

# Señales particulares

## La fotografía y el arte colombiano de los años setenta

Maria Sol Barón Pino

Tutora:  
Marta Rodríguez

Tesis

Maestría en Teoría e Historia del Arte y la Arquitectura

Escuela de Postgrados, Facultad de Artes

Universidad Nacional de Colombia

Junio 2007



# Señales particulares

## La fotografía y el arte colombiano de los años setenta

Maria Sol Barón Pino



## Agradecimientos

A Julia Buenaventura, por su generosidad intelectual y por sus juiciosas lecturas y correcciones sobre el borrador de este texto. A Carmen María Jaramillo, por su apoyo incondicional en este y otros proyectos. A María Iovino, por el estímulo y sus palabras de aliento. A Adalberto Camperos, por sus delicados y atinados comentarios sobre la primera versión. A Marta Rodríguez, por sus útiles apuntes sobre la estructura y fuentes durante el desarrollo final. A Alejandro Mancera, por darle cuerpo e imagen a este documento. A mis compañeros de maestría Mayra, Katia, Daniel, Oscar y William por sus múltiples aportes. Al Ministerio de Cultura, por el apoyo para la realización de una primera versión de este texto.



# Índice

Introducción .....	9
Capítulo 1. La Fotografía, antes y después del Arte, 1886-1975 .....	17
Capítulo 2. De la crónica al arte, y más allá del arte.....	35
Capítulo 3. De la gráfica a la huella múltiple .....	61
Capítulo 4. La fotografía como fotografía.....	87
Capítulo 5. Desde y hacia la imagen fotográfica .....	107
Bibliografía.....	127



# Introducción

En febrero de 2004 había definido como propuesta de tesis para la maestría un objeto de estudio, Miguel Ángel Rojas, a razón de dos de obras que para mí resultaban claves para el arte colombiano: *Grano* y *Subjetivo*. Aún no intuía una relación de ellas con la fotografía, pero me atraían dos cosas, primero, su indefinición dentro de algún medio, se ubicaban en el intersticio entre el dibujo, el grabado y la instalación, es decir, constituyan una visagra entre lo tradicional y lo contemporáneo, y segundo, intuía una cantidad de relaciones de sentido y de referentes cercanos que se podían señalar a partir de la descripción formal y procedimental. En principio parecía absurdo poder trazar nexos entre estas obras y el trabajo anterior de Rojas: grabados y dibujos de corte hiperrealista. Sin embargo, poco a poco fui encontrando pistas e indicios que me llevaron a pensar en la posibilidad de que *Grano* y *Subjetivo* fueran una variación ampliada de aquellos dibujos y grabados, como si hubiesen sobrepasado el plano bidimensional para asaltar el espacio real. A su vez observaba en ambas obras un componente narrativo, lo que tenía coherencia con toda la propuesta de Rojas, que es eminentemente biográfica, sus obras describen una cadena de acontecimientos narrados en primera persona.

Bajo esa intuición empecé a leer *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, de Rosalind Krauss, en cuya lectura fui vislumbrando que aspectos de las obras de Rojas, la indefinición técnica y los señalamientos a referentes concretos, estaban tremadamente enlazados, y que el hilo de esa

trama podía reconstruirse a través de aquello que Rosalind Krauss entiende por lo fotográfico, es decir cuando la fotografía se toma no como un objeto de estudio, sino como un objeto teórico. Para ella, como para Roland Barthes y Walter Benjamin, la reflexión sobre la fotografía conduce necesariamente a abordar terrenos ajenos al propio medio fotográfico, lo que hace que la fotografía se convierta no en el objeto a analizar, sino en el lente o herramienta con el que se observa y piensa algún otro aspecto del mundo. Me explico, cuando leemos *La Cámara Lúcida* Barthes no nos habla de fotografía, sino de muerte, el amor, y la melancolía a través de la fotografía, a su vez en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Walter Benjamin reflexiona sobre las transformaciones que ha sufrido el arte a partir de la aparición de la fotografía, entre ellas, la autenticidad y la originalidad. Es decir, lo que hay en estos teóricos es un desplazamiento en el análisis, en palabras de la propia Krauss, la fotografía “es un filtro mediante el cual es posible organizar los datos de otro campo que se halla en relación a él en una segunda posición.”<sup>1</sup>

Con lo fotográfico Krauss se propone ver las obras de arte del pasado y de su presente a través de la fotografía, y en particular a partir de una de sus especificidades semiológicas: la del índice. El carácter indicial de la fotografía se sustenta de la relación directa de la imagen con el objeto representado, la fotografía es su huella lumínica, y sin ese contacto físico entre objeto y cámara, la fotografía misma no podría existir. Ahora bien, la imagen fotográfica es una imagen muda, ante ella, como testimonio de la realidad, nada que decir, por

<sup>1</sup> Krauss, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág. 14.

lo menos nada sobre la fotografía misma. Y es ahí cuando el escritor tiene que ir hacia otros rumbos, como Krauss, quien no escribe *sobre* la fotografía sino que escribe *con* ella, de tal manera que las obras de arte pueden ser vistas como indicios, huellas, síntomas, esto es, como signos en relación.

A mi parecer tal metodología de estudio podía usarse para hacer una lectura sobre *Grano* y *Subjetivo*, dos obras hibridas en términos de técnica, pero que veía relacionadas necesariamente con el carácter indicial de la fotografía en tanto se componían de una serie de huellas y rastros de lugares urbanos pertenecientes a la historia de Miguel Angel Rojas. De igual manera, era posible que otras obras de artistas colombianos de la década del setenta pudieran ser leídas desde esa teoría de lo fotográfico, pues era visible un denominador común: el retorno a la realidad más cercana. Muchas obras operaban como un dedo en extensión que señalaba y descubría múltiples aspectos del mundo contemporáneo, distintos niveles y capas de esa realidad, ajenos al campo del arte hasta aquel momento, ahora se revelaban y descubrían a través de distintas estrategias y medios visuales. Empecé a establecer unas posibles relaciones entre arte y fotografía, unas posibles incidencias concretas del modelo fotográfico en la producción visual colombiana de aquellos años. Es así como lo fotográfico me permitiría enunciar encadenamientos, desplazamientos y cortocircuitos entre arte y fotografía, y a su vez, trazar un lazo con la realidad: pensar las obras como rastros e indicios de objetos, de otras imágenes, de escenas, de lugares, y de una diversidad de elementos concretos de este mundo.

Esta metodología me resultaba sugestiva porque me permitía hacer una serie de relaciones dialécticas entre diversas imágenes, obras y procedimientos.

En muchos pasajes de este texto, las relaciones que establezco resultan ser un simple eco de la naturaleza contradictoria de la fotografía: sus primeras nominaciones tales como *Heliografías*, *dibujos hechos por el sol* y *dibujos fotogénicos*, sólo para mencionar las más notables, revelan ya la condición paradójica del invento. Quizá tal ambigüedad se explica porque en el siglo XIX<sup>2</sup> los límites entre arte y ciencia no estaban claramente definidos: los mismos creadores no pudieron ser considerados *artistas* o *científicos*, precisamente eran *creadores* que no estaban limitando un campo de acción para el procedimiento fotográfico. Y es que la fotografía desde su aparición ha entablado un diálogo constante con la producción artística, replanteando las valoraciones más modernas de su concepción, y minando las posibilidades de pensar el arte como una esfera autónoma.

A través de lo fotográfico y del principio indicial de la fotografía es posible observar tres fenómenos que se dan en la década del setenta y que atraviesan los capítulos de esta tesis. En primer lugar se incorporaron medios y procedimientos por largo tiempo ajenos a la esfera del arte. Se da una recepción de artes menores, y se forja una producción visual de imágenes múltiples que mezclan medios como el dibujo, el grabado y la fotografía. En segundo lugar se establecen temáticas relacionadas con imaginarios populares, con espacios habitados y acciones censurados socialmente, pero que como pertenecientes a experiencias de primera mano se descubren y salen a la luz en los planteamientos plásticos de los artistas. En tercer lugar, los artistas plantean

<sup>2</sup> Ver: Batchen, Geofrey. Arder en deseos. La concepción de la fotografía, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004

nuevas formas de circulación y producción visual ajenas a las convenciones tradicionales de la institución artística colombiana; los artistas no necesitan producir desde un taller en el que se esconden los artilugios de la habilidad manual, y buscan nuevos lugares aparte del museo y la galería para difundir sus obras.

Esta tesis la constituyen un conjunto de ensayos en los que se analizan algunos ejemplos de la producción visual colombiana del setenta que amplían estos fenómenos y cada uno aborda un problema a *través de o con* la fotografía. El primer capítulo es una introducción al tema, un panorama de la relación entre el arte y la fotografía antes, durante y después de la existencia de las instituciones que legitiman y validan el arte: la Academia y, en especial, el Salón de Artistas. Allí, a través de un recorrido por fechas y hechos concretos, como la inclusión o no de la fotografía en los pénsum de las escuelas o en salones artísticos, pueden entenderse algunos de los debates que sobre el arte se han hecho desde hace más de un siglo hasta hoy.

El segundo capítulo se aproxima a la producción de creadores visuales que parten de imágenes múltiples: fotografías publicadas en prensa o fotografías hechas por los propios artistas, y que se reelaboran para construir discursos que apuntan a un público disímil, Beatriz González toma imágenes de circulación masiva para producir piezas casi únicas, obras de arte. Los artistas de Taller 4 Rojo en cambio se dirigen a un público más amplio a través de la elaboración de carteles y panfletos logrando una intervención social más abierta. Ambas propuestas responden de manera distinta a la discusión del periodo sobre el arte y la política, sobre el compromiso del artista frente al contexto social.

El tercer capítulo examina una paradoja que plantean las obras de dos artistas, Miguel Ángel Rojas y Oscar Muñoz. Ambos proponen al iniciar la década una obra gráfica que para los críticos locales era de corte conservador, pero que a su vez puede incluirse dentro de los términos de lo que Marta Traba denominó “arte de la resistencia”, un arte que resistiría la lógica capitalista impuesta desde el norte. Estos, como otros artistas colombianos y latinoamericanos, vuelven a las artes menores, a la gráfica, a unos medios que aunque laboriosos, son austeros, y que les permite abordar temas marginales. Sin embargo Rojas y Muñoz al avanzar y terminar la década proponen obras en una vía distinta con respecto a la propuesta de Traba pero también distinta a los objetos de su crítica: el *performance* y el arte conceptual norteamericano. Muñoz y Rojas trasgreden la gráfica, plantean obras que mantienen huellas y rastros, y, no obstante, involucran elementos concretos, de modo que implican la experiencia corporal del espectador.

Dos artistas proponen la fotografía misma como expresión plástica al iniciar los setenta, en principio señalan situaciones cercanas con fines distintos: Miguel Ángel Rojas la utiliza para evidenciar, Fernell Franco para denunciar. Aún así, sus obras no se quedan en lo documental o testimonial, las imágenes fotográficas, que en principio parecen ser transparentes y neutrales, al pasar por el proceso de copiado y montaje permiten enlazar una serie de sentidos diversos que se alejan de las mismas fuentes concretas de las que surgen. En eso consiste la *Serie Interiores* de Franco y la *Serie Faenza* de Rojas, con un *close up* sobre ambas se cierra el capítulo cuarto.

La serie de ensayos termina con un acercamiento a las dos obras que fueron el punto de partida, el sueño, de toda la investigación. *Grano* y *Subjetivo* son la conclusión de un pensamiento fotográfico del periodo que Miguel Ángel Rojas lleva a cabo por pura intuición; en 1980 los conocimientos teóricos que hoy se exige a los artistas desde la formación, no estaban presentes en aquel periodo, y sin embargo, aquellas obras permiten hoy construir una teoría en la que lo fotográfico tiene una pertinencia real.



# Capítulo I. La Fotografía, antes y después del Arte, 1886-1975

Cuatro momentos claves apuntalan la historia de la fotografía en el marco de las artes en nuestro país: 1886, 1899, 1940 y 1975. En 1886 se abre el primer Salón de Bellas Artes, un espacio en el que caben desde floreros hasta óleos y desde oleos hasta fotografías, en suma, no estaba determinado el campo de las artes, qué entraba y qué no dentro de su esfera, pues apenas empezaban a definirse sus límites. 1899, Epifanio Garay enfrenta toda una polémica por la acusación de que su obra *La mujer del Levita* ha sido elaborada a partir de una fotografía, pues, si en este momento cabe la fotografía dentro del salón, lo hace sin vínculos con las artes mayores: ellas deben estar exentas de un principio mecánico. 1940, se oficializan de manera periódica los salones nacionales de artistas, la fotografía es totalmente relegada, ni debe ser el origen de la obra ni cabe dentro del marco del arte. 1975, el nombre de tales salones se transforma en Salón de Artes Visuales, un cambio que no hace otra cosa que admitir a la fotografía dentro del campo de las artes plásticas.

Estos ires y venires de la fotografía en las exposiciones a través de siglo y medio develan no sólo una aceptación o no aceptación dentro del marco del arte, sino transformaciones profundas en la definición misma de las artes, en sus propias bases. Desde hoy, 2006, tras tantos premios entregados a fotografías en todos los ámbitos de las artes, incluso estaríamos más cerca de ese primer salón de 1886 que de aquél que fue llevado a cabo en 1940.

En 1842, el Barón Louis de Gros realiza la primera fotografía de la que se tenga noticia en Colombia, se trata de un daguerrotipo,<sup>3</sup> la *Calle del observatorio*,<sup>4</sup> que captura una típica vía empedrada que se pierde a lo lejos en los límites de los cerros bogotanos y en cuyos costados hay casas de tipo colonial. Antes de tener acceso a la fotografía, el Barón Louis de Gros era un aficionado al dibujo y a la pintura, así, es probable que para él como para muchos de los observadores de la naturaleza del siglo XIX, el daguerrotipo se presentara como la oportunidad de reemplazar la técnica del dibujo al natural,<sup>5</sup> de hecho, *La calle del observatorio* está cercana al típico costumbrismo que dominó el campo de la pintura en la Colombia decimonónica. Y, sin embargo, esta fotografía es excepcional pues las tomas de exteriores fueron escasas en aquellos años, debido a que la demanda de “vistas” o panoramas fue prácticamente inexistente; la fotografía, de precios sumamente elevados, era destinada a retratos de personas con la capacidad económica para costearlos.

Sólo basta un dato, la llegada del daguerrotipo a la Nueva Granada coincidió con el auge de los retratos en miniatura como género pictórico, lo

<sup>3</sup> Gracias a la divulgación que el Estado francés hiciera a través de folletos impresos en diferentes idiomas, luego de la comprarle la patente a Louis Jacques-Mandé Daguerre en 1839. En esta técnica se utiliza como soporte una placa de cobre bañada en yoduro de plata, que, luego de ser expuesta a la luz, se somete a la acción de los vapores de mercurio hasta hacer visible la imagen, la cual finalmente se fija con hiposulfito de soda. La imagen resultante era indistintamente positiva o negativa según el ángulo de observación, por tanto era una imagen única y no reproducible.

<sup>4</sup> Hoy la calle no existe pues la calle 8<sup>a</sup> sobre arriba de la carrera 8<sup>a</sup> se cerró a razón de la construcción del Palacio de Nariño.

<sup>5</sup> Lograr que la naturaleza se dibujara a sí misma, sin la ayuda del pincel del artista, era el objetivo principal y el mayor anhelo de los descubridores de la fotografía al inicio del siglo XIX, de ahí los múltiples nombres colocados al invento que connotan esa intención: Nicéphore Niepce hablaba de *heliografías*, o dibujos hechos por el sol, o Henry Fox Talbot de *dibujos fotogénicos*. Estas denominaciones como se observa, ya muestran la naturaleza paradójica de la concepción fotográfica, como imagen producto de lo natural y lo cultural. Ver: Batchen, Geoffrey *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

que resultó del mecenazgo de militares y mandatarios que seguían modelos culturales europeos, especialmente franceses de espíritu romántico, y que se hacían retratar en pequeñas placas de marfil, en posturas que reflejan la satisfacción y la vanidad de su poder. Sin embargo, este género decayó prontamente, la fotografía estaba allí para remplazarlo.

Ante la competencia que se les vino encima, los pintores José Gabriel Tatis, José María Espinosa, Enrique Price, Manuel María Paz y los litógrafos Celestino y Jerónimo Martínez empezaron a practicar la fotografía,<sup>6</sup> de modo tal que en la década del setenta la actividad de los miniaturistas se fue reduciendo hasta desaparecer y, entretanto, las galerías de daguerrotipia crecieron inusitadamente, tanto así que en la de los noventa la fotografía se convirtió en una técnica con popularidad entre un amplio público.<sup>7</sup>

En cualquier caso, si la miniatura fue desplazada por la fotografía, los retratos al óleo de mediano formato fueron en aumento a fin de siglo, muchos de ellos solicitados tras la muerte de un ser querido. Ramón Torres Méndez, por ejemplo, realizó por encargo oficial un retrato de Vicente Herrera y Vanegas,<sup>8</sup> ahora bien lo interesante de este cuadro radica en una austereidad cromática que denota una inspiración netamente fotográfica.

<sup>6</sup> Martínez, Efraín, *Ramón Torres Méndez. Pintor de la nueva Granada 1809-1885*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1987 p. 61.

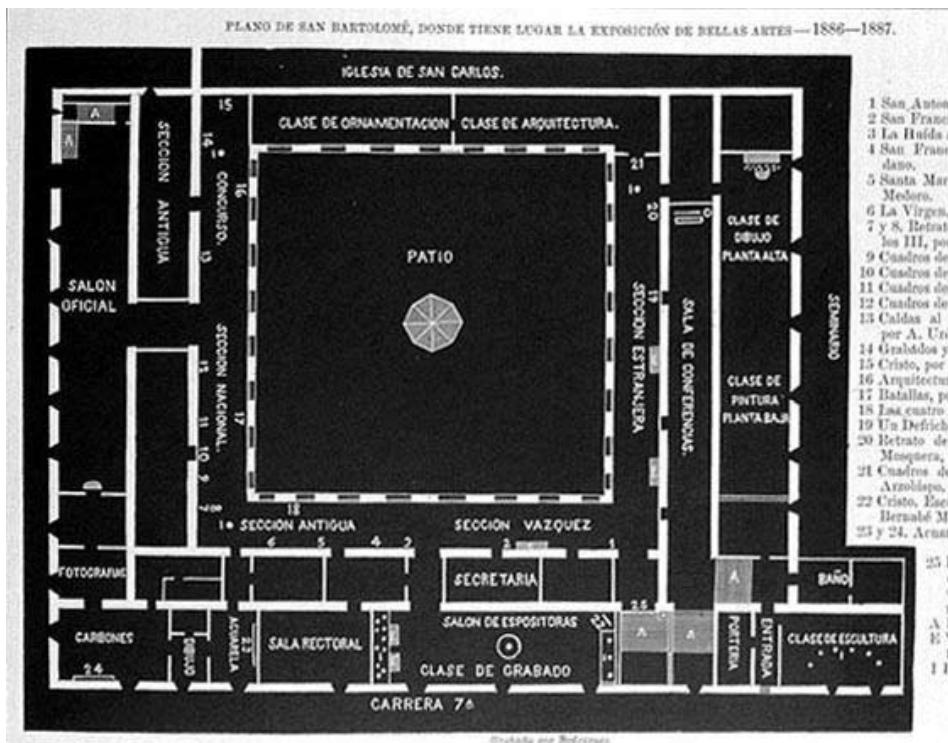
<sup>7</sup> Efraín Martínez habla de la depreciación del valor de la fotografía en los primeros años, en 1847 se pagaban diez pesos, mientras ya en 1853 valía dos pesos, lo cual indica la tendencia a la baja a final del siglo. Así lo indica también Roberto Rubiano en *Crónica de la fotografía en Colombia*, Taller la Huella, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1984, p.16 y 17.

<sup>8</sup> Exjefe del partido radical y ex presidente del Estado Soberano de Santander. Ibidem, p.61

La fotografía no estaba separada de las artes, servía de referente o les robaba el público, sin embargo, el problema de fondo es que las artes no habían definido sus fronteras. En la Exposición de Bellas Artes celebrada en 1886, el mismo año de la fundación de la Academia de Bellas Artes, se realizó una amplia muestra que incluyó cerca de 1.200 objetos. Diversas personas involucradas en labores manuales respondieron con ánimo a la invitación estatal de enviar sus trabajos: “desde los Aceros de la Cruz hasta los artistas de prestigio contemporáneos de aquel suceso; desde los estudiantes de la escuela que regentaba Urdaneta hasta los aficionados de la ciudad; desde los coleccionistas de mariposas y decoradores de aparatos telefónicos hasta los acuciosos artesanos que elaboraban raros e inútiles objetos de madera, de esparto, de lana o de barro, todos enviaron sus obras al salón”.<sup>9</sup> En tan gigantesca exposición, que hoy nos parece inconcebible, se admitieron todos los productos artesanales, aunque se concedieron los mejores y los más amplios espacios a las artes mayores, especialmente a los trabajos que abordaban temas nobles y de jerarquía académica, como los cuadros históricos bíblicos y de inspiración religiosa, así como las piezas realizadas en los medios más tradicionales como óleo, acuarela, mármol, bronce, madera y piedra.

Precisamente la Academia se había fundado con el propósito de hacer una clara diferenciación entre las artes mayores y las menores, propósito que, como se ve, no fue conseguido en modo alguno en su exposición fundacional. La exhibición, realizada en el Colegio de San Bartolomé, estaba organizada

<sup>9</sup> Barney Cabrera, Eugenio, “Notas y apostillas del Salón anual 1.886-1887”, En: Revista *Arte en Colombia* N° 3, Bogotá, Marzo 1977, p. 35.



Plano Colegio San Bartolomé, Exposición de Bellas Artes 1886

en distintas secciones, algunas dedicadas a exponer ejercicios de las clases de ornamentación, arquitectura, dibujo, escultura, grabado, litografía y pintura, y, en medio de todos éstos, una sala dedicada a la fotografía; incluso uno de los premios del Salón fue otorgado a una “copia de fotografía”, y varios expositores concursaron con “fotografía iluminada” y con series de fotografías.<sup>10</sup>

---

10 *Ibidem*

En exposiciones posteriores se le siguió otorgando un espacio a la fotografía, como en la realizada en 1899,<sup>11</sup> en la que se recibieron 561 trabajos, entre ellos 374 de pintura y 82 de fotografía, cada una era válida de manera independiente y la fotografía se entendía como uno más de los distintos oficios. No obstante, este salón es absolutamente crucial –uno de los puntos con el que abrí este ensayo– por la polémica desatada a partir del cuadro *La mujer del Levita* de Epifanio Garay.

El cuadro es un cuadro típico para su momento en Colombia, Garay extrajo el tema de un pasaje bíblico en el que una mujer infiel es dada por su esposo a unos asaltantes, quienes devuelven su cuerpo al día siguiente luego de ser violada y golpeada de la manera más brutal. Garay nos muestra la escena en la que el esposo encuentra a la mujer muerta a la entrada de su casa, un cuerpo que, sin embargo, sigue la estética de la época y del lugar en cuanto no muestra las terribles heridas que debería tener. Con todo, dos críticos de la época, Ruben J. Mosquera y Max Grillo se fueron lanza en ristre en artículos de prensa contra Garay, ahora bien la denuncia no se dirigía hacia el tema, ni hacia la resolución formal, por el contrario se encargaron de denunciar el recurso fotográfico utilizado para aquel cuadro, acusación que el pintor asumió como una clara intención de desprestigio ante sus admiradores y, por supuesto, sus eventuales compradores.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Ver: Medina, Álvaro, *Procesos del arte en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978, p. 32.

<sup>12</sup> Para el historiador Álvaro Medina, tras esta intención se ocultaban debates políticos e ideológicos de la época, si se tiene en cuenta que unos meses después de inaugurada la muestra se inició la Guerra de los mil días. Por tanto, los comentarios se dirigían a cuestionar la filiación de Garay con el pensamiento de la Regeneración, proyecto político del gobierno conservador de Rafael Núñez, más que a un debate sobre los preceptos netamente artísticos.



Epifanio Garay, *La Mujer del Levita*, 1899, óleo sobre lienzo

Garay resolvió responder a la difamación con una carta firmada por testigos que daban fe de haberlo visto trabajar de la manera más convencional y sin otra ayuda que la de sus propios ojos y manos. Entre los firmantes estaban algunos pintores como Eugenio Zerda y Francisco Torres Medina, el escultor Silvano Cuellar e, incluso, el más relevante de los testigos, el portero de la Escuela de Bellas Artes, Antonio Cortés,<sup>13</sup> quien confirmaba haber visto a Garay utilizando un aparato fotográfico, pero sólo tras haber terminado de pintar a la mujer y con el único fin de documentar ese fragmento. Ello, para

<sup>13</sup> *Ibidem*. pp. 37-42.

dar cumplimiento a la promesa que le hiciera a la modelo de que le haría conocer el resultado final de su trabajo.

