

EXPOSICIONES

EN LA BIBLIOTECA LUIS-ANGEL ARANGO

LUIS FERNANDO ROBLES, UN ARTISTA CONCRETO

Escribe: ARISTIDES MENEGHETTI

Si tenemos en cuenta que el arte capta y comunica los cambios íntimos más sutiles, que refleja las variaciones de nuestra posición esencial ante la realidad exterior y que implica un pronunciamiento total, es fácil comprender que la autenticidad es factor definitivo en la realización del artista.

Idea, existencia, esencia y manera de expresarlas, están íntimamente enlazadas y condicionadas. Pero ocurre que en el deseo de quemar etapas se suele tomar el camino más fácil y engañoso, copiando la obra de un artista consagrado, la cual es culminación de un proceso que tuvo su origen, razón de ser y desarrollo de acuerdo a factores perfectamente localizados e intransferibles.

La imitación y el amaneramiento producen supuestos pintores y escultores (particularmente abstractos) que nos obsequian con obras mediocres y pésimas en casi todas las exposiciones, obras faltas de vigor y de personalidad. No faltará, desde luego, quienes las califiquen de extraordinarias y geniales, movidos por intereses ajenos al arte y a la estética. El resultado de este absurdo divorcio entre la real experiencia del artista y las fáciles conclusiones, es una frustración definitiva y el imperio de los falsos valores.

Por ello, cuando encontramos un artista cuya obra es el auténtico resultado de una experiencia propia y de una actitud vital, como es el caso de Luis Fernando Robles, no podemos menos que destacarlo como excepcional.

El artista

Breve, concisa, rebelde y profunda, la sintética personalidad de Luis Fernando Robles explica en parte las características peculiares de su obra. Es un entusiasta de la arquitectura y de la música contemporáneas, ramas

del arte que estudió por varios años heredando de ellas una amplia cultura y un sentido concreto de los valores, actitud poco común en artistas de su edad (veintiséis años).

Robles posee una línea ascéticamente ajustada a las necesidades del tema y una composición largamente pensada, lo cual canaliza su racionalismo y tendencia abstracta. Por otra parte, su condición lírica y esencialmente romántica se halla expresada en la exquisita gama del color y en su capacidad de reducir los temas en formas comprimidas que no abandonan definitivamente la realidad. Esto lo sitúa en el expresionismo-abstracto.

Sin evolución

“En el continente americano son contados los artistas que poseen cualidades para cultivar el arte abstracto. En Colombia: Ramírez Villamizar y Silva Santamaría, dos pintores de fuerte tendencia europeizante y demasiado al tanto de cuanto hacen en París y Nueva York, Erwing, Magnelli, Vassarelli y Schneider; Edgar Negret, escultor que, aunque más personal en la manera, no escapa tampoco a la influencia del viejo continente, en particular del dadaísmo. Hoy se une a ellos Luis Fernando Robles, pintor de veintiséis años”.

Este párrafo comenzaba el comentario que escribiéramos en 1956 refiriéndonos al triunfo obtenido por Luis Fernando Robles en el concurso de murales de Postobón en Medellín. Decíamos, en aquella oportunidad, que la obra por él realizada en pintura, mosaicos y escultura entre 1951 y 1956 indicaba un cambio fundamental de objetivos estéticos que iban desde el amanerado naturalismo de sus primeras telas, en las que empleaba el claroscuro y el empastado neutralizante, a una fórmula de expresionismo abstracto muy personal y americano, cuyos mejores ejemplos se encontraban en la serie de composiciones 7 y 9 y en el mural de Postobón.

Robles presentó, a fines de julio, una nueva exposición donde se puede apreciar la persistencia de sus preocupaciones originales expresadas esta vez con un dominio técnico más amplio y un enriquecimiento indudable en el valor de las imágenes poéticas. La nueva muestra abarca parte de su producción de 1957 hasta 1959 y se divide en cuatro claros períodos evolutivos. Heidelberg, por ejemplo, corresponde al final del período maquinista, época muy característica de Robles en la cual buscó expresar y transformar plásticamente los elementos de la máquina. Predominan en su período las formas asemilladas, ovals y dentadas.

Período musical

Inmediatamente posterior y como consecuencia de sus correspondientes preocupaciones, encontramos el período musical, o más concretamente, del sonido, es decir, que Robles se inspira, para elaborar sus obras, en las formas derivadas del sonido. Así vemos surgir una serie de cuadros en los cuales predominan las líneas verticales y curvas en períodos crecientes y decrecientes, acompañadas de gamas de colores que corresponden, a su vez, a la idea del sonido. Ejemplos: “Jazz”, “Acordes en sepia”, “Fuego!” y “Homenaje a Bela Bartok”.

