

DOCUMENTOS DE HISTORIA Y TEORÍA

textos

[19]

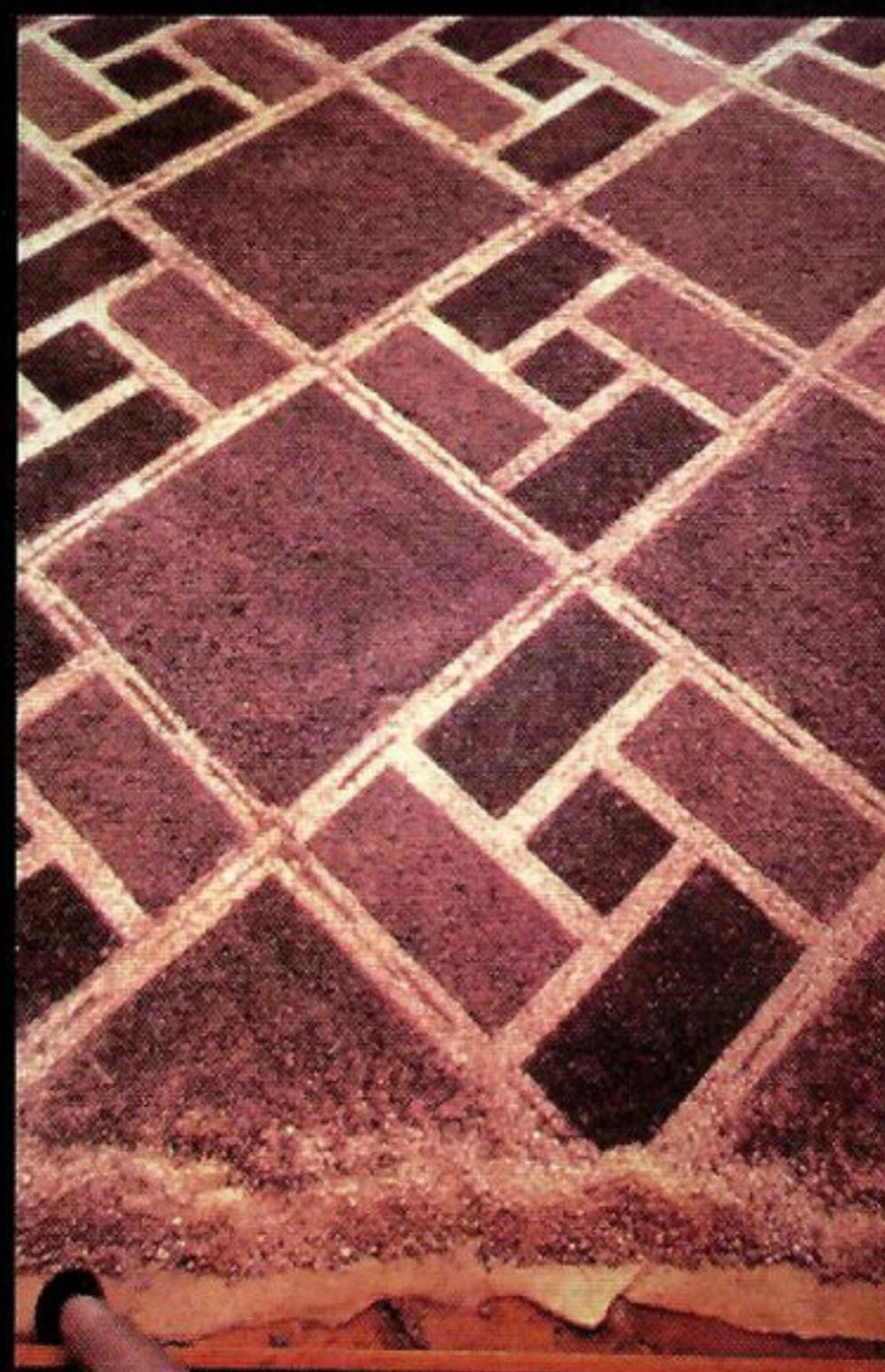


IMAGEN FOTOGRÁFICA COMO DOCUMENTO

SEÑALES PARTICULARES
LA FOTOGRAFÍA Y EL ARTE COLOMBIANOS
DE LOS AÑOS SETENTA
MARÍA SOL BARÓN PINO

ISBN 958-719-036-6



EN HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD
ÁREA CURRICULAR - TEORÍA, HISTORIA Y PATRIMONIO
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA • SEDE BOGOTÁ

DOCUMENTOS DE HISTORIA Y TEORÍA

textos

[19]

**IMAGEN FOTOGRÁFICA
COMO DOCUMENTO**

**SEÑALES PARTICULARES
LA FOTOGRAFÍA Y EL ARTE COLOMBIANOS
DE LOS AÑOS SETENTA**

MARÍA SOL BARÓN PINO

MAESTRÍA EN HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD
ÁREA CURRICULAR - TEORÍA, HISTORIA Y PATRIMONIO
FACULTAD DE ARTES - UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA • SEDE BOGOTÁ

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Triana Moreno, Patrizzia, 1965-

Imagen fotográfica como documento : el retrato en el retrato / Patrizzia Triana. – Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2008
93 p. – (Documentos de historia y teoría. Textos ; 19)

Con : Imagen fotográfica como documento : señales particulares : la fotografía y el arte colombianos de los años setenta / María Sol Barón Pino 87 p.

ISBN : 978-958-719-144-8

1. Foto – Realismo 2. Fotografía artística – Historia y crítica – Colombia- 1970-
3. Interpretación de fotografías I. Barón Pino, María Sol Irene, 1975-

CDD-21 770.11 / 2008

textos

[19]

Publicación del Programa de Maestría en Historia
y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad

Universidad Nacional de Colombia
Sede Bogotá
Facultad de Artes

ISBN: 978-958-719-144-8

Moisés Wasserman Lerner
Rector Universidad Nacional de Colombia
Jaime Franky Rodríguez
Decano Facultad de Artes
Pablo Enrique Abril Contreras
Vicedecano Facultad de Artes
Freddy Fernando Chaparro Sanabria
Secretario Académico Facultad de Artes
Francisco Montaña Ibáñez
Director Área Curricular Historia y Teoría
Cecilia Sierra de Olarte
*Coordinadora Unidad de Apoyo
a los Posgrados*
Jorge Ramírez Nieto
Coordinador Académico Maestría

Centro de Divulgación y Medios
Alfonso Espinosa Parada
Director
Claudia Burgos Ángel
Coordinación editorial y diseño
Javier Correa Correa
Corrección de estilo
Heliumen Triana
Concepto gráfico portada
Grano (1980), Miguel Ángel Rojas. Tipografías y carbón natural. Fuente: BANCO
REPÚBLICA, BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO (1980).
Miguel Ángel Rojas. Raúl Cristancho (corrección de los textos). Bogotá: Banco de la República.
Imagen portada

© Universidad Nacional de Colombia
Editorial Kimpres Ltda. Bogotá, Colombia
Impresión

5

PRESENTACIÓN
NARRACIONES SOBRE IMÁGENES

11

SEÑALES PARTICULARES
LA FOTOGRAFÍA Y EL ARTE
COLOMBIANOS DE LOS AÑOS SETENTA

13

INTRODUCCIÓN

17

CAPÍTULO 1
LA FOTOGRAFÍA, ANTES Y DESPUÉS DEL ARTE, 1886-1975

29

CAPÍTULO 2
DE LA CRÓNICA AL ARTE, Y MÁS ALLÁ DEL ARTE

41

CAPÍTULO 3
DE LA GRÁFICA A LA HUELLA MÚLTIPLE

57

CAPÍTULO 4
LA FOTOGRAFÍA COMO FOTOGRAFÍA

71

CAPÍTULO 5
DESDE Y HACIA LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

84

BIBLIOGRAFÍA

85

HEMEROGRAFÍA

86

DOCUMENTOS

María Sol Barón Pino

**SEÑALES PARTICULARES
LA FOTOGRAFÍA
Y EL ARTE COLOMBIANOS
DE LOS AÑOS SETENTA**

INTRODUCCIÓN

En febrero de 2004, como propuesta de tesis para la maestría en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, había definido como objeto de estudio a 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, por su indefinición dentro de algún medio se ubicaban en el intersticio entre el dibujo, el grabado y la instalación, es decir, constituían una bisagra 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 trabajos, 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, ya que 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, como 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 por 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 habla de fotografía sino de la 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 han sufrido conceptos del campo artístico a partir de la aparición de la fotografía, entre ellos 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." (2002: 14)

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, no hay nada que decir, por 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 híbridas 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 Ángel 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. Varias 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, que comenzaban a revelarse y descubrirse a través de distintas estrategias y medios visuales. Empecé a establecer posibles relaciones entre arte y fotografía, 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*, solo para mencionar las más notables, revelan ya la condición paradójica del invento. Quizá tal ambigüedad se explica porque en el siglo XIX (Batchen, 2004), 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. Aún más, la fotografía desde su aparición ha entablado un diálogo constante con la producción artística al replantear las valoraciones más modernas de su concepción, y al minar 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 dieron 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 dio una recepción de artes menores, y se forjó una producción visual de imágenes múltiples que mezclaron medios como el dibujo, el grabado y la fotografía. En segundo lugar, se establecieron temáticas relacionadas con imaginarios populares, con espacios habitados y acciones censurados socialmente, pero que, al pertenecer a experiencias de primera mano, se descubrieron y salieron a la luz en los planteamientos plásticos de los artistas. En tercer lugar, los artistas plantearon nuevas formas de circulación y producción visual ajenas a las convenciones tradicionales de la institución artística colombiana; los artistas ya no necesitaron producir desde un taller donde se escondían los artilugios de la habilidad manual, y buscaron nuevos lugares, diferentes al 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 de la década de los setenta, que amplían estos fenómenos y cada uno aborda un problema a través de o con la fotografía. El primer capítulo introduce el 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 pénumbras 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 partieron de imágenes múltiples: fotografías publicadas en prensa, o

hechas por los propios artistas, y que se reelaboraron para construir discursos que apuntaban a un público disímil. Beatriz González tomó imágenes de circulación masiva para producir piezas casi únicas, obras de arte. Los artistas de Taller 4 Rojo, en cambio, se dirigieron a un público más amplio a través de la elaboración de carteles y panfletos logrando una intervención social más abierta. Ambas propuestas respondieron de manera distinta a la discusión plantada durante ese 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 Óscar Muñoz. Ambos propusieron, 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, propusieron obras en una vía distinta con respecto a la propuesta de Traba pero también distintas a los objetos de su crítica: el *performance* y el arte conceptual norteamericano. Muñoz y Rojas trasgredieron la gráfica, plantearon obras que mantuvieron huellas y rastros, y, no obstante, involucraron elementos concretos, de modo que implicaron la experiencia corporal del espectador.

Al iniciar la década del setenta, dos artistas propusieron la fotografía misma como expresión plástica, en principio señalaron situaciones cercanas con fines distintos: Miguel Ángel Rojas la utilizó para evidenciar, Fernell Franco para denunciar. Aún así, sus obras no se quedaron 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 permitieron enlazar una serie de sentidos diversos que se alejaron de las mismas fuentes concretas de las que surgieron. En eso consistieron 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* fueron la conclusión de un pensamiento fotográfico del periodo que Miguel Ángel Rojas lleva a cabo por pura intuición; en 1980, no estaban presentes los conocimientos teóricos que hoy se exigen a los artistas en su formación y, sin embargo, aquellas obras permiten hoy construir una teoría en la que lo fotográfico tiene una pertinencia real.