El uso del recurso fotográfico quedó desvirtuado por los relatos de los firmantes: Garay no se había basado en la fotografía para dar cuenta de una temática bíblica. Y, sin embargo, lo absolutamente paradójico del caso es que existen retratos de Epifanio Garay realizados sobre láminas fotográficas, como el de Benjamín Garay (ca. 1890), del Museo Nacional, que fue pintado directamente sobre la fotografía, lo que indica la aceptación de esta técnica por parte de la Academia.

Ricardo Acevedo Bernal, el otro gran representante de la pintura académica en ese cambio de siglo, no se quedaba atrás: en muchas ocasiones usó la fotografía como recurso. El asunto es básico, muchos de los cuadros solían ser encargados luego de la muerte del sujeto, de modo tal que sólo podían ser realizados a partir de fotografías o, sencillamente, si el cliente estaba vivo, le evitaban la incomodidad de posar durante horas en el estudio del pintor. Cosa de la que se lamenta profundamente el profesor y director de la Escuela de Bellas Artes en los años veinte, Francisco Antonio Cano:

[...] por desgracia común a casi todos nosotros, la casi totalidad de esa obra (los retratos) fue hecha sobre fotografías. Fotografías de personas muertas hace mucho tiempo, de personas que no conocimos, de gentes insignificantes y poco propicias a ocupar la inteligencia y el saber en la traducción a la pintura de sus fisionomías.<sup>14</sup>

Tras este comentario, Cano rescata en otro párrafo las obras de Acevedo

<sup>14</sup> Cano, Antonio, *Iniciación de una guía de Arte Colombiano*, Academia Nacional de Bellas Artes, Bogotá, 1934, p. 142.

Bernal que al eludir el referente fotográfico demuestran, a su manera de ver, el talento e ingenio del pintor, lo que prueba cómo en las primeras décadas del siglo XX la fotografía fue sacada del ámbito de las Bellas Artes.

En el proceso de la Academia es fehaciente la negación de la fotografía como expresión artística, en suma: nunca hubo laboratorio fotográfico dentro de la Escuela, lo que va de la mano con unos artistas que, a medida que avanzaba el nuevo siglo, acudieron cada vez menos a este recurso. El arte es considerado como un producto de la creatividad interpretativa y de la habilidad manual del autor. La fotografía, al ser un proceso mecánico, queda relegada a un lugar ajeno al arte.

La institucionalización que hace el Estado de los Salones de Artistas en 1940 es muestra de ello, sencillamente no hay ningún espacio para la fotografía en la convocatoria. Relegada y desplazada del campo oficial de las artes plásticas, la fotografía pasa a ser una técnica de uso doméstico y de reportería en medios masivos, cabe en los periódicos y en los álbumes familiares pero no en los salones de artistas. Es a través del Salón Nacional, con la iniciativa de Jorge Eliécer Gaitán, Ministro de Educación del gobierno de Santos, que se llevan a cabo discusiones sobre el arte entre los conociédores, aficionados y artistas durante el decenio del cuarenta, y por tanto en el siguiente se empiezan a plantear debates que permiten una profesionalización del campo crítico que cuestiona las valoraciones de tipo moral o político que durante largo tiempo rigieron las discusiones sobre el campo artístico en Colombia. A estas discusiones se sumaron dos cosas, en primer lugar la aparición de un grupo de artistas que plantean a través de sus obras una autonomía del campo

del arte al centrar su atención en los problemas plásticos propios de la pintura o de la escultura, y al darle a la propuesta visual una relevancia igual o incluso mayor a las de las temáticas abordadas. Por otro lado en 1954 llega la crítica argentina Marta Traba, quien estimula la búsqueda del estilo particular de cada artista, de la firma, por lo que la expresión de la subjetividad a través de la cual el artista reinventa el mundo resulta fundamental. De este modo a final de los cincuenta ya hay un planteamiento moderno en el arte colombiano, que pronto se desdibuja con los artistas de la generación nadaísta, y que sacan al arte de la esfera de autonomía que por lo menos en términos de pureza de los medios existía hasta ese momento.<sup>15</sup>

La firma y por tanto la mano del artista fueron durante este largo periodo prácticas inherentes a la actividad plástica, y por tanto la fotografía no entraba dentro de su esfera, quedaba relegada de los salones del arte, pues no se constituía como un medio artístico. Es hasta 1973 que la fotografía vuelve a entrar en el ámbito del arte a través del Salón Nacional de Artistas que pronto, en 1975, cambiará incluso su nombre, como ya fue señalado, al de Salón de Artes Visuales. Ahora bien, el punto de este giro radica no sólo en la entrada de la fotografía sino en la ruptura de la misma definición de artes. Durante la década de los sesenta los escándalos derivados por los eventos artísticos y sus jurados fueron frecuentes, la entrega del premio Dante Aligheri<sup>16</sup> a Bernardo Salcedo da cuenta

<sup>15</sup> El periodo en el que se logró consolidar el arte moderno en Colombia, como bien lo ha propuesto Carmen María Jaramillo, fue el periodo en el que Marta Traba estuvo presente en Colombia, 1954-1969. Una investigación seria y rigurosa sobre el arte moderno en Colombia se encuentra en: Jaramillo, Carmen María, *Alejandro Obregón. El mago del Caribe*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2001.

<sup>16</sup> Para más detalles Ver: Barrios, Álvaro, *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1999.

de ello, si bien Salcedo no usaba fotografía, empleaba cosas ya hechas, patas de muñecos y huevos de plástico, de modo tal que el problema de factura quedaba relegado frente al problema del concepto, en suma, nuevamente se perdieron los límites del arte, aún sin haberse acabado de configurar en nuestro país.

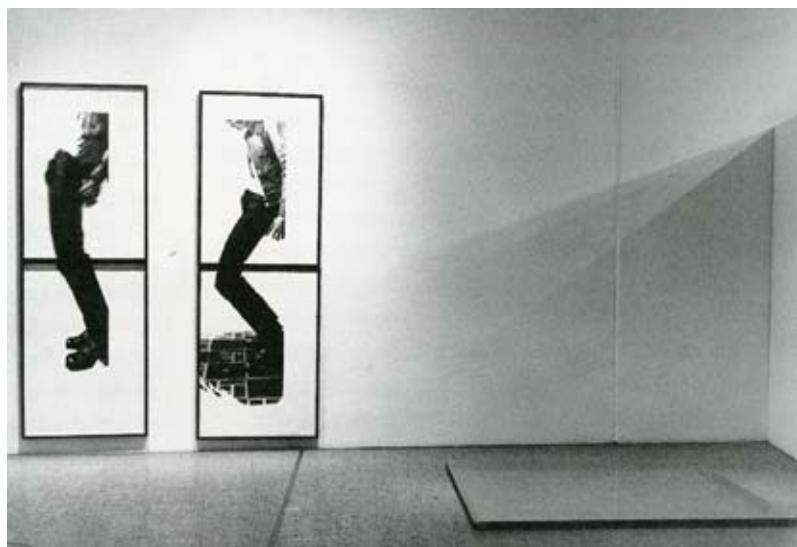
La inclusión de la fotografía en el salón no sólo da cuenta de la apertura de una nueva casilla, sino que muestra, justamente, la fractura de la esfera del arte y del arte como oficio. Prueba de ello es que, en 1976, se le concede una mención a una obra fotográfica: *Interior № 1, Interior № 2* de Fernell Franco,<sup>17</sup> ahora bien no sólo por el hecho de que se trate de una fotografía sino porque, a diferencia de otros artistas con formación académica en las artes, Franco no tenía idea de cómo echar una pincelada, de hecho, se inició como fotógrafo a partir de su experiencia en reportería gráfica en el diario *El País* de Cali, aspecto sobre el que se volverá en el cuarto capítulo.

En este nuevo ámbito, el Salón Atenas fue un punto crucial, pues bajo la dirección de Eduardo Serrano, promocionó las propuestas experimentales de artistas jóvenes. Por fuerza en ellas la fotografía ocupa un lugar relevante. Las nueve versiones del Salón Atenas se realizaron en el Museo de Arte Moderno de Bogotá entre 1975 y 1984. En la primera versión, Miguel Ángel Rojas presentó *Atenas C.C.*, obra mixta compuesta por dibujo –en la pared estaban expuestos dos dibujos del mismo sujeto en tamaño natural– y fotografía –en el piso se disponían fotos de baldosa a escala 1:1–. A través del juego con la escala, esta obra rompe el problema de representación del arte, lo que a su vez se ata con su

<sup>17</sup> Camilo Calderón, *50 años el Salón Nacional de Artistas*, Colcultura, Bogotá, 1990, p. 197



Fernell Franco. *Interior N° 10, Serie Interiores*, 1976. Mención en Fotografía, Salón de Artes Visuales, 1976.



Miguel Ángel Rojas, *Atenas C.C.* 1975, Dibujo, fotografía y semen.

título mismo, el cual traza una directa relación entre el nombre del Salón y el de una sala de cine continuo del centro de la ciudad, asunto que será retomada en el segundo capítulo.

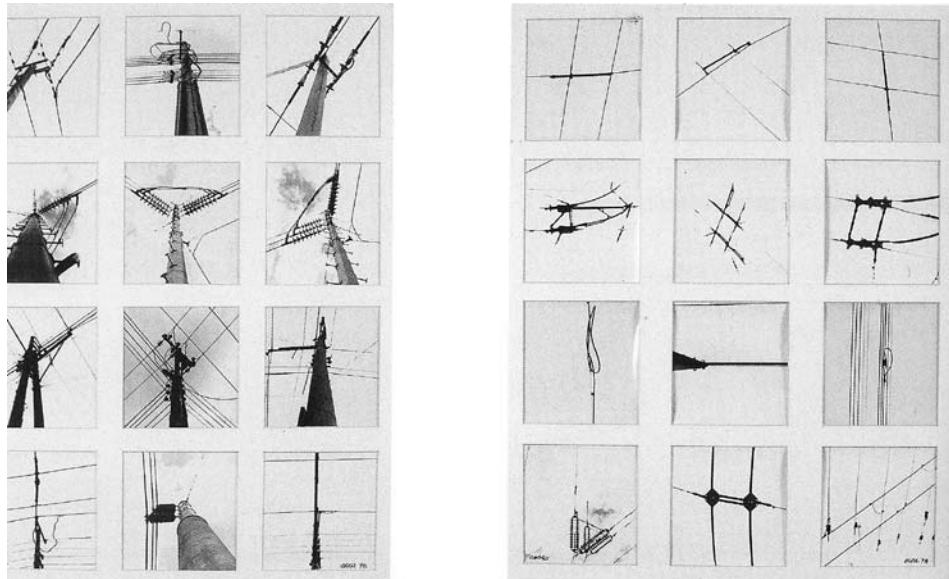
En la segunda versión del Salón, Camilo Lleras presentó una serie de nueve fotografías en secuencia bajo el título, *Testigo matinal (Autorretrato)*, en la que aparece él en el baño ante un espejo realizando una rutina diaria de aseo, que va desde secarse con una toalla, vestirse y peinarse hasta cepillarse los dientes. Aquí el término *testigo* parece aludir al espejo<sup>18</sup> que, como símil de la cámara, capta una realidad de la que sólo pueden ser tomados fragmentos y recortes.



Camilo Lleras *Testigo Matinal* 1975-76.

Una aproximación no documental sino experimental de la fotografía, tiene lugar por primera vez en el cuarto Salón Atenas, en 1978. En éste, Jorge Ortiz presentó su serie *Cables*, con una intención menos narrativa que la de Lleras, y con intereses más formales. Ortiz extrae detalles del paisaje urbano, segmentos del cableado aéreo, con los que organiza tensiones y juegos visuales. La referencia de los postes que sujetan estos cables figura sólo en ocasiones, de modo que la ciudad no aparece en sí misma sino a

<sup>18</sup> Según Jaime Ardila “en general, los autorretratos de Camilo Lleras son tomados por él mismo, a puerta cerrada o en privado, y sin la participación de un ayudante. De esta manera el fotógrafo debe aprender a mirarse en la cámara como si ésta fuese un espejo. Ardila, Jaime, “Obra fotográfica de Camilo Lleras”, En: *Revista Arte en Colombia* N° 2, Bogotá, octubre diciembre 1976, p. 18.



Jorge Ortiz, *Cables* 1978 Fotografía

través de los trazos del cableado. Tomas en contrapicado, lo que implica que el cielo, como escenario de fondo, se lea completa o parcialmente blanco. Ortiz, de esta manera, dibuja y compone un planos completamente abstractos –en el juego de las líneas radica la fuerza de la imagen– y esto lo hace a través de una cámara fotográfica.

Ejemplos de lo que sucede con la fotografía en la década del setenta, estos casos apuntalan el inicio de un reencuentro, oficial por demás, que se da entre la fotografía y las artes plásticas. Un cruce de caminos que señala que las mismas artes han abierto su campo de un modo tan rotundo que hoy en día es imprescindible abordar tales problemáticas. No es casual que en el 2006 se

vuelva sobre esta historia, así como a finales de los setentas se tomó, desde el campo del la historia del arte, la historia de la fotografía en Colombia de la primera mitad del siglo XX. A partir de los setentas se incluye, en la historia del arte, una serie de fotógrafos que construyeron una obra importante al margen de la Academia y, en consecuencia, de los salones de arte, baste mencionar a Jorge Obando y a Luis Benito Ramos, dos grandes fotógrafos que han sido señalados por Álvaro Medina en su libro *El arte colombiano de los años veinte y treinta*.<sup>19</sup>

Es absolutamente relevante que los nexos entre arte y fotografía se den justamente antes y después de la Academia, una academia débil, que justamente se erigió cuando sus propias leyes se estaban cayendo a pedazos. Esta tensión entre la segunda mitad del siglo XIX y el final del siglo XX en Colombia resulta larga y corta a la vez, la llegada de la fotografía se dio como un oficio más, dado que el arte, el costumbrismo, no llevaba consigo todo el velo del genio sino que estaba entramado en un entorno cotidiano que bien captaba momentos de mercado a lo Torres Méndez o personajes ilustres en miniaturas sobre láminas de marfil. La fotografía en su carácter de oficio y en su capacidad de dar cuenta de ese entorno y, sobre todo, de esos personajes, bien podía ser una de las labores que desempeñaba el artista. Ahora bien, en la segunda mitad del XX, la fotografía ya

<sup>19</sup> Ver: Medina, Álvaro, *Arte colombiano en los años veinte y treinta*, Tercer Mundo, Bogotá, 1994. Por lo demás, es a principios de los ochenta cuando se inician las investigaciones y los tirajes de historias de la fotografía en Colombia: La primera aproximación fue un corto libro de Marcos, Roda y Rubiano, Roberto: *Fotografía Colombiana contemporánea*, Taller la Huella, Bogotá, 1979. Luego los mismos autores editarían *Crónica de la fotografía en Colombia : 1841-1948*, Bogotá, Taller la Huella, Bogotá, 1983, con investigación y selección Marcos Roda, Roberto Rubiano y Juan Carlos Rubiano; y en el mismo año se publica *Historia de la fotografía en Colombia*, Museo de Arte moderno, Bogotá, 1983 bajo la dirección de Eduardo Serrano.

no entra como un oficio a los salones de arte, pues justamente el oficio se ha acabado, entra, por el contrario, como una manera de dar cuenta, de enfocar la realidad circundante, lo que no hace otra cosa que mostrar un arte que vuelve sobre la vida, que rompe sus límites para entrarmarse con el mundo, con la cotidianidad de los artistas. El problema de estas incursiones de la fotografía en el campo del arte, radica pues en la definición del arte y el punto está en que una definición se caracteriza más que por apuntalar un significado, en trazar límites y fronteras.





## Capítulo 2. De la crónica al arte, y más allá del arte

En 1998 el Museo de Arte Moderno de Bogotá realizó una exposición que batió record en número de visitantes. El público acudió con gran ánimo a observar la muestra de uno de los protagonistas de la historia del arte español: Francisco de Goya. Se exhibía parte de las reconocidas series de grabados *Los Caprichos*, *Los desastres de la guerra* y *Los Disparates*; una muestra en la que muchos bogotanos tendrían la oportunidad de ver, de primera mano, obras de este artista español.

Durante las visitas guiadas se explicaba la naturaleza múltiple de la obra gráfica, es decir, cómo en el caso del grabado no podía hablarse de “original” simplemente, sino de “original múltiple”, pues cada imagen es una copia que proviene de una matriz que el artista ha trabajado. Un grabado por definición no es original, quizás el original es la plancha de metal, el material sobre el que directamente el artista deja su huella, pero la plancha nunca es la obra, es el medio a través del cual se logra la imagen final: los múltiples originales.

Por eso mismo se explicaba que este tipo de obras de arte reproducidas a partir de una matriz como el grabado, la escultura, o la fotografía, permiten que se puedan realizar nuevas copias luego de la muerte del autor. Y en efecto, algunas de las piezas expuestas en el museo habían sido hechas por expertos de la Academia de San Fernando de Madrid<sup>20</sup> tras la muerte de Goya, sin

<sup>20</sup> Institución organizadora de la exposición y propietaria de las piezas.

embargo dentro de la muestra resultaba difícil saber cuáles grabados habían sido impresos por Goya y cuáles no, pues ninguno estaba firmado; no estaba a la vista una huella que comprobara la autenticidad de la pieza, y le diera una clara y contundente paternidad. En cualquier caso, el público salía satisfecho de haber visto unos auténticos Goyas, no únicos, otras copias podían estar siendo exhibidas al mismo tiempo en un lugar lejano, pero quién podía negar que cada línea y trazo que conformaban los grabados, no fueran la huella directa de la mano del español. En suma, aquel romántico espectador podía satisfacer a cabalidad su búsqueda de aquello que se supone es esencial en el arte: la originalidad y la autenticidad.

Pareciera natural que en un momento donde gran parte de la experiencia del mundo se produce de manera mediada, a través de imágenes que aparecen en las pantallas del televisor y el computador, se mantenga un fuerte deseo de acudir a experiencias de primera mano. Y no sorprende que un amplio número de personas se dirija al museo en busca de una experiencia no mediada, de un contacto con un original.

Una experiencia casi sagrada con una obra de arte, como si de una reliquia se tratara, lo que encuentra su explicación en el origen más lejano de la producción de las imágenes, de las que el arte es heredera. Walter Benjamin así lo expuso hace más de setenta años en su conocido ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica:”<sup>21</sup> que el arte haya mantenido

<sup>21</sup> Walter Benjamin “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, En: Discursos interrumpidos, Taurus Ediciones, Madrid, 1973.

durante un largo tiempo un halo aurático, tiene explicación en el uso mágico y religioso de las más antiguas imágenes, a las que hoy llamamos arte.

Cuando va al museo, el visitante tiene el deseo de poder hallar en la obra, en palabras de Benjamin, un “aquí” y “ahora,” que es lo que nutre esa singularidad de la experiencia frente a ella. Ante una obra de arte, el espectador se dice a sí mismo: “Aquí estoy, en presencia de una auténtica obra, y en el mismo lugar donde alguna vez estuvo su autor y dejó su huella.”

Con el grabado, técnica que se expande desde el siglo XV en Occidente, sucede algo particular, ya que su carácter múltiple coloca en segundo lugar valores como la unicidad y la originalidad. Por ejemplo, el papel que jugó la xilografía durante siglos resulta clave, pues fue el primer medio que posibilitó reproducir obras de arte y acercarlas a un público que no podía dirigirse a los originales. Más adelante, este acercamiento lo harían con mayor efectividad, en términos de similitud y cantidad, la técnica litográfica y, más tarde aún, la fotografía.

En todo caso, más allá de establecer relaciones, obra original vs. copia, u obra única vs. obra múltiple, el asunto central de la reproductibilidad segun Benjamin, es que:

[...] por primera vez en la historia, la reproductibilidad emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual [...] Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función interna del arte. La imagen ya no se funda en lo ritual sino en lo *político*. En suma, el arte pasa de tener una función ritual a una función política.<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> *Ibidem.*

Es por eso que a través y con la fotografía se replantean los conceptos que durante un largo periodo estuvieron ligados a una valoración del arte, como por ejemplo, el aura, la autenticidad, la originalidad y lo cultural. La fotografía, al ser un medio de reproductibilidad técnica, por un lado, permite que en la creación visual se desplace la importancia de la mano para otorgarle una mayor relevancia al ojo, y dos, acerca un universo de imágenes a la masa, y permite con ello una nueva forma de circulación de las imágenes, que las hace potencialmente políticas.

Aún así, la narrativa maestra del arte moderno reprimió la deconstrucción que efectuó la fotografía de los valores más tradicionales del arte. En nuestro contexto, por ejemplo, los artistas modernos construyeron sus propuestas bajo los presupuestos de una teoría del arte por el arte, en donde se valoran la creatividad, genialidad, autenticidad, en suma, la unicidad de la obra. La crítica de arte Marta Traba, la defensora más aguerrida de estas premisas, definió como dos las diferencias principales entre el arte decimonónico y el arte moderno.<sup>23</sup> En primer lugar, si en el arte del siglo XIX era visible un estilo, éste definía a toda una época y a un grupo de artistas, mientras que en el arte moderno es primordial crear un estilo que sea personal e intransferible, esto es, que identifique a cada artista. Por otro lado, el pintor del siglo XIX se resiste a abandonar una representación mimética de la realidad, en cambio, el artista moderno toma distancia y decide reinventarla. Esto quiere decir que

<sup>23</sup> Esta definición la haría en 1968, luego de que los artistas a los que se refiriera ya habían consumado su aporte más relevante al arte colombiano, Ver: Traba Marta, *Historia abierta del arte colombiano*. Ediciones Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1984.

entre la realidad y el artista moderno se encuentra un elemento supremamente vital: la subjetividad, que es la que le permite al autor interpretar lo que ve, con lo que logra una auténtica expresión personal.

Entonces tenemos que para los artistas modernos lo que prima es por encima de todo hacer reconocible su propio estilo. Una pintura de Alejandro Obregón tiene unas características visuales, cromáticas y formales que nos permiten diferenciarla claramente de una de Fernando Botero. Asimismo sucede entre una escultura de Ramírez Villamizar y una de Edgar Negret. Cada una de las obras es la manifestación de una auténtica expresión personal, que es lo que las hace “originales” –aunque esta lógica produce una paradoja, y es que percibamos que el artista termina copiándose a si mismo en cada obra. “Original: adj. Dícese de aquello, especialmente de las obras intelectuales o artísticas, que no son repetición, copia, traducción o imitación de otras”.<sup>24</sup>

Y sin embargo, como Adorno lo señala en su Teoría Estética, es a través de una defensa de su autonomía, como es posible que el arte moderno tome una postura política. No obstante, los artistas colombianos no se embarcan en una búsqueda de la pureza total del arte, Negret y Ramírez Villamizar, los artistas más “abstractos”, por ejemplo, citan el arte precolombino y colonial a manera de referencia eminentemente formal. Ramírez más clásico, Negret, más barroco, pero en ambos el problema principal es la solución plástica, y la innovación visual que puedan efectuar a través de su obra.

---

<sup>24</sup> Diccionario Conciso Ilustrado, Ediciones Larousse, México, 2001, p. 887.

Ni qué decir de la contaminación “narrativa” de las obra de Obregón y Botero, que toman elementos de la cultura popular, sin olvidar de nuevo, como hacen Ramírez y Negret el problema de la solución plástica. En los cuatro, Negret, Ramírez, Obregón y Botero, su formación ha involucrado el mismo método del aprendizaje artístico establecido por las primeras Academias del siglo XVII: copiar a otros artistas. Sin embargo, se espera que esta actividad conduzca a la maduración de su propuesta personal y se supone que con el tiempo tal práctica debe desaparecer para llegar a un estilo propio.

En suma, retomar el arte del pasado, traducirlo e interpretarlo, era una artística desde hace siglos, una apropiación que de todas formas operaba dentro de la propia esfera del arte. En la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, los artistas hacen un giro, pues, de una parte, ya no retoman sólo elementos de la historia del arte sino elementos de su actualidad, y de otra, toman en serio el camino que la fotografía había abierto, al enfrentarse con la copia única como vehículo del verdadero arte, y finalmente, si bien sus obras pueden tener un sello, su estilo parece más conectado con la época, la paleta y trazos de los medios de comunicación, que con un esfuerzo por llegar a un arte individual.