Período prehistórico

Paralelo al musical, encontramos el grupo de obras directamente inspiradas en las formas del arte prehistórico americano, tales los casos de "Chacmoal", "Con formas mayas", "Arcaico" y otros. Estos cuadros se caracterizan por su fuerte contenido orgánico y por las sugerencias primitivas derivadas del tratamiento de la forma, el plano y la línea en sentido mágico.

A continuación viene la serie basada en el empleo de múltiples materiales y técnicas diversas. Este es el caso de "Ajedrez mágico" donde emplea el collage de cartón, madera y piedra dispuestos en forma espiraloide. También pertenece a este grupo la "Composición 132", donde utiliza los mismos materiales y métodos con resultados discutibles.

Período de los metales

Más interesante que la anterior es la serie de los metales. Robles yuxtapone diversos metales recortados, formando composiciones que todavía conservan el ritmo del sonido y la sugerencia temática, como por ejemplo: "Las Cruzadas", "Guerreros", "Composición 130" y "Composición 131". Tanto de este período como de la exposición en general, el cuadro mejor logrado es "Las Cruzadas".

Últimas obras

En las últimas obras de Luis Fernando Robles se puede ver que el artista tiende a desprenderse de las características ovales, espiraloideas y asemilladas de sus trabajos anteriores. Los "Nocturno Medioeval" (1 y 2), "Luces en la noche" (3 y 4) y "Poblados" (5 y 6) están resueltos en un juego de verticales y horizontales, texturas y transparencias; pero pese a su apariencia abstracta, Robles no oculta en ningún momento la raíz temática de sus obras.

Conclusión

La exposición de Luis Fernando Robles, presentada en la Biblioteca Luis-Angel Arango del Banco de la República, a fines de julio pasado, ofrece —junto a su notable riqueza y variedad— un ejemplo de experiencia viva y personal. Las obras mostradas, son el resultado de una evolución verdadera en el artista. Por último, es una exposición que, por lo bien lograda y modesta, da un ejemplo de dignidad, calidad y personalidad.

LA EXPOSICION DE MARIELLE MUHEIM

Escribe: EDUARDO MENDOZA VARELA

La reciente exposición de Marielle Muheim, pintora francesa radicada en Colombia hace algún tiempo, nos brindó un aspecto nuevo, original y casi podríamos decir que muy americano, de lo abstracto. Este concepto, a primera vista, puede aparecer un poco aventurado. En efecto, la llamada

"pintura abstracta" parece un callejón sin salida, cuando no algo peor, a manera de un pozo de aire. Para muchos es una sujeción de la Nada que atenta contra la esencia misma del arte. Pintura abstracta —y es menester que nos extendamos brevemente en este exordio a la pintura de Marielle Muheim—, y música de programas, son el anverso y el reverso de la misma moneda, porque ambas suponen idéntica contradicción esencial. Plástica y abstracción son términos que se excluyen, porque ni siquiera constituyen un par antinómico que pueda resolverse en una final síntesis dialéctica. Idéntica cosa, solo que en sentido inverso, puede decirse de la música de programa.

No obstante, es menester reconocer que en la pintura abstracta hay una intención purificadora. Pero por una de esas humorísticas contradicciones del azar, la pintura, al huir de las acechanzas literarias del tema o de las complacencias psicológicas de fácil acceso, recae en una representación metafísica de otro tipo de literatura, no por confusa más aceptable, y lo que es más curioso y aleccionador, al pretender el psicologismo inherente a la representación de figuras, se encierra algunas veces en los laberintos de un autopsicologismo, como si para la pureza plástica tuviera mayor valor la representación gráfica del espíritu de su autores que de sus modelos.

Sin embargo, esta aventura abstraccionista, tan en boga actualmente, no resulta estéril para muchos auténticos pintores ni para temperamentos como el de Marielle Muheim. En esta pintura, que hemos visto expuesta en la Biblioteca Luis-Angel Arango, sobrevive —perdónese me la paradoja— un "realismo". No un naturalismo, claro está, porque ello supone una naturaleza objetiva, cuya captación sería el objeto de la pintura, según el ingenuo sentir de muchas gentes. El "realismo", en cambio, nos lleva a pensar en una realidad menos evidente y menos metafísica, en la cual lo contemplado y el contemplador, objeto y sujeto, se integran y transfieren mutuos valores. En este sentido son realistas también los cuadros de Marielle Muheim, a quien su paso por las teorías abstraccionistas le ha aguzado el sentido de lo plástico puro, de la forma en sí, que de ninguna manera es enemiga del objeto que la soporta. Porque ahí reside el equívoco en que está basada aquella tendencia: suponer, erróneamente, que dentro de la realidad no están vivas y actuantes todas las esencias purísimas, prontas a desvanecerse cuando se las somete al despiadado rigor de un excesivo alquitaramiento.

