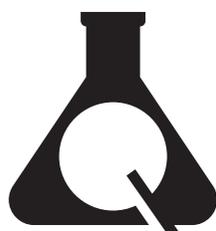


El Color

en el arte Moderno Colombiano

Sergio Esteban Vélez



COLORQUÍMICA

Evocación del color

Por **Belisario Betancur** | Ex-presidente de Colombia

El ojo que ves no es ojo porque tú? lo veas; !es ojo porque te ve!

Antonio Machado

Todo ser humano se asoma al color de una manera propia, exclusiva, personal. Porque cada visión le pertenece a él y solamente a él, imagen captada por sus ojos y transmitida por ellos, que son ojos no por la certeza de que son nuestros, sino por la certidumbre de que nos ven, como dijera don Antonio Machado, miembro silencioso pero denso y copioso de la Generación del 68 en España.

Tal es la explicación de las lecturas diferentes que hace todo espectador ante cada obra de arte, por ejemplo ante "Las meninas" de Velásquez o ante los ángeles de Caravaggio. Con razón el Maestro David Manzur me decía alguna vez que "este rojo o este verde son distintos para ti que para mí".

Por consiguiente, el color no es una abstracción arbitraria de los sentidos que viaje desde el territorio de la imaginación para mezclarse en simbiosis callada con otro color y otro y otro y muchos más, en la superficie del lienzo, la madera o el papel. No: el color es, el color existe, en el aire, en la luz, en el agua; el color viaja, el color gime, se mezcla y canta; el color se sumerge pero reaparece, según se aprecia con asombro en el Juicio final de Miguel Angel en la Capilla Sixtina del Vaticano, antes soslayado con pulcro pudor bajo una fuga del color -el color huye, el color retorna-, con tal vibración que deslumbra a veces los ojos que pretenden aprehenderlo.

La apoteosis del color en la paleta de plenitud del Mar Caribe, la escuché de labios de Alejandro Obregón en su taller de Cartagena de Indias. El crítico francés Pierre Restany preparaba su obra exhaustiva sobre el pintor. Había llegado de París dos días antes con una sola pregunta en la punta de la lengua: ¿Maestro, de dónde saca usted los colores alucinantes de su obra, colores inéditos, colores inesperados, colores desconocidos, de dónde los saca usted? Obregón lo condujo a la azotea del taller y, señalando hacia el mar, le dijo: Yo soy solo un copista, Pierre, los colores los ponen ellos: el agua, el aire, el viento, el sol, el yodo, las murallas...

El pintor apuntaba, al mismo tiempo que el mar visible, al mar de su mundo interior, de sus estados de ánimo. Señalaba de ese modo a sus angustias y a sus júbilos. Y afirmaba una categoría metafísica en la que el subconsciente hacía de pincel para transferir al lienzo lo que captaban los sentidos en el tejido exterior. No se trataba entonces de una intelectuación del quehacer plástico, sino de una transgresión de todo reglamento, de toda ordenación, así fueran los consejos elementales pero llenos de sabiduría de Leonardo da Vinci en sus cuadernos de notas de Florencia.

De otra parte, **no es insólita la intercomunicación entre la poesía y el color**: Rimbaud escribió un impredecible soneto sobre las vocales, a las que percibe cada una de tonalidades cromáticas diferentes. Años después el surrealista Guillaume Apollinaire, de estridentes policromías hacía cantos elegíacos. Para Aurelio Arturo sentimos que todos los colores son verdes. En cambio para el autor de la presente nota, en la Tierra del Fuego todos los colores son blancos. Y Eduardo Carranza asigna a los turpiales la alta calidad de pintores sin memoria, que, por tanto, han olvidado el color. Lo que hace que el dulce rostro de Alicia sea irreplicable,

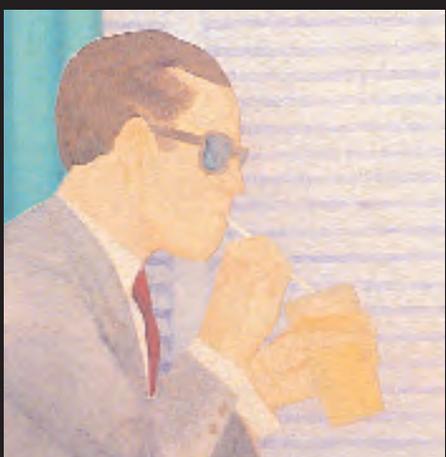
Alicia, Alicia Altanube
fue dibujada con trinos,
sobre un silencio moreno,
por turpiales sin memoria.

Está bien, por tanto, que para celebración de los treinta años de Colorquímica que trabaja con el color, se haya invitado al joven poeta Sergio Esteban Vélez a juntar poesía y color en un bello libro testimonial, que recoge voces de creadores en torno a la metáfora de la pintura. Lirismo, plástica e industria del color, forman el trípode hermoso de la presente edición de visiones innumerables sobre la obra de los creadores, pequeños dioses como los llamara el poeta chileno Vicente Huidobro.

Belisario Betancur
Bogotá, Julio de 2006

Armando Villegas
Omar Rayo
Manuel Hernández
David Manzur

Olga de Amaral
Juan Cárdenas
Santiago Cárdenas
Ana Mercedes Hoyos
Maripaz Jaramillo



Nueve coloristas Colombianos

A continuación, Sergio Esteban Vélez hace un ilustrado recorrido por el panorama del color en la Pintura Colombiana actual, por medio de una serie de incisivos e introspectivos cuestionarios a profundidad, sobre el oficio, el estilo y los enfoques de los más importantes artistas contemporáneos del país, seleccionados por su excelencia, trayectoria y reconocimiento.



ARMANDO VILLEGAS

El color del realismo fantástico

Armando Villegas, el artista más plagiado de Colombia, nació en Pomabamba, Ancash (Perú), en 1926. Realizó estudios de Bellas Artes en la Escuela Nacional de Bellas Artes del Perú y en la Universidad Nacional de Colombia, donde hace un postgrado en Pintura Mural.

Ha sido director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia y profesor de Artes en las universidades Pontificia Javeriana, de los Andes y Nacional de Colombia, en Bogotá. Fundador del Museo de Arte Contemporáneo Bolivariano, de Santa Marta, Colombia. Ministro Consejero Cultural Ad. Hoc. de la Embajada del Perú en Colombia.

El presidente César Gaviria Trujillo, le otorgó, en 1994, la nacionalidad colombiana.

Ganó, en 1958, premio en el XI Salón Nacional Colombiano, y, en 1957, en el Concurso Mural Coltejer, en Medellín. Ha recibido, entre otras distinciones, la Orden de San Carlos, concedida por el presidente Misael Pastrana Borrero; la Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú, la del Congreso de Colombia y la Gran Cruz de la Orden al Mérito, del Perú.

Su obra se ha mostrado en 45 exposiciones individuales, en París, Nueva York, Madrid, Tokio, Seúl, Ginebra y Basilea (Suiza), Miami, Lima, Caracas, Quito, Ciudad de Panamá, Santo Domingo, San Juan de Puerto Rico, Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla y Manizales, y en ferias y bienales internacionales de Nueva York, Madrid, Osaka, Sao Paulo, México, Miami y Bogotá.

Se han publicado varios libros dedicados a su obra.

Viejo guerrero No. 3

2001

80 x60 cm



¿Qué se le viene a la mente, cuando le menciono la palabra color? El color es el elemento principal, el más representativo en un artista en su labor como pintor. Es el medio por el que uno se expresa.

Es el primer valor que tiene un artista, como medio de expresión. Hay, acerca del color, dos conceptos: uno racional y otro empírico, que es la apreciación que tiene el hombre común sobre el color. El campesino, por decir que la noche era oscura, dice: "la noche era negra", pero resulta que el negro como color no existe. Toda la atmósfera es azul, en distintas gamas, azul profundo. Es bella la historia mitológica del nacimiento de los colores. En el libro primero del Pentateuco dice que, al comienzo, todo era azul y las estrellas, amarillas, y el azul se mezcló con el amarillo y se volvió verde y de allí salieron, en la esfera terrestre, los vegetales. El verde buscó su opuesto: el rojo, y nacieron los seres animados, que tenían la sangre roja. El rojo es vivencia, vida. Y luego se generaron del cielo con el verdor y por el reflejo del sol, los mares; después, los metales y las piedras.

S.E.V. Nuestra efervescente naturaleza tropical, por sí misma, es barroca. **¿Cómo, por medio del color, en su iconografía fantástica, usted puede plasmar la exuberancia de la tierra andina?**

A.V. En todo el espinazo andino, hay gran riqueza cromática: la fauna, la flora tienen una variedad de valores tonales de una riqueza extraordinaria, a flor de piel, que sirve, justamente, como una inspiración, como una identidad que el artista debe acoger, para plasmar en su obra.

S.E.V. Usted nació en el Perú. **¿Cómo el famoso colorido barroco y el oro de las iglesias peruanas influyeron en cuanto a la elección de los colores que serían protagonistas de su obra?**

A.V. Hay un factor determinante en mi carrera: en mi infancia conocí a una bisabuela, que era tintorera, teñidora, como decíamos en la provincia; entonces, yo estuve muy cerca de esa elaboración de alquimia que ella hacía, utilizando toda suerte de elementos: hojas, cortezas, frutos, minerales, para producir colores, para cumplir los encargos de los teñidos de las telas. Yo fui ahondando en esto y creo haber heredado esa sensibilidad que tuvo mi bisabuela por el color. En mí, el color emana con gran facilidad.

S.E.V. ¿Y el oro?

A.V. El oro ha sido un elemento emblemático muy importante de la cultura precolombina. El oro simbolizaba al Padre Sol, en la época de los Incas. Más adelante, vinieron los españoles y le dieron otro uso, en el ornamento del mundo católico, adornando las iglesias, la vestimenta de los santos... Obviamente, todo eso influye en la creatividad de un artista de raíces precolombinas, como yo, y también de la época virreinal, en mi etapa formativa en mi país, pues yo he estado siempre en contacto con las iglesias de mi tierra y en múltiples oportunidades han pasado por mis manos piezas precolombinas, que coleccioné en una etapa.

