Bitácora de artes plásticas

Sala de Exposiciones *Darío Jiménez*
Centro Cultural Universidad del Tolima

Centro Cultural
Universidad del Tolima

Ibagué - Junio de 2015
Semestre A 2015 - Volumen 1 Nº 1
ISSN: 2422-4898

Contenido

Presentación 2
Manuel Hernández.....5
Jorge Elías Triana 8
Arcadio Gonzáles..... 14
Julio Fajardo Rubio..... 18
Carlos Granada 23
Edilberto Calderón..... 27
Darío Jiménez Villegas..... 31

Portada: *Comparsa*
Jorge Elías Triana
Colección MAT
Museo de Arte del Tolima

Universidad del Tolima

Rector
Dr. José Herman Muñoz Ñungo

Director Centro Cultural
Julio César Carrión Castro

Bitácora de Artes Plásticas
Sala de Exposiciones Darío Jiménez
Primer semestre 2015
Centro Cultural de la Universidad del Tolima

Editor
Jamir Eduardo Güiza Beltrán

Diseño y Diagramación
Johan Sebastián Gutiérrez

Impresión
León Gráficas Ltda.

Tiraje 1.000 ejemplares

Dirección postal: Centro Cultural
Universidad del Tolima
Barrio Santa Helena – Ibagué
Teléfonos: (+) 57-8-2770181 –
2771212 Ext. 9774
http://jamirguiza39.wix.com/arte-y-parte
jeguizab@ut.edu.co

Aquelarre. Edilberto calderón

Bitácora de artes plásticas

-Sala de Exposiciones "Darío Jiménez"- Centro Cultural Universidad del Tolima

Más allá de la estrechez académico-curricular, que sólo ve en las artes -y particularmente en las artes plásticas- un asunto complementario o adicional a la supuesta altísima "formación integral" de los profesionales que se preparan y titulan en las universidades, que considera la dimensión estética solamente como un abalorio dentro del proceso instruccional y pedagógico, como algo accesorio, como un aggiornamento, un adorno, cuando no como el inane quehacer de ganapanes, decadentes bohemios y extravagantes y desordenados "artistas" sometidos a las modas y a los momentos, o como una simple afición de desocupados coleccionistas; en el centro Cultural de la Universidad del Tolima persistimos en la búsqueda de una utopía estética, pretendemos rescatar la auténtica función del arte y la cultura, restableciéndole su sentido original.

A pesar de la orientación que tiene el mundillo universitario, esa academia que perdió su rumbo ético, ilustrado y autónomo, bajo la dictadura de los saberes positivos y de oscuras burocracias y administraciones, nos levantamos contra el dudoso alcance de una razón instrumental que ha provocado la decadente, superficial y moribunda civilización del capitalismo tardío que, desde los centros de poder y de control, pretende haber llegado al final de la historia.

El impulso ciego del progreso que llevó al ocaso y la agonía que vivimos, es el resultado de una temprana escisión en los humanos; la imposición de lo cognitivo y reflexivo por sobre lo sensitivo y la imaginación. Reconciliar la sensualidad y la razón, el deseo y el conocimiento, la imaginación y el intelecto, como lo propusiera Federico Schiller; restaurar esa perdida unidad, es el reto que se nos impone para la construcción de un mundo más amable y cierto, y este debería ser hoy el debate central en los medios universitarios.

Este cuestionamiento a la Ilustración y la modernidad, tiene total sentido, implica el reconocimiento de la auténtica e integral esencia humana. Contrariando, incluso, las mismas

Sala de Exposiciones Darío Jiménez

tesis del racionalismo antropocéntrico; frente a la soberbia de la ciencia y a la falsa supremacía del racionalismo y el "conocimiento", proponemos la validez de una sabiduría del instinto, exaltando el vitalismo y la dimensión estética.

Este necesario debate frente a los paradigmas cientifistas, positivistas e instrumentalizadores, es el punto de partida para el redireccionamiento de todos los procesos formativo-domesticadores, basados hoy en el especialismo y en toda la simulación intelectual que impone el racionalismo tecnocrático que nos agobia y contra el daño manifiesto de una idea de "progreso" basada únicamente en la cognitividad y el consumismo. A todo ello nos enfrentamos axiológicamente en el Centro Cultural de la Universidad del Tolima, porque entendemos que, los seres humanos tienen una compleja condición centáurica, o dicho en los términos del maestro Orlando Fals Borda, que el ser humano es un ser *sentipensante*.

Esta publicación nace de ese interés. Queremos dar a conocer la historia y las actividades de un espacio centrado, precisamente, en la vigencia de lo *sentipensante* y, porque, a pesar del nihilismo, del forzado velo de una amnesia institucional y del pragmatismo cínico que nos circunda, sabemos que el arte y la cultura poseen una indeclinable función transformadora, y buscan rescatar esa perdida unidad, la multidimensionalidad del espíritu humano, creando nuevas sensibilidades y confrontando la fragmentación que prohíjan las propias instituciones encargadas de la educación.

En esta primera entrega, como una acción anamnésica, presentamos un recuento de grandes artistas, que históricamente han acompañado el quehacer plástico de nuestra universidad. Creadores como Manuel Hernández, Jorge Elías Triana, Carlos Granada, Julio Fajardo Rubio, Edilberto Calderón, Arcadio Gonzáles, Darío Jiménez, entre otros, que han participado en muestras colectivas e individuales cuyas obras gravitando entre lo abstracto, figurativo, expresionista, instalaciones y la fotografía, han dejado su impronta y su recuerdo. Se trata de un ejercicio de la memoria para reconocer y resaltar todos estos aportes hechos a nuestra comunidad desde la Sala de Exposiciones, que se convierten en escalones del largo camino de las artes plásticas, fomentado desde el Centro Cultural de la Universidad del Tolima, en un período que se extiende ya por mas de veinticinco años de constante labor.

Julio César Carrión Castro
Director Centro Cultural

Jamir Eduardo Güiza Beltrán
Coordinador *Sala de Exposiciones Darío Jiménez*

El pintor Manuel Hernández Gómez nació en Bogotá, en 1928, y falleció en la misma ciudad en 2014, a la edad de 86 años. Hernández Gómez estudió en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, en Bogotá, y en la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile. En ese país formó parte de los grupos artísticos Nueva Generación y Taller 9. Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y director de la Escuela de Bellas Artes de Ibagué de la Universidad del Tolima.

Hernández surge como pintor abstracto en los primeros años sesenta. Previamente había sido figurativo en la iniciación de su carrera, a partir de 1950. Su vinculación al arte abstracto no representa ni un acto de inmadurez, el artista había obtenido en 1961 el primer premio en Pintura en el XIII Salón Nacional con el óleo Flores en blanco y rojo, una composición de flores empastadas rodeando una figura femenina frontal y esquemática- ni un gesto de moda.

Antes de iniciar su producción característica, Hernández vivió y trabajó en Italia y Estados Unidos, estudió en la Academia de Bellas Artes de Roma y se especializó en el Art Students League de Nueva York. Frente al vasto y muy diverso panorama no figurativo, su inclinación es precisa: ni geometrismo, ni expresionismo. Su estilo se establecerá en el justo medio: aquel en el que el intelecto no domina totalmente a la emoción y en el que las formas y las composiciones resultan libres, aunque nunca incontroladas.

En 1967 Hernández obtiene una mención en el XIX Salón de Artistas Colombianos, con el acrílico Formas superpuestas; en 1968 obtiene otra mención de honor en la Bienal Iberoamericana de Pintura, realizada en Medellín; y en 1969 es declarado fuera de concurso en el XX Salón Nacional, con

Manuel Hernández

Sin título. Manuel Hernández

los acrílicos Pintura I -Insignia y Pintura II -Elementos para un símbolo.

Si hay dos antecedentes directos para el tipo de abstracción que ha desarrollado Hernández, éstos son: la pintura de signos y la pintura de campos cromáticos. La obra de Hernández pertenece al mundo de la abstracción pura; es decir, se instala deliberadamente en un campo formal ajeno a cualquier referencia naturalista. El fondo de sus cuadros es neutro y sólo alude a un espacio más o menos en profundidad. Los signos que aparecen en él carecen de referencias y sólo por prejuicio naturalista alguien puede asociarlos a formas conocidas; los colores son producto de innumerables mezclas y evitan los tonos más frecuentes en el mundo material. AI confrontar las primeras pinturas abstractas de Hernández con las que realiza ahora, las diferencias saltan a la vista.

Al principio, los cuadros eran básicamente centrados y sobre un cuadrado o un rectángulo se concentraban los signos que casi siempre reforzaban la composición regular, con una zona evidentemente céntrica. Las pinceladas eran muy visibles y las formas resultaban pastosas y texturadas.

