

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

la sensibilidad suficiente para conectarse desde su formación con la más demostrativa expresión de su época, que estuvo en los centros de irradiación de esa visión del mundo en el momento preciso, que tuvo el talento y la disciplina suficientes para formarlo, y la capacidad de traducir la historia personal de un facatativeño en la obra artística de un pintor y escultor de lenguaje internacional.

Este libro, que continúa con la serie patrocinada por Seguros Bolívar como parte de una biblioteca colombiana del arte moderno, se completa con una nota crítica sobre la obra de Carlos Rojas, escrita por José Hernán Aguilar.

JUAN SIERRA

Perder la magia en el reino del mal gusto, mata

Fernando Dávila

Ana María Escallón, Pierre Restany y Edward Sullivan

Fotografías de las obras: sin crédito
Lerner Ltda., Santafé de Bogotá, 1993,
219 págs.

Ana María Escallón, en su texto, divide en cuatro períodos la obra del pintor Fernando Dávila, hasta hoy.

Una primera etapa, en la cual las referencias de composición de Velázquez, la interioridad de Bonnard y la luz de Rembrandt lo llevan por la pintura figurativa, en el mundo de los colores que el artista, daltónico, domina. Sus cuadros de esta primera época traen a la memoria los últimos colores del Tiziano.

Un segundo período, el de Nueva York, a partir de 1983, cuando se instala en la Gran Manzana a vivir con su mujer, Julia Merizalde Price, en el que el artista se lanza en un mundo de color totalmente desconocido a sus ojos. Su daltonismo no le permite algunos colores entre las gamas del rojo al verde. Tanto así, que el semáforo, para todos

lenguaje universal, en Fernando Dávila es un objeto incomprensible. Con la metodicidad de un suizo (Dávila viene de una educación cartesiana en el colegio Helvetia de Bogotá), ordena los colores en una paleta y demarca una geografía cromática en cada cuadro, respetando la composición del dibujo. Este es sin duda el mejor momento de su obra y es también el único que se detiene a analizar la crítica de arte Ana María Escallón en su texto. Dávila, cercano a pintores como Eric Ficschel, Edward Hoper y Andrew Waitt, plasma la soledad de rigor cotidiano que se vive en Nueva York, los interiores alienantes pero enriquecedores de la ciudad universal, donde se es más solo que en cualquier otra. Estos cuadros, hasta mediados de los ochenta, son un juego de composición con un contenido poético que los coloca mucho más allá de la acción de sus personajes. Aquí hay un ámbito, un aura entre la que provoca habitar. Como bien lo dice A. M. Escallón, lo que le interesa a Dávila son las relaciones humanas. En sus rostros, en los movimientos tanto de personajes femeninos como de masculinos, en su erotismo, siempre implícito como rigor de comunicación entre el universo de estos cuadros, hay una búsqueda individual. Como lo dice él mismo, intención de expresarse para poder entender. Entender el cuerpo, la soledad, la comunicación entre los cuerpos y los seres humanos.

En esta etapa, los cuerpos de las pinturas de Fernando Dávila están cargados de espíritu, viven. En *Espacio utópico* (1985) y *Mujer con gancho* (1986), logra Dávila los dos mejores cuadros impresos en este ejemplar de la casa editorial Lerner Ltda.

La tercera etapa propuesta en el texto de A. M. Escallón se sitúa en el momento en que "de lo urbano íntimo pasa a lo urbano social", cuando sus pinturas pierden ese carácter intimista y, entre los grupos de gente de cada cuadro, el pintor destaca una pareja o a veces, también, una persona. La acción de esta pareja o de la persona y la actitud individual y dispersa de los otros personajes del cuadro frente a ellos, resuelven la escena. La anécdota, que antes era una excusa, se convierte en la esencia del cuadro, y la actividad de los cuer-

pos pintados sobre la tela pesa más que cualquier otra cosa. Aquí, Dávila se entera de una posible solución a su problema daltónico y, con un esfuerzo enorme, tras varias pruebas, se adapta a unos anteojos con un lente rojo. Corrige casi en un ochenta por ciento su visión y conoce colores antes desconocidos; algunos, inclusive, adquieren dimensión y flotan en el aire saliendo del espacio plano de los cuadros.



La cuarta etapa es más lineal. Los trazos negros con que crea el contorno de sus figuras humanas son una "vuelta al dibujo sin abandonar la pintura". Aparecen los toros y los caballos traídos de Gauguin y Chagall, más como un elemento evocador que de fuerza. Dávila recurre también a los colores de estos dos artistas y a sus formas circulares. En algunos paisajes de principios de los noventa, estos colores dan una impresión interpretativa. Pienso en Dávila observando el paisaje sin sus anteojos de lente rojo y pintando después con los lentes puestos. Un juego entre su antigua y su nueva realidad, entre la realidad de sus ojos y el color "dominado" que conoce hace algunos años. En estos paisajes, es obsesivo con rojos, rosas y naranjas, y el azul es un horizonte, un límite. Son imágenes alucinadas. A este último período pertenecen también sus escenas en la playa. Curiosamente, en los cuerpos desnudos y en vestido de baño, al lado del mar, su figura humana pierde erotismo y continúa en el plano anecdótico que marca el período anterior. Aquí, donde el cuerpo está implícito, se pierde la carga sexual y la espiritualidad, el alma de los seres que pintaba en los ochenta en Nueva York. Cuadros como *Andante*