La prensa en Colombia ha jugado un papel importante en el desenvolvimiento de la dinámica política desde el siglo XIX. En el siglo pasado fue tal su importancia que, para los entendidos, las versiones parcializadas sobre la violencia de los años cuarenta por parte de los periódicos de mayor circulación nacional como *El Tiempo*, *El espectador*, *El siglo* y *Jornada*, se constituyó en otro de los ingredientes que incentivaron la irascibilidad entre

liberales y conservadores. De ahí que el Estado empezara desde aquel momento a implantar una censura de prensa con el fin de calmar los ánimos de uno y otro bando, práctica de control sobre los diarios que se extiende durante un largo periodo, incluyendo el Frente Nacional.<sup>25</sup> Pocos años después, década del sesenta, surgen algunos artistas en Colombia que inician una producción visual a partir de las imágenes que la prensa ofrece y que son la fuente principal de su obra. Resulta por tanto interesante analizar que tipo de selección se hace, en medio de unas particularidades que adquiere la prensa y que se hacen evidentes desde la dictadura de Rojas Pinilla (1953 a 1957). En palabras de Daniel Samper:

...en 1953 sube al poder el general Gustavo Rojas Pinilla, cuyo gobierno impone la censura y clausura de *El Tiempo* y *El Espectador*. Sin sus fuentes habituales de trabajo y cercenada la información y la opinión políticas, mucho periodistas se vieron obligados a refugiarse en la crónica roja y fundar revistas de reportaje como *Sucesos*, que no desvelaban al gobierno y en cambio atraían a los lectores.<sup>26</sup>

Es decir, en los años sesenta ante la censura estatal desaparece prácticamente de los diarios la noticia que narraba los acontecimientos de la violencia política, y en cambio se expande la crónica de anécdotas privadas, de carácter doméstico, en la que se relatan melodramas pasionales que originadas en el desajuste social siempre terminan en la muerte trágica.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Con respecto al enfrentamiento entre liberales y conservadores, que se desencadena desde el Bogotazo los periódicos ejercieron una influencia notable entre los seguidores de uno y otro partido político, y fue un ingrediente más, para incitar a la agresión entre unos y otros. Ver: Santos Calderón, Enrique, "El periodismo en Colombia. 1886-1986", En: Tirado Mejía (dir), *La Nueva Historia de Colombia*, Vol. 6, Planeta, Bogotá, 1989, pp.109-136.

<sup>26</sup> Samper, Daniel, *Antología de grandes crónicas colombianas*, Tomo II, p27-28. Aguilar, Bogotá, 2004.

<sup>27</sup> En Bucaramanga la gente compraba la Vanguardia Liberal, no para enterarse de los últimos acontecimientos

En ese periodo estos relatos e imágenes de la crónica roja, llaman la atención de una artista colombiana e influencian decisivamente el planteamiento de su obra: Beatriz González, quien inicia, luego de terminar sus estudios de artes plásticas, una colección de las dos páginas que considera más relevantes y atractivas del periódico, desde *Vanguardia Liberal* hasta *El Tiempo*: las sociales y las de antisociales.

Ahora bien, además de González, hay otro protagonista interesado por la imagen múltiple del mundo contemporáneo, y por la producción visual múltiple que la prensa ofrece, como también por otro tipo de testimonios que por la censura no se difunden: Taller 4 Rojo, grupo artístico conformado en 1971, propone la producción de obras de claro contenido político a partir de fuentes fotográficas que tiene su origen tanto en la prensa, como en fotos que ellos mismos elaboran, pero en todo caso, se trata de fotografías que reafirman el carácter testimonial de sus imágenes.

Entonces, por un lado tenemos a González, que parte en principio de la imagen múltiple para crear una obra única, óleos o esmaltes sobre lienzo o metal, y, aunque en 1968 inicia una obra que es múltiple, grabados, éstos

económicos y políticos del país, sino para leer las macabras historias de la última página del periódico, dedicada exclusivamente a los crímenes violentos. Uno de estos reportajes fue el comentario de corillo de familias, amigos y vecinos durante semanas: "La muñeca del dolor." El titular de la noticia era el sobrenombre que inventó el periodista para referirse a Cecilia Ordóñez, una mujer de clase media que había matado a su cuñada. En la publicación se contaba con detalles los últimos acontecimientos y motivaciones del crimen: el hermano de la "negra" Cecilia había llegado a su casa familiar muy acongojado, pues el médico que había atendido a su mujer en el parto le había afirmado que su hijo no era sietemesino, lo que ponía en duda la fidelidad y virginidad de su mujer, debido a que el matrimonio no se había consumado hacia más de siete meses. El asunto se resolvió rápidamente: la hermana salvó la honra familiar a cuchilladas.

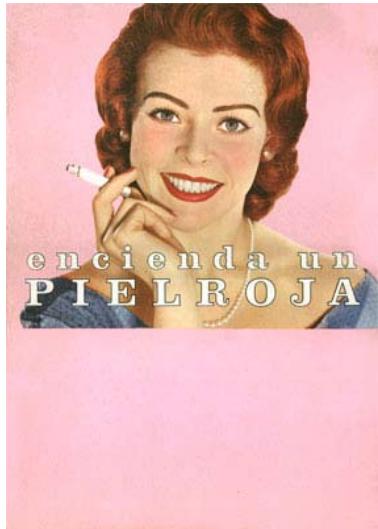
circulan dentro de un circuito cerrado, propio de la esfera del arte. Y por otro, Taller 4 Rojo, parte de la imagen múltiple para producir obra múltiple que incluye a la fotografía, con el fin de trascender la autonomía del arte. En ambos trabajos puede hacerse una lectura desde la discusión más fuerte del periodo: el compromiso político, lo cual nos devuelve a la reflexión del inicio de este capítulo, sobre la obra de arte en la era de la reproductividad técnica, es decir, está lo político en la temática y el contenido, o en la forma en que las obras circulan.

Beatriz González estudió Bellas Artes en La Universidad de los Andes, y al finalizar su carrera inició una serie de variaciones sobre algunas obras de grandes pintores como Velásquez y Vermeer, en las que los juegos visuales, compositivos y puramente pictóricos tomaban protagonismo.

En ese momento Fernando Botero se convierte en su modelo a seguir<sup>28</sup> debido a la forma en que elabora en su obra comentarios sobre la sociedad colombiana, sin dejar de lado una inteligente apropiación de la historia del arte. Con estas estrategias el pintor elaboraba una crítica social a través de retratar con humor y agudeza los tres bastiones bajo los cuales se había desarrollado la vida nacional desde el siglo XIX: la iglesia, el estado y los militares. Beatriz González sentía un gran entusiasmo por la obra de Botero, pero le parecía que él ya había dicho ya todo lo que se podía decir respecto al tema.<sup>29</sup> A la admiración por Botero, se suma el hastío que la artista sentía frente a tanta

<sup>28</sup> González, Beatriz, Yo no soy una pintora pop, conferencia dictada en la Maestría en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 1999. Trascripción proporcionada por Carmen María Jaramillo p. 8

<sup>29</sup> *Ibidem*.



Amanaque Pielroja, 1961

intelectualidad y aislamiento del mundo del arte, de modo que empezó a buscar elementos visuales que pudieran enriquecer su pintura. El almanaque *Pielroja* le abrió el camino, un calendario usado en la mayoría de las casas de aquella época en el que aparecen retratos de mujeres que consumen los populares cigarrillos con un aire a la vez cándido y seductor. Por casualidad, y simultáneamente, un amigo le regaló unos tubos de óleo de colores "cromos" –colores "chillones" diríamos hoy– que le resultaron muy pertinentes para acercar *La encajera*

de Vermeer (1963–64) al lenguaje de los colores saturados, síntesis en las líneas y alteración de la fotografía de los calendarios propios de los sesenta. Las incrustaciones cromáticas disonantes de estos colores le daban un toque particular al estilo de su pintura que privilegiaba la abstracción.

Resulta que un amigo de mi casa que supo que yo era pintora me mandó unos tubos de color viejos que estaban dañados. Eran colores todos cromos, unos verdes, unos azules y unos anaranjados que llaman colores cromos. Y en esos colores cromo, que son entre otras cosas los que se usan en publicidad, yo empecé a trabajar. Estaban todos dañados, sin embargo, han sobrevivido. Y al trabajar en eso empecé a hacer fondos planos influidos por Botero, no por el pop norteamericano, pero también influidos por algo que entonces había en

<sup>30</sup> Tomado de Beatriz González, Yo no soy una pintora pop, conferencia dictada para la Maestría en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 1999.



Beatriz González Los Suicidas del Sisga, 1965, óleo sobre lienzo



Encajera Almanaque Pielroja, 1964. Oleo sobre tela. 100 x 85 cm.

todas las casas y no sé si todavía exista que era el almanaque Pielroja.<sup>30</sup>

Su interés por lo popular y sus imaginarios se vuelve más enérgico en *Los Suicidas del Sisga* (1965), obra inspirada en una imagen que encuentra impresa en una página del periódico. La imagen iba acompañada de un relato melodramático en el que se ofrecían todos los detalles sobre cómo una pareja había decidido dar fin a su vida en la represa del Sisga. La foto blanco y negro que se publicaba en *El Tiempo* tenía origen en otra encontrada en el dormitorio del hombre, entre sus pertenencias. Pero la que tomó González fue la foto de *El Espectador*, que era a su vez una copia de la foto publicada en *El Tiempo*.<sup>31</sup> El contraste y aplanamiento de la imagen fueron explotados por González quien

<sup>31</sup> Jaramillo, Carmen María, *Beatriz González*, Editorial Villegas, Bogotá, 2005.

realizó tres versiones pictóricas, cada una con distintos colores y con gestos que recogen el dramatismo de los personajes.

Se trata pues de una versión local y popular de la imagen del amor imposible, con las características de simplicidad y patetismo propio de las crónicas de la época. Esta obra, es el inicio de un trabajo que comenta agudamente los imaginarios sociales, y hoy día nos resulta un documento interesantísimo sobre las formas en que la imagen circula, y en particular, sobre cómo opera el gusto de un amplio grupo social, es decir, sobre la seducción que genera la narración de la muerte trágica. Narraciones no muy distintas a las de las muertes ocurridas por el conflicto socio-político lejos de las grandes ciudades, que las reemplazan tras la censura de prensa, y resultan tener la misma, e incluso mayor, recepción del público. A través de la disonancia entre los colores y el descase de sus bordes, González acentúa, no sin cierto humor, la cruda realidad de esas historias que los mismos medios de comunicación se encargan de sobredramatizar.

Ahora bien, si González amplia su mirada hacia un terreno ajeno al arte, de todas maneras su obra sigue circulando y manteniendo las particularidades que la ubican dentro de la esfera del arte. De la imagen múltiple y profana, González construye una imagen única, una pintura realizada a través de una delicada y paciente elaboración manual. La pintora parte de una imagen reproducida mecánicamente, parte de una de las miles de copias de un periódico, para traducirla al óleo y convertirla en una imagen que se vuelve en objeto de escándalo al ingresar al cerrado y especializado lugar de exhibición del arte: el Salón Nacional de Artistas.

En 1968 González inicia una serie de heliografías –grabados hechos sobre placas de radiografías que permiten un número limitado de copias debido a la fragilidad de la matriz– basadas en las fotografías que acompañan las crónicas rojas que encuentra en *Vanguardia Liberal*. González en realidad varía muy poco la fuente original, incluso los grabados tienen las dimensiones de la misma fotografía del periódico. Evade una interpretación de los grises de la fotografía y recurre sólo a trazos y líneas para reproducir la imagen.

A su vez, los títulos mantienen los encabezados, pie de fotos o inicio de las crónicas que el periódico mismo publica, lo que resulta en unas citas extensas que el espectador puede leer ya sea en la ficha técnica o en el mismo grabado: *Disfrazado de motorista de circulación pero cubriendo el uniforme con una gabardina iba uno de los antisociales muertos ayer*. (1968), *Veterano de Corea mata a la suegra, a la esposa y luego se suicida* (1968), *Asesinada mujer en hospedaje, no ha sido posible identificarla* (1969), o *Impresionante escena en pleno salón de la mueblería San Martín. El cadáver del torero indigente asesinado por el hampa ayer* (1970).

Como artista González incorpora a la alta cultura un fragmento de lo vulgar y cotidiano, una historia trivial convertida en crónica de prensa por el elemento morboso que despierta toda muerte trágica, historia que trasciende gracias al encuentro casual entre aquel periódico y la mirada de esta artista.

Pocos años después, cuatro creadores visuales conforman Taller 4 Rojo (1971-1974), por un lado, y encargados de la producción gráfica, están la pintora egresada de la Universidad Nacional, Nirma Zárate, y el antropólogo

y fotógrafo Diego Arango, y, responsables de la docencia teórica y práctica, los grabadores Umberto Giangrandi y Carlos Granada. Este colectivo se propuso hacer una obra que superara los intereses personales de la producción artística, y con ello atravesar la esfera netamente estética e involucrarse directamente en la acción política. Por ello, más que un lugar de producción de obra, el Taller dio relevancia al debate y difusión de las problemáticas sociales e ideológicas, en un momento donde muchos artistas consideraban que su quehacer debía interferir de manera concreta la situación social y política del país. El grupo se unió al “Llamamiento a los Artistas Plásticos Latinoamericanos” publicado en el Encuentro de Plástica Latinoamericana de la Casa de las Américas en La Habana, en 1972:

Todo artista latinoamericano con conciencia revolucionaria debe contribuir al rescate y a la formación de nuestros valores, para configurar un arte que se patrimonio del pueblo y expresión genuina de nuestra América. El arte revolucionario es el que inicia la superación de las limitaciones estéticas y elitistas, oponiéndose al imperialismo y a los valores de la burguesía dominante.<sup>32</sup>

Es por eso que la utilización del grabado, en particular la serigrafía y la fotoserigrafía, nuevas técnicas en el marco local, resulta fundamental para su propósito. Su propuesta visual parte de una seria investigación del lenguaje del cartel, de sus posibilidades comunicativas, lo que se transfiere a unas obras que adquieren una claridad visual y comunicativa, de ahí el recurso de la fotografía, que les permite alcanzar no solo la nitidez expresiva, sino señalar

<sup>32</sup> Rubiano, German, “La figuración Política”, En: *Historia del Arte Colombiano*, Editorial Salvat, Bogotá, 1983, pp. 1573-1574.

temas de actualidad al recurrir tanto a la fotografía de prensa actual como a documentos obtenidos de primera mano.

El primer trabajo *Homenaje a María Cano* (1971) –defensora de los derechos de la clase obrera de los años veinte y fundadora del Partido Social Revolucionario (1927)– es una obra excepcional en la producción de este grupo, en tanto retoma una historia del pasado para inquirir a la lucha del presente.<sup>33</sup> Ahora, con el mismo tono aleccionador y el compromiso frente a la movilización del pueblo pero con una propuesta más sólida la encontramos en una de las obras más conocidas: *Agresión al imperialismo*. Este trabajo, un tríptico realizado en serigrafía, plantea simbólicamente en tres episodios la intromisión estadounidense en Vietnam que termina en el triunfo del pueblo agredido. En las tres imágenes hay, a su vez, tres elementos protagonistas, primero, el billete de dólar, símbolo del imperialismo norteamericano, dos, el paisaje o territorio vietnamita invadido, y tres, una mujer vietnamita, emblema del pueblo agredido. En la lectura, de la primera a la última serigrafía, cada elemento se va transformando: el dólar al principio impoluto, cuyo busto de George Washington ha sido reemplazado por logos de las multinacionales más conocidas de Estados Unidos, va corroyéndose hasta que apenas quedan sus huellas en la última imagen. El paisaje bombardeado en el comienzo, luego invadido de hombres armados y un carro tanque, al final mantiene las huellas de la guerra, pero ya es un territorio que pertenece a sus auténticos

<sup>33</sup> Sin embargo María Elvira Iriarte considera que esta obra “es más un panfleto que un grabado artístico, e ilustra claramente la dirección que algunos de los miembros pugnaban por imprimir al Taller 4 Rojo, orientando su producción a la divulgación de una ideología, en desmedro de la calidad artística”. Tomado de Iriarte, María Elvira, *Historia de la serigrafía en Colombia*, Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1986, p.28.

moradores. La vietnamita que carga a su hijo en la primera imagen, se arma en la segunda, y en la última sonríe tras al triunfo.

Con esta secuencia se ilustra la efectividad de la lucha armada que hizo posible la recuperación de la independencia de Vietnam ante la invasión norteamericana, invasión, según este trabajo, efectuada no sólo por la vía militar, sino por la imposición del modelo económico capitalista y sus representantes, las multinacionales. La lección que plantea este colectivo, es que es posible resistir y triunfar ante los estadounidenses a través de la organización y participación del pueblo.

Ahora bien, las imágenes que produce el Taller 4 Rojo son en su mayoría de origen fotográfico, un tipo de imagen contemporánea que acentúa el carácter testimonial de sus obras. Las fuentes fotográficas son de distinta naturaleza, unas veces son extraídas de prensa, pero también de fotos que ellos mismos, Diego Arango en particular, se encargan de realizar, con las que ofrecen testimonios de la represión política, es decir, aquello que la prensa oficial no divulga.<sup>34</sup> Por tanto su deber es el de hacer visible, aquello que el Estado censura, y la coerción hacia las huelgas y manifestaciones estudiantiles y sindicales, entre otras. En suma, revelan la exclusión democrática que ocurre en aquel periodo del Frente Nacional.

Ahora, en términos artísticos, Taller 4 Rojo cuestiona la concepción moderna del arte por el arte, y se la juega por una producción visual que a través

<sup>34</sup> No hay que olvidar que en 1974 Taller 4 Rojo colaboró en la diagramación y Arte de la Revista *Alternativa*. Ver Rubiano, Germán, “La figuración Política”, En: *Historia del Arte Colombiano*, Editorial Salvat, Bogotá, 1983, p. 1573.

de carteles con un contenido edificante anime la movilización social. Su apuesta está por el contenido, de manera que la forma y la técnica están al servicio de lograr imágenes que no permitan dudar sobre el mensaje. Es por eso que hoy al volver sobre estas obras, se las encuentra más cercanas al panfleto político que a la esfera del arte, y sin embargo, como las obras de González, los grabados de Taller 4 Rojo son un documento interesante de aquel periodo álgido de los años setenta, una muestra de cómo se apostó por un arte al servicio de una ideología política, y cómo los artistas mantenían la esperanza de una transformación social a través de la actividad artística.

La revolución libera al arte de los férreos mecanismos de la oferta y la demanda imperantes en la sociedad burguesa. El arte revolucionario no propone ningún modelo ni se refiere a ningún estilo determinado, pero conlleva –como dice Marx– el carácter tendencioso que tiene el arte creador, en la medida en que afirma y define la personalidad de un pueblo y una cultura.

Ahora, por aquellos mismos años en que está activo este colectivo, Álvaro Barrios propuso una obra gráfica con otros significados y alcances. Entre 1964 y 1966 este cartagenero se dedica a realizar dibujos en los que mezcla imágenes que tienen diversos orígenes, según el mismo Barrios, en aquel momento “hacía unos *collages* acerca del mundo imaginario donde convivían armónicamente los Beatles, la guerra de Vietnam, Batman y Robin, el Che Guevara, el cura guerrillero Camilo Torres y Tarzán”.<sup>35</sup> Es decir, de nuevo tenemos a otro artista interesado por las imágenes del mundo contemporáneo, y que circulan en prensa.

---

<sup>35</sup> Barrios, Álvaro, *Orígenes del arte conceptual*, Instituto Distrital de cultura y Turismo, Bogotá, 1999, p. 73.



Taller 4 Rojo *Agresión al imperialismo*, 1972, Serigrafía.

Estos dibujos son otra prueba sobre el fenómeno que se empieza a dilucidar en el arte colombiano de vincular alta y baja cultura, y que en 1965 se había hecho manifiesto con *Los Suicidas del Sisga* de Beatriz González. Como esta obra, los dibujos del artista cartagenero seguían partiendo de la imagen múltiple para crear obras auténticas y únicas, es decir, mantenían intacta la producción de un original dentro de la esfera autónoma del arte.

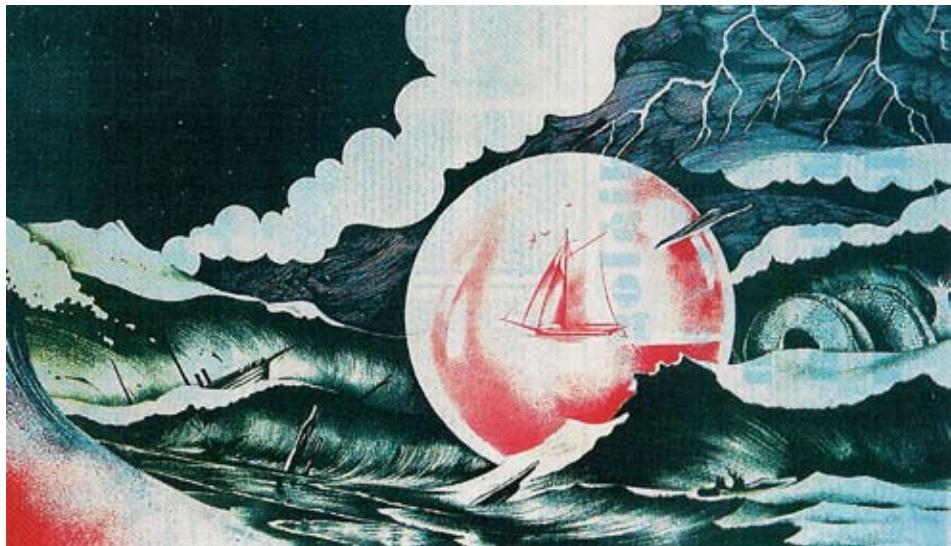
Seis años después, en 1972 una agencia de publicidad le encarga la realización de tres avisos publicitarios que circularían en tres periódicos de Barranquilla para promover café colombiano. El artista inició el trabajo utilizando lápiz, material con el que realizaba tradicionalmente sus dibujos. Sin embargo, al hacer las primeras pruebas para la prensa, "el resultado fue desastroso porque los dibujos aparecían en grises muy débiles y no tenían

el contraste necesario para la técnica de aquel momento en que la prensa no disponía del offset, ni del sistema computarizado actual. Debían hacerse clichés de dibujos originales.”<sup>36</sup> En el periódico le explicaron que tenía que exagerar los trazos de tal manera que hubiera un contraste bien marcado entre luz y sombra. Su preocupación, entonces, estaba en que los resultados finales no dieran cuenta de las características de los originales, preocupación que desapareció al ver los anuncios: éstos mantenían el tono, el tipo de la línea y efectos visuales de sus dibujos.

Esta experiencia le llevó a la conclusión de que el procedimiento utilizado para las imágenes de prensa era similar al procedimiento del grabado. Ahora bien, más que en cuanto a la técnica en cuanto a la función que cumplía el grabado desde hace más de cinco siglos: acercar una obra original a un gran público que por distintos motivos no puede acceder a ella. Entonces, con un gesto de irreverencia propio de la generación nadaísta, decidió anunciar públicamente que estos tres avisos eran obras de arte, y que él gustosamente las firmaría de manera gratuita como *Grabados Populares*. En principio la denominación *Grabado Popular* le resultaba problemática, pues, en el sentido tradicional del término, estos trabajos no correspondían a grabados, sin embargo, más allá de las denominaciones, había implicaciones de sentido que se trazaban entre las nuevas y las viejas imágenes de reproducción múltiple, lo que permitía el uso de tal término.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Op. Cit. p. 97

<sup>37</sup> En Colombia no existía una tradición de grabado popular como la de México, Brasil o Chile, sin embargo en los años sesenta se establecen unas formas de reproducción y circulación visual que hacen que estos trabajos de Barrios tengan total sentido. Baste recordar la importancia que tiene durante aquel periodo las populares Láminas Molinari que reproducían imágenes religiosas que remitían de manera lejana imágenes



Álvaro Barrios, *Grabados Populares*

III Bienal de Cali, 1976, IX Bienal de Tokio, 1974, I Trienal Latinoamericana de Grabado de Buenos Aires, 1979

A raíz de esta acción, en 1974 Barrios es invitado a participar en la IX Bienal de Grabado de Tokio. Decide entonces enviar un dibujo para ser publicado en prensa como grabado popular, obra que le hace merecedor de la medalla de oro. Luego vinieron eventos como La Bienal de Artes Gráficas de Cali (1976) y La Trienal Latinoamericana de Grabado de Buenos Aires (1979), así como eventos no tan reconocidos, a los que envió otras variantes de tal propuesta.

