

ARTE

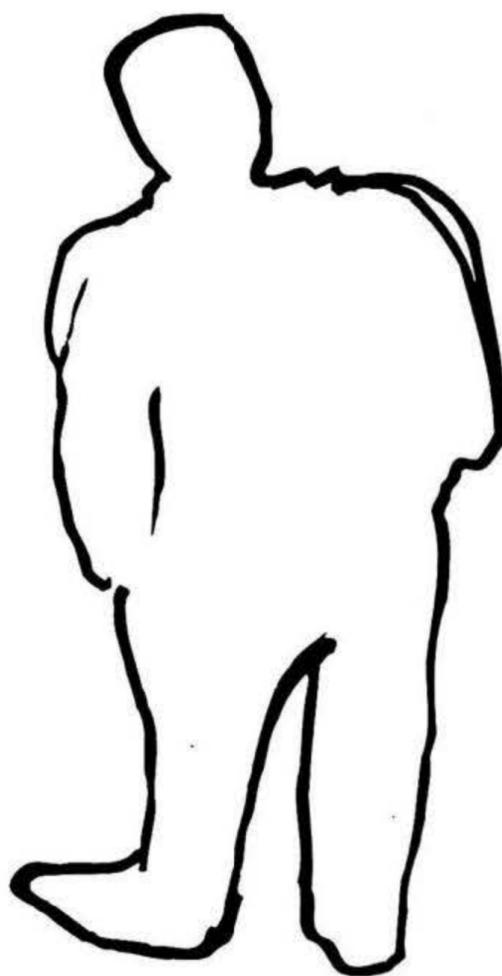
ejecutando y con la introducción masiva de las nuevas tecnologías en la producción y en los servicios.

La solución social-demócrata para el problema del desempleo, en la que yo alguna vez creí y defendí, es reducir la jornada de trabajo sin reducir los salarios. El problema que tiene repartir la jornada entre un mayor número de personas es que aumenta el costo unitario de producción, introduce una mayor rigidez en los turnos laborales, reduce por lo tanto la rentabilidad y las nuevas inversiones e induce a los empleadores a ahorrar más trabajo. El efecto económico de la política es precisamente el contrario del que busca: desincentivar el uso del trabajo en la economía y propiciar su remplazo por capital y así mismo fomenta la exportación de capital a otros países con mercados laborales más flexibles. Por otra parte, la competencia de países más productivos y con jornadas de trabajo más largas descalificaría más a la economía que decide acortar su jornada.

¿Cuál puede haber sido el beneficio de Europa de este sistema que no tuvieran los norteamericanos? Ha tenido menos indigentes, una criminalidad más baja, una población carcelaria menor, un sistema de salud más barato y accesible a toda la población, la gente con empleo vive más tranquila, una paz social y solidaridad más extendidas que la de los Estados Unidos, aunque en éste los índices sociales comienzan a mejorar, en la medida en que se reduce el desempleo y los beneficios muerden los grandes guetos de negros e hispanos de sus ciudades. Estados Unidos tiene en su contra el índice más alto del mundo en población carcelaria, al tratar muchos problemas sociales y de droga con represión, algo que los europeos han sabido lidiar con mayor sabiduría.

No hay en el libro de Forrester una argumentación sólida en favor de explicar el estancamiento europeo como estructural o necesario. El capitalismo es una larga historia de cambio técnico cuyas rachas han causado tremendos desajustes y ha precipitado a millares de personas en la indigencia. Al mismo tiempo, sin embargo, ese cambio técnico ha propiciado ganancias diferenciales por un tiempo que han alimentado una mayor inversión en las nuevas áreas

y eventualmente en la renovación de las industrias atrasadas; frecuentemente también se ha alcanzado el pleno empleo. El desarrollo económico no es otra cosa que hombres trabajando con mayor eficiencia, lo que permite ampliar los consumos y es lo que en últimas financia el bienestar social. Si ese cambio y esa eficiencia creciente se frenan, si el igualitarismo impide el cambio técnico, se sacrifica a la gallina de los huevos de oro y no hay ganancias suficientes que mantengan alto el nivel de empleo.



