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.

A TRAVES DEL ESPEJO

autorreflexión de la pintura

DANILO DUEÑAS

MARÍA ELVIRA ESCALLÓN

JAIME IREGUI

VÍCTOR LAIGNELET

LUIS LUNA

RAFAEL ORTIZ

NADÍN OSPINA

LUIS FERNANDO ROLDÁN

CARLOS SALAS

MARÍA FERNANDA ZULUAGA

A TRAVES DEL ESPEJO

autorreflexión de la pintura

DANILO DUEÑAS

MARÍA ELVIRA ESCALLÓN

JAIME IREGUI

VÍCTOR LAIGNELET

LUIS LUNA

RAFAEL ORTIZ

NADÍN OSPINA

LUIS FERNANDO ROLDÁN

CARLOS SALAS

MARÍA FERNANDA ZULUAGA

marzo - mayo 1998

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTA

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ

Junta Directiva
Belisario Betancur, *Presidente Honorario*
Enrique Vargas Ramírez, *Presidente*
Jorge Cárdenas Gutiérrez
Salomón Finvarb
Carlos Haime
Jaime Michelsen Uribe
Jorge Ramírez Ocampo
Jaime Ruíz Zambrano
Luis Carlos Sarmiento Angulo
Andrés Uribe Crane
Diego Pizano Salazar
Pablo Michelsen Niño
Tulio Rabinovich

Directora
Gloria Zea

Subdirector
Alfonso Rodríguez Guzmán

Curadora
Carmen María Jaramillo

Departamento de Curaduría
Clemencia Arango
Ana María Lozano
María Clara Bernal

Auxiliar
Enrique Garzón

Departamento de Educación
Ana María Lozano

Asistente
María Teresa Aguirre

Departamento de Cine
Enrique Pulecio

Auxiliares
Ingerman Salguero
Jorge Cifuentes

Departamento de Prensa
Clemencia Arango

Departamento de Conservación y Registro
Jaime Pulido

Departamento de Contabilidad
Yolanda Paipilla

Auxiliares
Rosaura Ospina
Martha E. Corredor

Revisoría Fiscal
Clodomiro Mantilla

Secretarias
Luz Aydée Moreno
Nancy Henao
Luz Dary Peña
Rocío del Pilar Mantilla

Librería
Gladys Ariza

Auxiliares Salas de Exposición
Luis Fernando Chaves
Darío Buitrago
Diego Cárdenas
Oscar Guaqueta
Omar Ariza
Alexander Criollo

Restaurante
Leonor Holguín de Davidson

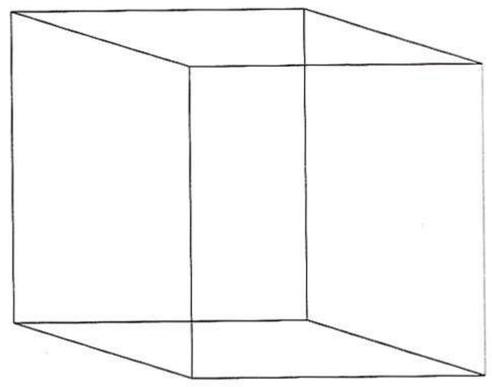
Auxiliares
Sandra Azula

Marquetería
Héctor Acosta

Servicios Generales
Ana María Bravo
Dioselina Rincón
Gloria Uribe

Mensajeros
Omar Castellanos
Pablo Miguel Galindo

Conductor
Carlos Tinjacá



AGRADECIMIENTOS

José Cruz
José Sogamoso
Ana María de Francisco
Carlos Otálora
Enrique Garzón
Darío Buitrago
Alexander Criollo
Doris Salcedo
Lola
Jalil Osak
Miriam Anzola
Equipo de montaje del Museo de Arte Moderno de Bogotá
Ana María Lozano
María Clara Bernal
Andrés Fresneda
Juan Pablo Fajardo
Nelson Benítez
Herman Camacho
Marta Rivas
Julio A. Alfonso "El Gitano"
Jaime Montaña
Elsa Bonilla
Natalia Gutierrez

CREDITOS

Diseño
Juan Pablo Fajardo
Andrés Fresneda

Fotografía
Oscar Monsalve

Levantamiento de textos
Luz Aydée Moreno
María Teresa Aguirre

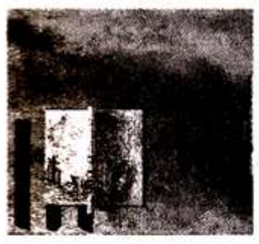
Preprensa
Zetta Comunicadores

Impresión
Panamericana

A TRAVES DEL ESPEJO

autorreflexión de la pintura

por
Carmen María Jaramillo



-El espejo al que alude el nombre de la muestra, está más cercano al de Alicia, personaje de Lewis Carroll, que al que esboza Jean Baudrillard en su libro "De la seducción". Este último, alude al espejo de Narciso, en el cual no hay "distancia reflexiva" entre el sujeto y su imagen. En el universo de Carroll, el mundo que se encuentra al otro lado del espejo, crea una nueva realidad a partir del reflejo. Este espejo, que devuelve la mirada transformada y que, por lo tanto, ofrece un espacio al juego, la meditación y la creatividad, es el que considero próximo al que hoy aborda la pintura para refrescar su imagen.

-En cuanto al término autorreflexión, puede tomarse en dos acepciones. En primer lugar la que proviene del espejo, (el reflejo de la luz) y que obedece a los dominios de la física: En términos contemporáneos, esta palabra ha sido incorporada a la teoría del conocimiento, donde sujeto y objeto no son dos entidades autónomas, sino que en la interacción construyen la realidad. "Conforme a la tradición, la experiencia es o bien objetiva o subjetiva. El mundo existe y nosotros lo podemos ver tal y como es (objetivamente) o bien lo vemos a través de la subjetividad. Si seguimos el hilo conductor de la reflexividad y de su historia de la naturaleza, podemos ver esta intrincada pregunta, desde otro punto de vista: El de la participación y de la interpretación en el cual el sujeto y el objeto están inseparablemente unidos entre sí". [1]

- La segunda acepción de la palabra reflexión, es la que se utiliza usualmente para referirse al hecho de observar con detenimiento. Cuando se habla de autorreflexión de la pintura, se enfoca hacia la observación y el análisis detenido de la pintura (no del pintor) sobre sí misma. Sobre sus supuestos básicos y su lenguaje.

1. Extractos de Francisco Varela, "El círculo creativo: esbozo histórico-natural de la reflexividad", en Watzlawick y otros, *La realidad inventada*, Buenos Aires, Gedisa, 1988.

LO PICTÓRICO

La pintura es quizás el medio que más se ha visto involucrado en los movimientos estremecedores que han caracterizado el arte del siglo XX. Como un organismo que se ve abocado a cambios en su medio vital, ha estado en constante mutación y ha generado una dinámica de retroalimentación con las diversas manifestaciones artísticas que se han gestado en la centuria, de acuerdo con la sensibilidad de varias generaciones de artistas que han permanecido alerta, en medio de uno de los aconteceres más vertiginosos de la historia.

El arte no se encuentra inmerso en la euforia del regreso a la pintura, que caracterizó la década pasada. En los 90, el péndulo de la historia ha oscilado hacia el arte conceptual - casi como un festejo de los 60- y hasta la pintura ha quedado permeada por este carácter. No se trata ahora de una exaltación estridente de sus valores, sino de llevar a cabo una reflexión pausada, sobre los alcances de su lenguaje y sobre su reubicación en el contexto del arte de nuestros días. Se siente en ella una fuerza potente de renovación. El medio ha dejado de identificarse con la técnica, y se le otorga reconocimiento por la profundidad y el milagro que pueda lograr con la presentación de las obras en un espacio. Su objeto de reflexión ha entrado también en el campo de lo conceptual, sin perder, en muchos casos, su afirmación en lo sensible.