En los grabados de Barrios reconocemos a personajes de famosas obras de arte, como *Las segadoras* de Millet o el *San Sebastián* de Mantegna. Barrios se apropiá de ellos y los coloca en lugares extraños, donde objetos y escenas de tiempos lejanos se encuentran, otorgándole a la imagen final un aire de ciencia ficción. Efectivamente, esos dibujos tienen un aspecto paradójico, resultado de mezclar en un mismo espacio fragmentos de obras de arte con ambientes similares a los de los *comics*. El espectador no puede llegar a una conclusión sobre el significado o el mensaje debido al carácter ambivalente de las imágenes.

Lo que sí resulta contundente es el sentido provocador de estos trabajos, no por el contenido, sino por la manera como circulan. Los grabados populares rompen con la naturaleza de los grabados de edición limitada, que mantienen al grabado tradicional dentro de la noción de obra única.<sup>38</sup> Si en el

---

de la historia del arte con un estilo muy bien recibido por todas las clases sociales. Los Grabados Populares de Barrios apelaban de igual modo a íconos de la historia del arte, a imágenes comunes y populares para los colombianos.

<sup>38</sup> En palabras de Barrios: “Creo que el grabado en Colombia es un medio convencional que no ha sido utilizado como fórmula artística enriquecedora, es decir, como arte múltiple: sólo ha servido para enriquecer el arte de élite y para obras de beneficencia”. Ver: “Los grabados Populares de Álvaro Barrios”, En: *Revista del Arte y la Arquitectura* N° 4, Medellín, 1980, pp. 21 y 22

grabado tradicional el máximo de copias alcanzado gira alrededor de 300, en los grabados populares las copias oscilan entre las 5.000 y 230.000.

Con este procedimiento, Barrios logra que el grabado transite por fuera de los circuitos comerciales y cerrados de las galerías de arte, y quebranta, a su vez, la lógica del mercado que había terminado por subyugar el espíritu político y crítico de este medio en el escenario colombiano de los setenta: algunos grabadores colombianos ligados a una ideología de izquierda terminaron haciendo obra en papeles de gran exquisitez, como fibra de arroz, que en los años ochenta alcanzaron precios tan altos como si de originales únicos se tratara.

El gesto crítico de Barrios es elocuente, imprimir su obra en prensa permite que cualquier persona tenga acceso a ella por el mismo valor del periódico dominical. Asimismo, los grabados populares pierden su valor comercial pues el artista no puede garantizar la duración debido al material en el que están impresos. De este modo, Barrios abre el perímetro exclusivo del arte hacia un público no especializado, e interviene en el ámbito de la vida de un modo que ni él mismo puede determinar. Parafraseando a Benjamin, Barrios logra de manera especial y humana, acercar las cosas a las masas,<sup>39</sup> en este caso, artículos de arte.

Ahora, mientras Barrios realiza los *Grabados Populares* Taller 4 Rojo elabora sus carteles en Offset de manera independiente. A Barrios le queda fácil imprimir sus grabados en cualquier periódico, mientras que al colectivo

<sup>39</sup> Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", En *Discursos interrumpidos*, Taurus Ediciones, Madrid, 1973. p.

le toca construir su propio taller de producción e impresión, pues de otra manera resultaría difícil publicar sus obras. Barrios propone obras de arte que circulan por fuera de la esfera tradicional del arte mismo, pero que ningún diario estaría dispuesto a vetar, porque su carácter político está no en el contenido sino en la forma de circular. Taller 4 Rojo en cambio, al proponer grabados con un evidente contenido ideológico que cuestiona el *statu quo*, requiere de otros mecanismos para su circulación. Así mientras *Grabados Populares* pueden ser difundidos de una manera más *natural* los panfletos del T4R lo deben hacer por fuera del margen oficial y establecido.

Y, para volver sobre González, sus heliografías, con un reducido número de copias, actúa dentro del mismo circuito del arte, y sin embargo hoy día nos resulta un documento interesantísimo sobre las formas en que la imagen circula, y en particular, sobre el gusto de la masa por ese tipo de crónicas e imágenes de prensa amarilla que develan la seducción por la narración de muertes trágicas. Narraciones distintas a las de las muertes ocurridas por conflicto socio-político fuera de las grandes ciudades, pero que las reemplazan, tras la censura de prensa.

Entonces tenemos dos propuestas gráficas, una de una artista plástica que cree en el arte y su autonomía, y que sin embargo plantea una obra que resulta darnos indicios sobre el contexto social y político del que parte. La segunda, de un grupo de artistas activistas que plantean claramente un arte testimonial y que devele aquellos acontecimientos que los medios de comunicación oficiales no pueden o no les interesa difundir. Pero ambas obras muestran las formas en que la imagen fotográfica juega un papel fundamental en los

medios de comunicación, y nos dan indicios sobre la complejidad del conflicto socio político que se inicia en los años cuarenta por el enfrentamiento entre conservadores y liberales, y que se fue transformando pese y a raíz de la misma política represiva del Frente Nacional (1958-1974), en un enfrentamiento entre grupos de derecha e izquierda.





## Capítulo 3. De la gráfica a la huella múltiple

El actual salón parece más bien una caverna. Todo en su conformación apunta hacia el pasado. La participación de los artistas está comprobablemente prejuiciada a favor de la academia y en contra del experimento [...] en la muestra se respira un aire de pasividad y de tristeza, totalmente incongruente ante la agresividad y el interés manifiesto en otras exposiciones de arte colombiano. Este ambiente de resignación se hace visible, por ejemplo, cuando descubrimos en la muestra la afluencia de dibujos hiper-realistas [sic] que compiten en falta de imaginación con gran parte de la fotografía.<sup>40</sup>

Eduardo Serrano describió de esta forma el Salón Nacional de 1973. Desde su perspectiva en este evento no hubo ninguna propuesta arriesgada y detonante por parte de los artistas, quienes se conformaron con una aproximación al Hiperrealismo de manera facilista, a excepción de unos cuantos nombres, entre ellos, el del ganador de uno de los premios: Ever Astudillo.

En general, la percepción de los críticos colombianos del periodo era que la década del setenta estaba marcada por un sello conservador y un manifiesto corte historicista, dado que un amplio grupo de artistas jóvenes se dedicaron a utilizar medios de representación como el dibujo y el grabado. El uso de las artes gráficas implicaba una recuperación de la bidimensionalidad y de la figuración, hecho que correspondía a un retroceso teniendo en cuenta que durante la década anterior los jóvenes propusieron un gran número de trabajos que no estaban

<sup>40</sup> Serrano, Eduardo, “El XXIV Salón Nacional”, En: *El Tiempo*, Bogotá, noviembre 20 de 1973, publicado En: *50 años Salón Nacional de Artistas*, Colcultura, Bogotá, 1990, p. 188.

cenidos a la representación y en los que, a través de la utilización de nuevos materiales, replantearon los métodos y los fines de las técnicas tradicionales.

Para muchos se trataba de un retorno a la convención más conservadora del arte: el oficio. De este modo, María Elvira Iriarte escribió en el 73:

Colombia no tiene actualmente una vanguardia artística de categoría internacional. Pretender descubrirla es una falacia, o una tremenda confusión [...] En el país hay, en cambio, conciencia de un buen oficio, especialmente en el terreno del dibujo y del grabado. Con los recursos de técnicas bien manejadas y un trabajo sobrio, cuidadoso y honesto, dibujantes y grabadores construyen mundos plásticos que son parte importante de nuestra realidad artística.<sup>41</sup>

Se podría explicar esa vuelta al pasado y la falta de riesgo de los artistas jóvenes del setenta, a partir del vacío crítico que dejó Marta Traba, luego de su salida del país en 1969. La autora argentina había apoyado la internacionalización y modernización del lenguaje artístico colombiano a través de un persistente trabajo crítico que efectuó desde 1954 en revistas, periódicos y televisión, por lo que su partida, se podría suponer, dejaba el campo abierto y libre para el retorno de viejas formas artísticas.

Sin embargo, resulta importante anotar que en aquel momento el pensamiento crítico de Traba empezó a dar un giro, al privilegiar más el contenido ideológico del arte que la expresión autónoma de su lenguaje. En 1973, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950- 1970)* se constituyó en el cuerpo teórico a través del cual la crítica argentina desarrolló su hipótesis de un “arte de la resistencia”, y la ofreció como una salida para detener la influencia

<sup>41</sup> Iriarte, María Elvira, “XXIV Salón de Artistas”, En: *El Tiempo*, noviembre 25 de 1973, publicado En: *50 años Salón Nacional de Artistas*, Colcultura, 1990., pp. 188 y 189.

cultural y económica de Estados Unidos en nuestro contexto. Allí, Traba planteó la importancia de que Latinoamérica cambiara la ruta del arte, una ruta de ruptura y actualización constante que solía estar impuesta desde el norte. Para ello era necesario abandonar y resistir las modas del arte efímero y la “estética del deterioro” que para Traba llevaban implícitas las propuestas del arte pop y el arte conceptual. Según el crítico mexicano Cuahtémoc Medina:

El punto central (de *Dos décadas*) es que frente a la situación de perpetuación del capitalismo, y el traslado de la hegemonía cultural de Europa a Estados Unidos los artistas latinoamericanos debían dejar de producir su obra en relación a una determinada actualidad.<sup>42</sup>

Así, Traba planteó una campaña contra “los objetos sin sentido que se insertaban entonces en las artes nacionales”,<sup>43</sup> encontrando en las expresiones de las artes gráficas que atravesaron todo el continente, desde México hasta Argentina, una salida válida a las importaciones estéticas.

Volver a la gráfica –dibujo y grabado– implicaba tres cosas: primero, retomar lo popular, segundo, realizar obras de relativo valor comercial, y tercero, trabajar temas locales y no autorizados. Tres acciones que significaban una actitud de desobediencia frente a la noción de actualidad y ruptura del arte estadounidense y europeo.

Con respecto al primer punto, hay que decir que el grabado y el dibujo hacían parte de una tradición popular local y regional, y por tanto no se puede afirmar que su uso implicara una vuelta a la tradición, pues éstos jamás fueron

<sup>42</sup> Medina, Cuahtémoc, En: “El último arielismo” conferencia en el marco de la XI Cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango *Marta Traba y las batallas del arte en Latinoamérica*, Bogotá, agosto 21 de 2006.

<sup>43</sup> *Ibid.*

válidos dentro del campo artístico oficial. En definitiva, lo importante es que con ellos los artistas incorporaron a la esfera del Arte las artes menores, unas que habían sido empleadas por cientos de periódicos del siglo XIX y principios del XX, tal como da cuenta la extensa obra de José Guadalupe Posada.

En cuanto al segundo punto, la utilización del dibujo y el grabado conducía a la producción de un arte, que si bien requería un riguroso y laborioso trabajo de taller, era austero en materiales, lo cual estaba en completa coherencia con la propuesta de hacer un arte que no perpetuara la lógica del sistema capitalista impuesto al arte desde los países hegemónicos. La economía de materiales hacía de la obra final un producto con relativo valor comercial en comparación a las obras elaboradas en materiales tradicionales y perdurables.

Y, en tercer lugar, esta vuelta al dibujo y al grabado, que significó el rescate de unas artes menores, abría la puerta a contenidos que no habían sido aceptados dentro del campo oficial del arte. Hacer dibujo y grabado implicaba poder abordar temáticas propias de esa tradición gráfica, es decir, presentar temas referidos a problemáticas actuales y contemporáneas. No resulta extraño observar que muchos de los artistas, en particular los colombianos, acudieron a contenidos censurados, y a temas no lícitos e inoportunos para la tradición artística oficial.

En el caso colombiano, estos tres aspectos se hacen visibles a través de la obra de varios artistas, entre ellos, Óscar Jaramillo, Ever Astudillo, Mariana Varela, Darío Morales, Óscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas.<sup>44</sup> En todos ellos,

<sup>44</sup> La distinción de éstos y otros dibujantes del periodo es hecha por Serrano a través de su crítica semanal publicada en *El Tiempo* durante el primer lustro de los setenta. Ver: Serrano Eduardo, "Dos dibujantes", En: *El tiempo*, Bogotá, 26 de Mayo 1973. El apoyo de Serrano también se comprueba por la invitación que les hace como director de la Galería Belarca y como curador del Museo de Arte Moderno, para participar en

pero especialmente en los dos últimos, se evidencia la presentación de un tipo de imagen que retoma el dibujo y el grabado, el empleo de materiales austeros y unas temáticas que no estaban validadas por el canon tradicional. Ahora, el viro de estos artistas no es un sencillo retorno al pasado, por el contrario, se apropián de una de las formas más relevantes de la visualidad contemporánea: la fotografía. Este medio les permite subrayar aquella posibilidad ya planteada por los medios gráficos: señalar su realidad más cercana, y por lo tanto, construir comentarios sobre el momento en el que viven. Sus obras toman aquello que la fotografía lleva implícito: ser evidencia de lo vedado, pues, en muchos casos, abordan temas relacionados con lo marginal que se constituyen en pruebas o testimonios de lo acontecido.

Este interés tan fuerte por la fotografía está conectado con su capacidad de retratar, instantáneamente y sin un plan de composición previo, fragmentos de la realidad común, a modo de un documento que deja huella de lo sucedido.

En esta estrecha y nueva relación entre fotografía y dibujo de sus obras hay un vínculo con el norte –lo cual no deja de resultar irónico–, las resonancias del Hiperrealismo estadounidense, son innegables. Esta tendencia, en directa relación con la cantidad de imágenes *ya listas* que circulan en el mundo contemporáneo, parte, exclusivamente, de la fotografía. Sin embargo, al contrario de los estadounidenses, los artistas colombianos no buscan una apariencia fotográfica

---

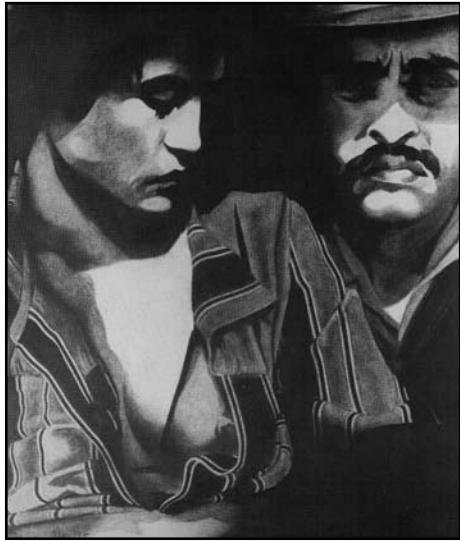
exposiciones individuales o colectivas. Darío Morales expone individualmente en la Galería Belarca en 1971, en 1974 Serrano organiza la colectiva “Dibujantes jóvenes” en la que participa Ever Astudillo, en 1975 se lleva a cabo en el MAM la exposición “Cinco dibujantes”, en la que participan Ever Astudillo y Óscar Jaramillo. Ver: Serrano, Eduardo, *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*, Ediciones Tercer Mundo, Bogotá, 1976.

en la obra, ni comparten el distanciamiento con respecto al tema. La fotografía es sólo el punto de partida para la creación de una obra con un sello personal, capaz de acometer un análisis o comentario sobre el entorno social y sobre su propia experiencia en ese entorno.

Entonces, antes de entrar a analizar los trabajos de Rojas y Muñoz, de especial interés en este estudio no sólo por su valiosa propuesta gráfica, sino porque a partir de ella se encausa un trabajo experimental y conceptual, hay que considerar a otros artistas de esa múltiple y variada producción gráfica de los años setenta y que hacen parte del amplio grupo que retorna a la gráfica: Óscar Jaramillo, Ever Astudillo, Mariana Varela y Darío Morales.

Oscar Jaramillo usa la fotografía para señalar a unos personajes que transitan por espacios de la prostitución en los barrios marginales de la ciudad, tal como acontece en *La casa de Darío*, dibujo que da cuenta de un grupo de este tipo de personajes y por el que, en 1971, recibe una mención en el Salón Nacional de Artistas.

A pesar de que los personajes que representa son conscientes de estar siendo observados, e incluso nos miran con recelo, no podemos saber quienes son: no se trata de individuos con nombre propio, sino que encarnan el prototipo del nuevo habitante urbano que no ha tenido oportunidades para integrarse al engranaje de lo aceptado socialmente. La apariencia física tanto de los rostros como de sus cuerpos nos habla de una rudeza que han tenido que asumir para poder sobrevivir en el mundo hurao que habitan.



Oscar Jaramillo 1975. Sin título, Lapiz y trementina sobre papel 50 x 35 cm.



Oscar Jaramillo 1971. Sin título, Lapiz y trementina sobre papel 70 x 50 cm.

Para completar ese arquetipo, Jaramillo hace énfasis en la ropa que usan, en los vestidos de moda de los años setenta con estampas en las que predominan las líneas y las flores, y que el dibujante nos presenta a través del lápiz. Las mujeres, por un lado, dejan ver fragmentos de la ropa interior y, en algunos casos, exhiben los senos. Los hombres en cambio siempre visten completos y revelan una actitud seria y arrogante. En suma se trata de putas, clientes y chulos.

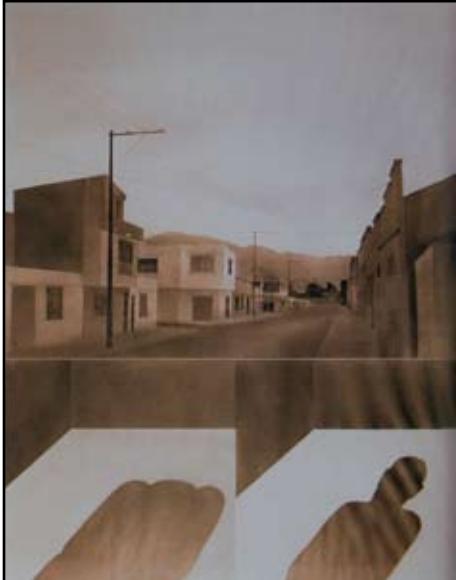
En las imágenes aparecen parejas, grupos de tres o cuatro personas que demuestran una familiaridad entre ellos, pero aún así, Jaramillo nos muestra una soledad extrema, unas expresiones muy duras, que dan cuenta de la sordidez del ambiente en que se mueven.

Jaramillo interpreta la fotografía a través de una síntesis de las sombras, que se configuran por un juego de planos de tonos grises realizados en la técnica de lápiz grafito esparcido y unificado con trementina. Esto hace que la imagen, por lo menos en términos formales, se acerque al sintetismo y claridad visual de las obras del arte Pop, pero en las piezas de Jaramillo no encontramos ningún aire festivo, no sólo porque está ausente el fuerte cromatismo de aquél, sino por los mismos temas que aborda.

El uso exclusivo de tonalidades grises hace que su trabajo resulte opuesto a la placidez de las escenas Pop. En los ambientes del antioqueño hay una atmósfera sórdida; se trata de escenas del bajo mundo que ocurren en lugares recónditos, oscuros, donde no aparecen huellas de luz natural. Asimismo, hay resonancias claras de las imágenes propias de la reportería gráfica; una apropiación del encuadre fotográfico: los personajes siempre aparecen cortados por uno de los bordes de la obra, y las escenas normalmente se presentan fragmentadas.

Mientras tanto Ever Astudillo en Cali apela a escenas de la ciudad periférica en las que priman calles desoladas que exponen una de las condiciones de la urbe contemporánea: el barrio dormitorio. El artista caleño presenta imágenes panorámicas de zonas casi deshabitadas, si acaso aparecen uno o máximo dos sujetos en la escena, panorámicas de barrios cuyo amplio grupo de moradores están ausentes, gran parte de ellos se trasladan a la “otra” ciudad a trabajar, de modo que sólo llegan a sus casas a descansar para de nuevo al otro día reiniciar la misma rutina.

En *Dibujo № 10* (1973),<sup>45</sup> como en la mayoría de los trabajos de esa década, Astudillo utiliza un formato cuadrado en el que aparecen imágenes fragmentadas que remiten a la horizontalidad propia de la imagen cinematográfica. En este dibujo, como en muchos otros, esa segmentación permite la comprensión de una secuencia; se han seleccionado tres fotogramas: un plano general en el que una calle deshabitada se dirige hacia el atrás y en el que se vislumbran los cerros más lejanos de la ciudad, y debajo de éste dos primeros planos, en los que aparecen, en uno, la silueta de una silla, y en el otro, la silueta de un hombre, siluetas que no son otra cosa que sombras definidas y proyectadas sobre un piso que queda. Esta presentación simultánea de fragmentos, habilitan al espectador para la construcción de una historia que se desarrolla en el tiempo y espacio.



Ever Astudillo, 1973. Sin título, Lapiz y trementina sobre papel 70 x 50 cm.

<sup>45</sup> Ever Astudillo participa en 1973 en la II Bienal de Americana de Artes Gráficas de Cali, y el XXIV Salón de Artistas Nacionales, dos certámenes en los que gana el primer premio con una misma obra: *Dibujo № 10*. Ver: *50 años Salón Nacional de Artistas*, Colcultura, Bogotá, 1990, p. 187.

Las imágenes de Astudillo parten de su propia experiencia;<sup>46</sup> el artista recurre no sólo a la fotografía como fuente, sino también a los recuerdos de la infancia como otro recurso para su creación:

Alrededor de mis cuadros siempre ronda lejanamente una radiopatrulla, quiero decir que ilustro una atmósfera ilícita y peligrosa. La que se vive en aquellas calles de mi infancia con una arquitectura de los treinta, fachadas con arabescos, balcones de rombos y calados rígidos y austeros [...] es la misma arquitectura de mi infancia, de un Belalcázar, un Avenida, un Sucre, el Imperio, son esos pesados volúmenes y la complicidad que nos brinda la oscuridad de una sala de cine, las que ilustran mis obras.<sup>47</sup>

Estas escenas del barrio y sus habitantes adquieren en los primeros trabajos del artista una atmósfera de desolación y de aparente calma. Sin embargo, a la medida que avanza la década, aquellos panoramas desérticos de las calles de un equis vecindario marginal se transforman en escenarios en los que se respira un aire de inhospitalidad y en los que no se descarta la posibilidad de que algún evento ilícito ocurra.

Es posible relacionar la obra de Astudillo con el movimiento artístico norteamericano del hiperrealismo, y sin embargo, es claro que el colombiano otorga a sus imágenes un contenido político y social que esta ausente en el caso de la propuesta de los estadounidenses. Los panoramas de Richard Estes, por ejemplo, se desenvuelven en una atmósfera alegre que raya incluso en la superficialidad. En *Diner* (1971), por ejemplo, Estes propone una vista

<sup>46</sup> Astudillo vivió en barrios como Saavedra Galindo y Benjamin Herrera. El último, a pesar de estar ubicado en el centro de la ciudad, fue escenario de una serie de conflictos sociales durante la década del setenta a causa del abandono estatal.

<sup>47</sup> Guerrero, Hernando, "Entrevista a Ever Astudillo. No Salgas de tu barrio", En: *El pueblo*, Cali, Octubre 21 de 1977, p. 6.

frontal de una calle en la que destacan unas cabinas telefónicas, y, a pesar de que no hay el menor indicio de sus habitantes, la imagen genera una sensación de regocijo. Vitrinas y fachadas de almacenes comerciales, y todo aquello que sea indicio de la opulencia de una metrópoli, en suma, el estilo de la vida americana, son el centro de atención del lente tanto de Estes como de la mayoría de los hiperrealistas estadounidenses. En Astudillo los panoramas no reflejan abundancia alguna; Cali, una ciudad que ha crecido de manera vertiginosa durante el decenio del cincuenta, aparece con una arquitectura austera: calzadas constituidas por casas de fachada en plancha, y sin una regularidad de diseño que denote planificación del espacio urbano. Las características físicas de esa ciudad que Astudillo ofrece, aunadas a la restricción cromática, otorgan un clima lúgubre a sus obras.

