los mundos precolombinos y de las culturas mestizas.

A Hernández le interesa, por su parte, señalar una particular percepción de las atmósferas y de su incidencia en los objetos, señalando diferencias con la estructura visual que subyace en aquellas regiones que poseen otras

---

[7] Leslie Judy Allander, en *Manuel Hernández, 1963-1983* (catálogo), Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1983.

Esta afirmación fue subrayada y confirmada años más adelante por el crítico brasileño Federico Morais: "Judy Allander observaba que Manuel Hernández era el primer pintor en Colombia que no se parecía a Obregón. Estaba en lo cierto. Este mismo Hernández que evolucionó en su pintura con mucha seguridad y coherencia es hoy el único pintor abstracto digno de interés". Federico Morais, "Colombia, un país redondo", en Revista del arte y la arquitectura en Colombia, año 1, núm. 1, Medellín, abril-junio de 1978, pág. 32.

[8] Esta insularidad se intensifica por sus estancias fuera del país, justo en el momento de su iniciación como artista (1948-1952), así como en el lapso donde define su propuesta plástica. Entre 1961 y 1963 el pintor permanece en Europa y Estados Unidos, y en este periodo consolida los elementos fundamentales de su gramática pictórica.

[9] Conversación con José Hernández, *op. cit.*, pág. 9.