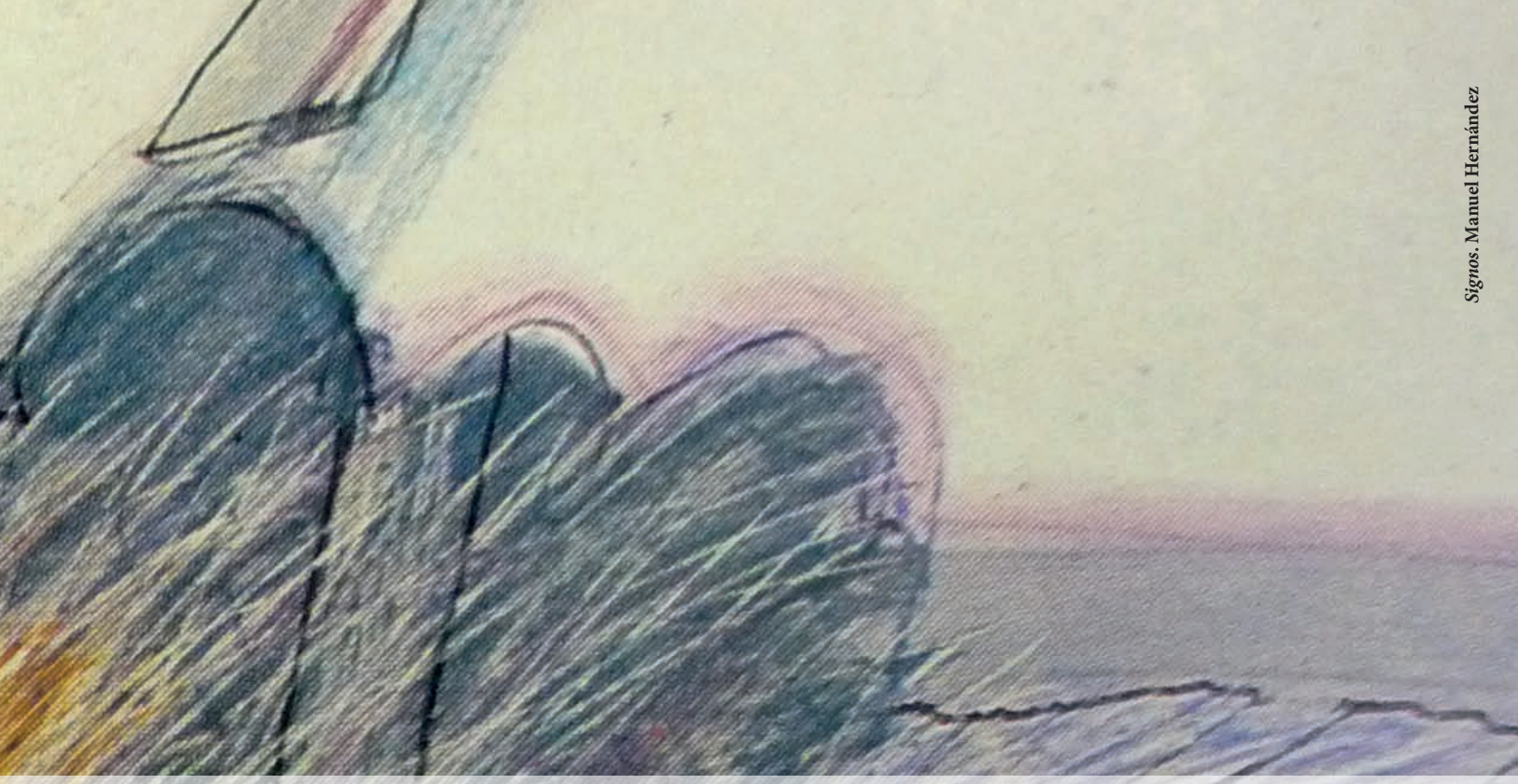
La gama cromática no era demasiado amplia e insistía en los azules y en los rosas. Los trabajos parecían espontáneos, rápidos y nerviosos. A partir de los sesenta desapareció la base geométrica central y los signos comenzaron a ubicarse sobre la superficie del lienzo que, en ocasiones, resulta subdividida en dos o más zonas. Predominan, sin embargo, las composiciones en las que los signos, dispuestos de muchas maneras, parecen flotar sobre un fondo que, poco a poco, comenzó a verse como un receptáculo profundo. Lentamente, Hernández se volvió un mago del color. A base de muchas capas sobrepuestas y de colores contrastantes, el pintor ha logrado que sus cuadros resulten vibrantes y luminosos.

Por otra parte, el espectro cromático se ha ampliado y refinado. En ocasiones los fondos son muy oscuros y sobre ellos rutilan los ocres o los violetas. Los signos tienen sus bordes suaves y su calidad nubosa. Actualmente son, además, mucho más esquemáticos y a veces se traslapan o se multiplican serialmente. Simultáneamente con su producción pictórica al acrílico, Hernández ha adelantado una abundante obra de dibujos en diversos medios. En buena parte son trabajos terminados y realizados exclusivamente como dibujos. Esta producción sobre papel está estrechamente vinculada a su labor de pintor. En verdad, muchos de sus dibujos son una mezcla de pintura y dibujo. Algunas obras son muy pictóricas y otras, definitivamente gráficas.

Pero la pintura y el dibujo han llegado a formar parte de un mismo trabajo y en sus últimos años Hernández completaba con carboncillo sus pinturas o hacía dibujos sobre telas grandes. Durante la primera década del siglo XXI,

aunque tiene dibujos en grafito, en tinta con plumilla o en carboncillo, la mayoría de sus trabajos gráficos son en técnica mixta. El artista prefiere toda clase de mezclas, incluyendo el acrílico y el óleo, para lograr los más variados resultados. Ganador del concurso público organizado por el Ministerio de Obras Públicas, Hernández realizó en 1981 el mural Signos y leyes para el nuevo edificio del Congreso, muy cerca del Capitolio Nacional en Bogotá [Ver tomo 6, Arte, pp. 129 y 130].

Comienza a realizar una obra abstracta a principios de los 60. Desde entonces su obra pictórica es ampliamente reconocida dentro y fuera d| país, sin embargo sus dibujos no eran tan divulgados hasta la muestra que se realiza en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, cuando Germán Rubiano selecciona 241 dibujos inéditos realizados entre 1961 y 1986.M ella se incluyeron varios carboncillos de su etapa inicial cuando aún no sfl había consolidado el signo que caracterizará su obra posterior etapa que está representada en la colección por Forma hacia el centro del 62. Los otros cuatro dibujos restantes pertenecen a la década del 70 y el 80, y a través ellos es posible acceder a distintos juegos mentales y formales que se plasman con la espontaneidad de los trazos realizados con óleo, carbón o pastel, Ante la rica variedad de esta muestra Germán Rubiano comentó: «No es fácil ciertamente definir qué debe entenderse por dibujo. Una muestra como la que aquí se puede ver no delimita la esfera del dibujo de manera rigurosa. Esto



Signos. Manuel Hernández

sería imposible y además bastante superfluo. Sin embargo, resulta imposible que estos trabajos no se consideren como dibujos, ya que son, como es obvio, realizaciones de una gran espontaneidad, labores que revelan los pensamientos de una manera inmediata. Pienso, por supuesto, en la idea de Rene Huyghe de "todos los actos creativos hechos por el artista, el más directamente legible es el dibujo. Es este también el primer acto al cual recurre el artista cuando bosqueja la forma futura de lo que aún es solo sentimiento inexpresado. Finalmente, es el acto más directa y espontáneamente gobernado por su sistema nervioso y muscular."

Evidentemente con esta muestra el espectador pudo conocer una faceta inédita de Manuel Hernández en la que en ocasiones se reconoce el carácter meditativo y silencioso de su obra, pero asimismo en otros dibujos surge un tono lúdico desconocido, y sobre todo se hace evidente una investigación permanente realizada con un espíritu en el que la libertad y la reflexión marchan al unísono. A propósito de esta muestra Beatriz González comentó: «Los dibujos que se presentan en esta exposición indican las variables infinitas de la línea: las muy recortadas como guiones que asocian su obra a la de otro notable dibujante Luis Caballero; finas, duras, como tachones renacentistas, románticas, líneas que hacen sonreír al espectador, como un juego de cosquillas, líneas que destacan superficies, que bordean, y desdibujan.»

«Mi trabajo concienzudo y de investigación se ve en mis dibujos.

En esos pequeños cambios en los que una línea se engrosa o su contorno cambia. Cada cambio es una versatilidad, una consistencia o una forma que aparece."

«El plano y la nada, primeros desafíos, encuentro y selección, duda, angustia y emoción, furia por atrapar lo que es, es eso y más, de todas maneras se atrapa, se medita, se recorre, se cree tocar para que sea.

Eso y más es el dibujo, filo del alma encuentro sin tiempo, preciso, allí está sin explicación humana pero real e infinito.»

Manuel Hernández

La exposición en La Biblioteca Luis Angel Arango es un acontecimiento satisfactorio por dos aspectos. Afirma el progresivo afianzamiento del expresionismo romántico en Colombia, o sea de un movimiento de pronunciada raigambre hispano-americana; y a la vez nos muestra a un artista empeñado en una labor seria y responsable quien ya va encontrando su camino."

Walter Engel, El Espectador, Marzo de 1.960.

