

SERIE PICTÓRICA "INFANTIAM"

ALBA MARINA RODRÍGUEZ CASTRO

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
PROGRAMA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2004**

SERIE PICTÓRICA "INFANTIAM"

ALBA MARINA RODRÍGUEZ CASTRO

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de
MAESTRO EN BELLAS ARTES**

Director

LUIS FERNANDO BERNAL

Maestro en Bellas Artes

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

PROGRAMA DE BELLAS ARTES

BUCARAMANGA

2004

AGRADECIMIENTOS

Con profundo sentimiento y de manera muy sincera quiero agradecer a Dios, a los Orichas, a mis hermanos de alta luz por estar siempre conmigo y guiarme en todo momento, permitiéndome llevar a feliz término este proyecto.

A mis padres Luis Rodríguez Murillo y Ana Dolores Castro León por su apoyo y continua ayuda, por formarme dentro de unos principios y valores que siempre han marcado mi existencia de una manera positiva.

A Henry Palencia Naranjo, por estar siempre presente cuando más lo he necesitado y por ser un amigo incondicional, y a su familia.

A mis hermanos y hermanas que han sabido ser solidarios conmigo; a Alberto y Hernando; a mis hermanas Gloria Margy y Flor Stella a quienes agradezco con profundo amor su dedicación y el hecho de ser unos verdaderos soportes en los momentos mas cruciales de mi vida.

A mi hijo Cristian Camilo quien a pesar de su corta edad ha sabido ser un gran apoyo, comprensivo y tolerante en estos tiempos en los cuales me encuentro estudiando.

A, Fray Jairo Armando Caro Porras, ofm., Rector del Colegio Franciscano del Virrey Solís, quien de manera desinteresada me concedía los permisos para poder estudiar los días sábados permitiéndome continuar con mi carrera.

Al Maestro Jorge Orlando Saavedra, por ser el iniciador de un sueño que se hizo realidad, el Programa de Bellas Artes, en el Instituto de Educación a

Distancia, INSED - UIS, concediéndonos a muchas personas, en su mayoría de edad madura, iniciar esta odisea, rompiendo un paradigma en una universidad técnica, al crear la carrera de Bellas Artes, para llenar ese vacío de humanismo y hacer de la UIS piloto, en cuanto al estudio de las artes visuales a distancia.

A mis maestros que de una u otra manera me orientaron, siendo tutores durante los semestres cursados en la carrera; al maestro José Germán Toloza, coordinador de la carrera. Especialmente deseo resaltar la labor de el maestro Luis Fernando Bernal, director de tesis, quien siempre ha sido una luz en mi camino de estudiante, a la maestra Vilma Castellanos quien creyó en mis capacidades y me ayudó a seguir al frente a pesar de los tiempos difíciles que me acompañaron al final de la carrera.

A todos aquellos que fueron compañeros en el programa de Artes Visuales, a los que a pesar de las circunstancias continuaron conmigo hasta terminar estudios: Jairo Ospina, Clemencia Cárdenas, Maria Eugenia, Nelson Gómez, Fanny Acevedo, Luzney Ulloa, William Torres y en especial a Elsa Ortiz quien también con paciencia y compañerismo me guió poniendo a mi disposición su experiencia, su saber y entender en el oficio de ser pintora.

Finalmente a mi corrector de estilo, Alirio Gonzalez Castillo, licenciado en Idiomas de la Universidad Industrial de Santander, quien se tomó la molestia de corregir mi trabajo desde el punto de vista del lenguaje.

A mi sobrina, Ana Carolina Acevedo Rodríguez, quien con mucha paciencia y dedicación digitó la monografía.

TABLA DE CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. GENERALIDADES	7
1.1 TEMA	7
1.2 OBJETIVOS	8
1.2.1 Objetivo General	8
1.2.2 Objetivos Específicos	8
1.3 PLANTEAMIENTO	9
1.4 JUSTIFICACIÓN	10
2. MARCOS DE REFERENCIA	16
2.1 MARCO CONTEXTUAL	16
2.2 MARCO TEÓRICO – CONCEPTUAL	16
2.3 MARCO HISTÓRICO	30
2.4 MARCO SOCIO CULTURAL – FAMILIAR	66
3. METODOLOGÍA	70
3.1 FASE TEÓRICA	71
3.1.1 El proceso de trabajo de campo	71
3.1.2 Exploración General del Espacio	72
3.1.3 Desarrollo temático desde una perspectiva pictórica	73

3.1.4 Registro Fotográfico	75
3.2 FASE PRACTICA	81
3.2.1 Formato de La Obra	81
3.2.2 Utilización de la Técnica del Acrílico	82
3.2.3 Medio Mecánico de Impresión	83
3.2.4 Materiales utilizados	84
4. CÓMO DEBO SUSTENTAR EL PROYECTO DESARROLLO DE LA SERIE “NFANTIAM”	86
4.1 ANTECEDENTES DE LAS OBRAS	86
4.2 REALIDAD Y OBRA	89
4.3 DESCRIPCIÓN DE LA OBRA	90
4.4 JUSTIFICACIÓN DEL COLOR	93
5. PRESENTACIÓN Y EXPOSICIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA “INFANTIAM”	95
5.1 VERSIÓN 1	95
5.2 VERSIÓN 2	96
5.3 VERSIÓN 3 y 4	97
5.4 VERSIÓN 5	98
5.5 VERSIÓN 6	99
5.6 VERSIÓN 7	99
5.7 VERSIÓN 8	100
5.8 VERSIÓN 9	101
5.9 VERSIÓN 10	101

5.10 VERSIÓN 11	102
5.11 VERSIÓN 12	103
5.12 VERSIÓN 13	104
5.13 VERSIÓN 14	105
5.14 VERSIÓN 15	106
5.15 VERSIÓN 16	107
5.16 VERSIÓN 17	108
5.17. VERSIÓN 18	109
5.18 VERSIÓN 19	110
5.19 VERSION 20	111
5.20 VERSION 21	112
5.21 VERSION 22	113
5.22 VERSION 23	114
5.23 VERSION 24	115
5.24 VERSION 25	115
5.25 MONTAJE Y EXHIBICIÓN DE LA OBRA PICTORICA INFANTIAM	116
6. CONCLUSIONES	121
BIBLIOGRAFIA	123
ANEXOS	126

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

	pág
Fotografía 1. Pozo de baño Quebrada la Sanguina.	3
Fotografía 2. Pozo de baño pescaderito	4
Fotografía 3. El último toque. Ricardo Borrero Álvarez	36
Fotografía 4. Mujer subiendo la escalera. Ricardo Borrero Álvarez	36
Fotografía 5. Egipto. Ricardo Borrero Álvarez	37
Fotografía 6. Pachanga hogareña. Luis Alberto Acuña	37
Fotografía 7. Domingo de ramos. Luis Alberto Acuña	38
Fotografía 8. Sin título. Eugenio Zerda	38
Fotografía 9. Retrato de su hija. Corioleano Leudo	39
Fotografía 10. Adoración de los magos. Pedro Pablo Rubens	45
Fotografía 11. Danzarina en su camerino. Edgar Degas	46
Fotografía 12. El muchacho del chaleco rojo. Paul Cézanne	47
Fotografía 13. Dos Aldeanitas. Vicent Van Gogh	49
Fotografía 14. Nafea Faa Ipoipo? o Cuándo te casas?. Paul Gaugin	50

Fotografía 15.	Detalle de el sueño. Picasso	53
Fotografía 16.	Autorretrato con Diego en mi corazón. Frida Kahlo	54
Fotografía 17.	Sin título. Wilfredo Lam	55
Fotografía 18.	Marilyn anaranjada. Andy Warhol	56
Fotografía 19.	Los reveses de la realeza. Beatriz González Aranda	59
Fotografía 20.	Colombia después de las elecciones. María Paz Jaramillo	61
Fotografía 21.	Ava Gardner. María Paz Jaramillo	61
Fotografía 22.	Sin título. Paula Rego	62
Fotografía 23.	Best western. Eric Fisch	65
Fotografía 24.	Archivo Familiar	75
Fotografía 25.	Archivo Familiar	76
Fotografía 26.	Archivo Familiar	77
Fotografía 27.	Archivo Familiar	78
Fotografía 28.	Archivo Familiar	79
Fotografía 29.	Archivo Familiar	80
Fotografía 30.	Archivo Personal. Alba Rodríguez	92
Fotografía 31.	Versión 1	95
Fotografía 32.	Versión 2	96

Fotografía 33.	Versión 3 y 4	97
Fotografía 34.	Versión 5	98
Fotografía 35.	Versión 6	99
Fotografía 36.	Versión 7	99
Fotografía 37.	Versión 8	100
Fotografía 38.	Versión 9	101
Fotografía 39.	Versión 10	101
Fotografía 40.	Versión 11	102
Fotografía 41.	Versión 12	103
Fotografía 42.	Versión 13	104
Fotografía 43.	Versión 14	105
Fotografía 44.	Versión 15	106
Fotografía 45.	Versión 16	107
Fotografía 46.	Versión 17	108
Fotografía 47.	Versión 18	109
Fotografía 48.	Versión 19	110
Fotografía 49.	Versión 20	111
Fotografía 50.	Versión 21	112
Fotografía 51.	Versión 22	113

Fotografía 52.	Versión 23	114
Fotografía 53.	Versión 24	115
Fotografía 54.	Versión 25	115
Fotografía 55.	Entrada principal FUSADER	116
Fotografía 56.	Entrada a la sala de exposición	118
Fotografía 57.	Perspectiva de la sala de exposición	118
Fotografía 58.	Portal. Carretera de San Gil a Charalá	129
Fotografía 59.	Casa de la cultura José Acevedo y Gómez	132
Fotografía 60.	El bobo del pueblo	132
Fotografía 61.	Quebrada La Sanguina	134
Fotografía 62.	Mujer de la región	137
Fotografía 63.	Niños de la región	137
Fotografía 64.	Campesinos de la región	138
Fotografía 65.	Flores típicas de la región	140
Fotografía 66.	Flores típicas de la región	141
Fotografía 67.	Estudio de las flores. Alba Rodríguez	142
Fotografía 68.	Paisaje Charaleño. Manolo Diaz	146
Fotografía 69.	La Molienda. Manolo Diaz	146

LISTA DE ANEXOS

	pág
Anexo A. Tarjeta de Invitación a La Inauguración de la Serie Pictórica "INFANTIAM"	126
Anexo B. Entrevista con el Profesor Samuel Ramírez.	127
Anexo C. Entrevista con el Ingeniero Pedro Antonio Vivas, Secretario de la Academia de Historia de Santander.	133
Anexo D. Entrevista al Pintor Charaleño Libardo Sánchez.	143
Anexo E. Obras del Pintor Charaleño Manolo Diaz.	146

LISTA DE FIGURAS

		pág
Figura 1.	Plano de la planta de la sala de exposiciones De FUSADER.	117
Figura 2.	Alzada de la pared lateral izquierda	119
Figura 3.	Alzada de la fachada interior frontal	119
Figura 4 .	Alzada de la pared lateral derecha	120
Figura 5.	Alzada de la fachada anterior derecha	120

GLOSARIO

ACRÍLICOS: Pintura que se prepara a base de agua, de secado rápido; se aplica con pincel, espátula u otros elementos, sobre lienzo, cartón madera, papel, vidrio, cerámica, etc. Es una técnica de expresión plástica muy usada en la modernidad.

ALEGORÍA: En pintura o escultura un objeto hace referencia a otro completamente diferente o se puede interpretar como un símbolo surrealista de una situación, la cual uno quiere comunicar a partir de metáforas repetidas.

BOCETO, CROQUIS: Antes de comenzar a pintar se le debe dedicar tiempo a dibujar, a comprender y estudiar la perspectiva el tiempo necesario para poder comprender un tema. Dibujo preparatorio o modelo de escultura o pintura en general de naturaleza esquemática, que usa el artista para determinar la escala, composición, o efectos de luz de la obra final. Un paisajista suele hacer bocetos rápidos o manchas al aire libre en las condiciones de luz que desea pintar. Un pintor que desea pintar un modelo en vivo hace bocetos rápidos estableciendo posición, tonos de luz y sombras. Luego lo pinta a escala en el estudio.

CARBONCILLO: Palillo de brezo, sauce u otra madera, carbonizado en un horno sin aire. Se borra fácilmente y por ello es útil para dibujos preparatorios que necesiten correcciones. A veces se tratan con un fijador para evitar tiznajos. El carboncillo se usó mucho por los pintores venecianos del siglo XVI, como Tintoretto y el Ticiano, que lo combinaban con realces blancos. También se ha usado con óleo para darle cualidad más duradera.

CLÁSICA, ABSTRACCIÓN: Faceta no espontánea del arte abstracto en la cual formas y colores son el resultado de rígida aplicación y selección

intelectuales. La obra madura de Piet Mondrian quizá sea la más renombrada de este género.

CLASICISMO: Insistencia bastante dogmática en las formas y principios derivados del arte clásico, con la consiguiente restricción sobre la individualidad del artista y su libre expresión. Desde mediados del siglo XVIII se conoce esta actitud como neoclasicismo. Véase esta palabra.

COLOR BÁSICO: El color de un objeto libre de la influencia de los cambios debidos a las diversas condiciones de luz, atmósfera, distancia o reflexión.

COLORES BRILLANTES: La cantidad de color puro que hay en un tono determina su brillo. La claridad de los colores brillantes se logra por la omisión del gris o el negro. Los azules, los rojos, amarillos y naranjas son colores de brillo pleno.

COLORES CÁLIDOS: Colores como el amarillo, el rojo, los pardos rojizos, naranja, o morados, que dan una nota cálida a las pinturas en oposición al efecto frío de los azules.

COLORES CLAROS: Son los pasteles más pálidos, toman su claridad de una ausencia de color visible en su composición, y son casi transparentes. Cuando la claridad aumenta, las variaciones entre los distintos tonos disminuyen. Los colores claros descubren los alrededores y sugieren liviandad, descanso, fluidez. Se parecen a las cortinas transparentes de una ventana, y envían un mensaje de distensión. Estos tonos los utilizo mucho en los espacios abiertos en la serie pictórica "INFANTIAM".

COLORES COMPLEMENTARIOS: Dos colores que mezclados en las proporciones correctas, producen gris. El complemento de uno de los tres colores primarios (rojo, amarillo, azul) se obtiene mezclando los otros dos.

Así, el verde es el complemento del rojo, el violeta del amarillo, y el naranja del azul.

COLORES PRIMARIOS: Los colores básicos- rojo, amarillo, azul - que pueden mezclarse en cantidades variables para producir otros colores.

CONTINUA, REPRESENTACIÓN: Procedimiento de composición en pintura, en el cual se muestran en un solo cuadro varios episodios de un asunto. Era muy popular en la Edad Media, adaptándose muy bien a las vidas de Santos. Aunque algunos artistas manieristas lo resucitaron, el procedimiento había muerto virtualmente al llegar el Renacimiento.

CONTORNO: Líneas que limitan una figura, o que indican cambio de dirección, variaciones de volumen, cualidades de la superficie, y diferencias de textura. Es más que una silueta, pues la propia línea se usa para sugerir dichos factores de composición, además de indicar los límites entre planos y colores. Esta variedad de usos de la línea se ilustra muy bien en la obra de Ingres, donde los contornos describen la intrincación de volúmenes.

CONVERSATION PIECE (ESCENA DE FAMILIA): Cuadro de escenas hogareñas, en las que se retrata un grupo de personas, en ambiente casero, a veces de una misma familia. En el siglo XVIII estos cuadros eran a veces grandes, y se usaba la palabra para grupos de carácter no oficial. En Holanda fue en el siglo XVII donde se inició el uso de este género, haciéndose muy popular en el XVIII.

CUADROS DE GABINETE: Pequeño cuadro de caballete, rara vez de más de 90 cm de ancho, en general pintado para colgar en casas particulares. Al crecer la prosperidad de la clase media en Holanda en el siglo XVII, aumentó la demanda de este tipo de pintura, y algunos de los mejores ejemplos fueron creados para el mercado holandés.

DIBUJO: Representación de una imagen a pluma o lápiz, tiza, clarión, o pintura, que se caracteriza por dar importancia a la línea. Un dibujo suele ser un apunte rápido, espontáneo de una imagen o emoción. Puede ser un primer paso hacia la producción de una obra acabada, o una acabada en sí.

DIFUMINO: Rollo apretado de gamuza o de papel, con punta en un extremo, con el cual los dibujos al pastel, tiza lápiz o carboncillo, se frotran para suavizar o mezclar los tonos.

DISEÑO: Traza, delineación, composición de una obra acabada, o un apunte preliminar o modelo.

EMPASTAR: Pintar con bastante cantidad de color para no dejar ver la imprimación. A veces se emplea la espátula en vez del pincel.

ESCUELA: El país de origen de una obra de arte, sin tener en cuenta época ni artista, por ejemplo: “escuela francesa”. Más específicamente se refiere a una región limitada dentro de un país dado, por ejemplo, “escuela sienesa”, o a un estilo abarca cierta época, por ejemplo: “escuela de Fontainebleau”. También se puede aplicar a los ayudantes o discípulos de un pintor particular, como por ejemplo, la “escuela de Rafael”

ESTUDIO: Dibujo cuidadoso de detalles tales como ropajes, follaje, o partes del cuerpo, que se hace para consultarlo o integrarlo en la composición acabada.

FIJADOR: Barniz aplicado a los dibujos para protegerlos contra efectos del tiempo y del deterioro.

FONDO: Superficie imprimada sobre la que se pinta. El lienzo se engoma y en general se la da después una mano de albayalde en aceite, o albayalde y zinc. o se le da una mano de imprimatura con materiales preparados ya comercialmente. En las tablas se usa yeso.

GÉNERO (PINTURA DE): Obras que representan escenas de costumbres o de la vida común, en vez de asuntos idealizados. Algunos de sus ingredientes aparecieron en cuadros italianos y flamencos de los siglos XIV y XV. Surgió como forma característica en el XVII, cuando maestros holandeses y flamencos como van Ostade, Brouwer, Steen y de Hooch, pintaron fiestas de campesinos e interiores domésticos para clientes de clase media. Continuó la tradición en el siglo XVIII Chardin en Francia. Longhi en Italia y Hogarth, Morland y Gainsboroughe en Inglaterra, y persiste en muchos impresionistas y post-impresionistas. La palabra genero se usa también como sinónimo de “clase” o “tipo”.

IMPRIMACIÓN: Capa de fondo que cubre y protege el soporte y que sitúa a éste en condiciones de recibir y sostener la pintura. Para la imprimación son utilizados como material las colas y gelatinas; también los aceites, sustancias de relleno y blancos opacos cubrientes, en nuestra obra se usó el gesso.

INFANCIA : (del latín INFANTIA, de infans, infantis, niño, jovencillo: de in, negación y for o fari, hablar). Edad del niño hasta los siete años Primer periodo de la vida de una persona del nacimiento hasta los siete años. Primer estado de una cosa después de su nacimiento o instauración.

LIENZO: En un principio “lona” o tela basta de cáñamo, algodón o lino, sobre la cual pinta el artista su cuadro. “Lienzo” puede designar el propio cuadro. Aunque la pintura sobre tela se conoce desde muy antiguo, el lienzo se favorece sólo desde el siglo XVI. El tejido y textura de los lienzos puede variar mucho.

MEDIO: Líquido, como yema de huevo, aceite de linaza, o goma arábiga que, mezclado con pigmentos en polvo, forma una pintura; adición a la pintura para que corra más fácilmente; el material empleado por un artista, como por ejemplo, óleo, templa, o acuarela.

MODELO (FOCETO): Cuadro pequeño hecho por el artista para que su cliente tenga una idea de lo que propone hacer en el cuadro definitivo. Algunos modelos, que alcanzan gran valor artístico, tienen importancia histórica al exponer la idea original del artista. En escultura figura de barro, yeso, o cera que después se ha de reproducir en madera, mármol, o metal.

MONOCROMO: De un solo color. Pintura monocroma en matices de gris. A veces se utilizó como preliminar a una pintura al óleo, y también como imitación de la escultura en relieve.

MONTAJE: Colocación de materiales o cuadro solapándose o juntos formando un nuevo cuadro. Cuando se trata de fotografías se llama fotomontaje.

MONUMENTAL: Término usado en crítica de arte para indicar una obra que, aparte del tamaño o período, posee nobleza y grandiosidad de concepto y las cualidades de equilibrio, simplicidad y permanencia inherentes en buena arquitectura.

MOTIVO: Tema o asunto de un cuadro; en arquitectura forma repetida y predominante que establece el estilo del conjunto.

OBRA: La producción completa de un pintor, escultor o arquitecto, hecha durante toda su vida.

ÓPTICAS, MEZCLAS: Colores colocados sobre el lienzo de manera que se mezclan en el ojo del espectador. Según la teoría de las mezclas ópticas, un color secundario más puro y más brillante puede conseguirse colocando amarillo y azul sobre el lienzo en vez de mezclarlos en la paleta. Las mezclas ópticas se usaron mucho por los impresionistas y todavía más por los neoimpresionistas.

PALETA: Pieza de madera delgada usada por los artistas para preparar sus colores y mezclarlos; gama de colores favorecidos por un pintor particular, un grupo o una escuela.

PIGMENTO: Material colorante preparado que, cuando se usa junto con un agente aglomerante como un aceite o yema de huevo, forma una pintura.

PINCELADA: Manera personal de aplicar el pigmento en una pintura, especialmente en cuadros al óleo. Las diversas texturas dan a la superficie pintada un valor estético peculiar, y también indican el temperamento y los procedimientos del artista.

En la pintura del siglo XX, sobre todo desde Vincent Van Gogh, la pincelada ha adquirido un valor intrínseco mayor, y se ha convertido en factor clave de la composición.

PLASTICIDAD: En pintura o dibujo el uso de contrastes tonales y de organización espacial para conseguir dar la ilusión de formas en relieve. En escultura y artes semejantes tridimensionales, implica una cualidad flexible y dócil.

PROPORCIÓN: La relación de una parte respecto a otra o respecto al todo. El tema ejerció una fascinación especial sobre los artistas del Renacimiento en Italia. Dando a entender que se basaban en autoridades clásicas, se expusieron muchas fórmulas matemáticas más o menos complicadas que se aplicaron a la búsqueda de la belleza ideal y a las proporciones armónicas. Alberti, Piero della Francesca, Pollaiuolo, Leonardo y Bramante, son unos pocos entre los grandes artistas que conscientemente trataron de incorporar tales teorías en su obra.

REGIONALISMO: Un sentimiento más que un movimiento en arte. Aunque no esté confinado en un país determinado, se asocia especialmente con los

Estados Unidos en 1930 y poco después. Escritores y artistas comenzaron a expresar en sus obras un espíritu nacional más bien que internacional o cosmopolita y se dio más importancia a escenas de carácter local que, por la diversa naturaleza del ambiente americano, eran variadas e individuales. Entre los artistas asociados principalmente con el regionalismo figuran: Thomas Hart Benton, Steuart Curry y Grant Wood.

ROSTRO: Cara, faz, semblante.

SOPORTE: Un elemento fundamental del cuadro es el material sobre el que se realiza la pintura. Como soporte más corriente se emplean lienzos, madera, papel, cartón, muro, cristal, pizarra y otros materiales, con una preparación adherente o sin ella; para las pinturas al agua, la cartulina o el papel, generalmente se usan sin preparación alguna.

TABLA: La madera fue empleada como soporte desde los tiempos de la pintura primitiva. En Italia fue usada hasta Rafael, mientras que los belgas y holandeses aún la utilizaban en los tiempos de Rubens y Rembrandt, como lo muestran muchas de las obras de estos célebres maestros.

TÉCNICA MIXTA: mezcla de varias clases de pintura en una obra.

TONO: Vigor y relieve de todas las partes de una pintura; graduaciones dentro de un solo color.

TOQUES DE LUZ: Zonas brillantes o intensas de color, en un cuadro o dibujo, que sirven para dar énfasis a ciertas partes de la composición.

VALORES: En pintura, los valores del tono se establecen en la relación entre una parte de la obra y la otra, sin tener en cuenta el color verdadero del objeto de que se trata. Los valores de color, por otra parte, dependen del significado de cada zona de color con respecto al todo, y para apreciar un cuadro debe considerarse una combinación de las dos cosas.

VANGUARDIA: Nuevas generaciones de pintores del antiguo continente del siglo XIX y XX con tendencias renovadoras hasta entonces ignoradas, el cubismo y el surrealismo preferentemente. Rechazo de una tradición que se había nutrido del academicismo y el anecdotismo narrativo. Investigaron las posibilidades de nuevas orientaciones estilísticas.

RESUMEN

TÍTULO: **SERIE PICTÓRICA “INFANTIAM” ***
AUTORA: **RODRÍGUEZ CASTRO, Alba Marina ****
PALABRAS CLAVES: - **Infancia, Costumbres, Región, Pintura, Color, Vínculos**

DESCRIPCIÓN:

El presente texto muestra una serie pictórica con un tipo de representación planimétrica, donde se utiliza como medio para formar planos, formas, el color y la mancha. De todos aquellos vínculos familiares que se han plasmado en una serie de símbolos y signos grabados en la existencia e historia personal y familiar de una niña perteneciente a un pueblo; quien al aprender de la vida y de la academia, toma como referente y punto de partida para desarrollar la pintura, su propia familia; quienes se desenvuelven en un entorno rural y de pueblo.