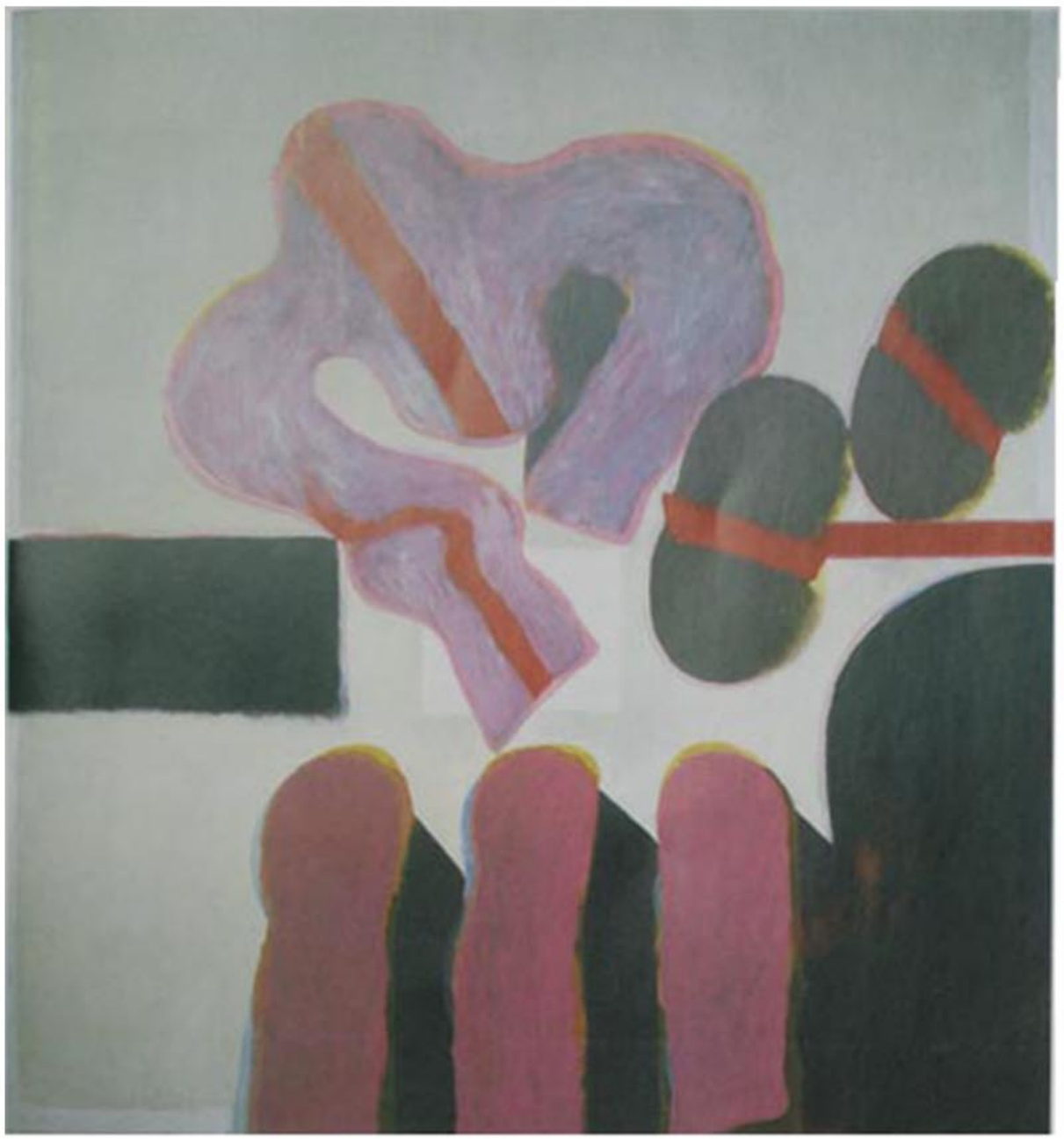


Imagen fenoménica
1971
Acrílico sobre tela
170 x 150 cm

Etnografía
1971
Acrílico sobre tela
140 x 140 cm

configuraciones del espacio y otra forma de temporalidad en los ciclos naturales. Su postura, entonces, no tiene el carácter de la 'antropofagia' brasileña ni las connotaciones que esta posición estética ha irradiado hacia el subcontinente, en cuanto los artistas que la adoptan toman de la plástica de los países hegemónicos los elementos que pueden resultarles útiles, y expulsan aquellos que no se adecúan a sus intereses, con un gesto de repudio hacia la cultura que representan.

Con su obra, el pintor no busca probar determinadas tesis en el terreno ideológico ni político, sino que presenta su experiencia de un entorno que no responde al paraíso perdido de los europeos ni al deslumbrante territorio de la *otredad*, exaltado por algunos artistas del área. Su visión señala diferencias con otras miradas, sin que ello implique oposición o negación, de manera que —como se anotó— puede acudir a algunos giros gramaticales que provienen del arte abstracto internacional, e incorporarlos a su lectura del *lugar*, integrando concepciones que pueden implicar contradicción insalvable para otras posturas que posean un carácter fundamentalista.

Una abstracción atípica

La revisión de la obra de Manuel Hernández a la luz de su relación con el contexto, la inicia el pintor Danilo Dueñas a través de la curaduría de la muestra que le rinde homenaje en el XXXVII Salón Nacional de Artistas; así mismo, el historiador Camilo Calderón Schrader y el periodista José Hernández habían conducido entrevistas que exploran en su percepción de un paisaje físico y cultural. En el catálogo de la muestra antológica a que se alude, Dueñas afirma: "La línea recta del modernismo ha devaluado la orografía y mantenido el sujeto del artista, la obra, o la *tendencia*, por encima del lugar. Hernández, por el contrario, reitera la importancia de lo local, al constituirse éste en el motor, el estímulo y tal

Signo rojo
1999
Papel hecho a mano
104 x 67 cm

vez podría argüirse, el origen mismo de la creación. Lo local equivale a tomar aquella parte de la cultura que no quiere ser suprimida, substituida o diluida. Por lo tanto, comunica la diferencia como diferencia, perpetuando la singularidad, e interpretando la esencia intraducible, en rareza comprendida. De allí su determinación de resistir los formatos globales, preservando marcos, y por ende mundos completos, en la realidad"[10].

En la obra de significativos escritores colombianos (Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio o Álvaro Mutis) que publican sus obras en el periodo en el cual el pintor madura su propuesta pictórica, son frecuentes las alusiones a las condiciones físicas del ambiente, que permiten situar las historias en un espacio determinado, obviando aquellas menciones al trópico que redundan en el cliché. Por parte de Hernández, las referencias al entorno tampoco desempeñan el simple papel de impresionar los sentidos, sino que en la interacción con el observador activan espacios de la memoria que contribuyen a *localizar* su trabajo. Podría afirmarse, incluso, que sus señalamientos de lugar son los más abstractos de la plástica colombiana de la época, y por eso mismo, sólo hacia finales del siglo XX pudo iniciarse una reflexión a este respecto, a través de la muestra y las entrevistas mencionadas.

Las referencias a los estados del *tiempo*, por parte de la literatura y de la plástica, se realizan apelando a una percepción que involucra, así sea por evocación, la totalidad de los sentidos, de manera que redunda en un proceso cognitivo. Si se explora en ellos, puede comprenderse, por una parte, cómo la luz hace posible una determinada apreciación del entorno y, por otra, de qué manera la temperatura y la humedad inciden en procesos sociales y culturales diversos, e influyen, por lo tanto, en la construcción de la subjetividad de quienes habitan el lugar[11].

Según el artista, este paisaje aéreo —donde se interrelacionan luz, temperatura y humedad— toma forma en su pintura a través de un modo de trabajar que se funda en la aplicación de "capas superpuestas de saturación". Refiriéndose a este proceso, el artista añade: "Nada es superficial en el sentido de que yo pudiera trabajar sin meditación"[12].