S.E.V. Darío Ruiz Gómez dice que su obra lo lleva a pensar en la imagen del Condotiero de Firenze, esa gran figura solitaria, de Donatello, pero que, además, en ella se combinan el lenguaje de sus sueños, con el de su cultura propia y el de su vida misma. En usted puede decirse que hay una notable fusión de sensibilidades quechua, barroca y sabanera. **¿Cómo su colorido ha logrado materializar esa permanente fusión de estas visiones culturales?**

A.V. La obra que uno produce, en esta parte de América, es un poco ecléctica, porque tiene que tomar de distintas fuentes. Los conquistadores espa-



ñoses trajeron una serie de conceptos, además de sus vestiduras y elementos decorativos, y su cultura propia empieza a evolucionar en sus realizaciones activas y a producirse un sincretismo cultural, no solamente de la forma, sino también del color. Entonces, un artista, como yo, que ha nacido en los Andes, ha respirado el aire andino y ha estado en contacto con las ruinas precolombinas y las grandes iglesias coloniales, tiene que producir un género de pintura muy sui generis, en el contexto del Arte Latinoamericano, como ha pasado, justamente, con la línea de mi pintura en el campo del Realismo Fantástico, que aquí ha sido aceptado a medias, pero en el mundo peruano o ecuatoriano se ve como apenas natural que mi obra tenga un carácter que pueda llamarse barroco, abigarrado, un entramado bastante exótico, porque, justamente, eso es el continente latinoamericano: sus montañas, sus selvas, su fauna y su flora, su vegetación maravillosa, sus mariposas... Todo esto motiva a un artista y yo me he sentido motivado y eso me ha dado una identidad.

S.E.V. ¿Cómo ha podido su obra, por el color y la composición, lograr un barroco latinoamericano tan moderno y tan refinado?

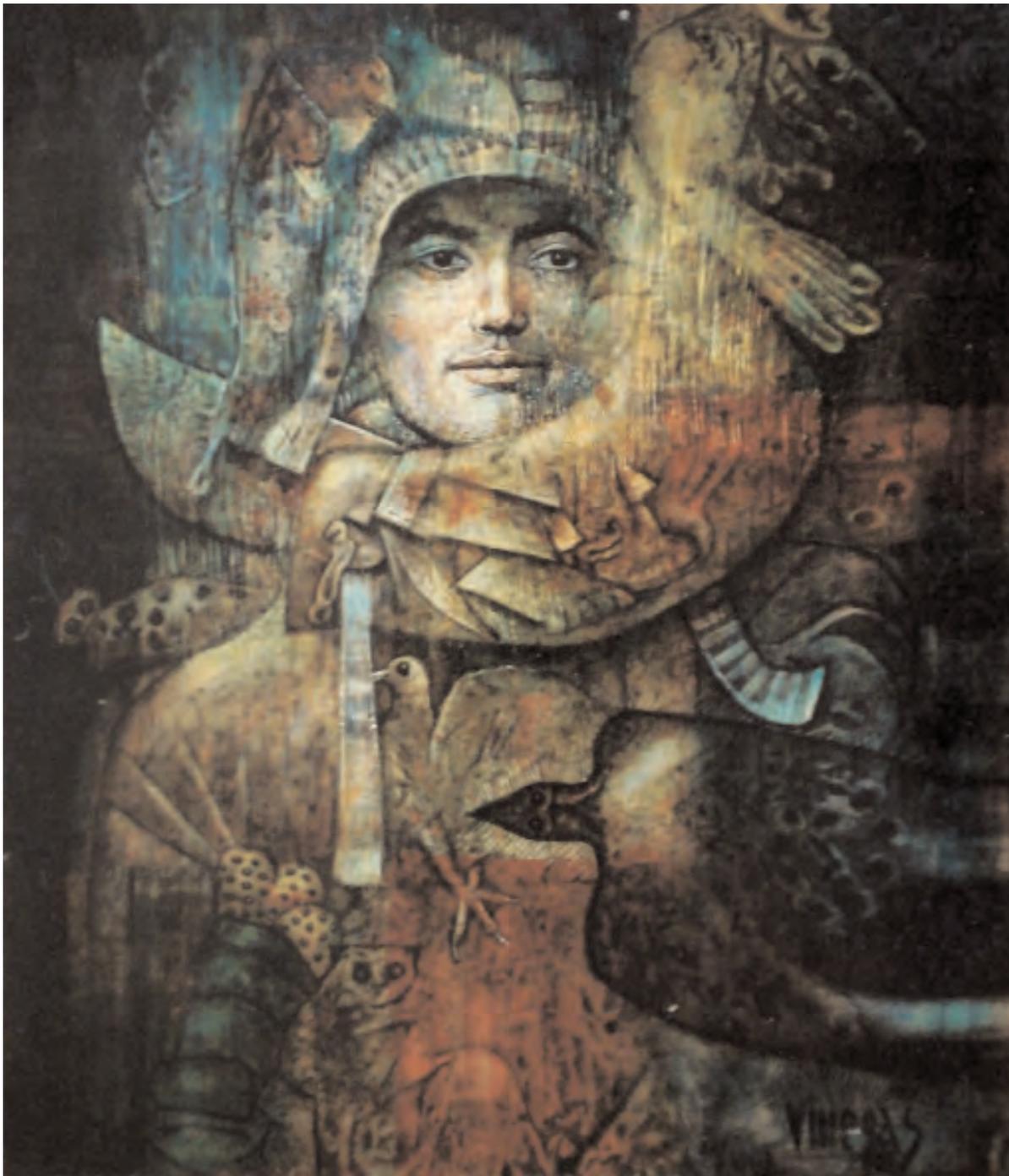
Pintura sobre oro en ritmo tropical

2004

Panel de tabla con hojilla de oro y óleo

115 x 170 cm

A.V. Son otros los tiempos en los que vivimos y el artista latinoamericano contemporáneo tiene que tener las orejas y el sentido de la percepción bien agudizados, para captar una serie de sensaciones que se producen internacionalmente. Las obras tienen que ser concebidas con un criterio racional, en el sentido de que no puede ser como en otros tiempos, en que el artista se lanzaba a crear de una manera no reflexiva, sino casi intuitiva y surgían sus temas un poco elementales. Actualmente, hay muchas exigencias, porque hay normas para manejar el color, normas para manejar los espacios y para la textura. Yo he tenido varias etapas: la formativa, la abstracta (que desarrollé por más de 20 años); luego, el Realismo Fantástico (por otros 20 años), y ahora, desde el año 2002,



Jóven guerrero
70 x 60 cm

S.E.V. Háblenos acerca del papel del color en su obra abstracta

he vuelto a la pintura abstracta, que es una nueva salida en mi caso, dado mi edad, mi profesionalidad y mis experiencias para manejar las superficies y darles la expresividad necesaria, la utilización y el empleo de las distintas texturas y calidades, la mezcla de materiales, las distintas armonías. Hay una serie de factores nuevos que uno incorpora, por toda la experiencia adquirida, a través del tiempo.

A.V. Las formas se rigen por un sistema muy consolidado en la Geometría: las verticales, horizontales, círculos, diagonales, y el color se adapta a estas y les da energía, por eso es importante destacar que en la pintura abstracta se acentúa más la fuerza y la dinámica de las formas, a través del color. El color es el que le da el valor superior a la forma, y, si hay una armonía, desde el punto de vista espacial y cromático, la obra será completa y bella.

S.E.V. Usted ganó uno de los premios del Salón Nacional de Artistas, en 1958, con una obra abstracta llamada "Azul violeta verde luz". Desde entonces, el color ha sido un gran referente en su obra. Háblenos

de los radicales cambios que ha habido en su trabajo y en su manejo del color.

A.V. El color, a veces, es cambiante (intencional o inconscientemente), de acuerdo con los estados de ánimo en los que uno se encuentra. Hay en la vida de un artista muchos altibajos, entonces hay situaciones que han sido magnificadas a través del color. En cada instante, hay determinadas coloraciones, si el artista tiene esa sensibilidad, si está identificado con el empleo de sus medios, que son los colores. La coloración exalta el estado de ánimo del artista y del drama del momento que está viviendo. A mí me ha pasado eso: ha habido etapas, por ejemplo, en que sólo he trabajado en blanco y otras en las que he pintado en oscuro solamente. Yo creo que ahora estoy en una etapa muy brillante y mis colores son muy ricos, muy armoniosos, lo que me tiene muy contento.

S.E.V. ¿Cómo en su obra se alcanza ese magnífico complemento entre color y texturas?

A.V. Yo he observado que, del Ecuador para abajo, los artistas tienden a utilizar las texturas. En la parte de América en que estamos, los artistas no han sentido las texturas ni han tenido sensibilidad para las mismas. Cuando analizamos a cada uno de los artistas, vemos que, por ejemplo, un Grau, un Obregón, el mismo Botero, desdeñan completamente el elemento textural en sus obras, la obra matérica. Los pintores ecuatorianos utilizan mucho la materia y exaltan la textura con el color; los peruanos, igual. En las cerámicas, las artesanías, hay una exaltación de los valores texturales, con una gama de texturas muy rica, sumada a la gama de los colores.

S.E.V. Usted resuelve el colorido de su obra, por medio de la técnica de la sustracción. Háblenos del esgrafiado en sus colores, de cómo usted, después de dar varias capas de colores, pinta y raspa.