Estos puntos de referencia otorgan las coordenadas precisas para elaborar este trabajo pictórico de la serie que aquí se presenta ante ustedes: “INFANTIAM”, donde las formas del terreno de la provincia y del paisaje físico, enmarcan los objetos, las alegorías y los personajes que se dibujan y se desdibujan a través de las formas, del color de la naturaleza, cual es el color de la guayaba, la naranja, la mandarina, el zapote, la guanábana, la guama, los mararayes, las pomarrosas, el corozo, el limón dulce, el limón de castilla y del olor de las frutas en la memoria, todas ellas evocando con su olor la infancia de esta niña cuando corría entre los arbustos de tan agradable agricultura.

Toda esta descripción sirve entonces de marco para crear las imágenes, los fondos, las formas y los toques de luz de la obra. Igualmente, sirven también como referentes los propios álbumes fotográficos de la familia, que ayudan a enriquecer y aclarar la memoria individual de la artista, memoria cultural y memoria familiar de la niña, los cuales van a enrutar de manera preciosa y clara los hechos, los lugares y la propia obra de la vida, los cuales son el apoyo utilizado en la realización de este trabajo.

* Trabajo de Grado

** Instituto de Educación a Distancia, Programa de Bellas Artes, BERNAL, Luis Fernando.

SUMMARY

TITLE: PICTORIAL SERIES "INFANTIAM"*
AUTHOR: RODRIGUEZ CASTRO, Alba Marina **
KEYWORDS: Childhood, Customs, Region, Painting, Color, Ties

DESCRIPTION:

The reader will find in the present text a pictorial series with a planimeter representation type. Where the color is used by means of doing form, color and stain plans to family ties and at the same time, it has been taking in a series of songs and symbols impressed upon the mind in the girl's personal and family history belonging to a town. A girl is learning of the life and academy, she is taking as relating and starting point to develop the painting, her own family; this family is unwrapped in a rural and town environment.

The above is the precise reference to elaborate this pictorial series work. Here it is presented in front of you: "INFANTIAM"; where the form of the province land and the physical landscape are supported by the objects, the allegories and people. They are drawing and badly drawing through the forms, the colors of the nature and the smell of fruits by heart. Such as: The color of guava, the orange, the mandarin, the sapote, the bullock's-heart, the guama, the mararayes, the pomarrosas, the corozo, the sweet lemon, the castilla lemon and all of them call to memory this girl's childhood when she ran among the trees of so pleasant agriculture.

All this description is used as frame to crate images on the background painting, the shapes and the touches of light of the wok. Equally, they have used as reference the family photographic albums. They help to enrich and clarify the artist's individual cultural and the girl's family memory. They have guided in a correct and clear manner the facts, the places and her own work of life. The author has based in all of these to realize her work.

* Research paper

** INSED, Fine Arts program, Master in Fine Arts, BERNAL, Luis Fernando.

INTRODUCCIÓN

El ser humano vive en permanente transformación y culturización; en este momento me encuentro culminando una nueva etapa en mi vida, para la cual he requerido volver a tomar apuntes, estudiar, revisar contenidos vistos durante la carrera de Bellas Artes INSED –UIS; con asistencia a clases en algunos días en la noche y los sábados básicamente. Fueron épocas, como las de todo estudiante: de logros, de triunfos y porque no, también de fracasos, los cuales logré superar con tesón, con las ganas de ser y con grandes esfuerzos ya que trabajo, estudio y soy madre cabeza de familia. Todo lo anterior lo volví a vivir para encontrar el tema que serviría para la monografía y la serie pictórica “INFANTIAM”. En uno de esos tantos recorridos que realicé de nuevo en los módulos, en los libros, estudiando la historia del arte, observando obras de otros artistas y precisamente en un viaje a mi tierra, Charalá, comenzó a surgir la idea cuando estaba leyendo la obra de Cartas a Théo¹. En el camino pensaba mucho sobre como conectar la vida personal con la de las demás personas, por ejemplo, las que van viajando conmigo en el transporte, (vamos recorriendo el mismo trayecto) me pregunto ¿RETORNAR, DEJAR HUELLA sobre la tierra?. Tarea ardua para el que pretende ser artista ¿cómo? Recogiendo en cada obra un motivo como excusa para recordar o para plasmar mi pintura; ¿Por qué no tomar como motivo mi infancia? ¿Lugar de encuentro de mi historia y la de todos los otros que retornan a su pueblo, a su tierra natal?.

El temor, la incertidumbre me acompaña y me encuentro con la siguiente lectura:

“WASMES, JUNIO DE 1879

¹ VAN GOGH, Vincent. Cartas a Théo. 1 ed. Santafé de Bogotá: norma, 1995. 350p.

No conozco mejor definición de la palabra arte, que ésta: “El arte es el hombre agregado a la naturaleza”; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, “que redime”, que desenreda, libera, ilumina.”². Medito sobre ello, sobre como debe ser la obra que debo producir a través de mi mano, mi pincel, mi corazón, mi mirada y las imágenes que retengo en mi mente que me deben servir como pretexto para ello.

El temor y la incertidumbre me acompañan, observo nuevamente el cañón del río Chicamocha, que para el santandereano tiene un significado interior vital, es hacer un recorrido interno, espiritual. Todo se ve en manchas de color, de luz y de sombras producidas por los rayos del sol a través del follaje. A más de uno le pasa, que se le altera la vista por la intensidad de luz que produce el sol en el Chicamocha; son como plataformas o planos distintos de color que se van volviendo más y más diminutos a medida que se aproximan al horizonte real; horizonte que en estas tierras no está solo abajo siendo necesario poner la mirada sobre una vertical para poder percibir todo lo que se quiere mirar y ver.

Pensé como sería el bastidor para pintar el paisaje de mi tierra: montañosa, llena de exuberante vegetación, con miles de tonos y matices de verdes, de lilas y rosados de los guayacanes, de las cestas de flores, de los colores ocres y sienas del campo y el tono de la piel de sus habitantes, desde las pieles pálidas hasta las morenas intensas producto del mestizaje; recordé en la clase de paisaje con el maestro Carlos Julio Quintero pinté el pozo donde me bañaba en mi infancia en la quebrada “La Sanguina” (Ver Fotografía 1) y

² VAN GOGH, Vincent. Cartas a Théo. 1 ed. Santafé de Bogotá: norma, 1995. p. 33

con el maestro Rubén Carreño, el pozo de baño pescaderito me sirvió también de motivo para pintar el paisaje (Ver Fotografía 2). Si estoy contando una historia que acaso no merece ser exhibida como una obra de arte, el problema lo resolveré ¿Cómo?

Fotografía 1. Pozo de Baño Quebrada la Sanguina



Técnica: Óleo sobre Lona. Dimensiones: 40x 30 cm. 2000

Fotografía 2. Quebrada Curití Pozo de Baño Pescaderito.



Técnica :Óleo sobre lona. Dimensiones : 90 x 60 cm. 2001

Seguí pensando: propondré como anteproyecto para mi tesis de grado el retorno a través de la pintura, de los vínculos, símbolos y signos de la infancia.

Comienzo la génesis de la serie pictórica “INFANTIAM” como resultado de todos los caminos recorridos en su búsqueda; de las imágenes de los álbumes familiares, de los lugares vividos en lo rural y en lo urbano, de los eventos que están en la memoria, de la historia contada a partir de lo personal y de los otros que existieron en la niñez de una niña de pueblo.

“INFANTIAM” halló en lo habitado y en sus ocupantes la razón para ser parte de su proceso creativo, volverse parte de una historia personal y en general de los otros niños y niñas pueblerinas, de su sensibilidad, de su tradición, de su espiritualidad, de sus costumbres, de sus juegos, de sus vínculos, de las metáforas y alegorías que dan lugar a tanta belleza.

El escribir el anteproyecto fue toda una confesión de vida. El hacer la monografía fue una búsqueda incesante a partir de varios interrogantes que surgieron en las tutorías con el maestro Luis Fernando Bernal ¿Cómo se enfrenta el problema de la familia?, ¿Cómo se sustenta como excusa para pintar? ¿Voy a trabajar costumbrismo? ¿Cuál es la visión contemporánea de la historia que pretendo desenvolver a través de la pintura? ¿Cuáles artistas y sus obras me servirán de coordenadas para justificar mi trabajo? ¿Cómo voy a sustentar su valor pictórico en la actualidad?. En el transcurso de la monografía dentro del marco teórico y conceptual abordé algunos artistas en los diferentes períodos del arte, acercándome a sus obras y estudiando su manera de pintar y abordar temas relacionados con lo íntimo, con lo familiar y sus recuerdos plasmados en retratos.

La monografía la desarrollo teniendo en cuenta los parámetros técnicos que exige la universidad como requisito para ser aceptada con unos marcos históricos y teóricos que se desenvuelven como razón para la serie pictórica "INFANTIAM" justificados a través de las diferentes secciones: En el primer capítulo de la introducción, generalidades, temática, objetivos, planteamiento del problema, justificación; después en la metodología transcribo el proceso de trabajo de campo y de gabinete para realizar la obra; en el capítulo quinto, hablo sobre el desarrollo de la serie pictórica "INFANTIAM", sus antecedentes, la realidad y la obra, la descripción de la obra y justificación del color; en el cuarto capítulo presento la serie pictórica, explicando algunas obras, su proceso de realización en el campo del quehacer como pintora y en el último y quinto capítulo, el lugar donde se va a realizar el montaje y la exhibición de la obra; integrando lo académico, y lo conceptual con las habilidades y destrezas adquiridas en el quehacer del pintar para dar comienzo a un camino en el campo artístico como pintora, en la vida profesional, enfrentándome como tal en el contexto social y cultural, visionándome en mi tarea como hacedora de arte y comprometida con la crítica, con la historia personal y regional y contribuyendo a través de mi obra a generar una mirada positiva, de reconocimiento a lo nuestro, a las costumbres y a la tradición de nuestra región comunera.

1. GENERALIDADES

1.1 TEMA

Serie pictórica que consta de 25 obras sobre el retorno a mi niñez y recorridos a través de una expresión plástica tomando como punto de partida, mi memoria, el álbum familiar y mi tierra Charaleña.

Rescribo la historia de mi infancia pictóricamente y a través de ella cuento la historia de otros. Provocar una doble mirada, la personal y la de los otros en la construcción artística al analizar el problema que se plantea en la modernidad entre la fotografía, los medios audiovisuales contemporáneos y cómo debe llevarse a cabo el ejercicio y el quehacer del artista de la post modernidad al comunicarse con el gran público.

Presento las coordenadas y eventos relevantes muy puntuales del ámbito familiar que han marcado mi vida, a través de las alegorías, de lo bucólico, de las vivencias y aún de las costumbres arraigadas existentes en mi pueblo, lo social, y lo intemporal, donde el ayer y el hoy parecen haberse detenido en un tiempo - espacio, todo esto a través de las imágenes que se quedaron grabadas fotográficamente en mi mente, en el baúl de los recuerdos, buscando también motivos en el álbum familiar y recurriendo a la toma de fotografías de los lugares donde transcurrió mi vida de infancia y la de los míos en esa época de los años 50 y 60 (Siglo XX).

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo General. Realizar y definir la serie pictórica “INFANTIAM”, aportando con mi propuesta pictórica y como artista plástica a la construcción permanente de la cultura de la provincia comunera y de la cultura regional, iniciando con los marcos (Histórico y teórico), con el fin de visualizar un acercamiento a su conceptualización y a su identificación con el quehacer artístico, para luego abordar un reconocimiento en su proceso técnico (metodología), desde la aplicación y la teoría.

1.2.2 Objetivos Específicos

- s Realizar una propuesta plástica siendo el epicentro mi propia vida ligada a momentos, escenas trascendentes tomadas de la imágenes grabadas en mi memoria como instantes fotográficos y registros fotográficos familiares.

- s Apreiciar estéticamente unas imágenes, símbolos y escenas de mi vida y lograr a través de esa interiorización un motivo para producir un trabajo artístico con color, textura y composición con el fin de hacerme acreedora al título de maestro en Bellas Artes.

- s Generar una reflexión sobre cómo lo cotidiano puede volverse relevante y ser a la vez parte de una propuesta artística.

- s Destacar la labor del artista plástico y hacer comprender el compromiso socio-cultural e histórico que debe asumir.

- s Establecer una relación entre el trabajo del artista, su obra, su técnica, sus fantasías, sus evocaciones, sus vivencias, emociones y expresiones denotando su propuesta al momento de estar produciéndola, y como expresa sus ideas materialmente mediante técnicas como el acrílico y el óleo.

- s Conocer otros puntos de vista de artistas plásticos, considerados más relevantes en su obra a partir de su relación con los otros y el por qué y el cómo han llegado a emplear determinada técnica al momento de su realización.

- s Estudiar e investigar sobre los procesos que siguen determinados artistas plásticos contemporáneos en el momento de estar realizando su obra, lo cual me permitirá tener una información real y concreta para sustentar el por qué de mi proyecto.

1.3 PLANTEAMIENTO

La serie pictórica “INFANTIAM”, es la derivación de los lenguajes de expresión de la pintura y las diferentes formas de comunicación puntual con los otros a través de la mancha, el color, y mi forma de pintar el mundo de infancia al que añoro y al cual doy un carácter de importancia: cuentos, personajes, símbolos y objetos de mi infancia, como un registro, como una

excusa para extraer mis raíces y traerlas en el ahora a nivel pictórico y como un homenaje a la vida.

Voy a desarrollar a partir de un entorno cultural personal, como un desencadenante cultural de mi núcleo familiar, mi relación con ellos y mis situaciones personales, las cuales se pueden convertir en las vivencias de los otros o de cualquier otro ciudadano a partir de la mancha y de la expresión vital del color.

1.4 JUSTIFICACIÓN

Toda persona es un ser histórico que cuenta con una historia personal rodeada de muchas circunstancias que se tejen, entrecruzan, hilvanan y desenvuelven en relación con otros, creándose tensiones, relaciones, tomando partido de los hechos, eventos y realidades que conforman esta vida y hacen parte de mis recuerdos y de otros archivos personales. Me he preguntado: ¿ Por qué no partir de mi propia historia, de los hechos que han vuelto nostálgica y melancólica mi vida? ¿De los vacíos, de los espacios, de los rastros que han quedado? ¿De continuos retornos y anhelos de volver a estar allí de querer devolverme en el tiempo y en el espacio, de sentirme libre no en medio de una selva de cemento en la cual crecí sin ser de aquí?.

Los espacios físicos tomados son los de una comarca, de la región oriental de Colombia, llamada Charalá; y sirven como excusa para observar, reflexionar, analizar sobre los valores y costumbres de una familia que se desenvuelve en él.

Estos lugares son los referentes para desarrollar la serie pictórica “INFANTIAM”, como lugar de encuentro con lo figurativo a través de la planimetría del color, en el cual transcurre la vida cotidiana, con lo cual se hace una interpretación pictórica que permite un acercamiento a los años 50 y 60 para hacer un paralelo entre el hoy y el ayer mediante una aproximación hipotética - comprensiva (los recuerdos, memorias propias y ajenas, documentos sobre las maneras de razonar y obrar en torno al tema propuesto) a lo cotidiano en interacción con la cultura de los valores familiares y sociales en los cuales se circunscribe la crianza en la infancia de una persona; valores y circunstancias que en la actualidad ya no se practican de la misma manera que ayer, ya sea por la problemática social, económica del país o porque ya no estamos circunscritos al ámbito familiar por el caos, la celeridad de la vida en la ciudad, por haberse vuelto el mundo una aldea globalizante mediante las comunicaciones, donde lo light, lo desechable y el consumismo son la moda de la sociedad contemporánea.

¿Cómo se enfrenta el problema de la familia como temática para realizar la serie pictórica? ¿Qué pintores trabajaron con estos temas y su visión en lo contemporáneo de la historia del arte? son unas de las tantas preguntas que debería resolver. Al tratar de contestar he descubierto que no soy la única, ni la primera en tratar estos temas; parto de un artista universal; tomo como punto de partida a Pedro Pablo Rubens, pintor flamenco (siglo XVII).³; él, fue un refugiado, que se ganaba la vida como artista, pintando a la verdadera “manera Rubens“. Realizó infinidad de estudios de lo natural, cabezas de sus hijos, bocetos de personajes retratados, detalles de ramas, de vegetación. No sabemos qué admirar más.

³ BAYON, Damián. Rubens. En: Historia del Arte. México: salvat, 1979. v. 8, p. 171-192.

También presentaré artistas costumbristas colombianos como Coriolano Leudo, Eugenio Zerda, Luis Alberto Acuña y Ricardo Borrero Álvarez (1920 – 1930). Pintoras colombianas como Ana Mercedes Hoyos, Maripaz Jaramillo y Beatriz González trabajan sobre temas de la actualidad, que se caracterizan por no quedarse en la facilidad de la temática crítica sino que complementan sus pronunciamientos en la búsqueda de nuevos horizontes técnicos y conceptuales, con un cuestionamiento permanente de sus definiciones y con un agudo y contagioso sentido social.

Como estudio pictórico ha sido una gran experiencia por el estudio de las costumbres, por el proceso de investigación en el campo de lo histórico de la región, por los conversatorios y la necesidad de recurrir a otros personajes de la época que reafirmaron las vivencias, lo cotidiano y también porqué no, la intimidad y lo espiritual en la infancia de la gente de una región.

Por ser una comarca retirada de la capital, Charalá conserva aún muchas de las costumbres ancestrales, la mayoría tienen que ver con el sector agrario, ya que el trabajo se desarrolla en el campo, como despensa agrícola y ganadera que es del departamento de Santander. El comercio se desarrolla con mayor fuerza los días lunes, compra y venta de semovientes, con los lugareños y gente que viene de otras regiones, mientras el día martes se realiza el mercado de legumbres, verduras y toldo. Esto hace a Charalá de una riqueza de imágenes con una trama bastante interesante, entre semana la paz, la soledad aparente y el silencio de sus calles y estos días de interacción entre la tradición del ayer y lo actual (los campesinos, los lugareños, que añoran el mercado en la plazuela, los toldos) supermercados que compiten con las tiendas de la cuadra; la plaza de mercado recién construida con el mercader, el comerciante, con sus productos traídos de las capitales: ropa, zapatos, utensilios de cocina, verdaderos San Andresitos ambulantes, en la cual la gente del campo se niega a entrar, ya que para

poderlo hacer deben pagar impuestos, siendo, además presionados e intimidados esos comerciantes para no vender sus productos en los alrededores; pues igual que en la ciudad se combate “el mercado informal”. El bullicio temprano por el intercambio, la curiosidad, la oferta y la demanda, el ruido de las rocolas de las sancocherías donde los campesinos guardan los trebejos y el mercado, esperando que llegue el mediodía para retorna en el Willis o con la bestia cargada al campo.

En el Charalá de hoy, igual que en el de ayer se hace mucho énfasis por parte de las familias en que el joven estudie, y se prepare dentro del pueblo, para luego viajar a ampliar sus estudios, motivos que generan que familias enteras se trasladen a vivir a las capitales. Por eso estos jóvenes, también en su niñez vivieron en la cultura del agua, el baño en la quebrada, en el río, crecieron entre los verdes del ir y venir al campo. Pero es como una génesis local el retornar en la edad madura. Se celebra en la primera semana de todos los eneros la fiesta del retorno: Corridas de toros, bailes, encuentro de colonias, regatas, ida al río, al paseo, al “ahumadito” a preparar el sancocho de gallina, pero antes realizar el “rumbiador” (carne asada con guarapo de panela y ají).

La obra seriada se plasma en pinturas que se inscriben en la abstracción de algunas escenas antes narradas en lo familiar, en lo cotidiano mediante la planimetría, la mancha, el color, enriquecida con los aportes de la academia que durante siete años realicé; con las vanguardias, las nuevas tendencias plásticas y visuales, todo esto convertido en imágenes que invitan a pensar, a soñar, a añorar, a cuestionar los valores familiares desde el arte, porque el artista se comunica a través de su obra, expresando así sus sentimientos.

Como artista plástica siento la necesidad vital de reconocirme y medir mis capacidades a través de hacer recorridos, de recurrir a laberintos de

recuerdos de unas imágenes que se han ido grabado fotográficamente en mi mente, de unos ritos, de unos eventos que fueron y ya no son parte de mi vida familiar, de aquellos que están pero ya tienen sus propios mundos, de los que han abandonado este mundo, de instantes plasmados en unas tomas fotográficas ya desgastadas por el tiempo y por el desuso, las cuales me han permitido desempolvar recuerdos, retornar a mi mundo de la infancia, a acortar distancias, a comprender problemas de tiempo y espacio y entre otros el problema contemporáneo de la inseguridad.

Como persona, como la otra Alba, mujer de edad madura hasta ahora ve hecho realidad, un sueño, una ilusión que sembré en mi corazón, en el mundo de mis deseos desde muy niña el gozar la pintura, deseos que por avatares de la vida y por circunstancias familiares no me fue posible trasegar estos mundos de la pintura; pero que he mantenido unidos de una y otra manera a mi vida profesional y que a través de mi devenir por la vida y con el transcurrir del tiempo, el esfuerzo y los sacrificios personales se han hecho realidad al poder estudiar la carrera de Bellas artes, donde comencé a caminar y recorrer los caminos y laberintos del arte, caminando con otros que me llevan muchos mundos y experiencias en este campo y donde he sentido y me han hecho sentir que yo solo soy un embrión, carrera en la cual he sido medida, tabulada y comparada en mi mundo estudiantil para irme adaptando a la crítica “sana” y a comprender las diferencias y laberintos que se mueven en lo artístico. En este momento he comenzado a cosechar los frutos de la siembra, analizar, mirar su calidad y medir la realidad y he comenzado a sentir la necesidad de asociarme, de festejar, de comunicar, de expresar a los otros mis vivencias, mis recuerdos y mis fantasías a través de mi producción artística.

Para presentar mi producción he recurrido a lo alterno para poder mostrar y exponer la obra producto de la investigación artística realizada, rompiendo

con los espacios de las cuatro paredes de las salas de exposición tradicionales.

2. MARCOS DE REFERENCIA

2.1 MARCO CONTEXTUAL

Según los diferentes ámbitos de la vida humana el hombre se relaciona con los demás en lo económico, político, erótico, pedagógico, religioso, lúdico.

En el trabajo del artista plástico, claro ejemplo de ello, es en donde encontramos a la vez la manifestación de una fuerza orgánica y la manifestación de una comunicación, de una creatividad, de una aspiración, de un compromiso, de una opción libre, de un optar libre etc., dentro de las dimensiones de su vida personal, como un ser que demuestra tener: interioridad, corporeidad, comunicación, afrontamiento, libertad, trascendencia y acción.

El artista plástico es un hombre comprometido con todo lo que se relaciona con el espacio físico del hombre, el espacio social, lo político, lo económico, no se muestra como un ser aislado, egoísta y desinteresado de su realidad, de su contexto.

2.2 MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL:

“La pintura es un poderoso medio de expresión y comunicación y permite al mismo tiempo decir cosas delicadas”

Vincent Van Gogh

Arte, es trabajar largo tiempo y duro para llegar a la verdad. Es trabajo obstinado, un trabajo a pesar de todo y una observación siempre atenta, continua; es contener alguna cosa desde el propio corazón, es expresar no un sentimentalismo melancólico, sino un profundo dolor.

Mostrar por medio de mi obra lo que vive y habita en lo más profundo del corazón, fundado sobre un sentimiento sereno que apasionan con un encanto particular, son “cosas salidas del interior” y plasmadas a través de la mano.

El arte ha sido, por excelencia, un instrumento de conocimiento, una forma de exploración de la realidad circundante, pero antes que nada ha sido el más eficiente método por el cual el hombre, aún el más primitivo, ha podido conocerse a sí mismo y, a través de sí, conocer oscuramente el mundo que lo rodea, conocimiento que si es fragmentario es sin embargo un registro seguro y permanente de lo que es significativo en la experiencia humana.

Para que haya arte se precisa esta relación directa, profunda con la realidad, por intermedio de la experiencia, y si este vínculo -por el que le llega la sangre a la obra de creación- no existe, el resultado será una forma deshabitada, vacua.

En este sentido, el camino recorrido por el arte en nuestro país está marcado, en una forma muy esclarecedora, por esa relación entre el artista y la realidad.

En la época pre-colombina los artistas crearon un arte que era definitivamente autónomo, un arte totalmente desarrollado y admirable. Con la ruptura que produce la conquista todo eso queda irremisiblemente perdido. Más tarde, durante la colonia, los conquistadores se ven obligados

a preparar grupos de artistas y artesanos indígenas para decorar las iglesias que construían por doquier. Para lograr este propósito los proveen con modelos que copian de grabados europeos, bajo la dirección de monjes y oscuros pintores europeos.

Sin embargo, los artistas nativos logran crear una pintura propia que clandestinamente perpetúa su propia tradición. Con la independencia de España este arte se vuelve totalmente dependiente, colonial. Desaparece no solamente toda intención sino toda capacidad de producir otra cosa que no fueran remedos del arte que se producía en Europa. Como en muchas otras áreas, con la República se agudiza la dependencia en Colombia; en lo relativo a la cultura se inicia la verdadera colonia y se desintegra la identidad.