Rubiano Caballero, Germán, 1938

Jorge Elías Triana

En 1956, Jorge Elías Triana fue seleccionado por Colombia para participar en el Guggenheim Internacional junto a Alejandro Obregón, Ignacio Gómez Jaramillo, Enrique Grau y Manuel Hernández. Entonces Marta Traba escribió, de la obra que enviara a dicho concurso: "El Bodegón de Triana marca un sorprendente trabajo de superación en la obra de este artista; hasta ahora Triana se presentaba como un pintor más respetable que talentoso (respetable porque siempre su obra es seria y r eflexiva); pero el Bodegón está resuelto con verdadero talento, con inteligencia, con buen gusto, con gracia y —lo que no se hallaba frecuentemente en sus cuadros— con auténtico sentido creador. Efectivamente, la trayectoria de Jorge Elías Triana nos revela la presencia de un pintor recursivo, inteligente y talentoso, a un autor de obras espléndidas que no siempre se pudieron plasmar en series significativas. Hay muchas razones para que ello haya sido así. En primer lugar la docencia, a la cual Triana le dedicó todos sus esfuerzos hasta mediados de 1976 tanto en Bogotá como en Ibagué, su ciudad natal. Respetable labor que le restó tiempo a su taller y le impidió proseguir muchos caminos creativos que lo hubieran conducido a más altos logros.

Triana, nacido en 1920, pertenece al reducido grupo de artistas que se situaron a medio camino entre las concepciones y temas de la generación del 30 (Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña y Carlos Correa), la exponente para Colombia de la Gran Vanguardia Americana que iniciaran los mexicanos, y la generación que se denominó de "Los Nuevos" (Obregón, Edgar Negret, Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, Fernando Botero y Antonio Roda), con la que se produjo una apertura del arte nacional a las nuevas corrientes internacionales de la plástica. Lo que se explica en razón de que Triana estudió en México, donde recibió directamente la influencia del movimiento muralista.

Aguadoras. Jorge Elías Triana

Este intento de Triana por conciliar una y otra tendencia, hizo que el ensayista Francisco Posada lo situara en lo que él llamó una tercera posición. "A la par que trata subjetivamente los más comunes temas, y sustenta un contenido social", explicó Posada, "no descuida las formas, la composición, la luz y en la mayoría de los casos, el color" **(2)** , Apreciación que nos recuerda que en su juventud Triana fue apreciado como un artista absolutamente contemporáneo en su lenguaje pero con raíces temáticas que lo ligaban a la generación del 30.

En Triana se ha manifestado siempre una personalidad compleja por ser romántico y sentimental al tiempo que racional y equilibrado. Es esta complejidad lo que le da su origen a los diversos períodos que atraviesa su pintura, aparentemente contradictoria y distinta de una etapa a otra, pero que, mirada bien de cerca, nos revela un par de constantes que en la última etapa se van a resolver satisfactoriamente.

El expresionista (1949-1956)

Al regresar de México en 1949, Triana trabajaba una figuración nada convencional en nuestro medio. Cálida, espesa y rica en texturas, su obra se aproximó entonces, sin él saberlo, al expresionismo que ya practicaba Guillermo Wiedemann. Los dos se interesaban en lo vernacular y ambos trabajaban esos temas apelando a sugerentes deformaciones por medio de la mancha informal y un tratamiento libre del color, lo que se traducía en densas atmósferas. Es la etapa que en Triana se extiende de 1949 a 19 56, en la cual abundan los paisajes, las plazas desoladas de los pueblos, los cargadores y las aguadoras. Magníficos ejemplos del periodo son los monotipos Figuras pueblerinas y Negro, dos obras sólidas, vibrantes, en las que aparece el artista que sabe simpatizar con las enseñanzas de los grandes de México, pero que, al mismo tiempo, es el creador que ha emprendido su camino para plantearse una obra.

Pero a diferencia de Wiedemann, Triana procuraba controlar cualquier desbordamiento romántico recurriendo a un sutil ordenamiento que derivaba del constructivismo. Dos de sus críticos lo explicaron así. El primero, a raíz de su exposición de 1951, expresó: "son obras construidas, en que el respeto por la realidad no impide el control de la razón [...]. Esa preocupación de Triana por la construcción y la repartición de las masas no lo hace descuidar el colorido" **(3)** . El segundo de ellos, Ignacio Gómez Jaramillo, prácticamente confirmaría la anterior apreciación en lo que hace a la composición y el color, al decir de la muestra de 1953: "No exenta de lirismo, la pintura de Jorge Elías Triana tiene una sólida estructura arquitectural, un ritmo de composición sabiamente ordenado". Y agregaría: "lo más extraordinario en él son sus dotes de singular colorista, el manejo de una paleta rica en matices y a la vez castigada" **(4)** . Al respecto puede destacarse un óleo de 1956, Éxodo, en el que palpitaba el expresionista que consideraba tanto el tema como la claridad de su

mensaje al modo de los grandes mexicanos. En Éxodo vemos a madre e hija (representadas de un modo tradicional dentro de. un tratamiento monumental que no destruye la relativa informalidad del brochazo) avanzando en medio de un ambiente de desastre reforzado por esa libertad típicamente expresionista (y abstracta además, en este caso singular) con que Triana ejecuta el paisaje del fondo. Pero hay horizontales y diagonales que estructuran la obra y le imponen un ordenamiento. Es el ordenamiento que paulatinamente irá ganando importancia y que en el curso del mismo año le dará a la obra de Triana una impronta geométrica de curvas y rectas.

El neocubista (1957-1958)

La etapa que se abre en 1957, que podríamos llamar la del planteamiento neocubista, sitúa a Triana en una tendencia general que entonces comenzó a ganar adeptos en Colombia: la del constructivismo. Al respecto es oportuno señalar que otro artista que en su primera etapa se destacé como un expresionista, el entonces pintor y hoy escultor Eduardo Ramírez Villamizar, en el curso de la década del 50 evolucioné rápidamente hacia la geometría para desembocar luego en la abstracción de signo constructivista. De otra parte, Alejandro Obregón ya se llabía definido, bajo la influencia de Braque, como un artista al que la línea recta y el medio círculo le permitían castigar sus barrocas construcciones. Finalmente, el premio continental Guggenheim que se le concedió en 1956 a Pettoruti, acercó a buena parte de los artistas colombianos al constructivismo universal que planteara Torres García. Jorge Elías Triana no quedó al margen de esta tendencia como tampoco Marco Ospina, Negret y Judith Márquez. El geometrismo parecía inevitable. De un modo episódico, ese geometrismo también lo practicaron Botero, Grau y aun Ignacio Gómez Jaramillo. Carlos Rojas, en 1958, llegó a realizar una exposición más claramente enmarcada dentro del cubismo en relación con Triana. De manera que los lienzos de este último, en tal momento, correspondieron a una preferencia de la época en el medio artístico nacional.

Dentro de este neocubismo que entonces comenzó a practicar, Triana bordeé siempre la abstracción. El plano se multiplicó y ganó importancia como elemento aislado, disponiéndose rítmicamente. Había cadencia, no dinamismo, y en esto nos remitía a Pettoruti, a quien Triana admiraba porque significaba que lo europeo se podía adaptar a lo nuestro. En Bodegón con palomas (1957), por ejemplo, la abstracción llegaba a tal punto, que los objetos parecían al mismo tiempo figuras humanas. En Músicos (1958) la composición se hizo compleja al tratar los fondos geométricamente, no ya como el plano liso de Bodegón con palomas, lo cual condujo a Triana a insertarse en lo ornamental, de un modo que en La piña (1958) nos recuerda a la cubana Amelia Peláez, pero con un resultado que al final carecía de verdadera profundidad. De allí, pues, que Francisco Gil Tovar hubiera caracterizado estas pinturas

Diálogo. Jorge Elías Triana

como “un cubismo sintetizador, alternado con manchas expresivas que, en algunos cuadros, matan a la forma antes que la exaltan. Cuando se inclina a cierto tímido abstraccionismo, éste no procede ya de haber llevado a extremos la teoría cubista sino de una conjugación de manchas irregulares y de línea suelta” **(5)** .

La transición (1959-1962)

El propio Jorge Elías Triana se percató de esta falla antes de que el crítico formulara tan acertado juicio. En el curso de 1959 encontramos que el pintor inició el proceso de regresar a su modo anterior. Pero no dando un gran salto, esto hace a Triana un artista pausado que no corre sino que experimenta y reflexiona), sino retomando algunos elementos y tratamientos de su etapa expresionista para que la geometría comenzara lentamente a ceder. El plano, sugerido como triángulo o trapecio, internamente apareció abocetado. En algunas zonas se tornaron manchas algo nerviosas, antes que áreas planas de color. La composición se torne entonces dinámica y reapareció el gran colorista. Finalizó así el período azul y magenta, los colores básicos de su producción desde 1956.

En Comparsa (1960), Triana redujo la geometría a un ordenamiento predominantemente vertical, sin que la rígida línea recta apareciera. Al mismo tiempo la atmósfera se enrareció, muy acorde con la mascarada, reavivándose el

Desnudo. Jorge Elías Triana

expresionista. Rojo, azul, negro y blanco se combinaron con mucha libertad, en tintas y medias tintas dispuestas en planos frontales de contornos absolutamente irregulares, sistema de manchas a las que la verticalidad de las figuras sometía a un orden frío. Ya en Figuras, del mismo año, el color estalló en deslumbrantes amarillos, naranjas y verdes. Triana recurrió entonces a la transparencia y en algunas áreas logró, por la superposición de capas, la calidad de texturas pesadas.