A.V. Un artista es, a veces, como un alquimista. De acuerdo con su experiencia, puede solucionar sus problemas, para expresarse con alguna rapidez y con mejor efecto y lograr una serie de posibilidades que enriquezcan la pintura. Yo me he ingeniado una serie de técnicas, no solamente estilísticas (que son intrínsecas y muy personales), sino también en la parte técnica, del oficio. Cenini, por ejemplo, antes del Renacimiento, desarrolló una serie de propuestas para hacer su trabajo, desarrollando distintos medios; así mismo, yo he estudiado mucho las distintas posibilidades de solucionar problemas en el lienzo. Por ejemplo, yo mis lienzos los preparo a base de blanco de zinc, casi como un estuco muy brillante, casi como una porcelana, que tapa las tramas de las telas

El color es el que le da el valor superior a la forma, y, si hay una armonía, desde el punto de vista espacial y cromático, la obra será completa y bella.

y ahí hago mis bocetos, los coloreo y los cubro con otras superficies de colores. Entonces, hago una estratificación de colores cromáticos en las telas y luego dibujo determinados temas y, en vez de pintar, empiezo a sustraer, hasta la parte que me interese y creo un género de pintura bastante grato a la vista, como textura visual de un laberinto de elementos y accidentes que se producen en la tela, por esta manera de trabajar que tengo. Como decía, el acabado que hago es a base de raspado, con distintos elementos cortantes, hasta con cuchilla de afeitar, con los que voy sacando a la manera de talla o de grabado en metal. Eso hace posible que los entendidos en la materia le den valor a ese tipo de trabajo, que es como de alquimista o de artesano o de obrero. Comparado con los falsificadores, ellos pintan mis cuadros, yo sustraigo, yo extraigo de esa maraña de elementos que he ido puesto y superpuesto en las superficies de las telas: yo empiezo a buscar como un minero la belleza que se puede encontrar debajo del óleo, contrario a los falsificadores, que creen que están haciendo Villegas auténticos.

S.E.V. Explíquenos cómo logra el efecto de veladuras y transparencias en sus colores.

A.V. Lo de las veladuras tiene una connotación muy especial. Los grandes maestros del Renacimiento para adelante, hasta Rembrandt y los artistas contemporáneos, han utilizado el valor de las veladuras, de la superposición por velados. Vemos como Leonardo da Vinci habla de las veladuras que emplea para el fondo de sus figuras; sin embargo hay muchos artistas que tienen

mucho temor de utilizarlas, porque hay que dominarlas y hay que conocer la naturaleza de los colores en su materia, de cuáles se transparentan cuando uno los pone sobre otra superficie. Esa superposición de veladuras hace misteriosos los cuadros. Hay pintores que no utilizan veladuras, como Grau, por ejemplo, que pintaba directamente al óleo, con la pasta, con la materia. Lo mismo, Botero. La veladura es un género bastante complejo y dúctil, es maravilloso si uno lo sabe utilizar creando colores misteriosos, mágicos y extraordinarios.

S.E.V. ¿Por qué esa obsesión por los ocres?

A.V. Hay dos gamas de colores: las gama de colores terrenales y los estelares. Los terrenales son elaborados de tierra y minerales que hay en la corteza terrestre y son procesados y producen una coloración. Yo tengo mucho más apego por estos, desde el punto de vista de la etnia, de la parte indígena, de mis antepasados que utilizaban mucho la corteza terrestre; no había todavía colores sintéticos. Los colores estelares, que se descubrieron luego, generalmente son sintéticos e imitan los colores del arco iris: los siete colores procesados, a través del prisma. Es un factor determinante que en ciertas obras uno pueda manejar esos materiales, alternándolos o separándolos: pura tierra o puros colores estelares. Existen esas dos polaridades: lo estelar, que viene de la descomposición de los rayos del sol, y los minerales y elementos de la tierra, con los cuales uno puede pintar.

S.E.V. Usted es un gran amante y conocedor de la Música Clásica. **¿Los matices de la música que escucha mientras pinta influyen en algo en los colores que usted va llevando al lienzo?**

A.V. Hay muchas versiones en relación con la Música y el color. Por ejemplo, en la Música hay siete notas y en la escala cromática hay siete colores. El músico habla mucho del color de la Música y el pintor, de la musicalidad del color. Cuando los valores tonales están en su sitio es como cuando las notas están precisamente adecuadas y crean una serie de sonidos armónicos. Lo mismo pasa con el color: si los colores están bien encajados, en su justo valor, en una superficie, la composición es rica, así sea figurativa o abstracta.

S.E.V. ¿Cuál sería la diferencia principal del colorido suyo, y en general, del Arte de esta parte de América, con el del gran Arte Universal?

A.V. Cuando hice una exposición, en los años sesenta, en París, yo llevé un conjunto de obras abstractas. Me decían que llevarlas a París era como llevar leña al monte, pero me encontré con la sorpresa de que la coloración mía era completamente distinta a la que usaban en la escuela europea. La coloración americana tiene otro acento, tiene otra magia, tiene una connotación muy especial y eso ha trascendido y ha sido captado por algunos europeos, como Paul Klee, quien, al revisar algunos restos arqueológicos, de tejidos y cerámicas peruanas, captó esa esencia expresiva de especial color, ajeno al mundo europeo. Y ese es el caso mío, porque la coloración de mis obras es muy especial, comparada con la obra de otras latitudes y eso me ha distinguido muchísimo, me ha dado una identidad, en todos los lugares en los que he expuesto.

S.E.V. Usted fue profesor de algunos de los grandes coloristas de Colombia, como Lorenzo Jaramillo, Beatriz González, Fanny Sanín, Germán Londoño y Ana Mercedes Hoyos. **¿En qué cree usted que pudo influir su enseñanza en el colorido de la obra de estos discípulos?**

A.V. Yo me especialicé mucho en el tema del color, porque no sólo es la forma, sino también el color. El valor creativo de un artista se exalta con el color, que tiene su mecánica, su metodología de empleo. Por eso, se habla, por ejemplo, de la musicalidad del color. Turner, por ejemplo, trabajaba con puro color y pura materia y lograba unas armonías extraordinarias. Todo el fenómeno del Impresionismo en el empleo del color es basado en los estudios de Goethe de la



descomposición de la luz a través del prisma, que consolidan teóricamente que el color existe, no como en otros tiempos en los que el artista ponía los colores de acuerdo a su gusto, por intuición. Ya, más adelante, el empleo del color es un factor determinante para exaltar la forma, los temas y el drama y formar un misterio en su manejo. En mi época de docencia, hice énfasis en la importancia que debe tener el color en la pintura y muchos discípulos míos captaron ese interés, como Lorenzo Jaramillo, Jacanamijoy y una serie de artistas que supieron recibir los conceptos y las ideas que yo les infundí en mis clases, en las distintas universidades, porque para mí es un factor determinante el color, ese color que me ha distinguido, a través de toda mi carrera.

S.E.V. Haciendo un parangón con García Márquez, en lo literario; en lo artístico, usted ha sido señalado como el pintor del Realismo Mágico. **¿Cuál es el secreto del colorido que ha puesto a Colombia en el mapa mundial?**

El mundo de la madera y el color
2005
Óleo sobre arpillera y tabla
115 x 170 cm

A.V. Como había dicho antes, el colorido es una característica muy especial y de alto significado en América Latina. Así, en mis trabajos figurativos, los colores están sujetos a la simbología y a la figuración por la que yo opté, creando grandes orquestaciones cromáticas, porque, justamente, eso es lo que le da validez a una obra: el colorido, la musicalidad y el ordenamiento de los colores, manejar los valores tonales con un criterio analítico, no de una manera espontánea, porque la espontaneidad en la pintura puede estar en los rasgos que le den energía a los acentos de las obras, pero con mucha meditación para utilizar los colores, porque está en juego una serie de valores que tocan con el sentimiento, por eso hay colores que remiten a la Poesía, a la Literatura, al drama, al misterio, y mi aporte está en eso, en la armonía, la musicalidad del color.



OMAR RAYO

"La única forma de crear es estar loco"

Omar Rayo Reyes nació en Roldanillo, Valle, en 1928. Estudió Dibujo por correspondencia, en la Academia Zier, de Buenos Aires y, años más tarde, en 1959, en México, gracias a una beca que le concedió la OEA.

De su famosa obra se han realizado exposiciones individuales en Roldanillo, Bogotá, Medellín, Cali, Barranquilla, Manizales, Bucaramanga, Popayán y Pereira y en el Exterior, en París, Nueva York, Tokio, Pekín, Washington, Barcelona, Buenos Aires, Chicago, México DF., Miami, Cincinnati, Norman (Oklahoma), Virginia, Filadelfia, Pennsylvania, Maine, Lexington (Kentucky), Sao Paulo, Rio de Janeiro, Brasilia, Santiago de Chile, Caracas, Maracaibo, Lima, Arequipa, Cuzco, Montevideo, Ciudad de Guatemala, Panamá, La Paz, Quito, Guayaquil, Monterrey, Guadalajara, Xalapa (Veracruz, México), San Juan de Puerto Rico, y en bienales y muestras colectivas en París, Nueva York, Londres, Tokio, Venecia, México, Boston, Hollywood, Baltimore, Stanford, Filadelfia, Washington, Madrid, Barcelona, Roma, Berna, Nápoles, Santiago de Chile, Nagoya, Ginebra, Liubliana (Eslovenia), Mayagüez (Puerto Rico), Pescia (Italia) Quito, Knoxville (Tenne-

ssee), Manchester (New Hampshire), San Marcos (California), Long Beach (California), Honolulu (Hawaii), Cracovia (Polonia), Osaka (Japón), Frochen (Alemania), La Habana y en muchas otras ciudades de Noruega, Nueva Zelanda, Hungría, Alemania, Costa Rica, Francia... En total, más de 200 exposiciones.

En 1958 obtuvo premio en Dibujo, en el XI Salón de Artistas Colombianos y en 1970, el primer premio, en el XXI Salón de Artistas Colombianos. En 1971, obtuvo el "Premio Internacional", en la gran Bial de Sao Paulo. También ganó premios en la Segunda Bial Interamericana de México, la I Bial de Quito, la de San Juan de Puerto Rico y en el Museo de Arte de Filadelfia.

Ha recibido innumerables distinciones y condecoraciones y se han publicado varios libros dedicados a su obra. Su obra está presente en numerosas colecciones sobresalientes y en más de ochenta museos, en todo el mundo.

En 1981, se inauguró el Museo Rayo, en Roldanillo, que consta de ocho edificios iguales de forma octogonal y nueve metros de altura, que ocupan un área de 1.500 metros cuadrados. Desde allí, se ha consagrado a promocionar las diversas manifestaciones artísticas y literarias en Colombia.