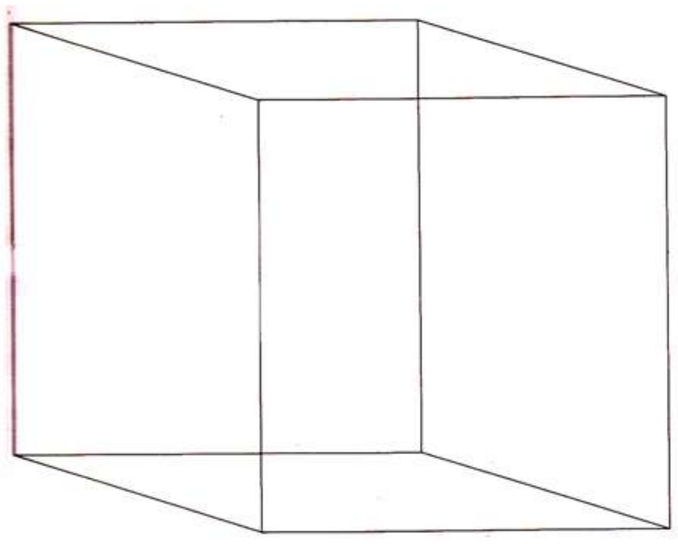
Movilidad y flexibilidad en los límites, son algunas de las variables que predominan en el mundo contemporáneo, sin tener en cuenta si se trata de ámbitos tales como la cotidianidad, el conocimiento o la creación. Esta pérdida de definición de los límites se manifiesta también en el arte, mediante una hibridación de medios y lenguajes, que implica la supresión de barreras tradicionales en géneros como teatro, danza, música o artes visuales.

En el caso, de las llamadas "bellas artes" se hace evidente que sus compartimientos se han diluido y, por lo tanto, la acepción del término *pintura* como se lo ha entendido en el sentido más tradicional, ha desaparecido. Es decir, tomándolo como un medio puro, que parte de unos supuestos considerados el fundamento de su lenguaje, tales como el pigmento y su aplicación; el soporte, la bidimensionalidad y su función representativa, expresiva o simbólica. Este vehículo tiene hoy, además, el recurso de revisar con la distancia necesaria, los hallazgos que han ido transformando la plástica en este siglo, y valerse de ellos para su trabajo. Una manera peculiar de abordar el espacio, el tiempo y la imagen, consignadas en diversas formas de colage, fragmentación y todo tipo de mediaciones, son parte indisoluble del lenguaje de la pintura de los noventa.

En forma específica, la manera como trabaja el espacio se hace definitiva para un pintor. Ya no se trata de hablar de obras bidimensionales, donde la tercera dimensión aparece en el ilusionismo que propicia la técnica, sino que cualquier pintura requiere de una apropiación del lugar

donde va a ubicarse, al igual que cualquier instalación. El desplazamiento del espectador, el punto de vista, el diálogo con la arquitectura o la incorporación de otros medios (video, cine, instalación, perfomance, objetos, etc) requieren tener en cuenta la obra *in situ*.

En los últimos años, según Peter Weibel, el arte del montaje en el cine y el video tendrá mucha repercusión en una pintura que "presupone y al mismo tiempo supera los efectos técnicos de los otros medios. La pintura del noventa es una pintura dialéctica. De la fase de lo inmediato pasa por la fase de lo mediato y por último, de lo *im-mediato*, es decir, más alla de los medios ...Esta pintura, que es una reflexión histórica y técnica, se transforma en una pintura de inmediatez en segundo grado. Implica una observación del observador. No se opone de manera ingenua a los nuevos medios sino que logra la transformación pictórica de ellos".[2]



El caso de la pintura es particular, porque gran parte de su energía está destinada a ofrecer alternativas a los cuestionamientos que se le formulan a nivel internacional. Por eso en nuestro país, su énfasis crítico se dirige en primera instancia hacia la exploración de nuevas pautas, sin dejar de lado por supuesto, las referencias al entorno. El énfasis en lo social y lo político lo acentúan otros medios que en este momento se encuentran plenamente legitimados y no tienen como objetivo primordial el de volver la atención hacia ellos mismos. No obstante, en nuestro medio la pintura se observa sin el distanciamiento un tanto frío y cínico de otras latitudes, buscando respuestas -que luego se convertirán en preguntas- en multiplicidad de posibilidades que permiten ir trazando un rumbo individual, y que abren perspectivas en el plano colectivo.

LAS REGLAS DEL JUEGO

La idea de llevar a cabo esta muestra surgió a partir de la constatación de la existencia de un amplio número de artistas que en nuestro país, están trabajando, con significativos resultados en el campo de la pintura. Quizás por la tradición pictórica colombiana, este grupo se convierte en una proporción digna de ser tenida en cuenta, frente a creadores que trabajan otros lenguajes dentro del arte contemporáneo.

Su producción no solo se halla inmersa en nuevas formas de abstracción, casi la única modalidad que tiene cabida dentro de los circuitos internacionales, y que ha quedado consignada en exposiciones como "El espejo roto", "Pintura Immedia", "La pintura entre análisis y síntesis", "Nuevas abstracciones", "Transatlántica" o "Mesótica". En el contexto local se ha generado una pluralidad de planteamientos, que permiten aproximarse al asunto desde las características particulares que les confiere el contexto. Sus autores encuentran la manera de transformar el fundamentalismo cimentado en pautas que han

2. Weibel, Peter. *Pintura Immedia* editor Peter Weibel, Neve Galerie am Landesmuseum. Joanneum Graz. Austria, 1995.

perdido su carácter de dogma, como el énfasis rotundo en el oficio, en la pureza formal y en una estética derivada básicamente de los sentidos. Sus trabajos se abren entonces a nuevas narrativas y a gramáticas inéditas, dentro de las cuales, un soporte en las ideas entra a convertirse en una pieza clave dentro de las nuevas reglas del juego.

Entre estos artistas, algunos de ellos evidencian en su obra una mirada sobre la pintura misma. De allí surgió el grupo de participantes en la muestra, para los cuales el arte ha dejado de ser un motivo exclusivo de discusión de críticos o teóricos y ha tomado una entidad objetiva, convirtiéndose en uno de los asuntos de atención en sus obras.

La pintura, -que desde los comienzos de la abstracción había descartado como uno de sus objetivos la representación de la realidad- comienza entonces a referirse a sí misma. De ahí que la emoción tome autonomía dentro de la obra, sin estar necesariamente ligada a su autor, y la expresión, en algunos casos sea relegada a un segundo plano o desaparezca. Se preocupa ahora por propuestas que aluden a las conexiones entre diversos estadios de la realidad, -como lo cotidiano, la memoria y la construcción del sentido de la misma realidad-, con consideraciones sobre los procesos del arte, desde una perspectiva menos emotiva que la que adoptaron artistas de décadas anteriores. En este caso no existe un juicio, una catarsis o una búsqueda utópica. Aparece un nuevo sentido de la imagen que, desde un silencioso minimalismo o un dramatismo barroco, aluden a un arte que ha removido todos sus cimientos al interior de una realidad intensa y avasalladora.

Algunos artistas, pese a efectuar una reflexión sobre el medio mismo, no lo hacen desde un punto de vista puramente conceptual y evidencian el deleite de los sentidos, el disfrute de los materiales y del goce mismo de pintar. Pese a haberse perdido la dependencia del oficio, lo sensual sigue siendo el factor decisivo para acercarse a una pintura. De ahí se desprende que, nociones como lo bello, ligada históricamente a las obras que se han producido a través de este medio, infunden reticencia. Porque, desde una concepción dualista, se considera que una obra en la que el goce de los sentidos resulte primordial para su lectura, se encuentra en consecuencia, desligada de una mirada crítica a su entorno.