1

**LA FOTOGRAFÍA,
ANTES Y DESPUÉS DEL ARTE, 1886-1975**

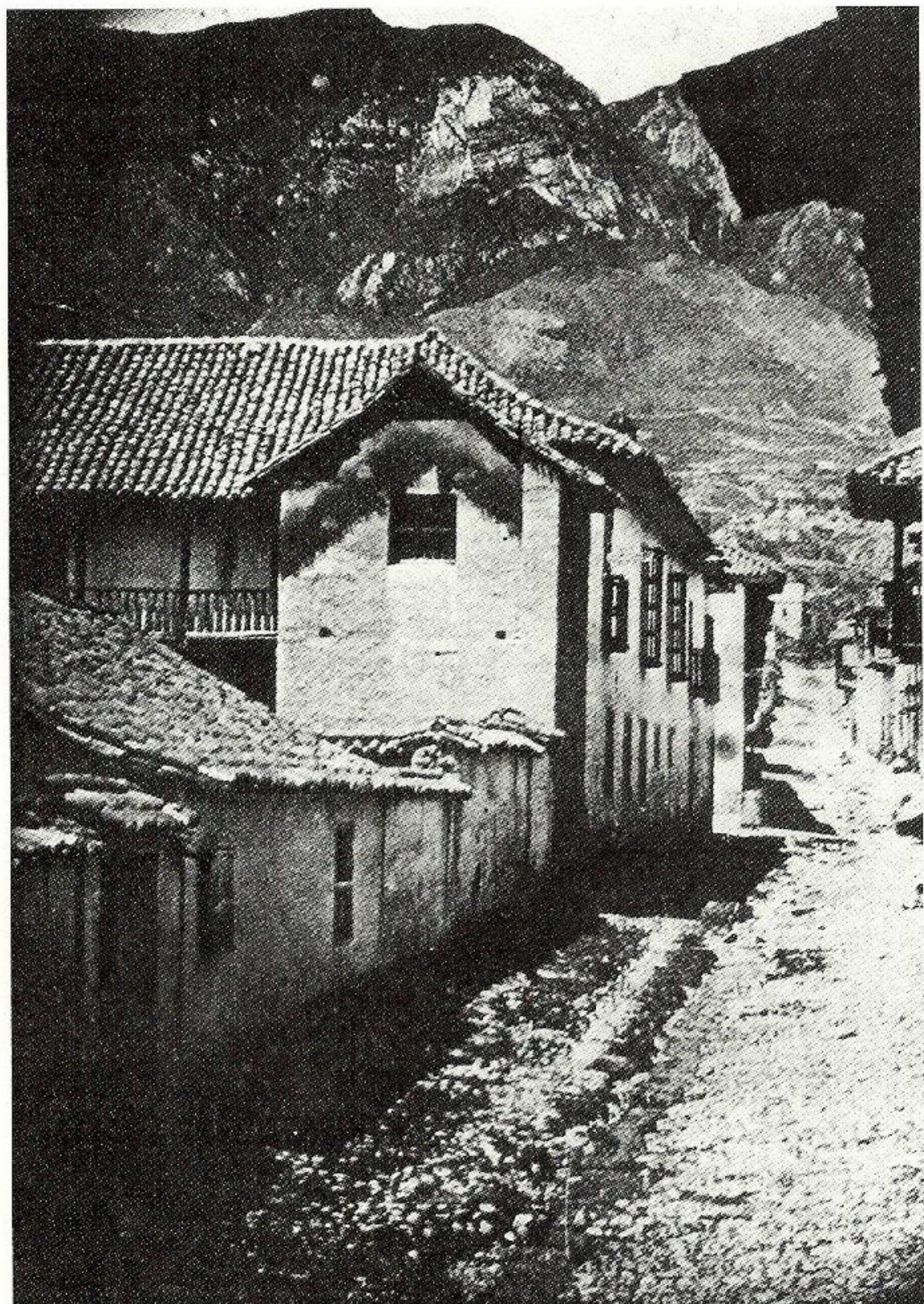
Cuatro momentos claves apuntalan la historia de la fotografía en el marco de las artes en nuestro país: 1886, 1899, 1940 y 1975. En 1886 se abrió el primer Salón de Bellas Artes, un espacio en el que cabían desde floreros hasta óleos, y desde óleos hasta fotografías; en suma, no estaba determinado el campo de las artes, qué entraba y qué no dentro de su esfera, pues apenas empezaban a definirse sus límites. En 1899, Epifanio Garay enfrentó toda una polémica por la acusación de que su obra *La mujer del Levita* había sido elaborada a partir de una fotografía, pues, aunque en este momento cabía la fotografía dentro del salón, lo hacía sin vínculos con las artes mayores que debían estar exentas de un principio mecánico. En 1940 se oficializaron de manera periódica los salones nacionales de artistas, la fotografía fue totalmente relegada pues no debía ser el origen de la obra ni cabía dentro del marco del arte. En 1975, el nombre de tales salones se transformó en Salón de Artes Visuales, un cambio que no hizo 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 solo su aceptación o no dentro del marco del arte, sino transformaciones profundas en la definición misma de las artes, en sus propias bases. Hoy, 2007, tras tantos premios entregados a fotografías en todos los ámbitos de las artes, es posible que estemos 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 realizó la primera fotografía de la que se tenga noticia en Colombia, se trata de un daguerrotipo¹, la *Calle del observatorio*², que capturó 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,

¹ El Estado francés divulgó a través de folletos impresos sobre el invento del daguerrotipo en diferentes idiomas, luego de comprarle la patente a Louis Jacques-Mandé Daguerre en 1839.

² Hoy la calle no existe pues el tramo de la calle 8^a que quedaba entre las carreras 7^a y 8^a, se cerró para construir el Palacio de Nariño.



Calle del Observatorio (1842), Barón Louis de Gros. Daguerrotipo. Fuente: EDUARDO SERRANO (1983). *Historia de la fotografía en Colombia, 1841-1950*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

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 natural³, 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 foto-

grafía, de precios sumamente elevados, era destinada a retratos de personas con la capacidad económica para costearlos.

Solo basta un dato, la llegada del daguerrotipo a la Nueva Granada coincidió con el auge de los retratos en miniatura como género pictórico, lo 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 y Manuel María Paz, y los litógrafos Celestino y Jerónimo Martínez empezaron a practicar la fotografía (Martínez, 1987: 61), de modo tal que en la década de los setenta del siglo XIX, la actividad de los miniaturistas se fue reduciendo hasta desaparecer y, entretanto, las galerías de daguerrotipia crecieron inusitadamente, tanto así que en la década de los noventa la fotografía se convirtió en una técnica con popularidad entre un amplio público⁴.

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 Vanegas⁵, ahora bien, lo interesante de este cuadro radica en una austerioridad cromática que denota una inspiración netamente fotográfica.

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

³ 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 Niépce 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 (Batchen).

⁴ Efraín Martínez habla de la depreciación del valor de la fotografía en los primeros años; en 1847 se pagaban diez pesos, mientras que en 1853 valía dos pesos, lo cual indica la tendencia a la baja al final del siglo. Así lo indica también Roberto Rubiano (1983: 16-17).

⁵ Ex jefe del partido radical y ex presidente del Estado Soberano de Santander (Martínez, 1987: 61).

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" (Barney, 1977: 35). 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 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 (Barney, 1977: 35).

En exposiciones posteriores se le siguió otorgando un espacio a la fotografía, como en la realizada en 1899 (A. Medina, 1978: 32), 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 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, Rubén J. Mosquera y Max Grillo, se fueron lanzar 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 des prestigio ante sus admiradores y, por supuesto, sus eventuales compradores⁶.

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 (A. Medina, 1978: 37-42), quien confirmaba haber visto a Garay utilizando un aparato fotográfico, pero solo tras haber terminado de pintar a la mujer y con el único fin de documentar ese fragmento. Ello, para 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 solo 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 (Cano, 1934: 142).

Tras este comentario, Cano rescata en otro párrafo las obras de Acevedo Bernal que al eludir el referente fotográfico demuestran, a su manera de

⁶ 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 más a cuestionar la filiación de Garay con el pensamiento de la Regeneración, proyecto político del gobierno conservador de Rafael Núñez, que a plantear un debate sobre los preceptos netamente artísticos.

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 fue 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 era considerado como un producto de la creatividad interpretativa y de la habilidad manual del autor. La fotografía, al ser un proceso mecánico, quedaba relegada a un lugar ajeno al arte.

La institucionalización que hizo 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 pasó a ser una técnica de uso doméstico y de reportería en medios masivos, cabía en los periódicos y en los álbumes familiares pero no en los salones de artistas. Fue a través del Salón Nacional, con la iniciativa de Jorge Eliécer Gaitán, Ministro de Educación del gobierno de Santos, que se llevaron a cabo discusiones sobre el arte entre los conociédores, aficionados y artistas durante el decenio del cuarenta y, por tanto, en el siguiente se empezaron a plantear debates que permitieron una profesionalización del campo crítico que cuestionaron 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 planteó 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, llegó a Colombia la crítica argentina Marta Traba, quien estimuló 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 resultó fundamental. De este modo, a final de la década de los años cincuenta ya había un planteamiento moderno en el arte colombiano, que pronto se desdibujó con los artistas de la generación nadaísta, que sacaron al arte de la esfera de autonomía que por lo menos, en términos de pureza de los medios, existía hasta ese momento⁷.

La firma y la mano del artista fueron, durante este largo periodo, prácticas inherentes a la actividad plástica, por tanto, la fotografía no entraba

7 El arte moderno en Colombia, como bien lo ha propuesto Carmen María Jaramillo, se logró consolidar en el periodo en que Marta Traba estuvo pre-

sente en Colombia, 1954-1969. Una investigación seria y rigurosa sobre el arte moderno en Colombia se encuentra en: (Jaramillo, 2001).

dentro de su esfera, quedaba relegada de los salones del arte pues no se constituía como un medio artístico. Fue hasta 1973 que la fotografía volvió a entrar en el ámbito del arte a través del Salón Nacional de Artistas que, pronto, en 1975, como ya fue señalado, cambió su nombre, al de Salón de Artes Visuales. Ahora bien, el punto de este giro radicó no solo 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 Aligheri⁸ a Bernardo Salcedo dio cuenta 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 solo dio cuenta de la apertura de una nueva casilla, sino que mostró, justamente, la fractura de la esfera del arte y del arte como oficio. Prueba de ello fue que, en 1976, se concedió una mención a una obra fotográfica: *Interior N° 1, Interior N° 2*, de Fernell Franco (Calderón, 1990: 197), no solo por el hecho de que se trataba 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 ocupó 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 rompió el problema de representación del arte, lo que a su vez se ataba con su título, el cual trazaba una directa relación entre el nombre del Salón y el de una sala de cine continuo del centro de la ciudad, asunto que será retomado 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)*,

⁸ Para más detalles ver: (Barrios, 1999).

en la que aparecía él, en el baño, ante un espejo, realizando una rutina diaria de aseo, que iba desde secarse con una toalla, vestirse y peinarse hasta cepillarse los dientes. Aquí el término *testigo* parece aludir al espejo⁹ que, como símil de la cámara, capta una realidad de la que solo pueden ser tomados fragmentos y recortes.

Una aproximación no documental sino experimental de la fotografía tuvo 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 extrajo detalles del paisaje urbano, segmentos del cableado aéreo, con los que organizó tensiones y juegos visuales. La referencia de los postes que sujetaban estos cables figura solo en ocasiones, de modo que la ciudad no aparecía en sí misma sino a través de los trazos del cableado. Con tomas en contrapicado, lo que implicaba que el cielo, como escenario de fondo, se leyera completa o parcialmente blanco. Ortiz, de esta manera, dibujó y compuso unos planos completamente abstractos –en el juego de las líneas radicaba la fuerza de la imagen– y esto lo hizo a través de una cámara fotográfica.

Estos casos apuntalaron el inicio de un reencuentro, oficial por demás, entre la fotografía y las artes plásticas durante la década del setenta. Un cruce de caminos que señaló que las mismas artes habían abierto su campo de un modo tan rotundo que hoy en día es imprescindible abordar tales problemáticas. No es casual que en 2007 se vuelva sobre esta historia, así como a finales de los años setenta se tomó, desde el campo de la historia del arte, la historia de la fotografía en Colombia de la primera mitad del siglo XX. A partir de esa década se incluyó, 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*¹⁰.