De la serie "La crisálida del arbol"

2004

Acrílico sobre lienzo

40 x 40 pulgadas

¿Cuáles son las fuentes de su colorido? Yo solamente tomo los tonos de la naturaleza. Como soy un hombre tropical, me queda muy fácil. Tengo mis propias fuentes. Aquí es puro colorido: los arreboles, los atardeceres, los arco iris, las frutas, las flores...

S.E.V. Sí. Para usted siempre han sido muy importantes los colores del arrebol.

O.R. Una cosa muy interesante que yo siempre observo es que la gente no sabe de color. Yo tengo que decirles permanentemente: "Si quieren saber de Arte, miren los arreboles". Pero no ven los arreboles, porque, como es una cosa que está en el entorno, no les importa observarla, creen que no hay valía. Ahora, que estuve en el hospital, enfermo gravemente, me llamó un gran amigo mío que se llama Juan Lozano Ramírez y me dijo: "Omar, cuando tengas tiempo y te sientas un poco mejor de tu ánimo, salte corriendo de ese hospital y te vas a Roldanillo, te sientas en un taburete de tu abuelo y te pones a observar el arrebol, y verás que te curas inmediatamente". Eso es una maravilla y eso puede suceder.

S.E.V. ¿Cómo es eso de que "el color es una enfermedad"?

O.R. Claro. Porque vivimos inmersos en el Trópico, y el Trópico es una enfermedad que hace las cosas alucinantes. Ahí tenemos a García Márquez y los grandes creadores suramericanos o tropicales. Todos están inmersos en el Trópico y, por ende, en la luz, y por eso todos están locos. ¡La única forma de crear es estar loco!

S.E.V. Explíquenos por qué el color ha sido fundamental para generar sensaciones específicas en su trabajo, como la del movimiento que es visible en muchas de sus creaciones.

O.R. Yo creo que el movimiento está en la pintura y en la forma, no en el color. El color es luz, en cambio las formas se entrelazan y producen el relieve y a través de la luz y la sombra se producen más efectos. Por ejemplo, ver un arrebol es algo fantástico y yo no le veo mucho relieve a un arrebol, ese relieve está cambiando permanentemente. A mí, para adquirir el color, me inspiran mucho los arreboles.

S.E.V. ¿Cómo por la sombra y por el color usted ha logrado ese efecto de volumen en sus pinturas, que inflan las cosas y las hacen ver tan reales?

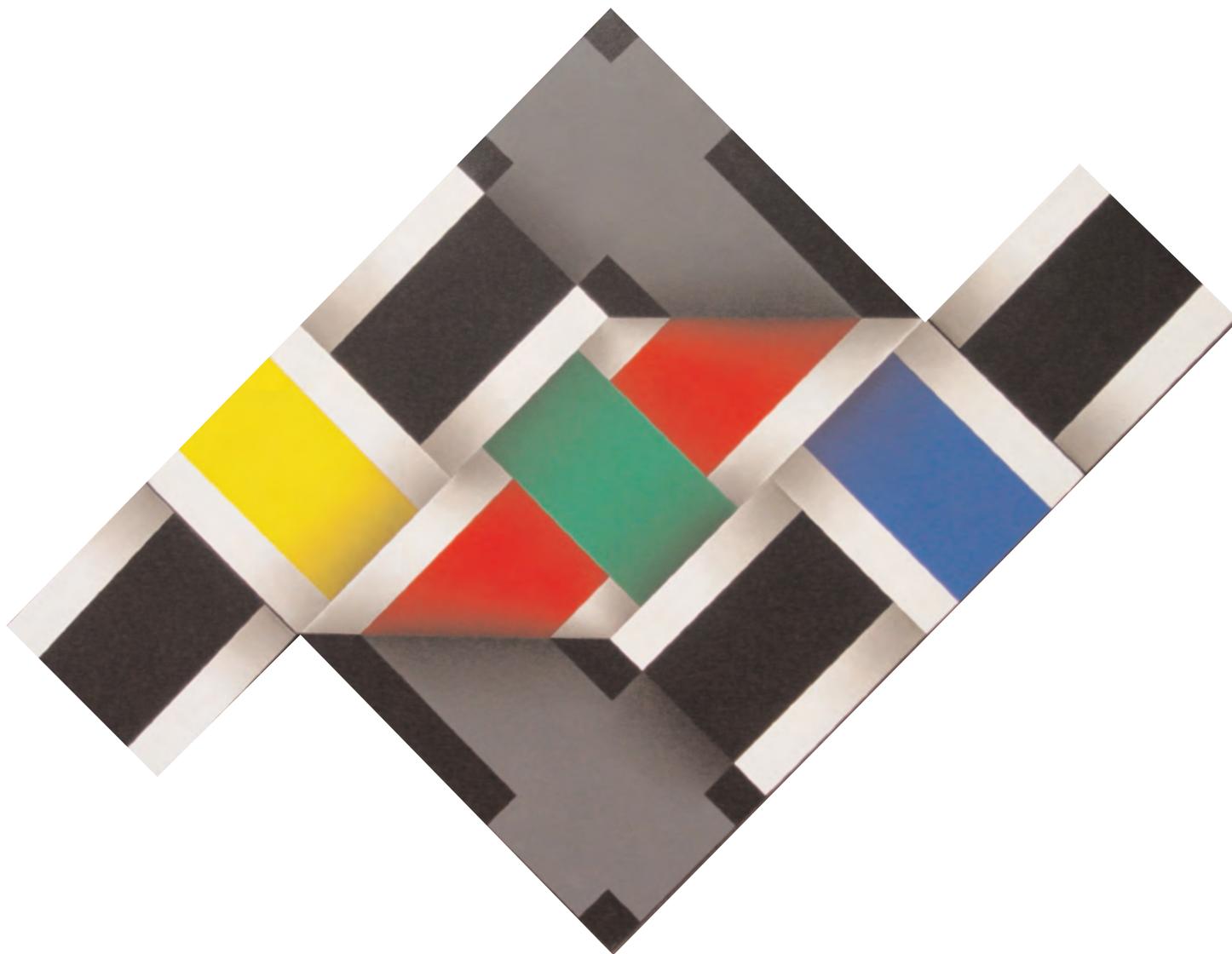
O.R. Es solamente mirar la naturaleza, observarla. Sencillamente, la tomé y la puse en mis obras. Eso no es descubrir nada nuevo, realmente. Es muy fácil. En realidad, pintar es muy fácil. Ahí no hay ningún truco, ninguna trampa, ningún duende como de circo.

S.E.V. Sus primeros intaglios fueron en blanco sobre blanco. ¿Qué lo llevó a agregarles color y qué destacaría del colorido de los mismos y del dispendioso proceso de su aplicación?

O.R. Su proceso de aplicación no es tan complicado, es, sencillamente, meterse en el mundo del color, del Trópico. Para mí el color no es complicado para ejecutarlo. Al contrario, es muy fácil, y, como es tan fácil, es peligroso. Es como jugar con una pelota de colores. Es jugar con la luz, porque el color es todo luz. A veces, en Roldanillo, el color es tan brillante, que se ven dos sombras en las cosas.

S.E.V. ¿Cómo es eso de que los colores tienen vida propia y que, en sus pinturas, son una prolongación de su propio ser?

O.R. Esa es una metáfora, un juego de Poesía. Tú, como buen poeta, sabes que uno en la creación empieza a jugar y a inventar formas, ideas, colores y luces.



De la serie "La corteza del arco iris"

2003

Acrílico sobre lienzo

40 x 60 pulgadas

S.E.V. ¿Qué grandes coloristas de la Historia considera que han influido en la selección de su estilo y de su colorido?

S.E.V. Explíquenos eso de que, cuando está usted en Nueva York, se siente ciego por la contaminación y por eso pinta en blanco y negro, pero, cuando está en Roldanillo, el calor del trópico hace en su obra explote un torbellino de colorido.

O.R. Así es. La nostalgia me hace pintar en blanco y negro. No recuerdo los colores, porque los colores no son para recordarlos: son para verlos. Es imposible recordarlos todos. Hay que estar frente a ellos, hay que estar presente y verlos.

S.E.V. Usted vive rodeado de poetas. ¿La Poesía ha influenciado en algo el color de sus obras?

O.R. Mi obra es Poesía, son metáforas visuales. En vez de escribirlas, las pinto. Cada cuadro mío es una metáfora visual.

O.R. Es muy difícil. Yo tomo mi colorido del Trópico, no de los artistas. Me interesa ver las obras, pero no dejar una influencia de ellas. Ellos han usado unos colores para determinadas formas, placeres y cosas y, en cambio, yo los tomo para otras cosas.

El color se presenta de un modo en la naturaleza, pero luego es reinterpretado por el hombre.



"San Jorge"

2006

Óleo y acrílico sobre lienzo

100 x 150 cm

S.E.V. Háblenos de ese equilibrio magnífico que usted ha encontrado en el blanco y en el negro y que ha explorado y desarrollado con una imaginación casi infinita. Eduardo Serrano dice que eso es lo que más puede destacar dentro del color en su obra.

O.R. Allí simplemente juegas con tu imaginación, con tu talento, con tu creatividad, con tu formación estética. Con los colores es como jugar con un juguete refinado; en cambio, con el blanco y negro, todo lo que tú sabes de estética está planteado ahí.

S.E.V. Háblenos de la relación color-textura en los distintos períodos de su obra, especialmente en los intaglios.

O.R. Yo poco uso la textura. En los intaglios sí, porque todo es luz y sombra allí y uso los relieves del papel mismo, pero mi pintura es casi siempre lisa, porque así son el color y la luz.

S.E.V. Hablemos un poco acerca del color en el período surrealista de su obra.

*"La nostalgia me hace
pintar en blanco y negro".*

O.R. Ese período fue muy furtivo. Mi propósito no era ser un pintor surrealista, para nada. Sencillamente, yo comencé a pintar esas cosas surrealistas, porque tenía la influencia de Ives Tanguy, el famoso pintor francés, y de algunas cosas de Dalí. Como leía mucho la Literatura Francesa de esa época, pues me interesó mucho plantear también, a mi manera, las cosas tropicales. Eso se llamó el "bejuquismo" y fue una cosa muy pasajera, uno de mis pasos para llegar a ser un artista. Así como fui caricaturista también.

