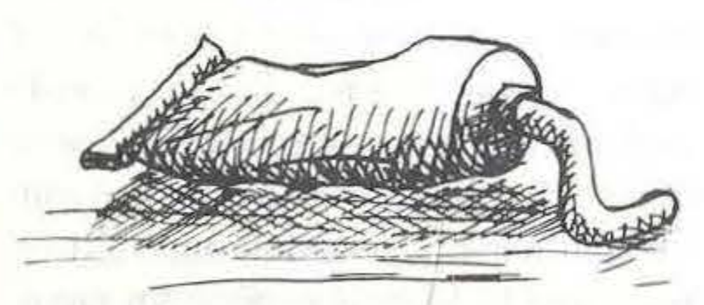
llenar la brecha y explicarla al lector, Jaime Ardila y Camilo Lleras emprendieron la tarea de realizar este libro, que prepararon durante siete años: "Entre el espectador y el artista sigue pendiente un vacío similar al que encontraríamos si sólo conociéramos de un evento la causa y el efecto, y desconociéramos el proceso que condujo de un punto al otro. En este trecho se encuentran la persona del artista, el motivo que lo inspiró, el procedimiento que siguió para producir la obra, y otros aconteceres previos y posteriores que condicionan el quehacer artístico. Por estas razones, y otras de no menor importancia, en este libro hemos querido mostrar no solamente el producto del artista, el cuadro terminado, aislado de las circunstancias en que se crea, sino allegar otros datos".

El método, sin duda, es correcto. Para ponerlo en práctica, además de las sesiones de observación en el taller del artista durante su trabajo, los autores acopiaron veinticinco horas de entrevistas grabadas, base muy importante del libro. Pero el manejo de este material, precioso por lo testimonial, desembocó en un diálogo a tres voces continuo y sin pausa, que no permite una lectura de principio a fin sin que el lector se sienta extenuado. Es el inconveniente de las entrevistas: por interesantes que sean, después de seis páginas acaban siendo monótonas. Por fortuna, el material de *Verdades sobre arte, mentiras sobre papel* tiene un interés intrínseco que permite volver a abrir el libro una y otra vez, hasta completar la lectura. Queda, efectivamente, el valor documental y de consulta, y de referencia obligada para el lector interesado en la obra de este artista.

La indagatoria de Lleras y Ardila es especialmente interesante cuando se tocan los momentos claves en la evolución de Santiago Cárdenas: la admiración por Pollock, De Kooning y Gorky en los primeros años de formación académica; la influencia del *pop art* estadounidense; la pintura de *Algo de comer* (1967), obra que Cárdenas valora como sus *Demoiselles d'Avignon* (trascendentales, como se sabe, en el cubismo de Picasso); o cuando, a propósito del objeto de que tan real pasa a ser surrealista, Cárdenas llega a definiciones como ésta: "Yo llegué a pensar que estaba pintando las ideas, no los objetos. Y a creer que las ideas eran más reales que los objetos que aparentemente representan. Yo no pinto la caja de cartón, sino la idea de caja de cartón. En cuanto al surrealismo, mi obra está completamente divorciada del aspecto literario...".

Finalmente, son de destacar también algunas certeras interpretaciones de Ardila sobre la obra de Cárdenas, como cuando intenta definirla dentro de los términos del naturalismo: "Los objetos que toma el naturalista tienen una apariencia anónima. No son objetos notorios sino, digamos, objetos promedio. Su chaleco, en este sentido, es promedio. No es rojo, ni con rayas. Nada lo hace sobresaliente. También la apariencia de fidelidad es característica del naturalismo artístico. No modifica los objetos tomados, ni se ocupa de imponerles cambios esenciales. Tampoco le impone juicios morales. [...] Lo que usted pinta no es de buen ni de mal gusto. No incluye el gusto. El naturalista acepta el destino como algo inmodificable. Somete a prueba el material encontrado para conocer sus calidades. Y en sus estudios procede de manera investigativa, sin implicaciones históricas. No le preocupa la contemporaneidad, la moda. El énfasis lo pone en la naturaleza física de las cosas...". Y Santiago Cárdenas termina de redondear la paradoja cuando responde: "Yo nunca hubiera pensado en naturalismo porque lo que a mí me interesa no son las cosas de la naturaleza, sino las cosas hechas por el hombre".