Es absolutamente relevante que los nexos entre arte y fotografía se hayan dado justamente antes y después de la Academia; una academia débil, que justamente se erigió cuando sus propias leyes se estaban cayen-

9 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, 1976: 18).

10 (Ver: A. Medina, 1994). Por lo demás, fue a principios de los años ochenta cuando se iniciaron las investigaciones y los tirajes de historias de la fotografía en Colombia: la primera aproximación

fue un corto libro de Roda, Marcos y Rubiano, Roberto. *Fotografía Colombiana contemporánea*, Taller la Huella, Bogotá, 1979. Luego los mismos autores editaron *Crónica de la fotografía en Colombia: 1841-1948*, Bogotá, Taller la Huella, Bogotá, 1983, con investigación y selección de Marcos Roda, Roberto Rubiano y Juan Carlos Rubiano; y en el mismo año se publicó *Historia de la fotografía en Colombia*, Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1983, bajo la dirección de Eduardo Serrano.

do 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 no entró como un oficio a los salones de arte, pues justamente el oficio se había acabado; entró, por el contrario, como una manera de dar cuenta, de enfocar la realidad circundante, lo que no hizo otra cosa que mostrar un arte que volvía sobre la vida, que rompía sus límites para entramarse con el mundo, con la cotidianidad de los artistas. El problema de estas incursiones de la fotografía en el campo del arte, radicó, pues, en la definición del arte y el punto estuvo en que una definición se caracteriza más que por apuntalar un significado, en trazar límites y fronteras.

2

**DE LA CRÓNICA AL ARTE,
Y MÁS ALLÁ DEL ARTE**

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 constituyeron en otro de los ingredientes que incentivaron la irascibilidad entre liberales y conservadores. De ahí que el Estado empezó 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 extendió durante un largo periodo, incluyendo el Frente Nacional¹¹. Pocos años después, en la década de los años sesenta, surgieron algunos artistas en Colombia que iniciaron una producción visual a partir de las imágenes que la prensa ofrecía y que fueron la fuente principal de su obra. Resulta interesante analizar qué tipo de selección se hizo, en medio de unas particularidades que adquirió la prensa y que se hicieron evidentes desde la dictadura de Rojas Pinilla (de 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, muchos 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 (Samper, 2004: 27-28).

Es decir, en los años sesenta, ante la censura estatal, desapareció prácticamente de los diarios la noticia que narraba los acontecimientos de la violencia política y, en cambio, se expandió la crónica de anécdotas privadas, de carácter doméstico, en la que se relataban melodramas

¹¹ Con respecto al enfrentamiento entre liberales y conservadores que se desencadenó desde el Bogotazo, los periódicos ejercieron una influencia notable entre los seguidores de los dos parti-

dos políticos, y fue un ingrediente más para incitar a la agresión entre unos y otros (Santos: 109-136).

pasionales que, originadas en el desajuste social, siempre terminaban en la muerte trágica¹².

En ese periodo estos relatos e imágenes de la crónica roja llamaron la atención de la artista colombiana Beatriz González e influenciaron decisivamente el planteamiento de su obra. Ella inició, luego de terminar sus estudios de artes plásticas, una colección de las dos páginas que consideraba más relevantes y atractivas de los periódicos, desde *Vanguardia Liberal* hasta *El Tiempo*: las sociales y las de antisociales.

Ahora bien, González no fue la única interesada por la imagen múltiple del mundo contemporáneo y por la producción visual que la prensa ofrecía: Taller 4 Rojo, grupo artístico conformado en 1971, propuso la producción de obras de claro contenido político a partir de fuentes fotográficas extraídas de la prensa local o foránea y de fotografías directamente tomadas por ellos, una u otra estrategia, en todo caso, reafirmaba su opción por un arte de corte testimonial.

González partió, en principio, de la imagen múltiple para crear una obra única con óleos o esmaltes sobre lienzo o metal y, aunque en 1968 inició una obra que fue múltiple con este tipo de imágenes, esta serie múltiple la constituye un conjunto de grabados que circulan dentro de un circuito cerrado propio de la esfera del arte. Por otro lado, Taller 4 Rojo, partió de la imagen reproducible para hacer una obra múltiple que circulara de manera más amplia, con el fin de trascender la autonomía del arte. En ambos trabajos puede hacerse una lectura a partir de las dos discusiones más fuertes del periodo: primero, el compromiso político de los artistas, lo cual nos remite al problema de la obra de arte en la era de la reproductividad técnica; y segundo, la pregunta sobre el lugar de la acción política del artista, en la temática y contenido que aborda, o en la forma en que las obras circulan y sus posibilidades de impacto.

Beatriz González, luego de terminar sus estudios de Bellas Artes en la Universidad de los Andes, sintió hastío frente a tanta intelectualidad y aislamiento del mundo del arte, y empezó a buscar elementos visuales que pudieran enriquecer su pintura. Según ella misma, le abrió el camino el

12 En Bucaramanga la gente compraba el diario *Vanguardia Liberal*, no para enterarse de los últimos acontecimientos 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 cuña-

da. 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 sitemesino, 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.

almanaque *Pielroja*, un calendario usado en la mayoría de las casas de aquella época en el que aparecían retratos de mujeres que consumían 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 (1963-1964) al lenguaje de los colores saturados, síntesis en las líneas y alteración de la fotografía de los calendarios propios de los años 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 influida por Botero, no por el pop norteamericano, pero también influida por algo que entonces había en todas las casas y no sé si todavía existe que era el almanaque *Pielroja* (B. González, 1999).

Su interés por lo popular y sus imaginarios se volvió más enérgico en *Los suicidas del Sisga* (1965), obra inspirada en una imagen que encontró 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 fotografía en blanco y negro publicada en *El Tiempo* tenía origen en otra encontrada en el dormitorio del hombre, entre sus pertenencias. Pero la que interesó a González fue la que salió en *El Espectador*, que era a su vez una copia de la fotografía de *El Tiempo* (Jaramillo, 2005). El contraste y aplanamiento de la imagen fueron explotados por González quien realizó tres versiones pictóricas, cada una con distintos colores y con gestos que recogían el dramatismo de los personajes.

Aquella fotografía constituyó para González un arquetipo local y popular del amor imposible, con las características de simplicidad y patetismo propio de las crónicas de la época. Esta obra fue el inicio de un trabajo que comentó agudamente los imaginarios sociales, y hoy día resulta un documento interesantísimo sobre las formas en que la imagen circula y sobre cómo opera el gusto de un amplio grupo social, en particular, 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 reemplazaron tras la censura de

prensa, y que resultaron tener la misma o, incluso, una mayor recepción del público. A través de la disonancia entre los colores y el descase de sus bordes, González acentuó, no sin cierto humor, la cruda realidad de esas historias que los mismos medios de comunicación se encargaban de dramatizar.

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

En 1968, González inició una serie de heliografías¹³ basada en las fotografías que acompañaban las crónicas rojas en *Vanguardia Liberal*. González en realidad varió muy poco la fuente original, incluso los grabados tenían las dimensiones de la misma fotografía del periódico. Evadió una interpretación de los grises de la fotografía y recurrió solo a trazos y líneas para reproducir la imagen.

A su vez, los títulos mantuvieron los encabezados, pie de fotos o inicio de las crónicas que el periódico mismo publicó, lo que resultó en unas citas extensas que el espectador podía leer ya fuera 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). *Impresionante escena en pleno salón de la mueblería San Martín. El cadáver del torero indigente asesinado por el hampa ayer* (1970).

Como artista, González incorporó 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 trascendió gracias al encuentro casual entre aquel periódico y la mirada de esta artista.

Pocos años después, cuatro creadores visuales conformaron Taller 4 Rojo (1971-1974). Los encargados de la producción gráfica fueron Nirma Zárate, pintora egresada de la Universidad Nacional, y el antropólogo y

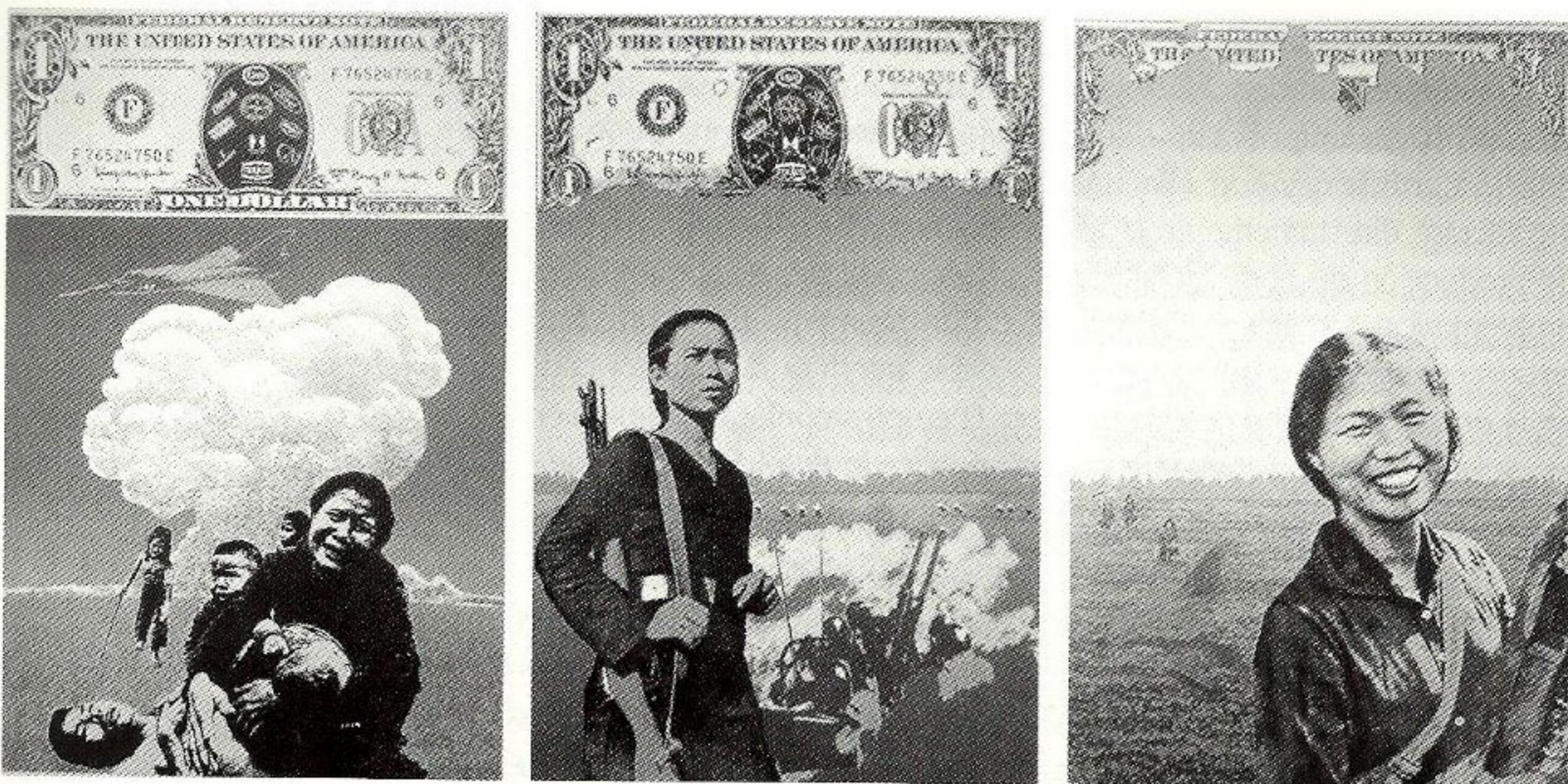
13 Grabados hechos sobre placas de radiografías que permiten un número limitado de copias debido a la fragilidad de la matriz.

fotógrafo Diego Arango; los 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 una propuesta netamente estética que se involucrase 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 en el que muchos artistas consideraban que su quehacer debía interferir de manera concreta en 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 sea 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 (G. Rubiano, 1983: 1573-1574).