El fulgor del trópico (1963-1964)

En 1963 el color se hizo definitivamente luminoso. Se definió así lo que en Figuras de 1960 había quedado como una posibilidad aislada. Ahora en sus óleos habría un logrado predominio de amarillos, verdes y naranjas. Simultáneamente Triana replanteó las implicaciones sociales del tema. Sin caer en el tipismo, reaparecieron las aguadoras, que ya había plasmado en su primera etapa expresionista, asumiendo la figura de la mujer que carga la tinaja en el hombro o en la cabeza como un elemento puramente plástico de idéntico valor al de una jarra en un bodegón. Esta nueva orientación de Triana en su trabajo habría que atribuirla en buena parte a su permanencia en Ibagué desde 1961, donde se hizo al frente de la Escuela de Bellas Artes, acontecimiento que le permitió retomar contacto con algunos de los temas sentidos en su primera juventud.Lo anterior explica que en las Aguadoras de 1963 resplandeciera de un modo vital el color de los climas cálidos. El espacio se sugirió abierto e ilimitado, pero los diferentes planos de profundidad, organizados frontalmente, negaban el cubo renacentista. Un tratamiento constante en toda la trayectoria de Triana, que derivaba de su experiencia de muralista, técnica que ha jugado un papel determinante en toda su carrera. En las Aguadoras como en Gitanas, también de 1963, encontramos que la mancha se quebraba y los contornos de algunos elementos no se daban completos sino sugeridos. El trazo era siempre nervioso y el brochazo volvió a ser estriado. Triana atravesaba un momento feliz. Retomando conceptos de su primera etapa, realizó una amplia serie de pinturas magníficas. Esa etapa se extendió hasta 1964, año en el cual encontramos otras versiones de Aguadoras. En una de ellas, realmente extraordinaria, las manchas fluían libremente para que un dibujo de líneas oscuras, rápido y esquemático, se superpusiera definiendo los contornos.

El ecleticismo (1964-1973)

Prosiguiendo la tendencia de Aguadoras, en 1964 Triana pintó La luna, un óleo pleno de texturas y manchas densas realizadas dentro de una composición sumamente libre que recogía las enseñanzas tanto del informalismo como de la pintura de acción. Con La luna Triana se acercó nuevamente a la abstracción. Y si bien el color se hizo jugoso, el artista no pasó de conseguir en esta obra algunos excelentes efectos ópticos carentes de profundidad. A partir de entonces su obra se desarrolló dentro del más absoluto eclecticismo. Es la época menos afortunada de

Gerrilleros. **Jorge Elías Triana**

su trayectoria y también la menos fecunda en cuanto son pocas las obras que salen de su taller.

En 19é5 viajó a Europa, vivió en Paris y expuso en Praga. De 1965, por ejemplo, es El flautista, lienzo en el que aparece la figura de un músico indígena dentro del neocubismo de años atrás. Al mismo tiempo pintó Figuras en el espacio, inspirado por el primer paseo espacial de cosmonautas soviéticos, óleo en el cual las figuras flotaban en el espacio dentro de cierto ordenamiento, pero con un tratamiento plenamente informal. Se reavivó entonces la contradicción que siempre ha existido en Triana, romántico y racional a un tiempo. Se debe anotar, sin embargo, que era fundamentalmente un pintor figurativo a pesar de las breves desviaciones hacia la obstrucción. *Paisaje, Bodegón, Figuras, Campesinas, Guerrilleros*, fueron los títulos de composiciones intrincadas en las que el motivo afloraba tras una mirada muy detenida. El artista pintaba entonces partiendo de trazos y manchas realizados sobre un lienzo sin boceto previo, muchas veces sin una idea muy clara del tema y hasta sin tema en algunas ocasiones. Esos trazos y manchas se producían de un modo automático convocados por el inconsciente y, sobre ellos, posteriormente, el ser racional y equilibrado que hay en Triana se detenía morosamente para desentrañar las figuras que accidentalmente podía el ojo adivinar. Era un procedimiento fácil, sin duda alguna, y de resultados débiles.

Gerrilleros. **Jorge Elías Triana**

Nació en San Bernardo (Tolima) en 1921 y muere en la ciudad de Cartagena octubre de 1999)

JORGE ELIAS TRIANA En la plenitud lograda por su obra hasta el presente, la pinturaEl Bodegón de Triana marca un sorprendente trabajo de superación en la obra de este artista; hasta ahora Triana se presentaba como un pintor más respetable que talentoso (respetable porque siempre su obra es seria y reflexiva); pero el Bodegón está resuelto con verdadero talento, con inteligencia, con buen gusto, con gracia y lo que no se hallaba frecuentemente en sus cuadros con auténtico sentido creador.

Marta Traba, El Tiempo, Bogotá, septiembre 27 de 1956

Medina, Alvaro. Procesos del Arte en Colombia

Arcadio Gonzáles

Niño a caballo. Arcadio González

Siendo estudiante de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, le dio por romper con lo que era una costumbre con fuerza de ley por la década de los 50: ningún "pichón" de artista puede exponer. Y lo hizo nada menos que en la Biblioteca Nacional. Y ahí mismo levantó ampollas en la rígida piel de los críticos. Un escándalo. Una osadía. Una irreverencia. Iconoclasta. Atrevido. Y más palabras de censura salieron de las gargantas sacrosantas de los criticones de arte. Sólo a Marta Traba le pareció "bien".

Y como al que no le gusta el caldo de le dan dos tazas, hizo otra, a la que llamó Primera Bienal de las Cruces, frente a la Gobernación de Cundinamarca. Luego, precisamente por buen estudiante, fue becado en España, Italia y Francia, especializándose en grabado, pintura vitral e investigando el muralismo. Cuando regresó, fue seleccionado junto con el maestro Ignacio Gómez Jaramillo para realizar los frescos del edificio del Congreso. E ingresó como profesor de pintura y dibujo en la misma Escuela de Bellas Artes.

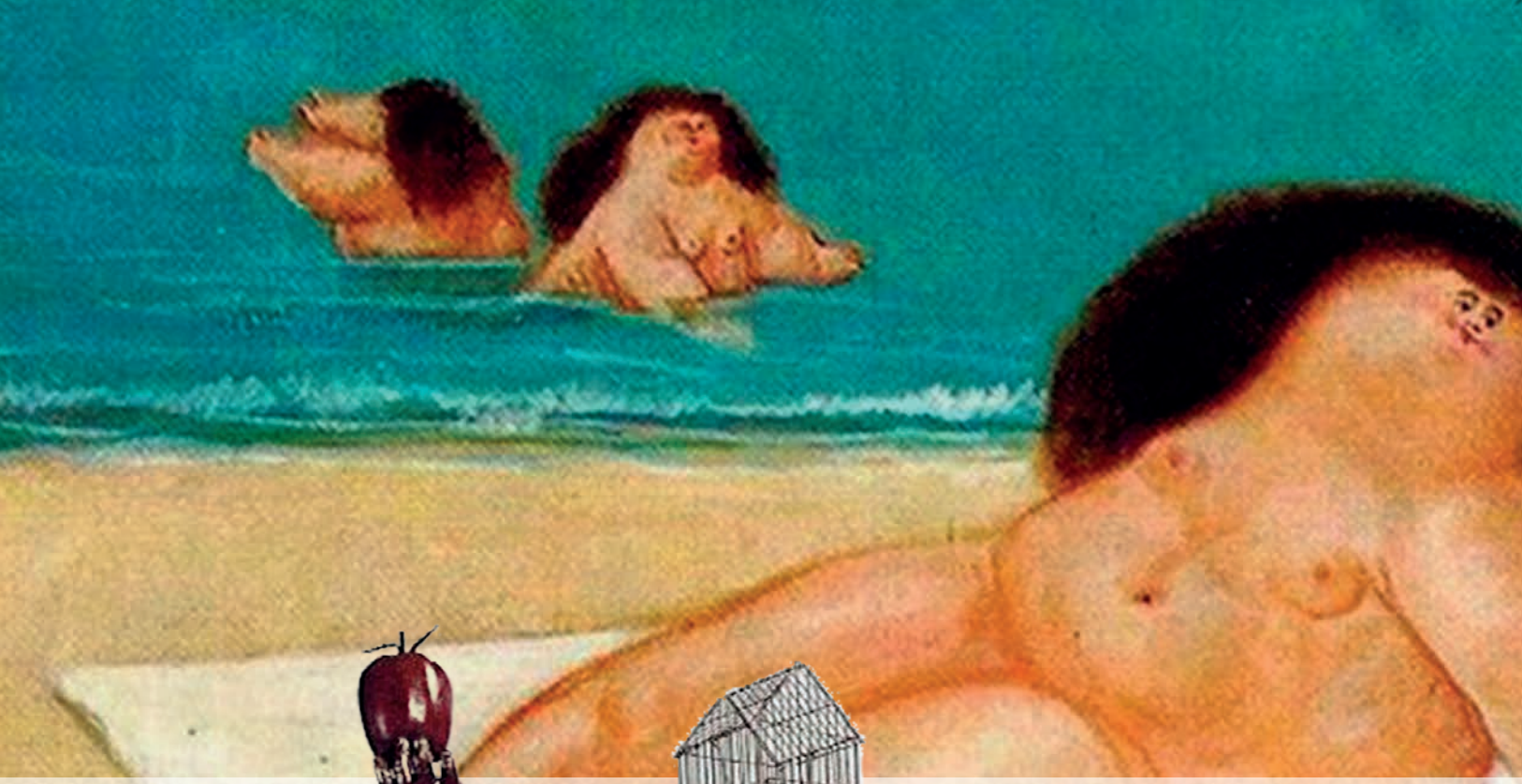
Acá igualmente Arcadio González que es, repitiendo un dicho gomelo, "un caso", impuso su estilo al dar las clases con un criterio muy preciso en cuanto a la academia: se debe aprender pintando las cosas como se ven, con perspectiva, profundidad, color y estudios de cátedras afines, como anatomía, fotografía. Mejor dicho, con calidad. Parece que esto no gustó, y un día le comunicaron que el contrato se le había acabado. Mejor dicho, lo botaron. Hoy lo recuerda con risa burlona y señala: "A lo mejor creían que estaba fuera de tiempo".