En esta apreciación se destaca la yuxtaposición de los conceptos *capas* y *superficie*, que permiten acercarse también a su relación con los problemas de la abstracción del siglo XX, ya que para él, la superficie de sus obras trasciende el mero plano pictórico. Dicho plano, entonces, responde a una ordenación por capas que establece ritmos orgánicos[13],

---

[10] Danilo Dueñas, "Dejar sin título", en *Homenaje al maestro Manuel Hernández* (catálogo), Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998, pág. 86

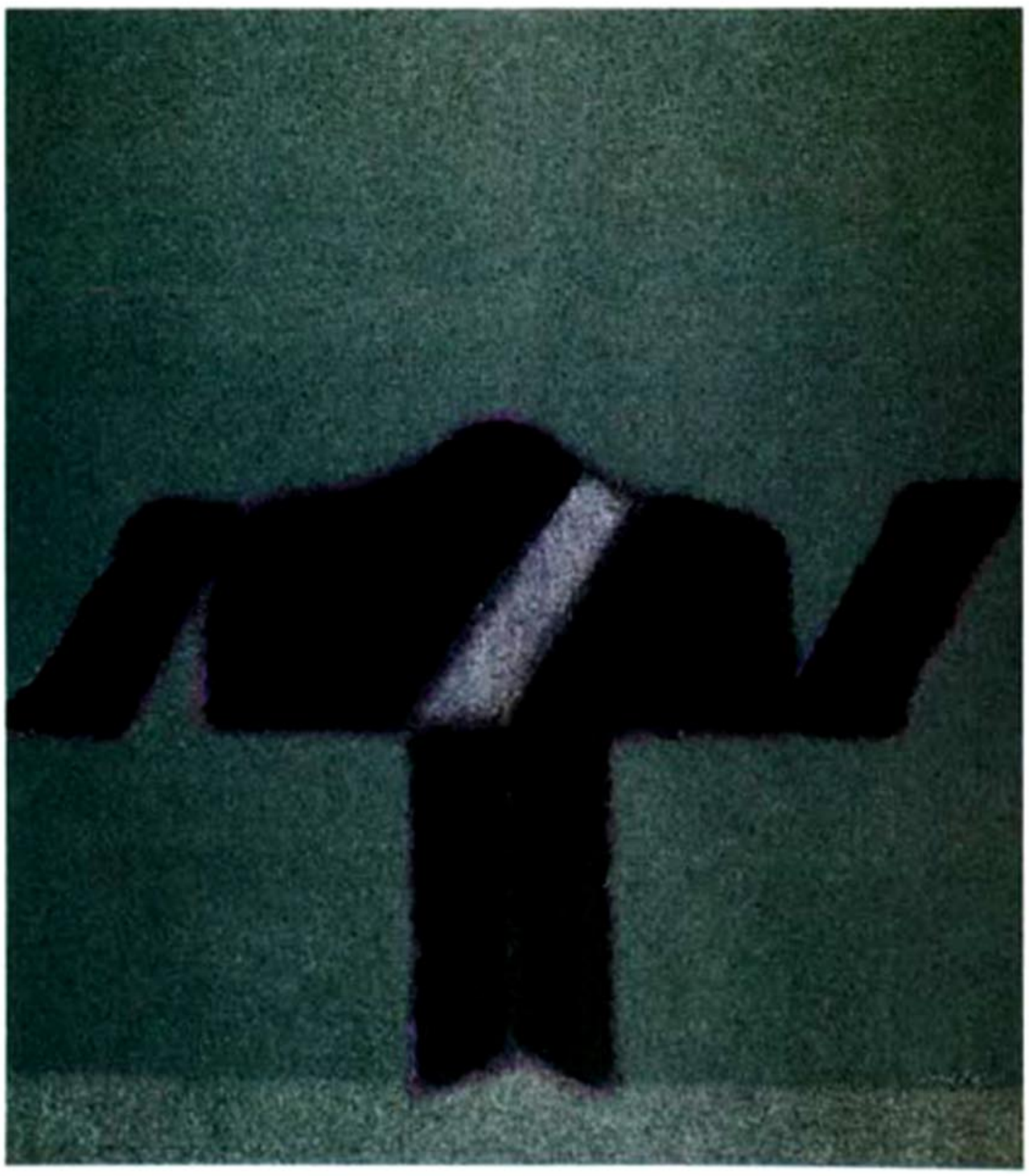
[11] Con respecto a la incidencia de la atmósfera local en la construcción de la visualidad de algunos artistas colombianos, María Iovino anota: "Óscar Muñoz, Fernell Franco y Ever Astudillo son los artistas que desarrollan por primera vez en la fotografía en Colombia, y a través de ese medio, en el blanco y negro, la reflexión sobre la particularidad de la luz en el trópico y sobre la variabilidad que ese factor le representa a la visibilidad (desde el inicio de la década del setenta). Con muy diversas conclusiones, y atados a la elucidación de la ciudad, la pertenencia y la construcción-destrucción, las abstracciones de los tres artistas se desarrollan en Cali, la capital del Valle del Cauca, cercana a las costas del Océano Pacífico, en donde ocurre uno de los fenómenos de más alta pluviosidad del mundo. Esa circunstancia hace que la atmósfera de evaporación en Cali sea constante, alterando las posibilidades de enfoque y visibilidad, con respecto a otros lugares tropicales.