Franz Fanon pedía como primer paso de los pueblos coloniales para recobrar la conciencia de sí mismo una vuelta a la cultura nacional. En los casos de los países del África en que no hubo mestizaje importante, el planteamiento es más sencillo.

En países como los nuestros no es tan simple: no hay cultura precolombina o colonial que se pueda recuperar, y si algo somos es el producto de ese mestizaje, de esta suma de dos culturas y que forman ese mestizo no totalmente occidental, que se margina buscando su identidad, así como bien lo definió Octavio Paz en **“El laberinto de la Sociedad”**. Con la independencia las colonias ibéricas en América se divide la región en una multitud de repúblicas para satisfacer los apetitos de las oligarquías locales y queriéndolo o no, impulsan de esta manera un proceso de desintegración que sufrimos hasta el día de hoy. El arte en América Latina es y ha sido reflejo y resultado de estas circunstancias.

Han existido innumerables intentos de definir, de apresar en una definición el significado de una cosa tan compleja, elusiva y quizás inefable como es el arte.

Es indudable también que la mayoría de esos intentos definen muchas veces un aspecto importante de lo que es el arte, pero sobre todo, creo yo, definen el criterio que la época tenía del arte, de su función y de su importancia. El pintor francés contemporáneo, Jean Bezaire decía que “nadie pinta lo que quiere, todo lo que un pintor puede hacer es querer con todas sus fuerzas hacer la pintura que su época es capaz de hacer”.

Cada civilización, cada época ha sabido expresar su circunstancia y su condición y preservar para las siguientes generaciones ese fragmento de su realidad que llamamos arte y que desde lo perdido y olvidado del pasado puede proponernos su imagen del hombre, de su mundo y de su aventura.

El arte hecho en América Latina no escapa a esta condición y sea a través de las piedras Olmeas, de los tejidos enterrados en el desierto de Paracas, de los poemas de Sor Juana, de las pinturas de Lam o los poemas de Borges o Vallejo, nos transmiten la imagen punzante del hombre y su circunstancia.

Si bien es cierto que los pueblos deben tener primero acceso a la alimentación y a la salud no lo es menos que hay una dimensión espiritual que debe ser simultáneamente satisfecha, a riesgo de que, en su defecto, los fines mismos del grupo humano como tal desaparezcan y se degraden hasta convertirse en un mero sobrevivir, rodeados de televisores, automóviles y respirando aire acondicionado.

En un mundo en que las religiones tienden a desaparecer, el arte y las humanidades siguen proponiendo testimonios de una zona oscura en nosotros que se resiste a aceptar como total realidad lo que nos llega a través de nuestras percepciones más directas. Alguna vez dijo André Malraux que le gustaba “pensar que uno de los significados de la palabra arte es dar a los hombres conciencia de la grandeza que tienen ellos pero que ignoran”. Esta grandeza ignorada da sin duda una dimensión distinta a la aventura humana, a lo mejor de cada uno de nosotros.

En el mundo en que vivimos, desacralizado, el hombre pierde cada día más lo que Jung llamaba su “identidad inconsciente”, pues como él mismo decía “el hombre se siente aislado en el cosmos porque no está ya envuelto en la vida de la naturaleza.... los fenómenos naturales poco a poco han dejado de tener implicaciones simbólicas: el trueno no es ya la voz de un Dios airado, ni el rayo su espada vengadora. No hay voces ahora que le hablen al hombre desde las plantas, desde las piedras, desde los animales, ni dialoga el hombre con ellos con la convicción de que lo pueda oír. Este contacto con la naturaleza se ha desvanecido y con él se ha ido la profunda energía emocional que esta conexión simbólica proveía”. Según esto, podemos decir que es indudable que la función del artista contemporáneo es mantener vivo ese vínculo y que él, como su antepasado primitivo, sirve de intermediario entre su grupo y las fuerzas más oscuras y ocultas de nuestra propia naturaleza, fuerza que un día llamábamos Dios o dioses. Como el sacerdote - hechicero de la tribu primitiva- el artista actual sirve de puente y, como en el pasado, él expresa por todo su grupo humano, conscientemente o no, los deseos, las alegrías, los terrores de su época y de su circunstancia y con ello edifica las bases para aceptarlos, para exorcizarlos o para poseerlos, y creando, cada vez que fuese necesario, una obra válida que ayudó al equilibrio y al desarrollo de su grupo.

Del mundo oscuro lleno de riesgos, rituales y temores del habitante primitivo de nuestra América hasta llegar a la sombra, la soledad y la angustia que siente hoy el habitante de este mundo, el arte ha sido una de las maneras, quizá la única, de explicar el entorno, de hacerlo soportable; es la única manera que si no le da un sentido a la condición humana así sea fugaz y perecedera, por lo menos registra una protesta contra esa condición y contra la muerte.

Vivir, trabajar y tratar de crear en América Latina, países en donde vivimos agobiados por las peores características del siglo, es agobiador, no solo por las presiones de guerra y terrorismo de comienzos del siglo XXI, sino porque además nos acompañan las peores características del siglo XX, sin haber superado todavía totalmente las condiciones más oscuras del siglo XIX. Aquí solo se ha tratado de buscar la modernización y de alcanzar a una Europa occidental; mas América Latina, desgarrada por la historia y por la circunstancia política trata al mismo tiempo de conservar su identidad y de desarrollarse y ser contemporánea.

En lo mejor de la creación latinoamericana se puede observar esta doble vertiente: de un lado la obra de arte, respuesta directa a una circunstancia que se nos impone y de otra el análisis reflexivo de esa misma circunstancia.

Frente a la multitud de explicaciones con que los sociólogos nos agobian en América Latina y de cuya facilidad hay razones para desconfiar me siento inclinada a la prudencia de Alexander Herzen cuando decía que “en principio no podía haber una respuesta sencilla o final a ningún genuino problema humano; que si una pregunta era seria y, de hecho, angustiosa, la respuesta nunca podía ser clara y nítida; ante todo, nunca podía consistir en algún juego simétrico de conclusiones sacadas por medios deductivos de una colección de axiomas”.

Nos hacemos una pregunta repetida ¿Post-modernidad? Si se acepta que ninguna lectura de una obra es igual a otra, que cada lector se enfrenta a una obra provisto de todo un bagaje personal, afectivo y condicionado por su circunstancia, (independientemente del hecho de que conozca el esquema y el repertorio que maneja el autor, lo que podría aproximarlo a otro lector), hay que aceptar también que la lectura es un acto cargado de historicidad. Esto propone la teoría de la recepción alemana, cuyo exponente más brillante es Hans-Robert Jauss.

Un poco antes, algo similar había propuesto Jorge Luis Borges, en su verdadera arte poética: Pierre Menard, autor del “Quijote”. En efecto, Menard no es un autista o un esquizofrénico mimetizado por el texto de Cervantes que, mediante el plagio total, pretende borrar el texto que le subyace al siglo XVII y al honorable Miguel de Cervantes. Menard, más que un escritor, es un lector que sabe. Sabe, por ejemplo, que aunque su texto es exactamente igual que el original a la vez es exactamente distinto, como va a ser completamente distinta la lectura de Cervantes en el siglo XXII, si hasta allá llega el Manco de Lepanto. Pero lo realmente importante que sabe Menard, haciendo hincapié en la identidad lector-autor, es que no existe diferencia entre lo mismo y lo distinto cuando estos son llevados al límite. Los ojos no envejecen, envejecen (cambian) las miradas. Si los ojos están ahí, impávidos y fijos frente al texto de Cervantes, la mirada es la carga de padecimientos, sensaciones, hechos, recuerdos, fantasías, biografía, época que se impone al ojo. La mirada llena al ojo de la historia...

Sin saberlo -o tal vez sabiendo demasiado- en Menard, Borges planteó una de las contradicciones insalvables entre la vanguardia (me refiero a la vanguardia histórica de los años veinte y no a sus posteriores derivaciones epigonales) y lo que ahora se llama post-vanguardia o post-modernidad. Aunque Borges ha sido catalogado como un post-moderno (Lyotard se ha

ocupado de ser hacer un archivo de algunos personajes que estaban en el centro del pensamiento moderno pero que para él eran sospechosamente post-modernos, entre ellos: Duchamp, Freud, Einstein, Stravinsky y otros), la actitud estética que manifiesta el Menard es absolutamente moderna.

No viene el caso discutir aquí si Borges es moderno narrando y postmoderno en poesía al recurrir a formas sacralizadas por la tradición, como el soneto. **En cambio sí viene al caso considerar la propuesta de Borges dentro del marco de lo que Hegel veía como muerte del arte o arte de actitud, al predecir que el arte del futuro sería aquel en el que importaría más el discurso sobre la obra que la obra misma.**

Lo que se llama ahora arte crítico o arte metalingüístico, es la obra que habla sobre sí misma y, por extensión, sobre el arte en general; el arte que, a la vez que se va produciendo, da cuenta de sus mecanismos creativos y absorbe el discurso crítico que para la preceptiva clásica y también para cierta zona de la romántica era necesariamente posterior al objeto creado. Digo cierta zona de la preceptiva romántica, es decir, aquella que creía en un arte de la nada, producto ex-nihilo de la invención total del productor de arte. Si cabe una digresión más aquí -y creo que es pertinente porque con el romanticismo y sobre todo con su variante alemana se refuerza la idea de Modernidad como innovación, como aparición del objeto uno, sin antecedentes en la historia de la creación- quisiera detenerme en este aspecto de arte de la nada, producto de la invención.

Si se acepta a Un coup de dés de Mallarmé como un poema moderno, puede considerárselo como clave de lo que es un poema ex-nihilo. Mallarmé parte de una metáfora total: la sustitución del mundo y, más allá. El poema Mallarmeano tiene un techo de estrellas, del universo por el libro. Esto supone una obliteración referencial radical y un vaciamiento del signo que se

denota, connota y cae al centro de sí mismo. Si bien el poema de Mallarmé no contiene un discurso claro sobre su estructuración y su devenir, Mallarmé no había dejado totalmente de ser un simbolista. Hay que considerar al texto, a su discurso sobre sí mismo, como a un discurso crítico de su producción, en la medida en que las salidas referenciales están clausuradas. Más cerca de nosotros y por caer todavía dentro de la estética moderna, “Blanco” de Octavio Paz presenta la evidencia de la propuesta ex-nihilo. El poema comienza, para ser tautológicos en el comienzo: “el comienzo/la simiente....”.

Lo que quiero subrayar es que visto desde ahora, es imposible concebir una estética de la **nada que no conlleve un discurso crítico del texto sobre sí mismo**. Más claramente, dentro del planteo de esa estética, no hay lenguaje objeto sin metalenguaje. Generalizando a través de dos ejemplos límites, puede decirse que la vanguardia ya se había apropiado de la dialéctica producción/crítica de la producción, aun cuando clamara por el objeto en estado puro. Si la post-modernidad rescata para sí la crítica del objeto en oposición al objeto en sí, se puede ver con claridad que la vanguardia ya contenía el recurso dentro de su repertorio. Y si la post-modernidad apela a la historia y señala su ausencia dentro de los planteos estéticos de la vanguardia puede verse también que en el poema crítico la historia y los hechos están encerrados en el poema mismo. El poema crítico no rechaza la historia, la sustituye por la historia del poema si se considera que el discurso crítico que el poema moderno lleva implícito es una narración del poema mismo.

La contradicción que planteaba el Menard, insalvable entre vanguardia y post-vanguardia era, justamente, la que existe entre innovación y repetición. Ya mencioné el significado de la innovación para la vanguardia.

Quiero agregar que en la innovación se sostiene la idea de la vanguardia de una evolución de las formas, de una especie de prohibición tácita de repetir las formas ya gastadas por el uso. La post-vanguardia, en cambio, ha patentado como síntoma de una nueva actitud estética la idea de la repetición. Umberto Eco ha detectado claramente la tendencia y la ha defendido.

La post-vanguardia o post-modernidad defiende el recurso de la repetición como productor de placer estético a la misma altura con que la vanguardia defendía el placer proveniente de la sorpresa o de la información nueva. Eco analiza el problema con base en la observación de ciertos filmes y de algunas series de televisión. El receptor o lector, colocados en una situación ideal, conocen el repertorio y el esquema estético propuesto y gozan justamente cuando la escena se repite. Lo extraño es que Eco insista tanto en el cine y en la televisión para generalizar una estética a partir del análisis de dos de los medios más eficaces de la comunicación masiva. Salvo de soslayo, no analiza el problema dentro de la literatura (salvo la literatura repetitiva, como la policial) ni dentro de la música. Digo extraño, porque especialmente dentro de la música moderna en los últimos años se ha asistido a un verdadero fenómeno musical basado, aparentemente, en la repetición: la música minimal o minimalismo. La música minimalista, sobre todo a partir de la experiencia de dos de su más consagrados exponentes: Philip Glass y Steve Reich -aunque también con La Monte Young y Terry Riley- repite, en su época más ortodoxa, un tema hasta el infinito. La clave de la música minimalista reside en que, a través de la repetición exacta, es decir, a través de una utilización excesiva del tiempo, va generando paulatinamente nuevos espacios.

Es la prueba de que lo mismo repetido hasta el infinito genera cada vez una diferencia. Eco no ve -o lo ve y lo soslaya- que la clave para que pueda

hablarse o no de repetición radica en la distancia entre una repetición y otra. Si la distancia es mínima, prácticamente no puede hablarse de repetición sino de continuidad y, por lo tanto, de evolución. El minimalismo es la realización práctica de una música evolutiva. Del mismo modo, sería una locura hablar o vislumbrar una estética de la repetición en un Andy Warhol, por ejemplo.

El caso de esa extraña repetición de las latas de sopa Campbell's es una prueba de ello: la contigüidad de una lata con otra, su inmediatez espacial y exacta, genera una diferenciación tal en la percepción del lector que transforma el acto de mirar en un vértigo. La crítica de Warhol es tan radical que pone patas o latas arriba a la ideología del consumo: es el aviso de que al crear algo demasiado igual, demasiado lo mismo, se está creando algo demasiado distinto. Lo que hay tanto en Warhol como en la música minimal, a través de la exacerbación de la mismidad que genera algo radicalmente distinto, es la nostalgia por un intermedio, la nostalgia de una norma. Es la nostalgia de un nivel medio de verdadero, que fascinaría a Duchamp.

La repetición no es solamente un recurso estilístico de la post-modernidad. Es una actitud ideológica bastante clara. Al negar la evolución histórica (aunque reclame la Historia para sí) y la evolución formal en el arte, cae en la coexistencia. Es una estética de collage temporal (recurso que, en la pintura y en la literatura, también había utilizado la vanguardia en forma crítica). Todos los tiempos están presentes, todas las formas están presentes, todas las historias.

En este sentido es una propuesta coherente. De un análisis sociológico del momento histórico actual (crisis de las ideologías, fracaso de las Utopías, crisis en lo religioso) se desliza el problema a la esfera del arte (crisis de la forma, fracaso de la evolución). Para ello echa mano de uno de los

elementos de la “contradicción” fundamental en “el seno de la vanguardia”, la apuesta por un cambio social y la demanda de una autonomía para el arte, lo que, visto desde ahora, era una actitud correcta de la vanguardia histórica.

Esta actitud, que hasta el mismo Marx defendía, fue barrida por la respuesta autoritaria del socialismo realmente existente en la época. Stalin liquidó en pocos años a la vanguardia soviética. Sin embargo, la post-modernidad juega el mismo juego de espejos que el estalinismo al hacer depender el arte de la realidad, o sea, del momento histórico por el que atravesamos; extraña simetría entre “libertad total” y autoritarismo, extraño regreso de la mimesis luskacsiana. Y la mayor coherencia: la atemporalidad del recurso estilístico de la repetición sustituye al discurso de la historia y, al repetirlo, lo borra.

Se diría que nunca antes como ahora los recursos del arte fueron tan idénticos a los recursos de la realidad. Menos mal que la vida continúa en otra parte.

Es imposible pensar en una coherencia de la vanguardia similar a la coherencia de la post-modernidad. La vanguardia era esencialmente contradictoria. Sin hablar de la sospechosa ideología autoritaria de algunos de sus practicantes (el caso más devastador es el de Le Corbusier), del culto al progreso que ahora vemos en qué terminó, de la fe en el hombre maquínico, de la implantación de una preceptiva errada para el mundo y para el arte, del relegamiento de las culturas marginales y autóctonas (lo que supuso finalmente una negación de la **otredad**, tan buscada en un principio), las vanguardias históricas, eran saludablemente contradictorias. La salud se perdió y comenzó la enfermedad en la epigonía, en la proliferación de **ismos**. Otra cosa es verificar que la coherencia de la post-

modernidad encuentra su centro en la amalgama de errores de la vanguardia y logra crear así una suerte de preceptiva de la falla.

Toda la estética de la post-modernidad (repetición incluida, intextualidad, collage, parodia, perfoformancia, etc.) estaba prevista en la vanguardia. Sólo que fuera de contexto, esto es, eliminado el objeto o el lenguaje objeto de la crítica del recurso, el repertorio de la post-modernidad se vuelve acríptico en si mismo: una amalgama de errores con sentido positivo. Es más, aún después de la vanguardia, la post-modernidad parecer ser una prolongación de algunos de sus errores más evidentes. Esta prolongación vuelve a centrar el problema en una Modernidad Inconclusa, como propuso Habermas. Sugerencia frente al impasse: escapar hacia el costado como el escarabajo de Kafka.⁴

Como referencia artística parto del trabajo de la artista santandereana Beatriz González. Es una de las artistas más representativas de la plástica regional de todos los tiempos y su trabajo es referencia obligada en la historia del arte en Colombia. Antes que la Segunda Guerra Mundial terminara, el filósofo alemán Walter Benjamin escribió un texto para explicar la importancia de los grabados, las litografías y las serigrafías.

Con la mirada visionaria, Benjamín reflexionaba sobre lo que caracteriza a este siglo: el poder de los medios de comunicación para el artista moderno. Cuando esta gran artista escoge una de las miles de fotografías de prensa que colecciona, nos está brindando la oportunidad de recordar un instante. Sólo la capacidad de reflexionar sobre los instantes nos permite afirmarnos como seres humanos. Cuando la artista nos escoge un instante cumple con

⁴ MILAN, Eduardo. Una pregunta repetida: ¿post-modernidad? . En: Revista dominical vanguardia liberal. no. 894 (jul. 1988); p. 4-5 y DE SZYSZLO, Fernando. Algunas reflexiones sobre la creación artística en América Latina. En: Revista dominical vanguardia liberal. no. 894 (jul. 1988); p. 8-9.

la función que sólo los grandes artistas realizan, esto es: reconocer, distinguir, recordar, plasmar, atrapar los instantes significantes, los que el resto de ciudadanos que comparten el mismo tiempo no podrían reconocer, distinguir, ni atrapar; pues para el resto, el tiempo es una hora, un plazo, un vencimiento. Beatriz González Es una artista admiradora de Vermeer y de Velásquez, dos artistas del período Barroco que se caracterizan, cada uno a su manera, por plasmar una reflexión sobre el tiempo.

No debe dejarse de lado el que estos artistas trabajaran en los siglos XVI y XVII, casi doscientos años de guerras y que fuese el tiempo o el anhelo de un futuro diferente, un elemento crucial para entender sus estilos y sus pinturas.

Los griegos distinguían entre dos conceptos de tiempo: el primero era *cronos*, el tiempo como totalidad, el otro era el instante, el momento. El instante es la oportunidad del hombre, ese solitario, esa persona, ese individuo que concibe el *cronos*.

Las traducciones católicas, siete siglos más tarde, identifican el instante como la posibilidad de ir al infierno o de ir al cielo, de pecar o de hacer méritos.

Las revistas, los periódicos, los noticieros, hoy integran los instantes del lugar donde vivimos y nos permiten percibir un sentido ampliado de *cronos*, integrar los instantes del globo. Así nuestros instantes se vuelven más importantes, más significativos, más globales.

Cuando la artista utiliza sólo fotografía de prensa como material artístico, subraya la importancia capital del instante, un instante que se inscribe en el

cronos de nuestro país. Y ese cuerpo de instantes fotografiados será la historia visual de la patria, quizá en los siglos venideros.

Los artistas plásticos que han logrado patrocinio y apoyo a su obra en la mayoría de los casos es porque se han afiliado a algún partido político y a través de este tipo de prebendas es que han podido realizar obras de cierta envergadura. Estas obras están localizadas en entidades o en espacios públicos que le dan prestigio y reconocimiento por parte de la ciudadanía.

Este diagnóstico se hace con el fin de servir de base para acciones concretas en el futuro de mi producción artística, para lograr fundamentar estrategias que contribuyan y alimenten el deseo de llevar a cabo mi proyecto de grado y el que me asiste desde muy pequeña de ser una artista que aporta a la cultura de lo regional, al estado y porque no a las entidades privadas que pueden convertirse en mecenas en este sentido.

2.3 MARCO HISTORICO

El estudio y recorrido por la historia del arte universal, latinoamericana, colombiana y también de Santander me llevó a recordar los espacios de la universidad, a mis tutores y las asignaturas que curse durante el período de estudiante, como historia del arte con la maestra Lucila González, quien me enseñó que primero hay que estudiar la historia nuestra y de allí partir hacia lo externo y ver su influencia en la producción artística local; Adolfo Cifuentes, Svetlana Plandina, me enseñaron a perfeccionar y a profundizar en los conocimientos artísticos y su cultura ante la imposibilidad de contemplar, en su originalidad y sin emprender un viaje, las grandes obras del arte universal, de las vanguardias y de sus ismos, de la modernidad y el

arte contemporáneo, a encontrar la manera de trabajar la pintura contando, la historia y los hechos que acontecen alrededor del hombre como esencia de ser histórico; al maestro Juan de Jesús Mejía G (Q.E.P.D.), en dibujo artístico anatómico III, me enseñó con sus términos desconocidos para nosotros en este campo, contorno escueto y contorno modificado; al maestro Emel Meneses; en fin, todos aquellos con quienes aprendí que el arte moderno no tiene edad; todo esto con el fin de poder realizar la serie pictórica "INFANTIAM" y mostrar el resultado final en una exhibición y exposición ante el público Bumangués.

Termino mis estudios académicos en el primer semestre del 2003 haciendo parte de la historia como la primera generación de artistas con un rigor académico, obteniendo el título de pre-grado como maestros en Bella Artes de la Carrera de Bellas Artes, INSED- UIS, en donde el adelanto en las telecomunicaciones, la informática y en lo científico nos ha descubierto el siglo de la globalización, de la universalización de las costumbres, en donde los habitantes del mundo piensan, sienten y se visten casi igual, y como consecuencia de esto, reciben muchísima información pero se han aislado de sus costumbres, de las tradiciones y de los otros en su contexto; siglo XXI que en lo poco de su existencia se ha caracterizado por líderes inmersos en luchas políticas y religiosas en los diferentes continentes, sobrevivientes a nivel mundial de la neo-economía, de mantener los intereses políticos de las grandes potencias, de monedas únicas rompiendo fronteras de las naciones para formar bloques de poder, (ejemplo de ello, es la Unión Europea y su moneda el Euro), pero que se han descuidado en lo esencial en la formación de las nuevas generaciones en lo humanístico; siglo en el que a todos nos urge volver hacia la familia como primera formadora y educadora de la persona, buscando especialmente centrar la atención en los niños, que en la actualidad son hijos más de las salas-cunas y educados por la televisión y el internet; tiempos en que la mujer moderna

se interesa más por ser una gran ejecutiva y producir intelectualmente que ser madre de familia eligiendo en algunos casos preferiblemente ser madre soltera contratando una empleada para que le cuide, forme y eduque a sus hijos, siglo en que los jóvenes del ahora, generación violenta y deshumanizada, con antivalores como faro de vida, son producto de este mundo desorientado donde el hombre ha perdido su esencia de nación, de región y por consiguiente sus costumbres y tradiciones; esto ha hecho que a nivel mundial las Naciones Unidas (ONU), la Organización de Estados Americanos, la UNICEF, y en nuestro país la Presidencia de la República, el Bienestar Familiar y las propagandas de televisión también se hayan volcado sobre estos medios modernos de comunicación y hayan comenzado a trabajar sobre el trato hacia la infancia. Por esto propongo mi obra a partir de las vivencias de la infancia de una niña de pueblo, porque el hombre de hoy, niño o niña de ayer en Colombia, se ha desplazado y/o ha sido desplazado por factores de violencia internos. Dejando de ser en su gran mayoría pobladores rurales para convertirse en pobladores de ciudad que generan cinturones de pobreza, orfandad y violencia a través de las famosas comunas.

Francastel en su sociología define la obra de arte de la siguiente manera: “Todo objeto de arte es un punto de convergencia donde encontramos el testimonio de un número más o menos grande, pero que puede llegar a ser considerable de puntos de vista sobre el hombre y sobre el mundo”.

Si la definición de arte de Francastel se relaciona profundamente con la sociología, la de Worringer con la naturaleza: “Todo arte no es sino una anotación de las sucesivas frases del gran encuentro que se ha realizado entre el hombre y el mundo exterior desde el primer día de la creación y seguirá efectuándose por los siglos”.

Para Worringer, el impulso artístico primordial no tiene nada que ver con la naturaleza, él busca la abstracción pura, única posibilidad de descanso entre la confusión y capricho del mundo, y con necesidad instintiva el hombre crea desde si mismo la abstracción geométrica. En ella la emancipación de accidentalidad y temporalidad que rigen el panorama universal en que encuentra la expresión total. Para Worringer el estilo geométrico es el primer estilo artístico.