La noción de lo bello -término desgastado que resulta necesario resemantizar- está inserta hoy en un contexto donde los opuestos coexisten, donde las categorías no se encuentran en estado puro sino en estrecho diálogo con la realidad en que se generan. La aproximación sensorial a las obras, así como el acercamiento a las ideas que encierran, se funden en una sola operación, porque en la percepción finalmente confluyen procedimientos mentales, físicos y espirituales.

AUTORREFLEXIÓN

En el caso de esta exposición, el motivo de atención de los pintores es el medio mismo, que ha pasado de ser un instrumento, para convertirse en un objeto de conocimiento.

De pensar la pintura como un medio se llega a abordarla como un concepto.

Dado que las artes visuales poseen un lenguaje que difiere del verbal, cuando se emplea la palabra "reflexión" se incurre en el terreno de la metáfora, partiendo de un contexto y unas pautas diferentes dentro de la comunicación.

En los noventa, la pintura se acecha, a través del espejo y no solo encuentra su imagen invertida. Aparece un universo, regido por una lógica imprevisible y lúdica, en el cual encuentra que el pigmento puede poseer una factura industrial, convirtiendo las obras en superficies coloreadas; en algunos casos se topa con que los nuevos códigos no provienen de la obra, sino de la lectura que se incita al observador a lanzar sobre ella; en otras ocasiones, la pintura resulta mediada por procesos tecnológicos y el observador nunca podrá tener un acceso directo a las obras, sino a su referencia. También encuentra que su cuerpo no se identifica solo con soportes bidimensionales y que ni siquiera su autor tiene que estar presente durante la factura de las piezas. En ese universo, los trabajos pueden también realizarse con pigmentos, sobre soportes usuales, pero la forma de aplicación de la materia y el manejo del tiempo, el espacio y la imagen los ubica en otra dimensión, modificando en forma radical la comunicación de contenidos y la profundidad de la relación con el espectador.

El resultado de esta introspección no se produce a través de un discurso articulado según la sintaxis del lenguaje verbal, sino mediante la puesta en evidencia de múltiples aspectos de su problemática actual, sin emitir juicios. La pintura se observa, y no encuentra en el espejo una imagen estática, sino un proceso que en la transformación, crea su identidad. La vivisección de su lenguaje, su función dentro del arte contemporáneo, su relación con otros medios y su propia historia, coexisten desde distintas posibilidades de lectura de cada trabajo, como se hará explícito cuando se hable de la obra de cada uno de los participantes.

La pintura no puede tomarse ahora como el sujeto y el universo al que refiere el artista como el objeto, sino que se convierte ella misma en sujeto y objeto. Es un ente de conocimiento que se auto-examina. Su objeto de estudio no está únicamente en el exterior y la pintura misma no tiene solo la entidad de una herramienta de conocimiento. Uno de los recursos que utiliza para ese autoanálisis, es la revisión de los presupuestos de su lenguaje, tomando plena conciencia de su cuerpo, como un sistema que está reconstruyendo su dinámica y su manera de situarse dentro de las artes visuales y que, por lo tanto, está creando códigos de comunicación y, con ello, nuevos contenidos.

Por eso hoy resulta obsoleto preguntarse por una muerte de la pintura. Respondería a una concepción hegeliana de la historia, donde un desenvolvimiento paulatino -implicado en la idea de progreso en el arte- culmina con la abstracción de los años cincuenta. Según Noemi Smolik, el expresionismo abstracto, bajo la guía de Clement Greenberg, tomó una dirección demasiado idealista, para un

contexto histórico que comenzaba a descreer de categorías como *esencia o absoluto*. Como movimiento colapsó no solo por tornarse inofensivo después de sus pretensiones de revolución espiritual, sino por no haberse involucrado con la cultura de masas, como sí lo hicieron algunos artistas de la época. "Hoy el conflicto entre la pintura abstracta y la cultura de masas ya no existe". [3]

Si la historia no se considera como el "desenvolvimiento del espíritu" o como un proceso que va del nacimiento a la muerte, la pintura tiene el derecho de mirarse y encontrar posibilidades que le confieran una nueva imagen de sí misma. La autoconsciencia a la que acude, no es la del idealismo que implica una evolución de la consciencia, sino la de observar su proceso, sin prejuicios y con el fin de abordar el mundo desde el arte de nuestros días, rompiendo los supuestos que de no revisarse, podrían llevarle a una catástrofe.

A TRAVÉS DEL ESPEJO

En otros momentos de la historia del arte, el hecho de pintar era considerado como un presupuesto que poseía una lógica y unas leyes propias, por medio de las cuales se podían expresar diversos puntos de vista sobre el mundo. Hoy, como se ha anotado, este presupuesto ha quedado en entredicho y cada obra comienza a dibujar sus propias pautas. Las nuevas reglas del juego se crean sobre la misma acción de pintar.

Por esta razón, para la exposición no se solicitó a los participantes trabajar sobre un tema particular, ni se señalaron obras que se hubieran ocupado de un motivo específico, convirtiéndolo en eje del proyecto. Se seleccionó a una serie de artistas que tienen preocupaciones en común, pero no un proyecto colectivo ni una idea homogénea del arte. La propuesta de cada participante puede obedecer a un decolage de distintos lenguajes, a la coexistencia de distintas miradas y a sistemas de pensamiento heterogéneos. De esta manera, los participantes coinciden en el hecho de estar efectuando, durante los últimos años, una reflexión sobre y desde la pintura misma (no como un "tema") y a partir de allí, realizar otra serie de consideraciones, tomando los planteamientos particulares de su obra. Estas exploraciones fluctúan desde disquisiones sobre el oficio y la resemantización de sus lenguajes, pasando por investigaciones a través de la mediación y la apropiación de obras de otros autores, así como por algunas consideraciones sobre el entorno social y político, al igual que la realización de referencias sobre la abstracción.

De esta manera, el medio como tal es el punto de partida, pero no el punto de llegada, creando un sistema autorreferencial, abierto a múltiples posibilidades, que lo libran de caer en el hermetismo. Es un metalenguaje que no se muerde la cola. Se pregunta sobre sí mismo, pero también lo hace sobre la múltiple y compleja realidad que nos circunda.

3. *Abstract Painting between analysis and synthesis*, Verlag Ritter Klagenfurt, Viena, 1992.

LOS PINTORES

La importancia que comporta la pintura en nuestro medio, a través de la existencia un grupo de artistas que ofrecen una producción madura, evidencia que al hablar de pintura, se está trabajando con un concepto permeable y no con una categoría inflexible, lo que llevaría a una discusión bizantina, donde se defienden nociones cerradas que circunscriben el asunto a su supervivencia dentro del arte contemporáneo. En este caso, se trata de explorar la manera cómo se renuevan su gramática y sus contenidos mediante prácticas y procesos que le permiten continuar efectuando aportes al arte del cierre del milenio.

Jaime Iregui. *Titanic*, 1998.

Para ampliar un poco algunos de los puntos esbozados en el texto, puede hacerse un acercamiento al trabajo de los participantes en la exposición, en la cual se observan propuestas, que van desde las más conceptuales, hasta aquellas que pueden tener profundas raíces en nuestra tradición pictórica, y que han estado revisando continuamente sus presupuestos.

En Colombia, la obra de pocos artistas apunta hacia un pensamiento que tiene en las nuevas formas de abstracción, uno de sus puntos de referencia fundamentales. Jaime Iregui, junto con Carlos Salas y Danilo Dueñas, a través de años de reflexión, de proyectos conjuntos y de exposiciones alrededor de este asunto, a las cuales han sido invitados, han estado en diálogo con el palpitar del pensamiento que se ha ido forjando en esta década, cuando la abstracción ha sido el punto de reflexión fundamental en el campo pictórico a nivel internacional.

