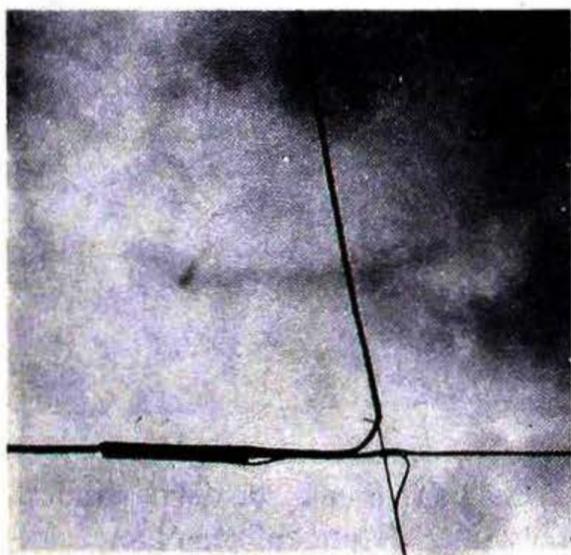
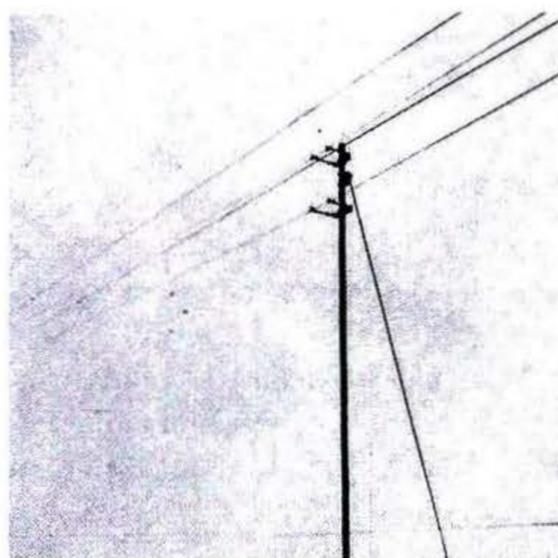


Eiger cumplió en su momento, los valores estéticos que impulsó y los que criticó, la interpretación que hizo del período artístico que le tocó en suerte y la expresión que realizó de un determinado ideario. El prólogo no aporta mucho a esa indispensable comprensión, quedándole el vacío, y la tarea, al lector. La referencia al contexto en el que se elaboraron los comentarios es inexistente, por lo que la imagen del panorama artístico del momento resulta demasiado incompleta. Parece que Eiger hubiera sido una isla exótica que apareció súbitamente, flotó y luego se esfumó. Antes, durante y después, tuvo colegas, seguidores y contradictores en la crítica de arte, elementos faltantes que son parte necesaria de la reconstrucción.

Con todo, no cabe dudas de que la publicación es meritoria, tanto porque pone al alcance una obra casi olvidada e indispensable para la mejor documentación y comprensión de un período fundamental en la historia del arte colombiano, como porque destaca de manera acertada el particular interés y sensibilidad con que Casimiro Eiger acogió en sus emisiones radiales, y en algunos artículos, la obra de un puñado de artistas que surgían. Entre ellos, al pintor Fernando Botero, en quien tempranamente distinguió, por igual, el talento y los extravíos del artista en formación; a Carlos Correa, a quien apreció por su compromiso con la búsqueda de un arte nacional y americano; a Ignacio Gómez Jaramillo, a quien tal vez admiró en exceso. A David Manzur le criticó su "ficción mundana" (pág. 265). También observó con atención crítica a Enrique Grau, Marco Ospina, Leo Matiz, Cecilia Porras y Armando Villegas, entre muchos otros.



En sus programas radiales no pocas veces emprendió, siguiendo a Chesterton, "la defensa de las cosas desdeñadas" (pág. 326), entre las cuales estaban el grabado, las artesanías, los dibujos infantiles, con lo cual amplió el interés por las manifestaciones artísticas y su valoración social. Discutió una y otra vez la posición del artista extranjero frente al medio tropical exuberante, analizó el proyecto de un arte nacionalista, y también reflexionó sobre el papel del artista: "Nosotros no pretendemos que un artista pueda realizar otra cosa que un esfuerzo de creación [...] todos los artistas dignos de ese nombre han obrado así" (pág. 314).



En un momento en que el incipiente mercado artístico daba visos de expansión, no vaciló en criticar a ciertos artistas "que quieren servir, a un tiempo, al arte y al éxito" (pág. 244), al mismo tiempo que ponderó la importancia de la unidad del estilo con la inspiración. Del estilo escribió: "Surgido desde el interior, corresponde a la necesidad más honda de su autor, a la modalidad, única e insustituible, que éste encuentra para expresar sus ilusiones" (pág. 148).