En los veinte óleos y témparas que del 10 al 22 de agosto expuso Marielle Muheim sobre el tema de "La Ciudad" y otras como ilustraciones para un ciclo poético de Rilke, se evidencia ese gusto por las formas puras, alquitarado, pero siempre nostálgico de la naturaleza. En este caso, sobre todo, de la naturaleza tropical. En efecto, antes de entregarse de lleno a su pintura, Marielle Muheim hizo estudios de botánica, y el color, la línea, las texturas, todo tiene reminiscencias de alguien que ha palpado muy de cerca las cosas de la naturaleza. De ahí ese imperceptible dualismo que dá a esta pintura ciertos valores intransferibles. El color, de otra parte, nos dice de continuo que Marielle Muheim, pintora europea, ha recibido

el impacto del trópico americano. Emociones también decantadas, depuradas en un alambique de experiencias y sensibilidad humana, lo que hace de este abstraccionismo, algo diferente, algo lleno de vitalidad y calor, y cada vez alejado de aquel otro, de mero laboratorio, frío y escuetamente elaborado.

LA FALSA LEYENDA DE IGNACIO GOMEZ JARAMILLO

Escribe: CASIMIRO EIGER

El peligro de la opinión pública en su aplicación a las artes es que se estabiliza demasiado, se convierte en un criterio exclusivo e inamovible, no escolta fielmente al artista en sus cambios y vacilaciones, desea encajar en una fórmula válida para siempre la obra esencialmente mutable de un artista. Pues la obra artística es como el hombre —ya lo dijo el Eclesiastés— “ondeante como el mar”; en progreso lento o brusco interrumpido por desconcertantes decaídas, imprecisa a veces y, en otras, fuertemente acentuada, reflejo de una tesis externa o resultado de una necesidad interior. Pero siempre cambiante en su rumbo, su calidad y su nivel. La opinión pública procede al contrario por grandes golpes. Las seguridades que adopta son más generales que particulares, nacen de una convicción brusca e indiscriminada y no admiten alteración sino después de un periodo dilatado. Son además, radicales e inaccesibles a los detalles. Que el mundo evolucione lentamente, que un hombre se convierta poco a poco en otro ser, que su estilo se perfeccione o decaiga, la opinión general no se da cuenta de ello sino transcurrido un lapso largo y en forma de una nueva convicción definitiva. Para la opinión del vulgo todo es blanco o negro y permanece siéndolo por mucho tiempo. La opinión pública procede, pues, a manera de todos los mitos, es decir que se basa en una observación incompleta y en la falsa certeza, que se convierten poco a poco en artículos de fé. Fé incommovible. Más peligrosa cuando se trata de problemas estéticos, siempre de difícil captación y sujetos a infinitas viceversas. Y francamente nociva al aplicarse al desarrollo de un artista y al valor de su obra. Que se saldrá siempre de los moldes admitidos y sobrepasará la observación precipitada de los contemporáneos.

La obra de Ignacio Gómez Jaramillo —que nos sirvió de pretexto para las anteriores consideraciones— ha sido siempre discutida acerbamente y alrededor de ella se han formado, desde tiempo atrás, las más diversas y opuestas opiniones. A unos aparecía como obra revolucionaria, capaz de redimir el arte nacional y devolverlo a sus cauces naturales, a otros no se les antojaba sino como una prolongación debilitada de algunos movimientos europeos —particularmente de la influencia cézanniana— sin valores propios bien caracterizados. Pero unos y otros coincidían en su novedad dentro del campo limitado del arte colombiano y recalcan su efecto depurador frente al esparcimiento estético y a la inconsistencia de la antigua academia. Poco a poco el estilo “Gómez Jaramillo” que poseía unas características bien definidas, se iba imponiendo (un poco a regaña-