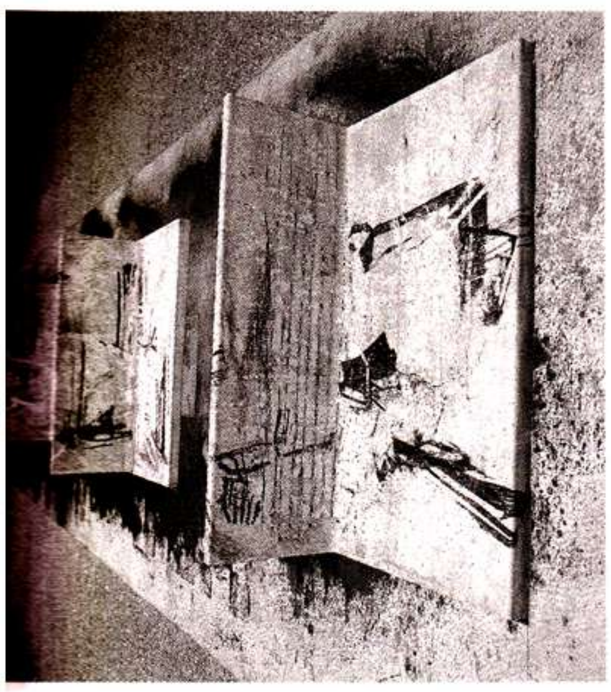
A través de su proceso, la obra de **Jaime Iregui** ha explorado distintas posibilidades de articulación entre arte y ciencia, consiguiendo que sus trabajos, desde la orilla del arte, entren en un diálogo con los modelos matemáticos, la física y la geometría, sin eludir planteamientos filosóficos y conocimientos herméticos.

En el último tiempo Iregui ha ido restando poder al marcado carácter pictórico de los comienzos de su obra, para indagar en diversas posibilidades de abordar el soporte, el cual ha tomado autonomía hasta derivar en formas vecinas de lo escultórico. No obstante la nitidez del volumen, sus trabajos recientes no tienen una presencia exenta: la base de cada obra es vertical y plana, adosada al muro, como pinturas que toman cuerpo e imagen en el espacio. Sus volúmenes se preocupan por problemas como la pureza del color y las formas, sin la severidad minimalista y sin el sarcasmo de quienes consideran que la historia del arte ha llegado a su fin. No obstante, en los volúmenes de impecable factura pero fragmentados y en los colores planos pero fosforescentes, lejanos de la mesura y el gusto por el material en estado natural, se adivinan destellos de respeto y a la vez de irreverencia hacia dicha pureza.

Con el trabajo de la muestra, Iregui se propone incursionar en un nuevo tipo de racionalidad en la pintura. La racionalidad abstracta más "clásica",

según el autor, "ha trabajado con leyes eternas que se homologan a verdades inmutables". En esta ocasión quiere trabajar relaciones dinámicas, en el diálogo de sus formas con la arquitectura y con el espectador. Las obras adquieren sentido, por la flexibilidad con la cual se adaptan al espacio y por la manera en que pueden ser aprehendidas por el observador, quien se aproxima a ellas desde principios orgánicos de percepción, y no sólo desde ideas preestablecidas.

Su obra "Titanic" surge de la idea de una colisión de estructuras, que le sugiere la pared sobre la cual trabaja la obra, así como de la pieza de música contemporánea "El hundimiento del Titanic" de Gavin Bryars. El trasatlántico al cual se refiere es un gran proyecto omnipotente que, en el instante en que falla, "marca el fin de la inocencia de la razón". Su obra entonces, busca conectar procesos de la modernidad y de la pintura misma; considera que la pintura clásica se atomiza en la infinidad de prácticas y técnicas de producción que caracterizan el quehacer pictórico de hoy día.



Carlos Salas.
.a anfibia ambigüedad del sentimiento,
1989-94-98.

En su propuesta, la idea de colisión también puede servir de guía para resaltar el encuentro que se da entre los espacios pictóricos que se construyen a partir de la arquitectura, las formas del lenguaje y los puntos de vista del observador. "No trabajo con formatos específicos, sino con vectores de fuerza que rompen las estructuras pictóricas". De esta manera cualquier residuo de retícula desaparece y "más que una reflexión sobre la pintura abstracta, intento trabajar sobre procesos de observación y establecer relaciones entre estructura y obra, espacio y observador".

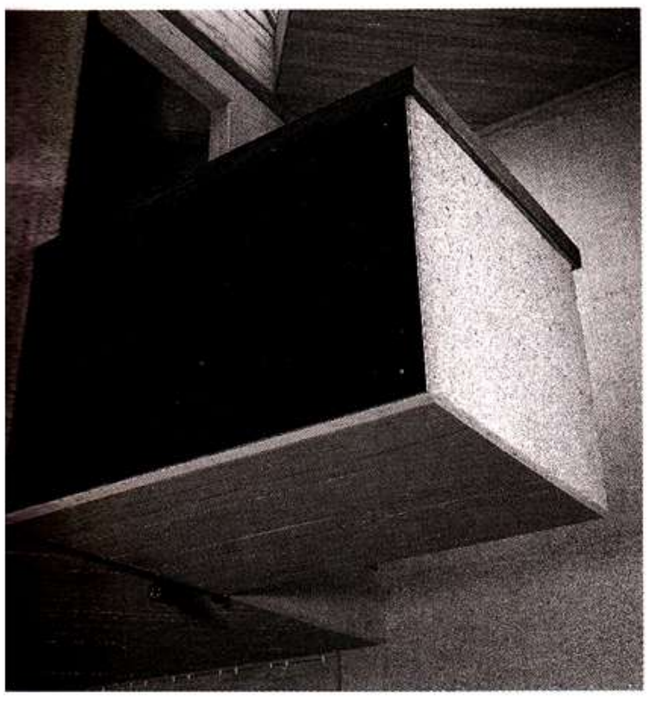
Ha sido constante en el trabajo de **Carlos Salas** involucrar diferentes momentos de su producción, mediante colages que tienen la intemporalidad de lo inconsciente y que se convierten en un eterno presente, donde cada hallazgo y cada pérdida durante el proceso del trabajo, dejan su huella.

Su obra habla un lenguaje que se mueve dentro de una mecánica, similar a la de ciertos juegos filosóficos o literarios, que parten de situaciones de la vida cotidiana y desarrollan una lógica lúdica que, sin que podamos percibir el momento de quiebre, pasan de un pensamiento restrictivo al reino de lo posible.

Salas se pregunta por el espacio pictórico y por la abstracción. Considera que "están en el lugar del pensamiento y que para llegar a ellos hay que atravesar caminos diferentes a los procesos lógicos. Las entidades abstractas desestabilizan el pensamiento, los sentimientos y la forma de actuar porque el pensamiento no es neutro. La obra, impregna la conciencia y, si logra comunicar algo, es a través de su intensidad y no por medio de códigos establecidos". En esta ocasión Salas pone de nuevo en escena el trabajo "La anfibia ambigüedad del sentimiento", que tiene una larga y accidentada trayectoria. Hace varios años expuso esta pintura por primera vez en una muestra, en el Museo de la Universidad Nacional. Más adelante, el artista Nadín Ospina expuso algunos fragmentos de la obra en un proyecto que se llamó "Fausto".