Pero ese "castigo" obró al contrario y se convirtió en la llave que abrió la puerta a su verdadera naturaleza, a su propio ser, a su esencia más pura, la del auténtico artista que había dormido casi letalmente en los nueve años que estuvo de profesor. Hoy lo recuerda con entusiasmo. "Me dije: ahora me toca ganarme la vida como pintor. Entonces me formé como un profesional en esta actividad y después de 40 años de estar pintando, mis cuadros están en colecciones particulares y colectivas. Si no hubiera sido por ese se le acabó el contrato, hoy estaría esperando una improductiva jubilación".

Por eso ahora, mucho más lejos de aquellos días -en los que además anduvo en el buque Gloria como decorador de los estands industriales que Proexpo colocó allí durante una feria y como escenógrafo en la Televisora Nacional, haciendo los créditos a mano, con pincel y plumilla-, su hoja de vida es rica en realizaciones artísticas. ¿Y cómo lo logró? Con trabajo, constancia, aprendizaje a cada segundo, porque "en arte, entre más se pinta menos se sabe".

Así, es un incansable. Tan pronto termina algún proyecto, empieza otro. Y en todo lo que tiene que ver con su entorno. Un día se le ocurrió levantar en Armero, de donde es oriundo, una casa-estudio-museo. En esto trabajó 15 años. Y cuando le faltaban dos puertas, ocurrió el desastre. Bajo tierra quedaron enterrados más de 50 millones de pesos en obras de artistas europeos y norteamericanos. Y su ilusión de darle al Tolima una escuela de arte. Pero como él no aplica los frenos a ningún proyecto, se fue a San Andrés. A levantar otra casa-estudio-museo. Nueve años le llevó el plan hecho con un concepto moderno en cuanto a arquitectura. Son tres niveles, de forma hexagonal y 122 vitrales con motivos marinos.

"Es una isla muy especial. Tiene muchos encantos. La transparencia de su mar, sus colores, sus gentes y… porque es colombiana", afirma. Por eso fue que le hizo el regalo de una obra escultórica monumental. Se trata de una barracuda de seis metros de larga, dos de ancha, dos toneladas de peso, colocada en un parque donde puede girar por estar en una especie

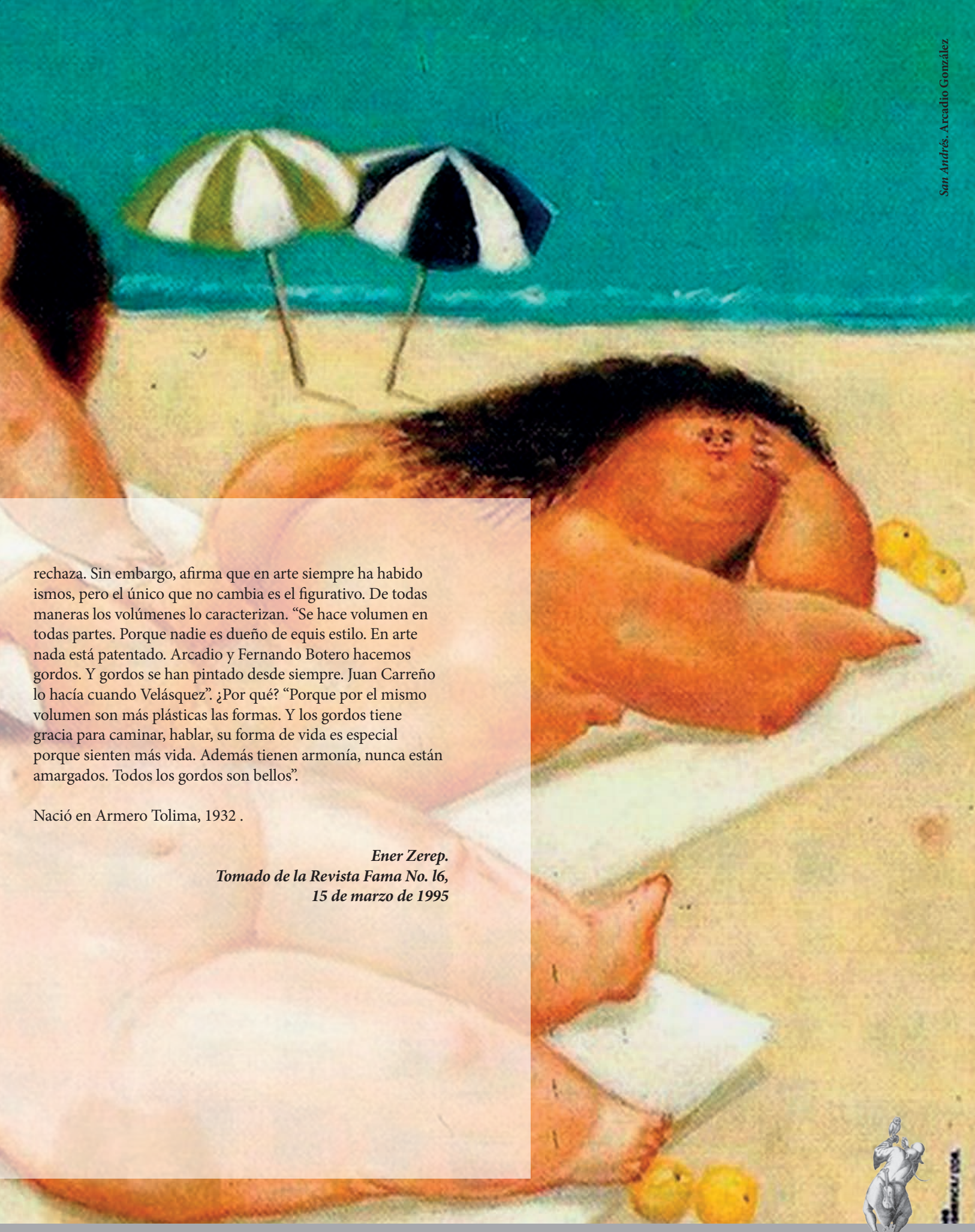


Lili. Arcadio González

de varilla que la sostiene a 1.80 metros de altura y está iluminada y bañada de manera constante por un chorro de agua. Duró un año haciéndola en Bogotá, y utilizó un Hércules de la FAC para trasladarla a San Andrés y grúa para colocarla entre un tupido de palmeras sin dañarlas, en una operación que acercó a los cientos de curiosos a lo verdaderamente irreal.

Allí fue donde le surgió la idea de hacer escultura. Trabajar con el volumen y el espacio. Viaja a Estados Unidos a hacer ensayos y montar un taller de fundición. Lo mismo que en Bogotá. También con un concepto muy propio. "Mis esculturas no son para mesas de centro ni de noche". Pero no dejan de ser plásticas, aun en el gran espacio en donde deben estar. Muchos de estos trabajos son reminiscencias de su niñez. Como Lilí, sentada, desnuda, con unas manzanas y una jaula en las manos. O Camilo -su nieto-, que es un niño montado en un caballito de madera, llevando varios globos en una de sus manos. La temática son desnudos, niños, bodegones. Todos enormes. "Hay que salirse de los formatos", asegura. Y remata: "Uno no debe encasillarse. El arte es paisaje, dibujo, murales, esculturas, vitrales…".

En realidad, a Arcadio no puede ubicársele en tal o cual estilo. De hecho, él mismo lo



San Andrés. Arcadio González

rechaza. Sin embargo, afirma que en arte siempre ha habido ismos, pero el único que no cambia es el figurativo. De todas maneras los volúmenes lo caracterizan. "Se hace volumen en todas partes. Porque nadie es dueño de equis estilo. En arte nada está patentado. Arcadio y Fernando Botero hacemos gordos. Y gordos se han pintado desde siempre. Juan Carreño lo hacía cuando Velásquez". ¿Por qué? "Porque por el mismo volumen son más plásticas las formas. Y los gordos tiene gracia para caminar, hablar, su forma de vida es especial porque sienten más vida. Además tienen armonía, nunca están amargados. Todos los gordos son bellos".

Nació en Armero Tolima, 1932 .