Es por eso que la utilización del grabado, en particular la serigrafía y la fotoserigrafía, nuevas técnicas en el marco local, resultó fundamental para su propósito. Su propuesta visual partió de una seria investigación del lenguaje del cartel, de sus posibilidades comunicativas, lo que se transfirió a unas obras que adquirieron claridad visual y comunicativa con el fin de apuntalar temas de actualidad al recurrir tanto a la fotografía de prensa como a registros fotográficos obtenidos de primera mano.

Con un tono aleccionador y un claro compromiso frente a la movilización del pueblo realizaron *Agresión al imperialismo* (1972). Este tríptico elaborado en serigrafía planteó simbólicamente, en tres episodios, la intrusión estadounidense en Vietnam que terminó 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 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.



Agresión al imperialismo (1972), Taller 4 Rojo. Serigrafía. Fuente: (1983). *Enciclopedia Salvat.* Bogotá: Salvat Editores.

Con esta secuencia se ilustró 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 solo por la vía militar, sino por la imposición del modelo económico capitalista y sus representantes, las multinacionales. La lección que planteó este colectivo, fue que es posible resistir y triunfar ante los estadounidenses a través de la organización y participación del pueblo.

Ahora bien, las imágenes que produjo el Taller 4 Rojo fueron en su mayoría de origen fotográfico, un tipo de imagen contemporánea que acentuaba el carácter testimonial de sus obras. Algunas fuentes fueron extraídas de la prensa y, otras, tomadas por Diego Arango, fueron editadas y montadas en una nueva imagen que ofrecía un testimonio más de la represión política, es decir, aquello que la prensa oficial no divulgaba¹⁴. Por tanto, su deber era informar y hacer visible aquello que el Estado censuraba: la coerción hacia las huelgas y manifestaciones estudiantiles y sindicales, entre otros asuntos. En suma, revelaban la exclusión democrática y de expresión que ocurría en aquel periodo del Frente Nacional.

Ahora, en términos artísticos, Taller 4 Rojo cuestionó la concepción moderna del arte por el arte, y se la jugó por una producción visual que a través de carteles con un contenido edificante animara la movilización

¹⁴ No hay que olvidar que en 1974 Taller 4 Rojo colaboró en la diagramación y arte de la revista *Alternativa* (G. Rubiano, 1983: 1573).

social. Su apuesta fue por el contenido, de manera que la forma y la técnica estuvieran al servicio de lograr imágenes que no permitieran 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.

Casi de manera simultánea, en 1972, el artista Álvaro Barrios¹⁵ propuso una obra gráfica con otros significados y alcances. Una agencia de publicidad le encargó la realización de tres avisos publicitarios que circularían en tres periódicos de Barranquilla para promover el café colombiano. Esta experiencia le llevó a la conclusión de que el procedimiento utilizado para las imágenes de prensa era similar al procedimiento del grabado, si bien, más que en cuanto a la técnica, a la función que cumplía el grabado desde hacía 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 término¹⁶.

A raíz de esta acción, en 1974, Barrios fue invitado a participar en la IX Bienal de Grabado de Tokio. Decidió, entonces, enviar un dibujo para ser publicado en prensa como grabado popular, obra que le hizo merecedor

¹⁵ Barrios es otro de los artistas del periodo interesado por las imágenes del mundo contemporáneo y que circulaban en prensa. Entre 1964 y 1966 realizó unos *collages* donde convivían armónicamente los Beatles, la guerra de Vietnam, Batman y Robin, el Che Guevara, el cura guerrillero Camilo Torres y Tarzán. Estos dibujos son otra prueba sobre el fenómeno que se empezaba 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 (Barrios: 73).

¹⁶ En Colombia no existía una tradición de grabado popular como la de México, Brasil o Chile, sin embargo, en los años sesenta se establecieron unas formas de reproducción y circulación visual que hicieron que estos trabajos de Barrios tuvieran total sentido. Baste recordar la importancia que tuvieron durante aquel periodo las populares Láminas Molinari que reproducían imágenes religiosas que remitían de manera lejana a imágenes 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 iconos de la historia del arte, a imágenes comunes y populares para los colombianos.

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 se reconocen personajes de famosas obras de arte, como *Las segadoras* de Millet o el *San Sebastián* de Mantegna. Barrios se apropió 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 resultó contundente fue el sentido provocador de estos trabajos, no por el contenido, sino por la manera como circularon. Los grabados populares rompieron con la naturaleza de los grabados de edición limitada, que mantuvo al grabado tradicional dentro de la noción de obra única¹⁷. Si en el 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 logró que el grabado transitara por fuera de los circuitos comerciales y cerrados de las galerías de arte, y quebrantó, 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 fue elocuente ya que al imprimir su obra en prensa permitió que cualquier persona tuviera acceso a ella por el mismo valor del periódico dominical, además, los grabados populares pierden su valor comercial pues el artista no puede garantizar su duración debido al material en el que están impresos. De este modo, Barrios abrió el perímetro exclusivo del arte hacia un público no especializado, e intervino en el ámbito de la vida de un modo que ni él mismo pudo determinar. Parafraseando a Benjamin, Barrios logró, de manera espe-

17 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: solo ha servido

para enriquecer el arte de élite y para obras de beneficencia" (Bernal, Sánchez y Hernández; 1980: 21-22).

cial y humana, acercar las cosas a las masas (Benjamín, 1973), en este caso, artículos de arte.

Ahora, mientras Barrios realizaba los *grabados populares*, Taller 4 Rojo elaboraba sus carteles en Offset de manera independiente. A Barrios le quedaba fácil imprimir sus grabados en cualquier periódico, mientras que al colectivo le tocaba construir su propio taller de producción e impresión, pues de otra manera resultaba difícil publicar sus obras. Barrios propuso obras de arte que circulaban 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 cuestionaba el *status quo*, requirió de otros mecanismos para su circulación, incluso es de recordar su aporte al diseño y arte de la revista *Alternativa*, publicación que reunió, en 1974, a los distintos grupos de izquierda que reclamaban una independencia y pluralidad de la información periodística. Así, mientras los *grabados populares* podían ser difundidos de una manera más *natural* los panfletos del Taller 4 Rojo lo debían hacer por fuera del margen oficial y establecido.

Para volver sobre González, sus heliografías, con un reducido número de copias, actuaron dentro del mismo circuito del arte y, sin embargo, hoy día resultan ser un documento interesantísimo sobre las formas en que la imagen circula y, en particular, sobre el gusto de un amplio grupo social por ese tipo de crónicas e imágenes de prensa amarilla que develaron la seducción por la narración de muertes trágicas que reemplazaron, tras la censura de prensa, a las ocurridas por el conflicto socio-político.

Entonces tenemos tres propuestas gráficas. Una, de una artista plástica que creyó en el arte y su autonomía, y que sin embargo planteó una obra que da indicios sobre el contexto social y político del que partió. Dos, un artista que sacó el grabado del circuito tradicional de circulación y recepción para abrirle, de ese modo, nuevas posibilidades, y ampliar o insertarse dentro del gusto popular hacia un cierto tipo de íconos del arte. Y tres, un grupo de artistas activistas que planteó claramente un arte testimonial y que develó aquellos acontecimientos que los medios de comunicación oficiales no podían o no les interesaba difundir. La primera y la última muestran las formas en que la imagen fotográfica jugó un papel fundamental en los medios de comunicación, y dan indicios sobre la complejidad del conflicto socio-político que se inició 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.

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 (*Serrano, 50 años Salón Nacional de Artistas, 1990: 188*).

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 ceñidos 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 1973:

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 (Iriarte: *50 años Salón Nacional de Artistas*, 1990: 188-189).

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 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 (C. Medina, 2006).

Así, Traba planteó una campaña contra “los objetos sin sentido que se insertaban entonces en las artes nacionales” (C. Medina, 2006), 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 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 está la 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, denunciar 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 hicieron visibles a través de la obra de varios artistas, entre ellos, Óscar Jaramillo, Ever Astudillo, Óscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas¹⁸. En todos ellos, pero especialmente en los dos últimos, se evidenció la presentación de un tipo de imagen que retomaba 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 era un sencillo retorno al pasado, por el contrario, se apropiaron de una de las formas más relevantes de la visualidad contemporánea: la fotografía. Este medio les permitió subrayar aquella posibilidad ya planteada por los medios gráficos: señalar su realidad más cercana y,

¹⁸ 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 años setenta (Serrano, "Dos dibujantes", 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 exposiciones individuales o colectivas. 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 (E. Serrano, 1976).

por lo tanto, construir comentarios sobre el momento que vivían. Sus obras tomaron aquello que la fotografía lleva implícito: ser evidencia de lo vedado, pues, en muchos casos, abordaron temas relacionados con lo marginal que se constituyeron en pruebas o testimonios de lo acontecido.

Este interés tan fuerte por la fotografía estaba 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 dejara huella de lo sucedido.

En esta estrecha y nueva relación entre fotografía y dibujo de sus obras había 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 buscaban una apariencia fotográfica en la obra, ni compartían el distanciamiento con respecto al tema. La fotografía era solo 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.

Antes de entrar a analizar los trabajos de Rojas y Muñoz, de especial interés en este estudio, no solo por su valiosa propuesta gráfica sino porque a partir de ella se encausa un trabajo experimental y conceptual, quisiera subrayar dos propuestas dentro de esa múltiple y variada producción visual de los años setenta que retornó a la gráfica.

Ever Astudillo, en Cali, apeló a escenas de la ciudad periférica en las que primaban calles desoladas que exponían una de las condiciones de la urbe contemporánea: el barrio dormitorio. El artista caleño presentó imágenes panorámicas de zonas casi deshabitadas, si acaso aparecen uno o máximo dos sujetos en la escena. En *Dibujo N° 10* (1973)¹⁹, como en la mayoría de los trabajos de esa década, Astudillo utilizó un formato cuadrado en el que aparecían imágenes fragmentadas que remitían a la horizontalidad propia de la imagen cinematográfica. En este dibujo, como en muchos otros, esa segmentación permitía la comprensión de una secuencia; Astudillo seleccionó tres fotogramas que habilitan al espectador para la construcción de una historia que se desarrolla en el tiempo y el espacio.

¹⁹ Ever Astudillo participó en 1973 en la II Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali, y en el XXIV Salón de Artistas Nacionales, dos certámenes en los

que ganó el primer premio con una misma obra: *Dibujo N° 10*. (*50 años Salón Nacional de Artistas, 1990: 187*).

Las imágenes de Astudillo partieron de su propia experiencia²⁰; el artista recurrió no solo 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 (Guerrero, 1977: 6).

Estas escenas del barrio y sus habitantes adquirieron, en los primeros trabajos del artista, una atmósfera de desolación y de aparente calma. Sin embargo, a medida que avanzaba la década, aquellos panoramas desérticos de las calles de un “equis” vecindario marginal se transformaron en escenarios en los que se respiraba un aire de inhospitalidad y en los que no se descartaba la posibilidad de que ocurriera algún evento ilícito.

Es posible relacionar la obra de Astudillo con el movimiento artístico norteamericano del hiperrealismo, y sin embargo, es claro que el colombiano otorgó a sus imágenes un contenido político y social que estaba 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 propuso una vista 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, fueron 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 había 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.

²⁰ Astudillo vivió en barrios como Saavedra Galindo y Benjamín 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 de los años setenta a causa del abandono estatal.



Sin título (1975), Óscar Jaramillo. Lápiz con trementina y papel. 70 x 50 cm.
Fuente: (2002). *Oscar Jaramillo: dibujos y grabados*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.

Por otro lado, Oscar Jaramillo usó la fotografía para señalar a unos personajes que transitan por espacios de la prostitución en los barrios marginales de Medellín, tal como acontece en *La casa de Darío*, dibujo que dio cuenta de un grupo de este tipo de personajes y por el que, en 1971, recibió una mención en el Salón Nacional de Artistas.

Los individuos que retrató no tienen nombre propio, más bien 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, habla de una rudeza que han tenido que asumir para poder sobrevivir en el mundo hurao que habitan.