En esta ocasión Salas retoma lo que conservó de "La anfibia ambigüedad del sentimiento" (frase tomada de "El Hombre sin atributos" de Robert

Müsil) y lo recompone, introduciendo en los vacíos que dejaron los "cuadros fáusticos", obras de reciente factura. Una tela elaborada de manera artesanal, rota en forma reticular, con colores vibrantes aplicados en forma expresiva y, aparentemente al azar, coexiste con las obras monocromas realizadas en tiempos recientes las cuales poseen un carácter modular, incursionando en lo tridimensional. Sin timidez, Salas superpone momentos muy diversos de su trabajo realizando un contrapunto que, a pesar de poseer un raciocinio esencial en su base, presenta dos fases de su pensamiento abstracto.



Danilo Dueñas. *Espacio preservado*, 1998.

En la obra de **Danilo Dueñas**, la pintura toma el papel de sujeto y objeto , en forma simultánea. Es decir, no opera como un lenguaje que parte de supuestos inmodificables acerca de su identidad y de su capacidad de comunicación, para hablar acerca de su relación con el entorno, sino que vuelve su mirada sobre el medio mismo y, en forma cuidadosa, separa cada una de sus partes.

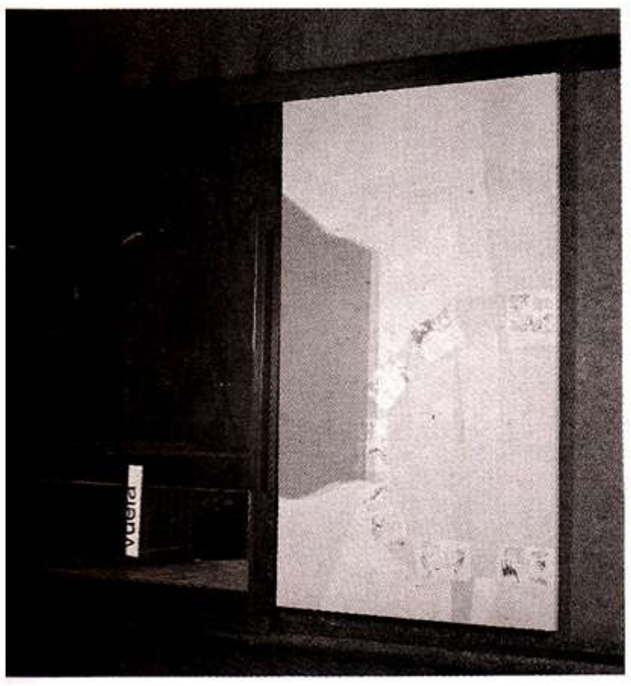
Esta mirada sobre sí misma pone en cuestión los *a priori* de la pintura, dentro de los cuales podría señalarse la manera como el pigmento se convierte en una entidad real y no en un posibilitador de la expresión, de la metáfora o el símbolo, al trabajar con materiales industriales; el virtuosismo desaparece como valor preponderante y terceros entran a fabricar sus propias obras; la noción de ilusión, mediante la cual este medio pasa de tres a dos dimensiones los objetos visibles, deja de operar y planos bidimensionales, casi siempre monocromos, se apropian del espacio real, consiguiendo que la pintura, de una manera fáctica, ingrese a la tercera dimensión.

Con la obra de la muestra, Dueñas explora los límites de lo pictórico. Al colocar cinta de enmascarar sobre las paredes rugosas, desea que la pintura adquiera características tactiles y opere como ejemplo de un modelo técnico de pintura; al ubicar láminas de fórmica monocromas sobre ventanas y balcones, está sustrayendo lo pictórico del ámbito de los espacios tradicionales de exhibición, abriéndole otras posibilidades para desplegarse; la elección del lugar crea una simbiosis con la arquitectura y destaca la intención constructivista del sitio que ubica su trabajo; por último, la mesa que actúa como soporte de las pinturas, también despoja a las paredes de su papel de marco natural para los cuadros. Los presenta de manera tal y como son elaborados en el taller, es decir, en un plano horizontal, alterando los códigos de percepción y exhibición de una obra de arte.

A través de sus diferentes trabajos, **María Fernanda Zuluaga** ha convertido el color en un objeto, liberándolo de la característica que lo definía como cualidad intrínseca de la pintura. Esta afirmación puede corroborarse en la aproximación a algunas obras suyas, elaboradas sobre soportes blancos, que reciben el color por medio de elementos externos, como la fibra óptica o el iluminador. Para referirse a este proceso, la artista ha hablado en forma metafórica, de "vestir" sus obras, consiguiendo que sobre un plano sin cromatismo, los colores tengan la entidad de elementos añadidos a la superficie. Cuando su

trabajo es despojado del "vestido" queda al desnudo el lino crudo.

"Realizo una puesta en escena de la pintura, en la cual, los que habían sido sus elementos básicos -según afirma- se convierten en personajes; tiempo, movimiento, luz, color y dibujo, creando un desdoblamiento entre el medio y lo que se han considerado algunos de sus supuestos". En ese momento se hace realmente importante la mirada del observador, quien debe integrar en su mente el color con la superficie acromática del trabajo.



María Fernanda Zuluaga. *Vuelo de pintura*, 1998.

Al aproximarse a la obra de Zuluaga, el espectador puede explicarse cómo, en el momento en que se habla de "muerte" de la pintura, se hace referencia a un género que realmente se encuentra en vías de extinción. Solo cuando se modifica el consenso sobre una nueva forma de aproximarse a este medio, puede hablarse de que reencuentra su lugar en el arte. La identidad entonces, no se recoge en una definición de diccionario, sino que se crea a través de características mutantes y permeables como todo aquello que prevalece.

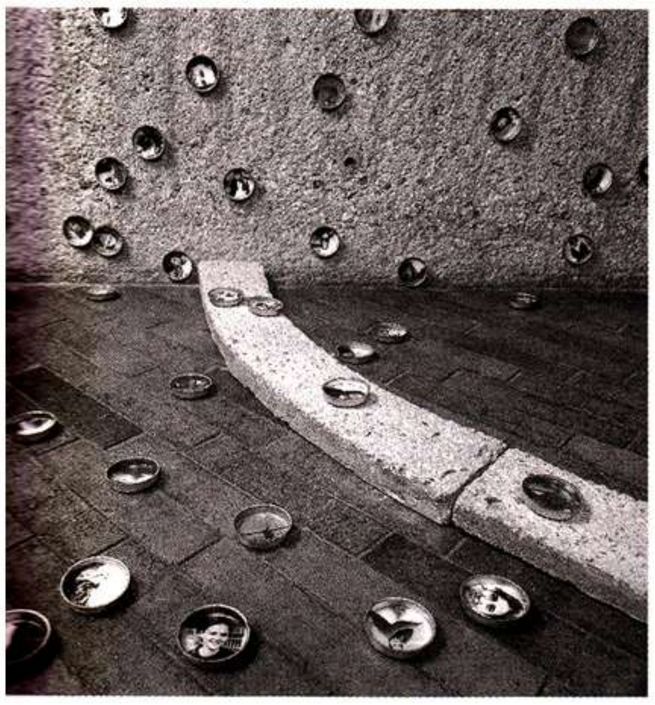
La artista, quiere "pintar sin pintura", empleando láminas de acrílico, papel de seda o luz", poniendo a prueba el acuerdo -tácito y explícito- al que se ha llegado para abordar este concepto, y aprovechando posibilidades que le permiten movimientos lúdicos en el plano sensual y conceptual.

En su trabajo "Vuelo de pintura" se refiere a la poética del vuelo del pintor, donde "no solo la pintura se instala en el espacio, sino que el espacio se instala en ella". Para conseguirlo, toma unas obras blancas, de gran formato, en las que aparecen las sugerencias de figuras de pájaros y superpone láminas de acrílico en formato irregular que, dependiendo de su ubicación, "pintan" el museo o la calle, confiriendo, un carácter de objeto a la pintura.