El historiador Javier Ocampo afirma que “la etapa más notable del periodo histórico conocido como la colonia es aquella a partir de la cual, bajo el influjo de la ilustración, se impulsó el desarrollo de las ciencias de las artes”.

En el virreinato del Nuevo Reino de Granada existió en la segunda mitad del siglo XVIII la gran influencia de la ilustración y del pensamiento del filósofo Rousseau y más que el pensamiento las formas personalísimas de su sensibilidad, enteramente nuevas para su época y que influyeron sobre la filosofía, sobre las teorías del gobierno, sobre los sistemas de educación, sobre las costumbres y mas que todo sobre la literatura y el arte.

La postura naturalista de Rousseau influyó en Europa de manera definitiva; en América aun no se ha medido la proporción de su influencia en la sociedad y en el arte. Los criollos ilustrados Nariño, José María Cabal, Pedro Fermín de Vargas tenían indudablemente una actitud hacia el hombre y la naturaleza. El arte indudablemente se transformó con la aproximación directa a la naturaleza orientada por el sabio José Celestino Mutis a partir de 1760 y por la radicación causada por la presencia de Humbolt en 1801.

Gracias a la institución de la Expedición Botánica se logró uno de los pocos momentos de sincronismo cultural con Europa. Europeos y nativos, científicos, comerciantes y artistas dirigieron sus pasos y sus miradas hacia

la naturaleza tropical. El rey Carlos II financió las expediciones botánicas en México, Perú, Nuevo Reino de Granada, Filipinas y Cuba. Por ello Alejandro de Humbolt afirmó: "Ningún gobierno europeo ha gastado lo que el español en el conocimiento de las plantas"

Se puede afirmar que durante las tres cuartas partes del siglo XIX el arte Colombiano se desarrolló sin un contacto directo con el arte occidental y universal. Si se examina cuáles artistas colombianos tuvieron oportunidad real de beber en las fuentes de la cultura europea se encuentra que entre 1800 y 1810 existe uno sólo de ellos, el grabador Anselmo García Tejada.

En cuanto a José María Espinosa, se sabe que Bolívar prometió enviarlo a Italia para que viera la obra de los grandes artistas, tomara clases y regresara a fundar una escuela, pero desgraciadamente los acontecimientos políticos que se desencadenaron pocas semanas después impidieron hacer efectiva la promesa. En 1821, y por negocios familiares, José Manuel Groot viajó a Jamaica, donde estudió por corto tiempo dibujo, pintura y relieve en cera.

En la década de 1830, el obispo Estévez envió a Nueva York a estudiar pintura a un samario de apellido Altafulla, de quien no se conocen obras aunque se asegura que el general Santander trajo una colección de sus pinturas en 1843. El Barón Jean Baptiste Louis Gros invitó a Ramón Torres Méndez a Francia para que estudiara arte, pero el pintor no quiso separarse de su familia. Como puede observarse, hasta poco antes de 1870 ningún artista viajó por cuenta del Estado para recibir formación en Europa, y las raras ocasiones en que alguno tuvo contacto con la cultura universal obedecieron a motivos extra-artísticos.

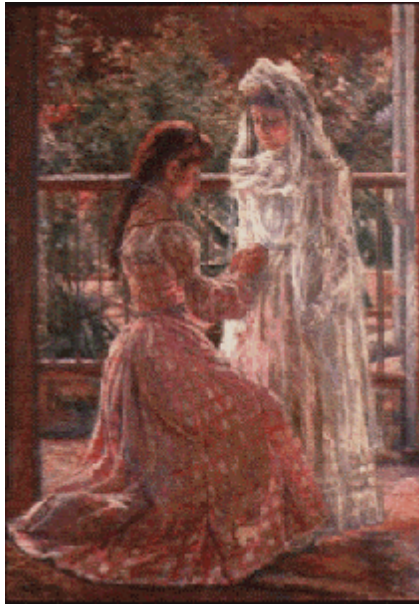
Ningún artista extranjero venido al país antes de 1870 permaneció aquí con el ánimo de enseñar y conformar una escuela. Los viajeros, por su temperamento aventurero o los diplomáticos, por sus delicadas funciones, nunca pudieron dedicar un lapso considerable para establecer una escuela y formar a los talentos que ya descollaban en el medio. Su acción se limitó a exhibir sus propias obras y a tener trato social con los artistas.

A excepción de la escuela gratuita de dibujo de la Expedición Botánica que fue producto del siglo XVIII, el Estado nunca se preocupó por crear una institución de tipo académico en que se trataran problemas formales y estéticos y se capacitaran profesionalmente arquitectos, escultores y pintores. Los esfuerzos en este sentido fueron particulares y esporádicos: la mayoría de las veces tuvieron el carácter de talleres coloniales, es decir, familiares y gremiales, fuera de los cuales los conocedores del oficio, debido a su sentido grupal, no se interesaron por difundir sus conocimientos.

Estas tres circunstancias le otorgaron al arte colombiano un carácter particular debido al cual las mejores obras se encuentran entre un idealismo inventado, basado en pautas coloniales, y un folclorismo moderado por los intelectuales, denominado costumbrismo.⁵ (Ver Fotografías 3 a. 9)

⁵ GONZALEZ, Beatriz. Memorias de la Historia del arte Colombiano, s.p.i., p. 15 -16

Fotografía 3. El último toque



Fuente: Ricardo Borrero Álvarez. Pintura, óleo sobre tela. 95.5 x 67 cm. Registro 2107. 1904.

Fotografía 4. Mujer subiendo la escalera.



Fuente: Ricardo Borrero Álvarez. Pintura, óleo sobre tela 30 x 25 cm

Fotografía 5. Obra sin título. Yo la llamo “Egipto” por el barrio de Santa Fé de Bogotá la antigua.



Fuente: Ricardo Borrero Álvarez.

Fotografía 6. Pachanga Hogareña.



Fuente: Luis Alberto Acuña. Pintura, óleo sobre madera. 1975.

Fotografía 7. Domingo de Ramos



Fuente: Luis Alberto Acuña.

Fotografía 8. Obra de Eugenio Zerda.



Fuente: Eugenio Zerda. 1878 - 1945

Fotografía 9. Retrato de su hija.



Fuente: Coriolano Leudo. Óleo sobre lienzo. 46,5 x 33,0 cm. 1931.

En la búsqueda constante después de haber planteado la problematización de la serie pictórica “INFANTIAM” continuó en la siguiente fase de contestar una de las preguntas que se me hace a este respecto: ¿Voy a trabajar en la representación el costumbrismo?. Y encuentro que” La pintura costumbrista de Colombia fue completamente académica. La observación realista pasó siempre por un tamiz de lecciones tradicionales y de prejuicios decimonónicos. Por eso muchas veces resulta artificial y demasiado compuesta. A la espontaneidad y humildad de todas las obras que han tratado de exaltar la gente y sus costumbres, las pinturas de los colombianos estudiados adolecen de falta de sinceridad y sencillez. La retórica las desvirtúa y las convierte en ilustraciones superficiales. Sin

embargo, como en el caso de los retratos y paisajes los cuadros costumbristas gozarán de gran demanda en el país. Este hecho se explica por el carácter provinciano de nuestra sociedad, incluso en las primeras décadas del siglo XIX, y, sobre todo, por el origen campesino de la mayoría de los habitantes de nuestras ciudades”.⁶ Hacia Francia viajaron algunos de nuestros artistas Garay, Acevedo Bernal y Andrés de Santamaría, recibiendo influencias de la pintura francesa: Millet, Manet, Monet, Puvis de Chavannes, Degas, Cézanne, Renoir, y en Paris Whistler y Van Gogh, Sisley, Picasso y Modigliani. Estaban en pleno apogeo las vanguardias.

Me encuentro que al estudiar estas vanguardias se hace referencia a estos pintores, que me sirven de base para trabajar las figuras recortadas, medias figuras, los fondos indefinidos, colores claros, colores profundos y temas de la realidad en la serie pictórica “INFANTIAM, sin caer en una copia de estas corrientes: Caravaggio (Michelangelo Merisi, 1573) en la elección de los temas, o mejor -como dice Venturi- de los “motivos”. Baco, sí, pero desacralizado.

Hay también un cierto pintoresquismo que Caravaggio va a imponer. En un título como el de Niño mordido por un lagarto, nosotros no vemos el atrevimiento, pero lo había entonces y muy grande. Por esos tiempos las obras se anuncian en el mercado como “cabezas”, “bustos, “medias figuras”; era el formato que las distinguía entre sí. A su vez, esas obras del joven Caravaggio no se limitaban a ostentar un nombre novedoso, también comportaban -lo que es más trascendente- una manera distinta de enfocar la

⁶ RUBIANO CABALLERO, Germán. Paisajistas y costumbristas. En: Historia del arte colombiano. Bogotá: salvat, 1983. v. 9, 1307-1320 p.

realidad. Por ejemplo en cuadros tales como el reposo de la huida a Egipto, la composición debía parecer “imposible” con el ángel de espaldas y en el eje del cuadro dividiéndolo en dos mitades, el color y la luz son claros, difusos y hacen pensar irresistiblemente en Giorgione. En la buenaventura, las medias figuras expresan una acción, la gran novedad es el fondo neutro, indeterminado, sobre el que se recortan los personajes.

Caravaggio se atreve a inmortalizar la cesta vulgar repleta de frutas ordinarias, incluso las picadas. Y será sólo por la calidad de su pintura que impondrá su versión de la realidad de las cosas, de todas las cosas. Hay una lección de humildad: lo que forma parte de la Creación tiene derecho a ser copiado y hasta exaltado. Del conjunto de lo creado puede o debe quedar registro, como en la cámara oscura, como en un espejo de esos que, según la tradición, le servían en un principio para pintar. Es importante reconocer que los mas grandes pintores de la época -a excepción de Poussin y Vermeer- salieron en una u otra forma del ejemplo de Caravaggio: Velásquez, zurbarán en España; Rubens y Rembrandt en el norte de Europa. No sólo Caravaggio influyó en el arte sino en la mentalidad de su tiempo.⁷

PEDRO PABLO RUBENS (Alemania, 1577), por problemas de política debe salir hacia Colonia, pasa a la historia del arte como el mayor pintor flamenco del siglo y el representante del gusto barroco en Europa; fue conocido por su capacidad de cubrir amplias superficies. Entra en contacto con el arte de Tiziano (1490-1574), con los cielos claros de los paisajes del Veronés (1528 - 1588), y con la obra de Tintoretto (1518-1594); no vive ajeno a nada de lo

⁷ BAYON, Damián. Caravaggio y el caravaggismo. En: Historia del arte. México: salvat, 1979. v. 8, p. 39-56

que ocurre en el mundo, en esa época de acontecimientos tan importantes, Johannes Kepler (1571- 1630) daba entonces los pasos teóricos iniciales sobre astronomía moderna, y en Holanda se descubría el telescopio; Wiilliam Harvey (1578-1657) publicaba su obra sobre la circulación de la sangre y Galileo Galilei (1564- 1642) fundaba el método experimental y de la dinámica, y reafirmaba las teorías sobre el movimiento de la tierra. En los retratos y en las escenas familiares Rubens se revela como un sicólogo sutilísimo. En el *retrato de las hijas de Leucipo*, la armonía y equilibrio son casi milagrosos. En *la caza del hipopótamo* y en *la caza de los leones*, se ve el dinamismo de los hombres y animales llegando casi al paroxismo. Nada hay en ellas de terrorífico. Por el contrario, los colores y el movimiento de las figuras producen el efecto procurado por el autor, de grandiosidad y dinamismo. Los contemporáneos del genial artista se admiraron por el hecho de que Rubens habitualmente no dibujara la composición total. La concepción de la idea pictórica surgía del color. Es notoria la sensualidad pagana existente en la obra de Rubens. Incluso el paisaje, presente en tantas obras suyas, está lejos de poseer mera función decorativa, o de ser telón de fondo estático. Extensiones inconmensurables, cielos nubados o deslumbrantemente bañados de sol y luz, palmeras ondulantes, árboles frondosos, cuyas hojas son una invitación al placer, prados, jardines, en fin toda la realidad natural esta vista desde una perspectiva de exaltado optimismo. Pinta los temas mitológicos pero con mujeres y personajes carnales en fondos oscuros y pesados. El artista les da a los niños la misma tónica, son criaturas rubicundas, fuertes, pequeños gigantes que anuncian hombres destinados a grandes hazañas. Su segunda esposa (1630) pinta numerosos cuadros en los que Hélene ostenta la ampulosidad de sus formas, ya vestida, ya desnuda, o prestando su rostro a vírgenes y otras mujeres. Sirve al estudioso de la historia del arte y con ansia de ser pintor sensibilizarse con el tema a partir de la observación sensorial, la percepción atenta y detenida de las obras de este artista como ayuda para contestarme

la pregunta ¿Por qué tomo a mi familia como punto de partida para realizar mi trabajo?. Veo que los artistas se basan en su vida personal y en su familia como un motivo para hacer su obra ya como contando las vivencias, ya como modelos y tomando el paisaje como sitio de representación en la obras.⁸

Alrededor de 1860, cuando se conocían apenas algunas obras del Courbet (con su desafiante pintura de la *Realité*), la libertad de pincelada y el encendido cromatismo de Delacroix, después Corot, Millet y los paisajistas de la escuela de Barbison habían abierto la brecha rompiendo con el arte academizante, verdadero reflejo de un “dirigismo”, mediante el cual se pretendía señalar, en beneficio de las personas sensatas (les gens bien pensants), lo que debía aceptarse y desecharse, en una suerte de acción orientadora del gusto, a través de los salones que desde el siglo XVIII se celebraban anualmente considerando dignos de estima los desnudos mitológicos y la “pintura de historia”, obras basadas en el fácil halago de la anécdota que habían de aparecer sometidas siempre a un rígido conjunto de convenciones. Hago referencia a esta sección porque han cambiado los tiempos, se han recorrido siglos de pintores y géneros pero en la modernidad en Colombia aún se continúa bajo la tutela y el señalamiento del crítico de arte para ser artista; aunque el artista actual debe ser autogestionante, mostrar su obra en espacios fuera de las salas convencionales, y acercándose más al público en general.

Con Manet comenzaba, aquel proceso de liberación de la pintura de sus antiguas trabas, acercándose a la verdad de los seres y las cosas; el artista

⁸ MAESTROS DE LA PINTURA. Rubens. Bogotá: editora cinco, 1979. lámina 13

había declarado “Lo importante es que uno sea de su época y haga lo que ve”. Se ha querido dar a estas palabras el valor de una profesión de fe artística. En efecto, cuando se apartó de la realidad de lo que veía (el que casi siempre trabajó “a lo vivo”, directa y largamente ante los modelos), sugirió a través de efectos poéticos su obra. Analizando la obra “*Dèjeuner sur l’herbe* –Desayuno sobre la hierba- muestra adhesión a una estética que fundamenta en los valores cromáticos el efecto de espacio, con los contrastes entre los negros y la blancura de algunas partes del cuadro, cuerpo femenino desnudo sin claroscuros, ligeramente sonrosado, variación de los matices verdes, blancos y terrosos que forman el encuadre natural de la escena.⁹ Junto con Renoir logra en su versión del *motif* emplear un lenguaje pictórico en el que los contrastes entre las tonalidades claras y las oscuras prestan a aquella animada escena al aire libre una intensidad que resalta más ante el fondo (atenuadamente matizado); se eliminan los volúmenes corporales, y por decirlo así, los de las formas definidas, así como la luminosidad espontánea, los cuales atestiguan la aparición de un nuevo método para transponer emotivamente, en pintura, la animación, momentánea y efímera de las escenas reproducidas (nacimiento del impresionismo), si bien en un estado en que tal pintura conserva todavía tonalidades intermedias, grises y parduscas, junto al realce de los contrastes que forman los blancos y azules intensos.¹⁰ Circunstancia que lleva a continuar pensando que el arte es cíclico. Tomo el ejemplo de los blancos en las expresiones pictórica serie “INFANTIAM” y el color de los impresionistas mas no su pincelada. (Ver Fotografía 10)

⁹ DAYDI, M. Olivar. Edouard Manet. En: Historia del Arte. México: salvat, 1979. v. 9, p. 215-238

¹⁰ El impresionismo: rodin. His En: Historia del Arte. México: salvat, 1979. v. 10, p. 9-39

Fotografía 10. Adoración de los Magos.



Fuente: Pedro Pablo Rubens. 1609.

EDGAR DEGAS (Hilaires Germain Edgar Degas; 1834-1917). No empleó la técnica pictórica de los impresionistas porque vió que aquella innovación, al representar la luz mediante la disociación de colores, acarrearía la abolición de las sombras y líneas que forman el diseño de la figura, y él era enamorado de la figura humana en la variada multiplicidad de sus actitudes. Sus temas son basados en una estricta interpretación de la realidad; su obra está influenciada por los japoneses y por su afición a la fotografía (trató con Nadar). Sus obras son de un colorido rutilante, obtenido mediante espesas capas de color pulverizado, en habilísima combinación con el carboncillo, y constituyendo una novedad en la pintura del siglo XIX, recurso después

explotado por artistas de las generaciones posteriores (obras el peinado y la taza de té en la Galería Nacional de Londres). A él se le deben la ruptura de la composición clásica, los cortes casi fotográficos de los personajes, el foco de luz interior que pone de manifiesto la intención última del cuadro. (Ver Fotografía 11)

Fotografía 11. Danzarina en su camerino



Fuente: Edgar Degas

Le interesaba captar los movimientos del cuerpo, entrometerse alevosamente en los gestos triviales, en la intimidad de una mujer en el baño que no posa porque no se siente contemplada. De este artista tomo las figuras recortadas, colores sobrepuestos y el tema central del cuadro en un lado de la obra y los objetos recortados, los referentes fotográficos para la serie pictórica "INFANTIAM".

PAUL CEZZANNE (Aix en Provence, 1839-1906). Por encima de todo quiso ser un pintor "No seáis literatos de la pintura, ni filósofos: sed pintores". Su ojo de pintor desdeña las composiciones alegóricas, los heroicos temas; va hacia los objetos humildes: una fruta, un paisaje familiar, un árbol, el rostro cansado de un campesino. Renuncia a las apariencias fugitivas de la naturaleza –que perseguían los impresionistas- para conquistar cuanto tiene de estable la realidad adquiriendo el magnífico estilo de plenitud clásica que le sitúa al extremo opuesto del academicismo. (Ver Fotografía 12).

Fotografía 12. El muchacho del chaleco rojo.



Fuente: Paul Cézanne. 1890 – 1895.

VINCENT VAN GOGH (Holandés 1853-1890). Pintor de dramáticas luchas interiores que reproduce en su obra. Aprendió el uso de las gamas claras y el arte de dividir los tonos de los impresionistas: Monet, Renoir, Pissarro, Seurat. Conoce a Toulouse – Lautrec y a Paul Gauguin, altamente influenciados por el arte japonés.

En búsqueda incesante de la verdad, empezó a aparecer en él un gusto persistente por el detalle expresivo, es decir, por el expresionismo, estilo que se nutre no solo de la apariencia de la realidad, sino de su expresión, de su contenido, expresión de la realidad por el detalle agudamente observado que al prevalecer sobre los otros detalles, que quedan como en segundo plano, provoca cierta deformación llena de sugerencias nuevas.

Cartas a Theo se volvió el libro de cabecera para el trabajo de la serie “INFANTIAM”. Leí el libro sugerido por el maestro Bernal, “Cartas a Theo” para entender que debo escribir todo lo que Van Gogh realizó en cuanto estudio pictórico, lo que pienso, siento y veo a través de su obra. Dice Van Gogh: “En vez de dejarme llevar por la desaparición he tomado partido de la melancolía” “He vivido como he podido, lo mismo bien que mal, como se presenta pero con una paz interior que hace tiempo no sentía”. (Obra dos aldeanitas pag. 64 tomo 10). (Ver Fotografía 13)

PAUL GAUGUIN (Francia 1848). Conoce el impresionismo en su plenitud, lo vivió como una iniciación, no como un descubrimiento personal. En un albergue de Pont-Aven el joven Emile Bernard descuella por sus originales ideas y por la técnica singular con que las ilustra. Trabaja con Van Gogh en Arles, fue en esta ocasión que a base de apuntes o cuadros de Gauguin se ejercitó en algunos casos en crear obras personales. Gauguin consiguió la gran revolución del lenguaje pictórico; influye en su obra artistas como Millet, Cézanne y en lo compositivo E. Bernard: Las figuras humanas no son

elementos compositivos, sino temáticos. Un trazo fuerte en torno a objetos y personajes lo aísla entre sí; tanto las perspectivas como los colores resultan

Fotografía 13. Dos aldeanitas



Fuente: Vincent Van Gogh

inesperados y estas características están bruscamente acentuadas; las cosas son dichas con una franqueza intransigente, casi ingenua, en la cual podría adivinarse la savia de la imaginaria popular, evocada a través de un oficio ya consolidado. La cálida armonía de colores deja percibir las

seducciones del exotismo, que se hace patente también en la composición, en los contrastes de planos –el primer plano desmesuradamente ampliado en relación con lo de la lejanía-, y en la forma de simplificar los volúmenes, de suprimir las sombras y las gradaciones de color. El que todas estas novedades no respondan únicamente a una nueva postura estética, sino que más bien expresen una concepción global de la obra de arte, de su función espiritual, viene demostrado por el hecho de que, a partir de este momento, Gauguin aplica el nuevo sistema a todos los cuadros que expresen un acontecimiento, una acción con “puesta en escena”. Incluso la elección del tema confirma la voluntad de otorgar una significación anecdótica o intelectual al cuadro. El mismo escribía en esta época: “No copiéis demasiado exactamente la naturaleza. El arte es una abstracción; sacadlo de la naturaleza soñando ante ella, y pensad más en la creación que el resultado”.¹¹ (Ver Fotografía 14)

Fotografía 14. ¿Nafea Faa Ipoipo? O ¿Cuándo te casas?



Fuente: Paul Gauguin. 1892.

¹¹ COGNIAT, Raymond. Gauguin.. En: Historia del Arte. México: salvat, 1979. v. 10, p. 77-90

De él tomo muchas ideas, lo espiritual, lo anecdótico, ideas de composición, de temáticas, del color, zonas coloreadas que permitían delinear con precisión el contorno de los objetos, sacrificando casi totalmente el volumen, la forma de realizar la pincelada plana en la representación pictórica de la serie “INFANTIAM”.

Frente a la cantidad y la variedad de los movimientos y de los estilos que han jalonado el panorama pictórico en el siglo XX, no fue fácil dar una respuesta unívoca a qué artista de esta época tomaría como referente para la serie pictórica “INFANTIAM”. En efecto, el siglo XX ha sido particularmente rico en personalidades fuertes, dotadas de genialidad y creatividad, que han transformado radicalmente la pintura, tanto en la forma como en los contenidos. Los progresos de la técnica y de la comunicación han mejorado la calidad de vida. En esta etapa tomo como referentes a:

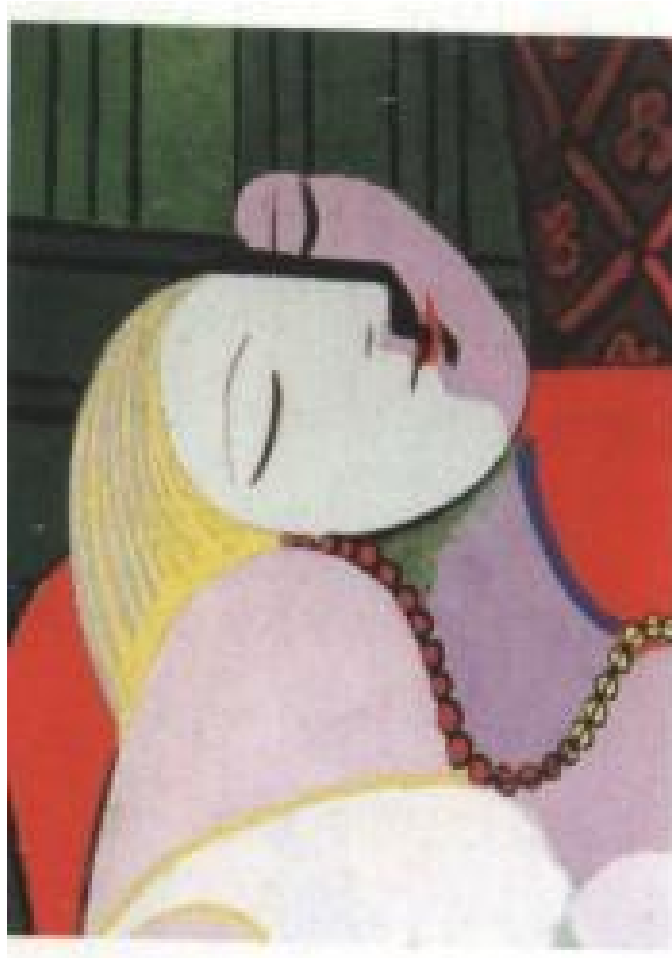
- s PABLO PICASSO (Málaga 1881-1973). Influenciado por el arte africano, según afirman algunos autores, siendo el primero en encontrar una solución a este problema del efecto del volumen sobre una superficie plana, dotando a la tela de una tercera dimensión sin recurrir a la perspectiva tradicional.

