

las nuevas promociones de científicos nacionales. El libro está dividido en varias secciones: Introducción (dos páginas), Uso de la guía (siete páginas), Metodología para el estudio de mamíferos (nueve páginas, por Alba Lucía Morales-Jiménez), Conservación de los mamíferos colombianos (once páginas, Hugo Fernando López-Arévalo y Alba Lucía Morales-Jiménez), Los mamíferos (125 páginas), Láminas y fotos (35 páginas, 94 figuras), Láminas huellas (nueve páginas, veintiséis especies), Apéndice CITES y Categoría de amenaza de los mamíferos colombianos (seis páginas), Bibliografía (trece páginas, 99 citas), Glosario (dos páginas), Créditos fotográficos (cuatro páginas), Los autores (dos páginas, siete nombres), Índice de nombres científicos (cuatro páginas) e Índice de nombres comunes (diez páginas).



El capítulo principal relaciona once órdenes, que comprenden las 114 especies incluidas (el 26% de los mamíferos conocidos del país). Ese número incluye la totalidad de los órdenes de mamíferos no acuáticos de nuestro país, exceptuando las musarañas que son omitidas. Los órdenes presentados son marsupiales, con nueve especies: perezosos, con tres; armadillos, con seis; osos hormigueros, con cuatro; monos, con veintitrés; carnívoros, con veintiocho; tapires, con tres; zainos y venados, con siete; roedores, con veintiocho; y conejos, con dos. Los murciélagos (págs. 134-159) son, sin duda, el grupo natural más especiado dentro de la mastofauna de Colombia, pues 179 especies (¡20%

de las del mundo!) aparecen acá. El orden, estudiado por I. M. Sánchez-Dueñas, E. Mesa-González y Cadena, es detallado en cuanto a familia, con una clave para las nueve familias registradas de Colombia. La familia de murciélagos *Phyllostomidae*, que incluye el mayor número de especies (103) en nuestro país, es presentada como integrada por seis subfamilias, e incluye una clave para ellas. La más especiada de las ramas de los murciélagos, en efecto, de los mamíferos colombianos, es, sin duda, la subfamilia de los fruteros de rayas, que comprende 34 especies. Sin duda, sería magnífico poder ver en el futuro cercano otro volumen dedicado solamente a los mamíferos voladores.

Una comparación con Eisenberg (1989) permite ver que la obra reseñada añade a la fauna mamífera de Colombia al mono *Ateles hybridus*, al cusumbo *Nasua narica*, al tigrillo *Oncifelis colocolo*, a las ardillas *Sciurillus pusillus* y *Sciurus aestuans*, a cuatro especies de puercoespines del género *Coendou* y a dos especies de curies del género *Cavia*. Así mismo, esta obra omite a varios grupos colombianos, como los marsupiales del género *Marmosa* y otros géneros más pequeños y los roedores de las superfamilias Geomyoidea y Muroidea. Por último, se detectaron algunos problemas de nomenclatura, como la simplificación del epíteto específico del gato pardo *Herpailurus yagouaroundi* y que la nutria aparezca como *Lontra* y como *Lutra*.

Un repaso relativamente detenido de las referencias incluidas es un ejercicio interesante. Por ejemplo, se presentan doce tesis de grado de cinco universidades colombianas, dos de ellas de maestría, la gran mayoría realizadas en los últimos siete años. Es estimulante ver cómo las generaciones recientes de biólogos colombianos realizan sus aportes al conocimiento de nuestra alucinante biodiversidad. Por ello, esta guía de campo debe formar parte de cualquier biblioteca, institucional o personal, con un interés genuino en la fauna colombiana. Sin embargo, también es lamentable que nuestros altos dirigentes no sean conscientes

de que la única forma de conservar y apoyar los esfuerzos de estos jóvenes, y de sus maestros, es dedicando fondos suficientes a la investigación científica, pero no sólo a la excluyentemente denominada de punta, sino también a la básica, la que nos deja asomarnos maravillados a nuestra inigualable riqueza biológica.

Bibliografía

EISENBERG, John Frederick, *Mammals of the Neotropics. The Northern Neotropics*, vol. 1: *Panama, Colombia, Venezuela, Guyana, Suriname, French Guiana*, Chicago, Universidad de Chicago, 1989, 449 págs.

ARTURO ACERO

Recorrido de un artista plástico

Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia

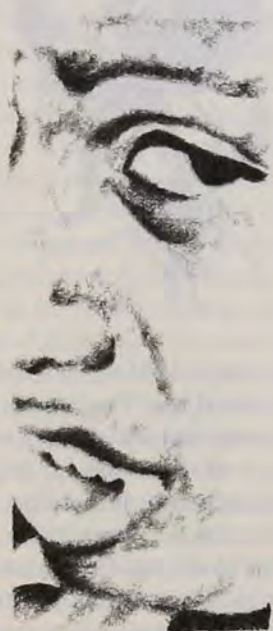
Santiago Rueda

Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá, Bogotá, Colección de ensayos sobre el campo del arte, Ensayos de autor, 2005, 217 págs.