dientes por parte de la opinión pública), y el pintor mismo se convirtió en un valor consagrado. Más, he aquí que el maestro reconocido de la línea apacible, de la composición equilibrada, de cierta frialdad intencional y de los tonos azules, grises y plateados, comenzó a cambiar, adoptando en su obra ciertos ademanes violentos, ciertas audacias colorísticas, cierto expresionismo conceptual, los cuales todos se salían de las pautas hasta ahora seguidas por el artista y rompían —por lo menos en su aspecto externo— más o menos violentamente con el pasado. Muy diversamente ha sido apreciada aquella metamorfosis que desorientaba a la opinión pública, pero a la cual aun los críticos más afirmativos han reprochado la falta de necesidad interior, un deseo externo de renovarse, cierta superficialidad en el tratamiento de los temas, una sensibilidad social más fingida que real y una violencia formal dictada por ellos, pero en desacuerdo completo con las posibilidades del pintor. Y es cierto que todo, en aquella fase arrebatada y vistosa, constituía un error, menos el impulso mismo que le dictaba al artista la necesidad del cambio, bajo el riesgo, en el caso contrario, de ver estancarse su arte y convertir sus dotes en preludios de una nueva academia. Los temas, las modalidades, la disposición y carácter de esos cuadros eran absolutamente externos, no así el instinto que obligaba al artista a romper con sus antiguas seguridades y buscar a todo trance una expresión nueva. No obstante, la opinión pública se detuvo con preferencia en el rasgo exterior —y además, cierto— de la pintura nueva de Gómez Jaramillo y le reprochó (y ésta fue también la opinión de quien esto escribe), la índole artificial del cambio sucedido, la inútil violencia formal y el carácter literario de su inspiración. Y en la opinión general se formó un nuevo lema: los buenos tiempos de Gómez Jaramillo se sitúan atrás, su arte, desorientado e inútilmente caótico, está en plena decadencia.

Pero el error de la opinión pública consistía en haber tomado “pars pro toto”, en lugar de la totalidad considerar solo una parte. Una parte de la evolución del pintor, la más vistosa, de la cual no quedan quizás obras valederas y cuya importancia se circunscribe a la transformación del artista. Pero éste seguía evolucionando. Descubriendo muy pronto el error en el punto de partida y la inadecuación de la nueva modalidad a la expresión de sus innatas cualidades, reaccionó violentamente frente a su propio intento, negándolo de plano y pasándose a expresión exactamente opuesta. Abandonando todo dinamismo, toda violencia formal e inclusive todo movimiento, Gómez Jaramillo buscó en sus nuevos lienzos realizados en 1957 —dos de los cuales estaban presentes en la exposición clausurada en días pasados en la Biblioteca “Luis-Angel Arango”— la arquitectura del cuadro, la disposición severa y armoniosa de las formas reducidas a unas superficies planas, prescindió de toda perspectiva y de todo relieve, obteniendo en “Objetos segmentados” y en “Cosas simples” una visión casi esquemática de los motivos representados, la cual, dentro de su voluntaria sequedad, no estaba exenta de una incipiente y severa armonía. Que para lograrlo el pintor se haya inspirado en los intentos similares de algunos artistas italianos no le quitaba nada al valor de su empeño, ya que se trataba aquí principalmente de un propósito de autodisciplina, de autocorrección y de severa amonestación frente a los errores del pasado.

Esas obras que no constituyen —y no han constituido nunca— sino una etapa, han tenido, desde luego, un papel importantísimo, porque han permitido al pintor volver a sus propias cualidades, enriquecidas, sin embargo, tanto por las experiencias fallidas de su época turbulenta, como por la reacción rigurosa que ha seguido. Y que lo llevó, poco a poco, a su pintura actual, la cual, sin ser desde luego la última, marca en la existencia del artista una seguridad nueva y bien definida. Que consiste en introducir en medio de una forma sintetizada y parcialmente estática un colorido fuerte y netamente segmentado, el cual reemplazando el movimiento postizo de las masas admitido en el periodo anterior, le asegura la vida a las obras por medios puramente pictóricos y más acordes con el talento del pintor. El contorno firme, recuerdo de los principios de su carrera, queda utilizado aquí, pero en unión con unas manchas tonales sin delimitar, difusas aunque acentuadas, que agregan a su valor del color puro; el de cautivar la atención y concentrar la composición toda alrededor de un rasgo cromático convertido en elemento formal.

Varios son los ejemplos de esta nueva preocupación del artista; la encontramos, por ejemplo, en "Contrapunto" (realizado en 1958) en donde la composición gira alrededor de dos centros de color: Un pez y un punto rojo suspendido en el espacio los cuales sostienen toda la estructura del cuadro, compuesto, además, de una infinidad de matices sin objeto aparente, de tonos esparcidos y difusos, de formas llameantes. Que un cuadro construido sobre un andamiaje tan endeble se sostenga y nos persuada de su presencia constituye lo que los franceses llaman "une gageure", una apuesta casi imposible.