Para completar ese arquetipo, Jaramillo hizo énfasis en la ropa que usan, en los vestidos de moda en los años setenta, con estampas en las que predominan las líneas y las flores, y que el dibujante nos presentó 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.

Jaramillo interpretó 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 hizo que la imagen, por lo menos en términos formales, se acercara al sintetismo y claridad visual de las obras del arte Pop, pero en las piezas de Jaramillo no se encuentra ningún aire festivo, no solo porque está ausente el fuerte cromatismo de aquél sino por lo mismos temas que abordó.

El uso exclusivo de tonalidades grises hizo que su trabajo resultara 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.

Ambas propuestas albergaron un interés común: la problemática social en la vida urbana, que en el caso de Astudillo hizo énfasis en el espacio urbano, mientras que Jaramillo lo colocó en el cuerpo y la figura humana. En mi opinión, una y otra propuesta se entraman con la obra de Óscar Muñoz y Miguel Ángel Rojas respectivamente. Precisamente, al analizar la obra de estos dos artistas vemos no solo cómo cada uno hizo una selección de temas específicos sino que, además, acogieron un tipo de "toma fotográfica" que les permitió 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.

De una parte, Miguel Ángel Rojas trabajó imágenes fragmentadas y cargadas de detalles; la fotografía se utilizó para lograr acercamientos que facilitaran la reproducción de aspectos de los referentes que, de otra manera, sería imposible obtener. El tema fue el cuerpo humano: hombres y detalles de su ropa son los elementos protagonistas de la imagen, así, no fue 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, solo 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 tuvo una resonancia aguda, pues se trasladó a la obra el voyeurismo que implica colocarse detrás del lente fotográfico. Rojas jugó con esta situación e indujo al espectador a ubicarse en la posición de fisgón, mostrándole fragmentariamente la escena de un encuentro privado e íntimo.

El artista seleccionó muy bien la perspectiva, el ángulo y la composición de las fotografías que él mismo realizó –incluso, en ellas actuó como modelo– y fueron el punto de partida para esta serie de imágenes que tradujo 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, 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 fragmentó la escena sexual y la hizo más explícita, pues 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 trató de una confesión personal a través de un dibujo que partió 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 abordaron una temática diferente a la de Rojas, a la que le correspondió, en consecuencia, un tratamiento completamente distinto. El artista apostó más a los formatos

horizontales que a los verticales, e incluso en sus escenas hay una clara cita al lenguaje cinematográfico, el cual le concedió 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 con sus obras anteriores²¹, 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 en relación con 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 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" (M. González, 1979).

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*²², 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 y el cine, a la serigrafía, a las publicaciones y a las exposiciones de arte (S.A., 1975). 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 (M. González, 1979).

La serie *Inquilinatos* estuvo permeada por este gusto hacia el cine y la fotografía y las posibilidades narrativas que hay detrás de estos medios. Las obras estuvieron basadas en fotografías hechas por Fernell Franco,

²¹ (A. Medina, Óscar Muñoz. *Del erotismo al hacinamiento tugurial*, 1978, pp. 551-564). Allí se menciona la exposición que hizo en Ciudad Solar en 1972 en la que realizó una serie de dibujos bajo el título *Dibujos morbosos*, y en la que al contrario de *Inquilinatos*, la figura humana es la protagonista

principal: resaltan fragmentos del cuerpo femenino, especialmente zonas eróticas como piernas, caderas y senos.

²² La sede quedaba en una casa propiedad de Hernando Guerrero, su primer director, ubicada en el barrio El Peñón de Cali. (S.A., 1975).

amigo e interlocutor permanente de Muñoz desde comienzos de los setenta, cuando empezaron a compartir búsquedas similares. Franco, a quien se dedicará parte del siguiente capítulo, realizaba por aquellos años un trabajo fotográfico sobre la transformación de la ciudad, tema que interesaba sobremanera a Muñoz.

Muñoz, en *Inquilinatos*, mantuvo 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.

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 deja ver la austeridad y la precariedad de sus habitantes a través de 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, y construye, 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.

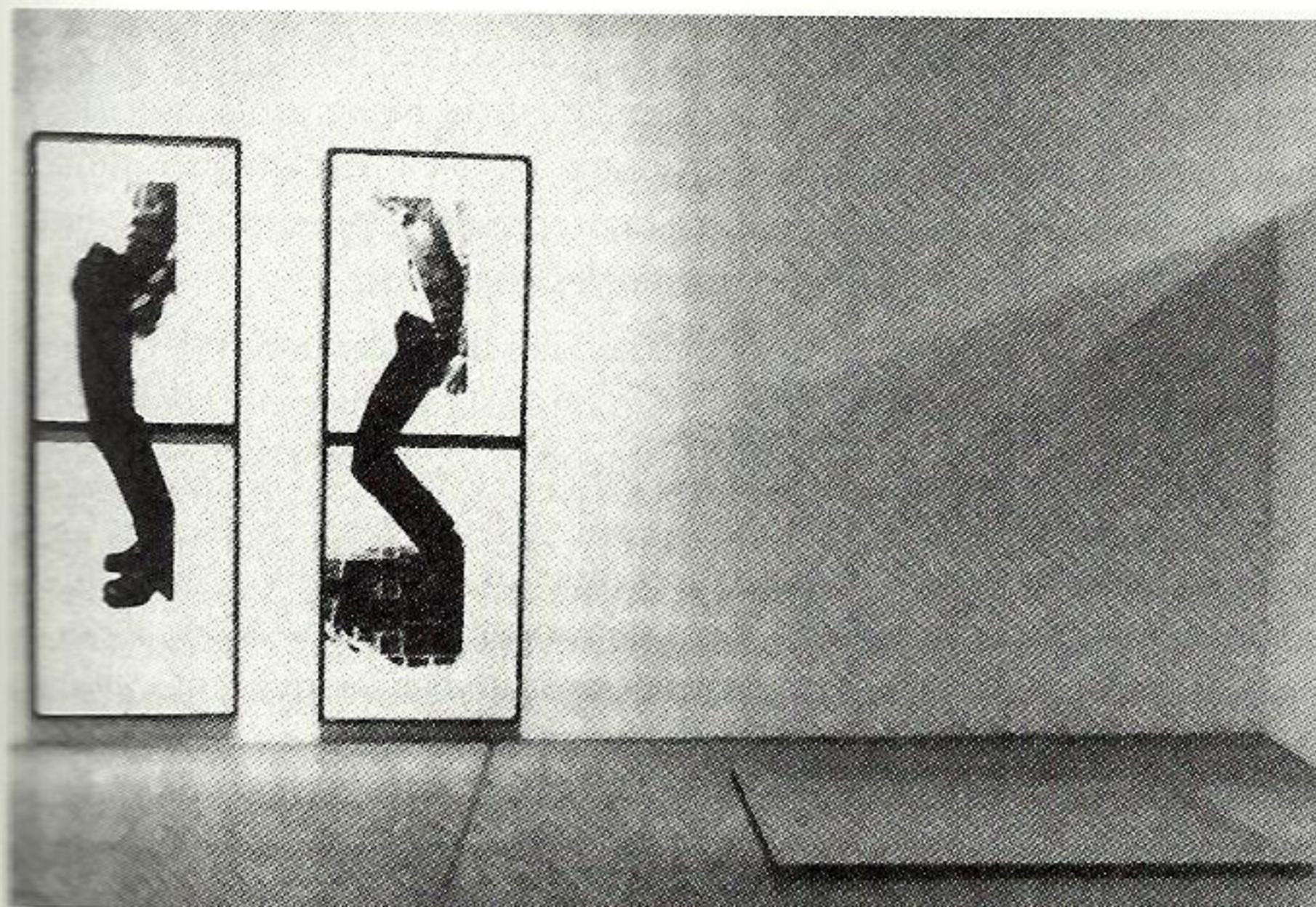
Miguel Ángel Rojas, en 1975, realizó una primera propuesta de instalación que involucraba dibujo, fotografía y materiales reales. Atenas C.C. respondió a la invitación que Eduardo Serrano, curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá, le hizo al artista para participar en la primera versión del Salón Atenas. La obra estuvo 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, sobre el cual arrojó un extraño material con apariencia de pegote, pero que en realidad era semen.

Rojas, de nuevo, impuso al espectador a ser testigo de una experiencia completamente íntima, y, contradictoriamente, exhibió en el espacio de lo público, el museo, una imagen de lo vetado. Partió, 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 presentó 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 ofrecía 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 fueron dibujadas sobre el soporte mismo que enunciaba el título, siluetas que se presentaron como si los cuerpos reales estuvieran detrás del soporte mismo y que dejaban ver huellas de agua, es decir, del elemento mismo que motiva la utilización de la cortina. Las figuras ofrecían gestos y acciones propias de lo que unos cuerpos reales realizarían en una ducha y a través de la imagen detenida permitieron generar en el espectador una expectativa de lo que sucede, o de lo que puede llegar a suceder allí. El agua se presentó como índice y huella real,



Atenas C.C. (1975), Miguel Ángel Rojas.
Instalación. Dibujo, fotografía, vidrio y
semen. Fuente: (2003). *Los Salones Atenas en la
Colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá*.
Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.

lo que sumado a la presentación de materiales a escala natural y con materiales concretos, como en Atenas C.C., hicieron que el público pudiera participar más activamente ante la obra.

En *Levantamiento* (1987), el planteamiento de Muñoz mantuvo una dualidad entre representación y presentación. Dos pliegos de papel presentaban un piso hecho en *frottage*²³ con lápiz grafito, es decir, un dibujo-grabado, huella de un objeto concreto y real. El soporte había sido doblado como si envolviera algo por lo que se hacía visible el envés; el otro lado del soporte, sin trabajar y completamente blanco, se sugiere como una sábana que cubre un cuerpo.

Al provechar el principio del *collage*, y al integrar un fragmento del mundo real y concreto dentro del espacio de lo imaginario, Rojas y Muñoz crearon 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 subrayaron el espacio y consiguieron que la obra lanzara al espectador a una experiencia completamente corporal, ya no solo visual.

Así, Rojas, primero, y Muñoz, después, plantearon obras que incluyeron huellas directas de esa realidad. En suma, el proceso iba de lo bidimensional a lo multidimensional, de la gráfica más tradicional a la huella poligráfica: partían de una gráfica que se encontraba en la coyuntura del problema del arte latinoamericano de los años 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 comenzaron a abordar la tridimensionalidad de manera más decidida, manteniendo esa tensión entre una y otra, es decir, haciendo evidentes distintos niveles de realidad, por un lado, representaciones, por otro, huellas, indicios reales y, por último, materiales concretos.

La vía que tomaron Muñoz y Rojas se salió de la disyuntiva del *arte de resistencia* de Traba, pero también de lo que esta postura atacaba: el arte conceptual norteamericano, que al mantenerse y circular con la lógica del sistema capitalista perdía toda posibilidad crítica. En sus obras, Muñoz y Rojas tomaron una tercera vía, como muchos artistas latinoamericanos, que fue la de retomar la gráfica, pero reinventar sus posibilidades plásticas y abrir su campo, a la vez que involucraron temáticas que, más allá de

23 Técnica en la que se coloca papel sobre una superficie texturada, y con una barra de carboncillo se

frote de tal modo que la textura del objeto aparece como un grabado.

abordar asuntos explícitamente políticos, plantearon problemáticas cercanas a su propia experiencia, a través de una serie de indicios que se presentaban de manera diversa.

En suma, partieron de una gráfica defendida por Traba donde resultaba trascendental una postura política implícita en los materiales y las técnicas usadas, al igual que en sus temáticas, pero, a la vez, sobrepasaron todas las convenciones que había en el discurso de esta crítica argentina: terminaron por realizar obras experimentales y efímeras pero que problematizaron 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 fueron obras que partieron del contexto y de la experiencia más cercana.