Ahora bien, el tema urbano no fue la única preocupación o temática que llamó el interés de los dibujantes y grabadores del periodo. Se apuntala igualmente una atención hacia el cuerpo que constituye el soporte de un tema central de los años setenta: el erotismo. Dos relevantes representantes de esta tendencia son Darío Morales y Mariana Varela, quienes abordan la temática desde una mirada particular definida por su misma condición de género. Morales nos muestra cuerpos de mujeres desnudos o semidesnudos con prendas sugestivas como medias veladas o camisas, mujeres en poses que denotan claramente la conciencia de estar siendo observadas. Varela dirige su mirada también al cuerpo femenino, pero lo hace a través de un acercamiento en primerísimos planos, de tal forma que la identidad del cuerpo se pierde. Los dibujos de medio pliego o pliego que Varela realiza entre 1972 y 1975

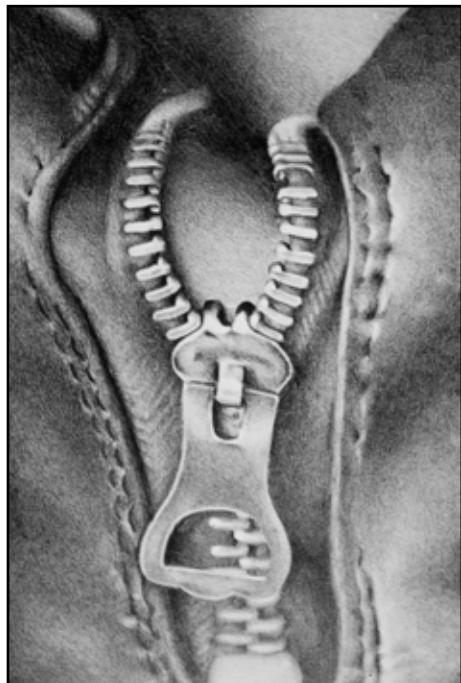
presentan detalles ampliadísimos de corsés o brassieres, elementos reconocibles por los broches que ajustan los cuerpos. De esta manera el elemento narrativo presente en Morales sede lugar a lo visual en Varela, sin perder por ello el carácter sensual y erótico.

En los dibujos de los años setenta de Morales, las mujeres aparecen en habitaciones sin otro mobiliario que sillas vienesas estilo *Thonet* que algunas veces sostienen aquellos cuerpos. Las sillas, en todo caso, son elementos que se comportan como sujetos “ausentes” siempre en relación a ellas. Darío Morales construye una imagen de mujer desde la mirada masculina, una mujer



Dario Morales, *Sin título*, 1973.

examinada, o como diría John Berger una mujer cuyo “propio sentido de ser ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como tal por otro”.<sup>48</sup> Morales toma algunos elementos de esta tradicional concepción del desnudo occidental, tales como la apariencia ilusionista que mantiene la sugerencia sensual y que se dirige a un potencial observador masculino. Sin embargo, su propuesta se sale de la tradición clásica; sus pinturas y dibujos denotan claramente una nueva forma de representación debido al recurso de la fuente fotográfica que, en algunos casos, altera el orden y la armonía de la composición espacial y, en otros, transforma la visión de los objetos representados gracias a la visión particular del lente fotográfico.<sup>49</sup>



Mariana Varela, *Sin título*, 1973.

Los dibujos de Varela parten de close ups, un tipo de toma fotográfica que le otorga a su obra un carácter más abstracto y sugerente a través de la fragmentación del cuerpo. La sensualidad se mantiene en su caso debido a

<sup>48</sup> Berger, John, *Modos de ver*, Ensayo 3, Editorial Gustavo Gili, 4<sup>a</sup> Edición, Barcelona, 2000, p.54.

<sup>49</sup> Ver Rey, Juan Ricardo, *Dibujo colombiano de los años setenta*. Tesis de pregrado en Artes Plásticas, Universidad Nacional de Colombia.

dos elementos, primero, al delicado trabajo a lápiz que reproduce las suaves texturas tanto de las piezas íntimas como de la piel de las mujeres, y segundo, a la sugerencia de la carne apretada de cuerpos que parecen luchar por liberarse detrás de broches, cremalleras, cordones y cintas a medio amarrar o sujetar. Ahora bien, a pesar del dinamismo visual que le otorga el primerísimo plano, estas obras resultan relativamente tímidas debido a los modestos formatos que Varela utiliza, los cuales no superan el pliego comercial.

Tenemos entonces a cuatro artistas que han centrado su interés en dos aspectos, uno, la problemática social y urbana, y dos, el cuerpo y el erotismo, dos temáticas en las que se inscriben a su vez la obra de Óscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas respectivamente. Precisamente, al analizar la obra de estos dos artistas vemos cómo, no sólo cada uno hace una selección de temas específicos, sino que además acogen un tipo de “toma fotográfica” que les permite expresar sus intereses particulares. El uso de la fotografía implica un modo de percibir particular, pues la obra no se produce a través de la observación directa del referente, sino mediada por lo que el lente de la cámara concede. El lente fotográfico les permite a estos artistas acercarse al objeto de una manera precisa y nítida y, no obstante, absolutamente singular.

De una parte, Miguel Ángel Rojas trabaja imágenes fragmentadas y cargadas de detalles; la fotografía se utiliza para lograr acercamientos que faciliten la reproducción de aspectos de los referentes que, de otra manera, serían imposibles de obtener. El tema es el cuerpo humano: hombres y detalles de su ropa son los elementos protagonistas de la imagen, así, no es casual el predominio de los formatos verticales en su obra, formatos tradicionalmente

usados en occidente para la figura humana mientras el formato horizontal se usa para los planos generales del paisaje.

En Rojas el lugar es apenas enunciado, pues lo esencial es exponer lo verdaderamente relevante: el encuentro con el otro, la homosexualidad. En los primeros dibujos de Rojas, como *Boca* (1972), *Sin título* (1973) y *Me llaman Trinity y Nevada Smith* (1973), las figuras adquieren el protagonismo en la imagen; no hay el menor indicio que nos remita al espacio donde ocurre la escena, y, en cambio, prevalece un interés por describir la indumentaria de los personajes representados, por traducir las apariencias táctiles de los *jeans* o chaquetas de cuero. Los sujetos siempre permanecen en el anonimato: nunca vemos sus rostros, sólo se nos ofrecen de manera fraccionada los gestos de sus cuerpos, que son la evidencia del encuentro sexual.

En estos primeros dibujos de Rojas, el sentido de la fotografía tiene una resonancia aguda, pues se traslada a la obra el voyeurismo que implica colocarse detrás del lente fotográfico. Rojas juega con esta situación e induce al espectador a ubicarse en la posición de fisiólogo, mostrándole fragmentariamente



Miguel Ángel Rojas  
*Boca*, 1972  
Dibujo



Miguel Ángel Rojas  
Me llaman trinity y Nevada Smith,  
Dibujo, 1973

la escena de un encuentro privado e íntimo.

El artista selecciona muy bien la perspectiva, el ángulo y la composición de las fotografías que él mismo realiza –incluso, en ellas actúa como modelo– y son el punto de partida para esta serie de imágenes que traduce tanto al dibujo como al grabado. En *Me llaman Trinity y Nevada Smith*, la sugerencia del encuentro entre dos hombres se ofrece a través de la composición del dibujo, uno que induce al espectador a completar la totalidad de la escena. En la parte inferior de la pieza se observan las piernas de dos hombres,

uno detrás de otro, a la vez que en la punta de una bota se ven gotas de semen. Las dos terceras partes superiores del soporte se presentan en blanco. En *Boca*, en cambio, la toma fotográfica fragmenta la escena sexual y la hace más explícita, pues se muestra a un joven de rodillas y de espalda que, con un llamativo atuendo en cuero, mantiene su cabeza frente a la cintura de otro.

Todas estas obras presentan algo inexplorado, pues por primera vez un artista colombiano incluyó, claramente, el tema de la homosexualidad en una

propuesta plástica. Se trata de una confesión personal a través de un dibujo que parte de una propuesta fotográfica. Rojas, a diferencia de muchos dibujantes y grabadores del periodo, no estaba interesado en los temas de crítica social y sin embargo estaba aportando una postura política, en cuanto su obra mostraba la situación de marginalidad a la que se vio sometido como sujeto que desencajaba en la sociedad.

Los dibujos de la década del setenta de Óscar Muñoz abordan una temática diferente a la de Rojas, a la que le corresponde, en consecuencia, un tratamiento completamente distinto. El artista apuesta más a los formatos horizontales que a los verticales, e incluso en sus escenas hay una clara cita al lenguaje cinematográfico, el cual le concede un carácter altamente narrativo. Los espacios urbanos toman mayor relevancia sobre las figuras, que como espectadores o actores de la escena, resultan secundarios.

En la serie *Inquilinatos*, la figura humana pierde importancia, en relación a sus obras anteriores,<sup>50</sup> y comienzan a ser más relevantes los ambientes en los que éstas se desenvuelven: elementos de la arquitectura como puertas, ventanas, habitaciones e interiores. “Las figuras humanas de repente me fueron interesando menos con relación a su fondo de arquitectura. Ese paisaje de interiores se fue convirtiendo en el elemento más importante del cuadro: la figura aparece, ya no es el elemento más destacado sino que simplemente

<sup>50</sup> Una descripción minuciosa de las primeras obras de este artista se pueden estudiar en: Medina, Álvaro, “Oscar Muñoz. Del erotismo al hacinamiento tugurial”, En: *Procesos del Arte en Colombia*, Colcultura, Bogotá, 1978, pp. 551-564. Allí se menciona la exposición que hizo en Ciudad Solar en 1972 en la que realiza una serie de dibujos bajo el título *Dibujos morbosos*, y en la que contrario de *Inquilinatos*, la figura humana es la protagonista principal: fragmentos del cuerpo femenino en los que espacialmente zonas eróticas como piernas, caderas y senos.



Óscar Muñoz. *Serie Inquilinato*, 1976 Carboncillo sobre papel.

forma parte de la totalidad del trabajo. La figura humana se fue desplazando y el entorno se convirtió en el foco de mayor atención para mí. Ese sería el proceso”.<sup>51</sup>

Para Muñoz, como para varios artistas caleños del periodo, el cine fue una fuente central de inspiración. Ese gusto y entusiasmo se evidenció en la experiencia que tuvo lugar en la sede de *Ciudad Solar*,<sup>52</sup> donde Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina y el fotógrafo Fernell Franco realizaron una labor importante al margen de los esquemas más tradicionales de la cultura oficial a través de una serie de dependencias dedicadas a la fotografía

<sup>51</sup> González, Miguel, “Dibujos morbosos” En: *El Semanario*, Cali, 1979.

<sup>52</sup> La sede quedaba en una casa propiedad de Hernando Guerrero, su primer director, ubicada en el barrio El Peñón de Cali. S.A., “¡La ciudad solar está quebrada!”, En: *El País*, Cali, febrero 19 de 1975.

y el cine, a la serigrafía, a las publicaciones y a las exposiciones de arte.<sup>53</sup> Al incluir otras formas de producción visual como el cine y la fotografía, este círculo de artistas demostró un espíritu abierto a las nuevas y determinantes formas de visualidad contemporánea, lo que les permitió, especialmente a Ever Astudillo y Óscar Muñoz, crear obras en las que integraban distintos lenguajes. Pues, tal como afirmó éste último, los nuevos medios ya hacían parte de la cotidianidad:

El cine para mí es la magia, cada vez me intereso más en él. Todo el mundo tiene que ver con la fotografía, está en nuestra vida cotidiana, en todas partes. Está socializada de tal manera que es imposible sustraerse a su influencia.<sup>54</sup>

La serie *Inquilinatos* está permeada por este gusto hacia el cine y la fotografía y las posibilidades narrativas que hay detrás de estos medios. Las obras están basadas en fotografías hechas por Fernell Franco, amigo e interlocutor permanente de Muñoz desde comienzos de los setenta, cuando empezaron a compartir búsquedas similares. Franco, sobre quien se dedicará parte del siguiente capítulo, realizaba por aquellos años un trabajo fotográfico sobre la transformación de la ciudad, tema que interesaba sobremano a Muñoz.

Muñoz en *Inquilinatos* mantiene el formato horizontal a través del cual nos permite ver el interior de unas casas viejas, que han cambiado su tradicional forma de ser habitadas; elegantes casonas del centro de la ciudad ocupadas por las más prestigiosas familias caleñas se han convertido en inquilinatos que albergan un sinnúmero de grupos familiares de clase popular.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> González, Miguel, “Dibujos morboso” *El Semanario*, Cali, 1979.

En una de las imágenes de la serie se divisan dos espacios atravesados por un largo y oscuro corredor que se dirige hacia el fondo del cuadro. El artista nos deja ver la austeridad y la precariedad de sus habitantes, a través de los objetos sencillos, tanto decorativos –láminas de ídolos populares o estampas de imágenes religiosas– como funcionales –sillas, camas o ganchos de ropa–. El espectador hace la relación entre esos objetos y sus habitantes, construyendo a medida que recorre los detalles de la imagen una narración sobre la escena.

En última instancia, ambos artistas –Rojas y Muñoz– iniciaron con un escrupuloso oficio, en donde la exploración y traducción de medios –de la fotografía al dibujo, y, en el caso de Rojas, también al grabado– fue el punto de partida para reflexionar sobre las posibilidades de representación. Estas técnicas permitieron a Rojas y Muñoz concentrarse en las viabilidades de representar la realidad, en tanto implican un procedimiento de elaboración de rastros y huellas de esa realidad misma. Con el tiempo, esta experimentación y reflexión sobre la trascipción de lo visualmente percibido, les confirió a ambos la posibilidad de salir de lo bidimensional y representacional, para construir propuestas que abordan el espacio en sí mismo.

Miguel Ángel Rojas, en 1975, realizó una primera propuesta de instalación que involucraba dibujo, fotografía y materiales reales. *Atenas C.C.* respondía a la invitación que Eduardo Serrano, curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá, le hizo al artista para participar en la primera versión del Salón Atenas. La obra estaba conformada por dos amplios dibujos en grafito que, colocados sobre la pared, mostraban a un hombre en un gesto explícitamente sexual. A un lado de esas imágenes, sobre el suelo, desplegó un fragmento de piso con el

diseño de una baldosa popular. El piso (de 140 x 200 cm.) estaba hecho con fotografías a escala 1:1 de cada una de las baldosas originales. Encima dispuso un vidrio que advertía al espectador sobre la artificialidad de la imagen, y sobre el cual arrojó un extraño material con apariencia de pegote, pero que en realidad era semen.

Rojas, de nuevo, imponía al espectador ser testigo de una experiencia completamente íntima, y, contradictoriamente, exhibía en el espacio de lo público, el museo, una imagen de lo vetado. Partía además de una experiencia personal: el título remitía al teatro de cine continuo del centro de la ciudad, en el que tenían lugar encuentros de homosexuales, y presentaba la evidencia y huella real de aquellos encuentros: semen.

A su vez, *Atenas C.C.* era una obra efímera, que involucraba al espectador en una dimensión temporal y espacial real. El público dejaba de ser pasivo, para interactuar con el espacio que le ofrece una escena en su misma escala, una obra que podía recorrer y atravesar.

Muñoz abordaría la tridimensión en 1986, con una obra que, como *Atenas C.C.* involucraba elementos reales. En *Cortinas de baño*, siluetas de cuerpos a escala normal son dibujadas sobre el soporte mismo que enuncia el título, siluetas que se presentan como si los cuerpos reales estuvieran detrás del soporte mismo y que dejan ver huellas de agua, es decir del elemento mismo que motiva la utilización de la cortina. Las figuras ofrecen gestos y acciones propias de lo que unos cuerpos reales realizarían al interior de una ducha, y a través de la imagen detenida permiten generar en el espectador una expectativa de lo que sucede, o



Oscar Muñoz, *Cortinas de baño*, 1986

Acrílico sobre vinilo.

de lo que puede llegar a suceder. El agua se presenta como índice y huella real, lo que sumado a la presentación de materiales a escala natural y con materiales concretos, como en *Atenas C.C.*, hacen que el público pueda participar más activamente ante la obra.

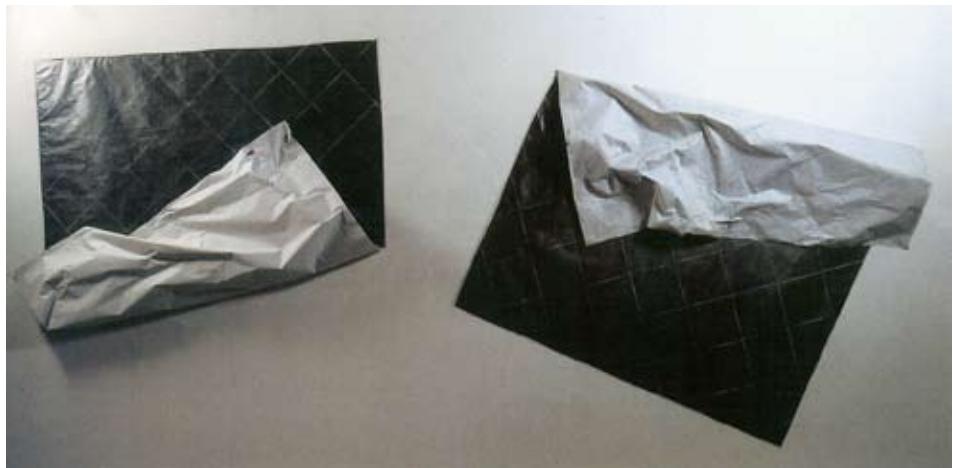
En *Levantamiento* (1987) el planteamiento de Muñoz aún mantiene una dualidad entre representación y presentación. Dos pliegos de papel presentan un piso hecho en *frrottage* con lápiz grafito, es decir, un dibujo-grabado, huella

de un objeto concreto y real. El soporte ha sido doblado como si envolviera algo por lo que se hace visible el envés, el otro lado del soporte, que sin trabajar, y completamente blanco se sugiere como una sábana que cubre un cuerpo.

Aprovechando el principio del collage, al integrar un fragmento del mundo real y concreto dentro del espacio de lo imaginario, Rojas y Muñoz crean una tensión entre la representación y la presencia, entre la ilusión y lo real o, si se prefiere, entre la obra de arte y un material vulgar. Con este gesto desmantelaban el discurso representacional propio de lo académico. Y, más aún, al anular la dicotomía de la perspectiva que desde el plano crea la ilusión de profundidad, los dos artistas subrayan el espacio y consiguen que la obra lance al espectador a una experiencia completamente corporal, ya no sólo visual.

Así, Rojas, primero, y Muñoz, después, plantean obras que incluyen huellas directas de esa realidad. En suma, el proceso va de lo bidimensional a lo multidimensional, de la gráfica más tradicional a la huella poligráfica: parten de una gráfica que se encuentra en la coyuntura del problema del arte latinoamericano del setenta, una gráfica, atravesada por la fotografía, para llegar al problema de la realidad, de las limitaciones de la representación de la realidad en dos dimensiones, y comienzan a abordar la tridimensionalidad de manera más decidida, manteniendo esa tensión entre una y otra, es decir haciendo evidente distintos niveles de realidad, por un lado representaciones, por otro huellas, indicios reales, y por último materiales concretos.

La vía que toman Muñoz y Rojas se sale de la disyuntiva entre el *arte de resistencia* de Traba, pero también del que esta postura atacaba: el arte



Óscar Muñoz, *Levantamiento*, 1987

Frottage en grafito

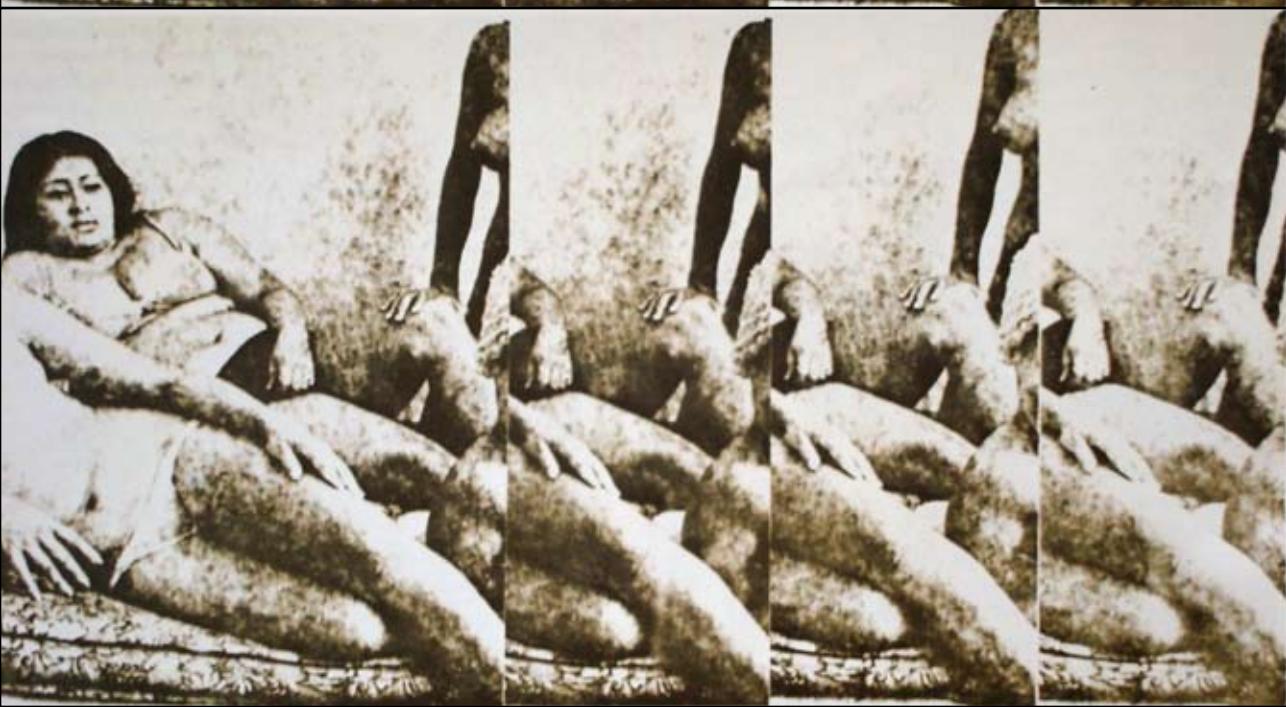
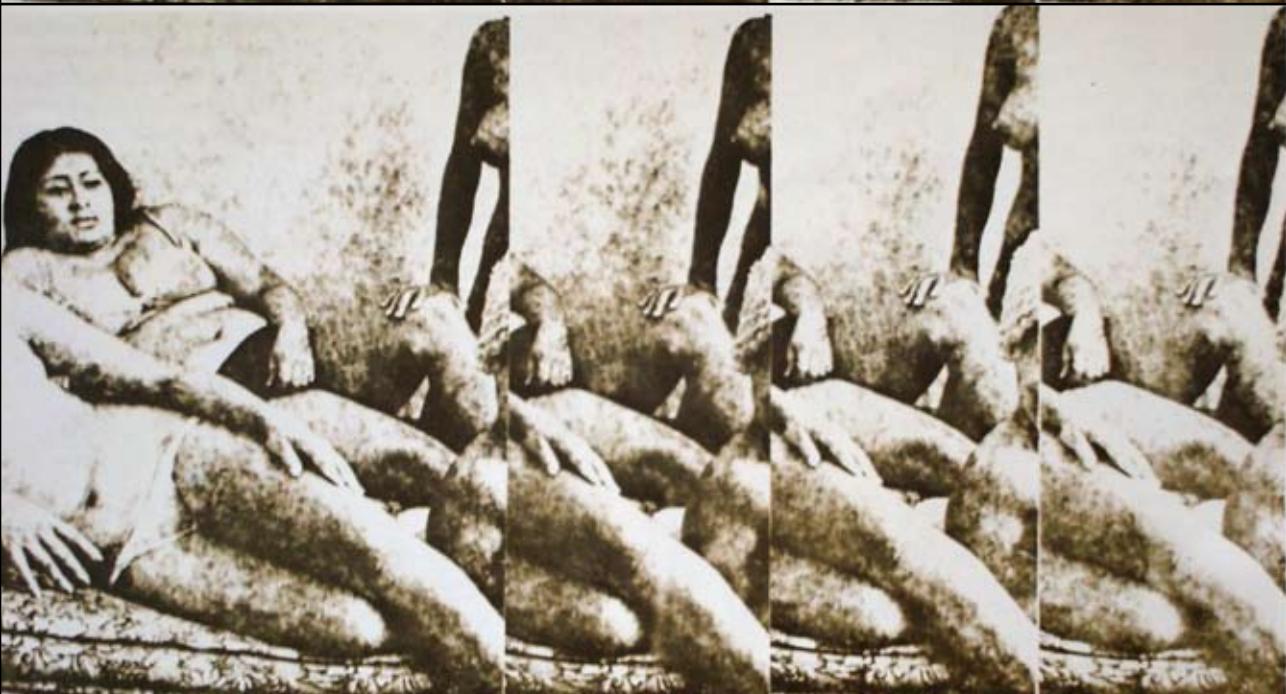


Miguel Ángel Rojas, *Atenas C.C.* (detalles) 1975

Dibujo, fotografía y semen

conceptual norteamericano, que al mantenerse y circular con la lógica del sistema capitalista perdía toda posibilidad crítica. Las obras de Muñoz y Rojas toman una tercera vía, como muchos artistas latinoamericanos, que es la de retomar la gráfica, pero reinventar sus posibilidades plásticas y abrir su campo, a la vez que involucran temáticas que más allá de abordar asuntos explícitamente políticos, plantean problemáticas cercanas a su propia experiencia, a través de una serie de indicios que se presentan de manera diversa.