Su concepción del arte la expresó así: "Arte significa don divino y encarna la facultad asombrosa, gratuita e inexplicable de creación [pero] también quiere decir oficio, industria y maestría, es decir, la destreza que solo un largo ejercicio logra producir" (pág. 213). Para el crítico, el hombre culto era aquel que "con su esfuerzo, que puede ser mínimo, enriquece en alguna forma el tesoro de los conocimientos o de los goces humanos" (pág. 342).

Bien haría la colección bibliográfica del Banco de la República en inaugurar

con esta compilación una serie que recoja la obra principal de los críticos e historiadores del arte colombiano, entre ellos Walter Engel, Eugenio Barney Cabrera, Marta Traba y Gabriel Giraldo Jaramillo, quienes dieron cuenta, con sus comentarios y estudios, del surgimiento del arte moderno en Colombia.

*El húsar*, bello poema que Álvaro Mutis dedicó a su amigo Casimiro Eiger, sirve de antesala a las *Crónicas de arte colombiano*. En uno de los versos se lee: "Difícil se hace seguir sus huellas y únicamente en algunas estaciones suburbanas se conserva indeleble su recuerdo...". Hasta la publicación de este libro, tal parecen haber sido para las nuevas generaciones los esquivos rastros de Eiger. Gracias a ella pueden reconstruirse, por lo cual su recuerdo empezará a latir en muchas otras estaciones.

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

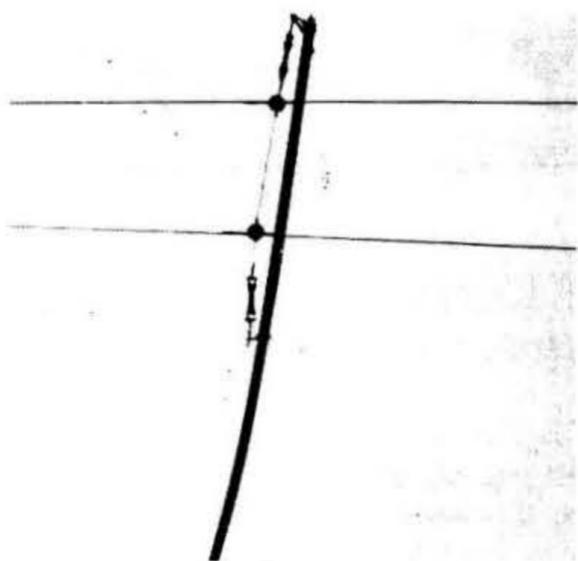
## Mosaico de dos decenios claves

El arte colombiano de los años veinte y treinta  
Álvaro Medina

Colcultura-Tercer Mundo,  
Santafé de Bogotá, 1995. 360 págs., ilus.

En 1978 Álvaro Medina publicó *Procesos del arte en Colombia*, uno de los intentos más serios que se conocen en la bibliografía del arte nacional, tanto por la amplitud de su propósito como por la documentación y el tratamiento del material, todo lo cual lo mantiene como uno de los trabajos especializados imprescindibles en la materia. Tres años antes había aparecido la *Historia del arte colombiano*, publicada por Salvat, un ambicioso proyecto editorial liderado por Eugenio Barney Cabrera, en el que por primera vez se intentó ofrecer de manera extensa, una visión panorámica del arte en Colombia desde los precolombinos hasta los años setenta, con un buen número de ilustraciones y contribuciones de los mejores especialistas de entonces.

Estas dos importantes obras, sin proponérselo, pusieron en tela de juicio la validez —que a la postre resultó más efímera de lo esperado— de un libro muy publicitado y acatado en su momento: *Historia abierta del arte colombiano*, escrito por Marta Traba. Leído hoy, puede decirse que está compuesto al servicio de una causa llamada Alejandro Obregón, pues desestima prácticamente todo el arte colombiano que le precede, en un ejemplo excepcional de incomprensión histórica y de utilización acomodada de cierta retórica tomada de la sociología marxista del arte. La necesaria revisión crítica del citado volumen no cabe en esta reseña, pero resultaría esclarecedora de la posición tendenciosa que como historiadora asumió la famosa crítica argentina.