En sus obras reflejase el estado de ánimo del autor; renunció a los colores puros y violentos, se limitó desde entonces al uso de tonos neutros y en general apagados (pardos, ocre, verdes y grises), trabajó sobre el verdadero color de las cosas a través del collage (1913), mediante este color se eleva intuitivamente hasta alcanzar la esencia de las cosas para determinar los caracteres necesarios de un objeto, aquellos que condicionan su existencia misma y sin los cuales no sería en absoluto lo que es, para reunir después estos atributos en una imagen única que fuera por así decirlo, la esencia plástica.

La figura de esta manera obtenida ha de contener, pues, en potencia, todas las individualizaciones posibles de este objeto (Naturaleza muerta con una botella de marrasquino). En 1932, el artista alcanza un equilibrio perfecto, una de las cumbres más altas de su arte. Deja obras incompletas ¿El pintor las dejó así a propósito? Puede ser la determinación del artista para detener la obra en su punto exacto. (Ver Fotografía 15)

- s FRIDA KAHLO (Coyocan, 1907-1954) Empieza a pintar, inspirándose en el arte popular de los exvotos mejicanos. Conoce a Breton y se aproxima a las temáticas de los surrealistas Duchamp, Picasso y Kandinski, cuya influencia enriquece sus últimas obras. La pintura, realizada en los últimos meses de vida de la pintora, siendo consciente de la proximidad de la muerte y queriendo dejar su testamento espiritual, sintetiza los temas fundamentales de sus obras y de su personalidad contradictoria: sus luchas contra la enfermedad y la grave discapacidad física derivada de la poliomielitis contraída en 1913 y del grave accidente de carretera del que fue víctima en 1935; su voluntad de ser libre y al mismo tiempo su deseo de ser amada y comprendida; por último, su obsesión por la muerte. En su corazón, como un tatuaje, pinta el retrato de su marido, copiado de la foto que tenía siempre junto a su cama. En la frente representa a su amiga y rival María Felix. Detrás de ella aparece un perro Itzcuintli, representación de Nahuatl, dios de la muerte en la mitología de los Aztecas. Se tomó, para la serie pictórica "INFANTIAM" de ella, su ansiedad de vivir, de hacer de la propia vida motivo para realizar representaciones pictóricas en el oficio de hacedora de arte, de tomar las propias costumbres, las tradiciones. (Ver Fotografía 16)

Fotografía 15. Detalle de El Sueño.



Fuente: Pablo Picasso. Oleo sobre lienzo. 1932.

Fotografía 16. Autorretrato con Diego en mi corazón.



Fuente: Frida Kahlo. Óleo sobre Masonita. 1953 – 1954.

- s WILFREDO LAM (Chino-Cubano). Inscrito en el grupo de los surrealistas. La iconografía de sus personajes, ya inconfundibles, se ha definido lentamente: son figuras grotescas, a medio camino entre el tótem y las máscaras tribales, caracterizadas por formas geométricas casi elementales, según las reglas clásicas del cubismo. Desde los cinco años, cuando quedó fuertemente impresionado por la sombra proyectada en la habitación por un murciélago, su fértil imaginación se había obsesionado con esos seres mágicos y misteriosos, que parecen haber sido evocados por un rito vudú. Los colores desempeñan un papel particular y

contribuyen a infundir en la composición una atmósfera totalmente singular, alejadísima de la realidad, inmersa en el sueño o en la fantasía mas desenfrenada. ¹² (Ver Fotografía 17)

Fotografía 17. Obra sin título



Fuente: Wilfredo Lam. Óleo sobre lienzo. 1967

¹² CREPALDI, Gabriel. Pintura siglo xx. Venecia: Electa, 2001. p. 210

s ANDY WARHOL (Andrew Warhola, Pittsburg 1928-1987). La pintura de Warhol se inspiran en el mundo de la publicidad y del espectáculo, en los comics y en los reportajes; representan tanto objetos comunes como personajes ilustres, desde el cine a la política. Sus imágenes son multiplicadas y repetidas de manera obsesiva con técnicas diferentes y pocas variantes estilísticas, como en el caso de este retrato de Marilyn Monroe (Ver Fotografía 18), reproducido varias veces con colores diferentes. Marilyn se convierte en el símbolo de la belleza y de la seducción, pero también en una heroína trágica, cuyo sueño de alcanzar el estrellato no es más que un breve cuento de hadas.

Fotografía 18. Marilyn anaranjada.



Fuente: Andy Warhol. Colección privada. Acrílicos y tintas sobre lienzo. 1962.

Estéticamente la multiplicación del personaje da a la imagen un fuerte dinamismo y recuerda las repeticiones análogas realizadas por los futuristas para dar una idea de movimiento. Además, el artista se sirve de la técnica fotográfica, que le permite ser un observador frío e imparcial, que retrata la realidad tal como la ve. En la lata de sopa Campbell's, el número está determinado por la variedad disponible entonces en el mercado. Según la tradición de la pintura dada, en la que el Por Art se inspira, el artista elige un objeto muy conocido, de uso común y lo transforma en una obra de arte. Al mismo tiempo, con un procedimiento desacralizante y desmitificador, rechaza la unicidad de la obra de arte, la repite innumerables veces y la convierte en símbolo de la sociedad de masas.¹³

La percepción visual de las obras ha requerido tiempo en la elaboración de una respuesta actual a través de una mayor seguridad en lo que hago, y en la habilidad que he ido desarrollando, porque la serie pictórica "INFANTIAM" exige el dominio del lenguaje pictórico y unas etapas de abstracción hasta la conquista de la expresión pictórica real.

En la exploración temática y visual, inserto comentarios sobre la obra de mujeres pintoras como:

§ Beatriz González Aranda (Bucaramanga 1938). En 1970, ya había establecido su estilo: una reelaboración de las imágenes que encontraba en cualquier medio impreso. Siempre le interesaban las noticias ilustradas, los diferentes tonos de grises y los blancos y negros que formaban planos y contrastes en el momento de ser reproducidos en los

¹³ CREPALDI, Gabriel. Pintura siglo XX. Venecia: Electa, 2001. p. 355-356-357

periódicos. Con ellos elaboraba óleos de colores vivos y muy disonantes, cuyos planos estaban delineados con imprecisión. Usando esa capacidad de selección, elabora diminutas heliografías, casi del tamaño de la misma noticia encontrada en los periódicos. En ellas, no solo trabaja las figuras sino además, transcribe la historia. Los heliograbados, no son una técnica de grabado, son una herramienta del taller del arquitecto. Conjuntos como los cuentos para citaniños, provienen también de recortes de los periódicos.

Son situaciones urbanas que involucran animales y que la artista reelabora para contar a su pequeño niño. En los cuentos para citaniños las superficies de las imágenes no están vacías, delicados puntos configuran con precisión planos y zonas de un lugar, de una persona en particular. Esta capacidad para manejar los diferentes espacios de una composición hace parte de la característica general de la obra de esta artista. ¹⁴ (Ver Fotografía 19)

¹⁴ BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO. BANCO DE LA REPUBLICA. Treinta Años en la obra gráfica de Beatriz González.: Exposición Itinerante. Bogotá: Banco de la República. 1996. 28p.

Fotografía 19. Los reverses de la realeza.



Fuente: Beatriz González Aranda. Xerigrafía sobre papel. 1974.

§ María Paz Jaramillo (Manizales). Quien mantiene vivos los códigos publicitarios, sigue haciendo los parámetros del pop del meollo de su credo estético; sin embargo, le adiciona a los planteamientos del pop un sentido crítico que hace manifiesto a través de la comparación de la obra de arte con implementos producidos masivamente.

Una táctica Kitsch, de preconcebido mal gusto, complementa la ironía de las representaciones, las cuales por hacer mofa del progreso, la lógica y el refinamiento, se suman a las impugnaciones que la modernidad ha recibido desde su propio seno y con los mismos argumentos con que se justifica su vigencia.

En sus obras descontextualiza y aporta fondos de naturaleza exuberante que contrasta con su artificialidad.

Las figuras aparecen representadas con esa ingeniosa torpeza que ha caracterizado la obra de Maripaz, con las imprecisiones de su memoria y con un colorido brillante y ramplón que les confiere una apariencia nostálgica y risible. En concordancia con el énfasis en el consumo propio de la sociedad contemporánea, Maripaz acompaña sus pinturas con todo un arsenal de productos mercantiles.

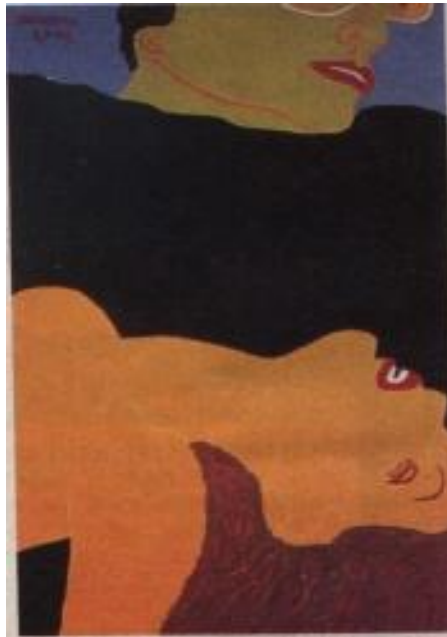
Como creadora, Maripaz aporta con su temática crítica en la búsqueda de nuevos horizontes técnicos y conceptuales, con un cuestionamiento permanente de sus definiciones y con un agudo y contagioso sentido del humor.¹⁵ (Ver Fotografías 20 y 21)

§ Paula Rego (Lisboa 1935-?). Estudió en la escuela de arte de Slade School, en Londres, ciudad en que fijó su residencia.

Su obra, influenciada por el surrealismo y por el expresionismo, se desenvuelve en telas de grandes dimensiones, en la que narra historias que reportan a su infancia, con figuras grotescas, frecuentemente traídas de cuentos de hadas y que son tratadas de forma irónica y a veces cruel (Cuarto de castigo, 1969). Su vida en Londres esta ligada al Por Art y las técnicas de Collage, siempre

¹⁵ Revista del Diario el Espectador. Domingo 1 de septiembre de 2002.

Fotografía 20. Colombia después de las elecciones.



Fuente: María Paz Jaramillo.

Fotografía21. Ava Gardner.



Fuente: María Paz Jaramillo. Talla en madera. 1997.

trabajadas en paralelo con una influencia ya citada o sin nunca dejar de lado lo cotidiano de la península. La situación vivida en Portugal, más también en España, también pesó grandemente en sus obras de final de los años 60 (Manifiesto por una causa perdida, 1966). Los recuerdos de infancia se mantienen como un hilo conductor a lo largo de la obra de esta pintora y, en la década de 1980 sobresale con una serie de telas en que su personaje central es una menina (posiblemente un autorretrato) acompañado de figuras varias, como un bao, un poco de muñecas de trapos, colocados en espacios diversos donde no hay distancia entre el bien y el mal. ¹⁶ (Ver Fotografía 22).

Fotografía 22. Obra sin título



Fuente: Paula Rego.

¹⁶ Internet: www.KlickEducacao.com

Continúo con la percepción cognitiva y sensorial de los trabajos de los creadores de la contemporaneidad, los procesos culturales y sociales trascendentales, que puedan aportar en la realización del trabajo de la serie "INFANTIAM", la diversidad de puntos de vista teóricos y los diferentes estilos de pintar.

Lo nuevo no es nuevo, es "El espíritu de la época". El arte ha sufrido una transformación en los últimos años del siglo XX y en los comienzos del siglo XXI. Aunque el cambio constante es su elixir vital, esta vez ha alcanzado capas mas profundas y las transformaciones no se limitan únicamente a lo formal, sino que afectan a la propia concepción del arte. No obstante, la transformación se manifiesta a primera vista en numerosos elementos externos: la obra de arte se ha convertido en una gran inversión financiera. Las obras que se exhiben rapidamente pueden pasar de moda o volverse maneras de acumular riquezas mediante subastas(Christies's y Sotheby's), así como surgen tendencias acompañadas bajo la perspectiva de lo "nuevo". No se puede desconocer que el arte contemporáneo obedezca a las leyes de la moda de forma manifiesta y sin oponer resistencia. No fueron pocos los que creyeron descubrir en el arte contemporáneo un reflejo equivalente de la civilización moderna, una realidad determinada por el vertiginoso desarrollo técnico, las intensas transformaciones político-sociales y los inesperados impulsos y desastres económicos.

En el arte post-vanguardista ha dejado de considerarse un antipolo del mundo del comercio y el consumo, de los medios de comunicación masiva y el arte trivial; por el contrario, los utiliza conscientemente como una bienvenida fuente de inspiración, empleándolos con la misma seriedad que la tradición propia. Por regla general, los representantes de una generación que ha crecido con la televisión, no solo ha destruido las categorías convencionales del arte vanguardista, sino también las atribuciones fijas de

su actividad correspondiente. Mientras en el arte no existían estilos, o por lo menos líneas dominantes, los artistas no se consideraban como especialistas con un distintivo característico. Apenas habrá uno solo que se dedique únicamente a la pintura, a la escultura o a la fotografía. Esto se ha convertido en un rasgo distintivo de su labor artística específica, en la cual se mezclan las disciplinas más diversas, la pintura y la fotografía, la fotografía y la performance, la pintura y la escultura, la escultura y la arquitectura, la arquitectura y el diseño, y el diseño y la fotografía.

§ ERIC FISCHL. No representa la realidad experimentable, sino más bien la realidad de los sueños sexuales y las pesadillas. Los colores de sus cuadros suelen estar mezclados: un ocre grisáceo sucio, un ocre parduzco o un azul oscuro dominan el lienzo, entremezclados con un sombrío verde azulado que en principio aclaraba con un verde botella intenso. Es, sin embargo, el uso característico de la luz lo que concede a los escenarios pictóricos su especial expresividad. Según la opinión de Donald Juspits, el realismo americano y sus ramificaciones posteriores ostentan con todo una nota de perversión: “Este realismo funciona siempre allí donde existe un deseo de percepción directa como violación de las expectativas, actuando por ello con una fascinación morbosa, acaparadora al nivel del voyeur y formativa en sentido fetichista. En mi teoría, la percepción es una actividad perversa con un objeto perverso de la realidad, pero la perversión no es clara sino implícita y no se expresa claramente, sino que solo se insinúa”.¹⁷ (Ver Fotografía 23)

¹⁷ Hommes Klaus. Arte Contemporáneo. Taschen. 1450 – 1500 p.

Continúo con las coordenadas de la Pintura Romántica (siglo XIX) “EL ESPÍRITU INDIVIDUALISTA”. Nació en Francia en una franca reacción contra las normas neoclásicas, una de sus ideas fijas fue la muerte, de ahí su interés por la noche, una ida de lo real hacia lo imaginativo, elementos imaginativos sobre el alma.

Sigo en la exploración con, Paul Gauguin (Francia, 1848). Conoce el impresionismo en su plenitud, lo vivió como una iniciación, no como un descubrimiento personal, en su niñez por motivos políticos fue un transeúnte, estuvo en Perú, vive en Francia, fue marino mercante, fue

Fotografía 23. Best Western.



Fuente: Eric Fischl. Óleo sobre lienzo. 1983.

agente de bolsa y ya sin empleo se dedica a la pintura, vive en provincia y luego marcha a Copenhague(1885). Regresa a París con su hijo, y vive en la miseria. Se refugia en un pueblecito de Bretaña (Pont-Aven), Viaja luego a Panamá. En 1887 se traslada a la Martinica. Cada etapa es una decepción, un nuevo desaliento a superar. Vuelve a Francia y se refugia de nuevo en Bretaña (1888). En un albergue de Pont-Aven el joven Emile Bernard descuella por sus originales ideas y por la técnica singular con que las ilustra.

2.4 MARCO SOCIO – CULTURAL FAMILIAR

El núcleo familiar del cual hago parte esta compuesto por: una madre (Ana Dolores), parte de una familia de cuatro hermanas, que dadas las difíciles condiciones en que creció escasamente aprendió a firmar, pero que posee un nivel de trabajo y productividad alto; un padre (Luis), hijo único criado en sus primeros años por unos abuelos que le dieron una educación en la capital hasta llegar a ser un hermano cristiano, actividad que tuvo que dejar por la muerte de su padre, quedando solo con una madre afectada, que se dedicó al consumo de guarapo, causa por la cual tiempo después dejó de existir. Luis y Ana Dolores se comprometieron y casaron en la Iglesia de las Nieves, en el municipio de San Gil, lugar en el que mi madre residió durante su juventud, junto a una de sus hermanas mayores, a causa de la ceguera que sufrió la abuela Sara por mas de veinte años.

Fuimos formados en una cultura que se caracterizó por el trabajo en el campo, una vida bucólica e instancias prolongadas en el pueblo, fueron todos mis hermanos que en total suman ocho, cinco hombres (Mario, Francisco, Hernando; Luis Alberto y Juan de Dios) y tres mujeres (María

Gladys, Gloria Margy y Flor Stella), ocupando yo el noveno lugar entre los hijos e hijas vivos, pues otros murieron antes de nacer.

Cuando comencé a tener uso de razón mis hermanos mayores ya estaban iniciando estudios en el colegio Santander de la ciudad de Bucaramanga. La primaria todos la estudiamos en escuela pública y el bachillerato lo estudiaron en el Colegio Galán de Charalá, hasta cuarto grado de bachillerato; el mayor de todos estudió en el Colegio Guanentá de San Gil y posteriormente en el Colegio Santander de la ciudad de Bucaramanga y la Universidad Industrial de Santander.

La diferencia tan marcada en edad que existe entre mis hermanos mayores y yo hacía que su llegada al pueblo, fuera motivo de alegría, paseos y holgorio en la familia, en esas fechas yo era de muy corta edad y de escasa experiencia en este mundo. Mis padres, cuando yo nací, eran personas de edad madura, que a pesar de estar muy distanciados como pareja, nunca dejaron de cumplir con sus obligaciones familiares y de brindarnos el apoyo que necesitamos. Mi madre, como la mayoría de las mujeres de su época, fue una consagrada ama de casa. Mi padre siempre fue un hombre muy estudioso, un asiduo lector de todo lo que cayese en sus manos, y con una gran habilidad para pintar, talento que nunca explotó y que solo lo realiza ahora para ocupar sus ratos libres.

En ese tiempo mi padre desempeñaba el cargo de Recaudador de Hacienda Nacional, cargo que ejerció durante diez años en Charalá y tres en el Socorro, y del que fue relevado por cuestiones políticas. A raíz de eso, partió hacia Bogotá, donde estuvo con los Hermanos de las Escuelas Cristianas, preparándose como profesor, circunstancia que le sirvió para trabajar en San Vicente de Chucurí, completando así su tiempo para Jubilación, pues

antes ya había trabajado en Concepción, San Andrés (Santander) y Charalá, su tierra natal.

Después de esto ni padre se volvió aficionado al toreo y se dedicó a organizar corridas de toros en las principales fiesta cívicas y religiosas con el fin de obtener fondos para la construcción del “Circo José Antonio Galán” de Charalá; esta obra contó además con la colaboración del Alcalde de esa época (Nicéforo Porras), y fue inaugurada oficialmente en 1940 con toreros de cartel como el famoso “Minuto”.

Somos una familia de clase media alta, confesionalmente católica, apostólica y romana de enraizadas costumbres, con tradición y muy conservadora; nos acostumbraron a ser poco amigos de la calle y sí muy cumplidores con todas las obligaciones académicas y de trabajo en las labores constantes de la casa, a pesar que nos acompañaban personal de servicio. El respeto, el celo por el buen nombre siempre nos ha acompañado, con una autoridad matriarcal muy definida y aún vigente.

El nivel académico familiar por tradición paternal es muy alto: hombres y mujeres tuvimos acceso a realizar una carrera profesional de libre escogencia, con la exigencia de cumplir con el propósito de ser unos excelentes funcionarios en su desempeño profesional, cuidando siempre la ética, desarrollándose cada uno de acuerdo a sus niveles de productividad, cuidándonos siempre de cumplir con los compromisos adquiridos y nos acostumbraron a ser muy celosos de la dignidad familiar.

Hombres y mujeres poseemos un temperamento muy fuerte, cuando nos proponemos algo lo alcanzamos con la mejor calidad posible. Laboralmente siempre mis hermanos han estado desempeñando cargos en empresas de gran prestigio en el ámbito local y nacional. En la actualidad mi núcleo

familiar directo esta compuesto por abuelos, padres, hermanos y primos en un total de 42 personas.

3. METODOLOGÍA

Las investigaciones artísticas no tienen métodos generales y definidos a priori; las opciones metodológicas son múltiples, relativas y variables, según la ocasión. Por tal motivo no podemos hablar de “el método” sino de métodos. Por eso cada situación o problema planteado en el campo del proceso creativo en el arte genera una metodología. Tampoco están definidos los tiempos ni los pasos, todo obedece a un pulso interno ingobernable desde afuera. Entre investigación y creación no hay fronteras visibles.

Por metodología se entiende “un método, un orden de los principales elementos de un arte”. En este contexto es lo que se podría llamar el proceso técnico que en la serie pictórica “INFANTIAM”, se ha dividido en dos fases: Inicialmente se aborda la fase exploratoria; investigaciones que dan una idea general de una realidad que en este caso es el tema de la infancia de una niña de pueblo. Se aplica el modelo de investigación cualitativa-etnográfica, que consiste en la contemplación directa del objeto observado bajo las vibraciones de mi propia existencia; se encanta uno tanto con la obra que se le mete en la contemplación de lo real para palparlo en la serie pictórica “INFANTIAM”.

3.1 FASE TEORICA

3.1.1 El proceso de trabajo de Campo

Fase Exploratoria y Senso - perceptiva: Precipitó una búsqueda de fuentes de información, de referentes conceptuales y apertura sensorial hacia todo aquello que nos aproxima hacia la serie pictórica “INFANTIAM”. Se inicio con una exploración interior, mirando hacia mi misma, escuchando las versiones de mis mayores: Padres, hermanos y familiares muy cercanos. Revisando en los álbumes familiares de los años 50 y 60 (siglo XX): Fotos tomadas en casa por Gladys (hermana mayor, q.e.p.d) que captaron los instantes o circunstancias de la vida de infancia de cada miembro del grupo familiar. En conversatorios con otros de la misma época, compañeros de juegos de infancia, tiempo de aventura, descubrimiento y exploración. Percibiendo el juego de los niños de hoy, juegos que también se realizaron por los niños del ayer: el trompo, el yo-yo (el rojo y blanco con la marca de Coca-Cola), el parqués, las maras (canicas), la tangará (la golosa, la rayuela). Viajando en el tiempo hacia atrás a través de fotografías en eterno presente, con los lugares que han marcado mi existencia, con los recuerdos, con las fantasías.

Buscando en documentos, en los módulos de la carrera de Bellas Artes, en la biblioteca personal, recurriendo a las bibliotecas de los amigos, en la biblioteca pública Gabriel Turbay, en interne; también encontré un gran apoyo en las notas tomadas en las diferentes asignaturas como estudiante. En los apuntes fotográficos tomados en los talleres realizados para el maestro John Henry; estudiando artistas y sus obras en la historia del arte, percibiendo contestándome preguntas como las que me hacia el maestro Luis Fernando Bernal en las tutorías de Expresión Pictórica I: ¿Por qué los temas? ¿Por qué se pinta este tema?¿Por qué los formatos? ¿Existe una

relación entre formato y tema? ¿Por qué el Color? ¿Por qué las formas? ¿Qué formas me identifican? ¿Qué relación existe entre formas y formato? ¿Qué clase de pintura voy a utilizar? ¿Qué colores voy a aplicar, cuáles temas comienzo a pintar? ¿Es pintura académica con visos de contemporaneidad, de transvanguardias o a qué se parece? ¿Qué técnica voy a utilizar para dibujar y aplicar el color? ¿Qué significado doy a las cosas, objetos y personas que pinto?. Estos interrogantes los fui contestando en la medida que iba desarrollando la monografía.

3.1.2 Exploración General del Espacio. La segunda fase de percepción se llevó a cabo partiendo hacia Charalá, realizando recorridos por los espacios, lugares, sitios en los cuales se desarrollo parte de mi infancia hasta la edad de siete años. Esta exploración del espacio físico la hice acompañada de mi padre y un fotógrafo del pueblo. Nos movilizamos en un jeep, manejado por Florentino Póveda, conductor de la región para evitar contratiempos por problemas de orden público, iniciando los recorridos en horas tempranas para evitar la lluvia de las tardes.

Se realiza la exploración en el contexto del pueblo Charaleño haciendo un registro fotográfico de los lugares en los cuales transcurrió mi infancia, siempre relacionando vivencias, hechos, ocupantes y entorno físico. Por la escasez de tiempo llevaba de antemano un derrotero preciso de los recorridos para realizar los registros.

Se desencadenan muchos recuerdos, sobre todo porque ya tenía como referente las fotos de los álbumes familiares y los coloquios llevados a cabo con la familia. Se registran los espacios físicos que en su mayoría han sido transformados por el hombre, remodelándolos, otros desaparecieron por el

tiempo en el que duraron deshabitados, como el caso de la casa de mi abuela paterna, interactuando con ellos; sobre todo en las dos casas que habite en la época de infancia, que ya han sido divididas, remodeladas, transformadas.

