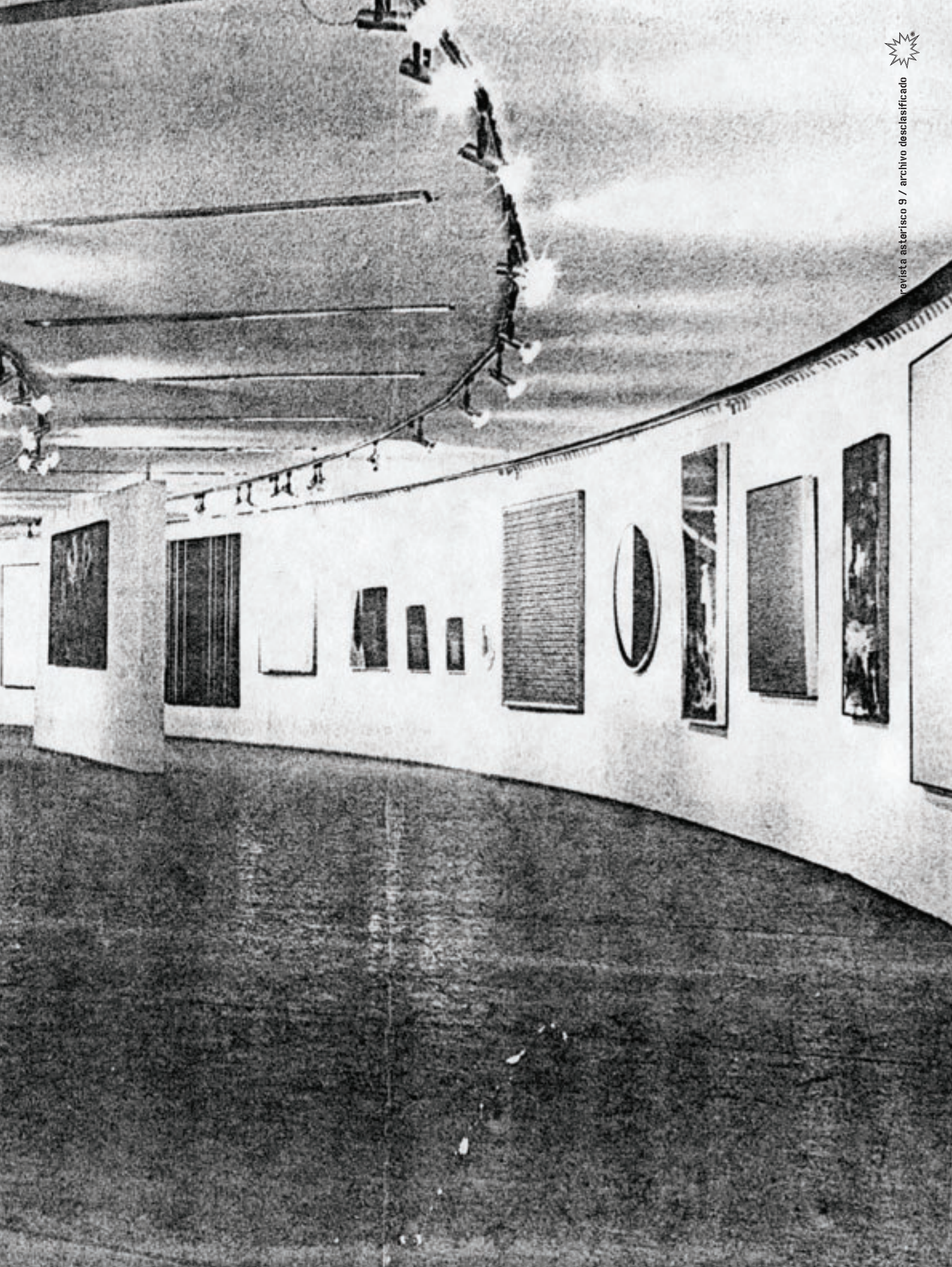




La exposición 'Color' se inaugura el martes

El martes, a las 7 de la noche, se inaugurará, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, la exposición titulada 'Color', la cual recoge 63 importantes trabajos realizados a partir de 1950 por 56 consagrados artistas norteamericanos y europeos.

La apertura tuvo que ser aplazada hasta el martes 25, por dificultades de transporte. La muestra, cuya presentación inaugural tiene lugar en Bogotá, pero que irá posteriormente a otras ciudades de Latinoamérica, fue organizada por Kynaston McShine, curador de pintura y escultura del Museo de Arte Moderno de Nueva York, bajo los auspicios del Consejo Internacional del mismo Museo.

La muestra ilustra principalmente sobre la rica variedad en el uso del color en la pintura de la época presente. "Puesto que no existe algo así como el color puro, o la forma pura, la intención ha sido la de dar una idea de las numerosas posibilidades, diversas condiciones y variadas técnicas, que se han empleado en la pintura reciente, particularmente en aquella que se enfoca hacia los complejos problemas del color como tema, y en aquella que insiste en que el color comparta la carga de la originalidad", escribió en el catálogo de la exposición McShine, uno de los más distinguidos argumentadores del arte internacional contemporáneo.

Parte prominente de la muestra está dedicada al expresionismo abstracto norteamericano, ejemplificado por Adolph Gottlieb, Hans Hoffmann, Willem de Kooning, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko y por

otros artistas inspirados en ese movimiento, como Norman Bluhm, Piero Dorazio, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Al Held y Antonio Tapies. Igualmente entre los más reconocidos artistas en la exposición se encuentran Josef Albers y otros seguidores de la abstracción geométrica, como Burgoyne Diller, Alexander Liberman y Fritz Glarner.

El color, primordial

Los maestros europeos Corneille, Lucio Fontana, Yves Klein y Víctor Vasarely consagrados universalmente, están incluidos en la muestra. También Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein y Andy Warhol, aunque sus obras demuestran aspectos diferentes en el contemporáneo uso del color. Desde luego, artistas que han hecho del color un elemento primordial de su trabajo como Gene Davis, Ellsworth Kelly, Morris Louis, Kenneth Noland y Jules Olitski, Richard Smith y Frank Stella también se hallan representados en las muestras.

La exposición comprende, además, obras de artistas más jóvenes como Enrico Castellani, Bridget Riley, Dan Christensen, Ron Davis, Sol Lewitt, Brice Marden, Robert Ryman, Richard Serra, Robert Swain, Richard Tuttle y Peter Young; así como trabajos de otros artistas que, como Daniel Buren, Friedel Dzubas, Paul Feeley, Robert Goodnough, John Hayland, Ralph Humphrey, Alfred Jensen, Robert Mangold, John McLaughlin, Ray Parker, Larry Poons, Leon Polk Smith y John Walker, contribuyen a su conformación con diferentes

ideas, posibilidades y técnicas.

Gloria Zea de Uribe expresa claramente la importancia de la muestra cuando dice que "nos permitirá profundizar en nuestros conocimientos y nuestra experiencia de la pintura actual". El Museo de Arte Moderno continúa, demuestra con esta exposición que trabaja a nivel de realizaciones, no de palabras: definimos y valoramos el arte nacional, impulsamos dentro y fuera del país su apreciación y, simultáneamente, informamos en Colombia, con la más exigente calidad, sobre el desarrollo artístico en todas partes del mundo.

"Color" estará a la vista del público bogotano (habrá además visitas guiadas especiales de la exposición) hasta mediados del mes de marzo, en las salas provisionales del Museo en el Planetario Distrital.

El Papa pide humildad a la jerarquía

CIUDAD DEL VATICANO 22. (AFP). El Papa Pablo VI hizo hoy aquí su "autocrítica" y la de la Curia romana, ante unos 3.500 cardenales, prelados, sacerdotes y laicos de dicha curia.

"Sentimos, hasta estar confundidos de ello, la desproporción entre nuestra vocación y misión, inmerecidas, sublimes, terribles e inefables y la pequeñez de nuestra persona", exclamó el Romano Pontífice, con voz temblorosa.

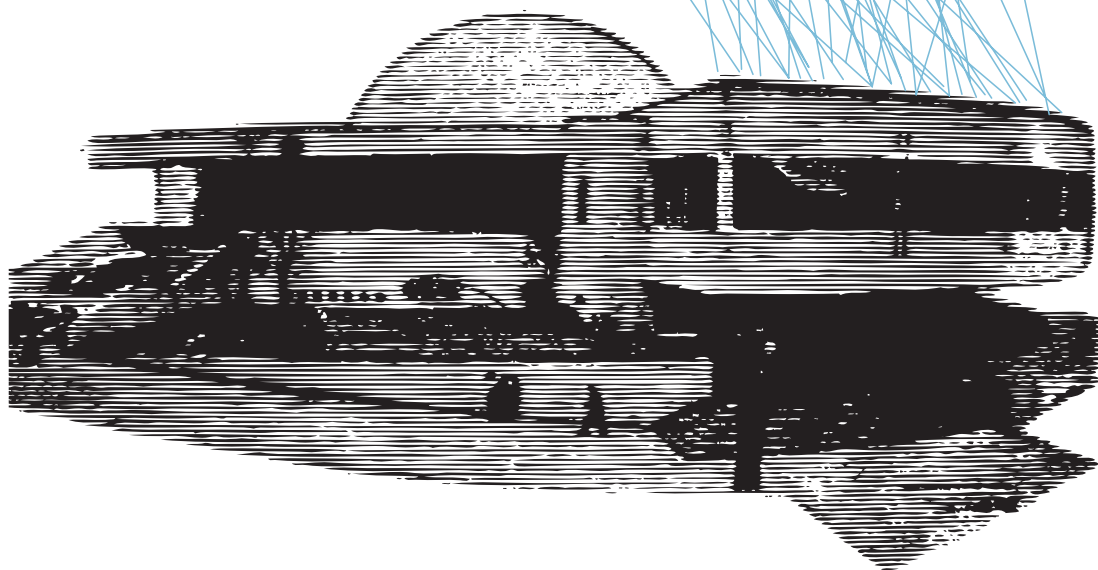
"Quizás deberíamos decir, con el centurión: 'Señor, yo



Exposición multitudinaria

El Tiempo, Febrero 27 de 1975

Antoni Tapies
Lucio Fontana
Yves Klein
Corneille (Corneille Guillaume Beverloo)
Enrico Castellani
Diller Burgoyne
Friedel Dzubas
Paul Feeley
Dan Christensen
Alexander Liberman
Leon Polk Smith
Robert Goodnough
Robert Swain
Fritz Glarner
Piero Dorazio
Roy Lichtenstein
Andy Warhol
John Walker
John Hoyland
Brice Marden
Robert Ryman
Ellsworth Kelly
Richard Tuttle
Al Held
Richard Smith
Gene Davis
Robert Mangold
John McLaughlin
Sam Francis
Norman Bluhm
Alfred Jensen
Ralph Humphrey
Bridget Riley
Victor Vasarely
Peter Young
Willem De Kooning
Hans Hofmann
Adolph Gottlieb
Mark Rothko
Robert Motherwell
Helen Frankenthaler
Robert Rauschenberg
Jasper Johns
Frank Stella
Ray Parker
Ron Davis
Larry Poons
Jules Olitski
Sol Lewitt
Daniel Buren



Esta exposición, Color, fue concebida originalmente como una amplia encuesta destinada a demostrar el desempeño radical y las principales innovaciones que han dado a la pintura del último cuarto de siglo una riqueza y emoción que sólo pueden ser admiradas por su intrepidez creativa y energía, incorporadas a menudo dentro de una simple expresión de belleza.

Parecía esencial presentar una exposición de esta clase, ya que dados los diversos problemas de su organización, era necesario enfocarlos nítidamente y darles coherencia, para permitir, quizá, que un público más amplio aprecie los logros recientes del quehacer artístico. Por lo tanto, el componente común, el Color, y su empleo como principal determinante de la organización pictórica, se convirtieron en el área principal de concentración para esta muestra.

Esto, naturalmente, permitió la representación en esta exposición, de muchos de los maestros ya reconocidos del arte moderno, pero también la inclusión de los artistas más jóvenes y algo menos conocidos, pero todos bien logrados y todos dedicados a contribuir valiosamente al arte de nuestros tiempos.

Puesto que no existe algo así como el color puro, o la forma pura, la intención ha sido la de dar una idea de las numerosas posibilidades, diversas condiciones y variadas técnicas, recientemente empleadas, particularmente, en aquella que se enfoca hacia los complejos problemas del color como tema y en aquella que insiste en que el color comparta la carga de la originalidad.

El Color, utilizado en su propio beneficio—el color por el color—y como instrumento de la sensibilidad, ha sido una parte principalísima de la revolución de la pintura moderna. El artista contemporáneo ha sido muy consciente de que los componentes esenciales de la experiencia visual y estética brotan de la

interacción del color en el plano pictórico y de la del impacto del color sobre el espectador.

Aunque en ocasiones el contorno, o forma, y la línea son de primordial importancia, el problema de la composición está articulado y delineado por el uso del color. Es imposible explicar aquí las diversas teorías del color y de la percepción, pero es necesario señalar cómo las diferentes propiedades del color, por ejemplo, los valores, matices e intensidad, —puros, brillantes, cálidos, suaves, fríos— pueden afectar al espectador. La experiencia del color es infinita.

La aplicación del color a un plano produce sutiles fluctuaciones, tactilidad, y a menudo sus accidentes pueden darle a la superficie pictórica una aparente simplicidad. El resultado, de hecho, puede ser mucho más complejo. El expresivo y poético vocabulario del color, cuando se le da estructura mediante el gesto de una pincelada (exuberante o restringida), o goteado, o fumigado, o mojado, o corrido, puede dar una claridad, brillo o intensidad que solo requieren apreciación.

Gracias al entretrejimiento de los colores o mediante la aserción del monocromo, el observador puede con frecuencia derivar hacia el lirismo, la austeridad, el intelectualismo o hacia el ritmo que ha quedado imbuído en el proceso de creación de la obra pictórica, para hacer una presencia que puede ser radiante, compleja, ocasionalmente extrema, pero casi siempre bella.

En este privilegiado contexto de Color, presentamos ahora un aspecto esencial de la creatividad y la vitalidad del gran arte de nuestros tiempos, partiendo desde la heroica generación del expresionismo abstracto, hasta llegar a aquellos que han insistido en la geometría, y hasta las innovaciones de nuestros días en conceptos y medios, lo mismo que hasta quienes se han concentrado enteramente en el color —color sin contorno y sin formas.

Kynaston McShine, 1975
Introducción al catálogo de la exposición
“Color”

Una gran exposición

'Color' es historia

Por MARTA YRABÁ

Desde hace tiempo el Museo de Arte Moderno de Nueva York organiza, para algunos museos de América Latina, exposiciones antológicas que tienen mayor o menor fortuna frente al público y a los críticos. La exposición, sobre el surrealismo, por ejemplo, gozó de un favor comprensible y que estaba en relación directa con el inevitable encanto y asombro que produce cualquier transgresión poética o fantástica de la realidad cotidiana. La reunión de Bacon, Dubuffet y Giacometti impactaba sin remedio: no había modo de resistir la dolorosa energía desplegada para reinventar la figura humana. Pero "Color", la actual exposición itinerante organizada por McShine y recibida con justo entusiasmo para las autoridades del Museo de Arte Moderno de Bogotá al costo de los grandes sacrificios económicos que significa trasladar, montar y asegurar un conjunto de la magnitud, no tiene los meritos visuales de las anteriores y corre el peligro de pasar malentendida o maldecida, cuando es una muestra que debería hacer historia.

Debería hacerla, porque la historia, tres veces magnífica, de Albert, una de Diller, una de Fontana, una de Fritz Karpis, una de Gottlieb, una de Hans Hofmann, una de De Kooning, una de Morris Louis, una de Barnett Newman, una de Pollock, una de Rothko, una de León Polk Smith y una de Vasarely, nos enfrentan nada menos que a los grandes maestros contemporáneos del color que decidieron —oponiéndose trágicamente al desmantelamiento general operado en la pintura a partir del '50— insistir en que el destino de la pintura es expresarse mediante las posibilidades cromáticas,

bien sea racional o sensible, mental o corporal. Eran, en pocas palabras, los salvadores de un medio poderosamente rico y expresivo, que las nuevas vanguardias habían condenado. Actúan como conservadores de una especie, más que de un género. Gracias a ellos se mantuvo, pese a las arremetidas de las vanguardias, el concepto de una superficie pintada cuya vocación y objetivo es transmitir una relación visual acerca del color, pero sobre todo, un placer visual.

En gran medida gracias a ellos sobrevivió a sensualidad del arte —estético, confrontando la disolución de tal sensualidad en la fría y sofisticada proposición o transición crítica que desarrollaron los anti-artistes y las tendencias tecnológicas y científicas.

De los maestros mencionados Albert, Fontana, Gertner, Hoffman, De Kooning, Rothko y Vasarely son europeos y el resto norteamericanos. Hoffman, alemán, en sus viejos nació en 1888; Matherwell, el más joven norteamericano, en 1915. Solo Fontana y Vasarely nacieron en Europa; el resto dio la pelea por el color en los Estados Unidos, pelea que alcanza su momento estruendo alrededor de los '50. La dimensión "romántica" de este momento en el arte norteamericano, su generoso propósito de darle al hombre arte, no solo se ojea como pasaría más tarde con el "Pop-art", el acceso a un universo radiante y sensible, fueron exaltados por un importante grupo de críticos norteamericanos entre los cuales, fiel e infatigablemente, seguramente, se cuenta la crítica Doris Ashton.

En el nivel de los maestros, a la gran historia de esa época, a exposición para las amenazas graves y la prosperidad que se abría,

de Reinhardt, ni de Adja Yunkers, impresionables en esa constelación norteamericana de fundadores del color. También, a medida que la muestra escogió gentes más jóvenes, se torna más caótica y heterogénea y llega a incluir gentes que tienen otras dominantes distintas al color, como Rauschenberg y Tápica o, propios Andy Warhol y Li Chienstein: o conceptuales perfectamente definidos como Serra y Sol Lewitt. Pero en este caso se pasa a la prevención que tengo por McShine desde su deplorable actuación en el Salón Nacional de Colombia de 1967, como hombre jurado extranjero que actúa como mariano aterrizado en la tierra; pienso que cada organizador de una exposición, como cada escritor, como cada artista, hace su obra y me parece siempre inconcebible que se le atribuya porque hizo esa y no otra. Las objeciones que pueden hacerse a la muestra "Color", no la invalidan. Por el contrario: se le hacen en la medida en que se comprometen su grado de belleza y su nivel de importancia.

Para quienes trabajamos en la selección, promoción y análisis de arte latinoamericano, esta exposición es, aparte de todos sus valores estéticos, una experiencia invaluable. Siempre he sostenido, y la muestra me lo confirma, que el empuje sorprendente del arte norteamericano radica en su clara filiación local. Lo que hicieron los maestros del color entre el 40 y el '50, lo que hicieron sus seguidores, está inscrito en el marco de la civilización norteamericana, de su proceso expresivo entre la privacidad aldeana de principios de siglo y los cambios coincidentes con el nacimiento de una sociedad de

producción primero y de consumo después.

La apropiación del mundo a través de una tardía visión romántica se emmarca en esa historia que no es vaga, ni genérica ni planetaria, sino norteamericana y, casi me atrevería a decir, neoyorquina. Por lo mismo ocurrió en otra parte tan distinta a la nuestra, y nada tiene que ver con nosotros, subraya el comportamiento ejemplar de artistas impregnados de un método de una circunstancia.

Se puede leer, por consiguiente, como parte fundamental de un proceso creativo ubicado en Norteamérica y temeroso fuertemente en Europa, o se puede gozar, aceptando ese erotismo del arte, ese placer inmediato que con mucho acierto me invocaba Susan Sontag.

Lo que parece imperdonable, por una vez que tan impresionante conjunto de obras llega a Bogotá, es que pase inadvertido o que se destruya irresponsablemente porque lo trajo tal o cual persona. Actitud que por desgracia comprueba cada vez que vuelve a Colombia y que me parece infinitamente destructiva y desastrosa. Bien se sabe hasta que grado sostengo y practico un crítica dura pero jamás referida a las personas sino a las obras y comportamientos estéticos o críticos.

Desde que Gloria Zea ocupó la dirección del Museo de Arte Moderno, este mundo ha estado para entrar en el circuito de las notables exposiciones internacionales que solo pocas instituciones, en Latinoamérica, están en capacidad de aceptar. Pero no se trata solo de eso: ha sido su entusiasmo y dedicación extenuante y el criterio con que se ha rodeado, lo que ha colocado al Museo, junto con "La Tertulia" de Cali, en el nivel más alto de la cultura. Efraim Barón.



Tapete Angora color Meteorito de Tapisol

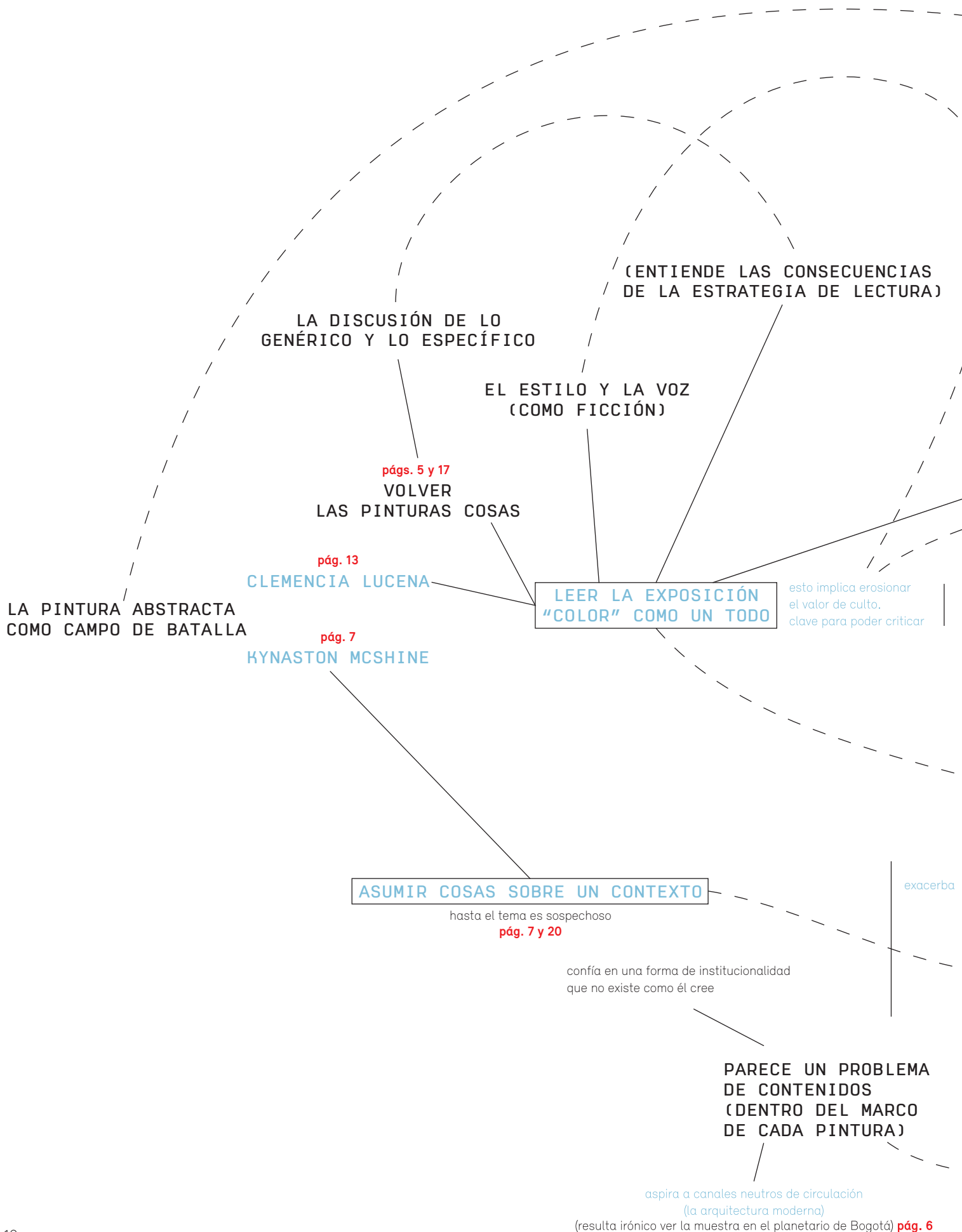
Quedan por colgar cuadros de David Manzur y M. Bravo.

Tapisol tiene el estilo, color y precio de
alfombra/tapete para la necesidad más exigente.

Alfombras y Tapetes

TAPISOL

Técnica West Point Pepperell (U.S.A.)



(pensar en las fichas técnicas)

UNA ACUMULACIÓN DE
GESTOS/PROCESOS QUE SE PUEDEN
VER SIN LA JERARQUÍA CONVENCIONAL

UNA VUELTA DE TUERCA
SOBRE EL FORMALISMO

¿es posible recuperar una
estrategia crítica formalista apropiándose
irónicamente del "materialismo"?

pág. 23

transformar el
"producto cultural"
en simple cosa; en materia prima

tomarse los medios
de producción (aún si las condiciones de
circulación no son óptimas)

REVISTA A9 "REHACER LO HECHO" pag. 22-27

UNA IDEA MISTIFICADA DE HISTORIA
IMPIDIÓ ESTA DISCUSIÓN

"¿qué significa perder una guerra?"
(W. Benjamin)

pág. 14

pág. 8

MARTA TRABA: "COLOR" ES HISTORIA

(pensar en lo que declara este título)

el valor de culto

El propietario de una sábana "King Size", de rayas naranjas y blancas, "no le da ninguna significación al color, ninguna significación a la forma porque quiere llevar el arte hasta sus últimas consecuencias".

- Clemencia Lucena, 1975

El Museo de Arte Moderno de Nueva York ha cumplido, con la exposición “Color” realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, la primera etapa de su itinerario por cinco ciudades de América Latina. No les basta a los cerebros de esto condenar al pueblo norteamericano a la afrenta de ver exaltadas como geniales las obras de esta muestra: hay que saturar al mundo con tales engendros en desarrollo de la política colonialista de esclavizar y embrutecer a los pueblos. Los directivos norteamericanos dicen que su pretensión es “mostrar las principales innovaciones que han dado a la pintura del último cuarto de siglo riqueza y emoción” (entiéndase pintura como pintura del imperialismo), que “esperan que “Color” pueda tener el efecto de continuar una creciente apreciación del arte contemporáneo” (entiéndase apreciación como penetración y arte contemporáneo como arte imperialista), y que el montaje de esta exhibición “es el resultado de esfuerzos iniciados hace algunos años” (esto es exacto).