Justificar gasto público porque éste crea empleo y consumidores, como lo hace la Forrester y más de un populista, olvida que ese dinero invertido privadamente por el capitalista implica un aumento de la ganancia y no sólo un consumo de ésta. El uno puede crear nuevo empleo mientras el gobierno sólo lo reproduce. Las abundantes empresas y bancos públicos que tiene Francia, a pesar de no estar tan politizados como los nuestros, no crean tanto excedente y tanto crecimiento como sus equivalentes privados. Algunos, como Crédit Lyonnais, dan incluso grandes pérdidas al otorgar créditos con criterios políticos a industrias supuestamente estratégicas que no garantizan su repago, pérdidas que corren por cuenta de los contribuyentes, por cuyos derechos Forrester no pregun-

ta. Es obvio que esos derechos se borran en los sistemas muy centralizados, pero ese borrón es precisamente la clave para que su dinero se malgaste y para que este tipo de gasto público no produzca un átomo de vida. Forrester pretende mantener las conquistas sociales permitidas por la ampliación del plusvalor pero, al mismo tiempo, se horroriza frente a no tener ese trabajo cada vez más tecnificado e intenso que es a la vez la clave de la recuperación de la ganancia que es, a su vez, la que financia el empleo creciente en la economía.

SALOMÓN KALMANOVITZ

¹ Por contraste, Inglaterra que reformó sus instituciones sociales y laborales para darle flexibilidad a sus mercados, pero que también escapó a la política monetaria restrictiva de la comunidad, muestra un mayor dinamismo que el continente y una tasa de desempleo de la mitad de éste.

Biografía estética

Carlos Rojas

Textos de Carmen María Jaramillo y María Iovino Moscarella

Ediciones El Museo, con el apoyo del Banco de Bogotá, Santafé de Bogotá, 1995, 179 págs.

El Carlos Rojas que Carlos Rojas inventó en sus obras es el producto de una peregrinación física y estética. Carlos Rojas viajero espectador que participa del paisaje urbano y rural y se vale de lo abstracto para plasmar sensaciones, y Carlos Rojas artesano de las formas, de la línea, del color.

Las primeras vanguardias del siglo XX contribuyeron al concepto, que todavía hoy prevalece, sobre un internacionalismo de la sensibilidad en el arte. Después de la segunda guerra mundial, el centro de irradiación para esta "universalización del gusto" es sin duda Nueva York, epicentro del arte que se arraiga aun más con el minimalismo y el pop. Cuando Rojas llega allí en 1959 adquiere de estos dos movimientos influencias que determinarán su proceso de trabajo.

Después de haber realizado los primeros colages con los que explora y agota para sí mismo el concepto del cubismo, Rojas se dedica a pegar sobre las telas objetos como corsés y camisetas, que lo llevan a la figura humana, y con su serie "estructuras corporales", como él mismo la bautiza, interpreta el pop. Después vienen los homenajes a otros artistas, y con ellos aparece la geometría, con la que el pintor alcanza su madurez. Aquí Carlos Rojas es del todo él, y si bien antes ha plasmado en cada obra una fuerza que crece con el tiempo y un espíritu individual, propio, es en este momento donde queda clara su condición de gran pintor.

Robert Hughes dice, a propósito de una retrospectiva de Mondrian en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1995), que, si bien los artistas pop y los minimalistas trazaron el camino, fue este inmigrante holandés quien dejó para el tiempo los iconos neoyorquinos.

Pues bien: en sus series "horizontes" y "cruzados", con la geometría de líneas y el color de estos cuadros, Carlos Rojas también dejó los suyos. Cuadros que reproducen el ruido y que más allá de su propio movimiento vital salen del marco captando al espectador en un efecto cinético, atrapándolo en un laberinto de geometría y color.

Iconos también son sus obras de las series "el dorado" y "mutantes" de los años setenta y ochenta respectivamente. Iconos de lo sagrado y de lo profano. En estas series, vistas hoy, bien puede decirse que el artista sigue rutas paralelas para viajar por la América de la sabiduría precolombina —el dorado— y la de la miseria social y económica de nuestros días —mutantes—. En la serie "el dorado", sus telas doradas, incandescentes y de textura rupestre son focos de proyección cargados de serenidad. Los ensamblajes de madera de la serie "mutantes", concebidos como cuadros de pared, son interiores de tugurios desoladores, cargados de crítica política, lo que contrasta con la serie anterior.