Del erotismo subterráneo al indigenismo citadino

Hacia falta un texto como este. Un ensayo extenso, serio y ponderado acerca de la obra de una de las personalidades más polémicas, representativas y prolíficas de la escena artística nacional. Desde su primera aparición pública hace ya tres décadas, Miguel Ángel Rojas (Bogotá, 1946), ha mantenido una actitud iconoclasta y controversial, cuyo punto de partida parece ser la sistemática revisión de sus visiones personales frente a su propio entorno. Un entorno que apenas ha obtenido de otros artistas una mirada superficial y anecdótica, disfrazada de entendimiento estético.

El libro de Santiago Rueda que, en su título, compendia las diversas etapas por las cuales ha atravesado la obra del artista, es el primero que intenta recoger en una mirada transversal de análisis y consideraciones diversas, su azarosa trayectoria —aunque coherente— como dibujante, grabador, pintor y, en última instancia, videoartista y minucioso constructor de instalaciones. De su reconocida laboriosidad provienen recintos escenográficos que como *Grano* (1980) y *Subjetivo* (1981) trascienden en lenguaje poético la manifiesta marginalidad de su temática (“[...] con mi obra yo trato de sublimar mis estados personales [...]”)



La obra a la cual hacemos referencia, escrita por uno de sus colegas dedicado a la investigación, desarrolla a través de siete capítulos con temas específicos la evolución de Rojas desde sus años escolares y su formación en la Universidad Nacional, hasta su más reciente incursión en temas de evidente contenido político en los que las hojas de coca se emplean como puntos reducidos con los cuales dibuja en la pared textos e imágenes y que remiten a los minúsculos fotomontajes de la serie *Vía láctea* de 1978.

De esta manera, el arquetipo homosexual de sus hiperrealistas vaqueros cinematográficos del decenio

de 1970, se convierte ahora en testimonio de la presión ejercida por los consumidores de droga en América del Norte que el artista bautiza con ironía como “Narcowboys”.

Aunque el autor de este ensayo —ilustrado con numerosas reproducciones— pone de presente que “[...] su actitud estética, profusa, ecléctica y abierta a los cambios, refleja el temperamento del mejor arte colombiano [...]”, merced a un carácter combativo e irreverente pero nunca dogmatizado, de igual manera mantiene la distancia necesaria para percibir sus carencias.

Al referirse a la sistemática aparición de imágenes prehispánicas en sus enormes telas realizadas apelando a recursos fotográficos del decenio de 1990, Rueda habla del neoindigenismo del artista como “sospechosamente ingenuo” en su afán de adaptarse al discurso de multidiversidad y multiculturalismo tan en boga en la bibliografía internacional y en el lenguaje críptico de los curadores. Una etapa de ensayo etnográfico que no alcanzó a ser legitimada ni siquiera por su enfática aceptación genética del ser “indio”.

En un artículo publicado en 1992, Carolina Ponce de León incluía a Miguel Ángel Rojas —junto con María Fernanda Cardoso, Antonio Caro, Beatriz González y María Teresa Hincapié— entre los artistas nacionales que han logrado integrar su experiencia individual con “[...] el perfil de nuestras propias dinámicas culturales”. Rojas ha realizado ese propósito determinante a través de una sistemática reelaboración de sus preocupaciones más intimistas, hasta alcanzar una simbología de carácter testimonial. En ese sentido, sus continuas apariciones en la profusa y heterogénea actualidad artística del país no parecen medrar frente a las propuestas de generaciones más recientes. Como ilustración, el reconocimiento obtenido en el pasado Salón de Artistas Nacionales: una pieza de video de breve duración en la cual imágenes recogidas en el teatro Faenza en el decenio de 1970, adquieren ahora el carácter dramático y surrealista que le otorga una tonali-

dad difusa y la reverberación del grano fotográfico como si se tratara de un cuerpo vivo en eferescencia.

En un interrogatorio propuesto por otro de sus colegas en el libro *Orígenes del arte conceptual en Colombia* —en este caso, Álvaro Barrios convertido en sesudo periodista—, Miguel Ángel Rojas revela en una de las respuestas, algunos de sus argumentos de vida: “Yo no creo ni en que la carrera haga al artista, ni en que el artista tenga que hacer una carrera. Creo que todos trabajamos porque tenemos una proyección personal en un medio, queremos manifestarnos en la vida con el trabajo. La carrera es importante, pero la carrera, independiente de una posición personal íntegra y comprometida, no es nada... Como tampoco pienso que existan artistas desconocidos completamente anónimos. Considero que todos tenemos el deseo de proyectarnos, de extender nuestra personalidad, a través de nuestra obra, hacia el mundo”.



Pero, además, debe existir un cierto margen de inconformismo, ese elemento diferencial que, para Rojas, se funde con la sensibilidad frente a todo y que está acompañada —afirma— con el dolor, “[...] una hipersensibilidad que hace que el más pequeño toque, sea dolorosísimo, y esa misma sensibilidad hace que el sujeto aprecie la belleza”.