En suma, parten de una gráfica defendida por Traba donde resulta trascendental una postura política implícita en los materiales y las técnicas usadas, como en sus temáticas, pero, a la vez, sobrepasan todas las convenciones que había en el discurso de esta crítica argentina: terminan por realizar obras experimentales y efímeras pero que problematizan los procesos y las formas de dar cuenta de su realidad más cercana, es decir, manteniendo el sello político del arte latinoamericano en la medida que son obras que parten del contexto y de la experiencia más cercana.



## Capítulo 4. La fotografía como fotografía

La década del setenta tiene dos puntos clave en cuanto a las posibilidades expresivas y plásticas de la fotografía: Fernell Franco y Miguel Ángel Rojas. Ambos proceden de familias de origen rural que se instalan en dos de las principales ciudades del país: Cali, en el caso de Franco, y Bogotá, en el de Rojas, lo que les permite ser testigos de las fuertes transformaciones, en términos demográficos y de crisis social, que experimentan esas urbes durante los años sesenta. Sin embargo, cada uno de ellos tiene una formación y una experiencia visual disímil: Franco, autodidacta y desde los doce años aficionado al cine, conoce la técnica fotográfica a partir de una labor de reportería gráfica. Rojas, por su parte, estudia artes plásticas en la Universidad Nacional de Bogotá y realiza experimentos con la cámara fotográfica desde adolescente.

Fernell Franco<sup>55</sup> nace en el 42, en Versalles, un pueblo del Valle del Cauca, en el marco de una familia liberal: es decir la cosa de antemano no iba a resultar fácil. A raíz de la amenaza contra la vida de su padre, su familia tiene que huir en medio de unas condiciones dramáticas, de hecho, el padre de Franco fue envuelto en sábanas para llevarlo como un traste más de modo que los “pájaros” no se dieran cuenta de su huída. Llegan a Cali sin un solo centavo y a Franco le toca empezar a trabajar desde muy joven, deja el colegio para volverse mensajero

<sup>55</sup> María Iovino ha realizado la más importante investigación sobre este artista, la cual dio origen a la edición de las entrevistas que mantuvo con el artista entre 2001 y 2004. La mayoría de datos que aquí se consignan han sido tomados de ese trabajo: *Fernell Franco, otro documento*, Cali, 2004.

del estudio fotográfico Arte Italia, donde de vez en cuando lo llaman a cuadra luces y a mover cables.<sup>56</sup>

Tras esa experiencia tiene otros dos encuentros con la fotografía que resultan un fracaso, el primero, como “fotocinero”, fotógrafo de transeúntes callejeros, y el segundo como fotógrafo de la registraduría. En ambos casos, los resultados que obtiene son lamentables, pues los retratados quedan, en su mayoría, o descabezados o descentrados. Y, sin embargo, a pesar de todo, en 1962 le ofrecen ser fotógrafo del periódico *El país* de Cali. Allí, no se sabe cómo, empieza a tener una sensibilidad y una intuición para la toma fotográfica, que sus compañeros de trabajo reconocen inmediatamente. La escuela visual de Franco son, por un lado, el cine –que ha visto en los distintos teatros populares, así como en el cine club de La Universidad del Valle y luego el de *Ciudad Solar*– y por otro, la fotografía que ofrecen revistas como *Life*.<sup>57</sup>

Miguel Ángel Rojas nace en 1946 y pasa su infancia entre el internado del colegio en Bogotá y la casa de sus abuelos en Girardot, que visita durante algunos fines de semana y en vacaciones. Su familia, de ascendencia campesina e indígena, pertenecía a una clase emergente y progresista interesada en una buena educación para sus hijos. Así, Rojas pasó del colegio San Bartolomé a estudiar arquitectura en la Javeriana, carrera que abandonó prontamente para empezar Artes en la Universidad Nacional. Ahora bien, Rojas llega a la fotografía por la vía del aficionado y no de la academia, pues en este momento la fotografía no tenía lugar en el péñsum. Rojas descubre una cámara en el

<sup>56</sup> Op. cit. P.46

<sup>57</sup> Op. cit. P.54

ropero de su padre y empieza a experimentar, tomando fotos de noche, con unas exposiciones larguísima que hacían que las imágenes producidas fueran completamente extrañas y fortuitas.

Yo fui poco a poco aprendiendo fotografía cuando descubrí una modelo 1-A de la Kodak que mi papá tenía colgada en un ropero y que había utilizado con nosotros cuando éramos pequeños. Un día la descolgué –era una cámara muy compacta, de formato grande–, entonces hundí el botón que servía para abrirla, y el riel por donde corría el fuelle, y empecé a jugar con ella; de casualidad encontré una T que había en las velocidades, que marcaba desde segundos hasta sesenta centésimas de segundo. Coloqué la velocidad en esa T, quité el seguro, disparé y me di cuenta de que el obturador quedaba abierto. Entonces compré una película e hice unas fotos de noche (yo mismo posé); coloqué la cámara en la mesa del centro, quedó horizontal, abrí el obturador, me senté al frente, esperé contando hasta quince, me levanté y la cerré. Hice varias fotos de esa clase, de lámparas y cosas y después de luces y sombras reflejadas en la ventana; luego las mandé a revelar –yo no tenía nada de cuarto oscuro–, ¡y las fotos resultaron magníficas! El dependiente del almacén de fotografías me dijo: ¡Parece que usted pretende hacer fotos como las de las películas de la Nueva Ola Francesa!“ Después de eso tomé un curso con un amigo francés que era fotógrafo, pero nunca hice laboratorio; entendí lo que era “posibilidad de campo”, la relación entre velocidad, visibilidad y diafragma, que es muy importante...<sup>58</sup>

Franco y Rojas, por caminos distintos, llegan a la fotografía, sin embargo la academia no está presente en ninguno de estos dos encuentros. El primero se acerca a esta técnica por cuestiones de trabajo, el segundo por un gusto personal. Ahora bien, ambos se centran en la fotografía durante buena parte del inicio de sus carreras artísticas, y la abordan como un medio que les permite exponer temas cercanos a su propia experiencia, pero largamente eludidos y vetados: la

<sup>58</sup> Barrios, Álvaro, *Orígenes del arte conceptual*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1999, p. 133, 134

prostitución y la homosexualidad. Cada uno, con un particular valor narrativo y documental, despliega a través del medio fotográfico estas realidades de la vida urbana, se trata de obras con un alto contenido social –próximas a la crónica– que Rojas toma desde un carácter de evidencia, mientras que Franco toma desde un carácter de denuncia.

Al iniciar la década del setenta, Franco expone su *Serie Prostitutas*,<sup>59</sup> obra que desarrolla paralelamente a su labor como fotógrafo de prensa y publicidad. Durante algunos fines de semana Franco viaja al puerto de Buenaventura, lugar que a pesar de la importancia que ha ejercido para la economía de la región y del país nunca ha visto la prosperidad ni el progreso. Allí Franco recorre los prostíbulos, los cuales más que lugares extraños o nuevos para él, le resultan familiares, lugares que había conocido de adolescente en paseos de amigos. Su mirada y sensibilidad se identifica con estos ambientes de Buenaventura, que ahora encuentra más deteriorados y pobres, pero en los que definitivamente se topa con un mundo más veraz que aquel de la publicidad en el que trabaja. Agotado de fotografiar modelos, mujeres que le parecen triviales y sin sustancia real, descubre en las prostitutas del puerto gracia y autenticidad. El fotógrafo se hace amigo de ellas, las visita con frecuencia hasta que logra entrar con naturalidad a sus propios espacios.<sup>60</sup>

En ellas buscaba la verdad de la vida que no tiene maquillaje, así fuera ruda y violenta. Mi búsqueda era la de las cosas comunes, las que se vivían en la ciudad a diario, las que sucedían en las personas normales.<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Ver: González, Miguel, “El fotógrafo Fernell Franco”, En: *Revista Arte en Colombia* N° 11, Bogotá diciembre 1979, pp. 44-46.

<sup>60</sup> Iovino, Op. Cit. P.68

<sup>61</sup> Op. Cit. p.67

El tema de lo periférico fue estimulado no sólo por la misma realidad de la ciudad sino también por los temas de la literatura y el cine del periodo, especialmente en las películas del neorrealismo italiano, en las que Franco encontró personajes del mundo marginal que vivían en ciudades similares a la suya, en cuanto a las condiciones difíciles y problemas sociales que las caracterizaban. El cine fue una fuente de conocimiento y enriquecimiento:

Cuando vi el neorrealismo italiano observé que se trataba también de que había una corriente que no evadía la realidad, que afirmaba lo cercano sin pena. Lo entendí así, porque había notado que en el cine americano la tendencia era eliminar lo real o disfrazarlo y avergonzarse de eso, desplazarlo de los lugares centrales, y en cambio, hablar de la elegancia.<sup>62</sup>

En esta serie de fotografías que Franco desarrolla en Buenaventura podemos observar dos variantes, por un lado, encontramos retratos individuales y grupales realizados dentro de las habitaciones de las mujeres, por otro, hallamos imágenes de los interiores y espacios arquitectónicos de los prostíbulos.<sup>63</sup> Dentro de la primera variante, Franco nos muestra a estas mujeres, en algunos casos niñas, en sus propios escenarios de vida y de trabajo. Habitaciones de paredes blancas y sin decorados se ofrecen como fondo para presentar sus cuerpos con la ropa interior de uso diario, y sobre unos colchones sin tender, que dejan ver unos estampados barrocos. Una imagen en particular resulta absolutamente dura, sabemos que se trata de un prostíbulo, y sin embargo, de manera antagónica, la joven retratada, una niña de no más de

<sup>62</sup> Op. Cit. p.32

<sup>63</sup> El tema de los interiores, ya no de prostíbulos sino de casas, los desarrolla luego ampliamente en Cali y en pueblos cercanos.

doce años, resulta cándida, tierna, virginal, pero a la vez desafiante, la forma en cómo mira el lente de la cámara es incluso agresiva.

El carácter narrativo de las imágenes es acentuado por el fotógrafo en la presentación pública que hace en la galería de *Ciudad Solar*<sup>64</sup> en 1972, bajo el título ya indicado, *Prostitutas*. Esta exposición es un hito importante, ya no por la temática sino porque por primera vez se presenta en una galería de arte, dentro del marco de lo artístico, la obra de un fotógrafo. Franco, tras la invitación hecha por el crítico Miguel González, decide realizar en el laboratorio montajes e intervenciones de las imágenes originales. Dos obras de esta serie son fundamentales, en ellas, a partir de un mismo negativo, Franco propone una repetición que avanza con variaciones de izquierda a derecha.

En la primera se presenta una imagen de formato vertical, se trata de una joven que, sentada sobre una cama, mira directamente hacia la cámara. Tal imagen se multiplica cinco veces, y, en cada repetición, fondo y cuerpo se oscurecen hasta que en la última sólo queda visible su rostro, sobre un plano casi negro. En otra foto aparece una adolescente acompañada de otras dos jóvenes, de quienes sólo vemos parte de sus cuerpos, todas recostadas sobre un colchón. Lo que el fotógrafo repite en este caso es un fragmento de las piernas y las manos de las tres mujeres, una imagen exuberante que acentúa el volumen de los cuerpos enredados unos con otros.

El fotógrafo les permite a las retratadas narrarse a ellas mismas, y mostrarse ante la cámara sin artificios ni simulacros. En la primera, la mirada de la joven

<sup>64</sup> González, Miguel. *El fotógrafo Fernel Franco*, en: Revista Arte en Colombia No. 11, Bogotá, diciembre 1979.

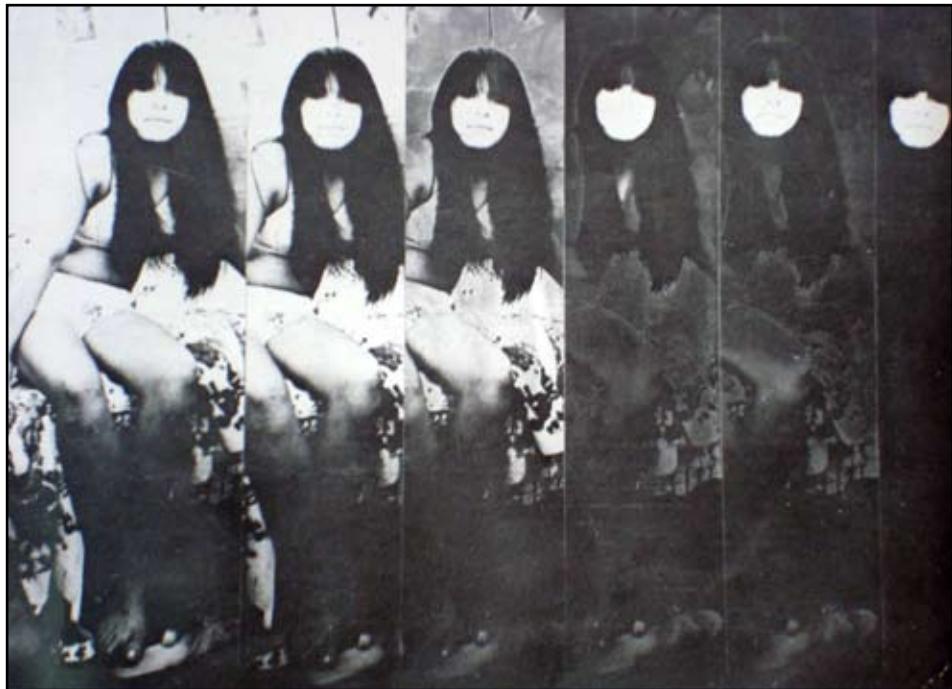
nos deja entrever un intento de diálogo con nosotros, ella posa ante la cámara de tal forma que su gesto nos dice, *así soy, tal como me ven*. El fotógrafo a su vez, en cada reproducción de la imagen, va ocultando su cuerpo, aquello que la ha convertido en objeto de intercambio, para hacer el énfasis en su rostro, lo que le permite surgir de nuevo como persona en el paso de una foto a otra. En la segunda obra, en cambio, Franco, al hacer énfasis en los cuerpos, subraya la alienación a la que han sido sometidas estas mujeres y nos revela lo que la cultura o la historia ha hecho de ellas: sujetos ignorados y relegados a quienes les ha tocado sobrevivir a costa de sus propios cuerpos.

En la misma muestra, Franco propone otra composición de ocho fotografías que tienen un carácter diferente. Se trata de una secuencia en la que una mujer se baña en un patio abierto, mientras conversa y ríe con otras compañeras. El fotógrafo tenía en mente, al momento de la realización de esta obra, una especie de secuencia cinematográfica en donde la escena fuera captada de la manera más completa posible:

Quizá sí me comporté como camarógrafo de cine en esta serie porque en realidad yo en aquel momento, lo que quería hacer era cine, convertirme en director. El cine era mi pasión de siempre y yo creía que me iba a quedar más fácil entrar en él. La fotografía fue la opción que me quedó a causa de que no tenía con qué cubrir los costos de una producción cinematográfica [...] En el comienzo pensaba mucho en el cine cuando hacía fotos y en cómo podía darle una idea más cinematográfica a las tomas, en cómo podía narrarlas con los poquísimos elementos con los que trabajaba en fotografía.<sup>65</sup>

Franco había colocado una grabadora en el lugar, así, en la cinta quedaron registradas “las bromas y las palabrotas que se decían entre ellas cuando estaban

<sup>65</sup> Iovino, Op. Cit. pp. 70 y 71



Fernell Franco, *Serie Prostitutas*, 1972, Montaje repetitivo 1972 Película Tri X a 800 asa. Cámara Leica M3 Lente 50 mm Revelado d76

bastante desinhibidas. Eran unas vulgaridades capaces de sonrojar a cualquiera, pero que para ellas eran un chiste, era su lenguaje habitual, la expresión de lo que eran sus vidas”.<sup>66</sup> Aadir, para la exhibición en *Ciudad Solar*, el registro sonoro a las fotografías,<sup>67</sup> genera un gesto que saca a la fotografía misma de su condición de mera expresión visual, y la convierte en una herramienta con la cual es posible atrapar el momento histórico del cual Franco era testigo.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Pero finalmente los organizadores no lo consideraron pertinente.

MARÍA SOL BARÓN PINO



Fernell Franco, *Serie Prostitutas*, Ca. 1972



Miguel Ángel Rojas, *Serie Mogador, Sobre porcelana* 1979

Como en las fotografías anteriores, al final de la secuencia Franco utiliza la repetición de una imagen, que en este caso consiste en un acercamiento en tres fases del rostro de una niña de dos o tres años que se asoma a la algarabía del patio y mira al fotógrafo. Por vía de la reiteración, Franco apunta a resaltar no sólo la invisibilidad de este problema social sino su condición de ciclo:

Por esa razón, en el laboratorio trabajé la repetición de la imagen en una sola fotografía. Pero también veía que esa era la realidad que nadie quería ver ni entender y que por lo mismo también había que repetirla y repetirla.

Franco explota los recursos de la fotografía, la serie de Buenaventura no es una serie de reportería gráfica pues el punto radica en que no se capta sencillamente una realidad para dar cuenta de ella, sino que se trabajan a fondo las posibilidades que brinda el mismo medio fotográfico: su capacidad de reproducción, ampliación y variación a partir de una misma imagen, el juego con la luz y con el trabajo en el laboratorio le permiten construir al artista una obra a partir de una temática real, que termina por entramarse en un juego con la imagen, en última instancia, Franco parte de lo documental para construir una denuncia a partir de elementos formales.<sup>68</sup>

Miguel Ángel Rojas, por su parte, luego de terminar en 1972 sus estudios de arte, decide realizar una serie de fotografías en algunos teatros de cine

<sup>68</sup> Miguel González ya lo señalaba en uno de los pocos artículos dedicados al artista: “Hay juegos cromáticos en la obra de Fernell Franco. Repetición de lementos seriales: con y sin variantes. Utilización del collage cuidadoso para trampear la realidad o para destacarla. Juego premeditado de la luz y la sombre, regulado en el laboratorio [...]sus fotos dieron paso al contenido, dejando en evidencia la visión personal y el concepto fotografía como idea artística, a partir de la traición a la objetividad de lo real, en aras de un enfoque subjetivo, romántico y experimentalista.” González, Miguel, “El fotógrafo Fernell Franco”, En: *Revista Arte en Colombia* N° 11, Bogotá, diciembre 1979.

rotativo del centro de Bogotá, espacios que luego de haber sido lugares de distinción social de la ciudad en las décadas del veinte y treinta, se convierten en puntos de encuentro entre homosexuales. Rojas, que había conocido los teatros Mogador, Imperio y Faenza, un día retoma su afición por la fotografía y decide llevar su cámara con el doble fin de matar el tiempo e intentar dar un significado a su propia experiencia. Asiste todas las tardes durante varias semanas a ver qué sucede, a captar imágenes de la interacción de otros hombres que, como él, encontraban en aquellos lugares un punto de encuentro sexual.

El ingreso de Rojas a tales antros de mala muerte y la actividad fotográfica que allí realiza, presenta unas características disímiles a las que Franco efectúa en los prostíbulos de Buenaventura. Rojas entra simulando ser un asistente más y encubre su cámara mientras realiza la labor de transgredir la privacidad de los asistentes, quienes, como en un ritual de cortejo, caminan y desfilan por el recinto.

Como un perro de caza, Rojas se instala en uno de los baños del Mogador, se oculta tras la puerta de uno de los cubículos individuales, apunta su cámara a través del hueco que ha dejado una chapa robada y dirige su lente hacia los orinales, a la espera de algún encuentro. Debido a la situación clandestina a través de la cual opera el fotógrafo, estas imágenes nos colocan en la condición de *vouyer*, de ilegítimos espectadores de un suceso privado y ajeno que el fotógrafo roba para nosotros.

Las imágenes que Rojas logra son auténticas y verídicas, de hecho, no se decide a hacerlas públicas en Colombia sino hasta muchos años después. En

2003, Rojas exhibe por primera vez la serie *Sobre porcelana*, conformada por siete imágenes tomadas en los baños del teatro Mogador durante los años setenta. El encuentro sexual entre dos hombres es registrado paso a paso a través del orificio que enmarca la toma. Ahora bien, esta serie sobre un par de personajes anónimos y desconocidos, termina con una vuelta que bien parece una puesta en escena, en la última foto un muchachito, conocido de Rojas, se presta a mirar directamente al lente de la cámara, cosa que cierra la sucesión de fotografías y, a la vez, la abre como el inicio de un nuevo encuentro sexual. En suma, toda una serie de fotografías anónimas, reales, documentales termina siendo cerrada por una acción predeterminada, lo que crea una tensión en la obra que va desde el documento hasta la escenificación.

Tanto la serie *Prostitutas* de Franco como la serie *Sobre Porcelana* de Rojas hacen uso de la fotografía para exhibir momentos y personajes que están al margen de lo público, que forman parte de la sociedad pero cuya existencia se mantiene velada, escondida. Sin embargo, entre los dos hay una distancia infranqueable, el ojo de la cámara en Rojas, es el ojo de un espía, mientras en Franco es el de un amigo, el de un allegado. La luz y el enfoque dan cuenta de ello, una de las fotografías de Franco sucede en un baño, está tomada de día, de hecho, más que un baño se trata de un patio abierto de una casa donde las mujeres se reúnen alrededor del chorro de agua para celebrar, como en una fiesta, el día del aseo semanal, ocasión a la que no han tenido ningún problema en invitar a Franco. En la de Rojas, en cambio, el baño es un recinto cerrado, un lugar furtivo que se convierte en espacio para el encuentro sexual, en donde el fotógrafo debe esconderse. No obstante, tanto en la una como en la otra cada fotógrafo extrae

pedazos de esa intimidad para denunciar –Franco– o para evidenciar –Rojas– realidades que se pretenden eludir, pasar por alto.

Ahora, Franco y Rojas realizan como continuación otras dos series en las que el problema de la luz aparece como elemento central, de la mano de un lenguaje cinematográfico que surge en cada una de ellas de una manera particular. La serie *Interiores* y la serie *Faenza* se desarrollan en recintos cerrados, en unas especies de *cámaras oscuras* donde la penumbra domina y cada fotógrafo debe acudir a su propia recursividad para capturar las huellas lumínicas. A su vez, se trata de fotografías de lugares en ruina, lugares que han perdido su uso original, y por tanto, también han cambiado sus habitantes o visitantes.

Serie *Interiores*, realizada en Cali y sus alrededores, es la continuación que Franco hace de las fotografías de Buenaventura. Se trata de casonas que habían sido construidas para albergar familias de la clase alta que, en los años setenta, se transformaron en inquilinatos. En la serie aparecen dos motivos, por un lado, las habitaciones, y por otro los corredores o zaguanes de estos caserones.

Los muebles y objetos domésticos narran la historia de sus nuevos moradores y se constituyen en documentos que evidencian la dificultad de su estancia. En gran parte de los cuartos la iluminación proviene de una o varias ventanas. La luz aparece con la incandescencia propia del clima tropical del Valle del Cauca, un resplandor, que al penetrar los interiores, crea un fuerte contraste entre zonas luminosas y zonas de penumbra, lo que a su vez está



Fernell Franco. *Serie Interiores*, S.F.

en directa relación con un gusto del artista por el lenguaje del cine negro, en especial de autores como James Cagney y John Huston:

Ver altos contrastes de penumbra y luminosidad es algo que ha llamado mi atención desde que soy un niño, quizás por lo mismo me impactaron la elegancia, la sofisticación y la intensidad de los blancos y negros del cine negro. En ese contraste se movía una cosa también intensamente violenta y malvada pero elegantísima.<sup>69</sup>

Tal gusto por lo tenebroso es apuntalado por el hecho de que en muy pocos casos aparecen los habitantes, y, cuando lo hacen, el fotógrafo los presenta como seres espirituales cuyos rostros se ocultan bajo una luz blanca e incandescente, así sólo sus objetos y minúsculas posesiones nos dan pistas sobre la identidad de aquellos sujetos fantasmales.