Resulta sumamente tonificante el hecho de que “Color” es una muy estudiada selección de las obras más representativas del arte del imperialismo. A sus promotores y organizadores los animó la idea de mostrar lo mejor que tienen y lo consiguieron. Lo mejor que tienen, cuidadosamente escogido, es esa ofensiva acumulación de basura que tan profundamente impresionó a la intelectualidad reaccionaria de nuestro país y la movió a las más obsecuentes declaraciones. Recordemos algunas: “es una exposición espléndida que nos deleita y nos enriquece espiritualmente”, “es una muestra que debería hacer historia”, “es la exposición más importante que ha habido en Colombia”, los artistas de “Color” son “nada menos que los grandes maestros contemporáneos”, “su generoso propósito es darle al hombre el acceso a un universo radiante”.

Para “ilustrar” al público, al lado de cada obra los organizadores de “Color” pusieron una tarjeta “explicativa”. Veamos ejemplos: cuando la obra consiste en pegotes y manchas de pintura, la nota dice que el autor “ha encontrado su más honda expresión trabajando dentro de una técnica no conformista, en la que deja correr el incidente espontáneo”. Si la obra es un pedazo de tela amarillo, la tarjeta nos aclara

que este “genio” “encara los problemas del arte de una manera independiente”. En cuanto a un lienzo rojo con dos rayas negras, hay que admitir que el autor “quiere, a través de su pintura, causar un gran impacto espiritual y penetrar en el misterio del universo”. Unas rayas, blanca y negra, sobre un fondo café, revelan “un estilo maduro que se caracteriza por rectángulos flotando en fondos unificados de color”. Otras rayas (un motivo muy socorrido), esta vez grises, son el medio por el cual el autor “busca la incuestionabilidad del plano”. De un lienzo pintado de color marfil la nota “didáctica” nos dice que “el interés de su autor por el color y la pintura lo condujo a independizar los valores sensibles del color en diversas situaciones”. El autor de un trapo verde arrugado, fijado a la pared con tachuelas “es un artista conceptual que trata la pintura como tela coloreada”. El propietario de una sábana “King Size”, de rayas naranja y blancas, “no le da ninguna significación al color, ninguna significación a la forma, porque quiere llevar la obra de arte hasta sus últimas consecuencias”. El panorama se completa con la obra titulada “Línea recta roja que parte del medio de la pared izquierda, de cualquier longitud”, cuyo autor no pudo venir pero delegó en otro la delicada responsabilidad de

pintar en el Museo de Arte Moderno de Bogotá una línea recta roja que partía del medio de la pared izquierda y tenía algo más de un metro de longitud. No estaba acompañada de ninguna nota “explicativa”.

A falta de mensajes históricamente vigentes, que sólo pueden transmitir las clases sociales más avanzadas, las que jalonan la historia, el imperialismo norteamericano comunica, a través de la producción de estos artistas y de sus discípulos en Colombia y en el resto de las neocolonias, el caos, el vacío y la podredumbre que crecen en su interior. Pero no todo lo relativo a esta exposición es malo. Hay algo sumamente bueno, y es que se trata de un importante material de enseñanza en sentido negativo. Todo lo reunido allí es nocivo y decadente y es, al mismo tiempo, lo dicen sus propios apologistas, lo mejor que tienen. Resulta pues muy beneficiosa la muestra para la revolución. Utilizando conscientemente a esos maestros por ejemplo negativo, profundizando en el conocimiento de su naturaleza de clase y en sus métodos avanzará la lucha contra ellos. El pueblo sabe que esos artistas se han colocado en una posición hostil frente a él, que sus obras reflejan y promueven intereses opuestos a los suyos, y comprueban que ellos combaten todo lo que él apoya y odian todo lo que él aprecia. Y los artistas decididos a servir al pueblo saben que el arte revolucionario no surge ni se desarrolla espontánea y apaciblemente, sino en lucha con su contrario, el arte reaccionario, siendo esta lucha una condición indispensable.

No puede verse pues en “Color” solamente el aspecto de la agresión cultural del imperialismo sino también, y principalmente, su descomposición y debilidad crecientes. Al tiempo que oprime a los sectores atrasados del pueblo y vulnera nuestra independencia, ese arte socava también sus propias bases contribuyendo a educar por ejemplo negativo a las masas revolucionarias que desentrañan su contenido clasista reaccionario, calan su veneno y se arman de nuevos y más profundos conocimientos para la lucha por su destrucción, lo que hace parte inseparable de la causa de la liberación nacional.

**“Color” una enseñanza por ejemplo negativo.
Clemencia Lucena, Vivencias, Cali, julio de 1975**

En 1930 Walter Benjamin escribe una reseña de un libro editado por Ernst Jünger (*War and Warriors*). El título que Benjamin le da a su reseña es *Theories of German Facism*. Benjamin empieza el texto citando una frase de Alphonse Daudet: “El automóvil es la guerra.”² Le sorprende el materialismo intuitivo que está encerrado en ella:

¿QUÉ SIGNIFICA PERDER UNA GUERRA?¹

Esta sorprendente asociación de ideas estaba basada en la percepción que tenía Daudet de que hubo tal incremento en aparatos técnicos, fuentes de poder, tempo, y demás que las vidas privadas no pudieron ni absorberlo completamente ni utilizarlo adecuadamente pero que no obstante exigía una justificación. Se justificaban a si mismos en la medida que se abstendían de cualquier interacción armoniosa en la guerra, cuyo poder destructivo proveía evidencia clara de que la realidad social no estaba lista para hacer de la tecnología un órgano suyo, y que la tecnología no era lo suficientemente fuerte para dominar las fuerzas elementales de la naturaleza.³

Benjamin está enunciando una tesis sobre las cosas —sobre las cosas que están a la mano; sobre un carro, una mesa, una silla, un televisor, una impresora, una sábana. La tesis se puede desglosar en dos partes. La primera, que la forma de las cosas determina la manera como la gente interactúa con esas cosas. La segunda, que esa interacción debe ser el punto de partida para una apropiación crítica de la realidad. Sólo así el crítico está actuando al escribir.

Precisamente eso es lo que ataca Benjamin del libro editado por Jünger. Son ensayos sobre la primera guerra mundial que intentan dibujar esa guerra y sus guerreros con un pincel “gentil y gallardo” para alejarla de la cruda realidad —tecnológica— de las trincheras, el gas, las ametralladoras y los bombardeos. Junger estuvo en las filas del ejercito derrotado.

Por lo tanto resulta un tanto asombroso encontrar, en la primera página, esta afirmación: “resulta secundario en cuál siglo, por cuáles ideas y con qué armas se peleó.” Lo que resulta más asombroso de esta afirmación es que su autor, Ernst Jünger, adopta así uno de los principios del pacifismo —de hecho, el más cuestionable y abstracto de todos sus principios. Aunque para él y sus amigos esto no se basa tanto en un esquema doctrinario, sino en un fuertemente arraigado —y bajo cualquier estándar de pensamiento masculino— misticismo impío.⁴

Lo que ataca Benjamin es que Junger intente separar el acto de luchar en una guerra de la realidad material de esa lucha (parte uno de la tesis), y por lo tanto impida una apropiación crítica de la guerra. El resultado para Benjamin, es una mistificación vacía de esa guerra. Que sea Jünger, un alemán, quien ponga en marcha esta mistificación es doblemente complicado para Benjamin.

¿Qué significa “ganar” o “perder” una guerra? ¿Qué punzante el doble significado de ambas palabras! El primero,

más literal, ciertamente se refiere al resultado de la guerra, pero el segundo significado —que crea ese peculiar espacio vacío, la caja de resonancia, en esas palabras— se refiere a la guerra como un todo y sugiere que su resultado también altera el significado que se mantiene entre nosotros. Este significado dice, de alguna manera, que el ganador se queda con la guerra; el perdedor la extravía. Dice que el ganador se anexa a si mismo la guerra, la hace su propiedad; el perdedor ya no la posee más y debe vivir sin ella. Y no sólo debe vivir sin la guerra *per se*; también sin cada una de sus subidas y bajadas, sin cada una de las movidas más sutiles de su ajedrez, sin cada una de sus acciones más remotas. Ganar o perder una guerra penetra tan profundamente (si seguimos el lenguaje) en el tejido de nuestra existencia, que nuestras vidas se enriquecen o se empobrecen de símbolos, imágenes y fuentes. Y como hemos perdido una de las más grandes guerras en la historia del mundo, una que involucraba toda la sustancia espiritual y material de un pueblo, podemos dar cuenta del significado de esta pérdida.⁵ —Aunque es doblemente complicado, porque la guerra perdida ya una vez en el campo de batalla, se pierde otra vez al negarle al lenguaje la posibilidad explorar la realidad concreta y material de esa pérdida. Reemplazando esa realidad concreta con nociones vagas y abstractas.

1 Por Bernardo Ortíz

2 Benjamin: pág. 312

3 *Idem*. “This surprising association of ideas was based on Daudet’s perception that there had been an increase in technological artifacts, in power sources, in tempo, and so on that private lives could neither absorb completely nor utilize adequately but that nonetheless demanded justification. They justified themselves in that they abstained from any harmonious inter-

play in war, whose destructive power provided clear evidence that social reality was not ready to make technology its own organ, and that technology was not strong enough to master the elemental forces of society.”

4 Ibid., pág. 313. It is therefore quite astonishing to find, and on the first page at that, the statement: “It is of secondary importance in which century, for which ideas, and with which weapons the fighting is done.” What is most astonishing about this statement is that its author, Ernst Jünger, thus adopts one of the principles of pacifism—indeed, the most questionable and most abstract of all its principles. Though for him and his friends this is based not so much on some doctrinaire schema as on a deep-rooted and—by all standards of male thought—really rather impious mysticism.

5 Ibid., pág. 315. What does it mean to “win” or “lose” a war? How striking the double meaning of both words! The first, manifest meaning certainly refers to the outcome of the war, but the second meaning—which creates that peculiar hollow space, the sounding board, in these words—refers to the totality of the war and suggests how the war’s outcome also alters the enduring significance it holds for us. This meaning says, so to speak, the victor retains the war; the vanquished misplaces it. It says, the victor annexes the war for himself, makes it his own property; the vanquished no longer possesses it and must live without it. And he must live not only without the war per se but without every one of its slightest ups and downs, every subtlest one of its chess moves, every one of its remotest actions. To win or lose a war reaches deeply (if we follow language) into the fabric of our existence, that our whole lives become that much richer or poorer in symbols, images and sources. And since we have lost one of the greatest wars in world history, one which involved the whole material and spiritual substance of a people, one can assess the significance of this loss.



**“hacemos
arte
público”**

OPE
ORGANIZACION PUBLICIDAD EXTERIOR LTDA
director general Jaime Gutiérrez Plaza

El artista contemporáneo ha sido muy consciente de que los componentes esenciales de la experiencia visual y estética brotan de la interacción del color en el plano pictórico y de la del impacto del color sobre el espectador.

-Kynaston McShine, 1975

En 1975, Clemencia Lucena describe una pintura de Daniel Buren como “una sábana “King Size”, de rayas naranjas y blancas.”⁷ La descripción resulta chocante precisamente por que una pintura de Daniel Buren es también eso: líneas de 8.7 cms de ancho pintadas de colores brillantes, como las de cualquier sábana. El texto de Lucena es una crítica a la exposición Color que el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) mandó al Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAM) en 1975. No es difícil imaginar que un lector del texto lo rotule rápidamente como un asalto ideológico, y por lo tanto estrecho sobre una exposición de la que alguien dijo en su momento “No recuerdo haber visto en Colombia otra exposición de igual significado sobre arte internacional contemporáneo.”⁸ El argumento principal del texto está condensado en el penúltimo párrafo.

Pero no todo lo relativo a esta exposición es malo.

Hay algo sumamente bueno, y es que se trata de un importante material de enseñanza en sentido negativo. Todo lo reunido allí es nocivo y decadente y es, al mismo tiempo, lo dicen sus propios apologistas, lo mejor que tienen. Resulta pues muy beneficiosa la muestra para la revolución. Utilizando conscientemente a esos maestros como ejemplo negativo, profundizando en el conocimiento de su naturaleza de clase y en sus métodos, avanzará la lucha contra ellos.

Lo que propongo es un ejercicio de lectura: ¿qué pasa si uno escoge preguntar por lo que hace el texto y no por lo que dice? Si, es un ejercicio que corre el riesgo de entrar en el viejo problema de la forma y el contenido. Y si, por eso mismo, también corre el riesgo de neutralizar el contenido político de la crítica de Lucena. Pero afirmo que el riesgo vale la pena porque paradójicamente puede restituir la potencia crítica del texto. De los cinco párrafos que tiene “Color”, una enseñanza por ejemplo negativo, es el tercero el que hace la crítica. Y eso que hace Lucena es simple: toma decisiones deliberadas acerca de cómo hablar de la exposición. De cómo representarla. Decide, por ejemplo, no nombrar a ninguno de los artistas. No nombra a Sol Le Witt, ni a Daniel Buren, ni a Lucio Fontana, ni a Jasper Johns, ni a Jackson Pollock, ni a Mark Rothko, ni a Frank Stella, ni a Robert Motherwell, ni a Brice Marden, ni a Barnett Newman, ni a Ellsworth Kelly, ni a Yves Klein, ni a Willem de Kooning, ni siquiera a Andy Warhol (del que habían expuestos dos Maos, tal vez los únicos cuadros “figurativos” en la exposición).

Los artistas son anónimos “autores”, genios —entre comillas—, o “propietarios” de cosas que están en la pared principalmente. Y para convertir las pinturas en cosas puestas en la pared las describe como eso, como cosas y elude cualquier palabra mistificadora. Habla de “pegotes”, “manchas”, “pedazos de telas amarillos”, “rayas”, “trapos verdes” y “sábanas “king size”. Todas estas decisiones rompen la jerarquía del espacio de exposición. De esta manera puede darle a las fichas de las técnicas de las obras (que describe como “notas”, “tarjetas “explicativas”, “notas “didácticas” y “notas “explicativas”) la misma importancia que a las obras. Y esto precisamente revela una idea clave: que una exposición es un agregado de cosas, una constelación de objetos, en últimas una puesta en escena. Que esa puesta en escena no tienen una verdad detrás, que su texto es también una representación.

6 Por Bernardo Ortiz

7 Lucena pág. 36

8 Ana Mercedes Hoyos en *El Tiempo*, marzo 22 de 1975

Por las Galerías

Color

Museo de Arte Moderno - Plafetario Distrital. Parque de la Independencia.

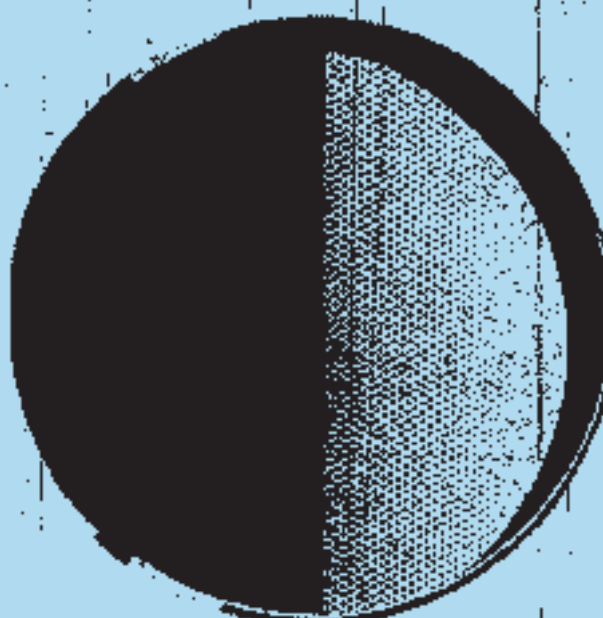
Bajo la dirección de Kynaston Mc Shine, Curador de Pintura y Escultura del Museo de Arte Moderno de Nueva York, se presenta esta espléndida muestra, que posteriormente viajará por las principales capitales de la América Latina.

La preparación de esta muestra se llevó a cabo más de dos años. Son 56 artistas con 63 obras, la mayor parte de las cuales son de tamaños colosales. Oleos y acrílicos únicamente. El color en la pintura, agotando todas sus posibilidades.

El arte moderno, enfocado cromáticamente, en el último cuarto de siglo. A partir de 1950 se empieza el conteo hasta el año que estamos viviendo, a través de nombres como Norman Bluhm, Roy Lichtenstein, Daniel Buren, Alexander Liberman, Willem de Kooning, Ralph Humphrey, Anthony Tapies, Jackson Pollock, Al Held, Helen Frankenthaler, Ray Parker y otros.

Son artistas europeos y norteamericanos exhibiendo su trabajo, su personal concepción del color. Porque el color es una de las elementos predominantes en la pintura contemporánea. El signo decisivo en el lenguaje de todos y cada uno de los expositores.

Color y color, porque en los grandes cuadros de hoy, es vibración en las paletas, para usar una palabra, nada más, pues ya son legión los que utilizan vidrios móviles, latas y hasta el piso mismo para mezclar los tonos — luminosidad, intensidad,



dad que hiere las retinas, que obliga a mirar los grandes lienzos con interés subyugante.

Ciertamente no son muchas las oportunidades que el público tiene de gozar una serie de cuadros que reúnen los nombres principales de la ya extensa lista de famosos coloristas representados en los principales museos y en las más exigentes colecciones particulares, amén de subida cotización en las bolsas de valores del arte en Europa y América. Porque es frente a los originales que pueden formarse los conceptos que apenas con reproducciones, por buenas que parezcan, son apenas tentativos.

Y sea el momento de decir algo acerca de los trapezos que encuentran quienes se meten en estas empresas, cuando deben afrontar la cuestión aduanera. Nada sería tan encomiable como la colocación en los puestos que deben tramitar la llegada y salida de obras de arte, a personas que sepan que es una pintura, que una escultura. Capaces de distinguir entre originales y reproducciones. Idóneos en la captación de los alcances que tiene una exposición itinerante y el mensaje que el arte conlleva.

Jorge Murero Clavijo

La juventud: con arte y sin museo

Una línea roja sobre un estúpido cuadro, un trazo sobre un estúpido cuadro, un trazo sobre un cuadro estúpido, y así sucesivamente, hasta que el cuadro estúpido se convierte en un cuadro estúpido. (Cita de un crítico de arte).

Recuerdo que, en el momento de escribir estas líneas, yo estaba en un museo de arte, pero pretendiendo que con esta pretensión de "arte" yo estaba en un museo de arte. (Cita de un crítico de arte).

El nombre "público" que acompaña esta muestra en el Museo de Arte de la ciudad de Bogotá, es un nombre que se le ha dado a la obra de arte, pero que no tiene nada que ver con el arte. (Cita de un crítico de arte).

La palabra "arte" es una palabra que se le ha dado a la obra de arte, pero que no tiene nada que ver con el arte. (Cita de un crítico de arte).

derram del elegante, en el que "la obra de arte" es un "arte" que se le ha dado a la obra de arte, pero que no tiene nada que ver con el arte. (Cita de un crítico de arte).

Esta exposición, sobre los precedentes cuadros de Vito Vasarelli y pocos otros, parece estar al mismo nivel de "arte" que los cuadros de "arte" que se le ha dado a la obra de arte, pero que no tiene nada que ver con el arte. (Cita de un crítico de arte).

Tanto esfuerzo humano y tanto dinero invertido en esta exposición — me parece — son injustificados. Por qué no se emplean esas fuerzas en mejorar las condiciones de vida de las personas? Sugerimos a los artistas que en vez de este vano esfuerzo, se dediquen a hacer obras de arte que sean útiles a la humanidad. (Cita de un crítico de arte).

Fernando Ariza G.



La operación de Lucena es también un ejercicio de lectura. Hay un problema que pasa desapercibido cuando se habla de “leer” pinturas, o exposiciones de pintura, para ser más preciso. No parece que hubiera nada de malo con eso. De hecho es lo que se espera de las disciplinas discursivas que dan vueltas alrededor del arte. El problema es que la palabra “leer” designa una acción que es ante todo la puesta en escena de una metáfora: que la superficie de una pintura es como la superficie de una página impresa. O si se quiere ser más preciso, en el caso que concierne a estas notas, que las paredes con pinturas y fichas técnicas son como la superficie de una página impresa, y por lo tanto pueden ser leídas. Es decir, pueden ser traducidas a un discurso que está ya allí, en esas paredes, y que sólo necesita ser descifrado.

La crítica empieza con una decisión acerca de cómo interactuar con eso que va a ser criticado. La lectura, por ejemplo, es una forma posible de interacción. Tal vez la más lógica cuando la crítica va a ser impresa. Pero no por eso la única forma posible. Cabe suponer que un cambio de medio exigiría también pensar en otras formas. Cambiar la “lectura”, por ejemplo, por el “registro” —en el caso de un medio audiovisual. Ambas palabras entre comillas. No cabe duda que en el caso de Lucena, su decisión de cómo interactuar con esa exposición es deliberada. Su lectura desnuda esas obras, les quita todo el ropaje que impide verlas como lo que también son: “pegotes”, “sábanas”, “pedazos de tela”; y para hacerlo tiene que construir un lenguaje que haga pedazos el espacio fantasmagórico que ha construido en torno a ella el discurso sobre la pintura abstracta.

En el título de su crítica a esa misma exposición, Martha Traba declara de entrada que ese espacio fantasmagórico queda a salvo: “Color es historia”. Por eso mismo el lenguaje que utiliza Traba resulta tan opuesto al de Lucena. Aún si Traba insinúa la importancia de entender que las obras expuestas en Color responden a las particularidades de un contexto específico —el norteamericano—, hay una confianza en la estabilidad objetiva de los valores pictóricos que se traduce en un tono condescendiente y por lo tanto inofensivo.

9 Por Bernardo Ortiz

***COLOR, lo más importante
que ha llegado a Colombia***

La exposición "Color" que se exhibe en el Museo de Arte Moderno de Bogotá ha sido muy bien recibida por más de 40 mil visitantes, produciendo un gran impacto.

"Aunque la vida es cambiante,
 yo prefiero ser happy hoy que
 mañana, y a veces me da a veces
 momentos de plenitud que
 dentro del día de ayer me
 olvidé de vivir. Me gusta
 experimentar y descubrir cosas
 maravillosas", según comenta
 la Sra. C. Amador.

El estudio de este y otros temas en el marco del Museo del Arte Moderno, Leonardo Guzmán, señala que la importancia de la exposición es evidente en cada uno de los ejes de los ejes temáticos que el museo tiene: la exposición puede ser vista de muchos modos.

La encuesta está realizada por El TCM-O, el organismo encargado de la información estadística de los principales indicadores de la muestra y a gran portabilidad de se-
guir el mejor uso actual de estadísticas de salud y bienestar.

Para Emma Anauș, directoră de Museu Național, este extraordinar să ai, în același timp, un grad înalt de exponență în România și apăsător efect de canta caudal și îngrădindu-te.

$$\int_{\mathbb{R}^n} |f(x)|^p dx = 0 \quad \text{for } p > 1.$$

1991, en el que se reconocen fuertes rasgos de la capacidad de pensamiento y el primer de la capacidad de reconocer la capacidad. Se reconoce haber visto en el mundo una expansión de la capacidad de pensar sobre uno mismo, como consecuencia de la alfabetización y la presencia de la tecnología. Así, Merleau-Ponty

En una entrevista, el profesor de la asignatura de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, Juan Carlos Rodríguez Cordero, afirma que el arte de la época barroca en España se caracteriza por la "exuberancia de los volúmenes, la riqueza de los detalles, el uso de la luz y la sombra para crear efectos dramáticos, y la búsqueda de la emoción y el pathos en la representación de los temas religiosos y mitológicos".

Musclea eimoplax

[illegible]

1. H^+ is produced. Here, H^+ is produced by the reaction of H_2O with H_2O . The reaction is: $\text{H}_2\text{O} + \text{H}_2\text{O} \rightleftharpoons \text{H}_3\text{O}^+ + \text{OH}^-$. The H^+ is produced by the reaction of H_2O with H_2O . The reaction is: $\text{H}_2\text{O} + \text{H}_2\text{O} \rightleftharpoons \text{H}_3\text{O}^+ + \text{OH}^-$.

deixam o poder municipal e os
conceitos de cidadania res-
postos a uma administração
política, de modo que os mu-
nicípios, desafiados por uma
política de desenvolvimento
permanente.

Optimal directions

El director de prensa y relaciones públicas municipal, Juan Elías Martínez, expresó la alegría del Ayuntamiento de Madrid al haber sido elegido alcalde de Madrid, y dijo: "Es una experiencia envidiable que nos brinda el Ayuntamiento de Madrid".

Aviso: De acordo com o sistema de Otimização de Visualização, o conteúdo desta publicação pode não ser exibido corretamente em alguns dispositivos. Para obter a melhor experiência, recomendamos que você visualize esta publicação em um navegador de desktop.

Verónica, la esposa de Carlos, dice: "Si yo sé" respecto a la experiencia es una gran oportunidad de la cual he aprendido a hacer más cosas y a hacerlas mejor. La experiencia es una gran oportunidad de la cual he aprendido a hacer más cosas y a hacerlas mejor.

It may be noted that the above is a very general statement. It is not intended to imply that the above is a complete list of the factors which may be considered in the selection of a material. The above is merely a guide to the selection of a material.

El informe de la Comisión Interministerial de "Lucha contra el delito de falsificación", que el 11 de febrero de 1995 se presentó al presidente de la exposición, decía que el 90 por ciento de los falsos eran de origen extranjero.

Entrada gratuita a museos

De acordo com a metodologia de trabalho, o primeiro passo a ser seguido é a identificação da entidade ou instituição que dependa do programa. Em seguida, o U-2000, 8210.1.12.

De modo a evitar a poluição do rio, os moradores de São Carlos não devem jogar lixo e resíduos sólidos no rio. Também não devem jogar óleo e produtos químicos no rio. Os moradores devem evitar o uso de produtos químicos em casa e no trabalho. Os moradores devem evitar o uso de produtos químicos em casa e no trabalho.

The following table shows the percentage of the total population of the United States in the various foreign-born groups in 1900.