Unida a esa observación, en la propuesta de Muñoz, la metáfora sobre el ser, la vida, la muerte, la impermanencia, la transmutación, lo finito, lo infinito y lo eterno que hay en lo real, se resuelve en la disolución. En la obra de Franco, la particularidad de la luz del Valle del Cauca, potencia —entre otras influencias que le vienen al artista del cine y de la reportería— un contraste altísimo entre el blanco y el negro, en el que las formas emergen de la más profunda oscuridad: un mínimo rayo de luz potencia toda la escena de abigarramientos. En la obra de Ever Astudillo, la ganancia la toman los grises y el ensordecimiento que la luz ocasiona en paisajes urbanos construidos en la urgencia". María Iovino, "Grafiado en la ciudad", ponencia sobre fotografía e imaginarios nacionales en Colombia, Foro sobre fotografía latinoamericana en la década del noventa, Centro de la Imagen, México D. F., 10 de junio de 2004.

[12] Conversación con José Hernández, *op. cit.*, pág. 9.

[13] La estructura visual del entorno encuentra correspondencia con las propuestas de buena parte de los artistas modernos. Así, en el terreno local, un pintor que trabaja en forma simultánea a este artista, como Carlos Rojas, lleva a cabo su serie de trabajos compuesta por líneas horizontales, siguiendo, entre otras, el trazado de los textiles indígenas americanos. Por su parte, en la década de los cincuenta, pintores como Alejandro Obregón, Fernando Botero y Enrique Grau confieren a sus figuras la frontalidad y el hieratismo de los objetos y representaciones precolombinas, así como algunas de las coloraciones y formas de distribución del espacio características de dichas culturas.

Signo y símbolo II
1999
Papel hecho a mano
67 x 104 cm



Signo diálogo
1984
Acrílico sobre tela
200 x 170 cm

Signo doble

1999

Papel hecho a mano

104 x 67 cm

y que obedece a fenómenos impermanentes e intangibles, que pueden constatarse únicamente por reflejo, a través de la apreciación de los elementos del paisaje que resultan afectados por su irradiación difusa. Es decir, el artista trabaja sobre estructuras flexibles e impalpables, que pueden percibirse sólo como resonancia en la materia.

Su ordenación del plano pictórico difiere del sistema de jerarquías que establecen la perspectiva aérea y lineal, donde el ser humano se ubica en un lugar de dominio frente a la naturaleza, y por ende, separado de ella; la ordenación espacial de Hernández carece de cualquier distanciamiento de parte del observador, dado que posee

un carácter envolvente. Así, más que ubicar los objetos en un universo tridimensional fundado en la profundidad, Hernández señala la existencia del fenómeno que le interesa —la atmósfera— como un campo significante, y no como un vacío a llenar.

Signo y trazo

A través de la historia, los signos han mantenido un estatus de imagen, y en el caso del arte moderno y contemporáneo, éste puede disociarse de sus connotaciones semánticas usuales. En los siglos XX y XXI, algunos artistas han hecho de los signos parte de su trabajo plástico, como una forma de incorporar aportes visuales que provienen de otros campos del conocimiento, así como de otras culturas. Con respecto a la presencia de los signos en su obra, el artista afirma que emergen cuando empieza a buscar un "análisis de presencia"[14]. Así mismo, comenta: "Para mí [son] indicaciones que orientan la mirada en una dirección determinada y son, por lo tanto, una propuesta sensible"[15].