S.E.V. ¿Se está aportando, hoy en día, algo nuevo, en color, dentro del Arte Colombiano?

O.R. En América Latina se da el gran Arte del mundo. Aquí está todo por hacer. Yo me pongo a observar y veo que los artistas europeos simplemente se están repitiendo. El color para ellos, a veces, no es suficiente material. En cambio, nosotros estamos en el Trópico, que es una manera de ser surrealista.

S.E.V. ¿Después de vivir por tanto tiempo fuera, cree haber logrado en su color una auténtica vibración latinoamericana?

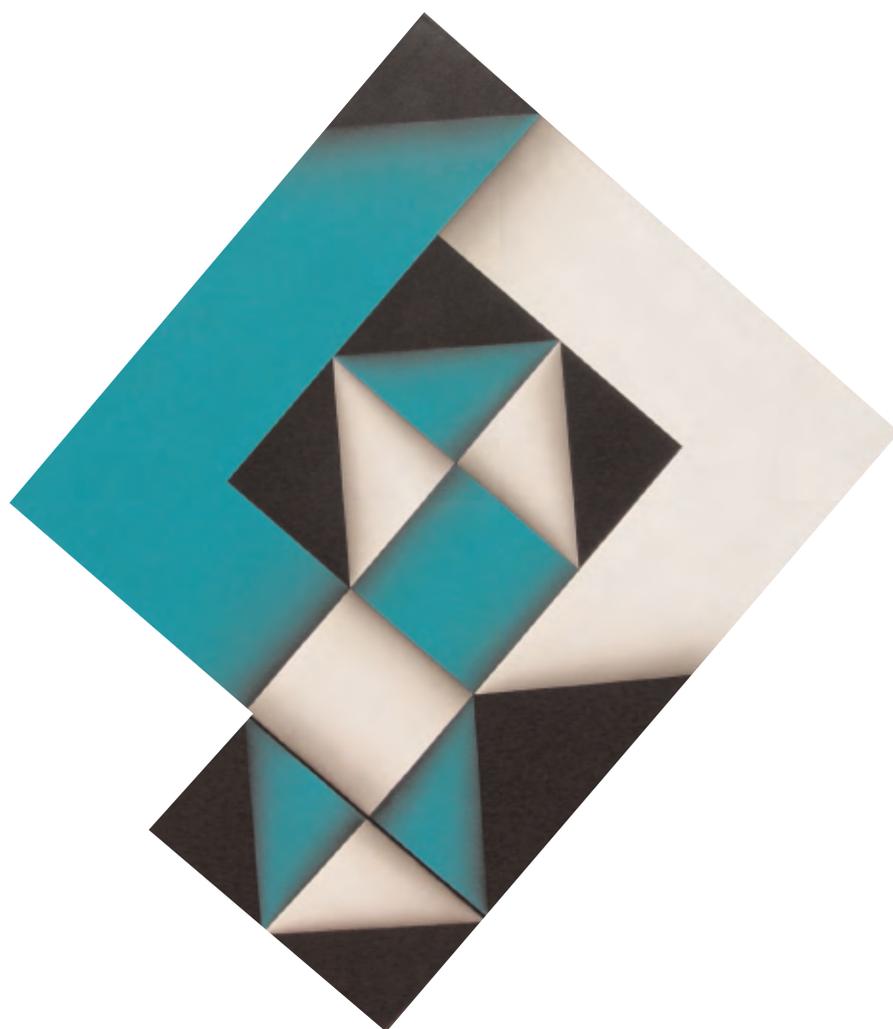
O.R. Es que siempre estoy muy triste de no tener entre manos esa admiración tropical y siempre estoy volviendo a América Latina, al Trópico, porque esa es la pauta mía, mi estilo, mi individualidad, mi carácter.

S.E.V. Háblenos de la expresividad en sus colores, de cómo manifiesta a través de la densidad de los mismos toda su emotividad y cosmovisión.

O.R. Eso ya es meterme en otros campos, como la Literatura, la Poesía o la Música. Yo, por ejemplo, pintaba con música, pero ahora no pinto con música, porque el valor de los cuadros se enreda en el valor de la música, entonces se me hacía un nudo en la cabeza y yo no podía concretar o terminar una obra. Ahora pinto en silencio, exclusivamente con el sonido del aletear de las mariposas.

S.E.V. El color se presenta de un modo en la naturaleza, pero luego es reinterpretado por el hombre. Por ejemplo, el rojo, que es la sangre, evoca peligro, y el rojo de un semáforo, que es un símbolo creado por el hombre, simboliza peligro también. Háblenos de la simbología del color en su obra.

Mi obra es Poesía, son metáforas visuales. En vez de escribirlas, las pinto. Cada cuadro mío es una metáfora visual.



xxxxxxx

O.R. Ese es un juguete muy bello. Yo me pongo a jugar con los colores primarios, en primera instancia, cuando estoy haciendo una obra y cuando termino el cuadro, veo que el azul o el amarillo no se acomodan a la creación y, entonces, ellos chillan y me dicen: "Omar, quítame de aquí, aquí quedó muy pesado". Entonces, tengo que quitar ese color, ponerlo en otra parte o bajarle el tono. Ese es un placer y creo que es algo que les pasa a muy pocos artistas en el mundo.

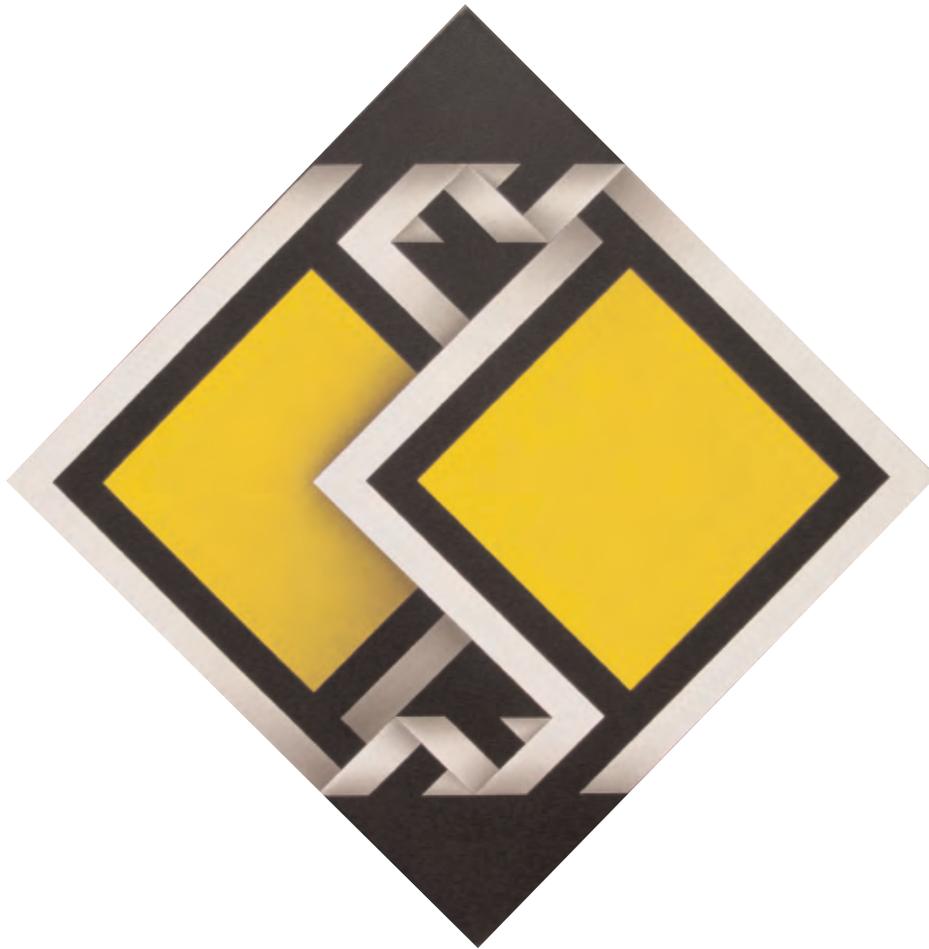
xxxxxxxx

S.E.V. Hablemos acerca de esa importancia que tienen en su obra los colores primarios

O.R. Justamente, en Medellín, cuando yo daba una charla, explicaba que los colores primarios, que son el rojo, el azul y el amarillo, es como tener una escuela de niños en la casa, todos son traviesos y audaces y malos, no tienen educación todavía y chillan y patean y hacen teatro. En cambio, los colores secundarios, o sea el verde, el rosado, el naranja, el violeta... ya están más formados, más educados, entonces esos ya no gritan sino que susurran.

S.E.V. ¿Cree que el suyo es un color sin época, más allá de los lenguajes cromáticos establecidos?





O.R. Eso sí es cierto. Los poetas y los pintores estamos muy adelante. Yo vengo haciendo color y no he cambiado en el color. La evolución dentro del color no la siento, no la veo, quizás porque está muy cerca de mí. Siempre que me propongo un problema estético, lo soluciono a través del color, y ahí es cuando me doy cuenta de que soy un colorista.

S.E.V. **¿Qué grado de importancia le daría al color en su obra?**

O.R. El color es el alma, es luz y si no hay luz, no hay nada, ni siquiera sombra. El negro, que también es muy bonito, es cuando la falta de luz se acumula.

S.E.V. Muchos ven en su color y en su obra misma reminiscencias del preciosismo artesanal de la orfebrería y urdimbre de las tribus autóctonas colombianas. **¿Ha sido su intención rendir homenaje a nuestro arte artesanal?**

O.R. No, no me ha interesado realmente. Los admiro, eso sí, y los elogio y siempre que llego a un país donde hay artesanía u obra precolombina, inmediatamente voy al museo donde están expuestas, para rendirles

xxxxxxx

pleitesía. Pero no tengo referencia de ellos. La Geometría es solamente una. Quizás he bebido también en sus fuentes, pero mi geometría no se parece en nada a ellos, ni siquiera a la de los grandes creadores geométricos. Yo tengo mi propio sentido, mi propio estilo.