Environ. Biol. Fish. (2015) 98:1037–1047
DOI 10.1007/s10641-015-0300-0

Como se ha de entender, el ministro de los Asuntos Exteriores de la Unión Soviética, Gromyko, en el día del partido comunista, expresó sus mejores deseos de colaboración con los comunistas de la Unión Soviética, que los comunistas de la Unión Soviética, el 12 de mayo de la presente, se reunieron en la Unión Soviética.

El poeta John Ashberry cuenta una anécdota sobre Carl André. El escultor instaló unos peñascos enormes a las afueras de Hartford, Connecticut. La gente le preguntaba a André que cómo podían estar seguros de que esas piedras, esos peñascos, no eran una estafa. Cómo estar seguros de que fueran the real thing. La respuesta de André desconcierta a Ashberry; el escultor acepta que él mismo podría estar estafándose: “Yo mismo me podría estar estafando. Si los estoy engañando entonces yo me he engañado. Es posible.” Para Ashberry esta declaración era importante porque reconocía explícitamente que el arte contemporáneo puede estar fundado en nada, y esa posibilidad es precisamente lo que resulta conmovedor —a veces—, del arte contemporáneo: que alguien haga un esfuerzo inútil.

Aunque la posición de Lucena es totalmente contraria a la de Ashberry, la forma como está construido el texto permite tomarse en serio, aunque sea por un momento, la posibilidad de que una pintura de Elsworth Kelly (“un pedazo de tela amarilla”) sea nada. En ese sentido el texto crítico está involucrándose directamente con la obra (está actuando en los términos definidos por Benjamin atrás). No la está poniendo entre comillas, intentando discernir cuál fue la intención del artista, o dándole un significado al amarillo, sino que se está tomando muy en serio ese “pedazo de tela amarillo”. La posibilidad de que la obra sea nada se mantiene intacta. Paradójicamente el valor de una buena parte de las obras exhibidas en Color descansa precisamente sobre esa posibilidad —Stella, Kelly, Buren, Warhol, LeWitt.

Mucho por hacer, pero ya

—El Instituto Colombiano de Cultura ha venido trabajando durante estos meses, en forma muy intensa, en la reorganización administrativa de sus dependencias, en la incorporación de nuevo personal, en la evaluación y análisis de los programas existentes, para así comenzar a planear, y poner en marcha —como ya está sucediendo— su nueva política cultural—. Con estas palabras Gloria Zea de Uribe, la Directora de Colcultura, inicia este diálogo "que, estoy segura, servirá para dar a conocer a la opinión pública no solo la importancia tan decisiva que este Instituto tiene en la vida nacional, sino también la inmensa complejidad y multiplicidad de tareas que debe llevar a cabo". Para ello hemos, además, agregado, con la invaluable cooperación de la junta directiva, integrada por Augusto Jiménez, en representación del ministro de Educación, de Clara Nieto de Ponce de León, en representación del ministro de Relaciones Exteriores, los representantes de la Presidencia de la República Alvaro Castañ, Castillo, Antonio Panesso Robledo, Eduardo Mendoza Varela y Jorge Eliecer Ruiz, y el representante del ICES, Pablo Oliveros. Gracias a ellos, y a todo el personal del Instituto, ya podemos empezar a mostrar realizaciones.

Patrimonio

—¿Cuál sería entonces, la primera?

—Comencemos por el principio. Entre el 20 y el 28 de mayo se realizará en Bogotá el Primer Seminario de Patrimonio Cultural. Esta es la base de todo, ya que mediante el análisis de la legislación vigente y el estudio de la realidad colombiana, se redactará un Proyecto de Código de Protección del Patrimonio Cultural Colombiano. No se puede seguir trabajando, en este sentido, sin una ley eficaz, práctica, que se cumpla, y que tenga mecanismos operantes que nos permitan hacerla cumplir. En este punto quiero ser muy enfática: el inventario, la conservación y protección de nuestro patrimonio cultural es tan esencial y tan decisivo como las leyes que protegen nuestros recursos naturales.

—Hace poco recibió Colcultura, por parte de la OEA, la designación de ser sede, precisamente, del Centro Interamericano de Inventario del Patrimonio Histórico y Artístico.

—¿Qué significa esto?

—El reconocimiento, a nivel del Continente, de la tarea que esta dependencia del Instituto ha realizado. Ta sido ella la encargada, a partir de su fundación en 1970, de comenzar a levantar —ya que es este un trabajo de muchísimos años— el censo de los bienes muebles e inmuebles del valor histórico y artístico existentes en el país. Las 8.000 fichas constituyen, por su rigor científico, el punto de partida para el conocimiento de nuestra riqueza cultural y sus características. Por eso vamos a darlas a conocer al público, mediante exposiciones por todo el país, para que así la gente vaya adquiriendo progresiva conciencia de lo que poseemos. Qué es un bien Cultural, cómo conservarlos, la importancia de éste, etc. Esta función didáctica ya la considere fundamental. O sea que una exposición general, y otras dos regionales: Antioquia y Santander, mostraron este aspecto de nuestra realidad cultural. Por otra parte, el Centro recibirá, a partir de este año, becarios nacionales, y a partir del 75, de toda América, para así continuar en su labor.

Programa antropológico

—El Instituto Colombiano de Antropología es, también, una dependencia de Colcultura?

—Sí, y me parece muy oportuno relacionarlo con todo lo anterior, ya que el Instituto de Antropología concentra todos sus esfuerzos, el presente año, en las estaciones antropológicas —actualmente hay 5— que situadas en lo que se pudiera llamar el sector marginal de Colombia —la Guajira, el Chocó, algunas zonas de Nariño, Putumayo, la Amazonia, la Orinoquia y los Llanos Orientales—, buscan realizar una antropología práctica. Antropólogos, botánicos, zoólogos, ecólogos, viven en ellas, y mediante el trabajo interdisciplinario buscan obtener un conocimiento global de la región y de sus habitantes. El fin no es solo elaborar una serie de monografías integrales sobre cada región que traigan, a su vez, las recomendaciones factibles sobre la forma de solucionar los problemas más apremiantes, con el mínimo de traumatismo para los grupos étnicos que habitan en cada una de ellas, sino contribuir a solucionar esos problemas en el propio terreno.

—Por otra parte, estamos or-

ganizando con el Instituto de Antropología el montaje de una exposición móvil, denominada "Prehistoria de Colombia", cuyo fin es lograr que el público comprenda cuáles son los valores autóctonos de Colombia, cuál es la base cultural del hombre colombiano, y qué relación existe entre las culturas arqueológicas y la actual cultura colombiana. Esta exposición, que abarca desde el año 126.600 antes de Cristo hasta la Conquista, recorrerá, también, todo el país. Será esta la primera de las muchas exposiciones de nuestro patrimonio que servirán para que el hombre colombiano adquiere conciencia de su identidad.

La Biblioteca en peligro

—Se dijo, hace ya algún tiempo, por la prensa, que la Biblioteca Nacional corría un grave peligro debido a las instalaciones de Invisión. ¿Qué hay de cierto en eso?

—Primero que todo, en los próximos días se iniciarán los estudios para la remodelación de la Biblioteca Nacional, la cual en 1977 cumplirá doscientos años de fundación. En relación con su pregunta: La opinión nacional comprobó, sorprendida, a mediados de marzo, cuando se inaugura en la Sala Gregorio Vázquez la exposición Testimonio, el gravísimo peligro que representa para la Biblioteca y el Archivo Nacional la invasión de la Televisora al techo y a los cables de alta tensión aplicados a los muros de la edificación. Tanto el Cuerpo de Bomberos en su informe del 27 de febrero de 1973 como el de la Asociación Nacional de Seguridad Industrial (febrero 16 del 73) fueron muy claros acerca del peligro que esto significa. Y no sobra repetir, en esta ocasión, que tanto la Biblioteca como el Archivo Nacional, guardan una serie de libros y de documentos, absolutamente irremplazables, y cuyo valor histórico es incalculable. Máximo si pensamos, un momento, que esta Biblioteca no solo sirve a Colombia sino, también, a los países vecinos, por ser ésta la Biblioteca más antigua del Continente americano.

Museos dinámicos

—Ha habido un cambio en el horario de los Museos. ¿A qué otras modificaciones serán sometidos?

—Bueno, en verdad no sólo ha habido un cambio en el

horario de los Museos a cargo de Colcultura, los cuales son el Nacional, Museo de Arte Colonial, 20 de Julio, Jorge Eliecer Gaitán y Juan del Corral: un cambio que yo considero muy funcional: de 9 de la mañana a 7 de la noche, con los domingos y miércoles por la tarde gratis, sino que una de las más urgentes necesidades de los Museos —hacer de ellos entidades vivas— ya se está cumpliendo. Se han creado dos juntas, compuestas por historiadores, profesores de arte, investigadores, críticos, para reorganizar y redistribuir las obras que posea cada Museo; o sea que existirá un criterio muy riguroso —artístico e histórico— para saber qué debe exhibirse y qué no, y por qué.

—Remodelación y reestructuración del Museo. Estas dos juntas comenzarán su labor con la asesoría en la remodelación y reestructuración a partir de esta semana. Habrá también, exposiciones periódicas, sobre temas o autores concretos. En el caso del Nacional, para el cual se concentra nuestro interés el presente año, se harán exposiciones de Ramon Torres Méndez, Los Comuneros y el pueblo, José María Espinosa y Alberto Urdaneta. De este modo, los Museos serán entidades dinámicas.

Restauración

—¿Colcultura tiene a su cargo, también un Centro de Restauración?

—Un Centro de Restauración que es el primero en América Latina, creado con ayuda del gobierno italiano y que tiene su sede en el antiguo convento de Santa Clara. Allí trabajan restauradores especializados en Roma y México, arquitectos, químicos, físicos, fotógrafos. Se cuenta con equipo de rayos X, radio-isótopos, y se están restaurando ya obras pictóricas de los Museos oficiales y posteriormente se recibirán también obras de colecciones particulares. Próximamente comenzarán a dictarse allí cursos de preparación técnica para multiplicar así el radio de alcance de dicho Centro.

Enseñanza artística

—¿A propósito, Colcultura, según he visto, cumple tareas educativas?

—Obviamente. La división de enseñanza artística coordina los cursos de pedagogía artística para profesores, ya licenciados y para bachilleres. A

empezamos

partir del lunes 17 de febrero, un centenar de alumnos, en cuatro niveles comenzará a recibir clases; un amplio pènsun, de cinco semestres, que abarca desde historia del arte y psico-pedagogía hasta antropología y metodología, los capacitará para impartir en colegios y escuelas una concepción mucho más actualizada de lo que debe ser la apreciación del arte. Por otra parte, la escuela de arte dramático también iniciará labores el 17 de febrero. Se han inscrito 80 alumnos, lo cual es, en verdad, una cifra récord. Pero debido a las limitaciones, tanto de espacio como de presupuesto, habrá que efectuar una selección. De todos modos, 43 alumnos, y 8 profesores, realizarán un aprendizaje teórico-práctico, de alto nivel.

—Ha habido críticas y comentarios a propósito del Festival de Manizales. ¿qué nos puede decir al respecto?

—Hemos pensado que es necesario prestar atención, primero, al teatro colombiano, no queremos negar, ni desconocer, la fecunda importancia de muestras internacionales, pero en ese sentido queremos ser, primero, nacionalistas. Por eso, el Festival de Teatro, que junto con el viaje del Salón Nacional de Artes Visuales, es, creemos, uno de los vehículos más eficaces para descentralizar la cultura, estará compuesto por tres etapas. Primero, muestras regionales simultáneas en cinco ciudades del país: Barranquilla, Bucaramanga, Medellín, Cali y Bogotá.

Segundo, muestra nacional en Bogotá, en la cual tomarán parte los grupos elegidos en las muestras regionales. Y, tercera etapa, la gira de los grupos seleccionados a través de todo el país. En dicho festival, podrán participar, en forma amplia y democrática, todos los grupos teatrales existentes actualmente en el país.

—¿Qué pasa en el Teatro Colón?

—Como bien sabe la opinión nacional, la obra de restauración estaba ya en la mitad, faltando 11 millones de pesos. La dirección del Instituto ya consiguió dicho dinero y la Facultad de Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional a cuyo cargo ha estado el estudio tanto físico como presupuestal de lo que falta y será, también, la encargada de concluir estos trabajos. Así que esperamos cumplir rea-

biendo las puertas del Colón, según lo prometido, el próximo 7 de agosto.

La Sinfónica

—¿Cuál es la situación actual de la Orquesta Sinfónica?

—Se está elaborando un nuevo reglamento que busca acabar con un cierto malestar existente entre la Orquesta, y conseguir, por medio de la colaboración de institutos descentralizados, la ayuda financiera necesaria para aumentar los sueldos de sus integrantes. De todos modos, la temporada de la Orquesta ya ha comenzado con gran éxito, con un concierto dirigido por Karol Bermúdez y para junio se iniciará una gira por todo el país, contando con la participación del destacado violinista colombiano Carlos Villa, quien trabajará, también, en forma especial con el grupo de cuerdas de la Orquesta. Para el concierto del 21 de marzo ha sido invitado el director suizo Daniel Lipton y para los conciertos del 4 y 11 de abril vendrá el español García Navarro. Probablemente uno de ellos sea nombrado director de la Orquesta.

Impuestos

—¿Que pasos ha dado Colcultura en lo referente a la clasificación de espectáculos?

—El Consejo de Selección Artística del cual forman parte no solo Colcultura sino también un delegado del ministerio de Hacienda, un delegado del ministerio de Comunicaciones y un delegado de la División de Impuestos del Distrito, resolvió modificar radicalmente su modus operandi. Primero, Colcultura no patrocinará ningún espectáculo; segundo, su labor consistirá tan solo en clasificar los espectáculos de acuerdo con un criterio científico y cultural.

—En vista de que los empresarios se quejan del impuesto a los espectáculos, se llegó a la conclusión de que hay que revisar las normas de los impuestos. Por lo tanto Colcultura, Coldeportes y el Distrito han formado una comisión que estudiará dicho asunto para proteger, así, tanto los espectáculos como a los espectadores.

Los libros

—Se han suspendido las publicaciones del Instituto. ¿Por qué?

—La nueva administración del Instituto realizó un estudio muy detallado sobre la Colección Popular teniendo a determinar las causas por las



Gloria Zea de Uribe, directora del Instituto Colombiano de Cultura, manifestó en reportaje exclusivo para EL TIEMPO que "Colcultura ya empieza a mostrar realizaciones concretas".

cuales hay actualmente dos millones de ejemplares en bodega. Como resultado de dicha evaluación las publicaciones del Instituto —Colección Popular, Colección de Autores Nacionales y una nueva denominada Biblioteca Básica Colombiana— reaparecerá bajo un riguroso criterio de selección, nuevo formato y más cuidada presentación. También se han efectuado cambios en cuanto a tiraje y distribución con el fin de lograr que dichas colecciones lleguen a todo el país. La colección popular, que aparecerá ahora una vez por mes, y con un precio no mayor de \$ 10.00, cuenta entre sus primeros títulos con obras de Gerardo Valencia y Estanislao Zuleta sobre Thomas Mann y Rubén Sierra Mejía.

—La Colección de Autores Nacionales comenzará con los cuatro siguientes títulos: Versiones poéticas de Otto de Greiff con prólogo de Hernando Valencia Goelkel; una selección de ensayos de Hernando Téllez, el gran crítico colombiano, que incluye un buen número de texto aún no recogidos en libro: los ensayos de Fernando Charry Lara que, con el título de "Lector de Poesía" agrupan sus trabajos acerca de poetas colombianos, españoles y latinoamericanos y una selección de poemas de Alvaro Mutis realizada por Fernando Charry Lara y J. G. Cobo Borda.

Encuentro folclórico

—Ya que el espacio, no permite extenderme más, y hay todavía muchísimos puntos a los cuales podría referirme como el desarrollo cultural de la

comunidad, la cultura a nivel rural, que es a mi modo de ver uno de los puntos básicos del programa de Colcultura, el Teatro Colón, los programas de TV en asocio con RTI, el programa de radio que se transmite por la Radio Nacional, medios de comunicación de masas, quisiera concluir hablando del Encuentro Folclórico Nacional, que se realizará en la segunda quincena de junio y que servirá para dar a conocer la verdadera cara del folclor colombiano, recuperando, de este modo, sus valores más auténticos y divulgando aspectos poco conocidos. Participarán en él dos grupos en representación de cada una de las 4 zonas folclóricas en que se halla dividido el país, Llanos, Región Andina, Región Pacífica, Región Atlántica. Financiado por el Fondo de Capacitación Popular de la Presidencia de la República, Colcultura y la Corporación de Turismo las presentaciones de dichos grupos, que no tiene carácter competitivo, servirán para la concreción de un archivo folclórico y preparar material didáctico, que como, en el caso de los discos que prensa Colcultura, incorporarán compositores y temas colombianos.

—Una pregunta trivial: recientemente en un periódico del occidente del país, un reportero descubrió, perplejo, que usted no era una "señora de la Cultura", sino también una mujer que piensa. ¿Nos podría contar en qué piensa una señora de la Cultura?

—En que tenemos mucho que hacer y lo estamos haciendo, en eso pienso.



Qué le falta a una ciudad tan importante como Bogotá?

"Las grandes ciudades no sólo pueden vivir de cines y parques..."
"A Bogotá le falta un centro cultural a la altura de las grandes ciudades..."

Bogotá y su principal centro cultural: La nueva sede del Museo de Arte Moderno.

El Museo

Sobre la Calle 26, entre las Carreras 7a. y 5a., se adelanta la construcción de la nueva sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Está dotada con un moderno auditorio, galerías, salas de proyección, biblioteca, cafetería, etc. Unas completas instalaciones que los aficionados al arte y la cultura disfrutan desde hace algún tiempo.



También ofrece descuentos en la compra de obras de arte, libros, cursos especiales, ciclos de cine, servicios de cafetería; y la inscripción gratuita del cónyuge y los hijos menores de 12 años, para que disfruten todos los servicios del Museo.

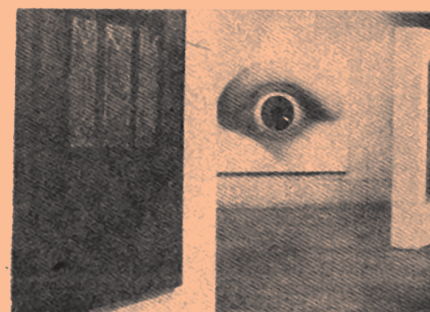
Usted puede aportar un ladrillo

Puesto que cada persona que desee pertenecer al Museo, con su participación aporta un ladrillo para la nueva sede, esta atractiva oferta promete asegurar el término de la construcción. Así, las exigencias culturales de Bogotá tendrán una muy efectiva respuesta: EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ

El "Ladrillo" de Santiago Cárdenas

Para financiar la última etapa de la construcción, la Junta Directiva del Museo organizó la rifa de una obra original del maestro Santiago Cárdenas, titulada "LADRILLO", que tiene un valor de \$120.000. La rifa se efectuará en Diciembre, en la sede del Museo.

Por sólo \$1.250, además de la boleta, la oferta incluye una litografía numerada de la obra y el carnet que da derecho a disfrutar los eventos que el Museo organiza: inauguraciones, películas, conferencias, seminarios, etc.



"EXTRACCIÓN" / DON NADIE



VOLANTE DE INFORMACION PARA LA CAMPAÑA

COMPRE UN "LADRILLO" PARA LA TERMINACION DE LA SEDE DEL

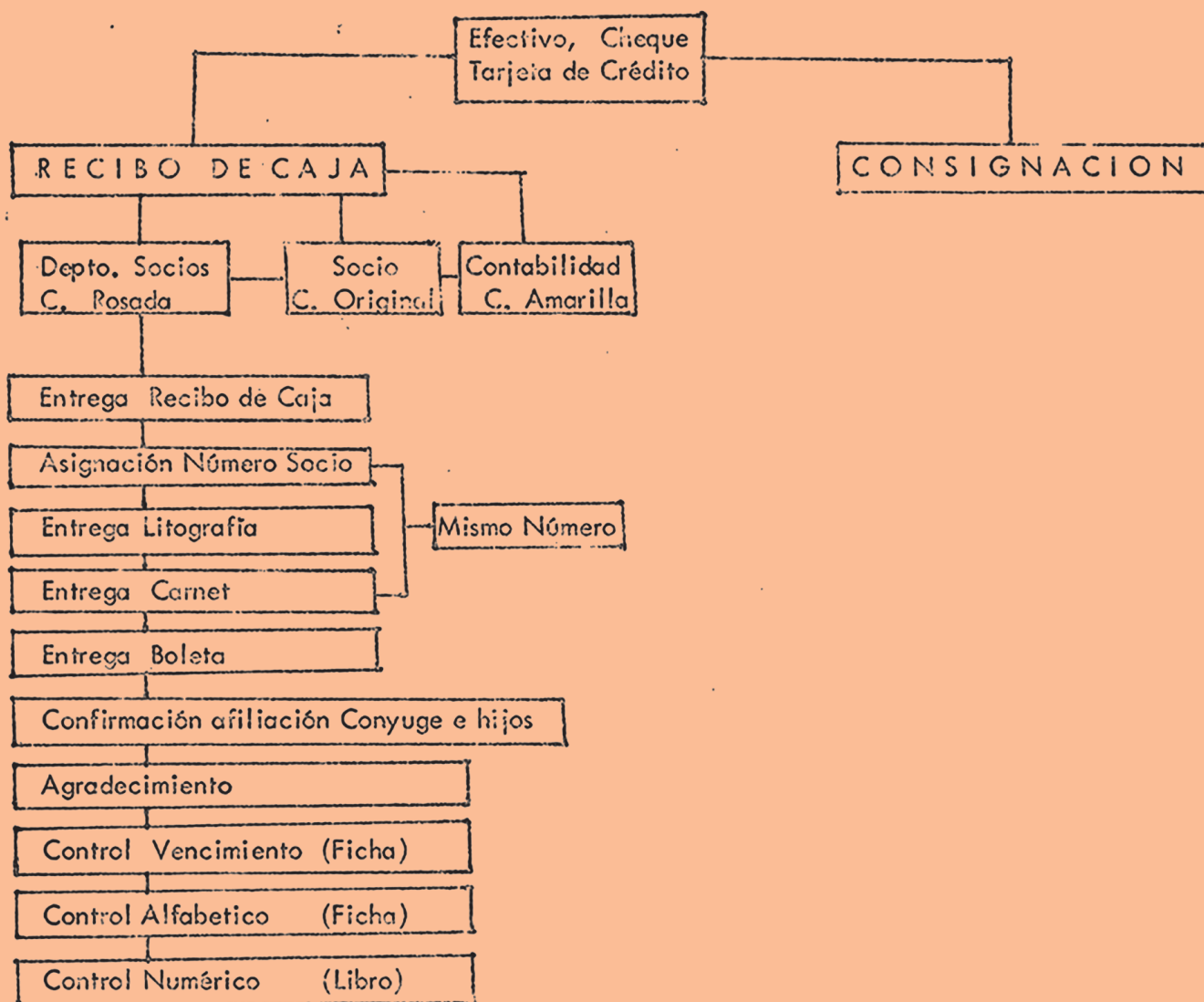
MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTA

Para financiar la última etapa de la construcción del edificio del Museo, se ha organizado una campaña tendiente a conseguir fondos, mediante la venta de una litografía de la obra "Ladrillo" del maestro Santiago Cárdenas por un valor de \$1.250.00. La obra original -cuyo precio real es de \$120.000.00- será sorteada posteriormente entre las personas que se hayan sumado a la campaña.

Con la afiliación al Museo cuyo valor de \$1.250.00 obtienen además de la litografía numerada, los siguientes beneficios:

1. El carnet que da derecho a disfrutar de los eventos que el Museo organiza: inauguraciones, películas, conferencias, etc.
2. Descuentos en la compra de obras de arte, libros, cursos especiales, ciclos de cine, conferencias, servicio de cafetería.
3. Inscripción gratuita del cónyuge y los hijos menores de 12 años para que también disfruten de los anteriores servicios.
4. Recibo periódico del Boletín Informativo del Museo.
5. El carnet del Museo tiene una vigencia de un año.

PROCEDIMIENTO QUE DEBE EFECTUARSE AL REALIZAR UNA VENTA DE UN " LADRILLO "



OBSERVACIONES

- El número de afiliación debe coincidir con el número de la litografía y el Carnet.
- El número de la boleta no puede coincidir por que las afiliaciones no se reciben en el mismo orden.
- Verificar si la persona que se afilia tiene conyuge e hijos menores de 12 años
- Elaboración ficha control de vencimientos.
- Elaboración ficha control alfabetico.
- Hacer sobre donde se incluye - Recibo de Caja, Carnet, boleta, y agradecimiento.
- Empacar litografía y en el empaque anotar el número de la misma, que debe coincidir con el número carnet y de afiliación.



Sobre la Calle 26, entre las carreras 7a. y 5a., se adelanta la construcción de la nueva sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Para usted, para que disfrute y viva todas las actividades culturales y artísticas, la nueva sede está dotada con un moderno auditorio, galerías, salas de proyección, biblioteca, cafetería, etc.

Aporte usted un ladrillo, es fácil!

Museo de Arte Moderno de Bogotá.
Disfrútelo, es suyo!

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ.
Donde vive la cultura.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ.
Donde vive la cultura.

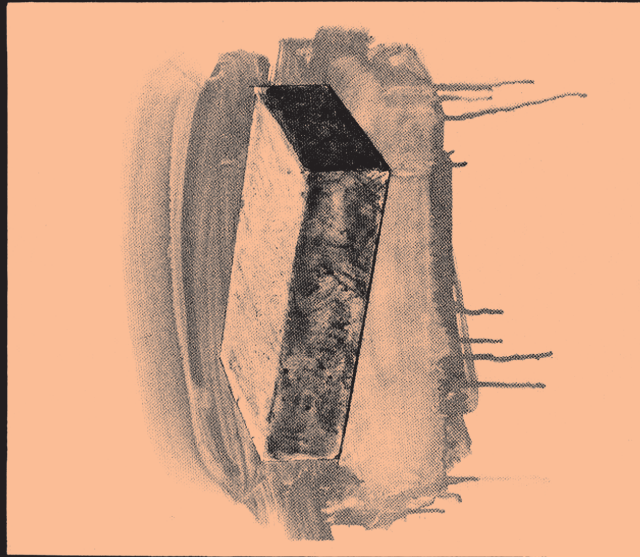


Pertenezca al Museo y con su carnet, disfrute todos los eventos que el Museo organiza: inauguraciones, películas, seminarios, cursos especiales, etc. Además, usted contará con grandes descuentos en la compra de obras de arte, libros, conferencias, ciclos de cine y servicio de cafetería.
Museo de Arte Moderno de Bogotá.
Disfrútelo, es suyo.