Las políticas del IDCT de promover la publicación de esta serie de ensayos resulta significativa y oportuna.

tuna en un medio en donde los textos sobre el campo del arte y los artistas no habían logrado trascender el carácter de costosas ediciones decorativas. Sin embargo, la Gerencia de Artes Plásticas del IDCT, sigue en deuda con los desprevenidos visitantes a la Galería Santa Fe, que también depende de ella, pues sus exposiciones se convierten para ellos en acumuladas frustraciones.

CARLOS BARREIRO ORTIZ

Rascacielos en Bogotá

Metamorfosis de una ciudad

Paul Beer

Alcaldía Mayor de Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2005, s. n.

Este pequeño libro, sin numeración de páginas, trae una selección en formatos reducidos (aproximadamente 140) de 850 fotografías en blanco y negro de Paul Beer sobre la Bogotá de los años cincuenta y sesenta, adquiridas y expuestas por el Museo de Bogotá. Las fotos van acompañadas de una introducción del director del Museo Luis Carlos Colón Llamas, "Metamorfosis de una ciudad: Bogotá en la lente de Paul Beer", y tres ensayos: "Paul Beer y el arte de fabricar imágenes", escrito por Margarita González y Ricardo Daza; "Consideraciones sobre arquitectura moderna en Colombia", de la arquitecta y profesora de la Universidad de los Andes Paula Echeverri Montes; y "Colombia. Re-visión de la modernidad", por María Pía Fontana y Miguel Mayorga.

Paul Beer, fotógrafo alemán, había venido a Colombia a finales del decenio de 1920 y originalmente había hecho incursiones, junto con algunos antropólogos, en los Llanos orientales y en la selva amazónica tomando fotos de los indios, algunas

de las cuales son notables por la intensidad con que logra captar las cabezas de los indígenas, confirmando la tesis de que mientras los adultos civilizados tenemos cara (no es sino ver los noticieros de la televisión para corroborarlo), los niños, los animales y los salvajes tienen cabeza; estas fotos de Beer reposan en el Instituto Colombiano de Antropología e Historia. En 1948 se radica en Bogotá y funda una empresa de fotografía arquitectónica, industrial y publicitaria. Colón Llamas anota cómo, "A partir de la segunda mitad del siglo xx, la industrialización, la acumulación de capital, la inmigración rural, entre otras, fueron algunas de las fuerzas que contribuyeron con mayor empuje a configurar la imagen de la nueva ciudad sobre las ruinas de la vieja". Los rascacielos emergentes son objetivo privilegiado del fotógrafo, brotando aislados de la ciudad chata cual hongos colosales; véanse en el libro los edificios de Avianca en el costado norte del parque Santander, el de Seguros Colombia, hoy Fonade, el de Bavaria, el del Banco Comercial Antioqueño de la calle 12, entre otros. Beer resalta el contraste de esta nueva y pujante arquitectura en la ciudad de fuerte raigambre colonial. De otra parte, son foco de atención del fotógrafo la vivienda masiva, por ejemplo, el Centro Urbano Antonio Nariño registrado por la lente de Beer en 1953, y los extensos barrios de vivienda unifamiliar en serie: es notable la singular panorámica de Bogotá desde Las Cruces. También registra la aparición de nuevos centros financieros, que surgieron como satélites del centro tradicional de la ciudad, y los sectores industriales de grandes fábricas con sus máquinas paradas, aparentemente, desiertas.

Desde el decenio de los cincuenta y hasta mediados de los setenta, Paul Beer fue contratado por las grandes compañías constructoras para que realizara el registro fotográfico de sus obras. Es así como menudean las fotos de los edificios en proceso, tomadas con intervalos de varios años, el edificio Quintana,

registrado en 1961 y en 1963, el Hospital Militar, con vistas de 1954 y 1959, el edificio del Banco de Bogotá, en proceso en 1959, y terminado en 1963. De igual manera nos hace ver, en dos tomas separadas por varios años, los cambios efectuados en la catedral primada de Bogotá, en las que calculamos el intervalo de tiempo por la diferencia de los modelos de los autos vistos en primer plano en cada una de las tomas.



El ensayo de Margarita González y Ricardo Daza, "Paul Beer y el arte de fabricar imágenes", es el más extenso y el mejor de los tres que acompañan estas fotografías, por el esmero con que registra los rasgos peculiares del trabajo del fotógrafo y por la manera como ilustra con ejemplos precisos en la ciudad la descripción de este mismo trabajo. Aunque la mayoría de las fotos que trae el texto son de un formato muy pequeño, González y Daza logran ilustrar bien sus observaciones: cómo Beer ensaya varias posiciones distintas para registrar un objeto, "De cara a sus ojos, el edificio que va a ser fotografiado apenas se está construyendo. Con la extrañeza de lo inédito, Beer ve frente a él lo que será una fachada poco convencional. Ve levantar un muro de 20 pisos de ladrillo, pieza por pieza. Dispone su cámara, ajusta la lente, cuadra el trípode, se agacha un poco para buscar la altura ideal, aquella que no delate el marco desde el que será tomada la imagen. Quizá ha tenido