S.E.V. **¿Cuál período exaltaría por su mayor aporte al color en el Arte?**

O.R. Yo creo que nuestra época es en la que mayor color se ha visto, en la Historia de la Plástica, es nuestro tiempo.

S.E.V. Grandes coloristas de Colombia

O.R. Ramírez Villamizar siempre fue un gran colorista. Villegas es un gran colorista. Dentro de la Pintura Geométrica, no encuentro un gran colorista. El color de Negret no me interesa, ni me seduce, para nada.



MANUEL HERNÁNDEZ

"Para mí son esenciales los silencios"

Manuel Hernández nació en Bogotá, en 1928. Realizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Chile, la Academia de Bellas Artes de Roma y en el Arts Students League, de Nueva York. Profesor y decano de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Cofundador y director de la Escuela de Bellas Artes de Ibagué.

Ha realizado más de 70 exposiciones individuales y 120 colectivas, en Colombia y en ciudades como París, Nueva York, Londres, Roma, Madrid, Washington, Milán, Bonn, Sevilla, Friburgo, Nagoya, Osaka, Boston, Buenos Aires, Río de Janeiro, Lima, Caracas, Panamá y Quito.

Ha participado por Colombia en las bienales de Barcelona (1955), Venecia (1958), México (1959), Córdoba (Argentina, 1980) y Sao Paulo (1991) y en la Exposición Internacional de París (1956) y el Festival Internacional de Pintura, de Cannes (1976).

Entre las distinciones que ha logrado, en el medio pictórico, se encuentran el Primer Premio en Salón de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia (1955); mención honorífica de la Fundación Guggenheim, de Nueva York (1956); primer premio en el XIII Salón de Artistas Colombianos (1961); primera mención de honor en la Primera Bial Iberoamericana de Pintura de Medellín (1968); mención de honor en la Segunda Bial de Lima (1968); ser declarado fuera de concurso en el XX Salón de Artistas Colombianos (1969, y ser seleccionado para participar en la exposición "L'Art Colombien a travers les siècles", en Petit Palais, en París (1975).

Ha recibido numerosos homenajes, entre los que sobresalen la Orden de la Cruz de Boyacá, máxima distinción nacional, impuesta por el presidente César Gaviria (1994); la Medalla "Instituto Colombiano de Cultura", concedida por el presidente Belisario Betancur (1986); el Honoris Causa en Artes Plásticas, que le otorgó la Universidad de Antioquia (2006); la Gran Orden del Ministerio de Cultura de Colombia (Homenaje Nacional, 1998); la condecoración "Premio Excelencia Nacional al Mérito" (Universidad Nacional de Colombia, 2000) y la exposición itinerante con sus obras, homenaje que organizó el Gobierno de Colombia y que se presentó en Indonesia, Malasia, Corea, India, Filipinas, China y Australia. Se han publicado varios libros acerca de él y su obra.

Obras suyas están presentes en 40 instituciones públicas de Alemania, Brasil, Colombia, México, Venezuela, Estados Unidos y Panamá, de las cuales sobresalen su mural "Signos y leyes", en el Congreso de Colombia y el que le encargó el famoso arquitecto Oscar Niemayer, ubicado en el Parlamento Latino del Memorial de las Américas, en Sao Paulo.

Él nos ha dicho que: "Para mí el color es el hecho crucial. El pintor tiene que tener una gran sensibilidad para poder diferenciar entre la posibilidad de la gama del arco iris, que es lo primero que se nos señala, hasta la posibilidad de entrar a catalogar la parte fundamental de la luz. El artista necesita tener una observación muy esencial de toda la pintura, ver cómo el color empieza en el siglo XX a tener una fundamentación totalmente diferente a lo que era en el período Romántico".

Pendiente ficha técnica



S.E.V. ¿Qué papel han jugado el color y su utilización en la investigación formal que usted ha desarrollado con tanto interés, a lo largo de los decenios, que tanto exaltó Marta Traba?

M.H. Lo fundamental es que para la consecución del elemento pictórico mío tuve la necesidad de ser muy observador de las corrientes anteriores. El artista que no penetra en lo clásico, que no conoce cómo el color ha evolucionado, es muy difícil que haga lo particular, lo propio. Es necesario empezar a sentir cómo el color establece

los pasos, las distintas etapas, frente a la pintura, a través del tiempo. Para mí, por ejemplo, la parte atmosférica es fundamental, relacionada con la superficie de mi pintura. Por eso, yo empiezo a sensibilizarme con la observación que tuve, por suerte, en el Museo de Roma, al ver 22 obras de Marc Rothko, que me impactaron, porque él, de algo bidimensional, lograba una atmósfera, por el solo hecho de esa vibración de los planos de color. En esa exposición pude sentir la misma vibración que sentí cuando observaba a Velásquez. Lo esencial es que, asimismo, uno encuentra esa gran diferenciación entre la parte de

Pendiente ficha técnica



señalamiento de corte radical bidimensional plano, que establece un Matisse. Esa sensación atmosférica de capas superpuestas es lo que yo he trabajado, arrancando incluso del negro. Yo parto del negro como base y voy superponiendo capas, o, a su vez, a la inversa, también puede ser, del blanco con capas superpuestas. Lo esencial en mi caso es no perder el sentido atmosférico, de los contornos, de los rompimientos, de los bordes. Extrañamente, la pintura se encuentra, pienso yo, cuando se niega totalmente el color. Cuando el artista penetra en esa consideración empieza a presentir cómo el más leve toque sobre una superficie negra crea una atmósfera de una gran sensibilidad. Lo mismo sucede cuando el artista, a la inversa, como Matisse, descubre que sus colores necesariamente tienen que ser muy puros, muy crudos, y el blanco y el negro le sirven de ajuste. Siempre el blanco y el negro estarán uniendo la totalidad de los colores, relacionándolos y dándoles estructura.

S.E.V. Según Eduardo Serrano, el factor determinante en la obra de Botero es el volumen; en la de Obregón, la espontaneidad; en Rayo, la geometría; en Manzur y en Grau, el conocimiento de la Historia del Arte, y en Manuel Hernández, es el color. **¿Por qué cree que su fuerte determinante es el color?**

M.H. Supongo que es por la sensibilidad, no de la estridencia, sino por las variantes de superposición de capas, conservando todavía las atmósferas y las contundencias que el color deja como tal. Yo parto de una gama de color de diferente altura, pero siempre con un toque de vibración. Me interesa que sea una vibración continua y que establezca rupturas en los bordes, algo muy cercano a lo que hizo con una gran inteligencia Rothko.

S.E.V. **¿Qué resultado especial daría a su colorido el hecho de que sus colores son preparados por usted mismo?**

M.H. Es clave para mí la consistencia del pigmento. Yo, desde el comienzo, preparé mis colores, porque, al descubrir en el manejo técnico tanto los espesantes como las cargas que llevan los colores, pueden tener la penetración de una serie de concentraciones que el artista tiene que aprender a aplicar, para beneficio del color.

S.E.V. Háblenos de cómo manifiesta a través de la densidad de sus colores su lirismo personal.

M.H. Yo creo que mediante el conocimiento que he podido ligeramente y modestamente ir encontrando. Yo no tengo la verdad de lo que realmente sea el hecho categórico de lo que deba ser la pintura en su gran expresión. Más aún, yo creo que el tiempo dirá, al observar mi obra, si en verdad pude encontrar un factor de validez. Solamente el tiempo va dando el reconocimiento del artista, porque la obra, al quedar descubierta totalmente, pasa a ser la defensora de sí misma. Si hay obras que se defiendan por su contundencia de verdad, pues trascienden. Si no, pues, como todo en la vida, pasará al olvido.

S.E.V. Sus azules, merecen ítem especial...

M.H. Yo creo que hay una vibración nostálgica de la noche, que me interesa muchísimo, y no dejo que el azul resulte un azul crudo. Su vibración nocturna cercana le da todo tipo de matices. No es un azul lanzado o puesto desde una paleta, sino que es un azul que puede arrancar del negro y convertirse, como vemos en Albers (la superposición de colores por oposición). Muchos de los colores míos, por oposición de la vibración del color, por cercanía, hay que combinarlos, para que tengan esa vibración.

S.E.V. Hablemos de esa maestría que usted ha alcanzado en la utilización del negro sobre negro, blanco sobre blanco, gris sobre gris...

M.H. Para mí son esenciales los silencios. Me parece que el negro produce unas atmósferas silentes. Pero no es el negro: el negro y el blanco establecen los dos factores magistrales de oposición, que, a su vez, dan nacimiento con la luz, que a su vez, personajes como Matisse llevaron al extremo, cuando teniendo una obra absolutamente plana (como en su última obra), él hace que el blanco y el negro, con distancia, hicieran la vibración de templanza, lo mismo que Picasso. El negro produce algunas veces ajustes de

fuerzas del interior y otras versiones de vibraciones salientes y texturales. Muchas veces, un negro mate es fundamental para un negro brillante, eso es lo que he tratado de investigar, en mi obra.

S.E.V. ¿Está de acuerdo con atribuir la cualidad de espirituales a sus colores?

M.H. Principalmente, es lo que yo busco. Yo creo que, además de que me interesa mucho que la persona que vea mi pintura se sorprenda, ante todo, yo me sorprendo, como ella. Las verdades de la pintura se encuentran por inesperadas, porque no son previamente fabricadas, sino que tienen esa emoción espiritual. En un tiempo dije que me habría gustado haber sido monje para establecer lo que sintió un Piero della Francesca, en su momento, o un Fra Angelico, es decir, algo muy monacal. Pero, en estos tiempos, yo creo que el artista puede hacer los señalamientos con su misma pintura y yo espero haber dejado una huella en ese sentido.