Rojas a su vez realiza por aquellos mismos años, la serie de fotografías en el Teatro Faenza. Sentado frente al escenario, como un espectador más, tosía para disimular el sonido de la cámara al momento de la obturación, al tiempo que para lograr captar imágenes dentro del teatro hacía tomas de más de diez segundos con la cámara pegada al brazo de la silla con plastilina limpiatipos.<sup>70</sup>

La única fuente lumínica era la de la proyección cinematográfica, cosa que para poder enfocar y calcular la velocidad de exposición requerida, Rojas tuvo que hacer un previo reconocimiento del espacio y de las condiciones de

<sup>69</sup> Iovino, Op. Cit. p.66

<sup>70</sup> Barrios, Álvaro, *Orígenes del arte conceptual*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1999, p. 133



Miguel Ángel Rojas. Serie *Faenza. Antropofagia en las ciudades*. Ca.1979



Miguel Ángel Rojas. Serie *Faenza. Vía Láctea*. Ca.1979

luz.<sup>71</sup> Sin embargo, decenas de rollos fueron desperdiciados, antes de lograr las cuarenta imágenes finales, imágenes obtenidas tras un arduo trabajo de sobreexposición en aquellos dos cuartos oscuros en los que se realizó la obra: la sala de cine y el laboratorio fotográfico.

Al ingresar a los teatros para hacer un registro, Rojas invierte la acción habitual de los primeros fotógrafos: registrar la naturaleza para que ella dibujara una imagen de sí misma. Por el contrario, Rojas acude a un lugar carente de luz natural, oscuro, casi negro, donde captar huellas lumínicas es toda una dificultad. Es gracias a la luz artificial que proviene del proyector de cine y que atraviesa cientos de fotografías en movimiento, como se hacen

<sup>71</sup> Op Cit. p. 135

posibles las imágenes de la serie del *Faenza*. En estas fotografías hay una doble exposición: la luz de la película misma en la pantalla y, a su vez, el reflejo de esta luz sobre los sujetos y objetos del teatro.<sup>72</sup>

La experiencia temporal resulta ser un aspecto significativo en esta serie, tal como lo indica la denominación “tardes suspendidas”<sup>73</sup> que, según Rojas, sintetiza su experiencia. Las imágenes captan tanto la ansiedad del fotógrafo, como la de los movimientos y gestos de los hombres que visitan tales salas.

Los resultados de esas fotografías, como fragmentos, como cortes desplazados de la continuidad de su propio espacio y de su propio tiempo, adquieren un nuevo significado. Las tomas como incidentes aislados de su discurrir y redescubiertos tras un largo proceso tanto en la captación de la imagen como en su manejo en el laboratorio, permiten a Rojas construir una nueva historia: de hecho, antes del revelado, Rojas no tiene una idea clara de lo que saldrá. Así, a través de la secuencia de tres, seis o siete imágenes, los relatos de la serie *Faenza* están más cerca del ámbito ficcional que del ámbito

<sup>72</sup> En 1980 Rojas señala el aporte del lenguaje cinematográfico a su trabajo e intuye la inapelable necesidad de que el arte se aparta de la realidad: “el cine tiene mucho de literatura, es decir, cuenta muchas cosas. Pero el cine como el arte en general (a excepción de la escultura) es tan sólo una imagen y una imagen plana. Con mi obra quiero acabar con esa mentira de que la pintura, el dibujo, el grabado, la fotografía, el cine, reproducen la realidad. Eso es falso. Estuve bien en el Renacimiento cuando se descubrió la perspectiva, los puntos de fuga y todo eso que los franceses llaman *trompe-l'oeil* (engaño al ojo) porque es imposible, absolutamente imposible reproducir la realidad en un plano que apenas tiene una dimensión. Rojas, Miguel Ángel, “Miguel Ángel Rojas”, En: *Hombre de Mundo*, Bogotá, marzo 3 1980, p. 83. Ahora bien, también en esta cita es inevitable hacer la relación con Duane Michaels, con la admiración que le causó su obra, que conoció a través de la exposición que el Museo de Arte Moderno de Bogotá realizó precisamente durante el mismo mes de esta declaración: marzo y abril de 1980. Rojas en todas las conversaciones y entrevistas no deja de señalar la importancia de esta exposición para su propuesta artística. Michaels trabaja con secuencias fotográficas y juega con las posibilidades del montaje fotográfico, con lo que construye unas historias inverosímiles y llenas de misterio. De la exposición del MAM se publicó un catálogo: *Fotografía vs. Realidad*. Duane Michaels, 1980.

<sup>73</sup> Miguel Ángel Rojas, en conversación con Natalia Gutiérrez, sin editar, p. 10

documental, se alejan de su propósito inicial de registro, como si no sólo tomaran la luz de la película, sino que a través de esta luz le fuera traspasada por anonomasia su misma condición de ficción.

El artista menciona su intención de “registrar una realidad, una experiencia que había vivido durante mucho tiempo.”<sup>74</sup> Sin embargo, el resultado fue una recreación personal y subjetiva de esa experiencia. Los títulos de los conjuntos de fotografías así lo señalan: *Fachada, Antropofagia en las ciudades, Del oriente, Diablo, El fisgón, Vía Láctea, La nave va, Candilejas, Tres en Platea, La visita, Olores, Fenómenos, Take Five, Proa en la Nave de la ilusión, y Una y otra vez las tardes suspendidas.*

Estos nombres más que indicadores de lo que objetivamente sucedía en el recinto funcionan como un despliegue de relaciones, más aun, algunos aluden claramente al universo cinematográfico, lo cual mantiene una lógica con el interés de Rojas por contar una historia a través de fragmentos, de tomas de la realidad.

*Y la nave va* es una fotografía que obtiene Rojas del palco del Faenza. En ella aparece un hombre contemplando la pantalla de cine y detrás del hombre unas sombras que semejan la chimenea de un barco y el humo que sale de ella. Ahora, el título hace alusión a la película homónima de Federico Fellini. En una de las escenas de esta cinta, aparece una suerte de balcón en el que unos elegantes y distinguidos cantantes entran a la sala de máquinas y quedan absortos por el ambiente y el rudo trabajo que hacen los obreros de las

<sup>74</sup> Op. Cit. 81

calderas. Éstos solicitan que Ildebranda Cuffari cante para ellos un fragmento de ópera. Así se inicia un contrapunto entre los cantantes, quienes ubicados en un balcón se dirigen a los obreros, de modo tal que el choque entre lo alto y lo bajo es evidente. La relación que propone Rojas a partir del título se establece por las sombras tras el protagonista de la fotografía y por la coincidencia formal entre el balcón del barco y el palco del teatro. En suma, a partir del título, Rojas se aleja de su referente primario, del problema del registro en el teatro, y construye toda una serie de relaciones que desencadenan la obra.

La serie *Faenza* ha sido resultado de una larga y continua reflexión. Las fotografías que la componen fueron en principio signos vacíos que con el tiempo han cobrado significado para el artista. Es claro, por ejemplo, que *Y la nave va* fue un título que surgió años después de su copiado, pues la foto fue tomada en 1978 y la película fue realizada cinco años después. La serie *Faenza* no quedó detenida en los años setenta, el artista constantemente ha retomado varias de sus imágenes y las ha vuelto a utilizar para crear relatos que parten de lo que ha sucedido pero que toman distancia de ello.

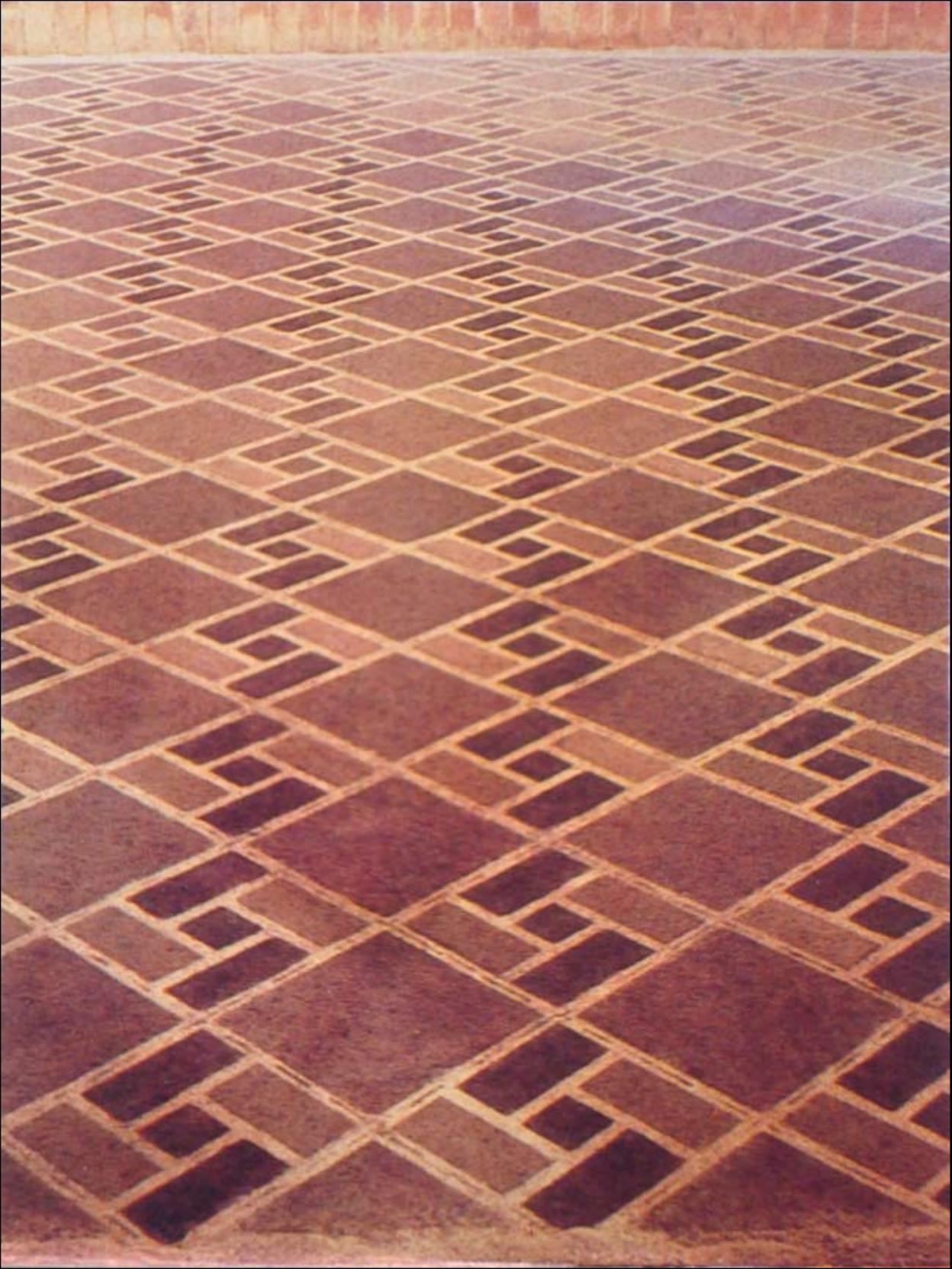
En última instancia, tenemos dos artistas que llegan a la fotografía por caminos diferentes, ambos al margen de la academia, para a través de ella proponer experiencias cercanas, temas ligados a sus propias vidas que los afectan directamente, asuntos marginales que se originan en el registro hasta llegar a la explotación de problemas formales, la luz y la repetición de una misma imagen o la escogencia de nombres que abren todo un abanico de sentidos diversos.



## Capítulo 5. Desde y hacia la imagen fotográfica

Al finalizar la década del setenta, e iniciando la siguiente, Miguel Ángel Rojas realiza dos obras para ser exhibidas en dos espacios relevantes de la escena artística del aquél periodo: el Museo de Arte Moderno de Bogotá y la Galería Garcés Velásquez. Dos obras en las que se entraman los recuerdos y experiencias de su infancia y juventud; cada una parte de pasajes concretos de su vida que se cristalizan a través de un procedimiento que adopta elementos tanto del dibujo, como del grabado y la fotografía. El punto de partida tanto de *Grano* como de *Subjetivo* es la fotografía, en la primera hay una cita concreta a una foto del álbum de familia, en la segunda a las fotos de la serie *Faenza*, y, aunque en ambas está ausente la técnica fotográfica tradicional, existen una serie de relaciones y enlaces con la producción de huellas y rastros que la fotografía permite y que las convierten en propuestas sugerentes y evocadoras. *Grano* y *Subjetivo* se constituyen, cada una a su manera, en dos puestas en escena en las que se cruzan coordenadas espacio temporales a través de una serie de huellas, trazos e indicios muy particulares.

En 1980 Miguel Ángel Rojas fue invitado por Eduardo Serrano a realizar una propuesta para la Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno de Bogotá. El artista elaboró un piso falso con un diseño muy usual en las casas colombianas de clase media: baldosas cuadradas, compuestas por un pequeño cuadrado en el centro y, a su alrededor, cuatro rectángulos de dos matices



rojizos. Para la realización Rojas utilizó materiales naturales, carbón natural y tierras calizas regados sobre una plantilla hasta reproducir el diseño popular.

*Grano* era una imagen horizontal, a la manera de una inmensa trampa al ojo, pues no sólo cubría por completo el piso de ladrillo de una sala triangular de 42 m<sup>2</sup>, sino que además, calcaba el desgaste normal de un piso por el uso. En la entrada a la sala se encontraba un vidrio de un metro de alto colocado de manera vertical el cual al mismo tiempo que impedía el paso, señalaba el trabajo. Ante la vista del espectador emergía una imagen “fuera de lugar”, un piso de casa aparecía dentro del espacio museal, y no obstante, un buen observador alcanzaba a notar el procedimiento del artista: cerca del vidrio era visible el borde del papel sobre el que descansaba el trabajo, y las tierras naturales se disolvían en el límite de aquel.

Dos años después, en 1982, aprovechando un viaje de Alonso Garcés y Asenneth Velásquez, Rojas interviene la sede de la galería Garcés Velásquez. La sala de exposición de arte fue transformada en un espacio desolador, que no exhibía nada y que tampoco podía ser atravesado. *Subjetivo* era una representación tridimensional, que tomaba la misma dimensión de la sala, y construía un inmenso espacio en ruina hecho en una mezcla de dibujo y grabado cubriendo todo el piso y las paredes.

Rojas realizó un *frottage*<sup>75</sup> de un mosaico de cristacril –del mismo tipo del zócalo del teatro Faenza–, a partir del cual elaboró una matriz serigráfica que imprimió varias veces sobre las paredes de la galería, cubriendolas de la

<sup>75</sup> Técnica en la que se coloca papel sobre una superficie texturada, y con una barra de carboncillo se frota de tal modo que la textura del objeto aparece como un grabado.

mitad hacia abajo para reproducir un falso zócalo. El piso lo cubrió con impresiones de otro tipo de grabado similar pero impreso sobre papel. Hacia la parte alta de las paredes tiró carbón en polvo dejando líneas verticales, como manchas de mugre, y la sensación visual de humedad era reforzada por un sonido de desagüe constantemente. La obra era visible sólo desde uno de sus lados, ya que unos andamios impedían el ingreso y exigían agudeza visual por parte del espectador.

Cada una de estas obras refiere a la fotografía, e involucra en su elaboración una serie de huellas e indicios particulares. En una es más fuerte la relación con la fotografía, mientras en otra lo es al grabado, pero al final ambas terminan por mantener una particular semejanza con las imágenes fotográficas.

*Grano* es un dibujo y es un pastel, es una obra efímera y por eso mismo sólo llega hasta nosotros, hoy en el 2006, como una fotografía. *Grano* es todas y cada una de estas cosas a la vez, esto es, no podemos definirla ontológicamente, pero por eso mismo posibilita una variedad de relaciones fértiles con distintos aspectos que están dentro y fuera de la esfera del arte.

En el título aparecen los primeros indicios. *Grano* remite a dos experiencias de Miguel Ángel Rojas. Por un lado está la cercanía con el universo fotográfico y por otro están sus recuerdos del paisaje de Girardot, el lugar de origen de su familia paterna, suspendidos en la imagen de la tierra rojiza y los cultivos que contemplaba en sus viajes de infancia.

*Grano* es la nominación dada a la textura de la película o del papel, y que se origina por la irregularidad de la emulsión fotosensible que los recubre, es

decir, por los cristales de halogenuro.<sup>76</sup> El grano es la materia física mínima que compone toda fotografía, perceptible cuando la película es muy sensible –asa 400 u 800–, cuando la película se sobreexpone en el revelado, o cuando la imagen del negativo se amplía.

Las implicaciones del grano en la imagen fotográfica pueden esclarecerse con la imagen que con obsesión busca Thomas, el protagonista de *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966): cuando el fotógrafo descubre en las fotos que ha tomado en la mañana un bulto, al parecer un cuerpo que yace al lado de un árbol, refotografía aquella imagen para verificar si se trata de un muerto, pero al ampliarla sucede una paradoja: la figura pierde nitidez y prácticamente se desmorona debido a que el grano estalla.

Para que una fotografía tenga lugar no se necesita de un negativo, es decir, de una imagen previa, producto del proceso fotoquímico. La esencia de la fotografía es ser huella luminosa,<sup>77</sup> y es por ello que dentro de la historia de la fotografía nunca se han excluido los experimentos y accidentes que a comienzos del siglo XX realizaron Man Ray y Lazlo Moholy Nagy. El experimento o accidente consistió en colocar entre la fuente de luz y el papel fotográfico, distintos objetos que se expusieron a la luz de la ampliadora por unos segundos, y tras seguir el proceso normal de revelado, aparecieron en el papel las siluetas de los objetos, y las transparencias de sus materiales. Ambos, Moholy Nagy y Man Ray explotaron al máximo aquel procedimiento básico de la fotografía al cual denominaron, *Fotograma*, o, *Rayograma* respectivamente.

<sup>76</sup> Ver: Dubois, Phillip, *El acto fotográfico*, Editorial Paidós, Barcelona, 1986, pp. 96-98.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

Por tanto no es descabellada la conclusión de que el rayograma encarna el principio elemental de la fotografía: ser una huella luminosa regida por leyes de la física y la química –el mismo principio que rige a los calotipos realizados por Talbot en el siglo XIX. Su particularidad, y lo que los diferencia de la fotografía más común, es su visión de los objetos, los objetos se revelan como vistos desde arriba. Esa misma característica es la que posee *Grano*:

.... yo quería darle como una interpretación diferente a la calidad de la imagen y empecé a pensar, como sería un dibujo y una pintura vista desde el aire, desde un aeroplano. Siempre he pensado que una cancha de tenis es un dibujo al pastel, terracota y línea blanca, un marco-dibujo –se me vienen a la cabeza las líneas de Nazca...<sup>78</sup>

Esa visión panorámica llama la atención y puede ser arbitraria o no, pero es posible establecer un nexo con la experiencia visual que tiene un fotógrafo en el laboratorio de revelado, y no hay que olvidar que Rojas tuvo una larga experiencia en ese sentido con la serie de los teatros de cine ya mencionados en el capítulo anterior. En el cuarto oscuro, la posición erguida del fotógrafo hace que su mirada siempre este por encima del papel que permanece horizontal en todo momento: al exponer el papel a la luz de la ampliadora, y luego al introducirlo en el líquido revelador, de modo que el copista es testigo de la aparición de la imagen siempre desde una perspectiva cenital. De esa misma manera es como la imagen de *Grano* aparece ante los ojos del espectador; es una obra que tiene el mismo aspecto de una imagen fotográfica y surge de la misma manera que esta se revela en el laboratorio fotográfico.

<sup>78</sup> Miguel Ángel Rojas en conversación con Natalia Gutiérrez, sin editar pp. 44-45.

Ahora bien, *Grano* establece un enlace con el proceso fotográfico, con la imagen del proceso, pero también de otra manera, que a su vez resulta paradójica. La fotografía surge de un proceso fotosensible, en el que una superficie, generalmente papel, es recubierta de haluros de plata o sales de plata que al contacto con la luz liberan un elemento combinativo (entre la sal y la luz) que las convierte en plata pura. Luego de esta sensibilización viene el proceso de revelado en el laboratorio que permite visualizar la imagen a través de los distintos niveles de sensibilización fotoquímica que ha recibido la superficie.

Por tanto existe una similitud entre una fotografía y esta obra porque ambas resultan de un proceso de depósito y sedimentación de materiales. En el caso de *Grano* los materiales son naturales, tierras calizas y carbón natural, que al atravesar la plantilla –la cual se comporta como una especie de negativo– construye, a imagen y semejanza, el conjunto de falsas baldosas. La diferencia con la fotografía es que en ésta última la imagen resulta de un proceso fotosensible, esto es, de la luz, y en *Grano* la luz ha sido reemplazada por tierras calizas.

Son precisamente las tierras calizas, lo que engancha al segundo aspecto ya planteado: el de que nominalmente hay una referencia con el origen del artista, con su tierra, con el paisaje del trayecto que ha realizado una y otra vez entre Bogotá y Girardot, una panorámica distante y fugaz conformada por cientos de partículas, pero que en resumidas cuentas son los frutos que han dado las semillas de trigo, de arroz o de fríjol. Es decir, *grano* también refiere a la materia mínima que engendra un todo, a una esencia, sustancia en potencia,

y Rojas habla del interés por exponer en esta obra lo que es él, y que incluye al pasado, su ascendencia rural y campesina. Rojas escoge el diseño de un enlosado muy popular, usual en las casas de clase media de los años cuarenta, el mismo de la casa de sus abuelos. Y escoge para la materialización tierras calizas extraídas de los alrededores de Girardot, materiales que refuerzan el origen y actúan como otro elemento de sentido en la pieza.

Ahora bien, en *Subjetivo*, también aparecen elementos concretos de la experiencia del artista a través de una serie de huellas e indicios. El primero de ellos, el zócalo del Teatro Faenza, es decir, de nuevo un referente arquitectónico con memoria, el baldosín de un lugar visitado, que surge a través de un proceso que pasa por las técnicas del *frottage* y la serigrafía. Para hacer un *frottage* se necesita carbón en barra, y es por eso que su resultado es más cercano al grabado que al dibujo, pues se trata de una huella que tiene como matriz la textura de un objeto concreto. Nuevamente como *Grano*, la imagen final es una suma de huellas, de rastros de objetos con historia, y que revierten el sentido del lugar donde se erigen. *Subjetivo* transforma la galería de arte, por medio de un gesto provocador, en un espacio vacío, sucio e inhóspito.

*Subjetivo* es una obra constituida por un conjunto de señales particulares; las huellas de superficies de paredes y de piso, parten de una superficie real, un mosaico de cristacril, del mismo tipo del Teatro Faenza. Estas huellas, junto a los vestigios de polvo de carbón, estaban ubicadas de tal modo que reproducían la apariencia de un baño público masculino, uno de los baños de los teatros de cine rotativo que Rojas visitaba, un inmenso orinal.

Ahora bien, el título de este trabajo es más bien ambiguo, ya que remite al campo de lo más íntimo, personal e indescifrable. *Subjetivo* apunta al universo de lo imaginario, apuntala la experiencia del espectador. A partir del referente indicado, se abre un paraje para que compartamos su historia, o recreemos una propia. En efecto, *Subjetivo*, es un escenario vacío, sin actores, sin narración, pero con una clara huella de lo humano. Es una obra en la que cada quien erige una escena propia y proyecta la imagen de su deseo. Al mismo tiempo, y debido a la operación de mimesis o de falseamiento, el resultado es ambivalente, y tanto el más experto, como el iniciado en el conocimiento del arte, muy a su pesar, resultaba despistado: incluso Gloria Zea, entonces –y aún– directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, fue durante la exhibición a visitar a Asenneth Velásquez. Doña Gloria entró a la galería y observó, en realidad miró la cosa como entre ojos, siguió, e ingresó a la oficina, y, al dirigirse a Asseneth le preguntó: “cómo, están en obra?”<sup>79</sup>

Granoy *Subjetivo* fueron clasificados bajo la categoría de *espacios ambientales*, término utilizado para referirse a lo que hoy llamamos instalaciones, y que se utilizó por primera vez en nuestro país, en 1968, cuando Marta Traba y Álvaro Barrios organizaron en el Museo de Arte Moderno de Bogotá una exposición bajo ese título: *Espacios Ambientales*. Allí Santiago Cárdenas realizó una trampa al ojo sobre la pared realizada en pintura, Ana Mercedes Hoyos construyó una especie de laberinto titulado *Blanco sobre blanco sobre blanco*, Bernardo en un gesto duchampiano, señaló un orinal como su obra, y Álvaro Barrios

---

<sup>79</sup> Miguel Ángel Rojas, entrevista hecha para el trabajo, abril 23 de abril 2006.

recreo un espacio con luces intermitentes. Se trataba pues de una exposición con obras *In situ*, hechas para el lugar, y que cobraban sentido en relación al espacio. Esa exposición fue importante para la formación y experimentación tanto material como espacial que Miguel Ángel Rojas realizara años después: “Sí, me parece que cuando la exposición “Espacios Ambientales” yo estaba estudiando todavía arquitectura en la Universidad Nacional”....” Yo no hubiera sido el mismo si no hubiera visto esa exposición!”<sup>80</sup>

Ahora, habían pasado doce años desde aquella emblemática exposición cuando Rojas hizo *Grano*, quizá por ello los críticos de arte<sup>81</sup> señalan que quizá influencias de otro tipo son más evidentes en el trabajo, como por ejemplo, *Earth Room* o *Cuarto de Tierra* que el estadounidense Walter de María realizó en el MOMA de Nueva York en 1978. Esta obra consistía exactamente en lo que su título enuncia: toneladas de tierra negra, removidas de su espacio natural, fueron asentadas en el recinto museal, más exactamente, en una sala que era impenetrable ya que un vidrio en la puerta obstruía la entrada. Un gran fragmento de la naturaleza con un terminado limpiamente horizontal ocupaba la amplia sala del museo, dejándola a su vez inhabilitada. Rojas recuerda haber visto de primera mano la obra, es decir, la cita es un hecho, pero *Grano* es un lugar personal e intransferible con todas las referencias particulares ya descritas que la hacen diferente.