El tercer recorrido nos dirigimos hacia la carretera que va al Encino y a Ocamonte, transitando por el camino de herradura en algunas partes porque en otras ya no existe tomando las fotos de vinculación personal. Otro recorrido que se realizó en este día fue el viaje hacia la carretera de Confines, donde esta localizada la casa en la cual nació la mayoría de mis hermanos, atravesada por la quebrada de "la potrera". El sector de la piscina de agua natural que viene de la quebrada de "la Sanguina", lugar turístico por excelencia del municipio.

En estos recorridos tomo apuntes sobre los nombres de los lugares, de los cultivos, del color que produce la naturaleza, de los detalles que quiero abordar y plasmar en el proceso creativo de la serie pictórica "INFANTIAM".

Todos los espacios explorados y fotografiados ofrecen posibilidades de ser plasmados e interactuados, pero algunos después solo servirían como puntos de referencia y de encuentro con las vivencias en la infancia.

3.1.3 Desarrollo de la Temática desde una Perspectiva Significativa.

Cuando se abordan estos temas tan personales desde la mirada del artista, también requiere unos estudios desde la psicología, sociología, la semiótica y la filosofía. El manejo de unas iconografías concretas, con una percepción entera, en el marco de la vida cotidiana, en el manejo de la noción y el manejo del <<esquema>>: No sólo el acto de leer, sino también el de

escuchar, el de sentir y el de mirar los documentos recopilados, donde el pasado remoto resulta actualizado en la serie pictórica "INFANTIAM".

El recuerdo genuino (recuerdo de experiencias pasadas en la infancia) Son los niños los que con su mirada fresca redescubren el mundo, lo ven en su asombrosa diversidad, en la riqueza de sus posibilidades, en el acuerdo entre lo percibido y lo soñado, la imagen y la imaginación. Para los niños no existe esa división triste, característica de la edad madura, entre lo posible y lo fantástico, circunstancias que se aprovechan en la realización de la serie pictórica "INFANTIAM". El color se toma de las experiencias vividas, de la agricultura, del olor de las cosas, del significado sensorial, desde su percepción psicológica, desde lo académico aprendido en las diferentes tutorías en las asignaturas de teoría del color.

Me apoyo en consecuencia en Neisser¹⁸ quien postula la percepción como <<ciclo perceptivo>>. Este ciclo supondrá dos etapas: una preatentiva, de detección y análisis, y otra de construcción perceptual que deriva de un objeto perceptual y no otro.

El ciclo perceptivo implica una exploración dinámica de la información disponible, dirigida por los esquemas del perceptor, que van así modificándose. En la serie pictórica "INFANTIAM" en <<bocetos>> anticipatorios a la obra en construcción, que van así transformándose en una reacción circular compositiva con el ambiente, en la interacción con los otros, con el director de proyecto y con nuevas formas de plantear la obra.

¹⁸ "Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales", José Bayo Margalef,; Editorial del Hombre Anthro; Pág. 31

3.1.4 Registro Fotográfico. Fotos de los álbumes familiares, tomados en casa y revelados en el Socorro en los años 56 y subsiguientes, en la fotografía Flores y en la América, según lo revelan las inscripciones que aparecen por detrás de la fotografía tomada.

No son fotos de estudio, son fotos desprevenidas que captaron roles o circunstancias de la vida de infancia y de cada quien en la familia y otras en las cuales se posaron por motivos ocasiones muy especiales: cumpleaños, bautizos, primeras comuniones, de alguien que no se esperaba y se celebra su llegada, etc. (Ver Fotografías 24 a 29)

Fotografía 24. Archivo Familiar



Fotografía 25. Archivo Familiar.



Fotografía 26. Archivo Familiar



Fotografía 27. Archivo Familiar



Fotografía 28. Archivo Familiar



Fotografía 29. Archivo Familiar



Se llevaron a cabo conversatorios y entrevistas con los miembros del núcleo familiar y se sacaron prestados los álbumes, lógicamente con la

recomendación de cada uno de sus dueños, de que no se dañaran las fotos. Se seleccionaron las de interés particular que inicialmente consideré de importancia para la serie pictórica "INFANTIAM". Se fueron tomando y mandando a reproducir otras, porque el proceso se iba transformando en la medida que se ahondaba en el tema de la vida de infancia. Se recurre a una casa fotográfica para su reproducción, mediante el sistema de scanner, en tonos de sepia y en un formato de 17.5 x 12 cm. Los originales en la época en que fueron realizados solo existían en blanco y negro en tamaños de 5.5 x 6 cm, de 8.5cms x 5.5cms. Algunas se mandaron revelar en los años 60 (siglo XX) a los Estados Unidos porque existía en ese tiempo ya las fotos a color y le enviaban rollos fotográficos marca Kodak color como regalo y esto era una gran novedad. Las fotos duraban en llegar hasta tres meses.

Para la obra se tomaron fotos en Charalá y en las carreteras y espacios veredales. Se hicieron tomas muy puntuales y de interés histórico para ser tenidas en cuenta en los momentos de creatividad y composición en el proyecto.

3.2 FASE PRACTICA

3.2.1 Formato de la Obra. El soporte definitivo tiene las dimensiones 25 x 60 cm.; en tabla prensada MDF, haciendo imprimatura en gesso con fondos blancos. Se llegó a él durante el proceso de tomar sectores, fragmentos de fotos al scannear para ampliar los detalles. Se encuentra que al utilizar unos tamaños de fotos ampliadas en este proceso en un formato de un octavo sobre una parte de la medida inicial del soporte de 60 x 35 cm, aparecen zonas en blanco que le permiten a la obra respirar dar un sentido de frescura, de tranquilidad de un ambiente de paz y se recortó hasta alcanzar la dimensión ideal según concepto del artista. Este formato se usa en forma

vertical (representa la invocación, la sublimación y todo lo que se eleva: el hombre, el árbol y la montaña, el cielo, la misma naturaleza) y en forma horizontal (sugiere la paz, el silencio, el agua, la planicie, descanso y lo infinito). Después de varias pruebas y aplicando los principios del diseño, defino que la obra va en pequeños formatos pintados en la tabla, dejando espacios en blanco arriba y debajo de la obra para dar lugar a que el observador juegue con la obra, respire con ella, se sumerja en sus recuerdos de infancia, goce de ese ámbito, de lo familiar que le pueden resultar las escenas plasmadas en “INFANTIAM”.

3.2.2 Utilización de la Técnica del Acrílico. La serie pictórica “INFANTIAM” se realiza usando como medio pictórico el acrílico, por su secado rápido, por que permite superposiciones en un tiempo mínimo y no se cuartea, ni amarillea u oscurece con el tiempo, por su versatilidad al trabajar sobre diferentes soportes: papel, cartón, lienzo, madera y adaptarse al pequeño formato de la obra, su facilidad para ser extendido en masas y de fácil consecución en el comercio en variadas calidades y marcas.

Los acrílicos o polimerizados, son mezclados los mismos pigmentos que se emplean en el óleo y la acuarela tradicionales, pero aglutinados por una sustancia plástica de resinas acrílicas o de vinilo, o de ambas. Se diluyen simplemente con agua o un médium acrílico, en los que se pueden utilizar sustancias químicas para retardar o acelerar el proceso de secado, según sea la necesidad que se presenta en el proceso creativo. La gran ventaja de estos colores es que al secar la capa pintada queda una película impermeable sobre la tabla y permanece aunque se necesita varias capas después de un secamiento rápido, permitiendo aplicar varias capas consecutivas para dar la intensidad del color que se desea, superando en

muchos casos los resultados de las técnica clásicas, puesto que se obtienen las mismas transparencias que en acuarelas en un momento dado al aplicar dos o tres capas de color. Las calidades y consistencia densa que da el color final se obtiene por la superposición de las capas aplicada con pinceles.

3.2.3 Medio Mecánico de Impresión. En el caso del proceso realizado para la serie “INFANTIAM”, se utilizó la fotocopidora para ampliar o reducir imágenes para trabajar los bocetos, detalles, fragmentos o secciones extractados de las fotografías después de un proceso de scanner y zoom. Se insertan en el proceso creativo de “INFANTIAM”, retratos tomados de la prensa local y nacional, de las revistas que se fueron guardando desde años y meses atrás en la asignatura de tridimensionalidad trabajada con la maestra Imelda Villamizar. En el proceso exploratorio y compositivo de la serie, se convirtieron en un recurso de primera mano. Se sigue el ejemplo de trabajo que desarrollan muchos artistas de la contemporaneidad, entre otras, las artistas Beatriz González y Maria Paz Jaramillo.

Se trabajó en un scanner la parte de las imágenes a partir de las fotografías tomadas al paisaje urbano y rural, fotos de álbumes familiares aumentándose en el sistema zoom hasta un 600% en mapas de bits y pixeles de resolución hasta 150 por línea, para determinar la imagen que se quería lograr en el proceso creativo. Este proceso inicialmente se imprimió en CDS reescribibles para ganar campo en el ordenador. Al imprimir una imagen se emplean hasta ocho hojas tamaño carta. Se llegó a la conclusión que se debía trabajar en ampliaciones de las fotografías en una fotocopidora por el alto costo que representaba el trabajo realizado con cada foto.

Los bocetos iniciales se realizaron sobre papel mantequilla de trazo en pequeños formatos en papel tamaño carta. Los bocetos finales se realizaron en papel mantequilla de 40 y 60 gramos en tamaños de 25 x. 60cm, con detalles en las siluetas para trabajar las sombras en tonalidades de color. Se trabaja en capas de planos de color por fases, de acuerdo como se va progresando en el trabajo de "INFANTIAM" para mantener la fidelidad de la idea en el boceto. Un buen boceto es determinante para obtener una obra de calidad. Se agrupan los bocetos en:

§ Vínculos con:

s El entorno familiar

s Entorno rural

s Entorno urbano

§ Símbolos

§ Alegorías

3.2.4 Materiales Utilizados. Se relacionan a continuación:

1. Bastidores 35 x 60cms. MDF cubiertos con lona costea.
2. Cambas tamaño carta.
3. Papel acuarela de 250 gramos.
4. Papel ingres.
5. Papel fabriano.
6. Tablas de madera del futuro (MDF).
7. Brochas para dar la imprimación a los soportes.

8. Pinceles planos y redondos.
9. Pinturas acrílicas: Roseta, Louvre y Daler-Rowney.
10. Retardante (maca Mir).
11. Acelerante.
12. Cámaras fotográficas: Cannon, Pzifer .
13. Discos compactos reescribibles marca Maxell y Sony.
14. Ordenador marca Samsung y Dtk.
15. Software: Corel Draw, Photoshop, Mirascan.
16. Scanner marca Acer.
17. Internet.
18. Medios fotomecánicos de impresión: Fotocopiadora marca Lanier y Xerox.
19. Papel fotográfico marca Norma.
20. Papel Digilaser marca Norma.
21. Lápices Mars Limograph Staedtler .
22. Papel Mantequilla de 40 y 60 gramos.
23. Papel pergamino base 145 gramos.
24. Cinta de enmascarar $\frac{3}{4}$ de pulgada.
25. Borrador Nata, Bisturí, tijeras.

4. COMO DEBO SUSTENTAR EL PROYECTO DESARROLLO DE LA SERIE “INFANTIAM”

4.1 ANTECEDENTES DE LA SERIE PICTÓRICA “INFANTIAM”

¿Cómo llegué a proponer la serie pictórica “INFANTIAM”? Fue producto de una búsqueda que partiera de la clase de expresión pictórica con el maestro Emel Meneses, a partir de un estudio de qué desearía pintar y cómo lograría comunicar, enlazarme y capturar la atención del observador de la obra .

Era importante la descripción de la cultura regional y de la subcultura del grupo familiar, considero que la logré a través de la observación con observadores participantes; se inicia su estudio sin especificaciones previas y sin categorizaciones pre establecidas para registrar las observaciones de los documentos, revistas, álbumes familiares, etc,el fin de evitar interpretaciones a procesos creativos fuera del contexto regional; surge de la realidad; es vivencial el producto de la serie pictórica “” INFANTIAM”.

Necesité de muchas horas, días de observación y lectura en el plano de lo artístico para describir y comprender el contexto estudiado, el mundo de la infancia de una niña de pueblo; de ahí que se recoja una gran cantidad de información que es larga de sistematizar y analizar; el proceso del dibujo del boceto se volvió también dispendioso, también utiliza como instrumento la entrevista etnográfica para recoger información de los individuos de un grupo de la familiar con unas características semejantes, con el objetivo central de describir su cultura, entendida ésta como el conocimiento adquirido de las costumbres, tradiciones de la gente con las cuales interpreta la experiencia y genera conductas sociales.

Es relevante recalcar que la obra no está libre de valores, por el contrario reconoce el impacto de ellos, proviniendo de cuatro fuentes principales los valores personales del creador, los valores cuantitativos e interpretativos, los que guían el diseño metodológico y los que existen en el ambiente que se toma como fuente de la investigación.

Durante estos procesos se comprende que es importante hacer pausas de silencio mental y de suspender la actividad de creación para estudiar las imágenes, observarlas y escuchar los comentarios y tenerlos en cuenta para mejorar o reenfocar el boceto y lograr un mejoramiento de la imagen.

Estos procesos de abstracción durante la ejecución de la serie “INFANTIAM” se llevaron a cabo movilizando las imágenes de los bocetos para realizar otros nuevos, cambiando de tamaño, para obtener un resultado final de calidad en la obra. Se tuvieron en cuenta factores de relación, asociación, desplazamiento, superposición de personajes en escenarios diferentes, adaptación de detalles relevantes que ayudaron a mejorar la composición, sacando otros que saturaban la imagen o no debían estar dentro del contexto, metaforizando, imaginando y creando a partir de registros de vivencias, del color de la infancia para contar la historia propia de una niña de pueblo.

Esto ayudó a dar sentido y totalidad a la serie pictórica “INFANTIAM”. En un futuro puede suceder que la serie continúe en muchas vertientes y caminos. En este sentido tomé como ejemplo a la pintora Portuguesa, Paula Rego,¹⁹ quien en su obra narra historias que llevan a su infancia.

¹⁹ MSN, W.w.w. Klick educaco.com.

Ante la complejidad y responsabilidad como artista de realizar la serie pictórica “INFANTIAM” para que llegue al público y sea aceptada, me sirvió de apoyo el modulo de Taller de expresión pictórica III, especialmente en la unidad siete “Valores sensoriales y principios estéticos”; el artista puede permitirse el jugar con las sensaciones visuales dadas al aplicar la sicología del color, armonía en el color, el manejo del peso y equilibrio en la composición, las sensaciones visuales de complejidad, las sensaciones visuales de espacialidad, sencillez, austeridad y limpieza que se observa como una constante permanente al recorrer la obra.

La unidad ocho, “Arquetipos y Elementos Psicológicos.....”el modelo de ritmos formativos no solo es aplicable al mundo de la forma, ya que la forma es la contracara de la actividad del ritmo vital en otros planos, principalmente a nivel psicológico y mental. En ese orden de ideas, la forma es la manifestación externa de las emociones y de los modelos mentales, y éstos a su vez son determinados por la estructura de la forma...”²⁰

En esta fase del proceso creativo se tuvo muy en cuenta el cruce de las imágenes obtenidas en las obras y la realidad; se respetan las imágenes claves de la niña obtenidas de los procesos fotográficos realizando una serie de quince obras contando la historia confrontándola con la realidad y construcción de la imagen a través de los imaginarios, porque en esa edad entre 1 y 7 años según la sicología las imagenes que se retienen y se graban en el cerebro son muy escasas.

²⁰ LAIGNELET, Victor. Taller de expresión pictórica III: ritmos formativos, estudio de la naturaleza del ritmo aplicado a las artes. Bucaramanga: Universidad industrial de Santander, Instituto de educación a distancia, 2001. p. 94 – 114

4.2 REALIDAD Y OBRA

La pintura es un poderoso medio de expresión y comunicación, por tanto una obra de arte no existe por sí sola sino goza de la presencia y observación directa de un público. Entablo conversación directa con el visitante a través de la plástica, desde el corazón, desde el alma con las obras de la serie “INFANTIAM”.

Una vez la obra ha sido creada, es decir, una vez la emoción y el sentimiento del artista han tomado forma, ha sido fijada en un soporte material, lo cual provoca en el espectador un sentimiento que le permite encontrar el contenido de la obra, la emoción puramente espiritual.

La obra es pues la forma material exterior que posibilita la comunicación del contenido inmaterial, el lenguaje del alma a alma que habla de la emoción que suscita “INFANTIAM”.

Expongo la realidad de la convivencia, de la existencia, extrayendo raíces, con personas que tienen vínculos de jerarquía de familia, en escenarios urbanos y rurales de la vida cotidiana, donde el observador es invitado a adentrarse en lo íntimo del hogar en el mundo de infancia. Tomo temas cotidianos de una sencillez y sensibilidad social para decir que en este país también existen seres con sentimientos, con lazos afectivos, respetuosos de los valores de las tradiciones y las costumbres; que no todo es violencia y destrucción, que existe la paz, lo bello de la naturaleza en nuestras regiones, que debemos darnos muchas otras oportunidades para darles a las generaciones futuras un mundo mejor; comenzando por los niñas y niños de hoy para enseñarles a ser más humanos y estar mas cerca de ellos.

4.3 DESCRIPCION DE LA OBRA

De donde surge el planteamiento que identifica el proyecto “INFANTIAM”:
Surge del deseo de <<hacer presente>> la historia de la autora, particularmente aquella historia vivida en los primeros siete años infantiles.

“INFANTIAM” brota de la posibilidad de conmemorar²¹ los momentos vividos intensamente por la autora en la edad infante, de tal forma que ellos devienen en un goce profundo existencial que revitalizan y actualizan la vida familiar.

Este proyecto surge como posibilidad de actualizar la memoria familiar y geográfica o paisajista de una comunidad y de una región, Charalá, que vibra intensamente en el complejo y vasto mundo de la intelequia de la artista y autora.

El concepto “INFANTIA” surge del compendio académico y cultural que identifica al padre de la autora de esta obra pictórica quien se ha caracterizado por avivar las expresiones latinas que decoran la bella lengua castellana, recuperando así las precisiones gramaticales del hablar refinado y exacto.

El termino “INFANTIAM” surge de la necesidad de cambiar el nombre inicial del anteproyecto “RETORNO A MI MUNDO DE INFANCIA”, porque el concepto de aprobación sugiere... “no es un buen título para un proyecto, reconsidere”. Al final sintetice la última parte del título inicial y por las anteriores razones adopte el vocablo latino “INFANTIA” agregándole la letra

²¹ Este concepto hace referencia, no sólo a recordar, sino a traer de nuevo a la existencia misma los momentos que dieron sentido a la vida de infancia de la autora.

“M” mayúscula para personalizar ya que terminaba en “A”, letras iniciales de mis nombres: Alba Marina.

Se nombra como serie pictórica “INFANTIAM”. Comencé el proceso creativo con un bastidor de 35 x 60 cms para trabajar la obra al tamaño de un formato de la sección de aventuras del diario local, Vanguardia Liberal, en un bastidor de .35x 60 cms con viñetas adaptadas según la necesidad de la escena familiar; empleo tonos en sienas, que hacen referencia a la tierra, al baúl de los recuerdos, a lo anecdótico. Esta idea viene de las tutorías que realicè en la universidad desde la asignatura expresión pictórica, con el maestro Emel Meneses, realizando composiciones en cambas de formato A5, en pequeñas viñetas, narrando historias del ámbito nacional. El resultado son obras en pequeño formato dentro de un bastidor realizadas en planos de colores terciarios en tonos claros, para hacer referencia a lo alegre, a la plena luz del sol con sus brillos y a los quehaceres cotidianos en lo rural. (Ver Fotografía 30)

Fotografía 30. Archivo personal 2001,



Se pintan los rostros de los personajes principales de la obra: Madre, Padre y de una niña a la edad de siete años en cambas de 21 x 25 cm. en colores monocromos haciendo alusión a los tiempos de antaño.

4.4 JUSTIFICACION DEL COLOR

En las obras se ha empleado el color para crear planos, abstrayendo de esta manera las formas. Líneas constituidas por colores oscuros forman las sombras de los objetos o personajes que habitan la obra, mas no denotan una característica facial de ellos, creando así un anonimato como consecuencia de las imágenes que se forman en la mente del niño. Cuando el observador prevenido aprecia la obra descubre planos o capas sobrepuestas de color que a manera de telones en un teatro construyen las escenas. Las diferentes tonalidades de un mismo color forman el volumen de los elementos en cada cuadro no en su superficie sino en la percepción de la retina del observador.

El variado cromatismo de la región de Charalá está conformado por verdes que pupulan en la vegetación, por violetas que bañan el cielo, por variados matices de color piel de la gente que la habitan, que sirven de manera especial al contraste del paisaje. Dentro de la población encontramos diferentes vestimenta que son captadas pictóricamente en esta serie; por ello dentro de la concepción del color interviene tanto el sentimiento, el alma, lo espiritual del artista, como el reflejo fiel de la realidad cromática que lo circunda.

Una particularidad de la serie pictórica "INFANTIAM" es la yuxtaposición de colores complementarios, análogos, de variaciones tonales para crear los cuerpos de las figuras u objetos; la planimetría del color simplifica las formas en dos dimensiones, destacando lo simbólico y la semiótica de la obra. Las diferentes composiciones, como por ejemplo donde se emplea un rojo cadmium muy claro y un verde viridium, crean el efecto de la figura tratando de salirse del soporte.

El recurso memorístico fue fundamental para el desarrollo del proyecto, por ello el color tiene un significado psicológico. En Santander estuvo marcada la diferenciación de géneros por edades y en la edad infantil especialmente. A los hombres se les atribuía los colores de tendencia azul y a las mujeres los tonos rosas, las costumbres políticas demarcaban el rojo y el azul, los blancos en los ritos religiosos: matrimonio, bautizo, confirmación y primera comunión como símbolos de pureza, castidad e inocencia. Los recuerdos infantiles vienen cargados de miles de imágenes incompletas, con vanos recuerdos y algunos borrados totalmente de la memoria pero que se traen al presente a través de las imágenes y de los recuerdos de los coterráneos de la misma época.

5. PRESENTACIÓN Y EXPOSICIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA

“INFANTIAM”

5.1 VERSIÓN 1: EN EL BAÑO

Fotografía 31. De la serie pictórica “INFANTIAM”. Versión 1.



Título: En el baño. De la serie pictórica “INFANTIAM”

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

Buscando en el álbum familiar encontré la tradicional foto del baño. El baño es todo un rito en la infancia: la tina puesta en el patio al sol con tiempo llena

de agua con hierbas, leche y brandy para que la criatura crezca con buena salud. Se trabaja el boceto con una imagen fragmentada ampliada del tamaño real al 600%. En el proceso creativo se sintetizan al máximo la imagen evitando cargarlas y así dejar que el espectador la complete en su espacio íntimo y de manera libre. Utilicé colores plenos: rosados por la tradición, verdes haciendo referencia a la naturaleza; sienas para referirme al tiempo pasado y psicológicamente acordes con la situación.

5.2 VERSIÓN 2: PRIMEROS PASOS

Fotografía 32. De la serie pictórica “INFANTIAM” . Versión 2



Título: Primeros pasos. De la serie pictórica “INFANTIAM”

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

Recurso: el archivo familiar. Los primeros pasos con ayuda de mamá. Etapa exploratoria del infante, todo se toca, coge y se come y el jardín de la casa es el mejor lugar para hacerlo. Porque la vida es todo un cuento, un motivo de celebración. Predominan los colores análogos del verde, La claridad del color se logra por omisión del color agrisado o el negro.

5.3 VERSIÓN 3 Y 4: DIPTICO EN EL CAMPO

Fotografía 33. De la serie pictórica “INFANTIAM”. Versión 3 y 4.



Título: Diptico en el campo. De la serie pictórica “INFANTIAM”

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.4 VERSIÓN 5: EN LA POTRERA

Fotografía 34 De la serie pictórica “INFANTIAM”. Versión 5.



Título: En la Potrera. De la serie pictórica “INFANTIAM”

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.5 VERSIÓN 6: BAUTIZO

Fotografía 35 De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 6.



Título: Bautizo. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.6 VERSIÓN 7: EL CUMPLEAÑOS

Fotografía 36 De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 7.



Título: El Cumpleaños. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.7 VERSIÓN 8: EN CASA

Fotografía 37 De la serie pictórica “INFANTIAM”. Versión 8.



Título: En Casa. De la serie pictórica “INFANTIAM”

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.8 VERSIÓN 9: VUELTA DEL PUEBLO

Fotografía 38. De la serie pictórica “INFANTIAM”. Versión 9.



Título: Vuelta del Pueblo. De la serie pictórica “INFANTIAM”

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.9 VERSIÓN 10: FUERZA DE MADRE

Fotografía 39. De la serie pictórica “INFANTIAM”. Versión 10.



