

Editores, 1993). Ahora se agrega el de los arquitectos Gómez y Londoño, el cual pone el énfasis en el repertorio decorativo de la arquitectura de bahareque, prevaleciente en las regiones de la colonización antioqueña, considerada hoy como "el legado viviente de mayor variedad y extensión del territorio colombiano".



El volumen, sobriamente editado y profusamente ilustrado con dibujos y algunas fotografías, recoge los resultados de una investigación universitaria adelantada durante varios semestres, con el ánimo de recuperar una expresión arquitectónica en peligro de deterioro. Luego de una descripción del proceso cumplido en el trabajo, que cubrió los departamentos de Caldas, Quindío, Risaralda, sur del Tolima y norte del Valle, se encuentra el cuerpo principal de la publicación, en la que se detecta la presencia de ciertos vicios típicos de las investigaciones universitarias. Por una parte, se enfatiza innecesariamente en el "método", al relacionar dos veces, en partes distintas de la publicación, el número de fichas recogidas, la cantidad de fotografías, la cartografía, etc. (cfr. págs. 4-5, 101-103). Por otra, se observa un tal vez exagerado afán de teorizar, para lo cual se toman como punto de partida las obras de autoridades como Dorfler, Panofsky, Arnheim, Eco, Jung, Rossi.

Ello arroja como consecuencia que el objeto específico de estudio pasa desafortunadamente a un segundo plano. La relación entre el "marco teórico" y la "evidencia empírica", queda reducida, frente al lector interesado pero desprevenido, a una cohabitación superficial que no se integra en una unidad

coherente. Son entonces dos discursos separados: un texto teórico que se ocupa del espacio urbano, el espacio interior, la expresión visual, y un anexo de seis partes donde se habla de temas como "el origen de la imagen de la ciudad" o el "significado del espacio interior". Todo ello acompañado de algunas fotografías con ejemplos españoles e ingleses, mientras que las fotos más pertinentes quedaron relegadas, en minúsculo tamaño, a las guardas del libro. Lugar destacado ocupan los dibujos, que traducen en líneas distintos elementos decorativos y funcionales, como ventanas, columnas, frisos, cielos rasos, en los que se encuentra la materia prima cruda de este trabajo.

Junto con los dibujos, el mayor aporte es la propuesta de clasificación de las ornamentaciones, aunque no pasa de ser una simple formalización taxonómica, una suerte de "clasificación botánica", que no siempre resulta suficientemente bien definida y conceptualizada en cuanto antecedentes, influencias, evolución de ciertas formas y alteraciones entre regiones. Acaso sin proponérselo, esta clasificación homogeneiza imprudentemente el diseño presente en la arquitectura de las llamadas "ciudades del bahareque".

Existen dos notorios vacíos. Uno lo constituye la alusión a la producción artesanal de la ornamentación. De manera demasiado somera se alude al maestro Eliseo Tangarife; no se estudian ni las maderas ni los materiales utilizados; las influencias evidentes del *art déco* se mencionan varias veces pero de forma que no es muy convincente. Y a pesar de que se habla de la importancia del color como complemento decorativo de tallas y adornos, no se incluyó una sola muestra de ello, probablemente por razones de costos editoriales. El otro vacío es que no se encuentra ninguna consideración por los usos y funciones que cumplió la decoración en la vida diaria y la forma como se integró a los espacios interiores, a pesar de tantas divagaciones teóricas sobre el espacio, la ciudad, la imagen, el habitar y todo lo demás. Puertas, ventanas, balcones, perfiles y molduras, antepechos, aleros, columnas, zócalos, cielos rasos, no son sólo ornamentos para clasificar y adjuntar como ilustra-

ciones a resúmenes de lo que han dicho prestigiosos autores europeos o norteamericanos sobre otros temas.

No obstante lo anterior, no deja de ser cierto que, como se lee en el último y retórico párrafo, "esta investigación, que parte del análisis y la descripción detallada de los arquetipos visuales de las ciudades del Bahareque [...] es un esfuerzo más por promover [...] la recuperación de un legado importante para crear una noción de infraestructura evolutiva que tienda a reforzar la idea del mejoramiento como algo implícito al entorno ambiental de nuestras ciudades" (pág. 83).

Es por ello que esta publicación es una buena expresión de loables esfuerzos locales por estudiar y entender la arquitectura propia y sus elementos ornamentales. Pero también de las dificultades de hacerlo cuando no se dispone de un enfoque interdisciplinario coherente, ya que comprueba que arquitectos, delineantes y diseñadores dibujan bien con su rapidógrafo ejemplos de diseño, gustan de la vivienda vernácula y sienten admiración por los textos teóricos. Sería preferible y de mayor utilidad un catálogo más exhaustivo, y menos textos como éstos, que se muestran divorciados del tema específico que se intenta comprender.