Del primer libro de Medina puede objetarse la perspectiva implícita que parece asumir ante su objeto de estudio: considera que arte colombiano es el que sucede principalmente en Bogotá. Algunos artistas “de provincia” caben, en la medida en que tuvieron que ver con el arte capitalino. Tomar la parte por el todo y utilizar títulos que sobrepasan el contenido, son vicios con los que se intenta magnificar, innecesariamente, la importancia de un texto. Llamar las cosas por su nombre evita confusiones, pero sobre todo es un imperativo “científico”, si se excusa la expresión. Una comparación: a un historiador que escriba una historia de Barranquilla, no se le ocurriría titularla “Historia de Colombia”. ¿Por qué un estudio sobre el arte en Bogotá parece lícito extrapolarlo al arte colombiano? Tal vez las generalizaciones indebidas parecen tolerables en unos casos. Tal

vez las llamadas ciencias humanas, por humanas, son más flexibles a ciertas veleidades.

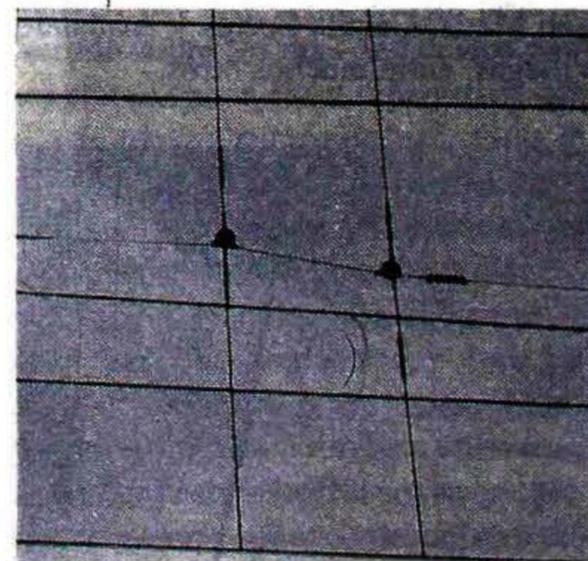
Se dirá que el reseñista es quisquilloso y que el tópico de la titulación es de poca monta. Pero todo el asunto en realidad revela, y continúa innecesariamente, una posición que tradicionalmente ha dominado la no muy extensa historiografía del arte colombiano. El efecto principal de esta estrategia “geocéntrica” es sugerir que no existe nada por fuera de lo que sucedió en la capital del país. Y no es así. La costumbre es de vieja data, y para ilustrarlo, sirva un solo ejemplo, en gracia a la brevedad: el muy importante investigador Gabriel Giraldo Jaramillo publicó en 1960 una *Historia del grabado en Colombia*, que en realidad da cuenta del grabado en Bogotá. Mientras Giraldo dedicó un capítulo al grabado en la historia y otro al grabado en América, no sintió ninguna necesidad de acopiar documentación sobre esta técnica artística en otras regiones del país, en donde, por supuesto, hubo grabadores. Otra cosa es discutir, y demostrar con pruebas históricas, que lo que sucedió en Bogotá pueda ser considerado más importante que las manifestaciones registradas en otras regiones.

En este nuevo volumen de Medina, que en los premios nacionales de cultura de 1994 recibió un segundo lugar en la categoría de historia, se mantiene el sesgo centralista. Su título parece informar claramente que el texto da cuenta del arte colombiano durante el período señalado. Pero se trata más bien de un conjunto de estudios, de diferente alcance y calidad, sobre expresiones artísticas sucedidas principalmente en Bogotá durante el período. Caben, es cierto, algunos nombres externos a este marco geográfico, como es el caso, ineludible, de Pedro Nel Gómez en Medellín. Otros ineludibles que aparecen en el libro, pero que no logran desvirtuar la tendencia que señalo, son Pepe Mexía, José Posada, Benjamín de la Calle, Melitón Rodríguez, Jorge Obando, quienes realizaron su trabajo por fuera de Bogotá.

Sin mayores preámbulos, se empieza con las ilustraciones que aparecieron en la revista *Universidad*, relegando otras que le precedieron. El punto

de partida y el enfoque dejan la exagerada sensación de que los ilustradores de la revista fueron los iniciadores del arte moderno en Colombia, lo cual es un despropósito que ni el mismo autor, conocedor de su materia, estaría dispuesto a sustentar. Hubiera sido deseable, por ejemplo, mostrar el estado en que se encontraba el arte colombiano al comenzar el siglo, la persistencia de elementos decimonónicos, el surgimiento y consolidación del pintor profesional y la paulatina irrupción de manifestaciones modernas en distintos ámbitos, uno de los cuales parece haber sido la revista citada. Pero sólo uno y no el único, como queda la impresión en el lector.