4

LA FOTOGRAFÍA COMO FOTOGRAFÍA

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

Fernell Franco²⁴ nació en 1942, 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 tuvo 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. Llegaron a Cali sin un solo centavo y a Franco le tocó empezar a trabajar desde muy joven, dejó el colegio para volverse mensajero del estudio fotográfico Arte Italia, donde de vez en cuando lo llamaban para cuadrar luces y mover cables (Iovino, 2004: 46).

Tras esa experiencia tuvo otros dos encuentros con la fotografía que resultaron un fracaso, el primero, como "fotocinero", fotógrafo de transeúntes callejeros; y el segundo, como fotógrafo de la registraduría. En ambos casos, los resultados que obtuvo fueron lamentables, pues los retratados quedaban, en su mayoría, o descabezados o descentrados. Y, sin embargo, a pesar de todo, en 1962 le ofrecieron ser fotógrafo del periódico

²⁴ María Iovino ha realizado la más importante investigación sobre este artista, la cual dio origen a la edición de las entrevistas que mantuve con él entre

2001 y 2004. La mayoría de datos que aquí se consignan han sido tomados de ese trabajo (Iovino, 2004).

co *El País de Cali*. Allí, no se sabe cómo, empezó a tener una sensibilidad y una intuición para la toma fotográfica, que sus compañeros de trabajo reconocieron inmediatamente. La escuela visual de Franco fueron, por un lado, el cine –que había 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 ofrecían revistas como *Life* (Iovino, 2004: 54).

Miguel Ángel Rojas nació en 1946 y pasó su infancia entre el internado del colegio en Bogotá y la casa de sus abuelos en Girardot, que visitaba 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 llegó a la fotografía por la vía del aficionado y no de la academia, pues en este momento la fotografía no tenía lugar en el pénsum. Rojas descubrió una cámara en el ropero de su padre y empezó a experimentar tomando fotos de noche, con unas exposiciones larguísimas 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... (Barrios, 1999: 133-134).

Franco y Rojas, por caminos distintos, llegaron a la fotografía, sin embargo, la academia no estuvo presente en ninguno de estos dos encuentros. El primero se acercó a esta técnica por cuestiones de trabajo, el segundo por un gusto personal. Ahora bien, ambos se centraron en la fotografía durante buena parte del inicio de sus carreras artísticas, y la abordaron como un medio que les permitió exponer temas cercanos a su propia experiencia, pero largamente eludidos y vetados: la prostitución y la homosexualidad. Cada uno, con un particular valor narrativo y documental desplegó, a través del medio fotográfico, estas realidades de la vida urbana, se trató 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 de los setenta, Franco expuso su *Serie Prostitutas* (M. González, 1979, *Arte en Colombia*: 44-46), obra que desarrolló paralelamente a su labor como fotógrafo de prensa y publicidad. Durante algunos fines de semana Franco viajó 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 recorrió los prostíbulos, los cuales más que lugares extraños o nuevos para él, le resultaron familiares, lugares que había conocido de adolescente en paseos de amigos. Su mirada y sensibilidad se identificó con estos ambientes de Buenaventura, que ahora encontraba más deteriorados y pobres, pero en los que definitivamente se topaba con un mundo más veraz que aquel de la publicidad en el que trabajaba. Agotado de fotografiar modelos, mujeres que le parecen triviales y sin sustancia real, descubrió en las prostitutas del puerto gracia y autenticidad. El fotógrafo se hizo amigo de ellas, las visitaba con frecuencia hasta que logró entrar con naturalidad a sus propios espacios (Iovino, 2004: 68).

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 (Iovino, 2004: 67).

El tema de lo periférico fue estimulado no solo 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 neorealismo 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 (Iovino, 2004: 32).

En esta serie de fotografías que Franco desarrolló en Buenaventura podemos observar dos variantes, por un lado, se encuentran retratos individuales y grupales realizados dentro de las habitaciones de las mujeres, por otro, hay imágenes de los interiores y espacios arquitectónicos de los prostíbulos²⁵. Dentro de la primera variante, Franco 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 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 fue acentuado por el fotógrafo en la presentación pública que hizo en la galería de Ciudad Solar (M. González, 1979, *Arte en Colombia*), 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 presentaba 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, decidió realizar en el laboratorio montajes e intervenciones de las imágenes originales. Dos obras de esta serie fueron fundamentales, en ellas, a partir de un mismo negativo, Franco propuso una repetición que avanzaba 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 solo queda visible su rostro, sobre un plano casi negro. En otra fotografía aparece una adolescente acompañada de otras dos jóvenes, de quienes solo vemos parte de sus cuerpos, todas recostadas sobre un colchón. Lo que el fotógrafo repite en

25 El tema de los interiores, ya no de prostíbulos sino de casas, los desarrolló luego ampliamente en Cali y en pueblos cercanos.



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 permitió a las retratadas narrarse a ellas mismas, y mostrarse ante la cámara sin artificios ni simulacros. En la primera, la mirada de la joven 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 fotografía a otra. En la segunda obra, en cambio, Franco, al hacer énfasis en los cuerpos, subrayó la alienación a la que han sido sometidas estas mujeres y 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 propuso otra composición de ocho fotografías que tienen un carácter diferente. Se trató de una secuencia en la que una mujer se baña en un patio abierto, mientras conversa y ríe con

Serie Prostitutas (1972), Fernell Franco.
Fotografía blanco y negro. Fuente:
GONZÁLEZ, Miguel (1979). "El fotógrafo Fernell
Franco". Revista *Arte en Colombia Interna-*
cional, No. 11, diciembre, p. 45.

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 (Iovino, 2004: 70-71).

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 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" (Iovino, 2004: 70-71). Añadir, para la exhibición en *Ciudad Solar*, el registro sonoro a las fotografías²⁶, generó un gesto que sacó a la fotografía misma de su condición de mera expresión visual, y la convirtió en una herramienta con la cual fue posible atrapar el momento histórico del cual Franco era testigo.

Como en las fotografías anteriores, al final de la secuencia Franco utilizó la repetición de una imagen, que en este caso consistió 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 apuntó a resaltar no solo 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 explotó los recursos de la fotografía, la serie de Buenaventura no fue una serie de reportería gráfica pues el punto radicaba en que no se captaba sencillamente una realidad para dar cuenta de ella, sino que se trabajaron a fondo las posibilidades que brindaba 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

26 Pero finalmente los organizadores no lo consideraron pertinente.

permitieron construir al artista una obra a partir de una temática real, que terminó por entramarse en un juego con la imagen; en última instancia, Franco partió de lo documental para construir una denuncia a partir de elementos formales²⁷.

Miguel Ángel Rojas, por su parte, luego de terminar en 1972 sus estudios de arte, decidió realizar una serie de fotografías en algunos teatros de cine rotativo del centro de Bogotá, espacios que luego de haber sido lugares de distinción social de la ciudad en las décadas de los años veinte y treinta, se convirtieron en puntos de encuentro entre homosexuales. Rojas, que había conocido los teatros Mogador, Imperio y Faenza, un día retomó su afición por la fotografía y decidió llevar su cámara con el doble fin de matar el tiempo e intentar dar un significado a su propia experiencia. Asistió todas las tardes durante varias semanas a ver qué sucedía, fue 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 realizó, presenta unas características disímiles a las que Franco efectúa en los prostíbulos de Buenaventura. Rojas entraba simulando ser un asistente más y encubría su cámara mientras realizaba 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 instaló en uno de los baños del Mogador, se ocultó tras la puerta de uno de los cubículos individuales, apuntó su cámara a través del hueco que ha dejado una chapa robada y dirigió 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 *voyeur*, de ilegítimos espectadores de un suceso privado y ajeno que el fotógrafo robó para nosotros.

Las imágenes que Rojas logró son auténticas y verídicas, de hecho, no se decide a hacerlas públicas en Colombia sino hasta muchos años después. En 2003, Rojas exhibió, 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, terminó

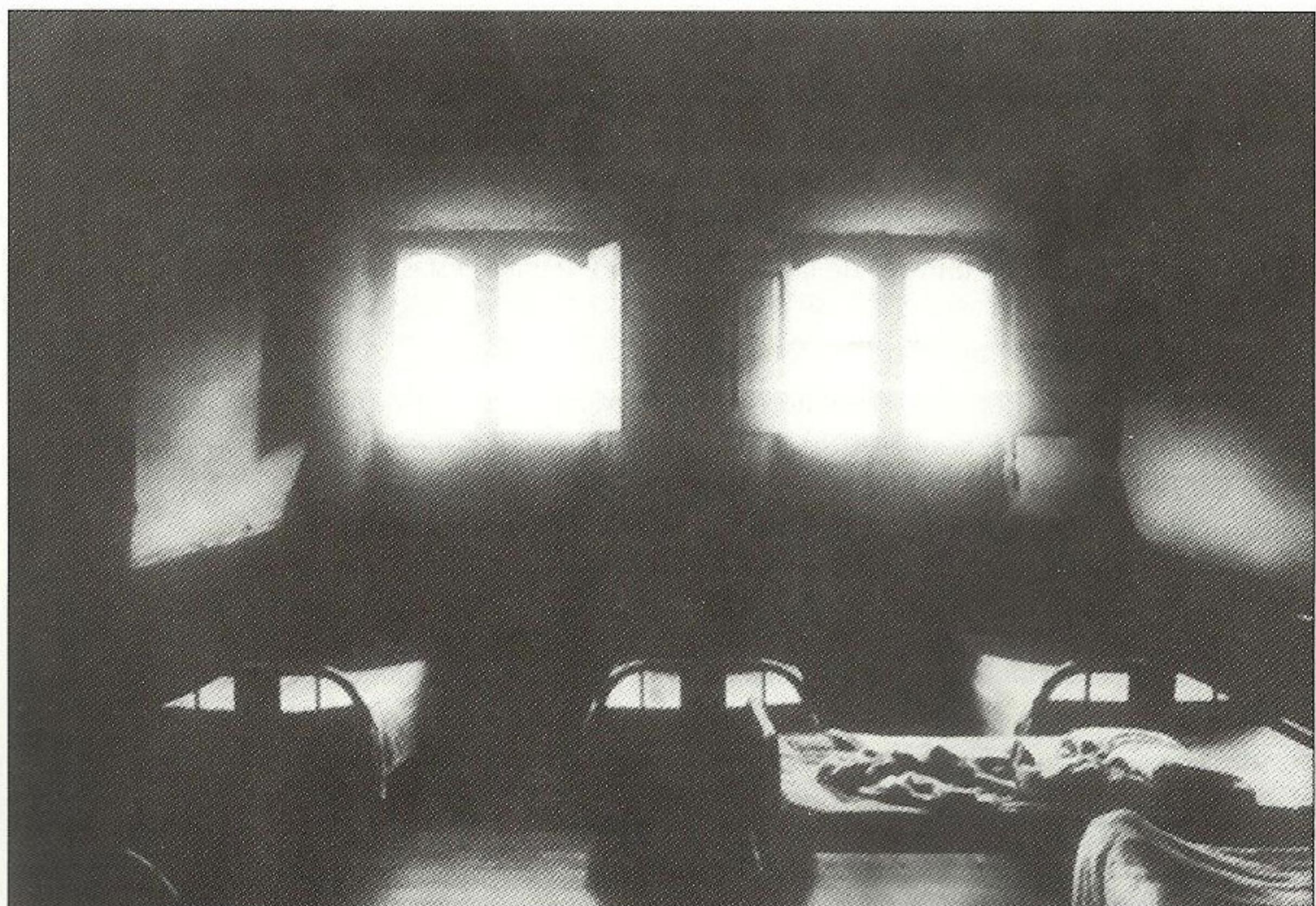
²⁷ Según Miguel González "Hay juegos cromáticos en la obra de Fernell Franco. Repetición de elementos seriales: con y sin variantes. Utilización del collage cuidadoso para trampear la realidad o para destacar. Juego premeditado de la luz y la sombra, regulado en el laboratorio [...] sus fotos dieron

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, M., 1979, *Arte en Colombia*).

con una vuelta que bien parece una puesta en escena, en la última fotografía un muchachito, conocido de Rojas, se prestó a mirar directamente al lente de la cámara, cosa que cerró la sucesión de fotografías y, a la vez, la abrió como el inicio de un nuevo encuentro sexual. En suma, toda una serie de fotografías anónimas, reales, documentales terminó siendo cerrada por una acción predeterminada, lo que creó 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 hicieron 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 sucedió en un baño, fue tomada de día, de hecho, más que un baño se trata de un patio abierto de una casa donde las mujeres se reunían alrededor del chorro de agua para celebrar, como en una fiesta, el día del aseo semanal, ocasión a la que no habían tenido ningún problema en invitar a Franco. En la de Rojas, en cambio, el baño es un recinto cerrado, un

Serie Interiores (s.f.), Fernell Franco.
Fotografía blanco y negro. Fuente:
GONZÁLEZ, Miguel (1979). "El fotógrafo
Fernell Franco". Revista Arte en
Colombia Internacional, No. 11,
diciembre, p. 46.



lugar furtivo que se convirtió en espacio para el encuentro sexual, en donde el fotógrafo debía esconderse. No obstante, tanto en la una como en la otra, cada fotógrafo extrajo pedazos de esa intimidad para denunciar –Franco– o para evidenciar –Rojas– realidades que se pretenden eludir, pasar por alto.