En la última serie presentada en el libro "por pintar", luego de un breve tránsito por "mater materia", el artista vuelve de nuevo a la geometría y, en sus homenajes a los amigos muertos, produce una gravedad que se devora a quien observe la tela.

Este volumen, publicado por Ediciones El Museo con el apoyo del Banco de Bogotá en sus ciento veinticinco años, es una biografía estética en la que forma y contenido son un lenguaje común, van de la mano en una retrospectiva de buenas obras que cuentan la trayectoria de un excelente artista.

En los textos, Carmen María Jaramillo presenta por capítulos la obra de Rojas. Hace el mismo recorrido cronológico con el que están presentadas las obras reproducidas, y cada capítulo conserva el título dado por el artista a cada una de sus series de trabajo: 1958, "la línea de la naturaleza"; 1959, "mujeres en faja" (de la serie "estructuras corporales"); 1960, "ingeniería de la visión"; 1962, "horizontes"; 1965, "cruzados"; 1971, "el dorado"; 1975, "mater materia"; 1985, "mutantes", y 1990, "por pintar". Después, presentado como una compilación realizada por la autora de los textos, es el artista mismo quien hace referencia a cada una de estas series, en el capítulo bautizado "Testimonio de una obra". Esta doble lectura, la visión especializada de una curadora de arte y el discurso del artista en primera persona permiten al lector abordar temas como contexto y contenido de las obras de Rojas. Contexto y contenido ligados por una lógica absolutamente racional. Toda la obra de Carlos Rojas responde a una posición del artista frente a la realidad cotidiana. Su discurso es una respuesta crítica a un período del siglo XX.

Carlos Rojas, volviendo al orden cronológico presentado por el libro, se dedica inicialmente al rigor de la línea y aprende a dibujar, se dedica al pincel y los colores y se convierte en pintor. Después va al colage y por último decide volverse abstracto. Es decir, pasa por todas las formas de representación plástica (al final es, además, escultor) y, en su tránsito por cada uno de estos períodos, el artista observa las tendencias pictóricas y escultóricas de su época y las reinterpreta con un lenguaje tan propio que permite descodificar también un mundo que lo rodea. Rojas no es intuitivo ni pasional; es reflexivo y crítico. Su obra está enmarcada por un contexto social, político, económico, y hace referencia a temas que, cada uno en su momento, fueron controvertidos y polémicos, yendo más allá de su sim-

ple cuestionamiento, involucrado, comprometido con ellos, lo que le permite viajar en el tiempo con una actualidad permanente, intemporal.

Bien puede Rojas, hoy, retornar a cualquiera de sus series anteriores y completarla con más obras. Ninguna forma parte de un ciclo que tenga un final determinado, y entre todas existe un tránsito que las enlaza como eslabones de una misma cadena.

El último capítulo del libro, en blanco y negro, muestra algunas de sus esculturas. Todas son volúmenes que salen de su obra pictórica. Sin duda, son la representación tridimensional de la misma geometría que presenta en sus cuadros.

Al final, María Iovino Moscarella presenta una cronología ilustrada con fotos del álbum familiar, de prensa y archivos, que recorre seis decenios de vida del artista.

JUAN SIERRA

Creación de repertorios

Cuadernos de música

Fundación Batuta

Fundación Batuta, Santafé de Bogotá, 1996

Las primeras publicaciones de la Fundación Batuta, fechadas en mayo de 1996 e identificadas como Cuadernos de Música, serie II, No. 1, *Partituras para preorquesta* y serie IV, No. 1, *Partituras para orquesta juvenil*, hicieron suponer a mi pensamiento elemental la existencia previa de, al menos, la serie I —junto al número intermedio—, pero me vi sorprendido al conocer que, además de ellas, hay en la colección un grupo adicional. Los nombres proyectados para los, por el momento, latentes cuadernos serán *Guías para maestros*, *Partituras para orquesta infantil* y *Partituras para banda juvenil*. De cualquier forma, el segundo volumen de la segunda serie aparece como la próxima publicación de su género proveniente de Batuta.