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

## Mosaico ingenuo

Museo de Antioquia, obras de su colección, volumen I

Textos: Libe de Zulategi

Editorial Colina, Medellín, 1994, 158 págs., ilustrado

Publicada por el Museo de Antioquia con el apoyo de la Fundación Fenalco Solidario, aparece por primera vez una selección de obras de la institución, una de las más antiguas de su género en el país, pues tiene más de ciento diez años de fundada. Este solo dato hace que el lector extrañe que se haya omitido, en el sentido extenso de la palabra, una

reseña histórica del museo, en contraposición a lo que se acostumbra en esta clase de publicaciones en otros lugares.

Es cierto que, en general y a lo largo de la mayor parte de su existencia, la institución no ha tenido una trayectoria destacada. Fue fundada en 1881 gracias a la donación de una precaria colección de lo que entonces se consideraban "objetos raros y curiosos", pertenecientes al coronel Martín Gómez. A ella se sumaron otras donaciones que hoy parecen estrambóticas para un museo y cuyo paradero se desconoce. En una primera época se abría al público sólo en ocasiones especiales, como el 20 de julio. Desde entonces, las penurias económicas han marcado su centenaria existencia, lo cual tal vez revela de manera contundente lo que la conservación de la cultura, la tan cacareada "cultura antioqueña", significa para ciertos antioqueños, y en particular para algunos dirigentes y políticos.



Tras una inexplicablemente prolongada y desafortunada dirección, caracterizada por la mezquindad y la ausencia de profesionalismo, se abre ahora una nueva etapa en la vida del museo. A pesar de que las dificultades no cesan, la nueva directora ha sido capaz de demostrar que ello no es obstáculo para adelantar y culminar satisfactoriamente varios proyectos de importancia, entre los cuales debe contarse el libro objeto de esta reseña.

La obra está repartida en cinco capítulos: "Arte colonial", "Transición del siglo XIX al XX", "1920-1950, ciclo fundamental", "Fernando Botero" y "Arte contemporáneo". Esta división es puramente convencional y no obedece a ningún criterio histórico propio del

tema tratado. Por otra parte, si se planea la publicación de una serie de libros, como parece anunciarse, salta aquí a la vista una primera observación: el legado que Botero entregó al museo es suficientemente importante por sí mismo para haber hecho con él un primer libro, que, con un estudio detenido, haga justo reconocimiento a la generosidad del artista.

Si bien se reconoce el valor de sobreponerse a un medio adverso, y el aporte que significa la publicación de una selección de la obra del museo, ello no implica que el libro se deba aceptar misericordiosamente, y es deber del reseñista señalar lo que considera deficiencias. La primera, la más tolerable, es de carácter editorial: fotos con regular iluminación, colores infieles, impresiones que un control de calidad más riguroso habría mejorado, diagramación que no hace justicia al formato, la importancia y las dimensiones reales de las distintas obras. A lo anterior se agrega que, con parroquial internacionalismo, el libro ofrece textos en español e inglés y al mismo tiempo, con parroquial ignorancia, elude ofrecer datos biográficos mínimos, como las fechas de nacimiento y muerte de los artistas considerados y una bibliografía siquiera convincente.

La segunda, que inspira mucho menos resignación, porque afecta la naturaleza y el buen propósito de la obra, es la calidad de los textos, tanto en lo que se refiere al pobre estilo literario como a la ninguna elaboración histórica que ofrecen.

Alguien más informado queda mudo ante afirmaciones como la que abre el supuesto "capítulo" destinado a la colonia, el cual consta, apenas, de siete líneas. Allí se lee que "durante la colonia el panorama artístico de Antioquia era nulo" (pág. 16). Aseveración que no es cierta y que parece producto del simple desconocimiento. Demostrarlo no es materia de esta reseña, pero baste decir que en el Archivo Histórico de Antioquia se encuentran pruebas documentales de que en la región existieron artesanos pintores, si bien quedan pocas de sus obras, lo cual no valida la afirmación citada.

Asociada a esta debilidad principal, se encuentran otras dos. La primera es

el estilo retórico de la redacción, tipo "vieja historia". Prosperan los adjetivos calificativos salpicados con unos pocos datos; la nula consideración por el contexto, y no se encuentra ningún análisis o mención específica de la historia de ciertas obras importantes que alberga el museo, sus circunstancias de donación o adquisición, lo cual, en la historia de cualquier institución del género, tiene su interés.



La segunda flaqueza, y tal vez la más sustancial de todo el enfoque que inspira el libro, queda suficientemente bien ejemplificada en la siguiente frase: "En Antioquia no se produjo arte religioso de verdadero valor" (pág. 27). Basta preguntar: ¿qué se entiende por "verdadero valor"? para comprobar que, una vez más, se está en presencia de un intento de narración histórica que aborda el pasado con los caprichosos prejuicios del presente. Ello impide comprender, y por lo tanto explicar a otros, por ejemplo, cuál fue el sentido del arte religioso producido en Antioquia, y por qué esa producción, que puede parecer de inferior calidad a la de Santafé de Bogotá o Quito, tuvo un valor "verdadero" para la región y cumplió funciones culturales de trascendencia, como en el caso de los exvotos.