Ahora, Franco y Rojas realizaron 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 surgió en cada una de ellas de una manera particular. La serie *Interiores* y la serie *Faenza* se desarrollaron en recintos cerrados, en unas especies de cámaras oscuras donde la penumbra dominaba y cada fotógrafo debía acudir a su propia recursividad para capturar las huellas lumínicas. A su vez, se trataba de fotografías de lugares en ruina, lugares que habían perdido su uso original y, por tanto, también habían cambiado sus habitantes o visitantes.

La serie *Interiores*, realizada en Cali y sus alrededores, fue la continuación que Franco hizo de las fotografías de Buenaventura. Se trataba 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 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 (Iovino, 2004: 66).

Tal gusto por lo tenebroso fue 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 solo sus objetos y minúsculas posesiones nos dan pistas sobre la identidad de aquellos sujetos fantasmales.

Rojas, a su vez, realizó 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 (Barrios, 1999: 133).

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 luz (Barrios, 1999: 135). 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 invirtió la acción habitual de los primeros fotógrafos: registrar la naturaleza para que ella dibujara una imagen de sí misma. Por el contrario, Rojas acudió 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 provino del proyector de cine y que atravesó cientos de fotografías en movimiento, como se hicieron posibles las imágenes de la serie del Faenza. En estas fotografías hubo 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 teatro²⁸.

La experiencia temporal resultó ser un aspecto significativo en esta serie, tal como lo indica la denominación "tardes suspendidas" (Gutiérrez: 10) que, según Rojas, sintetiza su experiencia. Las imágenes captaron 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,

28 En 1980, Rojas señaló el aporte del lenguaje cinematográfico a su trabajo e intuyó 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 solo 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. Estuvo 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,

1980: 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 trabajó con secuencias fotográficas y jugó con las posibilidades del montaje fotográfico, con lo que construyó unas historias inverosímiles y llenas de misterio. De la exposición del MAM se publicó un catálogo *Fotografía vs. Realidad. Duane Michaels*, 1980.

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, permitieron a Rojas construir una nueva historia: de hecho, antes del revelado, Rojas no tenía una idea clara de lo que saldría. 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 documental, se alejan de su propósito inicial de registro, como si no solo tomaran la luz de la película, sino que a través de esta luz le fuera traspasada por antonomasia su misma condición de ficción.

El artista mencionó su intención de "registrar una realidad, una experiencia que había vivido durante mucho tiempo" (Gutiérrez, 2005: 81). 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 una sala de máquinas y quedan absortos por el ambiente y el rudo trabajo que hacen los obreros de las calderas. La relación que propuso Rojas a partir del título se estableció 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 alejó de su referente primario, del problema del registro en el teatro, y construyó toda una serie de relaciones que desencadenaron la obra.

La serie *Faenza* fue 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 fotografía fue tomada en 1978 y la película fue realizada cinco años des-

pués. 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 llegaron 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 afectaron directamente, asuntos marginales que se originaron 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 abrieron todo un abanico de sentidos diversos.

5

DESDE Y HACIA LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Al finalizar la década de los setenta, e iniciando la siguiente, Miguel Ángel Rojas realizó dos obras para ser exhibidas en dos espacios relevantes de la escena artística del aquel 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 su juventud; cada una parte de pasajes concretos de su vida que se cristalizaron 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*, fue la fotografía; en la primera hay una cita concreta a una fotografía 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 convierte en propuestas sugerentes y evocadoras. *Grano* y *Subjetivo* se constituye, cada una a su manera, en dos puestas en escena en las que se cruzan coordenadas espacio-temporales a través de una serie de trazos y vestigios muy particulares.

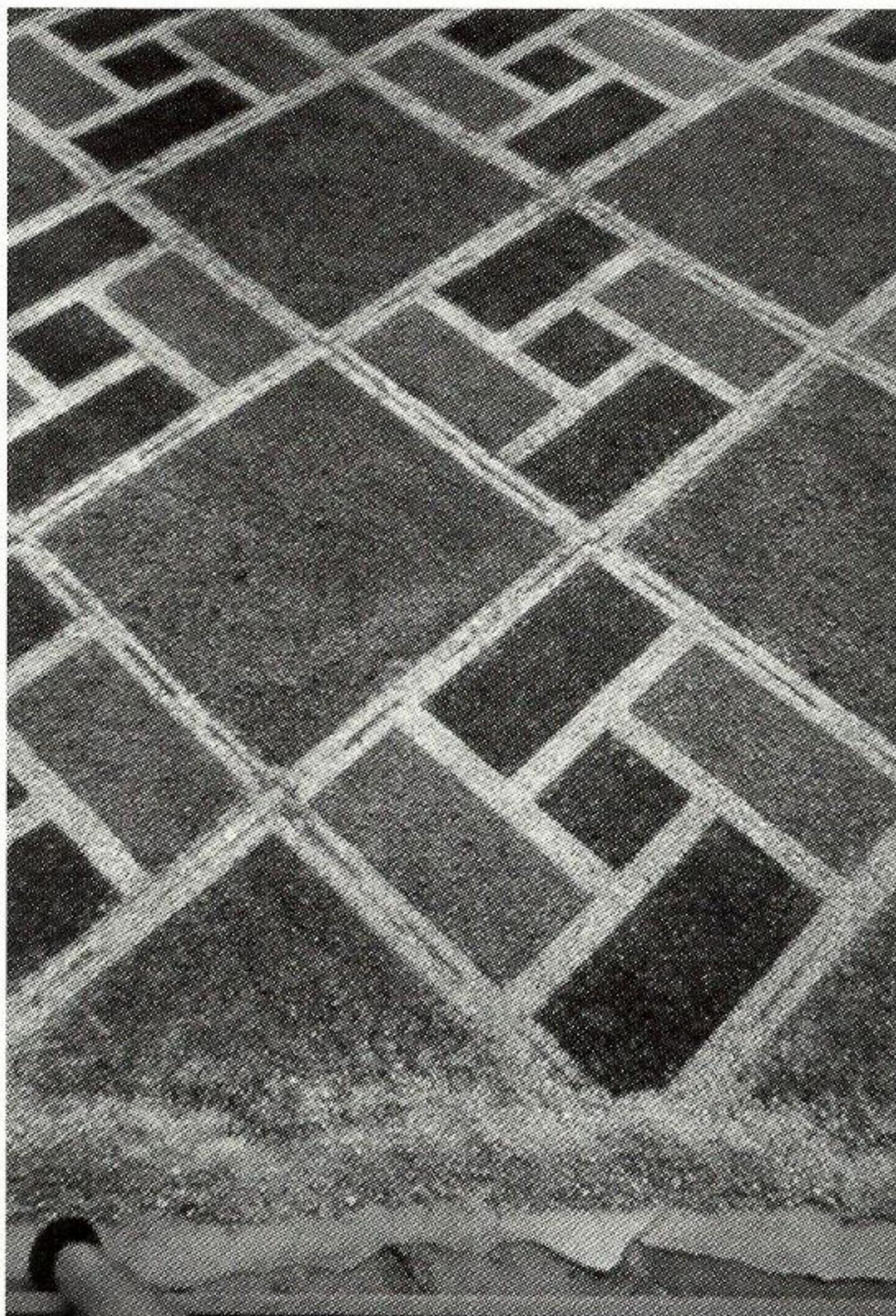
En 1980, invitado por Eduardo Serrano a realizar una propuesta para la Sala de Proyectos del Museo de Arte Moderno de Bogotá, Rojas elaboró un piso falso con un diseño muy usual en las casas colombianas de clase media. Materiales naturales, carbón natural y tierras calizas fueron regados sobre una plantilla hasta reproducir un típico piso popular. *Grano* era una imagen horizontal, a la manera de una inmensa trampa al ojo, pues no solo cubría por completo el piso de ladrillo de una sala triangular de 42 m², 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 aquél.

Dos años después, en 1982, aprovechando un viaje de Alonso Garcés y Asenneth Velásquez, Rojas intervino la sede de la Galería Garcés Velásquez. La sala de exposición de arte fue transformada en 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. *Subjetivo* estaba hecho a partir de un *frottage* que dejaba ver la textura de un mosaico de cristacril –del mismo tipo del zócalo del teatro Faenza-. Tal *frottage* fue trasladado por Rojas a una matriz serigráfica que imprimió una y otra vez sobre las paredes de la galería, cubriendolas de la mitad hacia abajo para reproducir un falso zócalo. El piso de madera estaba cubierto por un 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 constante. La obra era visible solo 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 a su manera un inmenso dibujo o un pastel hecho a gran escala que cubre el piso que lo soporta y como marco encuentra las paredes mismas que limitan el recinto. Sin embargo, no es cualquier dibujo o pastel, pues su vida depende del tiempo que dure la exposición, un par de meses quizás, es decir, también es una obra efímera que por eso mismo solo puede llegar hasta nosotros, hoy, en

Grano (1980), Miguel Ángel Rojas.
Tierras calizas y carbón natural. Fuente:
BANCO DE LA REPÚBLICA, BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL
ARANGO (1991). *Miguel Ángel Rojas*. Raúl
Cristancho (curaduría y textos).
Bogotá: Banco de la República.



2007, a través de 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 los recuerdos del paisaje de Girardot, su lugar de origen, suspendidos en la imagen de la tierra rojiza y los cultivos que contemplaba en sus viajes de infancia.

Según los especialistas, 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 (Dubois, 1986: 49), 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 a 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* y *rayograma*, respectivamente.

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 cómo 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– (Gutiérrez, 2005: 44-45).