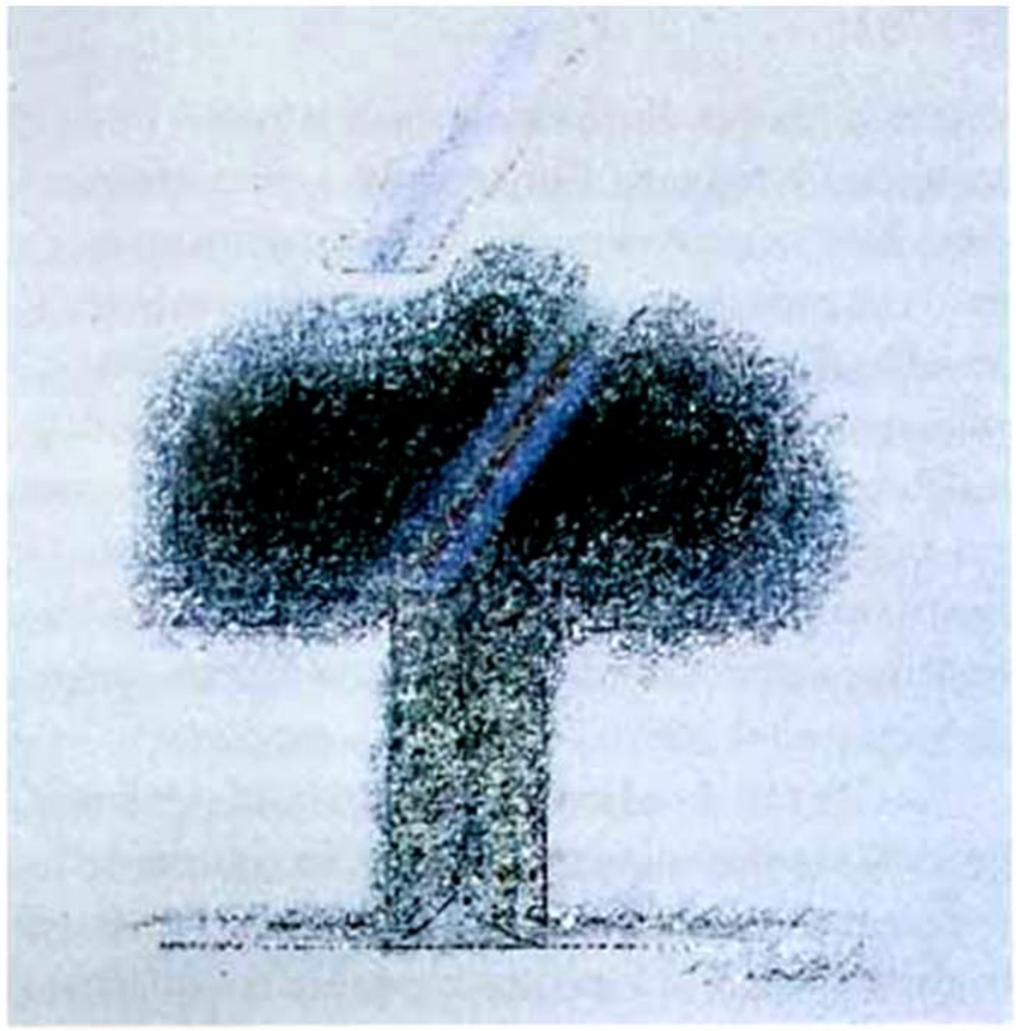
En estos trabajos el significado proviene de la reflexión que comporta la totalidad de su pintura y no de una traducción literal de los signos, obedeciendo a una orientación más sensual que racional. La configuración de sus pinturas, entonces, se encuentra distante de aquellas que se fundan en los diseños de las culturas nativas o en los ritmos de la vegetación originaria, como ocurre en la obra de numerosos pintores en América Latina. En la obra de Hernández, los signos cumplen —entre otras funciones— el papel de dispositivos plásticos que propician la formación de contrastes entre aquella atmósfera densa que les confiere forma, y la del entorno, que presenta un carácter más evanescente. Según afirma, sus signos son ante todo "vivenciales, emocionales, porque creo que la pintura necesariamente tiene que comunicar hechos, y esos hechos son introducidos por los elementos mismos de la pintura. El color, la forma, los límites, la composición..."[16]. Así, su relación con el entorno está presente con mayor fuerza en la proyección de las atmósferas que en la conformación de los signos. Esta paradoja lo libera de la necesidad de acudir a la narración, que nunca tuvo que ver con su carácter reservado, ni con su forma de entablar un diálogo con el mundo. Para un espíritu como el suyo, silencioso y con necesidad de recogimiento, su aproximación al *lugar* se fragua a partir de una perspectiva interior, y no mediante la semantización unívoca de los signos.

En su producción de la década de los sesenta, estos elementos afirman una gestualidad cercana a la de los pintores abstractos norteamericanos —a quienes siguió de cerca durante su permanencia en los Estados Unidos—, e incluso, al trazo y manejo del color de un artista figurativo, como Francis Bacon.

En los años setenta, comienza a suavizar los contornos de las formas, sin desechar los perfiles enérgicos y puramente dibujísticos, que a veces intensifica con estrías de carbón sobre el color líquido. En términos generales, sus trazos reúnen cualidades de la pintura y del dibujo; a la par que delinean, son planos de color; se diferencian y se funden simultáneamente; actúan como separación entre tonalidades y al mismo tiempo pueden percibirse como superficies pigmentadas.

Hacia finales de los años setenta, en lugar del trazo empieza a aparecer una especie de halo. Se trata de un borde indeterminado donde el foco se diluye y genera un efecto ambiguo que puede asimilarse tanto a una sombra como a un registro levemente desajustado en una impresión a color. Este campo impreciso —que continúa apareciendo

[14] Conversación con José Hernández, *op. cit.*, pág. 16.
[15] Conversación con Camilo Calderón, "Signo y claridad", en *Manuel Hernández. Signo y abstracción*, Bogotá, Davivienda, 1988, pág. 30.
[16] Conversación con Camilo Calderón, *op. cit.*, pág. 30.