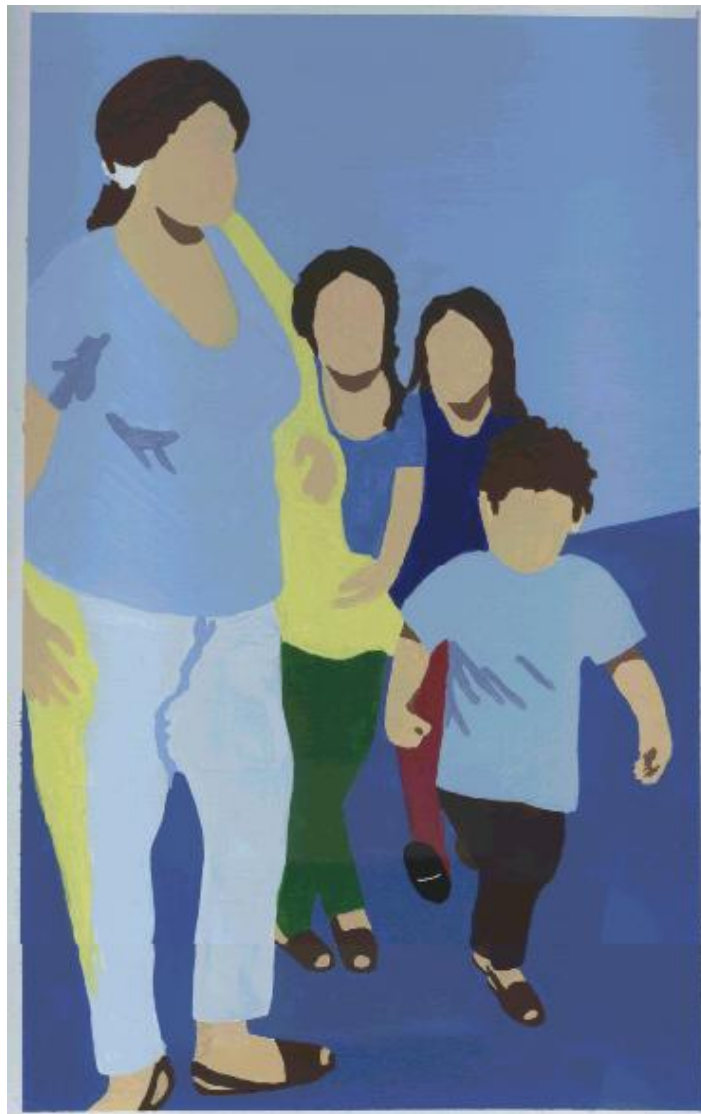
Título: Fuerza de madre. De la serie pictórica “INFANTIAM”

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.10 VERSIÓN 11: VUELTA AL PUEBLO

Fotografía 40. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 11.



Título: Vuelta al pueblo De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.11 VERSIÓN 12: ¿A DÓNDE VAMOS?

Fotografía 41. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 12.



Título: ¿a dónde vamos? serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.12 VERSIÓN 13: EL RUMBEADOR

Fotografía 42. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 13.



Título: El rumbeador. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.13 VERSIÓN 14: MAMÁ

Fotografía 43. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 14.



Título: Mamá. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.14 VERSIÓN 15: RECUERDOS

Fotografía 44. De la serie pictórica “INFANTIAM”. Versión 15.



Título: Recuerdos. De la serie pictórica “INFANTIAM”

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.15 VERSIÓN 16: JUGANDO CON LAS PALOMAS

Fotografía 45 De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 16.



Título: Jugando con las Palomas. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.16 VERSIÓN 17: JUGANDO A SER GRANDE

Fotografía 46. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 17.



Título :Jugando a ser grande De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.17 VERSIÓN 18: EL SANCOCHO

Fotografía 47. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 18.



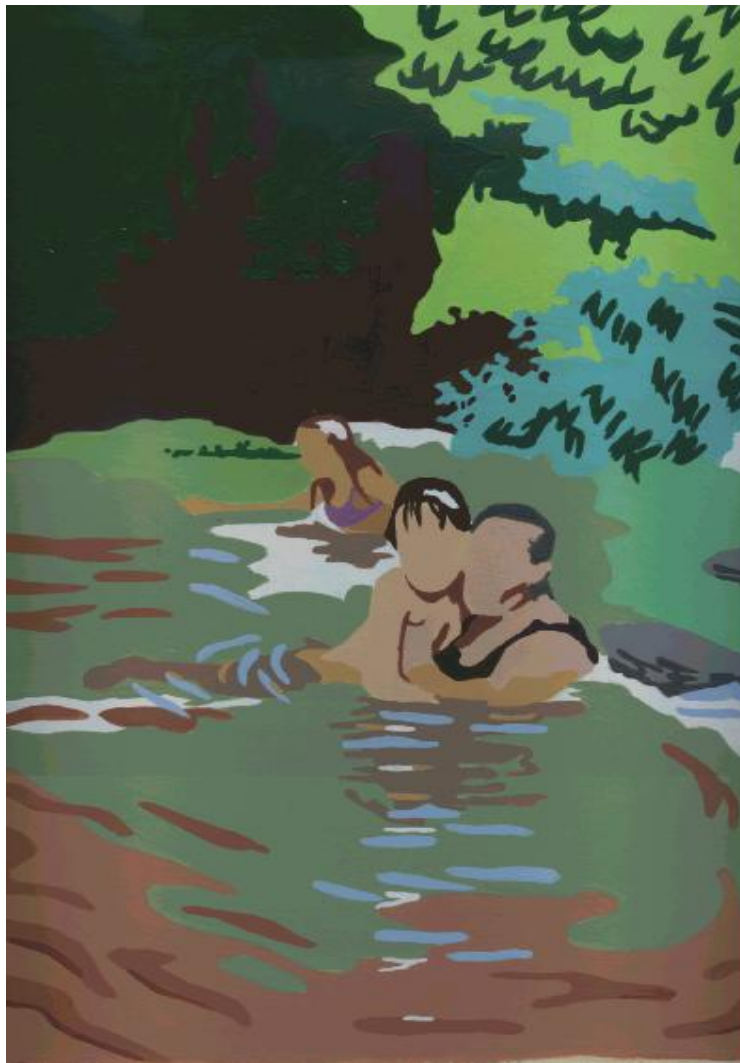
Título: El Sancocho. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.18 VERSIÓN 19: EN POZO NEGRO

Fotografía 48. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 19.



Título: En pozo Negro. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.19 VERSIÓN 20: PRIMERA COMUNIÓN

Fotografía 49. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 20.



Título: Primera Comunión. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.20 VERSIÓN 21: GRUPO FAMILIAR N°. 1

Fotografía 50. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 21



Título: Grupo Familiar N° 1. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.21 VERSIÓN 22: GRUPO FAMILIAR N° 2

Fotografía 51. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 22.



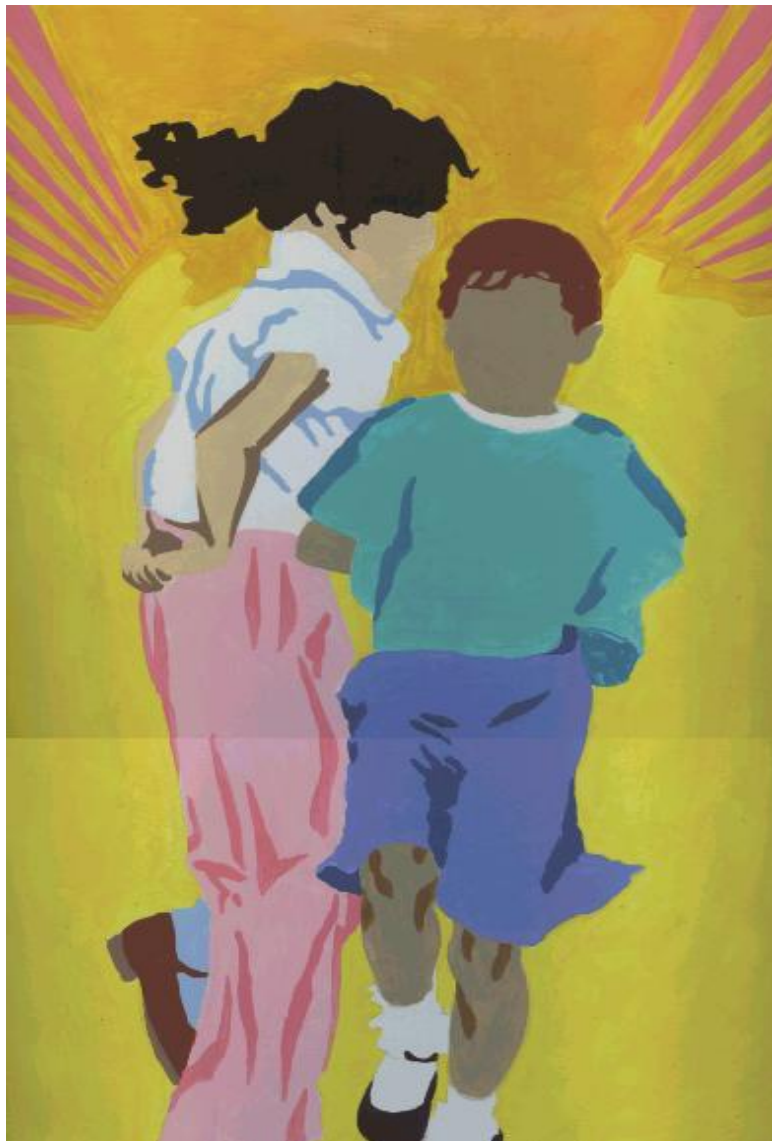
Título: Grupo Familiar N° 2. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.22 VERSIÓN 23: LA MARISOLA

Fotografía 52. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 23.



Título: La Marisola. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.23 VERSIÓN 24: JAZZ

Fotografía 53. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 24.



Título: Jazz. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

5.24 VERSIÓN 25: JUGANDO

Fotografía 54. De la serie pictórica "INFANTIAM". Versión 25.



Título: Jugando. De la serie pictórica "INFANTIAM"

Técnica: Acrílico sobre tabla

Dimensiones: 25 x 60 centímetros

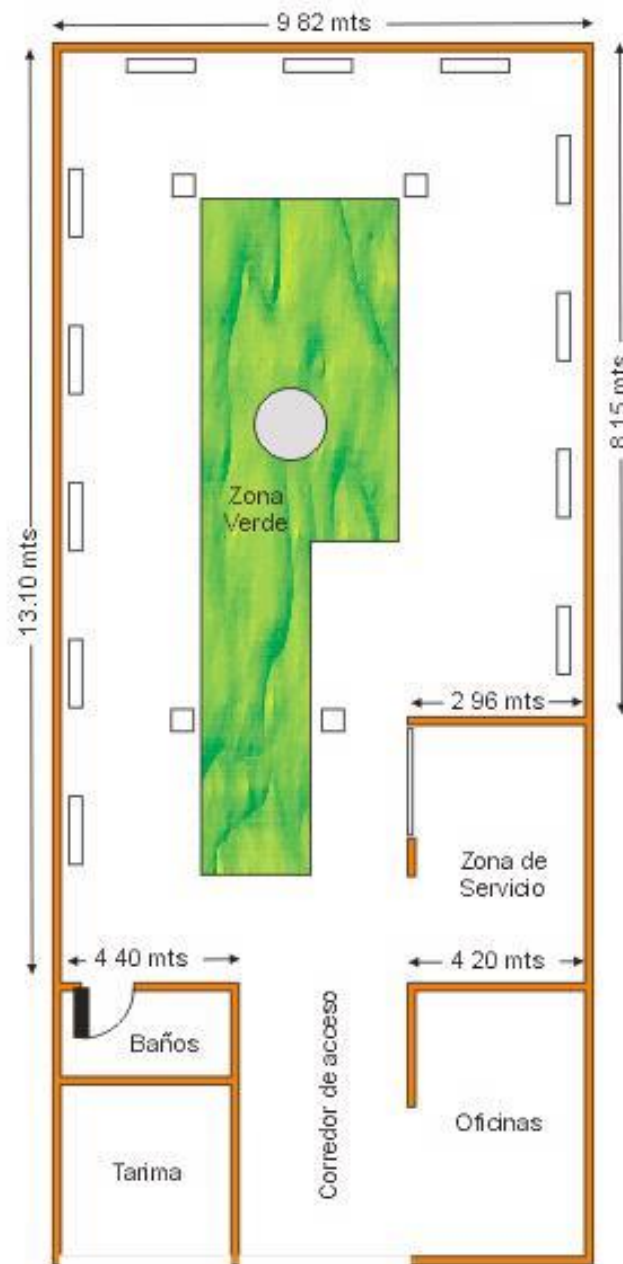
5.25 MONTAJE Y EXHIBICIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA “INFANTIAM”

Fotografía 55. Entrada principal FUSADER, por la Calle 37.



El montaje de la serie pictórica “INFANTIAM” se realizará en la Fundación para el desarrollo de Santander, FUSADER, ubicada en la calle 37 N° 24-62, teléfono 6344859, barrio el Centro de la ciudad de Bucaramanga y su director es Dr. Gabriel La Torre. Se escogió este espacio, porque en el se adecua la obra a la arquitectura de la casa, la cual posee un ambiente acogedor que lleva al espectador a involucrarse en la obra. Esta casa de inicios de siglo XX, que ha sido restaurada y es epicentro de actividades de la cultura como la literatura, la poesía y todo lo que tiene que ver con la humanística, es ideal para enmarcar el dinamismo de la serie “INFANTIAM”, llena de recuerdos de la infancia, de épocas donde el tiempo solo se conservará en su memoria y en sus misterios.

Figura 1. Plano de la planta de la sala de exposición de FUSADER.



Fotografía 56. Entrada a la sala de exposición.



Fotografía 57. Perspectiva de la sala exposición FUSADER



Figura 2. Alzada de la pared lateral izquierda.

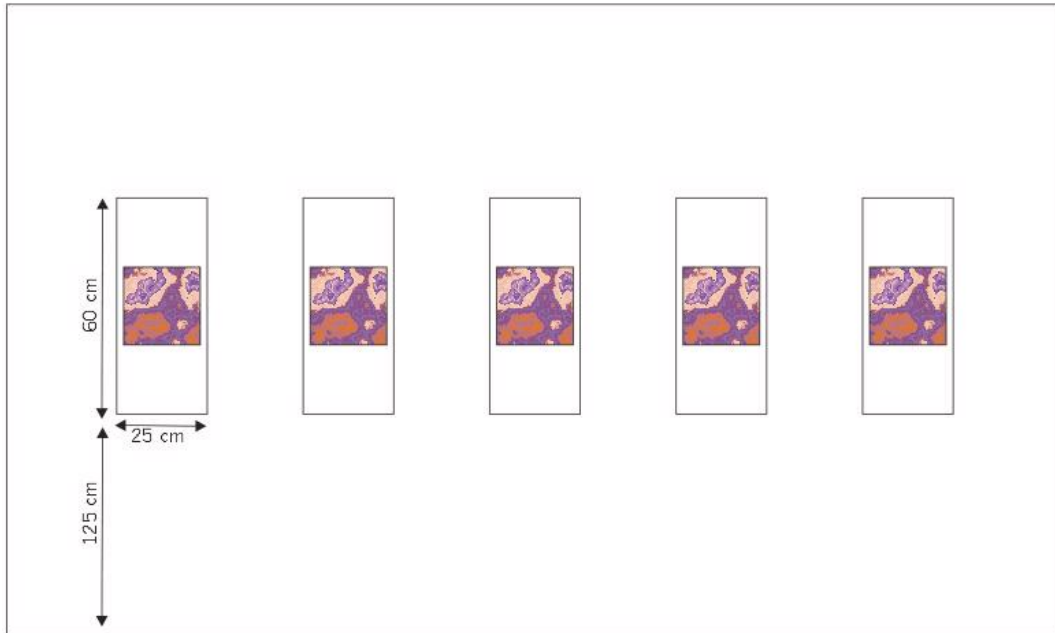


Figura 3. Alzada de la fachada interior frontal

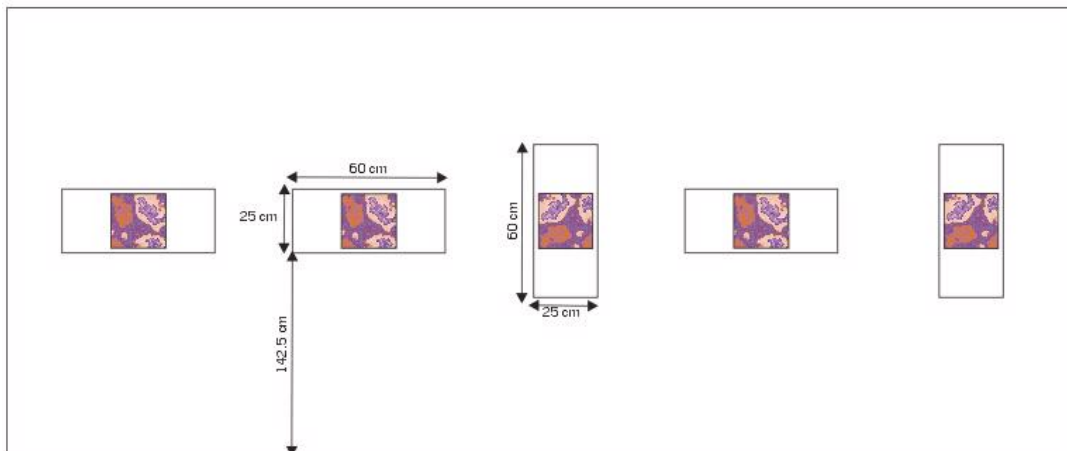


Figura 4. Alzada de la pared lateral derecha

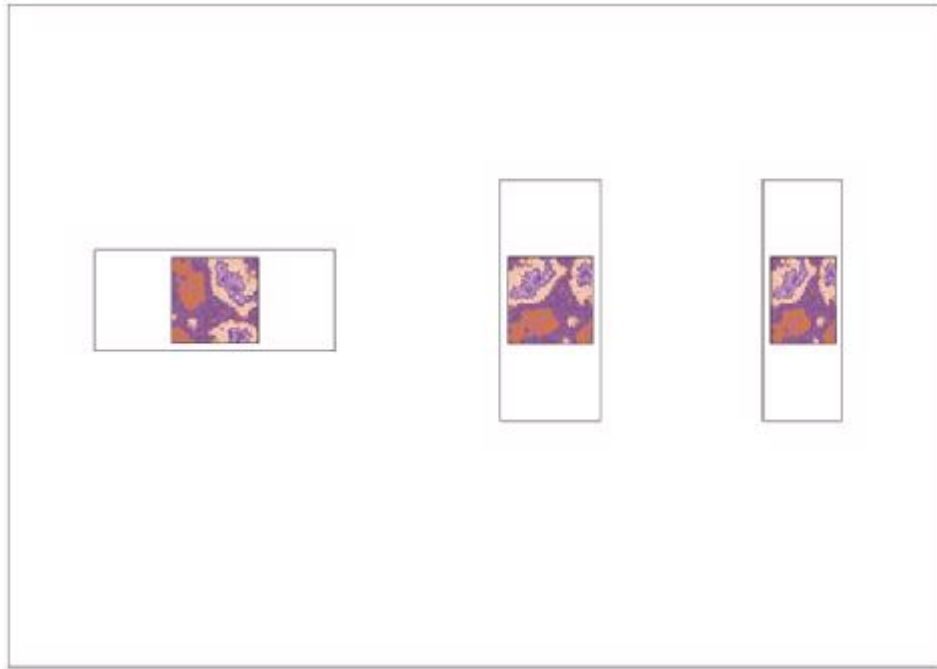
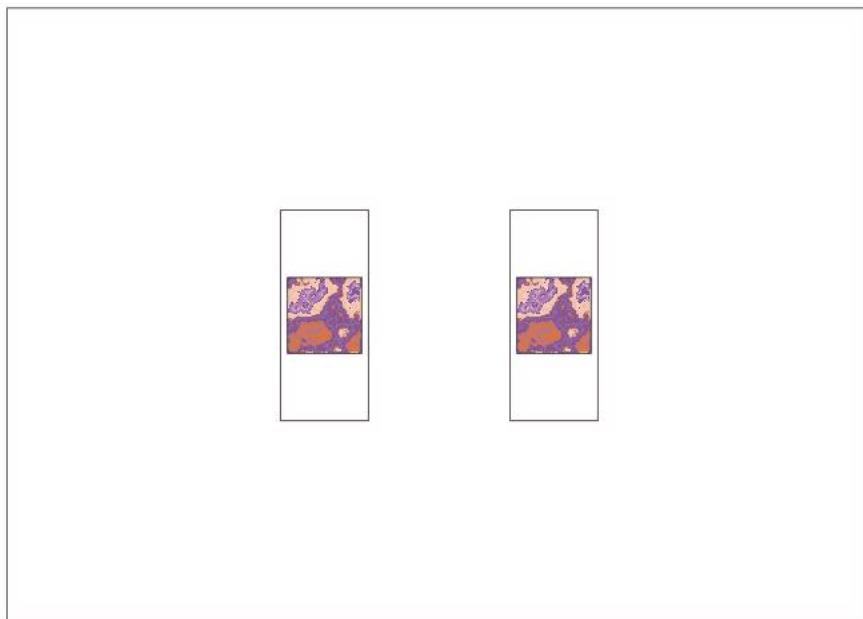


Figura 5. Alzada de la fachada anterior derecha.



6. CONCLUSIONES

La monografía esta basada en la serie pictórica “INFANTIAM” como producto de la labor académica cursada durante once semestres en el Instituto de Educación a Distancia INSED – UIS y las experiencias obtenidas en la observación y posterior registro en el trabajo de campo (álbumes familiares, registro fotográfico de lo rural y urbano del municipio de Charalá).

Se estudió e investigó sobre los procesos que siguen determinados artistas plásticos en el proceso de elaboración de sus obras; aprendo sobre otros puntos de vista en la plástica y que considero fueron relevantes en aportes para la ejecución de la obra. Se realizó una exploración conceptual buscando antecedentes en la historia del arte como procedimiento instrumental para justificar y llegar al entendimiento de los recursos de la serie pictórica “INFANTIAM”.

La pintura realizada se ha valido de medios pictóricos tradicionales, pero enriquecidos con las técnicas y aportes de los archivos familiares, de lo contemporáneo como la fotografía y los medios mecánicos de impresión.

El lenguaje planteado en la serie pictórica “INFANTIAM”, tiene como característica principal resaltar el trabajo artístico con el color, la textura y los ritmos compositivos a través de la percepción visual de: personajes, espacios y elementos que forman la obra, utilizando el colorido de la región.

Leo la realidad aportando a la construcción permanente de la historia, de la cultura de la provincia comunera y la cultura regional.

Establezco una relación entre el trabajo del artista como productor de arte, su obra, su técnica, sus fantasías, sus evocaciones, sus vivencias, emociones y expresiones, denotándolo en su propuesta pictórica y materializándolo mediante la técnica del acrílico.

BIBLIOGRAFÍA

BARNEY-CABRERA, Eugenio. "El arte en Colombia: temas de ayer y de hoy". Bogotá: Fondo cultural cafetero, 1980. v. 11.

BAYO MARGALEF, José. "Percepción, desarrollo cognitivo y artes visuales". Barcelona: Anthropos, 1987.

BAYON, Damián. Rubens. En: Historia del Arte. México: Salvat, 1979. v. 8, 171-192 p.

BIBLIOTECA LUIS ANGEL ARANGO. BANCO DE LA REPUBLICA. "Treinta Años en la obra gráfica de Beatriz González.: Exposición Itinerante". Bogotá: Banco de la República. 1996. 28 p.

COGNIAT, Raymond. "Gauguin". En: Historia del Arte. México: Salvat, 1979. v. 10, 77-90 p.

COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO. Madrid: Quinto centenario, 1991.

COLECCIÓN LEONARDO. "Las bases del dibujo". Milán: Vinciana, s.f. V. 1.

COLOMBIA, MINISTERIO DE CULTURA. "Proyecto pentágono: investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia". Santafé de Bogotá: 2000.

CREPALDI, Gabriel. "Pintura siglo XX". Venecia: Electa, 2001. 210 p.

DAYDI, M. Olivar. "Edouard Manet". En: Historia del Arte. México: Salvat, 1979. v. 9, 215-238 p.

DE SZYSZLO, Fernando. "Algunas reflexiones sobre la creación artística en América Latina". En: Revista dominical vanguardia liberal. No. 894 (jul. 1988); 8-9 p.

EIGER, Casimiro. "Crónicas del arte colombiano 1946/1963". Santafe de Bogotá: Banco de la república. 1995.

EL IMPRESIONISMO: Rodin. En: Historia del Arte. México: Salvat, 1979. v. 10, p. 9-39

GONZALEZ, Beatriz. "Memorias de la Historia del arte Colombiano". 15 –16 p.

GRANDES PINTORES DEL SIGLO XX. "Seurat 1859-1891". Madrid: Globus, 1995. v. 27.

HEINRICH, Christoph. "Claude Monet 1840-1926". Alemania: Benedikt Taschen, 1994. v. 36.

LACAMBRE, Geneviève. "El impresionismo y los inicios de la pintura moderna". Planeta Deagostini.

LAIGNELET, Victor. "Taller de expresión pictórica III: ritmos formativos, estudio de la naturaleza del ritmo aplicado a las artes". Bucaramanga: Universidad industrial de Santander, Instituto de educación a distancia, 2001. p. 94-114

LOS GENIOS UNIVERSALES DE LA PINTURA. Klee. Valencia: Rayuela, 1992.

MAESTROS DE LA PINTURA. Picasso. Bogotá: editora cinco, 1979. p.