Gáñese \$19.000⁰⁰
Llene este cupón
y por sólo \$1.250⁰⁰
participe en la Rifa de
la obra "Ladrillo"

Señores Museo de Arte Moderno de Bogotá:
Deseo pertenecer al Museo. Espero el carnet, la boleta y la litografía numerada. Adjunto los \$1.250. correspondientes a mi afiliación.

Nombre _____
C.C. _____
Dirección _____
Teléfono _____



Autor: Santiago Cárdenas
Título: "Ladrillo"
Técnica: Mixta
Tamaño: 70 X 50 cms.
Valor real: \$120.000⁰⁰
Para usted: \$1.250⁰⁰

Por sólo \$1.250, pertenezca al Museo de Arte Moderno de Bogotá y participe en la rifa de una obra original del maestro Santiago Cárdenas, que tiene un valor real de \$120.000. Además, recibirá una litografía numerada de la obra. Y así, usted aporta un ladrillo para la nueva sede del Museo.

Si su aporte es de \$5.000, o más el Museo expedirá a su nombre un certificado de donación, deducible del impuesto sobre la renta.

...la obra del maestro Santiago Cárdenas "Ladrillo" (Valor \$120.000.000)

Santiago Cárdenas

Nace en Bogotá en 1937. Estudia en el Rhode Island School of Design, donde se gradúa con el título de B.F.A. en pintura, 1960. Estudia en la Escuela de Arte de Yale University y se gradúa con el título de M.F.A. en pintura, 1964.

Ha expuesto en Argentina, Australia, Colombia, Cuba, Panamá, Méjico, Perú, Puerto Rico, Venezuela, Francia y los Estados Unidos.

Su obra se encuentra representada en las colecciones de prestigiosas instituciones como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Museo de Bellas Artes de Caracas y Casa de las Américas en La Habana.

Es actualmente uno de los artistas más destacados del país. Vive y trabaja en Bogotá.

Museo de Arte Moderno de Bogotá.
Disfrútelo, es suyo!



MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ.
Teléfonos: 2835845 y 2858098

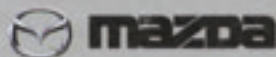
Donde vive la cultura.



MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ.
Donde vive la cultura.

impresa por op gráficos hda

Mazda Allegro 2004 - Arte cinético



CONCESIONARIOS: • **ARMENIA:** Angel Botero Ltda. Tel.: (098) 7453305 • **BARRANQUILLA:** Janna Motor's S.A. Tel.: (098) 3444434 • **BOGOTÁ:** Alicia Ltda. Tel.: (091) 2262200 - (091) 6192409 Automotora Donatos Ltda. Tel.: (091) 4460999 Autos Marca Ltda. Tel.: (091) 2887677 Casa López Bogotá S.A. Tel.: (091) 4183911 Casa T-10 Automotriz S.A. Tel.: (091) 6110311 Centro Motor S.A. Tel.: (091) 2690599 - (091) 2100099 Jorge Conde Mora y Cia Ltda. Tel.: (091) 2712806 - (091) 6500600 Madautos Ltda. Tel.: (091) 5341111 MazMotor Ltda. Tel.: (091) 6364500 Motoville Ltda. Tel.: (091) 4144811 - (091) 2141270 • **BUCARAMANGA:** Mayonautos S.A. Tel.: (091) 6323434 • **BUGA:** Mazko S.A. Tel.: (092) 2281565 • **CALÍ:** I.C. Automotores Ltda. Tel.: (092) 4422626 Magrin S.A. Tel.: (092) 6944237 Maz Autos Ltda. Tel.: (092) 3380091 - (092) 3320133 - (092) 6616606 Mazko S.A. Tel.: (092) 3314837 - (092) 6670237 Motoville Ltda. Tel.: (092) 4383000 - (092) 5535360 Vehiville S.A. Tel.: (092) 5522158 • **CARTAGENA:** Autobol S.A. Tel.: (095) 6690035 • **IBAGUÉ:** Sida S.A. Tel.: (098) 2641911 • **MANIZALES:** Colautos S.A. Tel.: (096) 8841212 • **MEDELLÍN:** Automotora Ltda. Tel.: (094) 2620200 Caprimotor Ltda. Tel.: (094) 2686868 Vehículos del Camino Ltda. Tel.: (094) 2623011 Somerauto S.A. Tel.: (094) 2682100 • **MONTERÍA:** Autocor Ltda. Tel.: (094) 7627992 • **NEIVA:** Sida S.A. Tel.: (098) 6736712 • **PALMIRA:** Maz Autos Ltda. Tel.: (092) 2733512 • **PASTO:** Automotriz del Sur Ltda. Tel.: (092) 7312090 • **PEREIRA:** Autos de Pisanida S.A. Tel.: (098) 3360211 - (098) 3351951 • **POPAYÁN:** Maz Autos Ltda. Tel.: (0928) 221373 • **SINCELEJO:** Autocor Ltda. Tel.: (095) 2806706 • **TULUÁ:** Maz Autos Ltda. Tel.: (092) 2258555 • **TUNJA:** Carrasos Ltda. Tel.: (098) 7447714 • **VILLAVICENCIO:** Casa Toro Automotriz S.A. Tel.: (098) 6630197.



Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2009







NO A
RODRI
DEL

NO A LA REELE



CCIÓN DEL H.P.





EXHIBITION
carries on
upstairs.
(Colombian artists)

Qué tal hace tiempo que no hemos hablado espero k todo va bien y que tu estás preparado para Liverpool cuáles la fecha en la cual vienes? yo mandé la carta a jenifer pero me has dicho que necesito una otra carta de nosotros, yo voy a mandarla hoy. tambien dígame si va a hechar otras cosas por la exhibicion o va a hacer lo que me has dicho antes con las semillas ect...

La galeria está bien y casi todo es terminado,
espero tus notocias y digame si necesita otra cosa,

Un abrazo ,
Myriam

[Miryam y Ben fueron muy bien recibidos en Bogota, no como reyes pero si muy bien recibidos.]

Te escribo porque Myriam me pidió el favor de contactarte para que nos pongamos de acuerdo sobre la manera de enviar algunas obras de arte que no pueden viajar con los artistas.

Ella me dijo que tu mandarías tu obra por correo y debido a los costos, pensamos hacer un solo envío por barco, dentro de las próximas semanas, si quieres dame un número de tel al que pueda llamarte y así concordar.

Un abrazo
GALA

Estoy tratando de contactar a Miriam para ver si mando la plata. Sino pida prestado lo del impuesto y dice que manda la plata apenas llegue acá.

Es el colmo de ellos, además a esta hora ya no se puede hacer nada acá.

Avísame que pasa.
Jennifer

Estimado César,

Mi nombre es Nadia Moreno, soy parte del comité de la revista Asterisco. Mercedes de Gaitán, del Ministerio de Relaciones Exteriores me dio sus datos para ponerme en contacto con usted.

Desearía saber si el grupo Jump Ship Rat –grupo de artistas de la ciudad de Liverpool- se ha puesto en contacto con usted para concertar la recogida (o envío) de las 4 cajas que contienen los ejemplares de la última edición de nuestra revista. Estos magazines deberán llegar a la ciudad de Liverpool donde serán distribuidos en el marco de la bienal de esta ciudad.

Ben Parry, miembro del grupo Jump Ship Rat, posiblemente ya ha tenido oportunidad de hablar con usted. Le agradecería muchísimo si me puede informar al respecto.

Muchas gracias por su colaboración.

Atentamente,
Nadia Moreno

Espero que todo haya salido bien. Que pena mi mal genio,pero estaba muy estresada con todo eso ya que Miriam no mando la carta ni nada. Espero que en la embajada hayan recibido todo lo que mande (carta JSR, pasa Ben, Carta Bienal.

Por fa escribame apenas pueda y nos vemos el miercoles.

Un beso.
Jennifer

Yo enviaré todo mañana a las 8 de la mañana hora inglesa te espero y ojalá toda va bien,

beso,
myriam

Miryam y Ben



Nadia:

Las revistas ya se encuentran en Liverpool, la galeria Jumpshit Rat las recogió en la Embajada por intermedio de una empresa de envios la semana anterior.

Atentamente,

Cesar Castro-Garces
Embajada de Colombia Londres

[En ese sitio no había ducha, es mortal para alguien de estas tierras bañarse durante un mes en el lavamanos.]

WILSON, > >HOY ES SABADO, MY CONMPUTADOR ES ROTADO Y NO PUEDO HACER LA CARTA HASTA LUNES A LA PRIMERA HORA DE LA MANANA, YO VOY A FAXAR LA CARTA Y BEN PASAPORTE DIRECTAMENTE A LA AMBAJADA DE INGALTERA Y SI NECESITA LOS DINERO AHORA DIME COME PUEDO ENVIARLOS. TAMBIEN CUANDO VIENES?? AHORA MUCHO QUE HACER, ESPERO VERTE DE PRONTO Y QUE TODO VA A ARREGALERSE Y TAMBIEN MI DESEO QUE LOS PARTICIPANTES ARTISTAS SE SIENTEN BIEN Y CONFORTABLE CONMIGO Y CON JUMP SHIP RAT. > >UN BESO ESCIBEME SI HAY OTRA COSA QUE HACER...

[Trabajé cerca de 20 días, limpiando pisos, pintando y ayudando a hacer paredes, previo acuerdo con Myriam y Ben de pago por hora de trabajo, finalizada la labor no quisieron pagarme nada.]

Cesar,

Muchas gracias por su información, y por su colaboración y apoyo en este proyecto joven de artistas colombianos.

Nadia:

Le ruego el favor de hablar con la persona que solicitó el envío de las cajas a Liverpool. Pues aparentemente lo hicieron a nombre de la Embajada de Colombia, lo que además de ser una indelicadeza es una falta de seriedad y de responsabilidad por parte de quien lo hizo. Hoy me volvieron a llamar de la compañía de transporte TNT a cobrar la cuenta de un servicio que no solicitamos en la Embajada, van a enviarlo al departamento legal y si lo que hubo fue una suplantación seria muy grave, le ruego hable con la persona responsable por le envío en Jump Shit Rat Gallery y procedan a pagar la cuenta.

La Embajada NO hará ningún pago por este concepto pues fue muy clara desde un principio cuando llamaron de JumpShit Rat Gallery en Liverpool.

Le agradezco su oportuna colaboración para resolver esta situación.

Atentamente,

Cesar Castro-Garces

Embajada de Colombia, Londres

hola jennifer gracias por sus mails y por escribirle a los de live art a mi se me olvido preguntarles algo, cómo hago para tener copia de algunos de los materiales que ellos tienen de los videos, esto será posible?

imagínese que estamos preocupados porque jaime avila, no esperó según parece a quien iba a recogerlo a la estación y ahora aún no aparece, como le parece luego le cuento el desarrollo de esta nueva noticia, besos

Wilson

[Yo llegué como un mes antes que todos, y entendí que estaba dispuesto a quedarme por estar en la exposición, recuerdo que me dije: si cuando lleguen ellos se aguantan, yo me quedo.]

Estimado César,

Me pondré en contacto con ellos para informarles esta situación, pero le agradecería enormemente hacerles llegar a ellos esta información también. El correo de Jumpshit Rat es: info@jumpshirrat.org

Yo me había escrito con Ben Parry, miembro del grupo Jump Ship Rat, y le había comentado que las revistas sólo podían llegar hasta Londres, pues el Ministerio de Relaciones no podía cubrir los gastos hasta Liverpool.

Le presento disculpas por este contratiempo.

Los primeros días dormí solo en este edificio
que era una fábrica de cuchillas.





Los colchones donde dormíamos se guardaban detrás de la instalación de José Alejandro



Gala Navas fotografiando el video de vigilancia en Jump Ship Rat

[A Gala la invitaron para ser asistente o algo así, era un trabajo de oficina, luego le salieron con otras cosas.]

[A Rodrigo le compraron un pasaje por Canadá y su viaje fue muy largo, llegó derecho al squad de Yono y el squatero al lado, vio televisión toda la noche. Mientras tanto Jaime dormía en donde otro esquatero que no prendía el calentador pues no estaba de acuerdo con el gasto de energía del planeta, aquí hay una precisión importante: en Liverpool y en otoño el agua del tubo es helada.]

[Los primeros días José Alejandro estuvo en un hotel.]

[Jaime se hizo un vestido de chuspas negras de basura, pues el mugrero a limpiar en el lugar donde iría su instalación era mucho.]



Gala!! Qué sucedió antes y después de la inauguración.....
No entiendo nada.....qué fue lo que paso?....todo terminó peor.. ?....
Qué fue lo que salió en el periodico?
Jump ship rat se está haciendo publicidad con los colombianos?

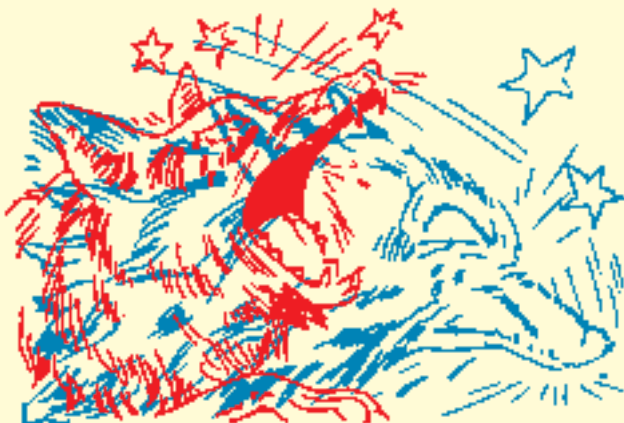
Ellos piensan que ellos nos están ayudando (utilizando para recibir más patrocinios?)...
Jump ship rat es un negocio bien pensado?
Continuará con africa?
Hay que caerles a ese cartel?
.....a Myriam gustar mucho el dineroooo...\$\$\$\$\$\$\$\$!!!!!!
Por favor si estoy confundido por favor contésteme alguien por favor

La mierda del cesar que se la coma el cesar.
jaime avila

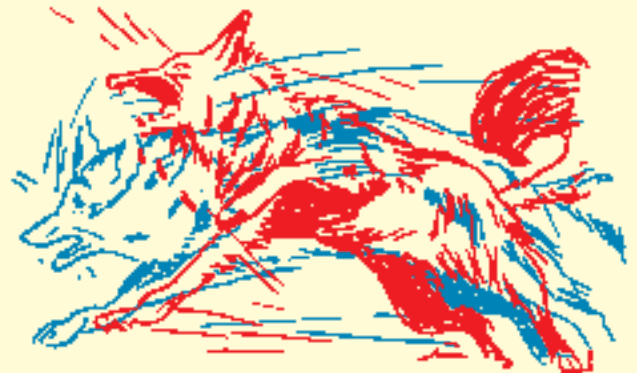
[La exposición "Street of Desire" fue muy buena y salio reseñada en prensa, alguien dijo que los colombianos se veían como apaleados en el opening.]

[Ellos decían que les gustaba el trato duro, pero ellos vivían bien y nosotros como a ellos les gustaba.]

[A las 8 de la mañana y un día antes de partir le dije muy molesto a Miryam y a Ben lo que pensaba de ellos. Creo que como reacción, hasta hace poco en el site de ellos no aparecía mi trabajo a mi nombre...]



LOCO DE RABIA Y DOLOR SOLO ATINÓ A DAR MORDISCOS
EN EL AIRE...



...IMPOTENTE PARA SEGUIR LUCHANDO, ECHO A CORRER...

Hola todos

Creo que es correcto enviar una copia a las ratas de jumping.

Ja Restrepo

En cuanto a la carta:

Las correcciones que le hice fueron más que todo gramaticales ya que no estaba toda la carta en el mismo tiempo y cosas como didn't no se pueden escribir en cartas formales, toca did not. Por otro lado también le cambiamos un poco el tono a la carta ya que nos pareció que tenía un tono de víctimas y esto le quitaba profesionalismo a la misma.

El otro cambio fue en el formato mismo, le incluí la dirección de la bienal y el título de Domela es Deputy Chief Excecutive y no Chief Exectutive. La puse en el formato aceptado acá.

Espero que les guste,
Jennifer

Hola,

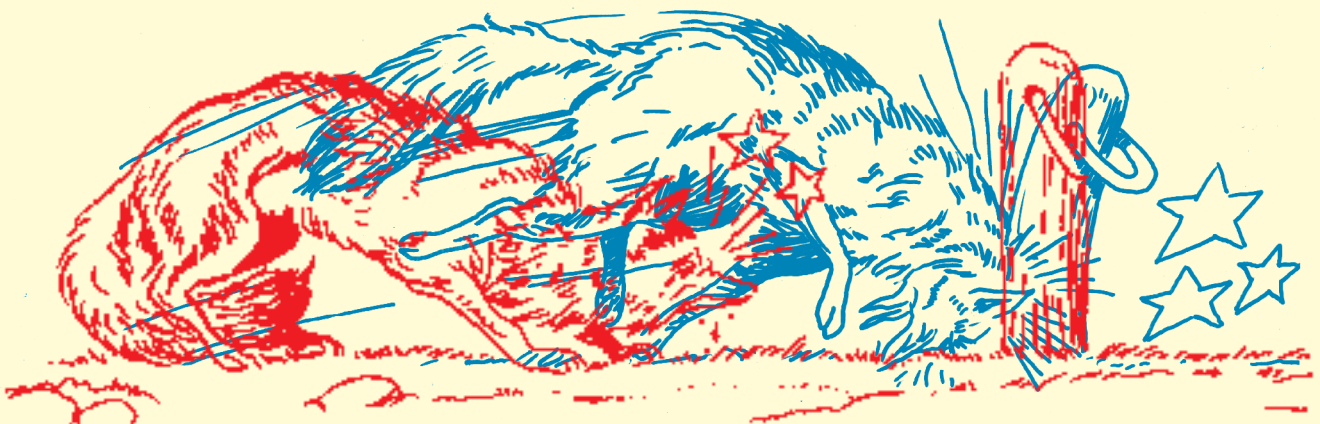
Yo, sinceramente queria abstenerme de enviarle a Myriam una copia de la carta enviada a Paul Domela, pero por otra parte era necesario y en fin.....pues esta es la respuesta de la carta que escribimos...

dirigida a mi, porque fui yo quien se la envio.

Por favor diganme lo que piensan al respecto y que el que mejor entienda inglés de todos, porfavor me explique algunas cosas que no entiendo y me siento un poco agredida.....

un beso
GALA

[Una de las cosas memorables mientras estuvimos en Liverpool, fue la sensación de solidaridad entre nosotros, surgida como una herramienta para entender y elaborar la situación.]



hola todos.

me parece importante que sepan q el domingo pasado estuve en el JSR hablando de la situacion con ellos, o mas bien oyendo a myriam gritar furiosa nuevamente... era de esperarse su actitud de crecida q ahora esta adoptando tras la nota de prensa que salio en el "THE SUNDAY TIMES".

basicamente regrese a liverpool el 30 de sept y ella me llamo "por error" porque supuestamente estaba confundida y pensaba estar llamando a otro peter, depues me dijo q queria hablar conmigo en estos dias antes del 16 de oct (cuando regreso a madrid). asi q me acerque a la galeria el domingo para expresar mi punto de vista de todo este circo.

me dijo q lo q mas le agobia es q los colombianos se fueron con una concepcion erronea de lo q es el JSR. dice q los colombianos no deben porque haber partido pensando q el JSR es una broma, q le da rabia pensar q a raiz de esto sus planes de traer a Oscar Muñoz para un solo show se estropeen por la repercusion q daran los hechos sucedidos. q le da rabia q ahora Maria lovino y Jose Roca no le paren mas bolas al JSR. y q le da piedra q yo haya renunciado este mismo domingo a trabajar con ellos haciendo lo mismo q hice en Colombia por ellos pero en Espana para una expo. q hay en mayo del proximo ano q planean hacer.

dijo muchas cosas q duelen, q los colombianos no tienen porque comportarse como principes ni princesas cuando el arte es "duro"... q los colombianos no tienen porque cuestionar sus finanzas y su "organizacion"...y q los colombianos no tienen porque reclamarle q no se les presente como artistas ante la gente q estaba AHI el dia de la inauguracion.

dijo mucho mas... y estoy ardidido.

yo no podia mas de la piedra y por eso fui a dcirles lo q pienso. ya lo he hecho. no se preocupen q yo no acostumbro a gritar ni mucho menos.

Estoy de acuerdo con las cartas escritas y pienso q se deben enviar YA!!! no podemos esperar ni un minuto mas.

un abrazo para todos,
pet

Ben and Myriam:

I forward you an e-mail from Cesar Castro, Cultural Attaché of Colombia in London. For his surprise, this week the enterprise that moved the magazines from London to Liverpool has called him to cash the service; he says that the service has been charged to Colombian Embassy. Could you please explain me this situation?? HAVE YOU ASKED FOR THIS SERVICE IN THE NAME OF EMBASSY?

Colombian Embassy has nothing to do in this situation. This is a problem to solve between JSR and Asterisco, is not theirs! You proposed to collect the boxes in London and told us that it was no problem to do that.

Probably you are convinced that we are taking economical advantage of all this situation, but as I told you last e-mail we are still paying the 50% of the production. And in real terms is more than the 50% because we supported translation of texts, photography, and all our time in creation, design and production, this means, all our work.

British Art Council has supported you the 50% of the production of the magazine; to make the other 50% we had to take out of our pocket the money.

If you sell a magazine, you receive 100% of benefit.

We are selling to cover the costs of production of printing. Not for our work, for translation of texts, between others. Of course, we must give to the artists that participated in the magazine 2 or 3 issues. Is the only way we have to give them our including JSR- gratefulness for their interest and participation.

A magazine that costs 1.80 pounds, is really a cheap magazine in England (I'm thinking in Pocko, Dot, and other similar magazines to Asterisco). It more or less has the price of a Coke. In Colombia, a magazine that costs \$7.200 pesos (1.80 pounds) is not so easy to sell. It costs the same as a good lunch.

Do you notice the differences? The same differences between England and Colombia that attracted your attention to come and explore our contemporary scene of art. Social problems in Colombia are not 'themes' represented in the work of the artists. Are problems in conception and production of art.

Is necessary to pay this account as soon as possible. The enterprise will begin a legal process.

Nadia Moreno

Dear Mr Domela:

Nos dirigimos a ud. de la manera mas atenta para ponerlo al tanto de lo que fue nuestra experiencia en la bienal como artistas invitados en la Galeria Jumpshiprat, pues se presentaron circunstancias desagradables que creemos uds deben conocer para que no se vuelvan a presentar en el futuro. Nos dirigimos a ud especificamente siendo ud el director de la bienal internacional. Cuando fuimos invitados se nos expreso por medio de una carta que seriamos hospedados por uds y pensamos que esto estaba ya arreglado de antemano, cuando llegamos a Liverpool nos encontramos con que los organizadores de la galeria no tenian para nosotros mas hospedaje que el espacio de la galeria , que no cumplia con los minimos requisitos de un lugar apropiado para alojarse, no habia camas, no habia duchas, y luego algunos de nosotros fuimos ubicados en las casas de conocidos de los organizadores a las que llaman squats, que tampoco reunian condiciones decentes para vivir, no habia luz electrica y en algunos casos no habia manera de tomar una ducha.

Por otra parte, el espacio no estaba adecuado para realizar el montaje de las obras y tuvimos que encargarnos personalmente de terminar de limpiar y pintar la galeria que estaba en condiciones de limpieza deplorables, este trabajo lo hicimos por el compromiso que se habia adquirido y porque nos interesaba que la exposicion se llevara a cabo finalmente. Pero en ningun mometo nos advirtieron que teniamos que llegar a arreglar el espacio. Nunca se habia presentado una situacion similar para los artistas invitados, que ya habiamos sido invitados a otros eventos internacionales como la Bienal de la Habana , la bienal de Sao Paulo, La bienal de Portoalegre, Despues de extenuantes jornadas de trabajo , lo minimo que pediamos era un sitio apropiado para descansar, pero no fue posible porque argumentaban que no habia fondos suficientes para alojarnos a todos. Muchos de nosotros pagamos nuestro viaje hasta Liverpool o por menos parte del viaje, ahorrandoles grandes sumas de dinero que pudieron haber sido empleadas en el alojamiento. Esta invitacion fue producto de un viaje que ellos hicieron a Colombia utilizando a la Bienal como fachada para convencer a los artistas de participar y en el momento de aceptar lo hicimos pensando en que la Bienal respaldaba realmente a estas personas de la galeria Jumpshiprat y que todas sus promesas iban a ser cumplidas. Para nosotros esta fue una experiencia muy estresante, y desagradable y volvemos a Colombia con la impresion de que fuimos maltratados, abusados y consideramos una total falta de respeto las circunstancias a las que fuimos sometidos. Tenemos entendido que uds patrocinan a esta galeria independiente y que les permiten usar su nombre, su logo para que ellos efectuen gestiones por fuera de Liverpool, por esta razón creemos que uds deben estar mas atentos de los que estos individuos hacen en su nombre, Estamos preocupados dados los antecedentes, por lo que pueda suceder con nuestros trabajos, puesto que han sido dejados en consignacion al cuidado de la galeria, y esperamos que uds puedan estar al tanto de la devolucion oportuna y el buen estado de estas obras a Colombia. En general nuestra opinion acerca de la Bienal es muy positiva porque nos pudimos dar cuenta de que con excepcion al nuestro , los espacios de exhibicion de la Bienal estaban muy bien organizados, pero no entendemos porque fuimos tratados con tanta displicencia y es preocupante pensar que estas personas sigan invitando a artistas de otros paises en condiciones inaceptables.

Dejamos a su criterio las medidas a tomar y lo único que pedimos es que nuestro trabajo sea regresado tan pronto termine la bienal en perfectas condiciones a nuestro pais.

Cordialmente

Jaime Avila

Gala Navas

Rodrigo Facundo

Jose Alejandro Restrepo

Wilson Diaz

Peter Salmang





En la foto superior, el presidente de la Fundación Goya, Juan Carlos Rodríguez Cordero, y el alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, en un momento de la inauguración de la exposición.



En la foto superior, el presidente de la Fundación Goya, Juan Carlos Rodríguez Cordero, y el alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, en un momento de la inauguración de la exposición.