CAMILO CALDERÓN



Definir lo indescifrable

Arte actual. Diccionario de términos y tendencias
Leonel Estrada
Editorial Colina, Medellín, 1985

El diccionario se define en el Larousse como "reunión, por orden alfabético, de todas las palabras de un idioma o de una ciencia". Sus sinónimos son glosario, vocabulario, léxico, lexicón y enciclopedia.

La empresa de reunir términos, tendencias, movimientos, grupos, certámenes, exposiciones de arte moderno participa del carácter sistemático que gobierna todas las acciones del hombre y cuya versión más simple es el directorio telefónico.

Medellín, antes que ninguna otra ciudad, tuvo la oportunidad de aproximarse, un poco cándidamente, a lo que cabe llamar arte-espectáculo (palabra no incluida en el recuento). Este antecedente es lo que le da validez al libro, pues constituye un fruto real de la que se denominó Bienal de Medellín, definida dentro del mismo diccionario como: "Certamen propiciado por la empresa privada y que se inició en 1968. Se realizó de nuevo en 1970 y 1972. Después de superar una crisis de índole económica reapareció en 1981. Sus objetivos son didácticos, e informativos de la realidad del arte contemporáneo. Es una Bienal orientada a las masas y no a los críticos, busca educar por medio del arte y llevar un mensaje de creatividad a través de la obra de cada artista".

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Sin querer discutir acerca de si la bienal cumplió estos objetivos, *Arte actual* puede considerarse un producto de estas inquietudes: nació como una necesidad. En él se demuestra, más que en ningún catálogo, el proceso de actualización de la percepción a que estuvieron sometidos los habitantes de la capital antioqueña y conforma de por sí un aporte didáctico e informativo.

No existe campo que produzca más incertidumbre que el del arte moderno. Investigar, buscar definiciones, proporcionar un acercamiento cabal a las múltiples lecturas de la obra de arte contemporánea requiere una disciplina a la que hubo de someterse Leonel Estrada, quien la realizó como una empresa familiar. El haber logrado un libro oportuno e indispensable, aun para artistas y críticos –unos y otros, autores de ese desaguisado– debe causarle honda satisfacción. Para los investigadores y para los centros educativos, especialmente los de bellas artes, representa un ahorro de tiempo y soluciona problemas de manejo de material, pues la principal fuente de información está conformada por catálogos y revistas. Este pequeño libro rojo es una especie de biblia de Mao y de misal –los dos al mismo tiempo– por el color, el formato y el ritual que encierra. Ojo: no olvidar que nació en Medellín.

El diseño, a cargo de Alberto Sierra, merece capítulo aparte. La forma de libro en el libro, reafirma el espíritu conceptual que tuvo tanta acogida en los museos colombianos de arte moderno, en la década del setenta, y está de acuerdo con la intención del libro. Los cortes en dos esquinas opuestas combinan lo real y lo virtual. El diseño es de por sí una aproximación al tema y le quita el carácter enciclopedista serio y aburridor.

Las variaciones de tipos que encabezan el consabido abecedario y las claras divisiones entre cada término, además de una tipografía clara y moderna, son un gusto para el lector y ayudan a la comprensión de un lenguaje críptico, en la mayoría de los casos. El material fotográfico, impreso de modo impecable y colocado lo más cercano posible al vocablo, es realmente una fuente de información. Tal vez lo más inteligente de la empresa resulta la utilización de este material actual que manejaron en Medellín durante las bienales, en los catálogos, en la Re-vista –terminada en mala hora– y en el simposio de arte no objetual. Los ejemplos de artistas colombianos y extranjeros contribuyen a la intención didáctica.