Con majestad

1980

Óleo y lápiz conté sobre papel

31,5 x 24,5 cm

Qué dieron

1980

Óleo y lápiz conté sobre papel

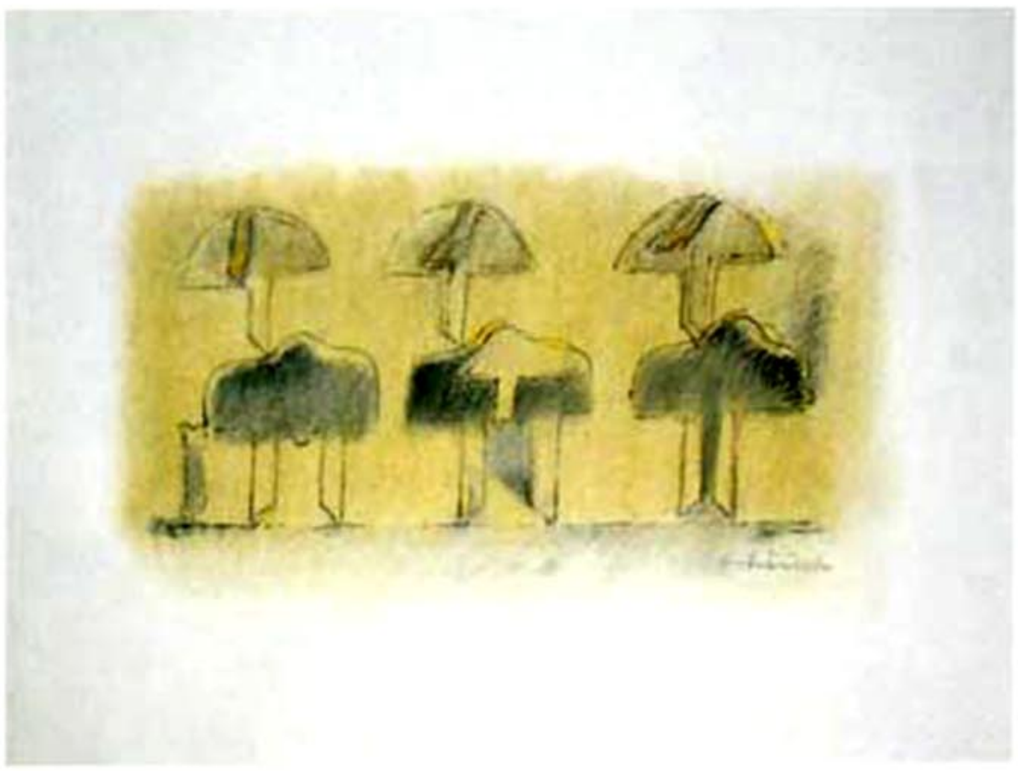
32 x 41 cm

Al que pasa

1980

Óleo y lápiz conté sobre papel

32 x 41 cm



¡Oh sacrosantos!