En el segundo capítulo se trata sobre el importante asunto del movimiento Bachué. La influencia ideológica que se le atribuye a Mariátegui es exagerada. No quedan bien delineados ni el origen ni la evolución del movimiento, a pesar de que a Medina se le debe la publicación de una reveladora entrevista con uno de sus seguidores. El capítulo enfatiza mucho en los asuntos literarios y de las ideas, menciona varios nombres, pero el análisis de las obras concretas del movimiento resulta más bien pobre, y soslaya el enfrentamiento subterráneo que existió entre los que preconizaban un arte nacionalista y americanista, y sus oponentes, los impulsores de un arte “moderno”. Se alude de pasada a los bachués tardíos, a quienes posiblemente se les debe, más que a los mismos iniciadores, la persistencia del movimiento en el tiempo y su reconocimiento social.



En “La reorientación del movimiento escultórico”, tratado en el tercer ca-

LOS TESOROS  
DE LOS SEÑORES DE MALAGANA  
MUSEO DEL ORO  
BANCO DE LA REPÚBLICA



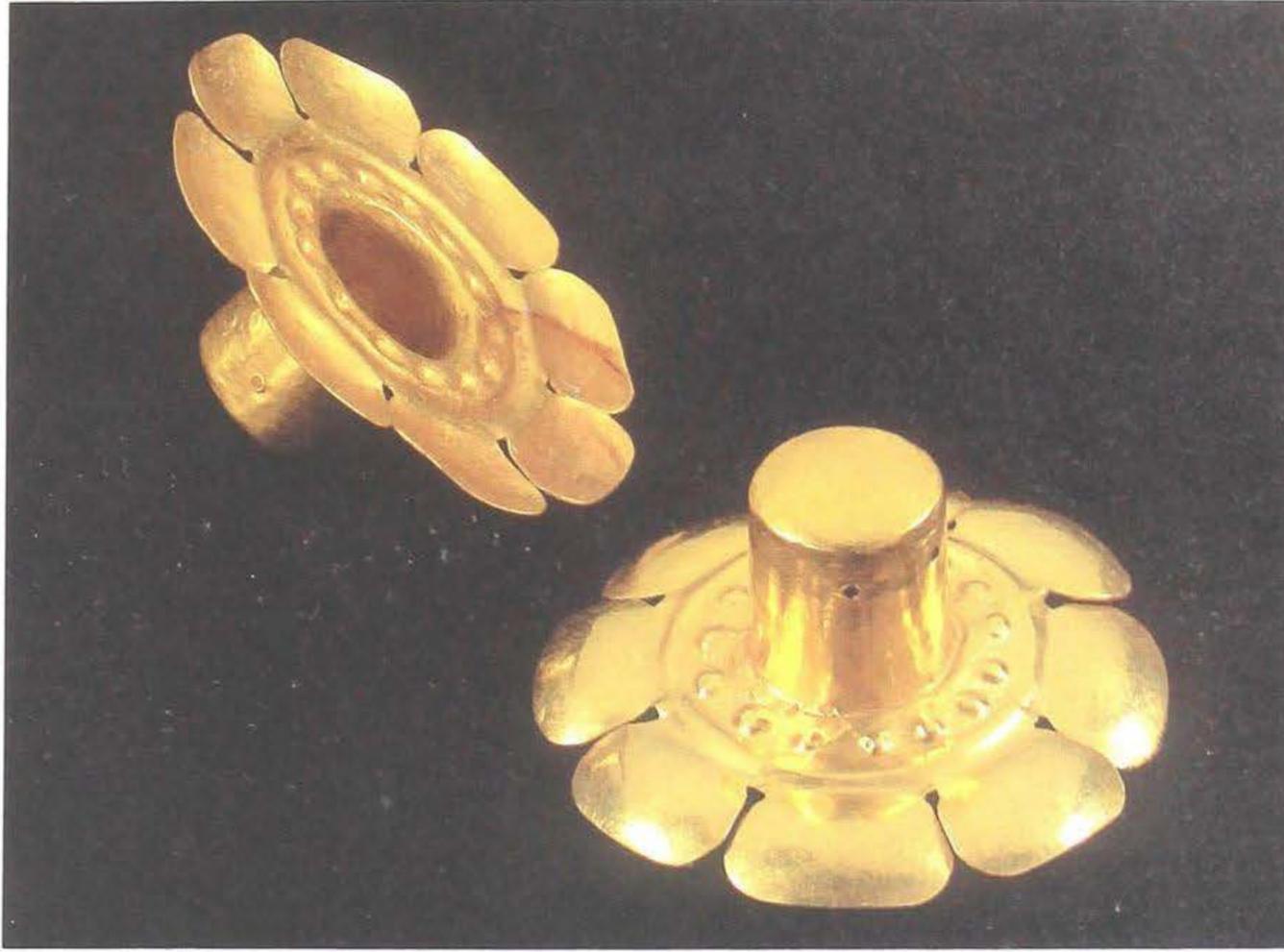
Trompeta elaborada con dos huesos distintos de mamífero, tallados y cubiertos con lámina de oro (MO 33395).