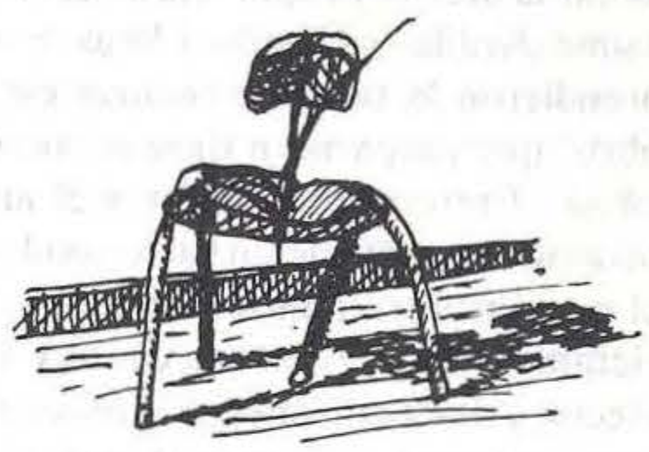
El problema que plantea el diccionario, cuyo material puede resultar efímero como el arte mismo, es cuáles son los límites y la metodología de su glosario; la mezcla de tendencias y términos no se acomoda al diccionario ortodoxo, y por ello debe ser un tormento para filósofos y filólogos. Los nombres y los certámenes constituyen un conjunto sobre manera heterogéneo. Naturalmente, las palabras que ocupan más páginas son *arte* y *nuevo*. Como si se cumpliera un destino, comienza con el término *abstracto* y finaliza con *zigurat*, para que no queden dudas de lo indescifrable.

BEATRIZ GONZÁLEZ

Ramírez Villamizar: más allá del constructivismo, la abstracción

Ramírez Villamizar
Frederico Morais
Museo de Arte Moderno y Flota Mercante Grancolombiana, Bogotá, 1984, 228 págs.

Diez años duró la gestación de este libro y la búsqueda infructuosa de un editor. Desde que en 1975 el estadounidense Al Hamowy realizara el boceto inicial y el crítico brasileño Frederico Morais diera término al texto introductorio, había pasado casi un decenio completo. La obra misma de Eduardo Ramírez Villamizar había evolucionado mientras tanto. Cuando Morais recibió un ejemplar del libro, en seguida escribió al



escultor estas palabras llenas de entusiasmo, tan reveladoras, por otra parte, de su método de aproximación al arte: "Estoy conmovido, es el más bello libro que se haya publicado con un texto mío. Efectivamente, el libro quedó muy bonito, y releyendo el texto en español, le confieso que también me gustó. El tono poético resultó del propio impacto que su obra tuvo sobre mí, además de corresponder a mi visión particular de la crítica de arte: o el crítico se deja aprehender poéticamente por la obra de arte, descubriendo a partir de ella –y solamente de ella– la metodología de su abordaje, o la obra se escapa en secas teorías estéticas"[1].

Se sabe que Frederico Morais, colaborador del diario O Globo, forma con Roberto Pontual y Aracy Amaral la trilogía de críticos de arte más importante del Brasil. Sorprende, sin embargo, la penetración de su ensayo, que en nada ha perdido vigencia, diez años después. Tal vez su carácter de texto "definitivo" provenga de la estructura que proporcionó a su análisis: primero un examen "sincrónico y vertical" de la obra, "cuyos trazos son principalmente el lenguaje constructivo que se manifiesta a través de la geometría, convertida en lírica y sensible, y el énfasis en la forma, que es el contenido mismo de la obra". Una vez determinadas las dos características esenciales de la obra de Ramírez Villamizar, Morais se plantea un examen "diacrónico y horizontal", a través de su evolución: los tanteos expresionistas, el impacto de Vasarely y de artistas geométricos vincu-

[1] Carta fechada en Río de Janeiro en enero de 1985.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.