S.E.V. Háblenos del color de Colombia en el color de su obra

M.H. De Colombia siento que hay algo que señalar, que es que nosotros recibimos la luz totalmente vertical, lo cual no sucede con los europeos. Aquí, cuando yo viajo a tierra caliente, empiezo a ver una vibración en la atmósfera, la misma vibración que siento en nuestra naturaleza, que se reproduce sola. Aquí tenemos una gran consistencia. Por eso me duele cuando insisten en que los pintores latinoamericanos no tenemos sensibilidad de color. Yo creo que somos pintores de una gran maceración, porque la misma naturaleza ha producido esa consistencia, de esas calidades de que la pintura es mínima de elementos. En el mismo negro: simplemente, con pequeñas evoluciones, el negro mate establece esas dos posibilidades de la verticalidad al medio día. Nosotros somos pintores tropicales, nos tocó el medio día, y si eso lo descubre el artista, está diciendo verdad.

S.E.V. ¿Cómo enriqueció su colorido la experiencia de haber vivido en Chile y haber conocido a Matta?

M.H. Realmente, tuve la suerte de un anticipo a lo que después pasaría con el Arte, cuando estudié en la Escuela de Bellas Artes, que es bellísima, en el Parque Forestal, copia del Petit Palais de París. El caso Matta es muy categórico, porque en él encuentro que había una inmensa sensibilidad de la espontaneidad abierta, de esa magia casi inesperada y del color fundido, botado, contrariamente a lo que también encontré en ese momento en el caso del pintor argentino Emilio Pettorutti, que también había conocido a Picasso. Pero Matta tenía la fuerza de esa inquietud de la gran improvisación en su momento, que fue muy cercano a los movimientos norteamericanos. Matta es uno de los introductores de la nueva pintura, no sólo latinoamericana, sino americana, en general.

S.E.V. Para muchos, usted es el artista abstracto más prestigioso y coherente del país. ¿Qué destacaría de los colores que ha utilizado, en las distintas series de sus abstracciones?

M.H. Yo creo que lo fundamental es querer integrar un color, ante todo, consistente. Me parece que el color necesita ser puesto no con elemental superficialidad, de una capa, si quiere ser pintura. A mí me interesa mucho que el mismo color empiece a comunicar emociones, de por sí, que empiece a sensibilizar la vibración que pretendo dar, y muchos de los nombres de mis obras se refieren a eso. Como no soy un pintor figurativo, la única solución que creo que el artista siempre ha tenido es acercarse a la realidad, pero con otros factores indirectos. La realidad puede estar en la dureza de una piedra, en saber destacar la atmósfera vibrante de una nube, en la introducción casi cercana al movimiento de vibración. Yo creo que todas esas cosas también son muy realistas, sin necesidad de decirlo, obviamente.

S.E.V. Su pintura es pintura en sí misma. ¿Cómo interroga usted el color, hacia lo simbólico, en lo sígnico que puede haber en él?

M.H. Ante todo, la parte de símbolos y signos no se refiere a una cuestión histórica o precolombina. Es otro el factor. Parte de una serie de combinaciones que introducen una especie de categórica geometría. En un momento, yo observé, por ejemplo, que una persona como el venezolano Soto sólo utiliza cubo, cuadrado y rectángulo. Yo quiero dar mi pintura utilizando el rectángulo y el óvalo, la clave de mi pintura. Si tú observas, toda mi pintura se basa en esos dos factores, que se



interrelacionan en la parte de estructura, no así en la parte poética. Insisto en que mi pintura quiere que la misma obra sugiera caminos. Cuando yo empiezo una obra, no sé en qué momento voy a terminarla. Es lo importante. El artista vive de sorpresas, en cada momento, y yo creo que la vida nos orienta y nos da esa posibilidad, pero conteniéndola, luchándola, por llegar a un resultado.

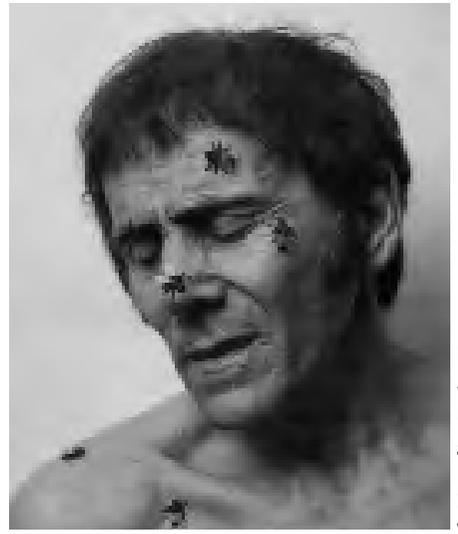
S.E.V. Influencias de grandes artistas de la historia en el colorido que maneja. **¿Rothko, Velásquez, Turner?**

M.H. En Londres tuve la oportunidad de sorprenderme cuando vi que Turner es precursor del Impresionismo. Él había trabajado casi simultáneamente con Monet y llegaron a la misma conclusión, de esa luminosidad, que en el caso de Monet es crucial. Para mí el creador de la pintura contemporánea norteamericana es Monet. Él introdujo realmente a una gran cantidad de artistas norteamericanos a esa gran pintura contemporánea. En sus grandes formatos, la relación de esa vibración de sus jardines, las pequeñas luces que deja para los contrastes lumínicos son fundamentales, las que después pasa Rothko en sus contornos y en sus límites.

S.E.V. Háblenos de la evaporación del color que encontramos en su obra, de sus colores esfumados.

Pendiente ficha técnica

M.H. Realmente, para mí hay ejemplos muy categóricos. Si uno contempla el primer momento que me empezó a impactar, observa uno a un Rembrandt, pero, a su vez, lo compara con un Durero; establece esa gran diferencia marcada entre los dos, de los grandes rumbos de la pintura: o aquel, abierto atmosférico, o este, cerrado. Entonces, hay una pintura abierta y una cerrada (me refiero a los bordes, que son los que dan esa sensibilidad para que el artista camine en uno de los dos lados). Picasso, en un momento dado, nos enseña que también se puede ir por la mitad: él precisamente hizo toda esa conjunción, al romper esos límites que nos habían ajustado todos esos movimientos que se sucedieron: la parte del cubismo, que es casi el planteamiento intermedio para lanzar la partida del hecho contemporáneo.



fotografía: Carlos Duque

DAVID MANZUR

Un narrador de cosas imposibles

De la generación de los grandes maestros del Arte Colombiano, David Manzur nació en Neira, Caldas, en 1929. Hizo sus estudios iniciales en Guinea Ecuatorial y en España, y estudió Artes Plásticas en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y en el Art Student's League y el Instituto Pratt, en Nueva York. Realizó, además, profusos estudios del Constructivismo Ruso, con el famoso artista Naum Gabo.

Su obra se ha mostrado en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Colombia y en ciudades como París, Nueva York, Roma, Madrid, Tokio, Nagoya, Washington, Chicago, Miami, México, Río de Janeiro, Sao Paulo, Lima, La Habana, Córdoba (Argentina), entre otras.

Fue ganador, en 1961, del prestigioso Premio Guggenheim, en Nueva York, y, en 1962, del XI Premio de la

Fundación Guggenheim, en la misma ciudad. La OEA le concedió, en 1964, una beca para realizar estudios en el Pratt Graphic Art Center, de Nueva York.

Ha recibido innumerables distinciones y condecoraciones, entre las que descuellan la Orden del Congreso de la República de Colombia, el Premio "Gobernación de Antioquia" (II Bienal de Medellín) y el Premio "Aplauso", a las Artes.

Aparte de los varios libros que se han publicado con su obra, figura en cientos de textos de Arte, enciclopedias y diccionarios mundiales.

Durante el gobierno del presidente Andrés Pastrana Arango, fue representante de la Cultura Colombiana, en la mesa de negociaciones con las Farc.

"Bailarina en descanso"

1996

Pastel sobre papel

65 x 50 cm



¿Cómo sus colores fríos pueden ser, a la vez, tan cálidos? Esa pregunta está muy bien hecha. Cuando tú ves un cuadro, tú asumes una parte del cuadro que yo no tengo en mente.

El espectador sensible, que no es el espectador curioso, sino un poeta o un músico, tiene una manera de ver que le incorpora su propio trabajo y puede encontrar palabras que uno no tiene, y esa pregunta tiene un poco de eso. En realidad, yo, a veces, como te decía ayer, neutralizo el conjunto del espacio para soltar un color, y yo hacía un parangón con la idea del concierto de una orquesta para un instrumento. Hay pintores, como Monet, que riegan color vibrante en todo el espacio y no hay un color protagónico que se destaque, ni una forma que se destaque, sino el total, y el total te da la lectura de algo que, por impresión óptica, te hace ver que hay una catedral, que hay un bosque, que hay un parque. Y los pintores como yo apagamos o neutralizamos una parte de los colores, mezclándolos con los opuestos o poniendo los opuestos muy de cerca y le damos rienda suelta a uno, pero nunca dejándolo llegar al máximo potencial de irradiación; nunca dejándolo crudo, como sale del tubo; siempre está alterado o modificado. ¿Por qué se ven cálidos? Un color solo, generalmente no dice nada. Tú ves un rojo, y tú dices: "esto es rojo", pero no pasó nada. El rojo es un color que básicamente es caliente, incluso, con medidores

muy sensibles, devuelve la parte caliente de la luz, pero no dice nada. Pero si ese rojo está al lado del azul, ese rojo engaña al cerebro y le hace ver morado. Eso se llama por yuxtaposición. Si por superposición, le cae un azul, te da otro color, que hace que el rojo se pueda enfriar. Si, de pronto, un color apagado (por decir algo, un verde gris), se le acerca a ese rojo, ese rojo se enciende tremendamente. Entonces, la configuración total fría se vuelve muy cálida, por la asociación yuxtapuesta de masas cromáticas.

S.E.V. ¿Cuáles son los conocimientos obtenidos que más lo han sorprendido, en sus investigaciones acerca de la Física del Color?