Poporo en forma de calabazo (MO 33414).



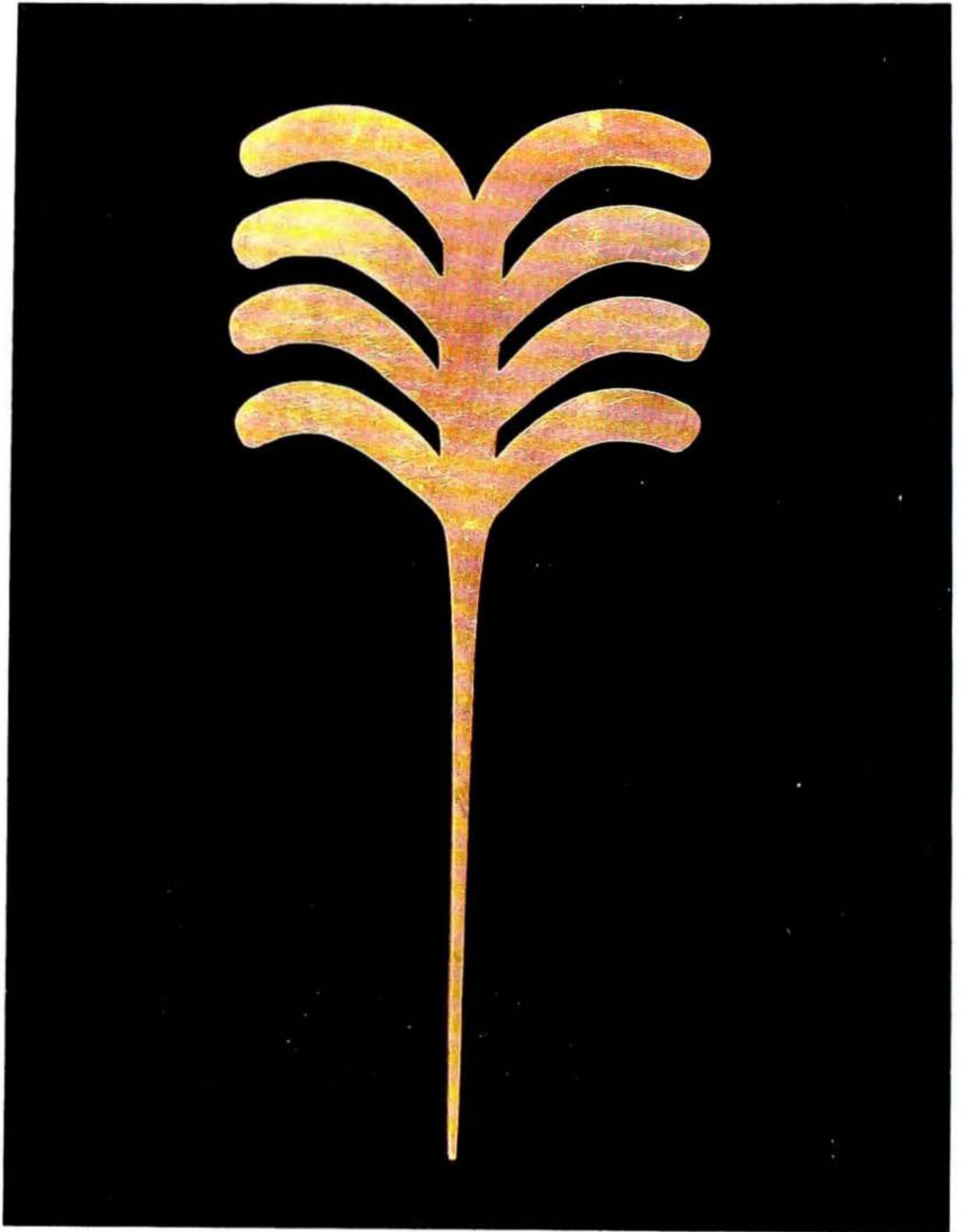
Colgantes que reproducen la última fase de la metamorfosis de la mariposa (MO 33325).