Ener Zerep.
Tomado de la Revista Fama No. l6,
15 de marzo de 1995

Julio Fajardo Rubio

El Boga

Ubicado en las afueras del Banco de la República, en la calle 11 con carrera Tercera, El Boga es una de las obras emblemáticas de Ibagué. Fue creada por Julio Fajardo, uno de los artistas ibaguereños de mayor figuración internacional de su tiempo que, desafortunadamente, fue condenado al olvido tan rápida como injustamente.

Este pintor, escultor y ceramista que estudió artes plásticas en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y que perfeccionara sus estudios en Santiago de Chile y Buenos Aires, pintó murales en varias ciudades colombianas con temas que resaltaban las características y costumbres de su departamento.

Su popularidad llegó a incitar la pluma de Jorge Moreno Clavijo quien, bajo el título: La guabina al fresco lo incluyó en su libro Mi generación en líneas, editado en 1951, donde el famoso caricaturista deja perfiles de protagonistas de su tiempo como Luis Gabriel y Guillermo Cano, Rogelio Echavarría, Jorge Gaitán Durán, Enrique Grau, Indalecio Liévano Aguirre, Álvaro Mutis, Eduardo Mendoza Varela y Otto Morales Benítez, entre otros.

El maestro que expusiera en la galería Macy´s de New York en el Salón de Artistas Latinoamericanos y en la Bienal de Madrid, nació el 10 de junio de 1910 en el puerto de Honda. Estudió su bachillerato en el colegio de San Simón de donde egresa e inicia en el diario El Tiempo una importante carrera como caricaturista. De allí pasa a la Universidad Nacional a estudiar pintura y es designado monitor por sus capacidades.

Tres años después de iniciar su carrera, Fajardo viaja a Chile donde realiza una especialización en la técnica del fresco. En este país permaneció cuatro años, de 1934 a 1938, ganando en el último año el Primer Premio en el Salón Nacional del Artista con un proyecto para mural, modalidad en la que se destacó de manera brillante toda vez que periódicos de la categoría de Zic Zac y El Mercurio, donde trabajó como ilustrador, destacaron sus calidades como artista latinoamericano. En Chile decora al fresco el mejor hotel de Santiago por entonces, El Crillón, y expone en el Banco Nacional de Chile, lo mismo que en Buenos Aires y en Montevideo.

Al volver a Colombia luego de su recorrido por otros países americanos, la Universidad Nacional le encarga pintar un fresco de grandes proporciones en la sala de Resistencia de Materiales en la Ciudad Universitaria de Bogotá. Fajardo realiza la historia del fuego a través de la industria en cuarenta metros cuadrados llenos de color.

Puerto de Purificación, Julio Fajardo

Esa nostalgia de la tierra que cubre el espíritu de los tolimenses lo trajo de nuevo a Ibagué como uno de los profesores de la escuela de Artes Plásticas que funcionaba en el Conservatorio de Música del Tolima cuando corría el año de 1940. Más adelante, ya como director de la Escuela de Bellas Artes, se propuso dar un impulso a los coros del Conservatorio, de los cuales hace parte, y a la Orquesta Sinfónica, con los que realiza conciertos en el Teatro Colón de Bogotá, en Tunja y Bucaramanga.

Más adelante, por recomendación de su pariente Mariano Melendro, se va para donde los artesanos de la Chamba, quienes laboraban de manera excesivamente rústica, y los organiza para que puedan proyectar sus productos de una manera comercial, desde luego depurando la técnica del acabado, pero sobre todo tratando de conservar el arte primitivo, orientado a estilizar flores y frutos y otros motivos decorativos que forman parte de un arte que Fajardo, como muy bien lo entendió, llevaban en la sangre. y Seria ésta una de las motivaciones para la creación en 1957 de la Escuela de Cerámica Departamental en Ibagué, de la cual es director por varios años. Fajardo ya había realizado estudios sobre la materia en Faenza (Italia), que lo reafirmarían en su tradición popular y en donde compra unos hornos eléctricos para la iniciación de su primera industria, que lo llevaría a la escultura.

Hacia 1950 realiza su primera exposición individual en Colombia en la Sala Pizano de la Biblioteca Nacional que recibe no sólo los mejores comentarios de la crítica sino un gran despliegue en la prensa nacional valorando su obra como un aporte a lo regional, al paisaje, al hombre de campo y a las circunstancias que lo rodean. Reproducciones de sus trabajos son utilizados para ilustrar carátulas de las más importantes revistas del país.

Pero Fajardo sabía que no sólo de arte viviría. Fundador, en una amplia casona de Ibagué, de una fábrica de muebles con diseño originales por él mismo dibujados y maquinaria de último modelo. Sus talleres consiguieron ser una de las industrias más florecientes del Tolima. Ochocientos pesos, un banco de carpintería, herramientas suficientes para un sólo obrero y los proyectos del pintor y escultor tolimense fueron lo único necesario para su industria Muebles para Radiolas Julio Fajardo, que proponía la plena satisfacción del usuario por el diseño de un mueble bajo la dirección de un técnico decorador, como rezaba el aviso clasificado publicado en los más importantes diarios del país. Dicha empresa tuvo un stand dentro de la Exposición Industrial Nacional de 1952 donde el ya célebre artista ofreció una acústica perfecta para los nuevos o antiguos modelos de radios.

En 1953, Fajardo realiza un mural en el Palacio Municipal de Ibagué con escenas de costumbres indígenas y propone la realización de la obra Monumento a la Paz por un equipo de pintores colombianos que es recibido con grandes titulares en la prensa nacional. En X y XI Salón Nacional de Artistas en donde gana en escultura el segundo y primer premio respectivamente. Para el primer premio, en este año de1958, el maestro envía el grupo escultórico Ballet Azul que es reseñado como una obra característica del ritmo de Fajardo, inspirada en un momento de la danza clásica, lo que hace sugerir un instante de serenidad dentro del dinamismo.

Para ésta época ya se había hecho acreedor a una mención honorífica en el Segundo Salón Nacional en 1941, al segundo premio en pintura al óleo del Salón Nacional en 1946, y al primer premio para Oleo Exposición en Medellín en 1949.

La temática de Fajardo había evolucionado desde un realismo estático, simbólico, de temas folclóricos, a una forma más abierta en donde se pone de manifiesto un lenguaje expresivo-decorativo que se solidificaría con el paso de los años.

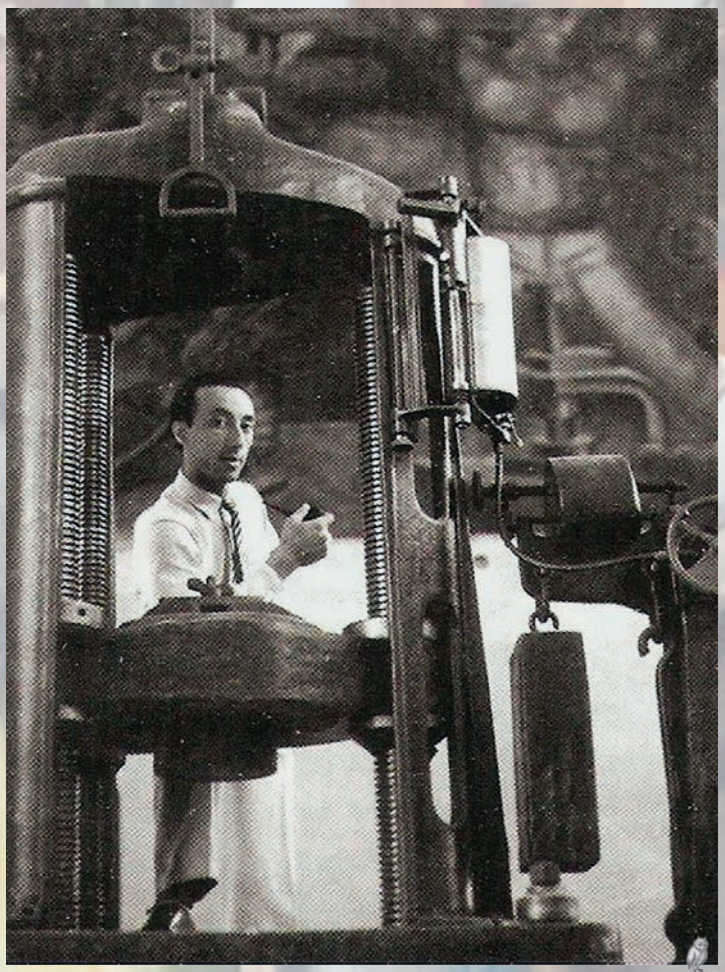
En 1962 Fajardo firma un contrato con el Banco de la República para decorar el hall principal de su sucursal en Ibagué y escoge para ello un tema de su tierra, un boga que hoy forma parte de los símbolos de la ciudad musical de Colombia.

Fajardo muere en 1979. Fue ante todo y sobre todo, tolimense, pura tierra pijao en su corazón y alma de artista. Un hombre que jamás negó su terruño y nunca incurrió en las poses del intelectual o del pontífice inabordable del arte. Las calles del

Mercado de Purificación. Julio Fajardo

Ibagué de la época lo vieron siempre pasar alto y huesudo, de nerviosos movimientos, la frente amplia y cubierta por una oscura melena. Su obra aún vive en los relieves míticos del hotel Ambalá y en los distintos muros que fueron testigos del quehacer plástico de uno de los artistas más importantes del Tolima no sólo por su proceso pictórico y escultural sino por la visión y ejecución de una tarea cultural a la que el Tolima no le ha dado el reconocimiento de un hombre que ha merecido, como pocos, el pasaporte no sólo a la consagración sino a la inmortalidad.