----- . Rubens. Bogotá: editora cinco, 1979. lámina 13

MILAN, Eduardo. "Una pregunta repetida: ¿post-modernidad?". En: Revista dominical vanguardia liberal. no 894 (jul. 1988); 4-5 p

RADECKA, Helena y SEDDON, George. "El libro guía del huerto en casa". Mallorca: Salvat, 1980. v. 10.

RUBIANO CABALLERO, Germán. "Paisajistas y costumbristas". En: Historia del arte colombiano. Bogotá: salvat, 1983. v. 9, 1307-1320 p.

SERNA M, J. Alberto. "Cómo enriquecer nuestro vocabulario mediante el estudio de las raíces latinas". Santa Fé de Bogotá: idioma, 1999. 555 p.

VAN GOGH, Vincent. "Cartas a Théo". 1 ed. Santafé de Bogotá: norma, 1995. 350 p.

ANEXO A.
TARJETA DE INVITACIÓN A LA INAGURACIÓN DE LA SERIE
PICTORICA “INFANTIAM”



INFANTIAM

Exposición de pintura
Proyecto de grado INSED - UIS
Carrera de Bellas Artes

Presento las coordenadas y eventos relevantes del ámbito familiar que han marcado mi vida en la infancia; a través de las alegorías, de lo bucólico, de las vivencias y aun de las costumbres arraigadas existentes en mi pueblo, en lo social, y lo intemporal, donde el ayer y el hoy parecen haberse detenido en un tiempo - espacio, a través de las imágenes que se han grabado fotográficamente en mi mente, en mis recuerdos, buscando también motivos en el álbum familiar y tomando fotografías a los lugares donde ha transcurrido mi vida y la de los míos en esa época en Charalá; así mismo, mediante el ejercicio del arte que se construye en una interacción entre el individuo y el mundo.

Comencé a recorrer caminos y laberintos del arte, caminando con otros que me llevan muchos mundos y experiencias en este campo y donde he sentido que yo sólo soy un embrión, he sido medida tabulada y comparada en mi mundo estudiantil adaptandome a la crítica “sana” y comprendiendo las diferencias y los laberintos que se mueven en lo artístico. En este momento he comenzado a cosechar los frutos de la siembra, analizar, mirar su calidad y medir la realidad, he sentido la necesidad de asociarme, de festejar, de comunicar, de expresar a los otros mis vivencias, mis recuerdos, mis fantasías a través de mi producción artística.

Alba Marina Rodríguez Castro

Invitación especial

Coctel de inauguración
Miércoles 3 de diciembre de 2003
7:30 p.m.
Fundación Santandereana para
el desarrollo regional - FUSADER
Calle 37 N° 24 - 62
Tel 6344859

ANEXO B.
LOS GUANES- CULTURA CHALALAES
“PROFESOR RAMÍREZ”

“Los chalales fueron uno de los grupos de la tribu Guane que ocupaban una rica, bella y extensa zona que iba desde la parte alta del río Fonce hasta las estribaciones de la Cordillera Oriental (Cerro Negro) y por los valles del río Pienta y Táquiza, siendo precisamente su centro el sitio donde estos dos se juntan, allí tenía su sede el cacique Chala de donde salió el nombre Chalaá.

Si nos atenemos a la descripción de los cronistas de la época eran esbeltos, blancos, de nariz aguileña, sin barba, ágiles, activos, vivían en ranchos o chozas de paja de hoja de caña brava y paredes de bareque o sin paredes como los actuales ranchos labranceros, puertas de guadua y caña brava amarrado todo con bejuco y girando sobre goznes, las camas eran encañizados a cierta altura del suelo con esteras de cascarrón de vástago de plátano o de paja de la de hacer sudaderos (como todavía se hace).

Andaban vestidos tanto por lo fresco del clima como por lo muy lluvioso, con un guayuco que pasaba por entre las piernas y se amarraba a la cintura con correa, con un lazo o con cordones (de ahí salió el uso del cinturón o faja ancho muy común en Santander, lo hacían de cuero y tenían valineras y bolsillos y toda esa cuestión, que ya no se pueden usar, pero que hasta mediados del siglo se usaban, aquí mismo se vendían en Charalá, este cinturón era muy común, lo usaban los hombres), encima una manta de tela de vivos colores que los envolvía y se ataba sobre el hombro, los hombres en el lado izquierdo y las mujeres en el derecho, éstas llevaban además, otra tela encima de la anterior a modo de falda; ellos mismos cultivaban el algodón, lo teñían, lo hilaban y tejían sus mantas, las cuales también

intercambiaban con los del altiplano de Tundama y Sugamuxi en las fiestas y celebraciones en Sorocota; los Sacerdotes y Caciques llevaban mantón negro con adornos rojos, también se pintaban para mas alegría y diversión según ellos.

Usaban y cultivaban el achote, el añil, el azafrán y otros colorantes tanto para las telas como para la pintura de los utensilios de barro. Se alimentaban de frutas nativas: guayaba blanca y rosada cimarrona, pomarrosas, guamas, mora, gurapas o guachapas, calabazas, ahuyamas, zapotes, aguacates, plátano (del cual sacaban un famoso vino), cultivaban el maíz (el cual comían asado como la mazorca en chorotas o en ruyas y del cual sacaban bollos, arepas, mazamorra y chicha naturalmente), cultivaban la batata dulce que aún se encuentra silvestre, la flor de anaco, el chicol y el chonque, lo mismo que el bore (que tanto se cultiva ahora para criar cerdos), yuca, e infinidad de productos naturales; el fuego lo guardaban por medio de gruesos tizones encendidos que tapaban con el rescoldo (no era que todos los días se pusieran con el chuzo a hacerlo, sino que lo guardaban, y eso hasta muy entrado el siglo pasado en los campos), usaban piedra de moler y la mano de moler; el condimento natural era el ají con guacas, encurtido de cañas y palmitos de los que todavía se preparan en Charalá para la cuaresma; cazaban armadillos, tinajos, nutrias, faras, conejos, macos, báquiros, cerdos silvestres y muchos animales de la región, los cuales encerraban a veces en corrales de piedras, corrales que se tejían de madera (arrayan), también hacían corrales con barro y piedra encima (Ver Fotografía 51), pescaban en los ríos Táquiza y Pienta y en el Riachuelito y en tantas quebradas que hay, de donde sacaban sardinas, ronchos, barbudos, lauchas, dormilones (que aún hay por cierto ya muy disminuidos), tejían una especie de redes o mochilas, catabras para coger café usaban armas de piedra, chuzos, porras, hachas; para sus cultivos rompían la maleza y la

arrancaban o la quemaban y luego sembraban con unos bretones grandes o puntudos, eran laboriosos y vivían protegidos por las montañas.

Fotografía 58. Portal



De la religión, sus celebraciones, templos, oratorios, ídolos, cantos, música y baile nada quedó para testimonio histórico, todo fue destruido y robado; en los cementerios no se han encontrado esmeraldas ni objetos de oro, con excepción del Tunjo, en el lado del Nemizaque que fue fundido y vendido a algún joyero; en muy pocos se han encontrado narigueras de oro pero no hay indicios de que fueran fabricados aquí o que se trabajara la orfebrería, la mayor parte de lo que se ha encontrado en las tumbas fue sacado y vendido a museos de otras partes y de fuera del país y figuran como de otras tribus, solamente a última hora se creó el Museo de la Casa de la Cultura de Charalá y allí reposan unas 300 piezas casi en su totalidad vencidas o

partidas o simplemente son fragmentos de la clase de cerámica funeraria, esto es, hecha a medio coser (vasijas, jarrones o piedras y pequeñas manos de moler), especialmente para poner al lado del difunto también collares de piedras o sartas y pequeñas hachas de piedra.

A pesar del inminente esfuerzo de los conquistadores por acabar con todo vestigio de los Chalaloes y de su cultura, ellos lograron sobrevivir en apartados lugares de la región como Cerro Negro, Cobarías, Cachalú y Chontales hasta siglos mas tarde cuando el Virrey dio la orden de someterlos o exterminarlos, lo cual originó o hizo estallar el movimiento comunero que encabezó José Antonio Galán en 1774 por lo cual se le siguió el primer suceso condenatorio. Se puede decir que los trozos que hay en el museo de la cultura se pueden dividir en dos grupos, uno que es de alfarería Guane del que no quedan sino fragmentos, y que fueron comprados directamente por la Contraloría General de la República a Benito Beltrán, pues todo lo demás ya se había vendido para otras partes y no quedó sino eso como para tener un mediano recuerdo; de esas piezas hay algunas que tienen valor histórico, como es un aparato para la extracción de dientes y algunos trozos de los antiguos telares indígenas y otros de épocas posteriores, que pueden tener algún valor histórico; después de la batalla del 4 de agosto no quedó prácticamente nada, y fue necesario reconstruir todo, incluido el templo, que tenía un altar bellísimo en madera labrada con laminilla de oro.

Al ir a realizar un embarcadero para el ganado en las fincas de Toledo y Normandía, apareció un cementerio indígena con unos jarrones que no tienen nada que envidiarle a los jarrones griegos, pues están hechos en una clase de cerámica muy bonita, debido a esto, el municipio resolvió tomar una pieza en arriendo para ir reuniendo todo lo que apareciera e ir haciendo el museo Guane y el museo José Antonio Galán. Por una ley de la república se

había decretado restaurar la casa donde nació José Antonio Galán para hacer allí el museo, pero esta ley no se cumplió, cayéndose una noche la casa.

El doctor Jorge Enrique Guerrero, senador de la república, votó una partida para hacer una estatua de José Acevedo y Gómez, el tribuno del pueblo, la cual se cambió de destinación para realizar el museo, pero con el compromiso de llamarlo Museo Casa de la Cultura José Acevedo y Gómez. El 21 de Junio de 1971 se concedió la personería jurídica a la Casa de la Cultura José Acevedo y Gómez. (Ver Fotografías 59 y 60)

De las 300 piezas existentes, en un segundo estudio realizado, solo quedan unas 70 pues se han ido partiendo por ser de un material demasiado blando, porque estaban a medio coser.

Las piezas encontradas cerca de Riachuelo, que eran muy bonitas se dañaron al echarle agua para quitarles el barro que tenían por encima”.²²

²² Entrevista realizada al Profesor Ramírez. Historiador

Fotografía 59. Casa de la cultura José Acevedo y Gómez



Fotografía 60. El bobo del Pueblo.



ANEXO C.
ENTREVISTA A PEDRO ANTONIO VIVAS GUEVARA

“Soy oriundo de la población santandereana de Charalá, me vine de Charalá para Bucaramanga en el año 66 y desde entonces he estado yendo y viniendo a mi querida tierra. Las imágenes que yo tengo sobre Charalá corresponden también a mi primera edad en atención a que yo nací en el año 47 y cuando me vine para Bucaramanga tenía casi 20 años y ya era bachiller. Uno siempre cree que la infancia de uno es única, y cree que es única porque piensa que esas vivencias que son tan intensas en la vida de las personas sólo uno las vive, pero cuando se comparte con personas de la misma edad, se encuentra que esas vivencias son un poco genéricas (la mayoría del grupo que se identifica con mi edad también las ha vivido, unos en mayor, otros en menor medida pero de todas maneras hay cosas generales que todo el mundo las vive), para citar un ejemplo, tenemos la cultura del agua, que en Charalá es igual para todos los charaleños pues allá gozamos de dos ríos y muchas quebradas (Ver Fotografía 54), luego esa vivencia diaria de ir a baño es igual para todos, otra vivencia muy genérica también para todos es la cultura del campo, Charalá tiene más cultura del campo que de pueblo porque la mayor parte de la economía del pueblo se centra en productos que vienen del campo, entonces uno de siempre tiene de alguna manera relación con el campo, pero a esa vivencia de agua y de campo que es general para todos, se agrega también la vivencia del estudio y en eso sí se puede hacer alguna diferencia, no es lo mismo los niños de los años 30 que tenían pocas posibilidades de estudiar, a nosotros los de los años 60 que ya tuvimos más posibilidades de estudiar, por eso los de nuestra generación ya tenemos bien definido que era una escuela y después un colegio, los de los años 30 seguramente no tuvieron sino escuela, nosotros teníamos una escuela y un colegio de varones que se

fundó en el año 47, por lo que pudiéramos decir que a partir del año 47 los jóvenes de Charalá tuvieron ya esa otra posibilidad de complementar sus estudios de la primaria con los de bachillerato.

Fotografía 61. Quebrada La Sanguina.



Se pasaba de la escuela al colegio y era un paso bien trascendental en la vida de cualquier estudiante charaleño, algunos se quedaban en el camino, no pasaban del quinto de primaria, estos eran la gran mayoría de los muchachos del campo que tenían que regresar al campo a realizar sus actividades; los del pueblo pasábamos de la escuela al colegio, era un colegio estricto que se regía por las normas del departamento (era un

colegio departamental), en los años 70 se volvió un colegio de carácter nacional.

La rigidez del colegio era bien acentuada en la medida en que como éramos muy pocos había un control personalizado de las actividades de cada uno de los estudiantes y se sumaba a lo anterior el carácter de los profesores de la época educados en otras condiciones y con una formación de absoluta rigidez, así el estudiante tenía pocas posibilidades de expresar sus opiniones, mas bien era un elemento receptivo para todas las opiniones de los profesores, comportamiento que influía mucho en que su personalidad no se formara mucho, pues habían pocas posibilidades de expresión, la razón la tenía siempre el profesor, uno tenía muy pocas posibilidades de opinión, mucho menos de contradecir al profesor o a las directivas.

Los años 50 en Charalá indudablemente estuvieron marcados por la violencia partidista que azotó a todo el país, los testimonios de la época, de las personas que la vivieron y la padecieron son bastante elocuentes y eso hizo que como todos los pueblos de Colombia se identificaran por un polo político y a Charalá le correspondió el color azul, era un pueblo de mayoría conservadora.

En los años 60 empezó un movimiento nacional, el nadaísmo que se encargo de desvirtuar y socavar un poco las base de ese autoritarismo encabezado por la iglesia frente a la vida diaria de las personas y entonces a Charalá llegaban esos movimientos pero llegaban un poco atrasados, mientras en Medellín que fue la cuna del nadaísmo y en Bogotá ya se daba, en Charalá nosotros los estudiantes o los muchachos nos conformábamos únicamente con informarnos, pues no había ninguna posibilidad de practicarlo, pero sí se empezaron a oír voces, que incitaban a acabar con la hegemonía, y a ser un poco mas abiertos, de interesarse por otras cosas; en

nuestra época tuvimos el pretexto del deporte, empezamos a tener equipo de fútbol (se hizo una cancha de fútbol), se puede decir que tuvimos un colegio de varones con cierta apertura a los deportes y a las artes. Además empezaron a llegar los periódicos casi diariamente, ya se conseguía el Tiempo y el Espectador; esa comunicación con el mundo exterior; fue indudablemente muy valiosa, además, casi todas las familias tenían un radio y esa era una comunicación de primera mano con el mundo exterior, con las noticias que llegaban del exterior a través del radio y de la prensa, yo diría que se empezaba a formar un nuevo criterio entre los muchachos, pues era manera de cuestionar un poco la información que ya estaba mas cercana.

Definitivamente la gente del pueblo vestía diferente que la del campo, bastaba una mirada para identificar que personas vivían permanentemente en el campo y quienes en la ciudad, el primer rasgo característico era el zapato, la gente del campo casi no usaba zapatos, a lo sumo cotizas de caucho o de fique, mientras que la gente del pueblo ya toda usaba zapatos; otra característica era la calidad de la tela, los del pueblo ya usábamos terlenkas mientras los del campo seguían usando lienzos y samacá, a pesar de que no era muy notoria la diferencia en cuanto al sombrero, todas las personas del campo usaban sombrero mientras los del pueblo algunos si y otros no; la gente del campo también se identificaba por su sencillez, era gente muy cordial que siempre saludaba (quitándose el sombrero, que es la manera mas antigua de manifestar respeto y acatamiento por las personas, quitarse el sombrero, descubrirse la cabeza, lo mismo que la si persona fuera a entrar a la iglesia o a algún despacho de la alcaldía o algún juzgado), la gente del campo tenía ese respeto natural que afortunadamente lo sigue manteniendo. (Ver Fotografías 62, 63 y 64)

Fotografía 62. Mujer de la región.



Fotografía 63. Niñas recreándose con el juego del jazz.



Fotografía 64. Marido y mujer retoman el camino hacia Confines.



La música diferenciaba también a la gente del campo y a la gente del pueblo, los jóvenes de nuestra época, de los años 60, empezamos a escuchar los cantantes de la nueva ola como Oscar Golden y los campesinos seguían escuchando rancheras, tanto que en el pueblo había una calle que era prácticamente dedicada a la gente del campo, que era la calle de la Cimacota y allí era donde solo se escuchaban rancheras y corridos mejicanos o rumbas criollas de los años 40 y 50; el contacto de los del pueblo con los del campo era primero yendo a baño todos los días, pero en días especiales como el 6 de enero o la navidad, lo que hacía era un paseo que tenía otras connotaciones, había que prepararse con anticipación, preparar las viandas, pues todo el mundo colaboraba llevando las cosas al campo y entonces era el desfile en la mañana para ir al paseo y

el regreso en la tarde después de haber cumplido esta jornada de contacto con el campo.

Por razones topográficas, Charalá es un pueblo muy particular comparado con los otros de Santander, su topografía está diseñada por la corriente de los ríos Táquiza y Pienta que enmarcan prácticamente todo el municipio, esto hace que sea un pueblo de una topografía que llaman los del campo y los del pueblo, amena, es decir, que no tiene grandes montañas, pero tampoco tiene valles profundos, esto hace que Charalá sea un municipio que nunca se inunde; durante muchos años nunca se tuvo noticia que las aguas de los dos ríos se hayan metido a las calles del pueblo, nunca se ha inundado, ha crecido el río pues como ocurre con todas las corrientes de los ríos y quebradas pero nunca a niveles que pongan en peligro o riesgo la vida de las personas, esto hace que la gente esté como yendo y viniendo, esto hace que el contacto de la gente del campo con la del pueblo sea permanente, se pueda ir venir en un momentico porque hay caminos, debido esa cantidad de agua que se desliza amable y alegre por todos los lugares, pues también la variedad de plantas está en relación directa con esa variedad de climas, las flores se dan silvestres, las famosas aguilitas que la gente trae cuando es la fiesta del Sagrado Corazón, cuando es la fiesta del mes de mayo la gente trae orquídeas, cuando es la fiesta de navidad, la gente para la fiesta de la Virgen Inmaculada trae rosas, lo que quiere decir que hay mucha variedad de flores, el color de Charalá es de un verde intenso que caracteriza todos los lugares; la mirada por donde uno quiera trasladarla encuentra verde, pero armoniza quizá con los colores de las flores, flores amarillas, rojas, lo que le da un encanto especial que convierte el paisaje charaleño en un verdadero ramillete de colorido, de hermosura que encanta a propios y extraños; fácilmente una persona que llega por primera vez a Charalá nota esta características particular, ve flores por todas partes, se ve mucho colorido, pues las flores permanecen todo el año como

si se estuviera en primavera; la gente también trae cosas del campo al pueblo; es muy común ver un señor con una mula cargada de leña o de frutos del campo y encima de esos frutos un manojo de flores, son cosas que la naturaleza las da y para una persona que no sea muy curiosa o muy atenta pueden pasar desapercibidas, pero son todo un cuadro alegórico de lo que es la belleza silvestre que se encuentra a todo momento. (Ver Fotografías 65 y 66)

Fotografía 65. Flores Típicas de la región



Fotografía 66. Flores Típicas de la Región.



La variedad de climas, de flores, de productos, también hace que el charaleño sea una persona alegre; siempre tiene el chiste a flor de labio y es un hecho que cada día se ha inclinado mas por las artes plásticas, especialmente la música, en este momento Charalá tiene excelentes pintores, Manolo Díaz y Panqueba que son personas muy cultivadas ya que tienen un estilo propio; también a nivel de la música tiene prácticamente tres tiplistas de talla nacional que serían los maestros Pedro Nel Martínez, Edwin Castañeda y Adrian Manrique, que son personas muy jóvenes con una gran promesa a nivel de Colombia; era un ingrediente que a Charalá le hacía falta, si tiene la naturaleza que le da todo y le ofrece todas las posibilidades, pues es apenas lógico que el hombre sea quien trate de interpretar un poquito esa naturaleza generosa que tiene tan cercana y la convierta en

arte; eso a los charaleños de esta época nos tiene muy complacidos y cada día que uno va descubre mas personas; parte de la vida charaleña que deban quedar testimonios de la sensibilidad del charaleño, que le están dando una nueva cara que los charaleños queremos proyectar a nivel nacional.”²³

Fotografía 67. Estudio de las flores.



Titulo : Estudio de las flores. En proceso de terminación

Técnica : Óleo sobre Lona

Dimensiones : 90x60 cm.

²³ Entrevista realizada a Pedro Antonio Vivas Guevara. Secretario de la Academia de Historia de Santander.

ANEXO D.
LIBARDO SÁNCHEZ
PINTOR CHARALEÑO

“Nací en Virolín, en el parque de la reserva natural de Virolín, me vine acá, estudié en la escuela Helena Santos, terminé la primaria, hice un pequeño receso por cuestiones económicas, después retomé el bachillerato, hice 3 años; ahí me inicié con la pintura, fue una cosa muy espontánea, habían concursos, eso fue en el año de 1988, a finales, entonces pues ya que el jurado era una persona distinguida en lo que es el arte, me decidí a participar; hasta ese momento no conocía nada de arte, participé con un dibujo que fue copia pero muy original en mi estilo, la técnica que utilicé fueron los lápices a colores porque no tenía mas, solamente fue trabajado con 4 colores y ahí obtuve un segundo lugar en la categoría mayores, el tamaño de la obra fue de 40 x 50. Era una cosa que para mi significaba mucho, porque nunca pensé que fuera a entrar con ello en la pintura, después de eso hice un receso de mas o menos medio año, me retiré de estudiar, me retiré de trabajar y empecé a tomar clases con Manolo Díaz, eso fue un taller de 2 o 3 meses, después me fui a practicar a mi propia casa, eso fue muy difícil en esa Época porque no tenía materiales, no tenía nada, solo un pincel y una caja de oleos que me habían regalado y entonces con ella hice dos o tres cuadros que se quedaron en el anonimato; a partir de la séptima obra empiezo a escalar comercialmente. Desde mitad de 1989 he venido trabajando fuerte porque he estado vinculado con los lienzos desde las 6:00 a.m. hasta las 6:00 p.m. y a veces horas extras, no como horario sino como algo que es necesario para mí y para descansar espiritualmente en mis cuadros y eso es lo que yo le puedo ofrecer a las personas que ven mis obras. Yo he comercializado la obra en un principio en Charalá, luego en San Gil, allá no conocía a nadie en ese medio,

simplemente me acerqué a una persona y le pregunté y él me dio un posible cliente, yo fui y lo visité (Jimmy), él me compró las dos primeras obras y se convirtió en un gran apoyo para mí ahí en San Gil, después me compró mas o menos 5 o 6 obras y me ayudó a comercializar, después fui abriendo mercado, a finales de 1993 y principios de 1994 me fui a Bogotá y duré un año trabajando con el arte, monté mi taller, al principio fue muy difícil porque yo no conocía la ciudad, no sabía coger un bus, después de conocer la ciudad se me abrieron mas puertas, conocí a una persona (Alvaro), que es profesor retirado de la nacional, ahora está comercializando a varios pintores, después regresé acá pero seguimos comunicándonos por teléfono. Me he alejado de él pues no he tenido suficiente obra, estoy trabajando en la provincia y colaborando con las diferentes ocasiones o eventos que hay en esta región como ha sido Barichara, Pinchote, Curití, San Gil, Ocamonte y acá mismo en Charalá. En Barichara he participado tres años seguidos en pintura en la casa Emilio Pradilla en el 90, donde fui elegido el mejor primitivistas, en el 91 y en el 93. Ahora toda obra terminada es obra que sale al mercado.

El año pasado en noviembre y diciembre recibí invitaciones a Curití, Pinchote y Ocamonte.

No he recibido patrocinio de nadie, me considero autodidacta porque únicamente plasmo mis sentimientos y mi forma de ver la realidad; he trabajado lo que es el primitivismo, un poquito de surrealismo y el bodegón, espero poder realizar una obra que quiero hacer hace mucho tiempo y que es la secuencia de la vida que he llevado y espero poder empezar a elaborarla en un corto plazo.

Tengo que agregar el valor y apoyo que me han dado mis padres, Rosalía Valderrama y Alberto Sánchez Rincón, pues son las personas que me han

apoyado desde el inicio de mi carrera en todo lo que ha ellos les ha correspondido en una forma moral, física y económica.

He expuesto en galerías de Bucaramanga, Bogotá, Nueva York, Venezuela; las obras mas recientes que he vendido han sido en Venezuela.

Estuve cinco días en el Instituto de Bogotá, me retiré.

De los pintores del renacimiento al que mas admiro es a Vincent Van Gogh, al que trato de plasmar en mis lienzos y así recordarles a las personas quien fue él.”

**ANEXO E.
OBRAS DE MANOLO DIAZ
PINTOR CHARALEÑO**

Fotografía 68. Paisaje Charaleño



Fuente: Manolo Díaz

Fotografía 69. La molienda.



Fuente: Manolo Díaz.