En el último tiempo, **Luis Roldán** incorpora a sus trabajos elementos que, en el contexto particular en el que los ubica, toman el estatus de pintura. A manera de ilustración, podría citar los colores de los empaques de chocolatinas, introducidos en tapas de gaseosas, los cuales han cumplido la misma función de la división de los tonos en el puntillismo, consiguiendo que elementos encontrados se traduzcan en forma y color, y se resignifiquen en el ámbito de cada obra.

Mientras que sus trabajos con un carácter pictórico más marcado, se encuentran en conexión con la tradición abstracta de la plástica colombiana y buscan indagar las posibilidades de la belleza dentro de la estética contemporánea, en sus obras de orden más conceptual le "interesa en cambio la vulgaridad del hecho, sin otorgarle una dimensión de belleza". Descompone los principios de la pintura y efectúa, sin embargo, consideraciones en un campo más vital que teórico, refiriéndose fundamentalmente a la vulnerabilidad de lo humano, con su capacidad de gozo y sus miserias. La apertura a otros lenguajes le permite involucrar elementos de desecho ligados con la vida cotidiana de sectores marginados de nuestro país.

En esta ocasión, Roldán crea una relación entre una pintura-colage, fotografías y elementos escultóricos,



Luis Fernando Roldán .*Caminito del diablo*, 1998.

consiguiendo que el espacio se convierta en factor determinante de la obra. Su relación con el lugar, explica el autor, "no la marca el hecho de efectuar una arqueología de la arquitectura o una exaltación de los materiales, sino el entablar una relación con las paredes y el suelo, como planos, a manera de superficies que funcionan según códigos pictóricos".

La obra que presenta en la exposición alude al Don Juan como mito que pertenece al inconsciente colectivo latino. De este mito se desprende un juego de fuerzas entre lo femenino y lo masculino en el cual, cada una de las partes presiente, de forma consciente o inconsciente, el desenlace del asunto amoroso.

Las pistas de cemento que recorren el suelo parodian el juego infantil de la "vuelta a Colombia" en el cual, las tapas que se encuentran a su alrededor, y que contienen en su interior fotografías de los 1003 rostros femeninos de las "deudas" del Don Juan, vendrían a tomar el papel de las fichas de los participantes. Con este juego, netamente masculino, le interesa aludir a un nuevo tipo de hombre, que se reafirma desde parámetros diferentes a los del Don Juan. De ahí su muerte y la invitación a sus exequias cuyos fragmentos de carteles alcanzan a adivinarse en el cuadro amarillo azufre, que empotra en una ventana de la sala de exhibición.

Luis Luna. *Ritos de inversión*, 1997-1998.

En la producción de **Luis Luna** se genera una reflexión tanto pictórica como conceptual sobre la pintura misma. La sensualidad en el uso del color y la invitación casi táctil a aproximarse a las superficies, hacen que resulte muy importante un acercamiento estético (es decir, que proviene de los sentidos) a su trabajo. Esta aproximación, que pretende "desanestesiar" los sentidos, adquiere toda su potencia cuando se integra a la carga reflexiva de las pinturas. Imagen y textos se interrelacionan a lo largo de toda su producción, generando nuevos contextos de sentido, creando una conexión entre planos que informan sobre culturas y épocas diversas, así como entre formas de pensamiento que se rigen a través de códigos ajenos a nuestra cultura. La mirada, no obstante, parte de un artista contemporáneo que construye realidades diversas dentro de su sistema creativo.

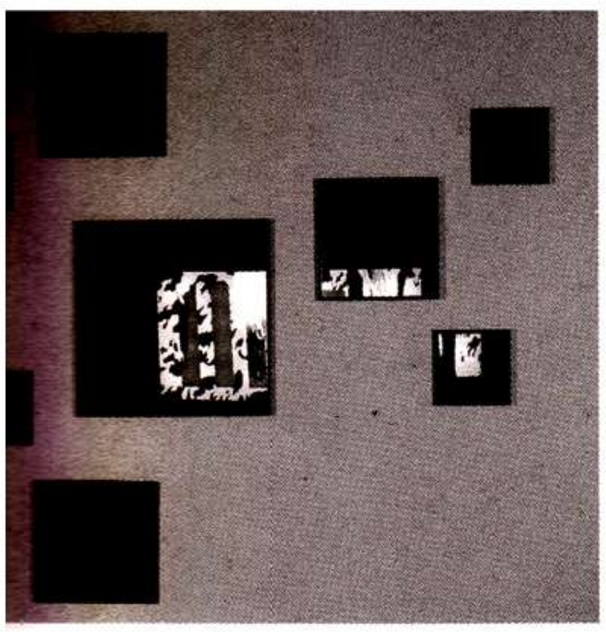
En nuestros países, la pintura tiene una fuerza que no se encuentra en otras latitudes, donde una nueva forma de racionalismo ha entrado a dominar la escena artística de manera radical. En esta década, el énfasis crítico en el plano social y político, como función primordial del arte, comporta el hecho de que se desvirtúe un acento en lo sensual y ésta ha sido una de las muchas razones para que el papel preponderante de la pintura haya sido puesto en cuestión dentro de la plástica contemporánea.

No obstante, aproximaciones a la pintura como la que ejercen Luna y los artistas que participan en la muestra, comportan una función crítica sobre la pintura misma, y sobre los clichés que refuerzan ciertos sectores de los circuitos artísticos. Proponen entonces nuevas lecturas para el arte, que demandan una presencia comprometida por parte del espectador.

En su obra "Ritos de inversión", Luna quiere reconstruir celebraciones de los indígenas Mochica en las cuales, a manera de carnaval, los roles se invierten y los límites desaparecen. Esta pérdida de fronteras podría conectarse con la supresión de dualismos en el mundo contemporáneo, que permite asumir las contradicciones que encierra cada realidad por fragmentaria que sea. La moral cambia sus categorías de bueno y malo, la política modifica su esquema Este-Oeste y el arte se replantea nociones como lo bello y lo feo.

Este ensamblaje, caracterizado por lo serial y lo discontinuo, está realizado a través de paneles fragmentados y reúne diferentes momentos de su pintura. En él consigue que coexistan los ritos indígenas para celebrar el equinoccio de primavera, con la iconografía de un capricho de Goya, que ha sido uno de los temas más reiterativos dentro de su producción.

Con el trabajo, Luna quiere centrar la atención en los nexos entre el campo creativo y una manera particular de estar en el mundo, creando una metáfora a través del acento dionisiaco de un festejo indígena, como una manera creativa y libre de fluir con las fuerzas de la existencia.



María Elvira Escallón.
Escenas de un campo de vacaciones, 1998.

La obra de **María Elvira Escallón** traduce su interés por trascender los límites rígidos entre arte y vida, trazados por una cosmovisión disociada, que contrapone un mundo ideal a otro contaminado. Quiere fluir entre las contradicciones, presentando obras completamente diferentes de una exposición a otra, planteando que los procesos creativos no pueden juzgarse por una aparente coherencia en el plano formal. En ella, coexisten varias posiciones artísticas, varias profesiones, e intereses diversos, como una afirmación de la pluralidad y una negación del maniqueismo.

Esta misma división entre un mundo ideal y otro contaminado, se encuentra al interior del arte, con la separación tajante que realiza nuestra cultura entre arte "popular" y arte "culto". Con la intención de subvertir este orden, la artista viene trabajado hace varios años entregando porciones de sus pinturas a un pintor de vallas publicitarias.