*Grano y Subjetivo*, intervienen dos espacios relevantes de la escena del

<sup>80</sup> Rojas, Miguel Ángel, En: *Orígenes del arte conceptual en Colombia* Pág. 137

<sup>81</sup> Ver: Pini, Ivonne, “Conversación con Miguel Ángel Rojas”, En: *Arte en Colombia* N° 14, Bogotá, mayo 1989. pp. 73 y 74.

arte local, y al hacerlo abren un espacio lleno de referentes cercanos a la vida cotidiana, a su vida, y por tanto a la vida de otros como él, que comparten una propia experiencia con aquella baldosa popular o con el zócalo de cristacril de un teatro de cine, o de un baño público.

*Grano*, interviene el espacio museal, el lugar más sagrado para la exhibición de obras de arte, para trasladar al espectador a un lugar más cercano: la casa familiar. Con ella Rojas ambientaba la sala de exhibición del museo, construía una imagen de un pasado común, una imagen nostálgica, en la que el espectador se complacía.

Mientras que *Subjetivo* se situaba en la galería, en una sala de exhibición comercial, este espacio más móvil y secular para el arte se transformó en un baño, un lugar en el que se realizan acciones privadas e íntimas del cuerpo, incluso sexuales. *Subjetivo* presentaba al espectador un ambiente inhóspito, un lugar en ruina, que incluso para algunos resultaba repugnante: hubo espectadores que lo relacionaron con un antro de mala muerte.

En suma, con una y otra obra, Rojas interfiere la sagrada esfera del arte, para incluir elementos cercanos a la vida más cotidiana, con aspectos que se entraman con la experiencia casi diaria, se cita a un pasado que aún tiene resonancias en el presente, así sea como simple recuerdo o como imagen. A pesar de que sólo se les podía observar desde un afuera, detrás del vidrio o del andamio, cada una terminaba interpelando a los espectadores de una u otra forma debido a la alteración de los espacios originales. Cada intervención conducía a una experiencia de distanciamiento físico, la misma que se tiene

ante toda imagen. Cuando vemos el piso falso de *Grano*, de inmediato hacemos relación con el original, pero, si viésemos el original, el arte desaparecería, esto es, aquello que sustenta el arte, el deseo de contacto con el original, y que el arte siempre pospone.<sup>82</sup>

Para la tarjeta de invitación a la inauguración de *Grano* en el MAM se imprimió una imagen del álbum familiar: él, de cinco años, aparece retratado sobre el mismo diseño de baldosas y, detrás de ella se leía, “*Grano*, un dibujo de Miguel Ángel Rojas.” Según otras fuentes la fotografía se colocó al lado de la ficha técnica para ayudar a señalar la obra.<sup>83</sup> El origen de la obra, la foto del álbum de familia, nos muestra un *antes* y un *allá*. Mientras que *Grano* es el *ahora y acá*, es la fotografía hecha materia: el grano se concreta con la arena, las tierras calizas y el carbón natural, y con ellos retorna el pasado como un

<sup>82</sup> Según Douglas Crimp “el deseo de la representación existe en tanto nunca puede ser satisfecho, en tanto que como el original, siempre es diferido. Es sólo en ausencia del original que la representación toma lugar. Y la representación toma lugar ya que es siempre algo que está ahí en el mundo como representación”. Crimp utiliza este ejemplo para defender la obra de Sherry Levine, que consiste en refotografiar fotografías de Eduard Weston, que a su vez han sido tomadas, no del original, sino de las reproducciones litográfica, de afiches. El crítico indica que las fotos del hijo de Weston, Neil, son el supuesto original. Pero en realidad se puede decir que el modelo de Weston había sido los torsos desnudos del escultor griego Praxíteles, y así podríamos seguir buscando un original, un objeto virginal, que no existe. El deseo del original difícilmente puede ser satisfecho, en la medida en que es imposible hallar una primera y única imagen. Ver: Crimp, Douglas, “La actividad fotográfica del postmodernismo”, En: *Imágenes*, Unibiblos, Bogotá, 2003, pp 29-42.

<sup>83</sup> Según Santiago Rueda “Rojas intentó hacer un mestizaje del museo, llevando un piso falso de baldosas, a escala 1:1, de una casa de extracción popular, a este espacio sofisticado. Sobre plantilla de papel con el diseño geométrico del baldosín que colocó sobre el piso “real”, el artista dibujó el piso distribuyendo cuidadosamente los pigmentos de diferentes colores en los pequeños rectángulos y líneas que copiaban las baldosas. Juntando las tierras por gravedad y no por fricción –es decir, regándolos pero no frotándolos ni mezclándolos- el artista logró una superficie inmaculada que confundió a los espectadores, quienes llegaban al recién inaugurado museo –su sede se había abierto en 1979- en busca de una obra que no encontraban, pues estaba tan perfectamente lograda que “no se veía Rojas” decidió entonces colocar un texto explicativo y una fotografía suya para señalarla.” Ver: Rueda, Santiago, *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia*, Alcaldía Mayor, Bogotá, 2005, p. 84.

acontecimiento efímero, como los recuerdos. *Grano* es una obra provisoria, sólo puede permanecer en el tiempo como imagen fotográfica.

En *Subjetivo*, también el punto de partida fue la fotografía, las fotos de la serie *Faenza*, en las que el telón de fondo es aquel zócalo que Rojas nos vuelve a presentar en esta obra, por vía del *frottage* y la serigrafía.

En ambos trabajos se activa la experiencia de esa “ausencia existencial” que producen las fotografías. El “eso ha sido” que Roland Barthes ha señalado y que Phillippe Dubois rescata:

La distancia es física: la foto se realiza a varios centímetros o metros del objeto. El referente que se fija, es justamente lo intocable de la imagen fotográfica. Toda foto sólo nos permite ver una ausencia existencial. Lo que se mira jamás está ahí. Hay un aquí del signo, pero un allí del referente. “se puede considerar incluso que la eficacia de la fotografía reside en el movimiento que va de este aquí a ese allí.”<sup>84</sup>

Ahí reside el juego de expectaciones de la fotografía: lo imaginario, el deseo que nace de esa tensión o distancia entre lo visible y lo intocable. Ahora bien, eso no sucede sólo en la fotografía, sino en toda representación icónica como *Grano* o *Subjetivo*.

En resumen, física y formalmente, las concepciones de *Grano* y *Subjetivo* están cargadas de elementos personales y expresivos; las obras consignan de nuevo, en una acción diferida, un fragmento de su historia. A su vez, se trata de un realismo<sup>85</sup> que parte de la anécdota, de lo fortuito. *Grano* es el paisaje

<sup>84</sup> Dubois, Phillippe, Op. cit. p. 85

<sup>85</sup> Por aquellos años hubo una reflexión sobre el realismo. El crítico de arte Eduardo Serrano dijo que el realismo de Rojas era de un carácter más conceptual que artesanal: no se limitaba a reproducir en dibujo o grabado lo que la imagen fotográfica le daba, sino que había una manipulación y alteración, que sobreponían el simple

de la infancia de Rojas y, al volver a presentar una imagen familiar, nos remite a su pasado, pero también al nuestro. En *Grano*, Rojas activa sus recuerdos, e invita a habitar el tiempo de la memoria:

[...] y también están los recuerdos. Cuando estaba pequeño –de unos seis años– los domingos habitualmente hacíamos un paseo de Girardot a Tocaima. Regresábamos al atardecer, cuando todo se cubría de un matiz rojizo, espacialmente las zonas erosionadas de tierras calizas color lila. Siempre me impresionó el paisaje.

Cuando me dieron la sala de proyectos en el Museo de Arte Moderno, planteé la muestra –primero– como un retrato popular, donde iba a aparecer una superficie de baldosines que identificaban una arquitectura de clase media baja, y después, como una magnificación de la técnica del pastel: utilizando un grano que ya no era el granito en polvo sino un grano más grande y aglutinado, no por presión sobre el papel, sino por la gravedad del piso.<sup>86</sup>

*Subjetivo* ya no es el paisaje de su infancia (*Grano*), es el horizonte de su juventud, el lugar visitado durante su búsqueda de definición sexual, el espacio donde albergaba la posibilidad de encuentro con otros como él, marginados socialmente por su orientación sexual. Rojas no estaba satisfecho con su labor de fotógrafo de aquellos lugares, los teatros de cine. Ser artista le impedía seguir sin tomar partido frente a lo que documentaba al interior de los teatros. Ya en la

---

trabajo técnico. En 1981 escribió: “es un realismo que a diferencia del que inspira a otros artistas del país, no tiene nada que ver con la academia, que carece de intención decorativa, y que evita la facilidad [...] estas obras hacen evidente un realismo muy particular cuya originalidad y validez radican en el concepto, no en la anécdota. El suyo es un realismo sobre alteraciones y efectos visuales producidos por el hombre. Además es un realismo que aunque parezca paradójico se podría tildar de “abstracto” puesto que no busca ninguna similitud de propiedades específicas de la cámara tanto de cine como de fotografía”. Sin embargo, mi opinión es que a diferencia de sus contemporáneos, Miguel Ángel no busca una similitud de la imagen fotográfica, sino que parte de las implicaciones teóricas que derivan su práctica, de un análisis del procedimiento producto de largas horas en el laboratorio fotográfico. Serrano, Eduardo, “‘Grano’ Y otras obras de Miguel Ángel Rojas”, En: Revista del arte y la arquitectura, Volumen 2 Nº 6, Medellín, 1981, p. 45.

<sup>86</sup> Rojas, Miguel Ángel, citado por Ivonne Pini En: “Conversación con Miguel Ángel Rojas”, En: *Arte en Colombia* Nº 14, mayo 1989, pp. 73 y 74.

serie Faenza, como se amplió en el cuarto capítulo, había dado el primer paso: había que tomar una decisión más radical que hacer fotografías. La consecuencia fue, de nuevo, *materializar* esas fotografías. *Subjetivo*, como el mismo artista ha expresado, es la conclusión, la imagen y el escenario que pondrá punto final a la serie de los teatros de cine iniciados en los setenta.

Me interesó también el grano en el negativo y luego a partir de allí aparecieron las instalaciones tal vez porque aunque pensara que las fotos eran muy buenas yo no me podía quedar en el documento. Aspiraba a ser mucho más que un buen fotógrafo que registra una situación. Eso me diferenció de la posición de un fotógrafo convencional, que aprende a manejar su cámara y sale a registrar sus fotos.<sup>87</sup>

Ahora, todas estas anécdotas amplían su sentido con la siguiente imagen. Rojas cuenta que, cuando corría el año 66 decidió abandonar la carrera de arquitectura en la Javeriana. En ese lapso, que duró cerca de dos años y que invirtió para pensar qué quería hacer en adelante, hubo un sueño revelador. Estaba él en una casa muy moderna que parecía estar en el aire. Caminaba en su interior, cuando de pronto salía a una terraza muy parecida a la de su casa en Bogotá, la que aún es su taller. Al fondo se veía el cielo iluminadísimo, y luego, al mirar hacia abajo se topó con el piso de la terraza y veía que era de un baldosín muy viejo y eso le sorprendía. El asombro venía del contraste entre la casa moderna, una casa nueva, y el piso pasado de moda, perteneciente a otro tiempo. Enseguida veía una puertica, se daba la vuelta sin mirar al borde de la terraza, e, inmediatamente se daba la vuelta a mirar la casa, veía una puertica que parecía de letrina, una puertica vieja y pequeña. Se dirigió a ella y encontró

---

<sup>87</sup> .Miguel Ángel Rojas, En: conversación con Natalia Gutiérrez, sin editar p. 36.

en su interior una escalera que, al descenderla, lo condujo hacia un sótano, un lugar oscuro y húmedo donde había una cuchilla con sangre colgada. Era como de un castillo medieval, un sótano de torturas y alcanzaba a ver cadáveres, era tan impresionante que aún lo recuerda muy bien. Ese sueño lo motivó muchísimo y fue también en parte lo que lo impulsó a confesar esos sótanos de realidad.<sup>88</sup>

Las imágenes del sueño son reveladoras, son un indicio clave para comprender la obra de Rojas, especialmente estas dos a las que se les ha dedicado este último capítulo. Aparece un baldosín viejo, quizá del mismo instalado en casa de sus abuelos en Girardot, en contraste con una casa moderna, quizá estilo Art Decó, como su casa en Bogotá –en la que nació y que desde hace treinta años es su taller–. Aparece el baldosín, como un elemento antiguo dentro de lo moderno y nuevo, es decir se trata del mismo “fuera de lugar” de la baldosa de *Grano*, en el Museo de Arte Moderno.

Por otro lado, en la casa moderna se halla una puerta de letrina, otro elemento viejo, la cual, sin embargo, no conduce a una letrina sino a un sótano, un lugar oscuro y hostil: un lugar en ruina, abandonado, con huellas sombrías de lo humano, como *Subjetivo*.

Aquellas imágenes siguen intactas en la memoria del artista como muchos otros recuerdos. Para Rojas esa sensación de horror experimentada en el sótano, sólo sería superada extrayendo aquel lugar en penumbra a la luz, como la que en el mismo sueño ilumina la terraza y el piso de baldosas viejas, esclarecidos por la maravillosa luminosidad del cielo. Esa experiencia onírica fue el primer

<sup>88</sup> Rojas, Miguel Ángel, En: entrevista hecha para el trabajo, abril 23 de abril 2006.

indicio de la necesidad de confesión y autodefinición sexual de la que habla Rojas una y otra vez en conversaciones y entrevistas. Es el punto de partida para la materialización plástica y visual de esos lugares oscuros, subterráneos, que revelarían sus más íntimas experiencias:

*Grano* y *Subjetivo* nos devuelven a los principales asuntos sobre el arte trabajados a lo largo de este texto, al asunto de los límites del arte, al problema de la unicidad y originalidad, a las capacidades de indicar aspectos de una realidad velada y, por último, a sus facultades de enunciación política.

Estas obras arrojan elementos sobre el problema de los límites del campo del arte al salirse de las categorías de la clasificación más conservadora de los medios: ambas parten de la idea del dibujo y el grabado, pero sobrepasan sus límites para transformarse en ambientaciones gráficas efímeras. Aquellos visitantes del museo y la galería que dirigían su mirada en busca de las obras de arte dentro de un marco o sobre un pedestal, se encontraron para su sorpresa con un espacio original suplantado por otro, por unos ambientes hasta ese momento sin ninguna relación con el arte.

Al ser elaboradas a partir de una suma de huellas e indicios de los mismos lugares que señalan, estas obras encierran una cualidad testimonial, más aún porque refieren a lugares habitados, espacios de la propia experiencia del artista, lugares que parecen comunes pero que resultan tener una significación vital para su autor, y potencialmente para cualquier espectador.

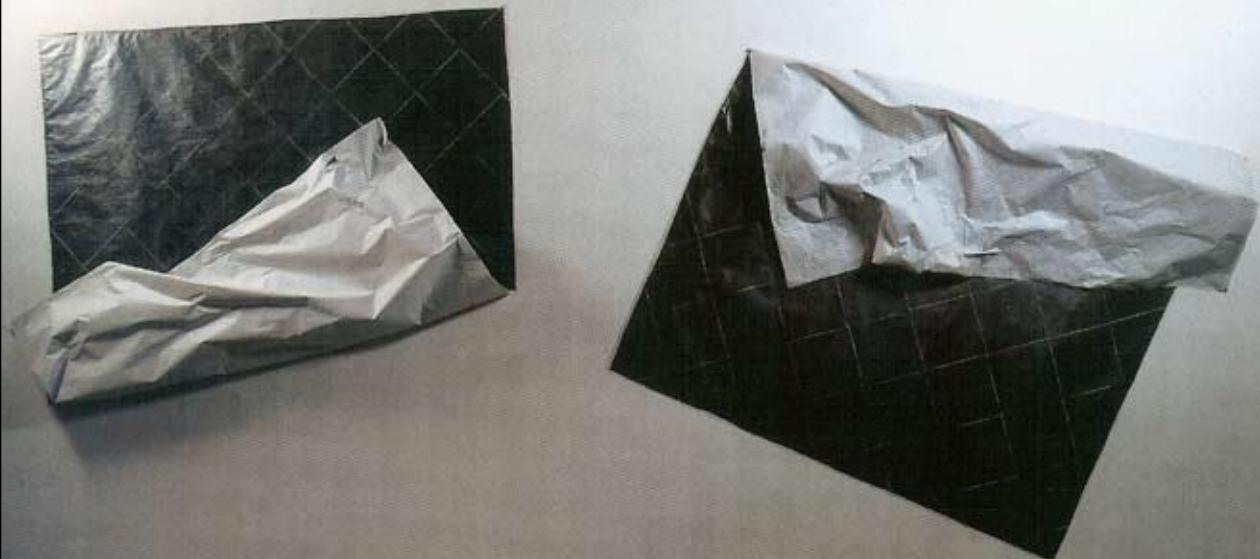
Cada huella cada trazo son testimonio de la paciencia y esfuerzo físico de su autor para la creación de dos trabajos que no tendrán valor comercial

alguno, no circularán en el mercado como lo hace cualquier grabado, debido a su carácter único. Y sin embargo, su circulación y recepción hubiesen resultado limitados si no fuera por el registro fotográfico que les permite trascender aquel momento de su producción, y así llegar a un público fuera de su espacio y tiempo.

Y por último, son trabajos con una carga política en su planteamiento, cuya enunciación se erige desde el cuerpo político de quien habla, desde la experiencia de la marginalidad y violencia social que le tocó vivir a Rojas por largo tiempo. Y aunque hable desde esa singularidad, en primera persona, en realidad esta hablando en nombre de un amplio grupo social situado en su mismo lugar subalterno.

En suma, *Grano* y *Subjetivo* fueron pensadas con el propósito de trascender las concepciones más arraigadas del arte sin necesidad de una elaborada base teórica y sin grandes pretensiones conceptualistas. Y, sin embargo, son el enunciado más complejo y maduro de un periodo fértil en propuestas visuales que permitió abrir nuevos discursos y estrategias para el arte por medio de unas reglas más indiciales que icónicas o miméticas.





# Bibliografía

Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1999

Batchen, Geoffrey *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Berger, John. *Modos de ver*, Ensayo 3, Editorial Gustavo Gili, 4<sup>a</sup> Edición, Barcelona, 2000.

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”, En: *Discursos interrumpidos*, Taurus Ediciones, Madrid, 1973.

Calderón, Camilo. *50 años el Salón Nacional de Artistas*, Colcultura, Bogotá, 1990.

Cano, Antonio. *Iniciación de una guía de Arte Colombiano*, Academia Nacional de Bellas Artes, Bogotá, 1934.

Crimp, Douglas. “La actividad fotográfica del postmodernismo”, En: *Imágenes*, Unibiblos, Bogotá, 2003, pp 29–42.

Dubois, Phillip. *El acto fotográfico*, Editorial Paidós, Barcelona, 1986.

Iovino, María. *Fernell Franco, otro documento*, Cali, 2004.

Iriarte, María Elvira. *Historia de la serigrafía en Colombia*, Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1986.

Jaramillo, Carmen María. *Alejandro Obregón. El mago del Caribe*, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 2001.

Jaramillo, Carmen María. *Beatriz González*, Editorial Villegas, Bogotá, 2005.

Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Martínez, Efraín. *Ramón Torres Méndez. Pintor de la nueva Granada 1809-1885*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá, 1987.

Medina, Álvaro. *Arte colombiano en los años veinte y treinta*, Tercer Mundo, Bogotá, 1994.

\_\_\_\_\_. *Procesos del arte en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978.

Rey, Juan Ricardo. *Dibujo colombiano de los años setenta*, Tesis de pregrado en Artes Plásticas, Universidad Nacional de Colombia, 2002.

Roda, Marcos. y Rubiano, Roberto. *Fotografía Colombiana contemporánea*, Taller la Huella, Bogotá, 1979.

\_\_\_\_\_. Rubiano, Roberto. y Rubiano, Juan Carlos. *Crónica de la fotografía en Colombia: 1841-1948*, Bogotá, Taller la Huella, Bogotá, 1983.

Rubiano, German. “La figuración Política”, En: *Historia del Arte Colombiano*, Editorial Salvat, Bogotá, 1983, pp. 1573-1574.

Rueda, Santiago. *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia*, Alcaldía Mayor, Bogotá, 2005.

Samper, Daniel. *Antología de grandes crónicas colombianas*, Tomo II, p27-28. Aguilar, Bogotá, 2004.

Santos Calderón, Enrique, “El periodismo en Colombia, 1886-1986”, En: Tirado Mejía, Álvaro, *Nueva Historia de Colombia*, Planeta, Bogotá, 1989, pp. 109-136.

Serrano, Eduardo. *Historia de la fotografía en Colombia*, Museo de Arte moderno, Bogotá, 1983.

Serrano, Eduardo. *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*, Ediciones Tercer Mundo, Bogotá, 1976.

Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Ediciones Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1984.

### Hemerografía

Ardila, Jaime. “Obra fotográfica de Camilo Lleras”, En: *Revista Arte en Colombia* № 2, Bogotá, octubre diciembre 1976.

Barney Cabrera, Eugenio. “Notas y apostillas del Salón anual 1.886-1887”, En: *Revista Arte en Colombia* № 3, Bogotá, Marzo 1977, p. 35

González, Miguel. “Dibujos morbosos” En: *El Semanario*, Cali, 1979.

\_\_\_\_\_. “El fotógrafo Fernell Franco”, En: *Revista Arte en Colombia* № 11, Bogotá diciembre 1979.

Guerrero, Hernando. “Entrevista a Ever Astudillo. No salgas de tu barrio”, En: *El pueblo*, Cali, Octubre 21 de 1977, p. 6.

Pini, Ivonne. “Conversación con Miguel Ángel Rojas”, En: *Arte en Colombia* № 14, mayo 1989.

Rojas, Miguel Ángel. “Miguel Ángel Rojas”, En: *Hombre de Mundo*, Bogota, marzo 3 1980.

Serrano Eduardo. “Dos dibujantes”, En: *El tiempo*, Bogotá, 26 de Mayo 1973.

\_\_\_\_\_. “‘Grano’ Y otras obras de Miguel Ángel Rojas”, En: *Revista del arte y la arquitectura*, Volumen 2 № 6, Medellín, 1981.

S.A., “¡La ciudad solar está quebrada!”, En: *El país*, Cali, febrero 19 de 1975.

“Los grabados Populares de Álvaro Barrios”, En: *Revista del Arte y la arquitectura* № 4, Medellín, 1980, pp. 21 y 22

Catálogos

*Fotografía vs. Realidad. Duane Michaels*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1980.

Documentos

Baron, Maria Sol. Entrevista hecha a Miguel Ángel Rojas, abril 23 de abril 2006.

González, Beatriz. *Yo no soy una pintora pop*, conferencia dictada en la Maestría en Teoría e Historia del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 1999. Trascripción proporcionada por Carmen María Jaramillo p. 8.

Gutiérrez, Natalia. Conversación con Miguel Ángel Rojas, sin editar.

Medina, Cuahémoc. En: “El último arielismo” conferencia en el marco de la XI Cátedra Internacional de Arte Luis Ángel Arango *Marta Traba y las batallas del arte en Latinoamérica*, Bogotá, agosto 21 de 2006.