En la foto superior, el presidente de la Fundación Goya, Juan Carlos Rodríguez Cordero, y el alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, en un momento de la inauguración de la exposición.

Goya, en Bogotá

Una muestra de la obra del pintor español, el más importante de la época, se inaugura en Bogotá, en el marco de la celebración del bicentenario de la independencia de Colombia.

La muestra será abierta al público hasta el 30 de octubre.



En la foto superior, el presidente de la Fundación Goya, Juan Carlos Rodríguez Cordero, y el alcalde de Bogotá, Enrique Peñalosa, en un momento de la inauguración de la exposición.

Farándula de charlatanes.

“Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos” fue el título escrito por Goya en el ejemplar de grabados de la serie *Los Desastres de la Guerra* que le regaló a su amigo el crítico Ceán Bermúdez. La lámina número 75 ha sido descrita por la Historia del Arte de la siguiente manera:

Farándula de charlatanes. Aguafuerte, aguatinata, punta seca y buril (c. 1810). De nuevo Goya vuelve a ridiculizar a los frailes, aunque con el lógico miedo a la Inquisición restablecida (Molida, 1863). El pajarraco del primer término tiene una vestimenta ambigua, puede ser fraile, magistrado, académico, burócrata, buhonero o militar, y en el dibujo preparatorio aparece con un sable (Lafuente, 1952). Goya critica aquí a ideólogos y políticos que pontifican con grandes palabras pero en cuyo sentido no creen (Lecaldano, 1975). La estampa pudiera estar relacionada con el cardenal Luis María de Borbón partidario de los liberales, que salió a recibir a Fernando VII con orden de no reconocerle como rey si no juraba la Constitución, pero se contradujo al besar la mano que le presentó el rey (Vega, 1992). A la vez, a partir del robo de un grabado de la serie, ocurrido en Bogotá (Colombia) el 11 de septiembre de 2008, se ha visto esta imagen como un triste presentimiento de lo que de verdad aconteció: un evento cortesano donde los burócratas de la cultura se reunieron en la fundación del político Gilberto Alzate Avendaño para embaucar a punta de maquillaje; con la disculpa de disfrutar el arte de Goya contribuyeron —a cambio de dádivas— con el arduo y extenso proceso de lavandería que tiene por objeto limpiar toda mancha de fachismo de la vida y obra del político que da nombre a la institución que los convocó (Ospina, 2008).

Los “caprichos enfáticos” son la parte final de la serie de grabados, van del número 66 al 82, y se diferencian del resto de la obra porque hacen una reflexión crítica sobre aspectos políticos e ideológicos que han envuelto los hechos narrados: el vampirismo de los legisladores, la superstición popular, la corrupción política, la vanidad triunfante o la injusticia se convierten en alegorías que muestran el reverso del decorado, el trasfondo y la razón última de los desastres de la guerra.

Bibliografía

- Lafuente F. (1978). *Los caprichos de Goya*. Madrid: Editorial Gustavo Gili.
- Lecaldano, P. (1976). *Los desastres de la guerra*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- Molina, A. (1987). *Goya nuevas visiones*. 1 ed. Barcelona: Planeta-de Agostini.
- Ospina, L. (2008). *De la corporéité du langage. Le corps comme pre-texte et comme texte en soi-même*. Tesis doctoral, Université de la vie, Lourdes. (Sin publicar)
- Vega, J. (1996). *Caprichos de Francisco de Goya: una aproximación y tres estudios*. Madrid, Calcografía Nacional, Fundació Caixa de Catalunya y Fundación El Monte.

REPRODUCCIONES
IMPECABLES
CON PAPEL
PROPAL-ARTE®
DE PROPAL



Nada es más fiel a su original que la impresión en el nuevo papel PROPAL-ARTE® de Propal

PROPAL-ARTE® tiene cuatro texturas completamente nuevas, sobrias y elegantes, que garantizan inmejorable presentación en tarjetas, papelería de correspondencia, folletos publicitarios y reproducciones de arte.

PROPAL-ARTE® esmaltado y sin esmaltar, tiene las especificaciones que usted busca en cada tipo de trabajo, con sus acabados: Lino, Royal, Graff y Rayado.

PROPAL-ARTE®, el nuevo concepto en papeles y cartulinas gofradas, que Propal presenta a los colombianos.

"PROPAL-ARTE GRAFF ESMALTADO"

"PROPAL-ARTE LINO ESMALTADO"

"PROPAL-ARTE ESTAMPADO ROYAL EN BOND DIRECTIVO"

"PROPAL-ARTE ESTAMPADO ROYAL ESMALTADO"



PROPAL
Productora de
Papeles S.A.

EL PAPEL DE LOS COLOMBIANOS



JOSE HERNAN AGUILLAR es actualmente profesor de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Bogotá. Ha escrito para la revista "Comunicarte" una publicación bogotana sobre cine experimental. Es B. A. del Swarthmore College y con especialización hecha en Historia del Arte e Historia del Cine de la Universidad de Pennsylvania.

POR JOSE HERNAN AGUILAR

SALON ATENAS VS. SALON NACIONAL

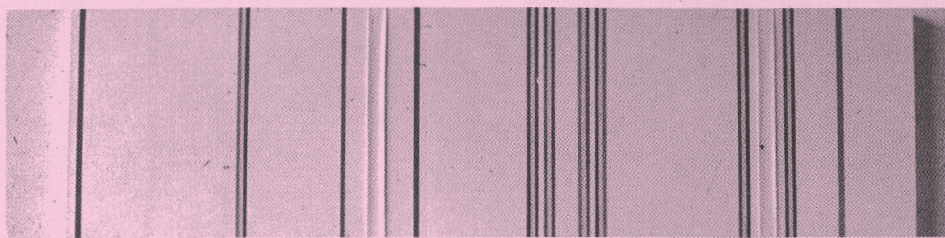
La invención (debe ser humildemente admitido) no consiste en crear del vacío sino del caos; en primer lugar, los materiales deben ser aportados; puede dar forma a sustancias informes y oscuras, pero no puede darle vida a la sustancia misma. Mary Shelley¹

El camino del arte colombiano durante la última semana de Noviembre y la primera de Diciembre de 1980 no era largo. Menos de un kilómetro separa al Museo Nacional (donde tuvo lugar el XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales) del Museo de Arte Moderno de Bogotá (sede del VI Salón Atenas). "El contexto del arte", obra de Carlos Echeverry —artista participante en los dos eventos— relacionó las dos instituciones en un mapa cuya enunciación resulta ahora inequívoca pues es evidente que el lenguaje jugó el papel primordial en las obras importantes presentadas en los dos salones². El texto y la información del arte contemporáneo fue la preocupación de varios de los más serios artistas colombianos, quienes han sabido aprovechar el avance de los medios de comunicación para poder competir, por lo menos idealísticamente, con corrientes internacionales. Este deseo de superación ha permitido que en estos dos salones se puedan detectar algunas virtudes y sus correspondientes vicios. Tales virtudes son netamente metodológicas y por supuesto, arbitrarias.

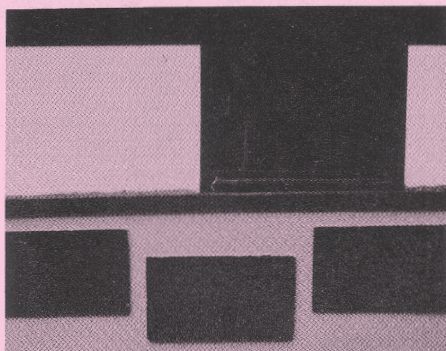
I. Seriedad.

"... lo importante, en arte, es lo que uno aporta, no la adopción de lo previamente existente". Joseph Kosuth³

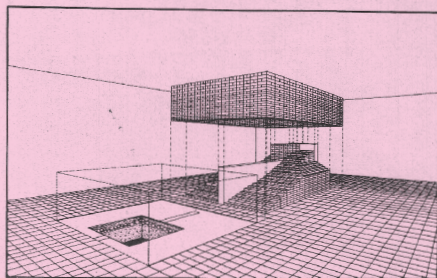
De una información popular a un léxico de salón oficial⁴. De un conocimiento especiali-



Rafael Echeverri. Sin título. 1980. Acrílico sobre lienzo. 1.20 x 0.40 mts.



Beatriz Jaramillo. Color y medio. 1980. Audio-visual. Premio en el Salón Nacional, Bogotá.



Sara Modiano. Hipogeo. 1980. Dibujo. Foto: Daniel García.

NOTAS

1. En el prólogo (1831) a *Frankenstein* (1818), Penguin Books, Harmondsworth, 1978, p. 262.

2. Obviamente, para este artículo el juicio del autor es la medida excluyente e incluyente. Aclaro que aquellos nombres y trabajos no mencionados fueron considerados irrelevantes para el curso del artículo, por razones expuestas en su desarrollo.

3. En "Arte y Filosofía, I y II", editado en *La idea como arte* por Gregory Battcock, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 70.

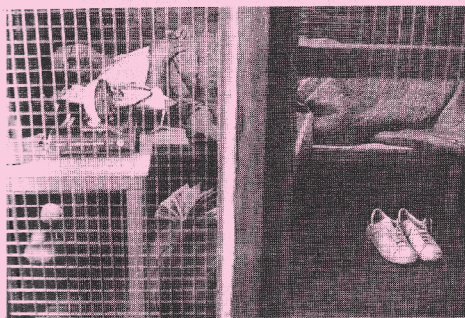
4. Los premios del Salón Nacional, de acuerdo al acta del jurado (Marta Arjona, Mirko Lauer y Angel Kalenberg) recayeron en obras con posibilidades investigativas; la primera, *Zócalo*, de la antioqueña Beatriz Jaramillo, consiste de una serie de 48 diapositivas y 5 litografías. El tema: un pueblo antioqueño. En una sensitiva e inteligente puesta en escena, Jaramillo reúne elementos arquitectónicos del pueblito para mostrar actitudes formales populares: paredes, puertas, ventanas y relieves pintados en colores planos y brillantes con predominio del rojo, azul, negro y blanco. Lo atractivo del trabajo de Jaramillo es su actitud: una curiosidad de visitante de pueblos dormidos. (Esta actitud es sintomática de mucho arte colombiano, especialmente en los artistas surgidos a mediados de los sesentas: Santiago Cárdenas, Beatriz González, Alvaro Barrios y Juan Camilo Uribe. Lo que Jaramillo hace es continuar una tradición colombiana pero con intenciones investigativas casi sociológicas). El punto de vista de Jaramillo es entonces "popular", y más, si no se adentra en los espacios privados y solo se reduce al espacio de la plaza. Pero este espacio exterior trasciende su condición arquitectónico-visual para convertirse en un discurso sobre cultura popular; para esto, nada mejor que la diapositiva —un medio enteramente visual— para atestiguar tal transformación; sin embargo, el discurso de Jaramillo no es demagógico. Su serie es asimétrica, fresca y poderosa como el lenguaje popular que la inspiró. El resultado es doblemente satisfactorio; un texto popular introducido en el contexto del arte (museo) para contrastar brillantemente dos culturas colombianas. (Alberto Saldarriaga llama a una cultura popular y a la otra cultura "cultura" u oficial: "Cultura popular y otras culturas", *Arte en Colombia* No. 9, pp. 41-44. Saldarriaga sugiere una tercera categoría (cultura de masas) que parece algo acomodada; para una suscita formulación véase Raymond Williams,

zado a una construcción popular⁵. De una declaración política, un uso casero⁶. El preso único⁷. El heroísmo de tratar de ser romántico⁸. Lo bueno de ser emotivo⁹. La seriedad de ser bueno¹⁰. La audacia de seguir siéndolo¹¹.

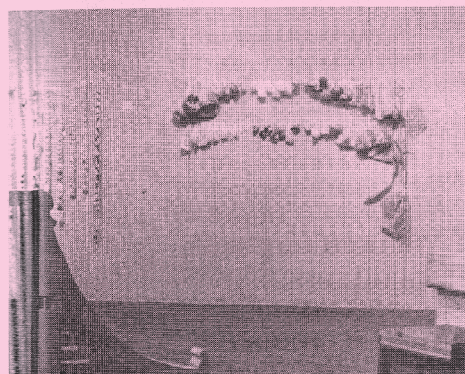
II. Añoranza.

"Juego el albur de que al menos usted me esté leyendo y de que habrán muchos como usted que me permitirán terminar con todo lo que les quiero contar. . . Muchos otros personajes, muchas otras situaciones quizá también hayan sido ciertas, demasiado ciertas" Gustavo Alvarez Cardeazabal¹²

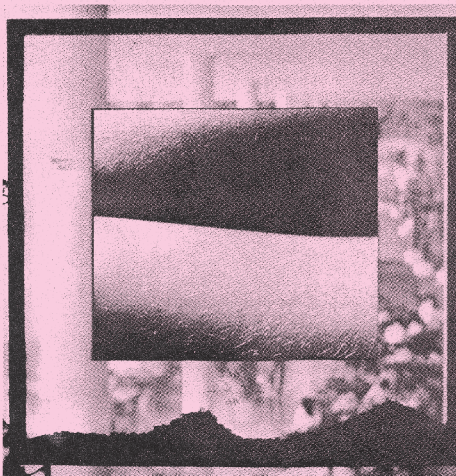
Juego mi vida¹³. Educación y autoeducación para rendirle un homenaje al Libertador¹⁴. Me siento muy contenta de prometer¹⁵. De aquí somos y los prometemos¹⁶.



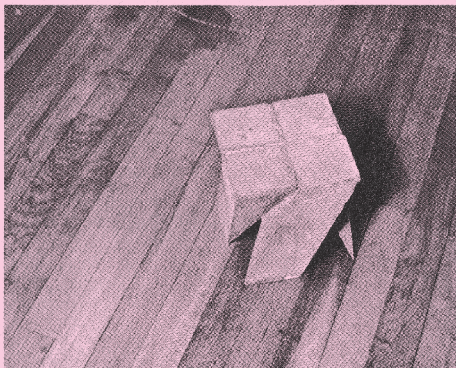
Alvaro Herazo reemplaza a Fernando Cepeda en su obra *La Trampa*, instalación en el MAM de Bogotá. Foto: Oscar Monsalve.



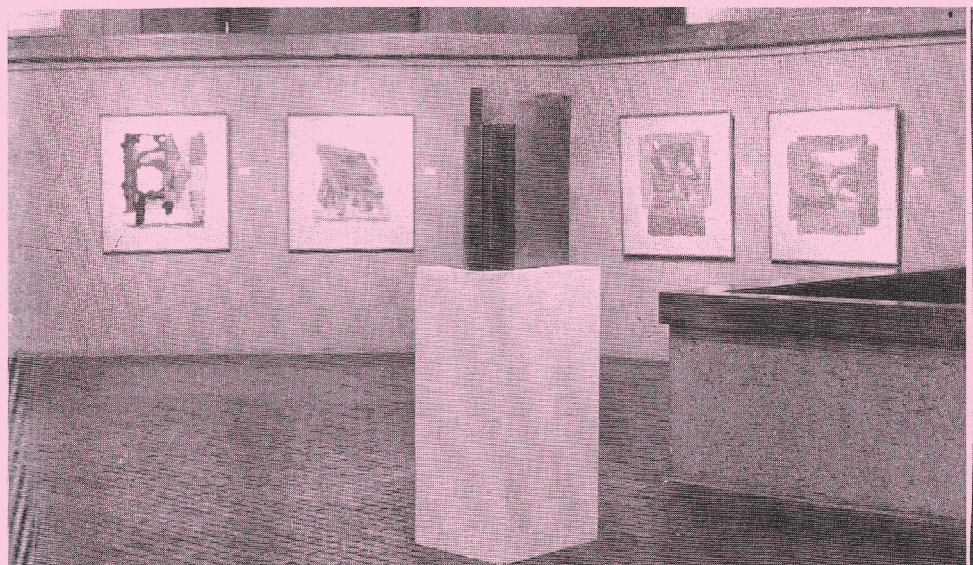
Alicia Barney. *Bocagrande*. 1979. Ensamblaje: Basura empacada en bolsas de polietileno y acrílico. 1.52 x 1.77 mts.



Luis Fernando Valencia. *Sin título*. 1980. Fotografía. 0.68 x 0.60 x 0.04 mts. Colección MAMM de Medellín.



John Castles. *Sin título No. 5*. 1980. Hierro fundido 0.22 x 0.22 x 0.22 mts.



Escultura de Ronny Vayda y collages de Juanita Pérez. Vista parcial del Salón Atenas en el MAM de Bogotá. Foto: Oscar Monsalve.

Communications, Penguin Books, Harmondsworth, 1976, pp. 104-16). Se produce así un texto visual —no reducible únicamente a términos sociológicos o lingüísticos— y una obra física atrayente y en última instancia "descres-tadora" (María Cristina Alarcón, *Cromos*, No. 3238, p. 60). De las cinco litografías se sacó una edición que la artista regaló el día de la inauguración del Salón a aquellos que se enteraron, un último y efímero esfuerzo de Jaramillo por popularizar lo popular.

5. El "Proyecto 1" de Sara Modiano (Barranquilla, 1951 — a los artistas participantes en el Salón Atenas se les señala con su año de nacimiento ya que ellos deben tener 30 años o menos para ser elegibles) en el VI Salón Atenas consistió de una construcción en ladrillo y madera dividida en dos secciones, una siendo el negativo espacial de la otra. Teóricamente, al unirse producen un poliedro de ladrillo atravesado por uno de madera. El proyecto se documenta con 29 heliografías que explican en parte el proceso formativo. La obra recuerda la ya antológica "Double Negative" (1969) de Michael Heizer, construcción en un desierto, de proporciones gigantes donde se removieron 40.000 toneladas de tierra. (Junto con el "Spiral Getty" (1970) de Robert Smithson, "Double Negative" es una de las obras clásicas del earth-art con la tierra. Para una revisión rápida del tema véase John A. Walker, *Art Since Pop*, Thames & Hudson, Londres, 1975, pp. 35-7). Modiano empleó 5.000 ladrillos y la mitad del primer piso del museo, un espacio reducido; las diferencias con Heizer son claras. Como Zócalo, "Proyecto 1" emplea elementos arquitectónicos populares: ladrillo, madera y la apariencia de arquitectura espontánea. Sin embargo, la actitud de Modiano es la de hallar un lenguaje plástico que llene literalmente vacíos reales y no que ilustre un texto popular. En Modiano, ignorante confiesa del proceso arquitectónico (según propias declaraciones), "Proyecto 1" prueba como una idea nítida, clara y estricta puede hallar fórmulas visuales coherentes ya que el proceso investigativo se limita al estudio de la mejor posibilidad.

6. La segunda obra de Modiano en el Salón Atenas era una secuencia de 43 heliografías y 34 fotos que documentaba una construcción llamada "Casa tomada", realizada en Barranquilla meses antes. La intención, tan clara como la de "Proyecto 1", era integrar espacios reales (pared del museo y construcción de "Proyecto 1") y espacios lingüísticos, o sea aquellos presentados en los medios reproductivos; y es precisamente el espacio lingüístico el que liga "Hipogeo" con los eventos que pudieron inspirar las dos obras. Según palabras de Miguel Angel Rojas, cuyo 'piso' tiene fuertes relaciones con la obra de Modiano, "el alambre de puas en barricada colocado delante de la reja en la obra de Fernando Cepeda hacía más explícito el tema; junto con la documentación fotográfica de 'Casa tomada' de Sara Modiano, pienso que son obras especialmente importantes 'temáticamente'; son trabajos desprendidos de la historia inmediata colombiana, tienen como base la realidad política del país: los túneles del M-19 y la situación de los presos políticos" (declaración en conversación con el autor).

7. Se ve fácilmente que la tendencia política presentada por Modiano y Cepeda, y aún por Jaramillo, es muy diferente a la tradicionalmente expuesta por artistas de generaciones anteriores. Si Nirma Zárate, Pedro Alcántara o Clemencia Lucena han usado una iconografía política y por consiguiente se han mantenido observa-

dores de la realidad político-social según exige su condición de críticos y/o disidentes (sin esto significar que todos sean activistas políticos; lo cierto es que sus obras son imágenes de facto y, obviamente, son recreaciones debidas en parte a la imaginación), otros artistas colombianos prefieren enrolarse en las filas del contexto político-social asimilándolo como proceso o sistema y no simplemente como tema.

La extremadamente culta "Trampa" de Fernando Cepeda (Sabanalarga, 1950), donde Alvaro Herazo (en reemplazo del autor) residió por 48 horas en el recinto del MAM-Bogotá, mostró no una 'performance' sino una presencia real, un hecho real dentro del contexto del arte (museo), mientras la documentación fotográfica era realizada cada hora, pasando así a ser una declaración tan política y audaz como los mejores ejemplos del body-art. (Ver Max Kozloff, "Pygmalion Reversed", *Artforum*, Noviembre 1975, pp. 30-7; y Juan Acha, "El arte de las acciones corporales", *Arte en Colombia*, No. 13, pp. 44-8). Aunque la substitución de Herazo por Cepeda restó algo de subjetivismo al trabajo, esto hizo más palpable la experiencia para el público quien, inconciente y alegremente, pudo observar un proceso de confinamiento donde el cuerpo se usa "como una manifestación de comunicación no lingüística" (Herazo, *El Herald*, Octubre 21, 1980).

8. Aparentemente más tradicionalista es la obra de Rafael Echeverry "Rítmico", ganadora de mención en el Salón Nacional. A decir verdad, en el panorama de los dos salones (y de otros eventos pictóricos), la pintura de Echeverry surge como la propuesta más idónea, clara y culta. Su sencillo cuadro (acrílico sobre tela) presenta cualidades que lo hacen tremendamente inteligente: pequeñas franjas sin pintar, dobleces de la tela, material (cinta) sobre la tela, y un formato rectangular alargado y seccionado (15 partes). El tratamiento plástico en "Rítmico" es estudiado y planeado pero no rígido; existe un profundo conocimiento de la pintura romántico-metafísica de los años veinte (Mon-drian, van Doesburg, Kupka, Malevich) y de la mejor pintura abstracta colombiana (Widemann y Ramírez Villamizar). La brillantez técnica parece ser el producto de una meditación extensa sobre las posibilidades plásticas de la relación entre los grandes espacios vacíos (blancos) y las líneas de pintura de otros colores, que actúan como versos líricos dentro del gran espacio romántico dejado en blanco. Echeverry no se entrega, sin embargo, a especulaciones netamente poéticas y asegura la calidad física de su cuadro con franjas pequeñas al crudo. "Rítmico", usando un lenguaje pictórico puro, sencillo y económico, apela al sentimiento y a la emoción sin olvidar lo que significa un fuerte lenguaje estructural.

9. Igualmente emocional es la extraordinaria obra escultórica de Ronny Vayda (Medellín, 1954) que, como ha observado Luis Fernando Valencia, es consecuencia de la gran tradición constructivista colombiana. (Re-Vista, No. 5, pp. 18-20). El trabajo de Vayda es dicotomista: sus esculturas son emocionales porque yuxtaponen fuertemente dos materiales tan disímiles físicamente como el hierro y el vidrio en una especie de relación amor-odio. Dicha relación, si se me permite, es digna del mejor arrabal tanguero de Medellín, donde las bajas y las altas pasiones se mezclan indiscriminadamente. Porque es obvio que el tratamiento del material es emocional y hasta erótico: el hierro se mantiene 'impuro' y el vidrio 'puro'. Atrás queda la refinada elegancia de Ramírez V. y Negret. Por

consecuente, y en contra de lo que dice Valencia, el conceptualismo en Vayda es mínimo ya que el vidrio actúa como restaurador de tranquilidad y no como agente reflexivo o procesador. Por la obsesión con la pureza y economía de los materiales usados la obra de Vayda encuentra conexiones profundas con el arte minimal pero yendo más allá del romanticismo pulcro de escultores como Robert Morris, Donald Judd o Anthony Caro. Las esculturas de Vayda son declaraciones amorosas y como tales, son un tipo de comunicación con gran dosis de emotividad pero prometiendo el mejor de los finales.

10. En el Salón Nacional se destacan por su seriedad y madurez los trabajos de John Castles, dos pequeños pero sorprendentes esculturas en hierro fundido que retan no solo la idea de la escultura tradicional (grande y en una base) sino la relación objeto-espectador, ya que la escultura se sitúa únicamente a los pies del espectador y son miradas en picado, una cualidad que aunque parezca banal altera notablemente las nociones tradicionales del lenguaje escultórico. (Para una crónica formalista de la obra de Castles ver John Stringer, Re-Vista, No. 5, pp. 40-1). La fotografía de Luis Fernando Valencia se lanza también a asaltar nociones comunes sobre el medio y presenta literalmente el negativo en vez del positivo. Son tres trabajos realizados con dobles negativos y pedacitos de negativo para dejar ver dos paisajes anatómicos, alterados por los reflejos ambientales producidos por el vidrio donde se hallan colocados. De tal manera la visión no es nunca perfecta y el espectador queda con la idea de 'haberse' visto y no de 'haber' visto. La obra fotográfica de Jorge Ortíz es físicamente diferente pero participante de las mismas preocupaciones lingüísticas de la de Valencia. No se quiere dar una visión clara o terminada del evento fotografiado; lo que se pretende es que el espectador vea mucho más y no se inquiete por lo poco que se muestra iconográficamente; por eso la insistencia de Ortíz en la serie de cambios casi imperceptibles.

11. Virtuoso y seguro es también el trabajo de Adolfo Bernal (OJO), una pancarta que se exhibía (ya que fue robada o prestada a largo plazo por desconocidos, en una tradición muy colombiana); es una pieza sencilla, sutil y utilitaria (como aviso publicitario). Alicia Barney presentó un trabajo similar a los realizados para el V Salón Atenas (ver J. H. Aguilar, "Todo tiempo pasado fué mejor", Re-Vista, No. 5, pp. 34-5) pero con ese demostró, y sobra decirlo, que ella esta realizando el trabajo más serio dentro del arte conceptual colombiano por su preocupación con el problema que debería concernirnos más, la ecología. (Su obra para "Arte para los años ochenta" titulada "Yumbo" ratifica esta afirmación. La obra de Barney parece cumplir la promesa de Jonathan Benthall, quien en 1969 declaraba: "la recuperación de los productos de desecho puede ser vista como un proceso de gran belleza intrínseca, y por tanto, no vea ninguna razón por la que no pueda convertirse en motivo de inspiración artística. E inspiración similar puede encontrarse también, en el estudio de las costumbres migratorias del salmón y las aves, en la vida y muerte de bosques y ciudades, o en otros muchos procesos ecológicos": Benthall, en "Importancia de la ecología", en Battcock, *La idea como arte*, p. 34. Ahora cuando nos enfrentamos a problemas mayores como la polución del Río Bogotá y los daños en la Bahía de Cartagena, a Barney debe mirarsela con algo más que curiosidad). Importante se muestra además la obra de Ingi-

nio Caro, con sus documentaciones de trabajos efímeros; de María de la Paz Jaramillo, quien presenta en dos grabados las posibilidades mínimas de interpretación verbal ("Te quedaras/ Te quedas"); de Santiago Rebolledo cuyos trabajos muestran una inquietud por el tratamiento del material físico así mismo como por su presencia en la obra final, incluyendo su enmarcada. El irrespeto hacia los textos tradicionales en la obra de Rebolledo es solo equilibrada por el respeto hacia las ideas plásticas y las posibilidades de los materiales empleados.