Cosa parecida sucede en "Cuatro elementos para un cromatismo" (de 1958) cuyo solo nombre es ya revelador. Allí una composición inútilmente estrellada (como por efecto de una bomba), se concentra sin embargo en el motivo de las cuatro frutas de diferentes tonos situados en el centro del cuadro y que a pesar de su color casi puro están, unas con relación a otras, en una trabazón de delicada armonía.

En la producción del año 1959 los colores se apaciguan y pierden su papel independiente. Junto con las formas que guardan de la época del severo autocontrol, la generosidad y la simplicidad del contorno, forman aquí una síntesis y se complementan mutuamente. Así en el "Paisaje en rojos" las cosas no son, verbigracia, sino meros rectángulos de un color audaz —y quizá un poco fácil en su audacia— pero que demuestra la seguridad del artista. En "Naturaleza muerta" (fuera del catálogo) de concepción semi-abstracta, las formas del bodegón se reducen a unas superficies de fuerte contorno y color, pero animadas de un indudable e insospechado dramatismo, que hace de este cuadro —que como toda la pintura de Gómez Jaramillo es estático en su esencia— una composición expresionista.

La misma separación entre el motivo, pretexto del cuadro, y su interpretación la encontramos en "Peces" (Nº 15 del catálogo), bella obra de color atrevido y denso que se destaca sobre un fondo discreto en grises, pardos y blancos. La composición, en la cual predominan las líneas horizontales (solo uno de los peces está representado en un ligero sesgo), no

tiene, a pesar de ello, nada de yerto, sino que se destaca por su vida. Pero no una vida naturalista —la que podría animar unos peces vivos nadando en el acuario— sino una vida propia, independiente del motivo y que se debe exclusivamente a las razones estéticas.

Mas, es en otros "Pescados" (Nº 14 del catálogo) y, más que todo en "Payaso" (fuera del catálogo) que el arte de Gómez Jaramillo llega a su más alta expresión y quizá por vez primera abarca todas posibilidades que encerraban las diferentes fases de su producción. Aquí el virtuosismo un tanto ostensible de Ignacio Gómez se convierte en suma concisión y en suma seguridad; el motivo, apenas esbozado, en un conjunto de manchas y de toques de color sintético y reducido a pocos elementos cromáticos, discretos a pesar de su osadía y perfectamente conformes con su cometido. No sabemos si el "Payaso" de Ignacio Gómez es una obra maestra, pero es indudablemente la obra de un maestro. Que sabe limitar sus medios, atemperar su inspiración, controlar el tema —tan trillado y tan literario— y escapar a todas las facilidades que su propia prolijidad y el argumento mismo hubiera podido insinuarle. Aquí, y en varios cuadros más, entre otros el "Paisaje" que ya hemos analizado a propósito de la exposición inaugural en la sala de la Universidad de América, se ve que Gómez Jaramillo es, junto con Alejandro Obregón, el mayor "temperamento" de la pintura nacional. Temperamento, no es otra cosa. Temperamento, que es alegría de pintar y embelesarse con la facultad de plasmar formas y suscitar colores; temperamento que es poder de crear y aptitud de estilizar de manera casi inconsciente el mundo en forma de cuadro y el cuadro a la imagen del mundo, temperamento que es garra y grandiosidad y abandono. Y propensión a los errores generosos, a la precipitación, a la desobediencia.

Hay, a no dudarlo, en Colombia, talentos más equilibrados, más conscientes, más perfectos. Hay mejores dibujantes, coloristas más espontáneos, arquitectos más calculadores. Hay artistas más finos, o más elocuentes, o más puros. Pero pocos superan a Ignacio Gómez en cuanto al temperamento que demuestra en cada una de sus pinceladas, pocos pueden demostrar la garra soberana que a través de las dificultades innatas del diseño, de las estridencias del colorido, de las inseguridades de la composición sabe imprimir ese artista. Que es sencillamente —y a pesar de sus errores ostensibles y de sus debilidades congénitas— más "pintor" que muchos de sus colegas. Viejos o jóvenes. Más naturalmente pintor que casi todos los pintores de Colombia.

Y aquí cabe desbaratar una leyenda tenaz: que el arte de Gómez Jaramillo está en decadencia. Que su primera época valía mucho más que la actual. Que es incapaz de levantarse. Dentro de todo el relativismo originado en los juicios humanos nos atrevemos a proclamar: la pintura de Ignacio Gómez, después de haber atravesado muchos callejones sin salida y haber salvado obstáculos sin número, volvió a aparecer —por lo menos en sus obras de la última cosecha— no solo con su fuerza original, sino con una seguridad que es signo de maestría. Que ello nos agrade, o no, que su estilo nos convenza o nos perturbe, ya es tiempo de no ignorarlo.