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 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

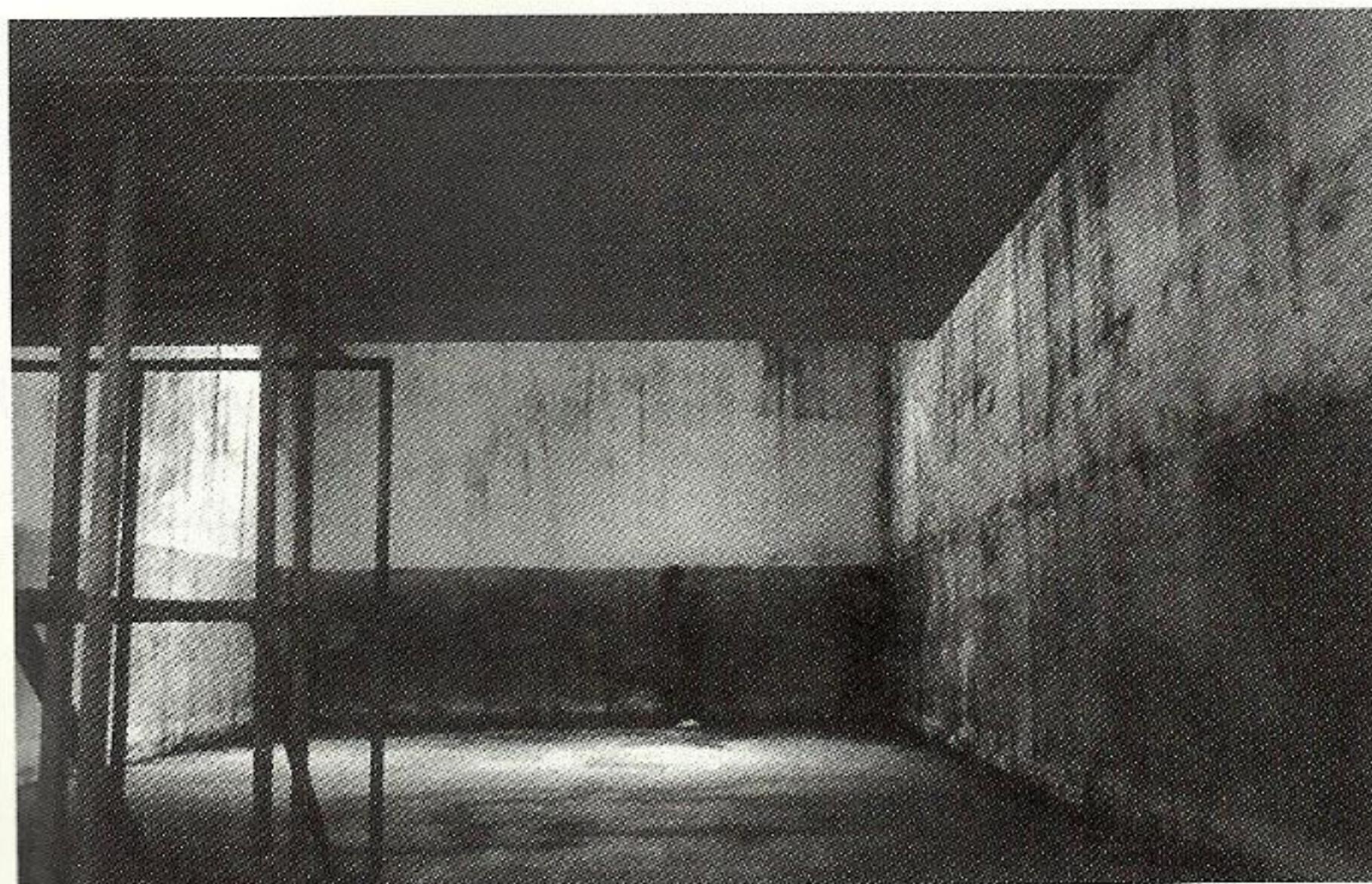
de la ampliadora, y luego, al introducirlo en el líquido revelador, de modo que el copista es testigo de la aparición de la imagen siempre desde una perspectiva cenital. De esa misma manera es como la imagen de *Grano* aparece ante los ojos del espectador; es una obra que tiene el mismo aspecto de una imagen fotográfica y surge de la misma manera a como ésta se revela en el laboratorio fotográfico.

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, no es caprichosa la relación entre una fotografía y esta obra porque ambas resultan de un proceso de depósito y sedimentación de materiales. En el caso de *Grano* la textura no se origina por la irregularidad de una emulsión fotosensible que recubre la superficie, por los cristales de halogenuro (Dubois, 1986: 96-98), sino por materiales 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.

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 sobre el que correteó de niño en casa de sus abuelos. A su vez escoge para la materialización de la obra 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* no dejan tampoco de haber citas concretas a la experiencia del artista. La primera de ellas tiene que ver de nuevo con un referente arquitectónico entramado en su memoria que surge directa-



Subjetivo (1982), Miguel Ángel Rojas.
Instalación, Galería Garcés Velásquez. Serigrafía,
polvo de carbón, andamios, sonido de desagüe.
Fuente: Diego GARZÓN (2005), *Otras voces, otro arte,
diez conversaciones con artistas colombianos*.
Bogotá: Editorial Planeta, p. 27.

mente a través de técnicas de grabado: el zócalo del teatro Faenza. Al usar frottage, una técnica que traspasa los límites del dibujo, la imagen final comporta una suma de huellas, de rastros de objetos con una propia historia, y que alteran 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 que reproducía la apariencia de un baño público masculino, un inmenso orinal semejante al de los teatros de cine rotativo que Rojas visitaba.

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: Gloria Zea, entonces –y aún– directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, durante la exhibición fue a visitar a Assenneth 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?” (Barón, 2006).

Grano y *Subjetivo* entraban bajo la categoría de *espacios ambientales*, término utilizado para referirse a lo que hoy llamamos instalaciones, y que

un baño, un lugar en el que se realizan acciones privadas e íntimas del cuerpo, incluso sexuales. *Subjetivo* presentó al espectador un ambiente inhóspito, un lugar en ruina, que incluso para algunos resultó 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 solo 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 pospone²⁹.

Para la tarjeta de invitación a la inauguración de *Grano* en el MAM se imprimió una imagen del álbum familiar: él, de cinco años, aparecía 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 obra³⁰. 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 acontecimiento efímero, como los recuerdos. *Grano* es una obra provisoria, solo puede permanecer en el tiempo como imagen fotográfica.

²⁹ 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 solo 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 Edward 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 toros 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 (Crimp, 2003: 29-42).

³⁰ Según Santiago Rueda “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.” (Rueda, 2005: 84).

En *Subjetivo*, también el punto de partida fue la fotografía, las fotos de la serie *Faenza*, en las que el telón de fondo fue aquel zócalo que Rojas vuelve a presentar en esta obra, por vía ya no de la fotografía misma sino del grabado.

En ambos trabajos se activó 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 solo 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 (Dubois, 1986: 85).

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 solo 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 realismo³¹ que parte de la anécdota, de lo fortuito, único, personal e irrepetible. *Grano* es el paisaje 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.

31 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 sobrepasan el simple 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, 1981: 45).

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 (Pini, 1989: 73-74).

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 dentro de los teatros. Ya en la 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 (Pini, 1989: 73-74).

Ahora, todas estas anécdotas amplían su sentido con la siguiente imagen. Rojas cuenta que, cuando corría el año 1966 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 dentro de ella, 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 dirigía a ella y encontraba en su interior una escalera que lo conducía 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, tal imagen le causó tanta impresión que aún la lleva grabada en su memoria. Ese sueño lo motivó muchísimo y fue también en parte lo que lo impulsó a confesar esos sótanos de realidad (Barón, 2006).

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, quizás del mismo instalado en casa de sus abuelos en Girardot, en contraste con una casa moderna, quizás estilo Art Decó, como la casa de Bogotá –en la que nació y que desde hace 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, solo 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. Esta experiencia onírica fue el primer 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, fueron testimonio de la paciencia y esfuerzo físico de su autor para la creación de dos trabajos que, debido a su carácter único, no tendrían valor comercial alguno, no circularían en el mercado como lo hace cualquier grabado. Sin embargo, su circulación y recepción hubiesen resultado limitados si no fuera por el registro fotográfico que les permitió trascender aquel momento de producción, y así llegar a un público fuera de su espacio y tiempo.

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 está 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 permitieron abrir nuevos discursos y estrategias para el arte por medio de unas reglas más indiciales que icónicas o miméticas.

BIBLIOGRAFÍA

- BANCO DE LA REPÚBLICA, BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANCO (1991). *Miguel Ángel Rojas*. Raúl Cristancho (curaduría y textos). Bogotá: Banco de la República.
- BARRIOS, Álvaro (1999). *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- BATCHEN, Geoffrey (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BENJAMIN, Walter (1973). "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus Ediciones.
- CALDERÓN, Camilo (1990). *50 años el Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura.
- CANO, Antonio (1934). *Iniciación de una guía de arte colombiano*. Bogotá: Academia Nacional de Bellas Artes.
- CRIMP, Douglas. "La actividad fotográfica del postmodernismo", en: RODRÍGUEZ, Víctor Manuel (2003). *Imágenes*. Bogotá: Unibiblos.
- DUBOIS, Phillip (1986). *El acto fotográfico*. Barcelona: Editorial Paidós.
- LOVINO, María (2004). *Fernell Franco, otro documento*. Cali: s.e.
- IRIARTE, María Elvira (1986). *Historia de la serigrafía en Colombia*. Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- JARAMILLO, Carmen María (2001). *Alejandro Obregón. El mago del Caribe*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- _____. (2005). Beatriz González. Bogotá: Editorial Villegas.
- KRAUSS, Rosalind (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MARTÍNEZ, Efraín (1987). *Ramón Torres Méndez. Pintor de la nueva Granada 1809-1885*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
- MEDINA, Álvaro (1994). *Arte colombiano en los años veinte y treinta*. Bogotá: Tercer Mundo.
- _____. (1978). *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- RODA, Marcos y RUBIANO, Roberto (1979). *Fotografía colombiana contemporánea*. Bogotá: Taller La Huella.
- RODA, Marcos; RUBIANO, Roberto y RUBIANO, Juan Carlos (1983). *Crónica de la fotografía en Colombia: 1841-1948*. Bogotá: Taller La Huella, Carlos Valencia Editores.
- RUBIANO, Germán. "La figuración política", en: (1983). *Historia del arte colombiano*. Bogotá: Editorial Salvat.
- RUEDA, Santiago (2005). *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- SAMPER, Daniel (2004). *Antología de grandes crónicas colombianas, tomo II*, Aguilar, Bogotá.
- SANTOS CALDERÓN, Enrique "El periodismo en Colombia, 1886-1986", en: TIRADO

- MEJÍA, Álvaro (dir.) (1989). *Nueva Historia de Colombia*, vol. 6, Bogotá: Planeta.
- SERRANO, Eduardo (1983). *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- _____ (1976). *Un lustro visual. Ensayos sobre arte contemporáneo colombiano*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo.
- TRABA, Marta (1984). *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

HEMEROGRAFÍA

- ARDILA, Jaime (1976, octubre-diciembre). "Obra fotográfica de Camilo Lleras". *Revista Arte en Colombia*, Nº 2, Bogotá.
- BERNAL, Delfina; SÁNCHEZ, Víctor y HERNÁNDEZ, Eduardo (1980). "Los grabados populares de Álvaro Barrios". *Revista del Arte y la Arquitectura*, Nº 4, Medellín.
- BARNEY CABRERA, Eugenio (1977, marzo). "Notas y apostillas del Salón Anual. 1886-1887". *Revista Arte en Colombia*, Nº 3, Bogotá.
- GONZÁLEZ, Miguel (1979). "Dibujos morbosos". *El Semanario*, Cali.
- _____ (1979, diciembre). "El fotógrafo Fernell Franco". *Revista Arte en Colombia*, Nº 11, Bogotá.
- GUERRERO, Hernando (1977, octubre 21). "Entrevista a Ever Astudillo. No salgas de tu barrio". *El Pueblo*, Cali.
- IRIARTE, María Elvira (1973, noviembre 25). "XXIV Salón de Artistas". *El Tiempo*. Publicado en Camilo Calderón Schrader (1990). *50 años Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura.
- PINI, Ivonne (1989, mayo). "Conversación con Miguel Ángel Rojas". *Revista Arte en Colombia*, Nº 14, Bogotá.
- ROJAS, Miguel Ángel (1980, marzo 3). "Miguel Ángel Rojas". *Hombre de mundo*, Bogotá.
- SERRANO, Eduardo (1973, mayo 26). "Dos dibujantes". *El Tiempo*, Bogotá.
- _____ (1981). "'Grano' y otras obras de Miguel Ángel Rojas". *Revista del Arte y la Arquitectura*, vol. 2, Nº 6, Medellín.
- _____ (1973, noviembre 20). "El XXIV Salón Nacional". *El Tiempo*, Bogotá. Publicado en: CALDERÓN SCHRADER, Camilo (1990). *50 años Salón Nacional de Artistas*. Bogotá: Colcultura.
- S.A. (1975, febrero 19). "¡La ciudad solar está quebrada!". *El País*, Cali.