Orejas en forma de flor para insertar en el lóbulo de la oreja (MO 33391, MO 33392).



Poporos en forma de calabazo (MO 33202, MO 33203, MO 33204).



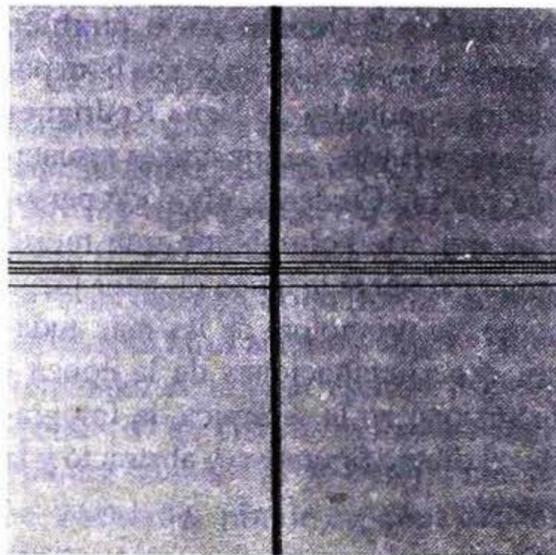
Alfiler en forma de palma esquematizada (MO 33396).

pítulo, se estudia la escultura colombiana del período. La exposición se torna más clara y la consideración de ciertas obras claves ilustra convenientemente las tesis del autor: Escultores poco estudiados reciben merecida atención, como en el caso de José Domingo Rodríguez, Ramón Barba, Josefina Albarracín y Hena Rodríguez. La calidad de las esculturas de Acuña, ganadoras de certámenes artísticos del momento, es puesta en perspectiva, lo cual inevitablemente destaca sus debilidades, al mismo tiempo que las obras innovadoras de los arriba citados permanecían guardadas en sus talleres.

Al llegar al cuarto capítulo, el lector siente que la exposición ha ganado definitivamente en claridad, precisión y dominio de la documentación. Está dedicado a la pintura de caballete de Pedro Nel Gómez. Allí se establece que Gómez introdujo una ruptura radical con respecto a las tendencias estéticas predominantes: el rechazo de lo bonito en favor de una "fealdad estética"; la inarmónica composición de las figuras en oposición al neoclasicismo y al academicismo; en fin, una "humanización" de la pintura. Como bien señala Medina, "Gómez ha sido el artista colombiano más combatido de todos los tiempos, y de esa terrible incomprensión no han podido rescatarlo [...] los movimientos pictóricos renovadores que irrumpieron en las décadas siguientes" (pág. 107).

Ignacio Gómez Jaramillo compartió con Pedro Nel, en sus primeras obras, una expresa voluntad de romper con el pasado, todo lo cual se estudia en el capítulo V. Entre tanto surgió la obra estetizante de Sergio Trujillo Magnenat, que a pesar de su afán decorativo, compartió con Gómez Jaramillo un interés por los volúmenes del cuerpo humano. El primer Gonzalo Ariza, la adopción de la pintura por parte de un vacilante Acuña, la obra pictórica del también fotógrafo Luis B. Ramos son estudiados en esta sección. Medina considera a Ramos "el más logrado de los artistas surgidos en los años treinta", apreciación exagerada e innecesaria para subrayar la excepcional calidad de sus fotografías. Para el caso, ¿qué quiere decir "logrado"? ¿con qué parámetro medir el "logro" de Pedro Nel o de

Débora Arango, que bien puede considerarse la pintora más importante en el arte colombiano, surgida en la década de 1930, y de quien inexplicablemente no se ocupa Medina, con excepción de unas líneas en la página 290? Como pintor, Ramos fue un artista bachué secundario, pero sin duda un fotógrafo extraordinario, como bien se demuestra en el capítulo IX.



El auge del muralismo en los años treinta, paralelo a los movimientos sociales de masas, se analiza en el capítulo VI. Esta etapa quedó marcada por los frescos del Palacio Municipal de Medellín que pintó Pedro Nel Gómez entre 1935 y 1938, los cuales no habían merecido suficiente atención de los historiadores, y como señala el autor en la introducción, bien merecerían un estudio especializado. Se advierte como antecedente la influencia del muralismo mexicano entre los artistas más avanzados del momento, lo cual estuvo favorecido por el contexto de la "revolución en marcha". Podría enfatizarse mucho más que México y sus muralistas, por razones aún por esclarecer, se convirtieron —en algunos casos con apoyo oficial— en la meca artística para varios pintores colombianos y en particular antioqueños, quienes cultivaron el ideal de pintar paredes para hablarle al pueblo. El mismo Pedro Nel, Arenas Betancur, Gómez Jaramillo, Débora Arango y posteriormente Fernando Botero, entre otros, viajaron a México en pos de un proyecto muralista cuya realización se frustró, en no pocos casos, al regresar al país.