1980

Óleo y lápiz conté sobre papel

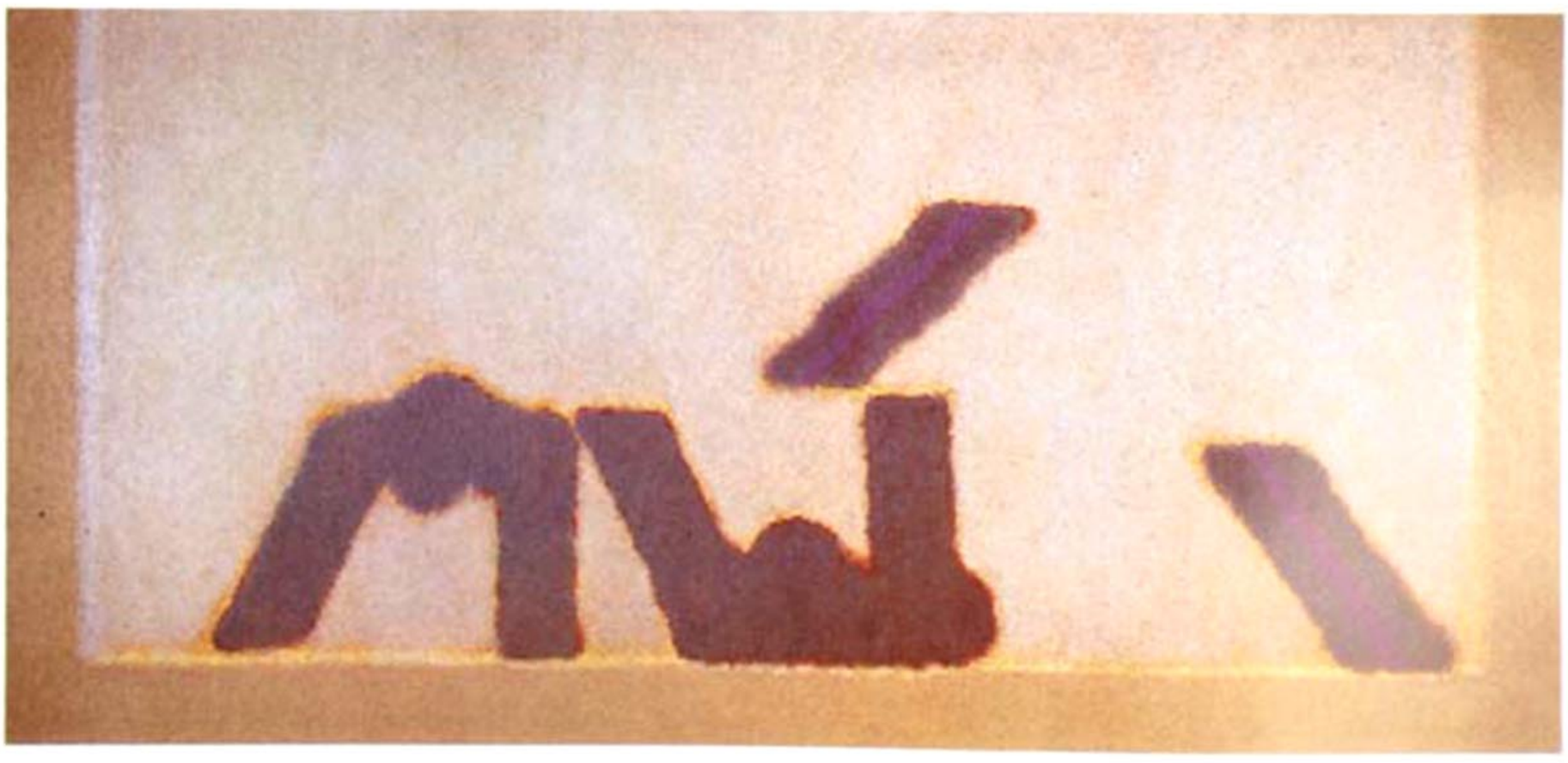
32 x 41 cm

en algunas obras, desde los años ochenta hasta hoy— se transforma en ocasiones en un espacio que separa signo y entorno. Esta última modalidad constituye una forma de dibujo *negativo*, es decir, que opera por sustracción y no por adición. En él, la huella de la construcción de las 'capas', puede percibirse no sólo en los vestigios que aparecen en las distintas superficies, sino en dichas fronteras, tierra de nadie, donde resulta posible efectuar una arqueología de las pinturas, ya que se encuentran indicios del proceso de elaboración de cada cuadro. Allí es posible percibir la noción de tiempo que construye su producción, dado que pueden inferirse los lapsos, silencios y dudas, como evidencias de las jornadas de trabajo. Contrario al *borde duro* de la abstracción geométrica, Hernández trabaja unos *límites porosos* que propician una tensión entre los planos, y que dejan a la vista del observador su vulnerabilidad: los diversos estados interiores con que abordó cada pintura, una y otra vez, así como los giros reflexivos en el desarrollo de las obras.

La modernidad que proyecta Hernández se desinteresa de los acabados industriales, la geometría pura, la supresión de la emoción o la eliminación de la subjetividad. Su trabajo resulta más afín al de un artista a quien admira, como Rothko, quien afirmaba: "El artista abstracto ha dado existencia material a muchos mundos y tiempos invisibles. Pero yo repudio su negación de la anécdota tanto como repudio la negación de la existencia de toda la realidad. Porque el arte para mí es una anécdota del espíritu y el único medio de concretar el objeto de sus variadas prisas y quietudes. / Más vale ser pródigo que avaro. Antes conferiría atributos antropomórficos a una piedra que deshumanizar el más mínimo atisbo de conciencia"[17]

La abstracción de Hernández, como la del pintor ruso, tampoco es purista ni fundamentalista. La dimensión poética que confiere a sus grafismos le permite fluir en una modalidad que puede encontrar lugar en lo que Roberto Pontual denominó en los años setenta *Geometría sensible*.

[17] Mark Rothko, "Declaración personal", en *Mark Rothko*, Fundación Juan March, Madrid, 23 de septiembre de 1987-3 de enero de 1988, s.p.



Signo doble ser
1983
Acrílico sobre tela
186 x 385 cm

El crítico la plantea como una forma de concreción de la abstracción en América Latina, que permite la confluencia de elementos opuestos a primera vista: "*Geometria* supone cálculo, determinación, rigor, ejercicio de la razón. *Sensible* sugiere imprevisibilidad, animación, alternancia, indeterminación, práctica intuitiva"[18]. Un subcontinente producto de colonizaciones y mezclas, sólo puede ser consecuente con proyectos que reúnan la contradicción y que, en buena parte de los casos, no la resuelvan, sino que simplemente convivan con ella, mientras que en otros, la fusión de tales fuerzas opuestas genere aportes y enriquezca los universos estéticos y vitales. Por eso, la pintura de Hernández nunca se ha inclinado por la geometría incontaminada. En ella, elementos característicos por su pureza, como el círculo y el cuadrado, se han dilatado, generando óvalos y rectángulos, a manera de estructuras virtuales, dentro de las cuales se transforman sus signos orgánicos. De ahí, también, que se aleje de los colores primarios —considerados como verdades a priori para los primeros artistas abstractos— y que acerque su paleta a tonos matizados, cargados de simbolismo: "En el azul busca una referencia sólida y sombría, una relación con la ceniza, con la quietud, tal vez una reflexión con la muerte. El color violeta evoca lo inesperado, que niega la costumbre y acata un nivel silencioso, y el rosa permite que exista otra posibilidad vibrante de la luz"[19].