Mientras se siga queriendo aplicar el criterio de valor estético, construido para el arte europeo occidental, a las producciones locales de las antiguas colonias, nunca se podrá ni aceptar, ni entender, ni descubrir el arte que aquí se produjo. Se trata, por lo tanto, de una tarea para una arqueología histórica que se despoje de prejuicios, y no para un comentarista voluntarioso de ocasión, que con ligereza ensarta ocurrencias, y

de paso, se crea un prestigio local de *connaisseur*.

Las pinturas *naïves* o ingenuas evaden la academia, abusan alegremente del color, la perspectiva, la composición y los temas. Gracias a ello, logran una inusitada capacidad expresiva, donde el candor, combinado con la fuerza y el desenfado, convoca y abre múltiples sensaciones. Pero al contar una historia del arte con este mismo estilo, cambia el cantar. Ingenuidad y alegre desconocimiento quedan reducidos, apenas, a lo que son.

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

## Carlos Rojas: el mejor de una generación

**Carlos Rojas**

*José Hernández, José Hernán Aguilar*  
Fotografías: *Hernán Díaz, Álvaro Díaz*  
Seguros Bolívar, Santafé de Bogotá,  
1993, 149 págs.

A lo largo de todo el siglo XX, pero muy particularmente en los años posteriores a la segunda guerra mundial y hasta los años sesenta predominó como artículo de fe, tan absoluto que ni siquiera se enunciaba como creencia sino como supuesto anterior a toda racionalidad, un internacionalismo de la sensibilidad común a todos los artistas. Sin duda, las primeras vanguardias de principios del siglo contribuyeron a esto. También la evolución tecnológica que estandarizó muchos diseños —es decir, que universalizó muchas formas—, reduciendo a la vez el tamaño del mundo y, por lo tanto, haciendo más plausible la ilusión de que los hombres somos todos iguales. También hay causas políticas: ganar la guerra les produjo a los Estados Unidos la utilidad adicional de imponer en el mundo el "American way of life". En los años cuarenta y cincuenta Europa renacía gracias al plan Marshall. Igual en el mundo del arte, el ni siquiera verbalizado internacio-

nalismo se irradiaba desde Nueva York. Valía —¿vale?— lo que se canonizaba desde la Gran Manzana.

Entremos en detalles: ese nunca careado internacionalismo, edificado sobre otras lógicas supone la existencia de un "buen gusto" consistentemente variable, según ciertas modas que se irradian desde la metrópoli. Los artistas que se formaron bajo este espíritu comienzan ahora a volverse tan identificables por el ambiente de su tiempo, que sus biografías artísticas y la evolución de su obra plástica ya tienen un inevitable color de época que los identifica. El internacionalismo, por fuerza, tiende a la ley universal; en otras palabras, a la abstracción, primer síntoma inequívoco en la tendencia natural de cualquier artista formado en aquel período. Un individuo puede ser aristócrata de la provincia de Popayán, hijo de inmigrantes polacos en Lima, segunda generación de italianos en Buenos Aires, brillante arquitecto caraqueño o exseminarista de Facatativá. Un individuo puede tener cualquiera de estos diferentes orígenes y, si decide continuar su formación artística en los años cuarenta y cincuenta con su peregrinación de aprendizaje a Europa y Nueva York, el resultado está sostenido por unas determinantes que ya se pueden señalar históricamente.



Con esa misma perspectiva histórica, el fenómeno puede entrar a calificarse con signos positivos o negativos. Basta señalarlo como un hecho que puede ejemplificarse con nombres propios —llámese Negret, Szyszlo, Polesello, Soto o Carlos Rojas— de individuos que aplicaron su talento a convertir en formas universalmente intercambiables

unas historias personales que tienen que ser convertidas en anécdotas explícitas para poder ser relacionadas por quien observe el producto final.

En apariencia, nada se ha dicho hasta aquí de este libro. Pero, acaso, se ha dicho todo.



El relato biográfico de su paisano José Hernández es excelente. Como texto literario, como biografía, es una contribución importante a la bibliografía colombiana, tan escasa, de un concepto narrativo del género. Una de las relaciones que la biografía de Hernández esclarece a plenitud es la existente entre el mundo personal y cotidiano de Carlos Rojas y las diferentes etapas de sus obras. Naturalmente, si un Champollion de la pintura intentara llegar, a partir de sus cuadros, a los orígenes concretos de cada uno, se perdería en el rastreo. La virtud del relato es que verbaliza la coherencia de una mentalidad. De algún modo, José Hernández inventa un Carlos Rojas que equivale al Carlos Rojas que Carlos Rojas inventó en sus cuadros.

Tres ejemplos concretos: la impronta pop, la abstracción y el minimalismo. De cada uno de ellos Hernández nos cuenta la historia al revés: el pop existía en Facatativá desde siempre, la abstracción estaba en el aire del Nueva York de Rojas de los años cincuenta, y el minimalismo era una culminación de éstos.

El Carlos Rojas que Carlos Rojas inventó en sus cuadros: este libro con su narración, pero sobre todo con la reproducción de su obra —de su biografía estética— deja el testimonio de un buen artista. De un hombre que posee