Tomada de Ruta Cultural



La Academia de S. Fernando de Madrid. Ha sido profesor de la Universidad Nacional por varios años, director del departamento de Bellas Artes y del Museo de Arte de la Universidad Nacional de 1977-1979. También ha estado vinculado a la Universidad Jorge Tadeo Lozano donde fue decano de la Facultad de Artes. Cofundador del Centro de Investigaciones Plásticas Taller 4 Rojo, con otros artistas intelectuales. Comienza a exponer en 1957, durante los sesenta su obra recibe numerosos premios en los salones nacionales como en otros eventos. Ha expuesto en numerosas muestras individuales dentro del país y su obra ha participado en diversos certámenes colectivos, nacionales e internacionales.

Nació en Honda, Colombia, en 1933 y falleció en Bogotá el viernes 27 de febrero de 2015. Se especializó en pintura mural en la Academia de San Fernando en Madrid. Fue decano de Artes de las universidades Nacional y Tadeo Lozano. Obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional (Bogotá, 1963) y el Premio Especial en el XI Salón de Artistas Nacionales (1968). Realizó exposiciones individuales en España, México, Cuba, Argentina y Estados Unidos.

La persistencia de la memoria

Después de la categórica orden impartida a Carlos Granada por los directivos de la Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá promediando el año de 1960, de omitir siete de los cuadros de su exposición bajo la acusación de perturbar la moral pública, el pinto irrumpió con medio centenar de estudiantes de Bellas Artes de la Universidad Nacional a las silenciosas instalaciones del lujoso recinto, y con arengas y gritos contra la moral burguesa, la represión religiosa y la sociedad conservadora, enfrentaron a los vigilantes y a los burócratas de la cultura, y

Carlos Granada

Homenaje a Epifanio Garay. **Carlos Granada**

descolgaron todas las obras de la exposición que combinaba como siempre las dos miradas del artista sobre el mundo: el erotismo como símbolo de la vida y la violencia como cruenta expresión del reino de la muerte.

Muchos de los sobresaltados lectores que se encontraban en la Biblioteca, ganados por la magia del escándalo, decidieron participar de la inesperada marcha que comenzó su recorrido por la calle Once para desembocar en la carrera Séptima, y gritando agudas consignas notaron cómo la multitud crecía al ver la surrealista imagen de los enormes óleos de Granada, de las exuberantes mujeres desnudas y de los cuerpos mutilados desfilando en lienzos por las calles céntricas. La manifestación se hizo incontrolable y decidieron exponer allí, a la intemperie, en la esquina de la Avenida Jiménez, para todos los caminantes, la obra censurada. Los funcionarios públicos, los mendigos, las beatas, los niños que habían escapado de los colegios, los comerciantes y todos los curiosos transeúntes, opinaban sobre la exposición callejera, y surgieron de todas partes oradores improvisados que subían a un atril previsto para los policías de tránsito, a lanzar desde allí arengas contra la autoridad, contra los obispos y los políticos, e incluso no faltó quien durante varios minutos, con oratoria torrencial, insultaba a los artistas oficiales del país, debatiendo sobre la importancia inalienable de la libertad del arte.

La memoria es lo que somos, es la única alianza que no podemos romper, porque sería desastroso que el hombre olvide sobre cuántos huesos y cenizas está parado. Pueblos como el nuestro, en donde se ha entronizado la religión del olvido, producen realidades atroces. Debemos aprender a mirar hacia adentro y hacia atrás si queremos sobrevivir. Por eso la obligación del artista debe ser preguntar, recordar, reflexionar, perturbar y si es necesario transgredir los falsos valores que sostienen un sistema que aún no ha podido convencernos.

Granada obtuvo "el primer premio en pintura en el año de 1963 en el xv Salón, con su cuadro "Solo con la muerte". Este premio recibió fuertes críticas, en especial por parte de Marta Traba. Por segunda vez consecutiva un cuadro de violencia merecía los honores en el salón"

Los críticos de arte no han sido benévolos con el maestro Granada, le han dado como decimos en el argot popular "madera" desde sus inicios hasta su reciente exposición en la Galería Garces, ya cerca a sus 80 años de vida. Uno de los primeros fue Casimiro Eiger ,luego Marta Traba.

Darío Ruiz Gómez escribe; "Lo expresivo va desde un comienzo a convertirse en el elemento fundamental de la poética de Granada; asombro por un lado frente a lo que el mundo plantea como hecho en sí; cosa, objeto,

textura, memoria de los elementos. Por otro lado, el desacuerdo con todo eso, tal como se presenta en primera instancia bajo el velo conque ese mundo lo encubre la ideología. Y en tercer lugar el desacuerdo consigo mismo; lo uno es el resultado de lo otro y el final, o mejor la primera conclusión a sacar es el desacuerdo total entre ese yo que aflora a una conciencia social y el mundo objetivo donde se sitúan las cosas y va a verificarse la historia.

Granada en el asombro que da la contradicción no deja entonces adormecer esa voz interior que lo preserva: la ferocidad, la vehemencia hablan de una pasión por romper el interrogante que nace de ese desacuerdo. En Granada la violencia del instinto se revela en violencia permanente: el cartílago quiere conocer la sangre, la sangre anhela la catarsis: devorar es entonces romper con el enigma de lo "otro", sobrepasarse diluyéndose en el espacio sin límites que crea ese rompimiento: lo "expresivo" nace del júbilo de esta negación del código, del estilo, de esta asunción de la vida frente a lo que la ideología quiere hacer pasar como historia.

Los cuadros de su primera época, es decir lo que suele calificarse ya de obra son sello personal (1958-1960) partió del estudio de temas como "Las meninas": intento de afianzar un lenguaje plástico desde lo que la pintura misma plantea como semántica: volumen, textura, sentido y alcance de unas técnicas. El oficio fundamental entonces la expresión en las raíces mismas de la pintura"

Carlos Granada

Sobre el artista

Maestro en artes plásticas de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Tolima y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, Edilberto Calderón, un hombre que lleva más de 50 años de trabajo artístico y quien a lo largo de su carrera ha participado en un gran número de exposiciones y ha sido galardonado con diferentes premios.

Nació en Venadillo Tolima, sin embargo, lleva más de media vida radicado en la ciudad de Ibagué, lugar donde ha realizado pinturas murales en el Centro Comercial Combeima, el Centro Comercial Arkacentro, en la Oficina de la Nacional de Seguros y en la Biblioteca Rafael Parga Cortés de la Universidad del Tolima.

Su prolífera obra le hizo acreedor en 1961 del Primer Premio en el Festival Nacional de Arte de Cali, la primera Mención de Honor en el Salón Francisco A. Cano de Bogotá en el año 1961, el segundo Premio Nacional de Artes Plásticas en el Salón Nacional del Folclor de Ibagué en el año 1962 y el primer Premio en el Salón de Artistas Tolimenses del año 1963. Su más reciente reconocimiento lo obtuvo en el 2009, en el Festival Internacional de Arte de Moscú donde fue galardonado con el premio Vera a la Modernidad.

Educador y artista, crítico y autocrítico, disciplinado y contestatario, Edilberto Calderón, un artista que tiene una preocupación por lo estético y lo sustancial. Ha viajado por Suramérica y Europa en plan de aprendizaje de las Artes Plásticas, y en los últimos años se ha dedicado a experimentar y a trabajar con el acrílico, ha retomado en su obra el collage y ha regresado a una etapa de color exuberante.
Edilberto Calderón. 50 años de trabajo artística

Crítica

Casimiro Eiger, 1975

El caso de Edilberto Calderón es *sui génesis* dentro del arte actual. Aislado de las principales corrientes de arte de la capital, este joven tolimense es un talento independiente que no obedece sino a su propia inspiración y traduce con tesón en el lenguaje de colores y

Edilberto Calderón

Jugadores de cartas. Edilberto Calderón

Edilberto Calderón

de formas sus inquietudes estéticas y sociales, dándoles una expresión auténticamente personal. Porque lo particular de la pintura de Calderón es que, desde un principio, buscó estructurar el cuadro con sólo elementos pictóricos supeditándoles otros incentivos muy poderosos en él, como son el amor al terruño, la lucha política, la indignación y la protesta.

De ahí que sus composiciones tengan a primera vista un aspecto de abstractas, siendo en realidad una configuración extremadamente estilizada de motivos naturales, transformados, poetizados, reducidos a componentes de un todo uniforme y armónico. Así que, sólo después de una contemplación pormenorizada, el ojo descubre los motivos reales involucrados en sus obras, en apariencia, tan visiblemente geométricas y cromáticas.

Sin embargo, en esta última exposición el estilo del pintor se ha clarificado, prevaleciendo el elemento social sobre las demás preocupaciones, sin rom-per nunca la unidad del cuadro, ni prestarle la calidad de un afiche político, como acontece con la obra de tantos pintores, cuyo arte aparece por esta razón esencialmente transitorio. Sobra decir que Calderón maneja con maestría las técnicas del óleo y del acrílico y, hecho nuevo en él, la de pastel, de increíble ductilidad.