Al entrar en escena, el pintor se encuentra con obras que ha realizado Escallón, y superpone a estos trabajos una imagen, realizada en aerógrafo, cuyo motivo central es, generalmente, una rosa. Como paso siguiente la artista, a manera de una arqueología pictórica, raspa algunos fragmentos de la última superficie, creando ritmos que producen nuevas figuras y a través de los cuales aparecen destellos de la pintura inicial. Con este procedimiento construye varios niveles, que a su vez, poseen estilos y técnicas diferentes.

En éstos trabajos confluyen imágenes que provienen tanto de diversos códigos iconográficos, como de sentidos estéticos disímiles, y que observadas desde la orilla incontaminada del arte, resultan excluyentes. Cada uno de los co-creadores de la obra, efectúa una mediación sobre el trabajo del otro, suscitando en el observador cuestionamientos acerca de la originalidad creativa, la noción de arte moderno como expresión individual y la idea de "pintura" al cierre del milenio.

En el último tiempo, la artista toma fotografías de estas obras y las

introduce en la memoria del computador. Luego, las imprime, ya sea en *duratrans* (plástico transparente con emulsión fotosensible), en vallas de publicidad o sobre hule con el cual elabora artículos tales como colchones inflables o elementos de boxeo, trabajando con una de las condiciones de la era cibernética que el creador contemporáneo ha incorporado a su trabajo: La mediación. En la instalación de dichos objetos generalmente se percibe un comentario sobre las dinámicas de poder y exhibición del arte contemporáneo, como sucede en los rines de boxeo "desestabilizador para artistas" o los "muros inflables".

Entre el pensamiento de la artista y la ejecución de sus obras existe algo más que la mano; median procesos tecnológicos, reproductivos, mecánicos o simplemente conceptuales, que crean un distanciamiento del trabajo. La idea pasa a un primer plano y, en el caso específico que nos ocupa, algunas obras son ejecutadas por medios que no requieren de la tradición del oficio.

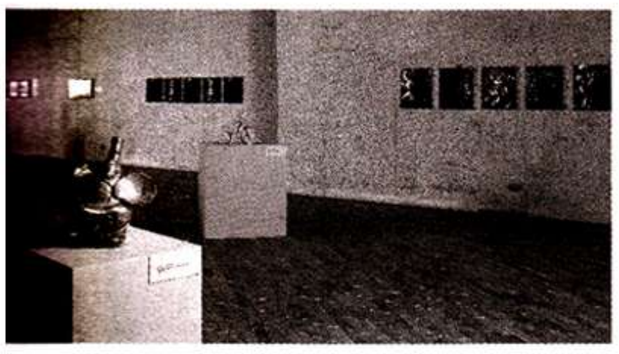
Para las obras de la exposición, la artista lleva el proceso mediático hasta sus últimas consecuencias. Ha partido de la memoria del computador como base de datos donde se encuentra su iconografía personal. Allí, retoma distintas imágenes: La rosa -que se ha convertido en una barra vertical-, fragmentos de pinturas suyas o de otros artistas y pedazos de imágenes diversas, despojadas de su contexto, como pueden ser las manchas del rostro.

Con estos objetos encontrados comienza un trabajo de composición, mediante un proceso de "raspado cibernetico". A partir de la imagen que aparece en último término comienza a abrir ventanas, hasta llegar a la imagen que insertó en primer lugar. Así, los visitantes a la exposición se acercan a unas pinturas que no lo son, realizadas a través de procesos fotográficos, partiendo de una herramienta llamada computador.

En la sala de exhibición aparecen cinco cajas luminosas de gran formato, cuyas imágenes se reflejan en forma fragmentaria sobre una serie de pequeños espejos que se encuentran a la entrada de la sala de exhibición, creando un nuevo juego reflexivo (en el sentido físico y filosófico) de la imagen.

En esta década, **Nadín Ospina** se ha preocupado por la problemática de las sobreimposiciones culturales, en el marco de miradas que pasan por el simulacro y el interés por las expresiones populares, así como por interrogantes sobre el estilo y la autoría.

Para llevar a cabo sus obras, entrega figuras pertenecientes al imaginario del cine y la televisión del Primer Mundo, a falsificadores de piezas precolombinas, consiguiendo que las realicen en los diferentes "estilos" de las culturas indígenas de Colombia y América Latina. Con estas piezas se sincretizan el sentido visual y los valores culturales de diferentes pueblos americanos, creando colages de orden espacial y temporal, que se traducen en ironía, entendida como una mirada donde confluyen la crítica y el humor. Mira con sarcasmo la manera despiadada como se ha abusado de las teorías surgidas en los últimos tiempos con el



Nadín Ospina. *El gabinete de pintura*, 1998.

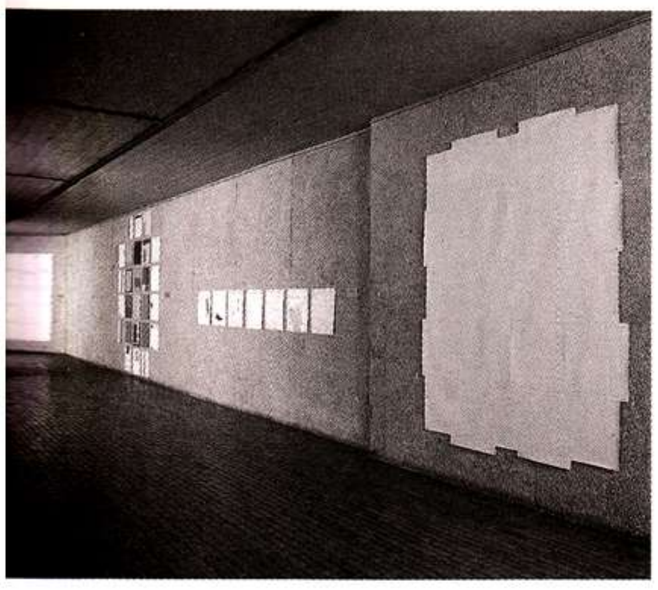
propósito de revisar la Modernidad y evidencia de qué manera los procesos históricos que no se confrontan, pueden homologar cualquier tipo de jerarquías sin importar su contexto. De esta manera, una pieza sagrada, proveniente de la Cultura Quimbaya llega a convertirse en un artículo de consumo, que puede cumplir en un momento determinado, la misma función que un juguete del Pato Donald.

En esta ocasión, presenta las obras que ha concebido en el último tiempo, cuando ha conformado grupos de trabajo con sus estudiantes de la universidad, que se asimilan en forma indistinta a "un taller medieval o a una banda de Rock" en los cuales, Ospina cumple el papel de director. Los "aprendices" se vinculan a su labor a través de condiciones legales y, bajo su directa intervención, se dedican a pasar a un plano bidimensional su trabajo escultórico (especialmente el que proviene del mundo de Disney, como el Pato Donald y Mickey Mouse, en estilos precolombinos). Empleando técnicas pictóricas clásicas, que emulan obras de artistas como Zurbarán, o partiendo de una estética que responde a un consenso más masivo, algunos de estos trabajos crean un simulacro de aproximación a la estética de los pintores contratados por comisión para acompañar a los científicos en los viajes de investigación arqueológica de comienzos de siglo XIX, como Stubel y Reiss. En la muestra se puede ver como conviven el estilo particular de cada pintor, y la concepción general, la dirección escénica y artística de Ospina.

Aquí el espectador desprevenido puede lanzar un sinnúmero de interrogantes del tipo de ¿Quién es el autor de las obras? ¿El estilo de cada trabajo pertenece a quien dirige la operación o a quien las elabora? ¿Es Ospina un pintor, pese a no haber participado en la labor de facturación de las obras? Las respuestas solo pueden ser abordadas desde una óptica en la cual el estilo, la autoría y el oficio han dejado de ser características inherentes al arte de nuestros días. Los trabajos en cuestión, pertenecen más al orden de lo conceptual, que al de confirmar las ideas preestablecidas sobre un género o un medio.