12. El Titiritero, Plaza y Janes, Bogotá, 1977, p. 29.

13. "Juego No. 1" de María Consuelo García de Bogotá ganó la otra bolsa de trabajo del Salón Nacional. Consiste de un teatro de títeres y un video. Los títeres representan a diferentes personajes de la historia política colombiana reciente mientras el video recrea un episodio de dicha historia. Aunque la representación de la obra es novedosa (gran espacio, medios diferentes, diversos materiales) y técnicamente brillante, esta no se aparta de la más clásica tradición político-figurativa del arte colombiano (Botero incluido). Sin embargo, García ha hecho más física (escultórica) la imagen generativa. Tanto en el teatro de títeres como en el video García emplea un lenguaje para niños, y no es coincidental que el happening grabado se asemeje mucho a dos series que fascinan a los niños colombianos, "El Chapulín colorado" y "La carabina de Ambrosio". Además, García convierte al público en manipulador en su "Juego No. 2", consiste en un baúl con muñecos que el espectador puede accionar a su gusto. A García, como a B. Jaramillo, se la premió por las posibilidades investigativas; en sí, la obra es autosuficiente y aunque su tema se haya explotado hasta la saciedad en el arte colombiano, su dinamismo y frescura son el producto de un intento por hacer del mensaje textual un acto personal entre el trabajo y el público; esto lo demuestra el éxito popular de las dos obras. La parte algo olvidada de "Juego No. 1" es el video, que parece muy tímido y dubitativo. Es de esperar que en el futuro García logre una integración plena del lenguaje propio de cada medio.

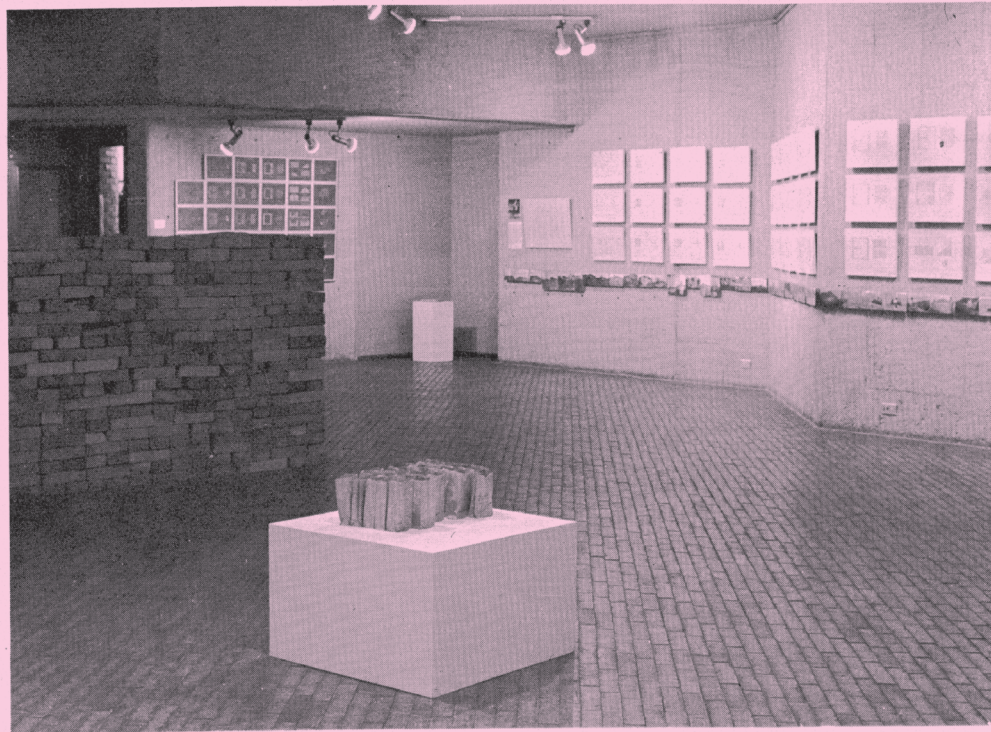
14. Un avance se espera también de Juanita Pérez (Bogotá, 1951) quien presentó en el Salón Atenas ensamblajes en pulpa de papel prensada cuya originalidad no estaba en duda. El problema con el trabajo de Pérez es tal vez la sensación de una homogeneidad exagerada que no permite mayores exploraciones. Consecuentemente su mejor obra era aquella presentada sin marco. Las dos cajas de Luis Ernesto Parra (una merecedora de mención en el Nacional) adolecen de la misma falta de audacia. Dentro de sus limitaciones conceptuales, las cajas de Parra representan otra tendencia dentro del arte-caja colombiano: atrás quedan el pop de Bernardo Salcedo y Alvaro Barrios y la crueldad de Ramiro Gómez; lo que nos da Parra es un preciosismo kitsch que en el año de Bolívar era lo más apropiado para rendirle un homenaje popular a quien "aró en el viento y edificó en el mar".

15. La pintura de Martha Lacorazza (Santa Marta, 1950), vital y aparentemente espontánea dejaba entrever una estructura formal y una yuxtaposición de colores bastante planeados. Sus "Rayonismos abstractos" son extensiones deliberadas de una cultura pictórica elevada (Widemann, Obregón, Clifford Still, Wols), muy conciente ya que hasta la firma de la artista es un signo trabajado, pero en último término demasiado azarosas. Demasiado desnudas

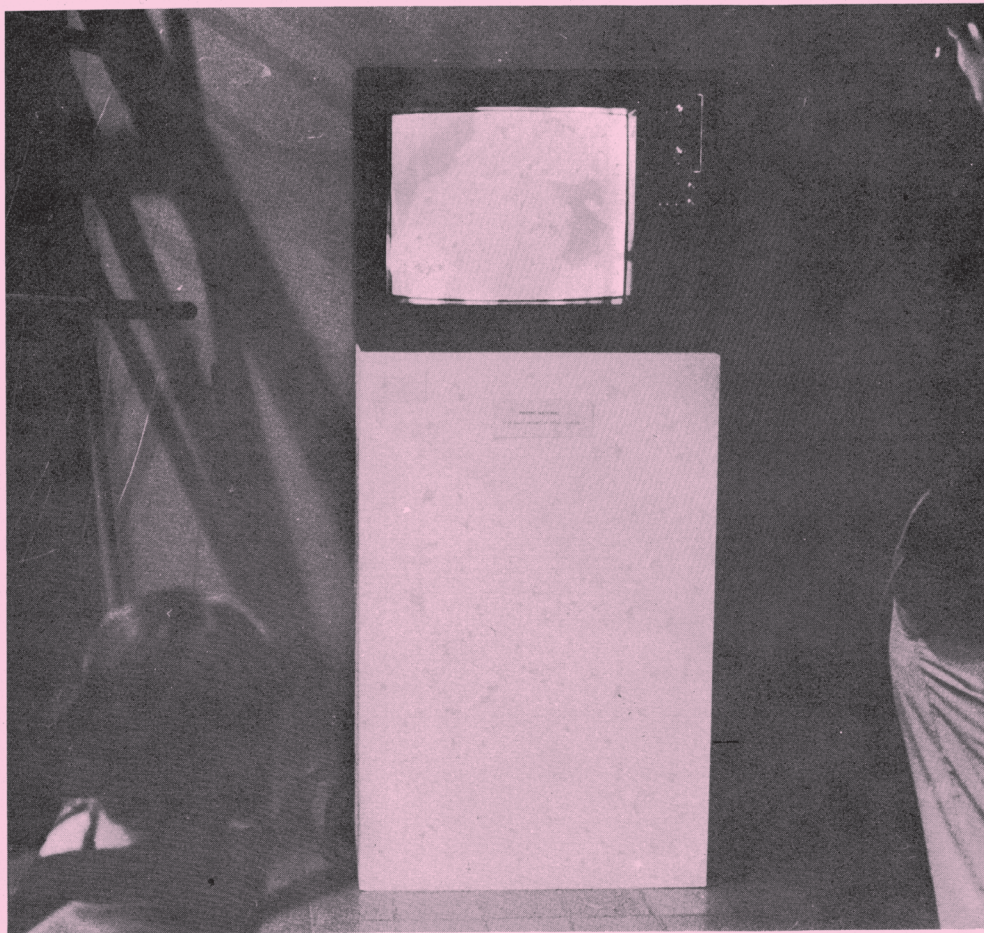
III. Lluviosidad.

"El Salón Atenas refresca como el rocío". Gabriel Melo Guevara¹⁷.

El arte a medias, se necesita más información¹⁸. Lo que posiblemente sea, lo que posiblemente no sea, y que sigan los premios¹⁹.



En 1er. plano la obra de Carlos Echeverri. *El Arte se vende como pan* y al fondo *Hipogeo* de Sara Modiano en el Salón Atenas. Foto: Oscar Monsalve.



María Consuelo García. *Juego No. 1*. 1980. Ambientación y video. 1er. Premio en el Salón Nacional. Detalle. Foto: Pedro Ramos.

son las ambientaciones de Natalia Rivera (Medellín, 1953) mostradas en el Salón Atenas. Con pretensiones surrealistas, "Las finalistas" o "El desayuno" son trabajos que provocan al primer encuentro pero que vistas detenidamente van perdiendo su impacto debido a que la sugerencia lingüística es demasiado escueta. Sin embargo, Lacorazza y Rivera prometen un trabajo de intenciones plásticas intransigentes.

16. Se puede esperar lo mismo de la escultura de Edelmira Boller, que requiere más estudio sobre las posibilidades dinámicas del material; de las mixtas de Elsa Zambrano, quien parece desprenderse al fin de la influencia de Beatriz González; de la pintura de Marielena Bernal, Mariela Restrepo (dos atractivas vistas de chorros), Dora I. Martínez, Ethel Gilmour y Gerardo Ravassa, cuyo único cuadro augura excelentes recursos técnicos pero cuyo título deshace las intenciones visuales. En dibujo, Esperanza Barroso (mención en el Salón Nacional) no logra una propuesta original aunque es indudable su habilidad técnica. En escultura, la mejor promesa es la de Carlos Restrepo; y en grabado Hugo Zapata mantiene viva la esperanza de algo diferente.

17. En el discurso de inauguración del VI Salón Atenas, Diciembre 2, 1980. Ver texto completo en *El Tiempo*, Diciembre 7, 1980, p. 5-B.

18. Carlos Echeverry (Medellín, 1955) propuso en el Salón Atenas una fraseología sobre arte que trató por todos los medios de parecer suficiente y sutil. Pero luego de 17 años de arte-lenguaje (Edward Kienholz propuso su cuadro-concepto en 1963; Gene Beery pintó un cuadro con una nota en 1969: "Note: Make a painting of a Note as a Painting"; y Frederick Barthelme ideó sus ya famosas sustituciones en 1970. Ver, Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, Praeger, New York, 1973, pp. 15, 110 y 144 respectivamente), las proposiciones de Echeverry son débiles pues su ironía lo es. Su obra tiene el valor, a pesar de todo, de parecer carecer de importancia. Para una serie de conceptos extremadamente provocativos —"El valor del arte", "El arte a oscuras", etc.— las realizaciones de Echeverry se reducen a la más simple señalización, sin acusar un interés investigativo en el papel activo del lenguaje popular sobre arte, como sucede en la obra de Antonio Caro y Adolfo Bernal. (Con relación a este punto, consultense los esenciales escritos de Joseph Kosuth en Lippard, pp. 72-3, 93, 113-14, 127-33, 146-9 y 174-5. Véase también Walker, pp. 54-6).

19. Jaime Silva (Sinclejo, 1950) presentó en el Atenas pinturas excelentes técnicamente pero cuyas superficies no logran superar una monotonía patológica; en resumen, son pinturas complacientes que no despejan dudas viejas. Igual sucede con obras en el Salón Nacional: las fotografías super formalistas de Omar Obando; los dibujos grotescos de Rodolfo Vélez y sorprendentemente, la única escultura de Alberto Uribe, quien es de los pocos artistas que decepcionaron teniendo en cuenta su magnífico trabajo anterior. Entre los nuevos en el Nacional pero con algo de moho todavía se destaca Pedro Ramos, quien presentó dos obras basadas en la temática popular bogotana de rutas urbanas y carteles callejeros; en este último, un collage con trozos de carteles verdaderos, aparecía de pronto la profética frase "que sigan los premios". La obra de Ramos no es lo suficientemente disciplinada, pero investigada seriamente, teniendo en cuenta las variaciones culturales apropiadas, es una obra que podría dar resultados excelentes.

Las nuevas voces críticas y el relevo en los procesos formativos

Como bien lo expresa Carolina Ponce de León, la partida de Marta Traba del país convirtió el ejercicio de la crítica de arte en una actividad esporádica y dispersa, que hasta cierto punto no pudo continuar el proyecto profesional, riguroso y socialmente visible, del que lo dotó la acción continua de la crítica colombo-argentina. Sin embargo como lo anota la misma Ponce de León, pese a que se reconozca esta insuficiencia crítica, es evidente que el arte Colombiano posterior a los años setenta goza de un número importante de comentaristas y que adicionalmente se sigue ejerciendo la crítica en periódicos y revistas especializadas, por lo que podría expresarse más bien que ocurre una pérdida de eficacia y presencia social de la crítica, así como un cese de la actividad teórica que permita ubicar el trabajo de los artistas en líneas y procesos históricos identificables.

Ejercicio interesante, por demás es examinar los criterios que, por ejemplo en un evento como el Salón Nacional, se siguieron empleando en las décadas del setenta y el ochenta una vez se identificó que el enfoque modernista era insuficiente para dar cuenta de unas prácticas que en el contexto internacional se habían vuelto tan plurales como inciertas y que, en el ámbito local estaban sometidas a la una injusta tiranía por parte de la crítica que veía en la escultura y la pintura modernas el paradigma a imitar. Así mismo, vale la pena cotejar algunos ejercicios críticos de principios de la década de los ochenta tan interesados en emprender una especie de reforma de la escritura crítica e incorporar al discurso las innovaciones y transgresiones institucionales operadas en el arte de la nueva vanguardia.

Si con Marta Traba se logró que el público colombiano lograra un reconocimiento de sus artistas modernos, a primera vista pareciera que los artistas de las décadas siguientes no hubieran encontrados los críticos, conocedores y periodistas culturales que los ubicaran en la sensibilidad del público y en el relato cultural nacional mediante la estructuración de un marco conceptual y un trasfondo conceptual que diera coherencia a todos los análisis. Un ejemplo notable lo constituye un trabajo como el de José Hernán Aguilar, quien escribió a propósito del Salón de 1980 un curioso artículo para la *Re-vista de arte*

y arquitectura de Medellín, texto en el que las notas explicativas aparecían como texto central, mientras que el cuerpo del artículo, plagado de incontables referencias a libros y a artistas extranjeros, estaba consignado en la letra menuda de las notas a pie de página¹. Tales saltos hacia formas críticas osadas y tales posiciones contestatarias contra la crítica académica, que pretendían encarnar el acto crítico en formas verbales no necesariamente argumentativas o valorativas, es sintomático de una crítica que, desprovista de un paradigma unificador como el modernista, alarmada por el alejamiento que se daba en el país de las prácticas internacionales y el llamado a dar cuenta de una pluralidad inédita, intentó dar un salto que confinó sus intentos a la especulación intrascendente o a una estéril esgrima literaria escrita en jerga a veces incomprensible.

1 [...] El artículo presenta simultáneamente, por lo menos, dos textos críticos. En primer lugar una crítica institucional o de campo; y, en segundo lugar la crítica de las exposiciones, mejor dicho, del "estado del arte" legible en ellas:

En el cuerpo del texto, sólo índices del repliegue o de la retirada de la apreciación del arte (de las obras incluidas en ambas exposiciones) hacia la marginalidad de las notas al pie; es decir, una fuerte crítica al relegamiento que "el arte" había sufrido en otros textos críticos sobre este par de salones, como consecuencia del protagonismo que la rivalidad de los certámenes, de sus organizadores y partidarios, había cobrado en los pocos medios de comunicación interesados. No es gratuito el título irónico del artículo "Salón Atenas vs. Salón Nacional" que, a pesar de augurar la venida de un texto como un "ring de boxeo", era en realidad un comentario satírico sobre la competencia entre esas dos instituciones del arte colombiano.

Si a la primera ojeada las tres partes iniciales del texto parecían una broma o una poesía experimental mala, una lectura detenida del artículo deja ver que se trataba de una serie de "entradas" al segundo texto, a la crítica de arte como tal, a la recuperación y valoración de las mejores obras presentadas en las exposiciones. A cada una de las frases correspondía una nota al margen, en la que se desarrollaban apreciaciones complejas de las obras premiadas, y de algunas otras que, para el juicio de Aguilar, eran las mejores.

Las citas textuales, por otra parte, eran completamente heterogéneas, algunas de ellas abiertamente irónicas. Como se puede apreciar en los fragmentos citados arriba, Aguilar hace convivir en este texto referencias tan disímiles como las de Kosuth y Reinhardt, Gustavo Álvarez Gardeazábal y las de un lector anónimo del diario *El Espectador*. Entonces, entran a formar parte del texto fragmentos de fábulas tan diversas como las de la literatura, la teoría del arte, la opinión del inexperto y hasta las del discurso "político" de inauguración del mismo Salón Atenas.

La diversidad de estas referencias no es sólo un chiste, como el que se refiere al desliz poético del discurso de apertura del Salón Atenas, o a la incomprensión del lector desprevenido que creyó que aquel Salón era un homenaje a la capital de Grecia². De hecho, la presencia de estas voces heterogéneas, permite acceder a una apreciación más compleja de los salones, su contenido, sus perspectivas y sus conflictos, porque el contraste de aquellas voces eruditas con las espontáneas devolvía una imagen de las asimetrías entre los ámbitos de producción y recepción del arte en Colombia. Es decir, otros planos de lectura de los dos salones. [...]

Ahora, si es posible estar de acuerdo con Giraldo en la idea de que la crítica de Aguilar fue "osada" e incluso "antiacadémica" (esto depende de la acepción que se le dé a este término), resulta muy difícil aceptar que este texto de Aguilar no «se encarne en formas verbales argumentativas o valorativas». De hecho, lo que delata el texto es una relación experimental y reflexiva con la escritura, en la que cada elemento de su estructura, de lo que podríamos denominar "arquitectura del texto", es comprendida y empleada como recurso semántico, ofreciendo la posibilidad de abordar un texto híbrido, pleno de matices y factores de enunciación. Un buen texto. Una buena crítica. Se trata, pues, de la misma actitud reflexiva con la escritura y con el arte que Marta Traba había esgrimido con innegable talento. Pero, eso sí, dentro de unos marcos completamente disímiles a los suyos. Es por esta razón que "Salón Atenas vs. Salón Nacional" es una excelente entrada al pensamiento que Aguilar desarrolló durante la década de los ochentas.

¿Cuáles eran dichos marcos? Más aún, ¿De qué se habla en este contexto a través del término "marcos"? ¿Qué conocimiento de la obra crítica de José Hernán Aguilar estaríamos bordeando al identificarlos? ¿Cuál podría ser un método adecuado para llegar a dicho conocimiento?

Un ejemplo rel de dar una idea d tendencia artística simultáneamente e plemente era una tistas jóvenes tras Bernardo Salcedo, lizaban una investi arte moderno y las artística en Colom una teoría modern abstracción o asim les) o en señalar s noción misma de tísticas naciona conceptualismo de esta categoría, con líticos o sociales dieran un legítimo es sabido, con pro

Los pronuncia caracterizar con e ban gestando en modernistas en ev Así, por ejemplo, nes que los crítico declaraciones. Igu poseen un caracte tuosismo con la reproductibilidad del arte. Así taml peculiaridad que desafío a las conv osada conversión co-político.

Situaciones c ticos de finales de te un remedo de ostentaron los te genealogía de vir

^a En el artículo, Aguilar comentó al respecto: "El señor Álvarez se refiere a Alberto Casas, directivo de Atenas Publicidad, patrocinadora del Salón Atenas. En un irónico lapsus mental el señor Álvarez confunde la denominación del Salón creyendo que se trata de un evento en homenaje a Atenas, la capital de Grecia." "Salón Atenas vs. Salón Nacional", en *La Revista de Arte y Cultura*, N°6, Vol. II, Medellín, Colombia, 1981, pág. 21.

^b *Op. cit.*, pág. 106.



alfombra Angora de Tapisol color Pasional

Quedan por colgar cuadros de Obregón y Tey

Tapisol tiene el estilo, color y precio de alfombra para la necesidad más exigente.

Alfombras
TAPISOL®
Técnica West Point Pepperell (U.S.A.)
PAVCO

Productos perfectos.



PRIMERA ESCALA. CIUDAD DE MÉXICO.

A principios de 2001 me propuse encontrar a un médium con el cual hacer una serie de entrevistas póstumas a personajes del arte moderno mexicano. Imaginaba que era posible crear una historia paralela, creíble o no, desde la perspectiva de una serie de agentes ajenos a la redacción o a la aparentemente aletargada versión oficial de la historia cultural. Tal vez así se podrían obtener datos que eventualmente tendrían el potencial de entrar en las cronologías y recuentos de una era ya cargada de romanticismo. ¿Qué es la historia sino un marasmo de argumentos que podemos alterar y así resistirnos a aquellas historias ajenas que supuestamente debemos asimilar?

El proyecto fue por diversas razones un fracaso. Quedó abandonado, excepto por un primer intento del que queda una extraña grabación que nunca había sido reproducida, no hasta el momento de iniciar la redacción de este texto.

La tarde de la cita me dirigí con tiempo a recoger a Cuauhtémoc Medina, con quien éste recuento escribo. Intuitivamente sabía que ésta no debía ser una experiencia individual. Por un lado, creo que la idea de ir solo a un lugar desconocido en la Ciudad de México al encuentro con una médium me atemorizaba un poco, pero al mismo tiempo me sentía poco preparado académicamente para entrevistar a un personaje como Diego Rivera –quien por controversial resultaba más interesante entrevistar antes que a nadie–. Dada la naturaleza del evento se requerirían también al menos dos testigos, de lo contrario se me acusaría fácilmente de haberlo inventado todo. Cuauhtémoc, aunque un tanto incrédulo y burlón para con nuestra empresa, había aceptado unirse tras la negativa de otros historiadores que encontraron la aventura idiota, peligrosa o de mal gusto. No sabía yo en aquel momento que sería precisamente él quien espontáneamente haría la mayoría de las preguntas en el momento clave. Como la memoria es traicionera, también decidimos escribir los siguientes párrafos a cuatro manos.

LA VIDA SECRETA DE DIEGO RIVERA POR MARIO GARCÍA TORRES Y CUAUHTÉMOC MEDINA

Lo que aquella tarde presenciamos puede que haya sido un tipo de monólogo teatral privado, y si bien pudo ser entretenido resultó excesivamente caro. Ninguno de los dos teníamos la menor intención de creer en los poderes de la médium. Queríamos, más bien, ponerla a prueba, ocultando hasta donde fuera posible que nuestro objeto de interés era el gordo Rivera. Sin embargo, al salir del evento ambos coincidimos en que algunos de los detalles mencionados ahí resultaban demasiado verosímiles para ser casualidad.

La visita empezó con una visión extraña, incluso para la Ciudad de México. En la calle donde dejamos el auto había un travesti acomodando y cuidando los carros. Él mismo nos dio las indicaciones para hallar la dirección: el edificio a donde nos dirigíamos era un clásico bloque pseudo-moderno de los años cincuenta, con una fea pero duradera fachada de mosaicos e interminables pasillos anónimos. Subimos las escaleras con una cierta ansiedad acerca de qué y quién nos encontraríamos. Cuando hablamos con la mujer por teléfono para ver la posibilidad de comunicarse con una persona del más allá, ella aseguró, aparentemente atemorizada, que ese tipo de trabajos no los hacía todos los días. De hecho, hizo que la cita se confirmara algunos días después como si, inse-

gura, tuviera que consultarlo consigo misma; y sin embargo la llamada no pasó de ser más larga que unos segundos. La única pregunta que hizo por teléfono consistía en saber si la persona tenía una relación familiar con los solicitantes, a lo que respondimos con una negativa. Nunca antes de la cita se mencionó el nombre, en qué tiempo había vivido ni los pormenores de la vida del pintor.

La médium era una mujer, tal vez alrededor de los 45 años. Habíamos hablado con varios “psíquicos” por teléfono, y ésta era la única que afirmaba ser capaz de convocar a un muerto a hablar. Pero el escenario que enfrentamos no era para nada el de la clásica representación del espiritista burgués. La médium era de clase baja y atendía en una casa monstruosamente vacía de mobiliario. En lo que debió haber sido la sala, había cubetas de plástico con flores baratas en el piso, pequeños montículos de periódicos con huellas de haber servido a alguna clase de ceremonia, veladoras de diversos colores y

tamaños, y un par de sillas de plástico. Las paredes estaban también vacías: sólo un espejo colgaba de una de ellas. La primera sorpresa fue que todo aquello en vez de ser pagano, como lo habíamos imaginado, era no sólo religioso sino católico —en el sentido popular del término usado en México—. La médium que rezaba para poder comunicarse con el más allá, era en realidad una chamana popular que mezclaba signos cristianos con la memoria de ritos indígenas y un delirio más o menos original. En resumen, era una bruja o maga popular que debía sus poderes a una iluminación carismática personal y no al arduo aprendizaje de una tradición. No era alguien que le presta el cuerpo a las almas para que tengan comunicación con el mundo terrenal, sino una vidente que no ostentaba conocimientos que pudieran explicar su “don” y que se limitaba a repetir lo que “veía” y lo que “le decían”. Un par de veces nos dijo: “él estuvo aquí”; y cada tanto decía: “sí, sí, te escucho”. Hacía su adivinación y limpiezas curativas en la sala mientras un joven, que podría ser su hijo o su amante, se asomaba de vez en cuando desde la recámara donde rutilaba la luz de un televisor.