Casimiro Eiger, 1975

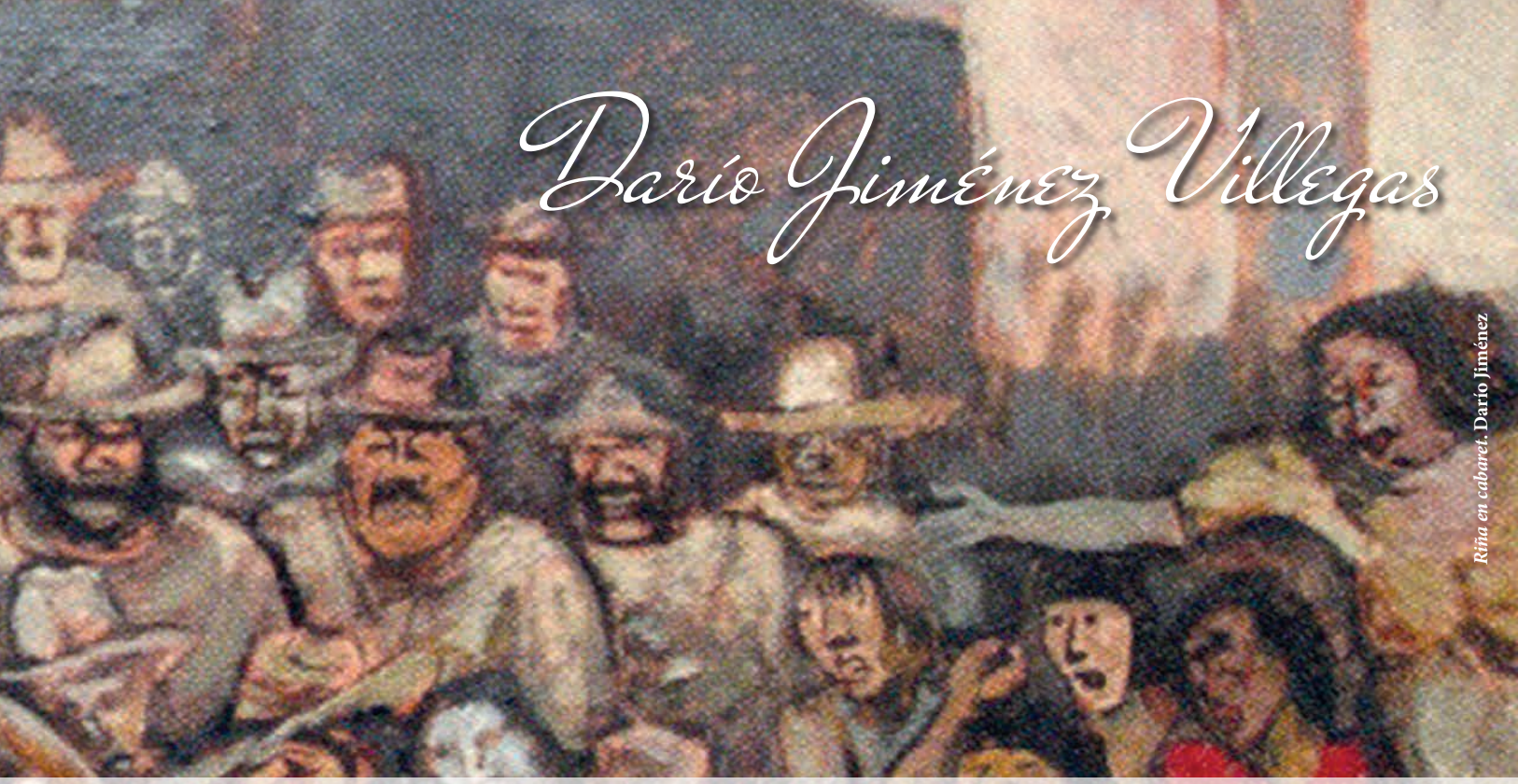
1919 - Nace en Ibagué el 9 de agosto, en un hogar católico de prestigiosos y acaudalados hacendados provenientes de las zonas cafeteras de Santuario (Antioquia) y Salamina (Caldas). Es el menor de once hermanos.

1926 - En Ibagué inicia su formación primaria en el Colegio San Luis Gonzaga de los Hermanos Maristas, orden francesa, donde a temprana edad comienza su interés y entusiasmo por las expresiones artísticas, literarias y poéticas de Francia.

En el año cuando nació en Ibagué el pintor Darío Jiménez Villegas (1919), uno antes del nacimiento de Alejandro Obregón y Edgar Negret, ocurrieron dos hechos significativos en el arte mundial: aparecen publicados los Cali gramas de Guillaume Apollinaire y Charles Chaplin realiza su filme Una*vida de perro.* Aparte de esto, Gropius crea la Bauhaüs.

Son hechos necesariamente insertos dentro de la plástica: Apollinaire, ese gran cantor del obús color de plata, poeta de los grandes y crítico animador del cubismo, acopla en sus poemas un mayor sentido visual, una idea de la imagen gráfica adherida a la imagen poética. Charles Chaplin funda, a su vez, la poética del cine. O sea, que esa andadura poética por territorios de lo visual, que sería también el fundamento del expresionismo alemán y de buena parte del surrealismo, crearía un acople entre vertientes del arte que, torpemente, como ha ocurrido con las demás artes desde el

Darío Jiménez Villegas



Riña en cabaret. Darío Jiménez

Renacimiento, se dividían en cubículos, en compartimentos estancos.

Quizás, y en esto siempre la historia del arte moderno ha sido reiterada, los poetas han sido los grandes críticos de la plástica, algo fácilmente deducible si pensamos en las vecindades de la imagen poética y la imagen pictórica. Bastaría con sólo citar a Charles Baudelaire, desde la época del Salón de 1846, para corroborar cómo otra función de los poetas ha sido escamotear a los críticos, esas elaboraciones que no parten de los resultados plásticos, sino de los quehaceres del artista en su taller.

Contra esta crítica segmentada y ampulosa, contra esta crítica que se oculta en una niebla de palabras para cubrir su falta de pasión, dice el mismo Baudelaire: Creo sinceramente que la mejor crítica es la divertida y poética: no esa otra, fría y algebraica que, bajo pretexto de explicarlo todo, carece de odio y amor, se despoja voluntariamente de todo temperamento.

Y bueno, me dirán, ¡tanto barullo sobre la poética a propósito de qué! ¡Con Darío Jiménez no estamos hablando de un poeta, sino de un pintor!

Pero hay que aclarar que se trata de un pintor lírico, de un pintor que, además, es gran lector de Rimbaud (ese vidente que quiso dar color a las vocales) y de Baudelaire, que quería ir al fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo.

De ellos, de Rimbaud y de Baudelaire, Dario Jiménez tomará el aliento de una suerte de sonambulismo lúcido, como el pintor llamara ese puente, tendido entre el sueño y la vigilia, que es la ensoñación.

Porque la obra pictórica de Darlo Jiménez es una especie de transposición poética, de irracionalismo cromático, de desajuste de los sentidos, como ocurre en su avecindado Emil Nolde, como ocurre en Munch y otros pintores aglutinados en El Jinete Azul, expresionistas que aúnan, al decir de Josep Casals, el primitivismo y la modernidad.

Esto mismo existe en la obra de Jiménez: un algo como de cosa primitiva, y una sensación de escritura moderna. Jiménez, a veces, pero siempre desde una concepción lírica, acusa una especie de primitivismo en su sentido más puro. Su pincelada es más una pincelada pensante que pensada, como ocurre también con el expresionismo. guizás ahora, cuando las vanguardias vuelven a mirar hacia el expresionismo como una gran cantera artística, los colombianos víctimas de la moda ("fashion victim", como dicen los pedantes) por lo menos se aproximen a la obra de Darío Jiménez.

He dicho, pincelada más pensante que pensada, como también lo son las palabras que Jiménez escribía en todas partes: en los anversos de los cuadros, en sus cartas, en sus reflexiones poéticas sobre temas tan distantes, antípodas casi, como Walt Disney y Las flores del mal, como el Beato Angélico y Ricardo Rendón, a quienes pone en actitud dialogante dentro de esa Babel que eran sus sueños.

Es casi seguro que Darío Jiménez no sólo haya leído al Baudelaire poeta, sino también al Baudelaire crítico, cuya lucidez nos dejó hondas pinceladas sobre el arte: Todo el universo visible -escribe Baudelaire- no es más que un almacén de imágenes y de signos a los cuales la imaginación dará un lugar y un valor relativos; es una especie de pasto que la. imaginación debe digerir y transformar.

Y es de ese universo visible, del mundo del afuera como del mundo del adentro, que Darío Jiménez extrae, como de una gran cantera, toda su poética, una poética inserta dentro de cierto feísmo, o una poética cuya belleza se burla de sí misma.

Texto en "Museo de Encuentros ". Cooperativa Editorial del Magisterio.

Juan Manuel Roca

Destape del gallo por la mujer. Darío Jiménez

Mujeres con gallinas. Julio Fajardo Rubio