Medina estudia los términos del contrato de Pedro Nel para pintar los frescos, encuentra que los temas quedaron

previamente programados y destaca algo poco conocido: fueron los conservadores, y no los copartidarios liberales del pintor, quienes respaldaron su realización. Se hace un recuento parcial de las reacciones negativas que despertaron en el ámbito local y bogotano, las cuales atribuye al "desenfado estético de Pedro Nel Gómez". Le concede la razón a la crítica de Jorge Zalamea, quien opinó que, a diferencia de los bocetos previos, en los murales "todos los valores se confunden y surge una obra oscura, desordenada, casi caótica". A estos argumentos le suma Medina el supuesto pecado de contener "conceptos literarios... sin hilo conductor que los ligue" e "incongruencias... entre los distintos componentes del conjunto" (pág. 159). Más adelante se lamenta: "decenas de retratos se amontonan en apretada masa sin que la composición los agrupe por núcleos o temas, ni establezca cuál es la relación que hay entre ellos [...] en el mural del cabildo hay demasiados individuos y unos cuantos hechos inconexos" (pág. 161); también se asombra de que no aparezca la Iglesia católica. Aquí nos encontramos con un historiador que, en lugar de dilucidar cómo, por qué y para qué pintó el artista de determinada manera, lo recrimina por no haber pintado como el historiador cree que lo debía haber hecho. El crítico de arte, que el autor también es, se impone con poca fortuna al historiador. En otras palabras: no creo que el historiador se deba ocupar, desde su hoy, de decir cómo deberían haber sido las obras de arte. De lo que se puede ocupar, con más provecho para la cultura, ante una obra de arte dada puesta en un contexto social, es de explicar, por ejemplo, a qué obedece, cómo fue construida, qué expresa y a quién, de que habló ayer, cuáles valores estéticos enuncia, qué continuidad o cambios establece.

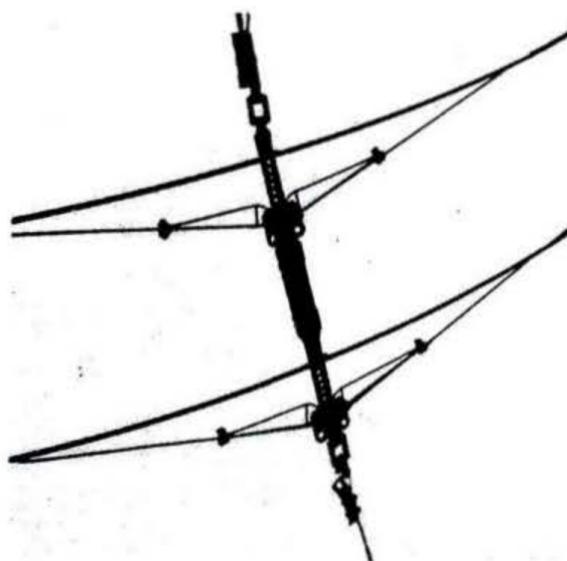
De acuerdo con esto, no cabría hablar de "fallas temáticas" en los murales de Gómez (pág. 161). El "desdén por el orden", "el apartamiento del espíritu de geometría", el "amontonamiento y confusión, sombra pululante de formas inconexas", "la querrela de los volúmenes" y la "ausencia total, desconcertante y desoladora del ritmo" que criticó Jorge Zalamea y que Medina retoma, son

enumeraciones que podrían ser útiles a un crítico para demostrar las aparentes fallas. Pero para un historiador no hay "fallas temáticas". Probablemente es preferible que el historiador interprete al crítico, lo coloque en contexto de lugar y establezca conclusiones. Encuentra que los elementos presentes en una obra de arte significan algo, quieren decir algo y por eso fueron hechos así, y no de la manera como otros creían que deberían haberse hecho. En esto el artista ejerce su plena soberanía, y por eso es un creador. Si Gómez hubiera pintado los murales como Zalamea o sus otros contradictores querían, no habrían sido lo que fueron y son. Habrían sido, desde un principio, el producto decorativo del pintor de la patria, el canto al poder y al mito del origen de la "raza antioqueña", enfoques que rigieron posteriormente la obra tardía de Pedro Nel.