La producción de **Rafael Ortiz** se ha caracterizado por la discontinuidad de sus procesos en la medida en que, al cierre de cada ciclo creativo, dispone de nuevo la baraja y, sin ceder a la tentación del estilo, encuentra el lenguaje que se adecúa a sus nuevas necesidades, llámense diferentes maneras de abordar la pintura, instalaciones o ambientaciones. De igual manera, su trabajo se caracteriza por el acierto con que logra articular valores visuales y conceptos provenientes de diversos sistemas de codificación.

No obstante algunas constantes a través de su producción podrían ser el desprendimiento emotivo y el descreimiento intelectual, que desligan su trabajo de cualquier presunción "trascendental" y que le confieren un carácter lúdico e imprevisible. El desprendimiento emotivo a que aludo, no se refiere a que de su obra esté excluida la emoción, sino que deja de estar vinculada a su autor como sucede en el expresionismo, y la delega en sus personajes, a manera de teatralización. De esta forma no se encuentra en cada obra una descarga de sentimientos, propicia para una



Rafael Ortiz. *El costo de dejar las cosas así*, 1998.

lectura psicoanalítica de la misma, sino que la emoción comienza a moverse dentro de un esquema autónomo.

Ortiz ha explorado otras posibilidades artísticas, como las ambientaciones y los objetos, con el fin de enriquecer el campo pictórico y regresar a él con una mirada cristalina, al igual que ocurre como cuando se accede a las cosas por primera vez. En esta ocasión, el artista ha basado su obra en pañuelos, como una manera de llevar objetos alterados a la pintura. Con la elección de este elemento, Ortiz quiere crear un espacio prerreflexivo: Considera que "el pañuelo es como una materia en blanco. Está cargado de todo y de nada. En el momento en que lo tomo está vacío de significado y a medida que trabajo, este significado va llegando. La carga semántica proviene de la pintura misma".

La producción de sentido, uno de los principios del arte contemporáneo, ha sido escenificado por el artista de una manera clara. Quiere hacer *Tábula Rasa* y tomando un cuadrado blanco -el soporte ha desaparecido- que tiene otro cuadrado adentro, tejido con los mismos hilos del pañuelo, se puede leer una referencia velada a Malevich, pintor que abrió lo pictórico al campo conceptual. Parecería como si quisiera hacer énfasis en el hecho de que la pintura, como los demás lenguajes de las artes visuales contemporáneas, está preocupada por asuntos que trascienden el mero orden formal, mientras realiza preguntas acerca de la relación del arte consigo mismo y con el mundo.

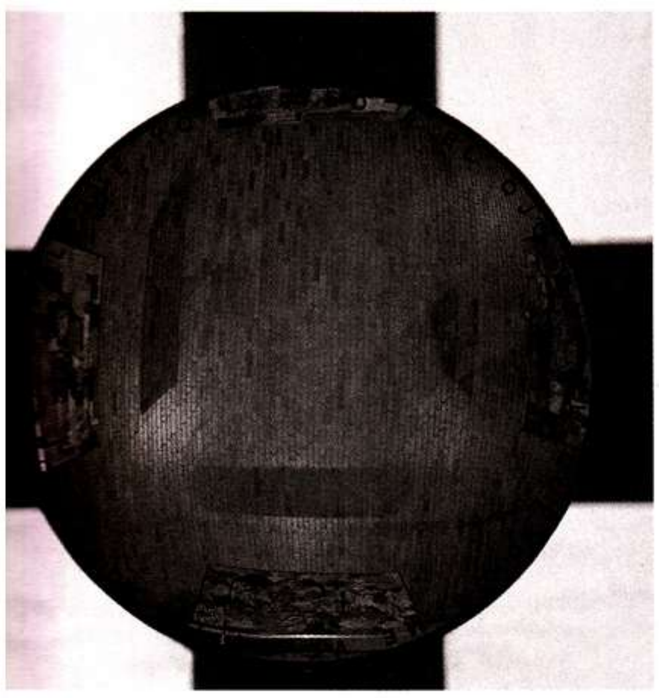
Tal vez por eso mismo considera que "la historia de la pintura se acabó".

Este vehículo le interesa como un hecho y no como una continuidad histórica. En ese sentido, podría leerse su afirmación como el fin del desarrollo -en una connotación idealista- de un medio puro, que se protege con "xenofobia" de la intromisión de otros lenguajes y cuyo carácter no lo marcan unos límites perfectamente definidos sino que, por el contrario, abre sus fronteras en el terreno conceptual, bebiendo de lo que otros campos del arte y de la realidad puedan aportarle, llegando incluso, a negar algunas características de sí misma.

Una de las preocupaciones fundamentales de **Víctor Laignelet** durante los últimos años, ha girado en torno a la forma como el observador se sitúa frente a la imagen de la realidad. Quiere explorar el campo de la imagen, en donde ubica también a la pintura. Este espacio inasible, se sitúa entre el observador y lo observado.

En el sistema de conocimiento en el que se basa, pueden cohabitar dos estructuras mentales: La ordinaria, que procede de una manera dual, donde sujeto y objeto se encuentran disociados, y la que busca acceder a una conciencia de unidad, donde sujeto y objeto se funden dejando cada uno su impronta en el otro y, construyendo la realidad, paso a paso.

En los últimos años Laignelet ha estado trabajando, desde la pintura misma, procesos relativos al conocimiento. Es decir, plantea de qué manera la percepción ha quedado relegada al ámbito de lo subjetivo y, por eso ha pasado a un segundo plano. Hoy el observador y el entorno se transforman mutuamente sin una división clara de papeles.



Víctor Laignelet. *La docilidad de la vaca*, 1997-1998.

"En mi reflexión y práctica en torno a la pintura me importan, entre otras cosas, las múltiples relaciones de sentido entre *imagen* y *observación;* sus posibilidades y dificultades, más allá de procedimientos técnicos y variabilidad de soportes. Sé que la imagen puede también asumir soportes y técnicas tradicionales, sin que necesariamente se limite o menoscabe su validez como medio para la expresión del espíritu y los problemas de la contemporaneidad".

"Considero que se ha creado una confusión entre el acto de *ver* y el de *observar* y su diferencia radica en la conciencia. La impenetrabilidad está originada en una dificultad de la conciencia para pasar del simple ver al observar y de allí al contemplar. La actitud contemplativa estaría en un espacio despojado de memoria personal y, por lo tanto, sería el único capaz de construir un sentido no contaminado".

En su obra "La docilidad de la vaca", Laignelet simboliza las dos formas de conocimiento caracterizadas con anterioridad, mediante el empleo de los esquemas del círculo y el cuadrado. Este último, según el artista, corresponde al conocimiento dual, fragmentado, humano, y está representado en los cuatro paneles que ha dispuesto en la sala de exposición, orientado cada uno de ellos hacia los puntos cardinales, a la manera en que se construían las catedrales góticas en la antigüedad. En cada uno de los módulos se encuentra pintada, con los colores propios de las estaciones, la figura de una vaca -continuando su proceso de reavivar estructuras míticas- la cual es considerada la alegoría de la mansedumbre, en el sentido de aceptar la inteligencia de las fuerzas de la naturaleza.

En el centro del cuadrado y ubicado en un plano superior, se encuentra un espejo convexo que tiene inscrita la frase "El ojo por el que Dios me ve es el mismo ojo por el que yo lo veo a él", en el cual se reflejan las cuatro pinturas mencionadas y que cumple a su vez, la función de la cúpula en los templos. El espejo emblematiza una visión comprensiva, relacionada con la unidad del todo y representa para el pintor, el punto de vista desde el cual el observador puede situarse para acceder de una manera directa, a la pintura y a la vida.