A la médium le planteamos la idea de interrogar a un tal Diego María Rivera Barrientos; usamos el nombre completo del pintor para tratar de disfrazarlo. Traíamos con nosotros una bolsa de pitayas, una fruta que Rivera seguramente encontraba deliciosa; además, dos velas de santería, una negra y una rosa, aparte de algo que hubiera pertenecido al muerto: un texto autógrafo. Tocando

el documento, la médium lo convocó rápidamente. Según ella, el alma de Diego María Rivera Barrientos había venido varias veces a nuestro encuentro, por lapsos cortos, y tenía intención de hablar con nosotros, aunque nunca hubiésemos coincidido ni en el tiempo ni el espacio conocido. Era el muerto quien, sin nosotros saberlo, nos había convocado: él tenía un mensaje importante que comunicar.

Acostumbrada a consolar mortales en relación a sus familiares más cercanos, empezó por decirnos que, en efecto, al final de su vida Diego —como le decía ella— había cambiado, pero por razones ajenas a él. En algún momento Rivera había sido torturado, y por ello se había alejado de la gente y tenía un comportamiento difícil. Por momentos, como tanteando el terreno, parecía que la médium iría tan lejos como para afirmar que a Rivera lo habían asesinado. Como si pensara que seguir esa línea no sería tan efectivo con nosotros, y a medida que sentía que capturaba nuestro interés con otra clase de asuntos, la médium dibujó el escenario de una gran conspiración. Más tarde descubriríamos que aquellas personas que lo “habían hecho hacer cosas” tenían que ver o eran parte de importantes esferas de la política, los negocios o el espectáculo. Todo ello era información que aparentemente Diego pretendía que nosotros supiéramos, probablemente con la intención de calmar las almas terrenales. Esto era algo que le había sido imposible revelar en vida. “No era malo él. Lo que pasa es que tenía que aceptar situaciones. Esperar manejar cosas, si no lo iban a dañar.”

Su único intento de asegurarse de que el espíritu que había llegado era la persona indicada fue corroborarlo con nosotros, mientras seguía rezando con los ojos cerrados, preguntándonos: “¿Tenía un dolor en su cuerpo, verdad? Antes de morir. ¿En qué lado?”. Rivera había muerto de cáncer de los testículos. Contestamos que su dolor había sido en el centro, a lo que asintió como si aquello asegurara el estar hablando con la

persona correcta. “¿Era un hombre grande, verdad?”. Ciertamente...

Pero, como ya hemos mencionado, la revelación no quedó tan sólo en el remordimiento que Rivera pudiera sentir hacia sus seres queridos. La gente que lo había torturado formaba parte de una trama más compleja. Nosotros sabíamos que Rivera había pertenecido a las curiosas logias mexicanistas-indigenistas que se formaron en los años veinte. Uno de los trucos para interrogar a la médium era adentrarnos en ese terreno poco conocido por el gran público. Le preguntamos, pues, si el señor Diego María había pertenecido a alguna logia. La mujer asintió de inmediato, y añadió que los perseguidores y enemigos del artista también. Entonces siguió tejiendo la telenovela: “Él realmente no quería estar ahí, pero una mujer lo había orillado”. Explicó que una vez dentro no había posibilidad de salir. Este era un grupo que mantenía a sus adeptos sujetos bajo amenaza. Según la visionaria, todo esto le había dictado el fantasma.

Luego nuestra médium nos planteó el episodio que vio con más lujo de detalle. Había un lugar frío, “fuera del Distrito”, es decir, de la Ciudad de México, en el que se reunían y hacían “cosas raras”. El grupo era grande, pero a esos encuentros sólo seis personas asistían, entre ellas la mujer de nuestro Diego. En ese lugar, rodeado de montañas algunas veces nevadas, había una mesa con un mantel negro donde se deletreaba en una esquina la palabra “a-t-h-o-s”. “¿Athos, verdad?”, preguntó abriendo los ojos para ver en el papel lo que había copiado en aparente trance.

En la grabación, que registramos procurando ser discretos, hay pausas. No toda la historia se desarrolló linealmente. Para reconstruir la memoria hay que relacionar lo que ella dijo en diversos momentos. La visionaria tenía una cabeza desorganizada. En algunos tramos no hay voces en la grabación: nos sometemos a su silencio. Se escucha a lo lejos el televisor, así como el correr de los carros. Es como si hubiera fallas de transmisión al más allá: pájaros en el cable, ruido digital, estática en la radio espiritista. Finalmente la señal se recompone: la mujer ora y frota con sus manos la hoja de papel escrita a máquina por Rivera. Es una reseña sobre un

pintor desconocido; aun así, el texto adquiere una importancia radical: “Su papel de él, me hace sentir. Cierren los ojos, cuando empiece a hablar pueden abrirlos”.

Después de un largo silencio Rivera vuelve a nuestro encuentro, todavía disculpándose, con frases cortas que había que atar unas a otras: “Sí llegó a querer a algunas personas, pero la experiencia fue muy fuerte. Lo marcó. Se sentía traicionado. Lo golpearon en la calle. Era gente mandada. Él lo que quería era escribir mucho.”

Quisimos entonces ser más audaces y hacer preguntas precisas. Nunca encontramos respuesta directa a la verdadera relación entre Rivera y David Alfaro Siqueiros. La médium aparentemente nunca vio nada en relación a nuestra duda, que estaba basada en los rumores de que montaban peleas públicas. Cuando parecía que las quejas del fantasma se empezaban a agotar, Cuauhtémoc empezó a inquirir sobre la vida de otros allegados, específicamente sobre la supuesta relación de Tina (Modotti) con la muerte de (Julio Antonio) Mella. “Sí, dice que sí. Tuvo que ver en varias ocasiones. Señalando a la persona”.

Mella, fundador del Partido Comunista de Cuba, murió mientras caminaba a lado de Modotti la noche del 10 de enero de 1929. En un principio la prensa trató de implicar a la fotógrafa, modelo y actriz residente en México, pero se especula que el autor del asesinato fue Vittorio Vidale, quien no sólo estaba en contra de las ideas trotskistas con las que Mella se había involucrado, sino que mantenía una relación amorosa con Modotti. “Tenía que ser —nos comunicó la vidente—. Ella sufre mucho. (Mella) tiene que ver con la política. ¿Por qué quieren saber de él...?”, nos dice todavía con los ojos medio cerrados, como si preguntar encerrara algún riesgo.

A lo largo de la escenificación hay siempre datos que escapan a su entendimiento, pues ella sólo comunica lo que ve. “Visten raro”, dijo en repetidas ocasiones... “hay cosas que vienen del extranjero”. Casi al final de la sesión mencionó varios nombres. Uno en el que se detuvo más de una vez fue un tal Jean W. Pero sólo eso; una pista para mantenernos en nuestra búsqueda.

Finalmente, la médium optó por dar una salida teatral: “Hay gentes de ese grupo

que todavía viven”, dijo, y entonces nos preguntó si alguna vez Diego tuvo relación con una actriz, a lo que tampoco encontró respuesta. “Ella sabe algo”, nos dijo; y añadió haciéndose un poco la misteriosa: “Pero todavía no es tiempo”.

Probablemente acostumbrada a las controversias en su día a día y consumidora de las revistas del corazón, la mujer nos aseguró, entre encuentros con Rivera, que ella había predicho la mala situación económica del país y que Mario Bezares —un cómico de la televisión que fue temporalmente implicado en un asesinato— saldría libre. “Un periodista vino a verme y lo grabó”, aseguró. “Gloria Trevi no sale —dijo—. Ella sí tocó lo político”. Cosa típica en México: todo mal es negociable, excepto el mal donde se involucra al poder público.

Inquirimos entonces cómo averiguar más sobre el grupo donde Rivera había sido enganchado, y la respuesta fue inmediata: “(Diego) firmó algunos papeles. Y esos están guardados”. Se nos planteó entonces la escena de una especie de tesoro y legado: la verdad respecto al grupo secreto, sus actividades y algunos nombres de sus miembros. Todo, según la médium, yacía en un tipo de sótano o cripta. “Algunos documentos, que tenían cantidades, nunca los rompió”, nos decía como si fuéramos herederos buscando posibles fortunas familiares perdidas. Al ver nuestro interés por saber dónde podría estar el sótano, empujó más la cosa, atribuyendo al fantasma un tono imperativo: “Me señala de unos papeles. Se los dieron. Hay algo escrito”. Hay una familiar a la cual llegaremos antes de poder dar con los papeles: “Ahí van a encontrar lo que buscan”, nos dijo. Fin de la sesión: debíamos darnos por más que satisfechos. Aun así, la bruja tuvo el mal gusto de darnos un regalo de despedida: tomando las velas usadas en el ceremonial y dándonoslas cuidadosamente enfundadas en bolsas, como si estuvieran contaminadas de radiación, nos hizo a cada uno predicciones en el orden amoroso. Éstas las reservamos por ahora como

capítulo aparte, no vaya a ser que hayan sido vistas en un futuro todavía más lejano.

Cerca de tres años después de aquella sesión, se hizo finalmente público que en 1957 —el año de su muerte— el pintor Diego Rivera dio instrucción a sus secretarías de guardar en cajas una serie de objetos y documentos que debían ser abiertos quince años después de su muerte. Por razones desconocidas, Dolores Olmedo, depositaria de su herencia, guardó los archivos en un baño del ahora Museo Frida Kahlo, en el sur de la Ciudad de México, donde permanecieron escondidas durante cincuenta años sin que los historiadores, biógrafos o críticos siquiera supieran de su existencia. Estos sólo pudieron abrirse después de la muerte de Olmedo, en 2002.

Al revelarse la existencia de este “archivo secreto”, como se le llamó en la prensa, algunos especialistas como Raquel Tibol y Blanca Garduño coincidieron en que el archivo debía albergar información que Rivera prefería mantener oculta, como detalles del cáncer de próstata que le causó la muerte y documentos referentes a su actividad en el Partido Comunista. El archivo secreto, que durante los últimos años ha sido clasificado y digitalizado será puesto al público, de acuerdo al comunicado del Fideicomiso Diego Rivera y Frida Kahlo del Banco de México, en el 2007. Como la médium nos dijo: “Ustedes emprendieron un camino difícil, pero sí van a llegar a donde quieren... Pero será difícil, porque es algo feo”.

SEGUNDA ESCALA. BARRANQUILLA.

SOY UN MÉDIUM, SOY UN RADIO. ENTREVISTA A ALVARO BARRIOS

MAYO DE 2007. POR MARÍA ISABEL RUEDA

A.B. “Sí, soy médium. ¡Pero no he usado eso para producir obras de arte!

A mí personalmente no me interesa ninguna obra de arte hecha con médiums, o los que dicen que un espíritu vino y les guió la mano para pintar. Generalmente los resultados son obras mediocres que, conceptualmente hablando, no tienen nada que hacer en pleno siglo XXI. De igual forma, la baja calidad de las obras deja muchas sospechas respecto a la calidad de la comunicación.

Yo pasé un período en el que estaba encandilado con las comunicaciones espiritistas, pero después comencé a reconsiderar el camino o la ruta. Ya no me parecía importante comunicarme con entidades espirituales, ni mucho menos que éstas fueran personalidades que hubieran muerto y que vinieran aquí a echarnos unos cuentos; como lo que hizo el Sr. Cuhactémoc de averiguar cosas sobre Diego Rivera. A mí eso me pareció una timadura.

Todos esos contactos son con espíritus de baja evolución que adoptan nombres y engañan, y que paradójicamente son los espíritus que más efectos físicos producen... a los que la gente incrédula más les cree, porque prenden y apagan las luces, mueven objetos, pero de los cuales no se saca ninguna enseñanza profunda para uno.

En un momento dado yo tuve que acudir a una espiritista importante para apartar de mí un espíritu que yo sentía que no aportaba nada sino que fastidiaba. Era un espíritu de poca evolución. Yo trabajaba en esa época en una agencia de publicidad y cuando nos reuníamos en una junta para programar una campaña publicitaria, en una mesa redonda donde cada uno tenía un block para anotar ideas, enseguida me saltaba a la mano y empezaba a escribir. Para ese entonces ya tenía yo la facultad mediunímica de escribir y de hablar. Entonces era un momento inoportuno, porque era una entidad de poca evolución.

M.I. ¿Cuándo descubre usted que es médium y cómo influye esta facultad en su obra

sea indirectamente o de manera inconsciente, o camuflada de pronto en la temática?

A.B. Yo comencé con una *ouija*, que la vi por primera vez en una tira cómica de Dick Tracy. Pedí que me la trajeran de Estados Unidos y funcionó, después yo mismo la dibujé y seguía funcionando. Allí fue donde descubrí que tenía la facultad.

Antes de esto, en el 69, yo hice mis primeras cajas y empecé a hacer trabajos esotéricos subconscientes, porque yo no había obtenido ninguna comunicación, sino que mis dibujos empezaron a tener esa cosa misteriosa.

En estas obras había una atmósfera cósmica, un lenguaje... ¡una serie de códigos y mensajes que no sabía yo de dónde venían ni nada!... pero que tenían un trasfondo esotérico y misterioso, que tenían que ver con la idea del infinito, con el paso a otros mundos. Si se fija en mi trabajo de esa época, verá cómo empiezan a aparecer puertas a otras dimensiones, que funcionan como canales... y curiosamente la gente siempre aparece dormida. Claro que yo nunca dije algo así como “voy a hacer una obra esotérica o metafísica”.

Hoy en día, cuando veo mis obras de esa época, me asombro y siento como si las hubiera hecho otra persona.

Fue hasta el 72 que tuve mi primer contacto con un espíritu guía. Lo que pasa después es que las investigaciones que hago, las hago con mi espíritu guía; porque al comienzo yo no estaba preparado. Yo era muy joven para tener esa guía, que es con lo que trabajo ahora y con lo que trabajan todas las personas serias. Que es muy parecido a una comunicación con tu ángel de la guarda, que puede en un momento dado, si tienes la facultad,

comunicarse contigo y viceversa. Desde ese momento una médium me trae a mi espíritu guía que me acompaña hasta el presente.

M.I. ¿Y cómo es su relación con ese espíritu guía?

A.B. Si yo quisiera hacerlo esta noche a solas lo podría hacer. Pero, por un lado, no acudo al espíritu guía por cualquier cosa, que es lo que la mayoría de la gente hace. Yo comencé a darme cuenta que funcionaba mejor cuando lo que yo pedía era iluminaciones de tipo espiritual, artístico o filosófico.

Lo empecé a hacer en un período con un grupo de amigos que no eran médiums. Yo era el médium encargado de recibir enseñanzas, entonces lo que yo hacía era hablar y alguien manejaba la grabadora, como lo estamos haciendo ahora. Se apagaban las luces para mayor concentración y preguntábamos sobre cosas específicas como la estética, la historia del arte, teoría del arte y problemas de esa índole.

M.I. ¿Cómo es la comunicación, cómo se recibe esa enseñanza?

A.B. En un momento dado, no te das cuenta cómo pero tus pensamientos no son



*Alvaro
Barrios*

1980-2008

tus pensamientos, sino que algo dirige tus pensamientos hacia una idea.

No tienes que despertar, como decía García Márquez. Tú sigues hablando y hablando, como es el caso de la mediunidad parlante, y vas diciendo cosas y cosas y después queda grabado.

Uno no es consciente de lo que dice, e incluso el lenguaje que se usa es distinto del que uno usa normalmente... ¡Pero uno se deja llevar!

M.I. ¿Y cómo hace uno esas consultas? ¿Usted qué tipo de cosas le pregunta a su espíritu guía?

A.B. Uno hace consultas como cuando uno hace una oración. Así como tú me haces preguntas y yo te las respondo, uno también tiene interrogantes sobre el arte que no tiene claros, ¡y que nadie te los va a responder! Porque el arte es un misterio y tiene un sortilegio. Y entonces uno pregunta cosas como: “¿Por qué las obras de arte emocionan?”, y eso se verbaliza si tienes la facultad de hablar o de escribir, o de ver. Esa facultad yo no la tengo, aunque a mí me encantaría ser vidente.

A veces a mí me ocurre, o a todo el mundo le ocurre, que uno tiene un poquito de sueño, cabecea, y en el instante en que cabecea uno dice: “¡Qué raro! ¡Vi una mujer comiendo helados y atravesando una calle vestida de rosado, en tan sólo un segundo!”... la videncia puede ser como eso: una serie de imágenes que van encadenadas, coordinadas, y tienen una coherencia. No como en los sueños, donde a veces hay muchas cosas inconexas que hay que interpretar, sino que tú vas viendo como por unidades, que es lo que yo supongo que ve el vidente.

M.I. ¿Qué tipo de preguntas, ya no tan generales, ha hecho usted a su espíritu guía respecto a su obra que le hayan influido?

A.B. A mí me sirvió mucho para liberarme del estilo. Porque yo creía que era importante tener un estilo y que la gente pudiera decir: “Ah, éste es un cuadro de Álvaro Barrios”. Yo tenía terror de liberarme de ciertos códigos visuales que pensaba eran importantes en el arte; pero cuando tuve unas instrucciones o enseñanzas sobre esas inquietudes, entonces comencé a comprender ciertas cosas que me llevaron a superarlo.

Eso fue para el año ochenta, cuando yo empecé a investigar sobre Marcel Duchamp y realicé una exposición en la Galería Garcés Velásquez; una exposición que sin saberlo resultó ser muy heterogénea en cuanto a las técnicas.

Había fotografías mías donde yo estaba disfrazado, como Marcel Duchamp, de Rose Sélavy; había cartas que Rose Sélavy mandaba desde el más allá, hojas volantes, sueños con Marcel Duchamp. Eran unos textos fantásticos, algunos relacionados con la historia del arte, otros poéticos, otros surrealistas, otros con sentido del humor.

En total cien sueños, que empezaban con la frase: “Soñé que... Marcel Duchamp (por ejemplo) había declarado arte todo lo que existe, ¡y acto seguido había declarado que todo lo que no existe también!”.

Para contextualizar esta idea es bueno que sepa que mis primeras influencias son de las teorías del surrealismo. Cuando estudiaba en la escuela de artes cayó en mis manos un libro del surrealismo que no tenía casi imágenes. Me influyó también una obra de Magritte, *El Jinete perdido*. A Magritte le parecía que perderse era una de las circunstancias más surrealistas que puede encarar un ser humano. Cuando leí eso quedé enamorado de Magritte. Entré al sueño por el surrealismo, aunque mi obra no fuera evidentemente surrealista.

Recuerdo también que para una exposición en el Museo de la Tertulia, en Cali, hice una sesión espiritista en privado porque me aterra y huyo del show. Todo el mundo va por curiosidad a ese tipo de cosas, que es uno de los peores enemigos de una buena comunicación porque atrae elementos superficiales

que pueden desviar toda la veracidad de la información.

En este caso, la comunicación con mi espíritu guía era sobre los movimientos artísticos, sobre la evolución que tendrían en el tiempo. En esa comunicación el espíritu guía decía que con el tiempo los movimientos artísticos serían cada vez más cortos, ¡o se confundirían con los minutos o los segundos de la vida de cada artista!

Podemos entender esta idea si por un lado vemos el Renacimiento, que fue un movimiento que duró unos trescientos años, y por otro lado la transvanguardia Italiana, que duró unos cuatro años. En esa comunicación el espíritu guía daba un concepto difícil de asimilar en su momento, pues cambiaba el concepto de movimiento que se tenía en esa época... ¡pero que afortunadamente quedó escrito! Yo mismo lo transcribí y lo incluí en el catálogo de la exposición que tenía que ver con Marcel Duchamp.

M.I. ¿Y cuál fue la enseñanza que usted sacó o, más bien, que su guía le hizo ver acerca del estilo?

A.B. Me enseñó cómo los movimientos artísticos pueden convertirse en los minutos de la vida de cada artista. No importa si ayer escribías cartas y hoy espabilas como presentación de una obra de arte y mañana pintas. ¡De verdad no importa! El de ayer era el movimiento artístico tuyo, y hoy tuviste otro movimiento artístico.

Comprender eso me quitó la carga de tener que hacer una cosa siempre con un estilo, y empecé a traer cosas del pasado al presente, que es una actitud muy posmodernista, sin que yo me lo propusiera, o sin que yo pensara: “voy a hacer arte posmoderno”. ¡Yo ni sabía que era eso!

Todo esto para darte una idea de cómo las enseñanzas de un espíritu guía pueden influir en mi percepción del arte y mi manera de enfrentarlo o relacionarme con eso, y cómo empiezo a producir un arte en el cual me libero de ataduras innecesarias como el estilo.

M.I. ¿Puede el espíritu guía acudir a usted cuando él quiera?

A.B. No. Yo con mi espíritu guía me comunico muy informalmente, pero no al azar. Porque con la mala experiencia, que empezó

con el juego de la *ouija* que me llevó a tener contactos con entidades de poca evolución, he ido entendiendo, y hoy en día he ido distanciando las consultas.

Porque entonces es como cuando uno sigue esas rutas que la vida le va indicando, y ve con claridad el camino porque está iluminado. Así pasa en la vida y en el arte. Así, cada vez he visto con más claridad la ruta. ¡Para eso están esas entidades superiores! ¡Para iluminarte!... así esas iluminaciones que tienes en la vida, que aparecen así como así, ¡son en realidad algo guiado!

Cuando uno lee poemas como los de Walt Withman, uno piensa que Withman es un iluminado. ¿De dónde sale esa luz? No se sabe. Pero le llegó y la transmitió.

La mediunidad consiste también en dejarse ir, y al dejarse ir los pensamientos de uno se disuelven y le dan paso a unos pensamientos dirigidos. Entra uno en un estado de trance. ¡Pero el trance no es como le muestran a uno en las películas, con convulsiones y ese tipo de cosas! Realmente el trance es como esa inspiración en el artista, que no es cosa que llegue volando como una ninfa con una corona de rosas, y acto seguido tú haces una obra de arte. Sino que de pronto tú empiezas a hacer algo en tu obra, como cuando Duchamp decidió coger un orinal y enviarlo a un concurso de escultura. ¡Eso era una iluminación, no una ocurrencia! Es distinto.

Hay algo que efectivamente resultó ser iluminador: eso que en un principio generó tanto escándalo, causó tal conmoción en el curso del arte, que demostró la brillantez del gesto. La posteridad puede decir: “Eso fue una iluminación”... un trance, aunque fuera de un segundo, en el cual Duchamp fue un médium que produjo esa verdadera obra de arte que era el gesto, no tanto el orinal en sí... era el gesto de nombrarlo arte.

Ese momento de iluminación es esa misma energía, que también se ve en la vida cuando a uno le ocurren cosas que parecen coincidencias, que son un engranaje del universo y vienen a ti, van enrumbando tu vida hacia algo, como una corriente energética, aunque sea en otra cosa distinta del arte.

Porque cuando uno se deja llevar está en ese trance que le pone a uno la vida, y hay

que dejarse llevar por esas ciertas cosas que la vida te muestra y te señala en un lenguaje, algunas veces muy claro.

Muchos artistas jóvenes tienen prejuicios hacia ciertos términos. La gente joven piensa que uno no debe decir que está inspirado o iluminado, porque pareciera como si una musa le hubiera llegado. Pero incluso a la palabra “musa” yo no le tengo fastidio.

Un artista es una persona especial que se ilumina, pero no sé por qué.

No es suficiente la cultura, no es suficiente la información. Tiene que haber una iluminación que te hace producir una cosa que no existía en el mundo, y que mejora el mundo en alguna medida. El mundo es mejor después de haberse creado esa obra, incluso siendo uno joven como Rimbaud, que era tanta la luz que le llegaba que tenía que desbordarse.

Me prometí a mí mismo nunca ser viejo, y esto tiene que ver con la guía de mi espíritu, que me dijo: “Pilas con lo que estas haciendo, que te estas durmiendo. No tengas miedo de hacer lo que pensaste, ¡no tienes que quedarte en esto!”.

Esto me recuerda una frase de Oscar Wilde: “Lo único malo de la juventud, es que se desperdicia en los jóvenes”, y otra de Picasso: “Se necesitan muchos años para ser joven”.

M.I. ¿Que pasó cuando usted ya entendió y asimiló su facultad?

A.B. ¡Cuando ya pasaron las molestias me sucedió algo muy curioso! Me empezó a hacer falta la molestia, porque empecé a preguntarme por qué me sucedía... qué delicia que se prendiera y apagara la luz; o cosas así, que es lo que la gente anda buscando: ¿qué si existe lo espiritual?, ¿qué si existe Dios?. Entonces fue cuando empecé a aprender del espíritu guía que a él lo tenemos todos, que es una entidad espiritual de alta evolución que está paralela a nosotros.

Nosotros estamos en una esfera físico-psíquica, porque hay la dualidad de materia y espíritu. A veces nos duele la cabeza y a veces nos duele el corazón, y hasta un vallenato clásico dice: “Yo pensé que un mejoral iba a

curarme este gran dolor, pero cómo lo iba a curar si era una pena de amor?”.

Cuando aparecen esos dobles espirituales es cuando se da uno cuenta de que tiene un alma, un espíritu y de que todo es dual en nuestra esfera. Porque el alma, esotéricamente hablando, es como un campo energético que relaciona las dos cosas, lo físico y lo espiritual, por eso es correcto decir que uno tiene cuerpo, alma y espíritu.

La creación artística es como ese momento de mediunidad, de iluminación, en donde lo espiritual se comunica acertadamente con lo material... que es una de las formas de manifestación de lo espiritual, y en mi caso el contacto más directo que yo he tenido con lo espiritual: el arte; más que la religión, inclusive.

A mí no me da pena, ni tengo temores de hablar de lo espiritual.

M.I. ¿No le da miedo que se le acabe esa luz?

A.B. Yo pido mucho no perder esa luz; y que no pierda la iluminación en el arte, como le pasó a Giorgio de Chirico por decir que no quería nada del espíritu guía y que él era autosuficiente. Si uno cree que es autosuficiente y que uno es el que está produciendo toda esa maravilla, y se lo cree, se le puede ir la iluminación.

Yo, como decía Duchamp: soy un médium, soy un radio. Yo recibo una luz y la transmito, y sólo trato de que la maquinaria que provee esa transmisión esté bien, y agradezco que lo que recibí lo pueda transmitir.