Así mismo, cuando acude al negro, no sólo se interesa por la alusión al dibujo, a la línea, como algunos abstractos puristas, sino que lo hace a partir de la relación con su hábitat, mediante una carga emotiva y dramática, de modo que adopta un carácter pictórico: "A mí me apasiona el negro, lo he buscado intensamente porque me apasiona

Signo negro contorno
1993
Acrílico sobre tela
183 x 122 cm

[18] Roberto Pontual., "Do mundo, a América Latina entre as geometria a sensible", *América Latina Geometria Sensível*, Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, 1978, pág. 8.
[19] Ana María Escallón, "El lenguaje del silencio", en *Manuel Hernández. Signo y abstracción*, Bogotá, Davivienda, 1988, pág. 15.

un Velázquez y creo que él es un pintor negro. Creo que aquí lo nuestro tiene mucho de blanco y negro, tal vez por el contraluz, por el sol tremendo del trópico que produce una sombra profunda, un eje vertical que nada tiene que ver con las estaciones en Europa que implican un gozo estético del color. El trópico es dramático y como tal, es blanco y negro. A mí me encantaría ser un pintor negro porque creo que la fuerza del sitio donde está lo obliga a tener sus características"[20]. De allí que, quizás las pinturas más oscuras que ha realizado en los últimos años, y que a primera vista parecerían nocturnos, tengan más bien que ver con esa sombra profunda que permite resguardarse de un sol calcinante, en un hábitat que su trabajo ha despojado de la falsa ingenuidad y del manierismo del arte preconcebidamente *latinoamericano*. Desde otra perspectiva, el negro y los tonos sombríos de sus obras más recientes, parecen encarnar una metáfora de duelo por un entorno que presenta contrastes extremos en los ámbitos del dolor y la muerte.

Por último, y a manera de colofón, es importante aclarar que su reflexión, además de haber abordado el trópico, ha girado en torno a América Latina. Esta dimensión de su obra, sin embargo, fue ignorada por el medio artístico en las décadas de los sesenta y setenta, dado que se reconocían con mayor facilidad los signos que resultaban inequívocos en su connotación de aspectos sociales o políticos del subcontinente, acorde con la ideología de la época. Así, la lectura matizada de trabajos como los de Manuel Hernández o Carlos Rojas, sólo ha podido ser retomada con posterioridad, cuando la saturación de las imágenes inmediatistas ha demandado un nivel más elaborado tanto en el procesamiento como en la recepción de la información visual.

La comprensión que ha tenido Manuel Hernández sobre América Latina pudo parecer hermética en su momento, en tanto no surge del cliché político ni de la exaltación del exotismo como un producto comercial. Su postura hacia el subcontinente emerge más bien de una relación con el paisaje y con la cultura, que implica procesos lógicos complejos. Su entorno natural incluye los más diversos pisos térmicos y los más variados cielos y atmósferas; así mismo, no presenta el bullicio y el caos de la vegetación exuberante, sino que responde al silencio y a la subjetividad de la vivencia. Según comentó en la década de los ochenta, el arte abstracto "me permite una mayor introspección, a nivel de sentimiento y de argumentación, y por eso mismo una mejor ubicación espiritual en el hecho latinoamericano. Por ejemplo: muchas veces se llegó a decir que es distintivo de América Latina el color chillón y alegórico, la forma rimbombante, el mal gusto; por el contrario, creo que Latinoamérica es una cimentación profunda de meditación en su color, porque el paisaje mismo envuelve el color en una gama superpuesta, en el que hasta las formas son exuberantes por la sutileza de sus contornos. Considero que la meditación, el silencio, no por timidez, sino por cierto sentido necesario de profundidad, caracteriza al latinoamericano. No es gratuito pensar que también podemos ser profundos, a pesar de que nos lo quieran suprimir. Tengo la convicción de que el latinoamericano ha sido siempre de una gran raigambre interior y silenciosa, de meditación casi innata: su lanzamiento hacia conquistas siempre se ha dado con doble paso, no el impromptu de un Pollock. Un Pollock no se hubiera generado en América Latina. Cuando los del altiplano bajamos a tierra caliente, es grato ver como hay un halo, una especie de vapor envolvente de toda la atmósfera. Los contornos desaparecen, pero hay una sequedad interior hermosísima que nos conmueve. Esa parte envolvente en el paisaje y la atmósfera es lo nuestro"[21].

---

[20] Conversación con José Hernández, *op. cit.*, págs. 19-20.
[21] Conversación con Camilo Calderón, *op. cit.*, pág. 51.