Ilustrativo resulta el contenido del capítulo VII, en el que se trata el desarrollo de artes entonces consideradas marginales frente a la pintura y escultura, las cuales se apreciaban como "las más bellas de las bellas artes (pág. 175). En cuanto al grabado, destaca los linóleos de Ariza y Gómez Leal, generalmente destinados a la ilustración de textos de denuncia social y concebidos bajo la influencia mexicana. En materia de diseño gráfico, menciona a ilustradores de origen antioqueño (Pepe Mexía, Ricardo Rendón, José Posada), a partir de algunos ejemplos de sus trabajos publicitarios, elaborados no porque fueran publicistas profesionales, sino por simple razones de subsistencia, hecho que conviene recordar. Caben también Sergio Trujillo Magnenat, a quien considera como a uno de los diseñadores "más talentosos y dotados", y Santiago Martínez Delgado, cuyo trabajo juzga "opaco", por "el eclecticismo de sus composiciones" (pág. 202). De nuevo: ¿cómo deberían haber sido tales composiciones?

José Posada, reivindicado finalmente en la historia del arte nacional, es valorado como uno de los artistas que contribuyeron a que el dibujo adquiriera una nueva categoría como medio de expresión autónomo. Pero es necesario precisar todavía, por qué floreció con tanta fuerza la influencia del *art deco* y

del *art nouveau* en los años treinta en Colombia, y a cuáles ideales respondía el gusto por esas iconografías decorativas, dominadas por personajes femeninos enigmáticos. Es cierto que tuvo lugar una valoración del dibujo, pero esta parece haberse dado principalmente entre algunos artistas y en la industria publicitaria y de las artes gráficas, pero en mucho menor medida en el mercado y en la sociedad en general. De tal valoración formaron parte también obras reconsideradas en buena hora por Medina, como las de Hena Rodríguez y Ramón Barba. Así mismo es rescatada Carolina Cárdenas, olvidado personaje del arte colombiano que murió tempranamente, a quien el autor juzga como "la promotora de las más audaces experimentaciones de la época". Incursionó en la cerámica, la fotografía, el dibujo figurativo y abstracto y la pintura.



Los capítulos VIII y IX están dedicados a la fotografía y son los mejor construidos de todo el libro, por la seguridad y poder de convicción de la narración, y porque el historiador ejerce a plenitud su oficio sin reñir con el crítico. En particular sobresale el excelente estudio monográfico dedicado a Luis B. Ramos, cuya obra ya no podrá ser pasada por alto ni olvidada.

Los dos últimos capítulos tratan sobre diversos aspectos de interés. En ambos se demuestra que la historia del arte no es el simple recorrido por un "museo imaginario" de obras, sino que le cabe adentrarse también en el terreno de las ideas estéticas que se aceptan o rechazan en distintos sectores de la sociedad en un momento dado. Allí se hace un interesante e ilustrativo repaso

a las ideologías que se desplegaron en los dos decenios considerados. No resulta clara la contundente afirmación de que "el ideal estético de la generación del treinta lo resume una sola palabra: austeridad" (pág. 320). Más bien podría pensarse que ese ideal se caracteriza por la exaltación del volumen, lo cual alude a la sensualidad mas no a lo austero. Quizá de allí provienen las raíces de Botero.

El libro tiene amplia documentación y numerosas ilustraciones, aunque pocas son de la calidad requerida. Es ambicioso en la diversidad temática y cabe preguntarse si hubiera sido preferible, en gracia a la profundidad y amplitud del tema, que el autor se ocupara sólo de un tema (pintura, escultura, fotografía, artes gráficas). Un índice analítico habría facilitado mucho la consulta, dada la cantidad de nombres y obras citadas. Escondidos en las costuras, se encuentran ciertos puntos discutibles, debidos al enfoque o al método. Sin embargo, la obra tiene su propio lugar bien ganado en la bibliografía básica sobre el arte colombiano, y probablemente será mucho menos perecedera de lo que el autor supone en el prólogo.

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

## La mirada cómplice: arte y literatura

### La mirada cómplice

Juan Gustavo Cobo Borda

Centro Editorial Universidad del Valle,  
Cali, 1994, 228 págs.

*La mirada cómplice*, de Juan Gustavo Cobo Borda, es un libro donde el autor nos conduce de la mano hacia la expresión de ocho pintores colombianos que, sin duda, forman parte incuestionable de la historia (importante) de la pintura de nuestro país.

Alejandro Obregón, Juan Antonio Roda, Omar Rayo, David Manzur, Beatriz González, Juan Cárdenas, Luciano Jaramillo y María de la Paz Jaramillo están presentes de cuerpo entero en es-