ANEXO

Comunicación Astral vía médium llevada a cabo por Álvaro Barrios, noviembre de 1979.

Quisiera ampliar algunas de las ideas que tratamos en cierta oportunidad acerca de la literatura como idea y la idea como arte. En la situación de los artistas contemporáneos se presentan actualmente algunas confusiones provenientes del ritmo acelerado que han tomado los distintos movimientos artísticos, especialmente en el presente siglo.

La ventaja de ciertos movimientos artísticos de larga duración consiste en que cada movimiento tiene un proceso -desde su origen, pasando por su juventud, madurez y decadencia- en períodos suficientes para comprender la importancia de sus postulados, no sólo en su propio tiempo, sino en sus proyecciones en el futuro.

El movimiento corto de más largo alcance, en el siglo XX, ha sido el Dadaísmo. Pero en otras épocas cuanto más prolongado fuese el proceso del movimiento en cuestión, más afianzado estaría en la historia -no solo intelectual sino física del mundo. Así, podríamos mencionar numerosos ejemplos, entre los cuales es indispensable que recordemos el arte de la Edad Media, el Renacimiento, Grecia y Roma. Fueron procesos de prolongación suficiente en el tiempo para que cambiasen no sólo la faz intelectual del mundo conocido, sino su físico. El curso de la historia política, religiosa y filosófica, sino también el paisaje natural de la tierra. Perdida esta proporción e ingresando la civilización en un período de síntesis que fue confundiendo con la brevedad, se llegó al punto en el cual los movimientos más prolongados han tenido diez años de duración. Es consecuente esta brevedad con cambios en lo que respecta al concepto mismo de la duración del arte y visto desde un punto de vista material, es consecuente con la efimereidad del arte. Pero en cuanto a la esencia espiritual que le da origen y que sostiene el concepto mismo de ARTE, éste tiene una duración infinita. Su origen se pierde en la eternidad y su finalidad lo mismo. Por tanto, tendrá carácter de ARTE, todo aquello que conlleve las bases esenciales de lo espiritual, con su permanencia y trascendencia.

Son, pues, los movimientos breves, secundarios en cuanto movimientos. Importantes en cuanto eslabones de una cadena perenne. Y solo puede tenerse en consideración un movimiento -en sí cuando se tome el tiempo indispensable para dejar una huella en la historia general de la humanidad; y aun cuando el ritmo de la vida actual fuese de brevedades, sólo lo que le permita mantener una visión de conjunto en los acontecimientos de sus distintos intereses, puede alcanzar a impresionar la sensibilidad humana hasta el punto de permitirle a dicho movimiento un puesto en la historia. No quiero decir que la historia de los movimientos breves sea absolutamente intrascendente. Simplemente tendrán, vistos en la lejanía del fu-

turo, una importancia para determinado momento en la serie de acontecimientos que vive la humanidad. Los movimientos artísticos breves pueden tomar un rumbo en el cual irán acrecentando su brevedad hasta el punto de que se confundan con los artistas mismos; con los estados de ánimo de cada uno de ellos, de manera que dejen de llamarse "movimientos artísticos" y sean un reflejo sincronizado de los minutos de la vida de cada artista. Desaparecerán, por lo tanto, en el concepto que se tiene actualmente de ellos, y se transformarán en consecuencia, en una sola posición humana con respecto al arte.

En ese grado, pasarán algunos siglos. Y una vez superada esta situación, vendrá un ritmo diferente en el mundo acerca de la apreciación y disfrute del arte. Entonces se verá ese tiempo, hacia el pasado, del mismo modo como hoy observamos la Edad Media o el Renacimiento. Es decir, retornaremos a situaciones análogas.

Entonces, el proceso a través del cual se llega a comprender que la literatura y las artes plásticas simbiotizadas colaboran a la creación de un perfil de la humanidad general (realizado a través de la categoría intelectual del espíritu que se conoce como ARTE) tiene en el momento actual analogías con el arte del pasado. Al parecer la escritura, el hombre encontró una forma de visualizar su comunicación integrándola con las gráficas que fueron su primera expresión artística. El lenguaje escrito, entonces, no había llegado a una forma abstracta como la que se conoció posteriormente. En el mundo Paleolítico, en el mundo Atlántido y en el mundo Egipcio, se llegó a grados verdaderamente admirables de la visualización plástica del lenguaje escrito. En el mundo de los últimos 1.000 años el lenguaje escrito se simbiotizó con el lenguaje de las artes plásticas. No como una sola expresión, sino como dos que dan origen a una tercera creación; y es la creación del libro gótico, impregnado de esoterismo, de belleza visual, es decir de estética y de contenido filosófico, religioso y político, tendiente a la transformación del mundo.

La decadencia de la literatura simbiotizada con las artes plásticas vino en el Renacimiento, cuando se retomó el concepto clásico del libro helenístico. Desde entonces la literatura se divorció de las artes visuales y los intentos por retomar el antiguo concepto ha sido reciente -en el siglo XX- a partir de la liberación de los conceptos artísticos que partieron del Impresionismo. La literatura ha sido vehículo para expresar ideas que tienen poco que ver con la esencia misma de ésta, como género artístico, sirviendo como túnel de transporte hacia una dimensión diferente de las artes plásticas, especialmente en el campo del Arte de Ideas.

Todas las formas de literatura contemporáneas son posibles y válidas, y las más audaces entran a formar parte del haber - de la literatura en general. Pero todas las formas de las - artes plásticas que se consideran válidas, incluyen dentro - de sus libertades y licencias, la utilización de la literatu - ra. Solo enfocado desde este punto de vista, se puede admitir la intervención de la literatura en el terreno del Arte de - Ideas, puesto de lo contrario sería la idea en el campo de - la literatura.

Espero que estas consideraciones sean tenidas en cuenta por los estudiosos que desean trabajar en ambos medios, que son vehículos hacia la expresión de lo interior que conocemos - como ARTE; y es sólo una contribución a la profundización - acerca del tema. No una posición personal de éste guía acer - ca del camino que debe tomar el arte en general o el arte - que ustedes realizan. Hasta pronto amigos, puesto que deseo continuar los estudios que iniciamos una vez acerca del - arte, sea éste manifestado o no manifestado. Hasta esa oportu - nidad, un abrazo.

María Cleofe

Comunicación astral llevada a cabo el martes 20 de Noviembre de 1979.

Por Álvaro Barrios

COME CULEBRA DE MI CABEZA, NO DÉJES NADA PARA MI.

TERCERA ESCALA: BOGOTÁ.
DIÁLOGOS DE JOAQUÍN GÓMEZ Y JESUS MONTES.

Yo cuando estoy conectado me pongo a caminar. Así yo me recorrí toda la circunferencia de Bogotá y el límite entre la ciudad y el campo, me la recorrí como en cinco días, y después atravesé toda la ciudad por dentro, agarré toda la séptima derecho, toda la décima y llegué hasta la picota, atravesé todos esos barrios, luego me bajé a la Boyacá por el sur y me metí a la Boyacá derecho hasta la avenida Suba hasta que me devolví a mi casa.

Y digo conectado, porque yo dentro de mi delirio tengo la idea de estarme convirtiendo en un Shaman, o en un espiritista, una cosa así. Y esas voces me dicen vainas todo el tiempo. Yo me dejo guiar por eso. A medida que he sufrido de muchas encerradas en el manicomio, y de choques con la realidad muy fuertes, me he dado cuenta que eso puede que sea algo externo a mí, o puede que sea algo interno mío, a lo que igual yo tengo que escuchar como si fuera mi intuición propia, y a partir de ahí vivir mi vida, tratando de negociar con una realidad y una responsabilidad y unas cosas que muchas veces no coinciden con lo que me está diciendo “mi mismo” o lo que sea eso, o la Virgen o quien sea, que me dice para dónde tengo que coger y qué decisiones tengo que tomar, aunque la voz no sea imperativa.

La primera vez que yo salí a caminar estaba muy, muy deprimido y me quería morir.

Por esa época me decían que fuera al psiquiatra y yo no hacía caso. Yo estaba muy decepcionado de mi familia, y decidí irme a conocer otra gente. En ese momento pensé: la gente que a mí me tocó es gente mala, canalla, entonces decidí irme a un sitio opuesto al que yo había vivido siempre y me fui al cartucho, pero no a meter bazuco, sino a conocer gente y estuve ahí nueve días, recogiendo cartón, latas y botellas.

Cuando estaba en el cartucho, un día me acosté a dormir por allá en un lote de esos baldíos en puente Aranda y tuve un sueño que me decía: usted se va a quedar paralítico, se va a despertar y no se va a poder mover de donde está, se va a quedar sin piernas...

En el sueño, yo dormía en ese mismo potrero y llegaba una manada de ratas y se comía los nervios de mis piernas y asustado me desperté con la idea de que a mí me tocaba caminar toda la vida, para no quedarme en una silla de ruedas. Fue entonces cuando me puse a caminar y a caminar...

Lo que a mí me ha pasado en el manicomio y en el cartucho, y en sitios así como periféricos dentro de lo que es la sociedad, o con gente excluida, es que allí he tenido experiencias místicas. Para mí el cartucho es un centro de evolución espiritual, mucho más avanzado que el Tíbet. Y por muy raro que



parezca a mí en el cartucho nunca me pasó nada, yo me devolví a mi casa fue por miedo.

Mi casa era un infierno, y yo me quería suicidar, pero no tenía el coraje. Entonces dije: me devuelvo al cartucho, me llevo mi cámara de fotos, me pongo a tomarles fotos, los irrespeto y que me maten a puñaladas por irrespetuoso. Ni siquiera me robaron la cámara. Sólo me echaron a patadas.

Ahora soy cocinero, pero todo empezó porque mientras estudiaba psicología, por la época en que estaba terminando la carrera, me pegué una enfermedad tremenda, y me internaron en el manicomio y desde ahí he estado interno muchas veces.

La primera vez que estuve interno fue en la Santo Tomás. Mientras uno está enfermo lo ponen a hacer terapia ocupacional, y como yo no quería hacer panadería ni carpintería, desesperado le dije al médico y a mi papás, que me llevaran papel y temperas o lo que fuera para yo pintar, y así poco a poco me



abrieron un espacio en una mesita para que yo pintara.

El primer cuadro que hice fue en una hoja de papel periódico. Yo quería pintar a la Virgen Maria, porque soy todo devoto, entonces hice una silueta y le puse unos angelitos. Luego conseguí cartulina. En el manicomio me habían dado unos pinceles rectos y anchos y yo quería hacer detalle fino, pedí unas tijeras prestadas y corté el pincel que me quedó como una especie de garfio y me puse a experimentar con eso. Lo que hacía era que con una brochita grande pintaba el fondo del papel de un color y después con un color que contrastara le pintaba una figurita encima; lo mágico era que salían figuritas como muy reales, pues yo medio pintaba un muñequito y el mismo se armaba solo.

Estando encerrado sin posibilidad de salir a la calle me ponía a pintar, porque me tenían encerrado a las malas, me habían secuestrado los enfermeros y me habían llevado al manicomio. Ahí dentro conocí gente que lleva encerrada años y que no tiene posibilidades de salir y a uno le meten el terror de que se va a quedar ahí mucho tiempo. Entonces uno trata de hacer su vida lo mejor posible en el cautiverio y empezaba a conectarse con la gente y sus rollos y de ahí salen los temas de las pinturas.

Dentro de todas mis experiencias místicas, yo he tenido una conexión con mi abuelo y con mi papá muy fuerte. Con mi papá es como de odio infinito, y con mi abuelo

de todo lo contrario. Yo siento que todos los valores y toda la alta cultura que yo manejo es gracias a mi abuelo, que se llamó Alberto Montes.

Jesús Montes es el abuelo de mi abuelo, mi tatarabuelo, un señor de Manizales de mucha plata, que le decían papá Jesús. Fue alcalde de Manizales, todo un jeque liberal de provincia, y bueno, un tipo estupendo. Mi abuelo fue un tipo estupendo también. Entonces yo traté de diferenciar dentro de mí que era lo positivo que me había dado la vida, de lo negativo.

Yo creo que uno es de un palo, cada apellido es un palo, y uno tiene que encontrar cuál es su palo, para poder expandir su personalidad, su creatividad, su coraje e irse por ese lado filosóficamente, a nivel de sentimientos, de las decisiones que uno toma en la vida, para decidir uno con quién se mete, con quién hace negocios, con quién vive, a quién quiere, por quién vota, todo.

Entonces yo preguntando cuáles eran mis apellidos, de dónde venía, de qué región, finalmente me conecté mucho con mi abuelo Alberto y en la clínica empecé a sufrir una metamorfosis, en tanto que me volví totalmente de ese palo, y el conflicto lo empecé a escenificar en distintas personalidades. Entonces el Joaquín Gómez que yo fui hasta ese momento, le dio paso a un personaje mítico que es Jesús Montes.



Yo no sé si me armé la película, o a mi se me reveló o es pura mierda, o es verdad, o es parte de mi delirio, pero lo que sí sé es que me tranquiliza profundamente pensar eso y es que: yo fui Jesús Montes.

Yo soy la reencarnación de mi tatarabuelo. Así empecé a hablar como hablaba mi abuelo, transformé mi léxico y empecé a descubrir que yo tenía en mi interior una cantidad de lenguaje oculto, que yo nunca había dejado aflorar, debido a que yo era Joaco y no era Jesús. Y todo eso coincidió con la investigación en mi personalidad, de lo que era El Prócer y de lo que yo me imaginaba que era Jesús Montes a finales del siglo XIX. De ahí sale el primer tema que hice : El Prócer.

El Prócer es un personaje mítico, un guerrero que ama a dos mujeres porque son sus alas y existen en su cabeza. La misión de ellos en la vida es encontrarse. Y no es la historia de la pareja, sino del trío. Ellas se aman entre ellas y lo aman a él, tanto como él a ellas, sin que haya más amor por una que por la otra, ni rivalidad entre ellas, ni entre ellos.





Yo empecé diciendo: yo voy a hacer una serie del prócer y entonces hice mi primer dibujo basado en una entrevista que tuve con el psiquiatra.

La primera vez que me encerraron, me preguntó: ¿Un sombrero puede proteger dos cabezas? Y yo le dije pues depende, si las dos cabezas están en la misma persona.

Como yo quería pintar esa escena pinté al Prócer con un sombrero. En esa época estaba soltero y enamorado de dos mujeres con igual intensidad.

Yo me preguntaba: ¿por qué no puede ser posible que ellas dos se amen como yo las amo a ellas, sin que haya ningún conflicto en ello? Que seamos un alma los tres. Si ese es el sentido de la vida, a eso fue a lo que vine. Eso la sociedad, lo va a reprimir y lo va a aplastar de tal manera que yo estoy encerrado aquí en el manicomio y hacen todo lo posible para evitar que nos juntemos. Qué diría la gente cuando le contaran que la Virgen María se acostaba con quién le diera la gana, cuando le diera la gana y que eso no tenía nada de pecado, ni de blasfemia ni de nada. Pero lo que dijeron fue encierren a ese hijueputa loco en el manicomio.

Yo a mis mujeres las llamaba y les decía: se tienen que querer ustedes dos y usted es mía y usted también, y entonces me volví un hacendado del siglo XIX, despótico. Y ahí está el Prócer en su batalla, con sus dos mujeres, el prócer enfurecido, disparando, decapitando a alguien, con su mano derecha que era un soldadito, herido, fusilando a alguien, en fin toda una serie.

En esa época en que yo estaba encerrado en el manicomio, y la psiquiatra me decía: usted se va a quedar a vivir acá, usted no está listo para salir al mundo y yo pensaba que tenía que hacerme una vida encerrado y ahí en esos dibujos está todo lo que yo pensaba en esa época. Que era que uno venía a este mundo a cumplir con algo que simplemente no es permitido. Y me acuerdo, en esa época, de una guerra tremenda en la Guajira entre los Cárdenas y los Valdeblanco, una matanza

entre unos y otros por la marimba. Finalmente hicieron la paz los dos jeques de las dos familias y se paró la sangre, yo me imaginaba a los dos patriarcas odiándose, viejos y solos en una mecedora.

Hay un dibujo al que le escribo: agoniza la patria, ahí está el Prócer en silla de ruedas, concuerda con la historia de mi abuelo, que estuvo en silla de ruedas en sus últimos años por un enfisema. Luego el Prócer muere y lo entierran sus mujeres.

Yo tenía la idea de que uno se muere en compañía, esa idea de que uno nace solo y muere solo, no; sino que uno nace llega al mundo con un propósito de juntarse con su alma, y se puede demorar todas las vidas que sean necesarias. El momento de la gloria es cuando se encuentra y se une con ella.

El prócer murió cuando yo ya no tenía qué proponer.

Por esa época yo estaba muy vinculado a la devoción a la Virgen, no es una devoción a la iglesia sino a la Virgen. Para mí la Virgen María es Dios. Una mujer sexualmente plena, que tenía una actitud política concreta, una mujer consciente y de avanzada, totalmente fuera de su época. Entonces yo creo que si existe Dios, tiene que ser mujer y si existe una mujer tan plena y tan poderosa que sea Dios, tiene que ser la Virgen María.

Ahí estaba yo filosofando, en ese encierro tan absoluto, sobre qué es el alma. Llegué a la conclusión de que el alma no puede ser algo que está en el cuerpo de uno, como un espíritu volando y que cuando uno se muere queda por ahí flotando y se va al cielo, ni todo ese rollo que nos han metido, sino que el alma tiene que ser una gente que está con uno, que uno ama plenamente y que lo ama a uno. Venimos al mundo es a encontrarnos con esa gente.

Yo pinto improvisando, yo no tengo estrategias cuando voy a pintar, y eso va saliendo sin que uno se ponga a pensar. El primer delirio que yo tuve fue en el 94, porque yo comía hongos cada quince días. Una vez en Villa de Leyva empecé a sentir que una culebra

se me estaba comiendo la cabeza y eso fue un drama porque yo me regresé pidiéndole a mis papás un médico urgente, porque me estaba volviendo loco, pues una culebra se me estaba comiendo la cabeza.

Pero con el tiempo la culebra ya era mamey, ya yo había dominado esa culebra y no me daba ningún miedo, no me hacía ni cosquillas. Por eso uno de los primeros dibujos dice: come culebra de mi cabeza.

Después que yo salí del manicomio y como andaba sin trabajo ni nada que hacer, seguí pintando. En la casa yo pintaba sin ninguna intención mística, y sin esa explosión mental que me llevaba a esos niveles de delirio. Pero eso no duró mucho.

Mientras la serie El Prócer era una tentativa de idealizar lo que uno quiere llegar a ser y de pronto también idealizar de dónde uno viene y polarizarse uno frente a sus raíces, mi segunda serie: La decadencia de Luis XIV, salió de una reflexión a la que llegué en otra crisis en el manicomio en donde deduje que yo ya no podía ser Jesús Montes, porque eso había sido en la vida pasada, y decidí que yo tenía que ser alguien más.

Acordándome de cómo en el colegio yo jodía con que era el rey y estaba encima de los maestros; que les peleaba y trataba mal a la gente, irrespetaba a las viejas, consumía drogas y así iba a clase, y por supuesto no entendía nada, y habilitaba y perdía el año, y en conclusión era un vago sin vergüenza: entonces yo en la clínica pensé que ese era el momento de decidir para dónde iba a coger de ahí en adelante. Así decidí matar a Joaco que es un sin vergüenza bueno para nada.

Mientras en el colegio nos ponían a cantar el himno de Inglaterra y God Save the Queen, en mi grado todo el mundo cantaba God Save Joaquín. Por eso le puse Luis XIV, el Rey: irónicamente. Usted es el Rey, usted es un idiota, está desterrado en el hijueputa manicomio, tiene que vivir ahí, ¿y cómo va a hacer para salir?

Esta es la reflexión de la decadencia de Luis XIV: con temas relacionados



con la religión, el teatro que yo practiqué en alguna época, mi megalomanía etcétera. Era una reflexión sobre los excesos, hasta dónde pueden ser constructivos, y dónde hay que ponerles frenos a partir de que uno se encuentra en situaciones de cautiverio, paupérrimas. Era un juego con eso, con mi pasado, con mi presente, con mis amores, con mis desventuras, con mis envidias, egoísmos, traumas.



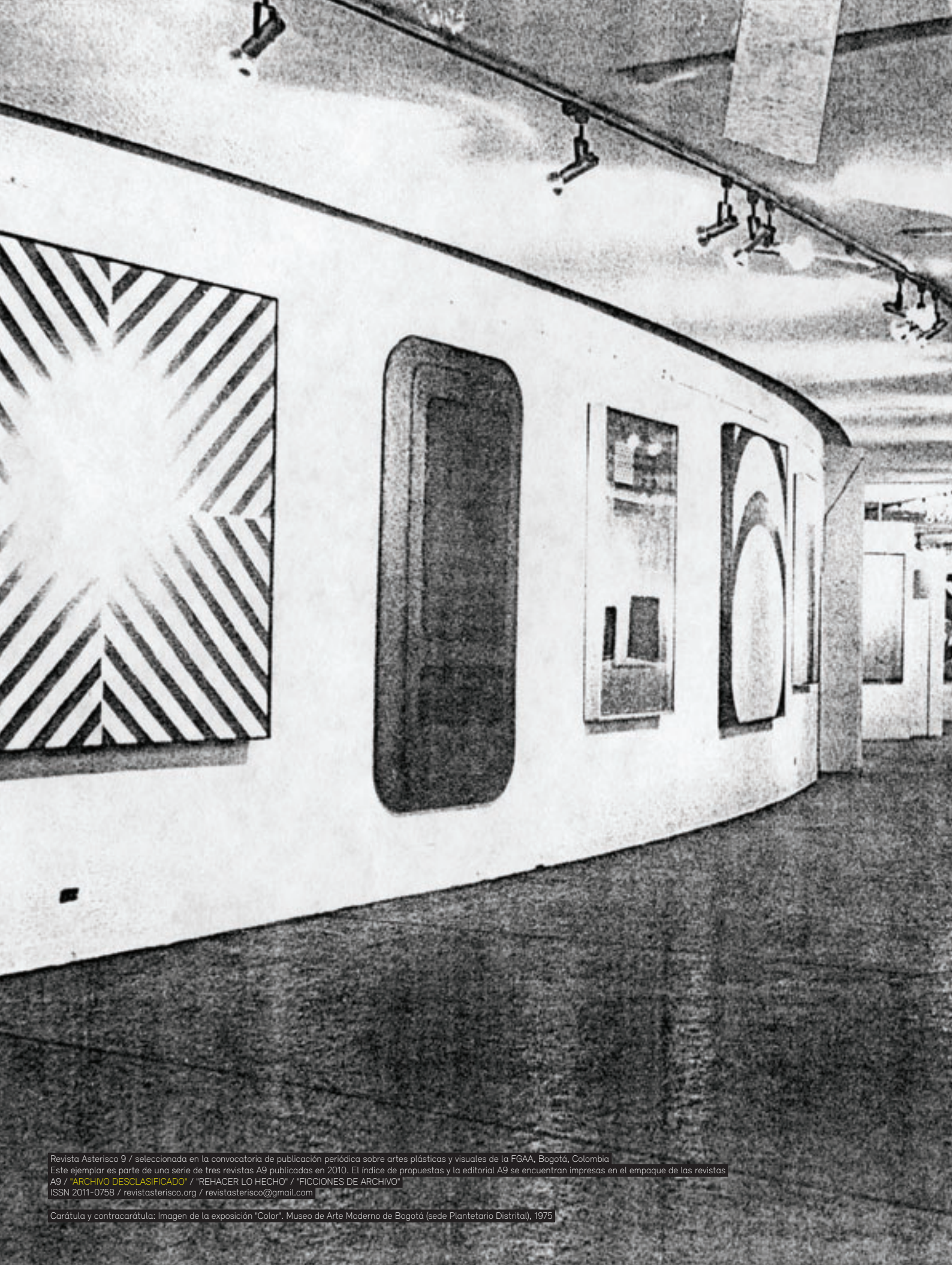
Yo no sé hablar francés, pero uno de mis amigos del manicomio sí sabía y yo le preguntaba por ejemplo, cómo se dice duelo y él me decía, y yo escribía como él me lo pronunciaba. Y así puse en esos dibujos todas mis conflictos sexuales, llenos de temas oscuros, donde siempre mezclo religión con mis perversiones, castigos y esas cosas.

Al final salgo del manicomio y mato a Luis XIV. Voy a una notaría y les digo, yo me quiero cambiar el nombre y me puse Mariano Montes Torrestrella.

Así fue como pensé: nací en los Montes, entonces soy Montes otra vez, y el que es caballero repite, pero como soy tan Mariano, es decir devoto a la Virgen, me voy a cambiar el nombre a Mariano y Torrestrella es una ganadería muy importante de Don Alvaro Domecq, y a mí me fascina la fiesta brava, porque me parece que como está la humanidad de mal descuartizando personas por doquier, la necesidad por la sangre y por la victimización de algo es patológica pero necesaria. Pienso que entre sacrificios humanos y sacrificios de animales, los de animales pueden estar cargados simbólicamente de una energía positiva.

A Luis XIV, luego de matarlo, lo resucité en el mismo manicomio porque el choque con mi familia fue tan fuerte que un día yo me senté en la clínica como recitándoles el *Zarathustra* y les dije: Dios ha muerto, Joaco ha muerto, ustedes están en presencia de Jesús Montes, la cabeza de los Montes. Y ellos dijeron este sigue loco, y yo dije: pues a mí me va a tocar toda la vida una doble vida: frente a la familia voy a ser Joaco, pero en mi interior y en la vida, y una vez logre desligarme de todo este karma de los psiquiatras y de mi familia, voy a ser yo.

Mariano Montes



Revista Asterisco 9 / seleccionada en la convocatoria de publicación periódica sobre artes plásticas y visuales de la FGAA, Bogotá, Colombia
Este ejemplar es parte de una serie de tres revistas A9 publicadas en 2010. El índice de propuestas y la editorial A9 se encuentran impresas en el empaque de las revistas
A9 / "ARCHIVO DESCLASIFICADO" / "REHACER LO HECHO" / "FICCIONES DE ARCHIVO"
ISSN 2011-0758 / revistasterisco.org / revistasterisco@gmail.com

Carátula y contracarátula: Imagen de la exposición "Color", Museo de Arte Moderno de Bogotá (sede Plantetario Distrital), 1975