D.M. Yo estuve haciendo unas investigaciones en los talleres de laboratorios de la Kodak, en Rochester, y allí encontré lo que son las cartas cromáticas y lo que el ojo humano puede llegar a captar, y hasta dónde la fotografía química podía llegar en materia de captar la carta cromática, y hay datos como estos: el movimiento tonal, solamente entre blanco y negro, o sea, el número de grises, es casi infinito para el ojo humano y podría hablarse, si se habla en términos de computadora, de trillones de trillones de grises, y esos grises modulan el color. Había una patente que era la Kodacrom, que miraba el color como lo ve el ojo humano, que no ve el color primero, sino que ve la forma y el volumen en gris y luego tiñe de color encima. El Arte Flamenco pintaba en gris y luego teñía con óleo por encima. Eso es muy parecido a como trabaja el ojo humano. Yo tuve, una vez, la oportunidad de analizar, cuando gané la beca Guggenheim, unos trabajos de Doré, unos dibujos previos a los grabados de "La divina comedia", y se encontró que había entre trece mil y veinte mil grises entre blanco y negro. Entonces, uno dice: "Qué habilidad", pero mentira: el solo trazo de la mano es capaz de degradar fácilmente un millón de grises. El conocimiento de esto es interesante, desde el punto de vista de la sensibilidad y el control de la sensibilidad misma, porque, muchas veces, sabiendo que uno puede dar veinte mil grises, desde el punto de vista conceptual dice: "No voy a dar 20.000 grises. Sólo voy a dar 3". Cuando tú mueves un poco la mano, pueden haber pasado un millón de grises, por ese simple movimiento. El ojo humano no cuenta eso, pero eso está ocurriendo físicamente. Y esa limitación siempre va en función del acierto de la creatividad. Hay fotómetros de altísima sensibilidad y hay fotómetros para medir la temperatura de los colores, que siempre está regulada por ese gris. Esa es la base en la cual yo pinto. Hay pintores que entran directa-

mente con los tubos primarios. Hay un artista que yo admiro mucho, que es Carlos Salas, quien para mí es el mejor colorista que tiene Colombia, y él, contrario a mí, no parte del gris, sino del color, con toda la fuerza de los colores, pero los funde y los trabaja de tal manera, que uno termina viendo una especie de un solo color, al que uno no puede ponerle nombre. Es imponderable. Es como la naturaleza: tú puedes hablar de verde, pero, en realidad, hay millones de tonos distintos al verde, frente a ti. Yo siempre cito a Carlos Salas como ejemplo, porque es un artista que trabaja lo que yo llamo "colores al máximo potencial de irradiación": prácticamente los colores como salen del tubo, modificados por la combinación de ellos mismos, pero no alterados ni con blanco ni con negro. Todo color se mezcla con blanco y se mueve hacia la luz. Todo color se mezcla con negro o se neutraliza con los opuestos, y va perdiendo luz. Carlos Salas se mueve como los impresionistas: ni sube, ni baja. Los impresionistas aceptaban el blanco, pero no aceptaban las partes que apagaban el color, y Carlos Salas se mueve dentro de esa línea horizontal: pasa de rojo a verde, a amarillo, a naranja, a morado, a azul, y combina de tal manera, que termina encontrando un color al cual uno ya no le puede poner nombre, y eso para mí es uno de los aciertos cromáticos más grandes que hay.

S.E.V. En su obra, nos damos cuenta de que usted no ha podido renunciar a las imágenes que atesoró desde niño. **¿Siente que en ella usted plasma los colores**

de Neira, su pueblo, de sus atmósferas y los cambios de luz en el Eje Cafetero?

D.M. En África, mi madre me hablaba de Neira. Nosotros vivíamos en Botha, Guinea Ecuatorial, y esa parte del África mira hacia América; entonces, me acuerdo de que cuando había arco iris, después de un aguacero, mi madre me decía: "Detrás del

"San Jorge"

2006

Óleo y acrílico sobre lienzo

100 x 150 cm



arco iris, está Neira". Y ese Neira que yo pinto no es el Neira real, es una amalgama entre los pueblos que yo alcancé a vivir también en España, los de Colombia, los de la imaginación y esa otra dimensión que es llevar todo eso a lo metafísico, a lo imposible, a una luz que no es de atardecer, a una ambientación que, como en el paso siguiente que voy a dar, ya ni siquiera va a ser Neira, sino, como un conjunto de chatarras.

S.E.V. ¿Cree que los suyos son colores atemporales?

D.M. No tanto atemporales, sino que no son colores que ilustran lo que están tiñendo. A mí no me importa hacer un caballo rojo o un caballo verde. El poder del artista es ir contra la lógica. Y, al paso que viene, las cosas van a ser fraccionadas. Es que yo mismo no sé si ese que te ha hablado todo este tiempo fui yo.

S.E.V. ¿Está de acuerdo con atribuir el adjetivo de metafísicos a sus colores?

D.M. Yo no sé qué sería un color metafísico. Más bien, no son colores ilustrativos. Si el caballo es blanco, yo lo vuelvo rojo. No estoy ilustrando el caballo real. Siempre estoy huyéndole a la realidad, pero usando la realidad, aunque suene contradictorio. El caballista quiere ver en mis cuadros el caballo en que él monta, pero no lo encuentra, porque el caballo pintado es un caballo fantasma, onírico, es un caballo que en un momento determinado se va a convertir en un monstruo y te va a asustar.

S.E.V. Decíamos que su obra es surreal. ¿Qué nos diría de la coherencia entre los objetos que usted plasma y los colores con que se pintan?

D.M. Cuando yo hago una naturaleza muerta, hay colores que corresponden a lo que están representando, porque la combinación se le ha escapado a la lógica, pero si no le ha escapado, entonces la respuesta está en tergiversar el color. Si el caballo no es tan caballo, puede llevar color de caballo, pero si el caballo es demasiado caballo, ya tiene que tener un color que no sea de caballo.

"Futbolista azul"

1988

Pastel sobre papel

100 x 70 cm



S.E.V. ¿Piensa sus obras más para el color o para los no colores?

D.M. Cuando yo voy a hacer una obra de Arte, siempre está ligada a la anterior, nunca hay un cambio drástico, de la noche a la mañana. Entonces, el boceto que hago es en lápiz, muy pequeño, muy rápido, porque muchas veces las ideas en el cerebro son muy fugaces y hay que plasmarlas con gran velocidad. Yo veo todo en gris y mi obra emerge, indudablemente, en blanco y negro. Y, si tomamos el blanco y negro como colores, ese es el punto de partida, muy comprometido con la forma. Tal vez, muchas veces, sin darme cuenta, lleva uno un color a una obra, por manchar, y ahí quedó. Y ahí es cuando uno dice: "no lo toque más, déjelo ahí". Cuando me preguntan que cuándo voy a terminar un cuadro, yo digo que yo nunca terminaría un cuadro, pero llega un momento en que el cuadro le dice a uno: "No me toque más".

S.E.V. Para muchos, en su obra hay el mismo brillo del color de los pintores anteriores al Renacimiento, como un Pisanello, un Piero della Francesca o un Fra Angelico. ¿Piensa que, en verdad, usted es heredero de este colorido? **¿Con cuál pintor de este período se siente identificado, en cuanto al uso de los colores?**

D.M. Yo me acercaría no tanto a esos maestros anteriores, sino al siglo XVII, que se me quedó grabado, cuando estuve en España, con su pintura, tanto la flamenca como la española, que le da mucha importancia a la luz.

S.E.V. ¿Cuál sería su mayor preocupación, por el equilibrio del color en su obra?

D.M. Yo le veo mucha importancia a la luz. Cuando hay luz, el fuerte lo lleva el dibujo, creando el concepto de lo tridimensional. Si hay luz y sombra, el color tiene que ser manejado con mucho cuidado, porque la policromía puede interferir mucho en el efecto visual. Yo hago un paralelo con la música: cuando tú oyes una obra sinfónica, hay muchos colores que están fundidos. Esto me lleva a una comparación con el Impresionismo, que es una

serie de colores, a golpes tales, que, por impresiones ópticas y a cierta distancia, tú puedes ver un parque, un árbol... pero nunca detectas nada con un sentido de protagonismo, todo se funde en una armonía general. A mí me importa mucho que haya un gran juego de neutralizaciones, para que salte un color con fuerza, igual a un concierto para un instrumento. Cuando la sinfónica está trabajando, pero el solista es un piano, esa sería la estructura básica que yo tengo para que un cuadro sea forma, volumen y solamente le dé todo su empuje a un solo color, que suele ser el protagonista. Mi obra no es policroma. En ella, vas a ver más el concepto de la luz, que el concepto del color.

S.E.V. Háblenos de los factores geográficos y culturales de la luz en su obra. **¿Cuál sería la luz de sus producciones: la norteamericana, la africana, la europea o una netamente latinoamericana?**

D.M. Cuando uno vive en Nueva York o en países con estaciones, en días de septiembre, hasta mayo, generalmente uno tiene que guiarse con luz eléctrica, porque, a las tres o cuatro de la tarde, ya es oscuro. Esto influye, pero ya es por memoria, no por irradiación inmediata. La memoria tiene mucho que ver. Por ejemplo, yo estuve en Alaska una vez, y esas noches largas y esos amaneceres rojizos, que duran solo un rato, el choque de esa luz mortecina contra el hielo deja un color muy bello en la memoria. Luego vengo a los páramos de acá, y hay una luz fría, extraña, de las lagunas, de la nieve, de la roca; luego, bajas al trópico, al calor... Entonces, la memoria va almacenando. Por ejemplo, en Barichara, algo raro me pasa: lo que aquí hago en tres días, allá lo hago en medio día. Hay una energía, una luz, algo... pero no creo que sea la luz, porque la luz que yo pongo en mis cuadros es una luz almacenada en la memoria y puedo tener un reflector y usarlo para pintar o usar la luz de día, también, pero eso no incide.

A mí no me importa hacer un caballo rojo o un caballo verde. El poder del artista es ir contra la lógica.



"El martirio de San Sebastián III"

2003

Óleo sobre lienzo

290 x 190 cm

S.E.V. Usted dice que su obra no es muy policromada y habla también de esas esculturas magistrales en las que el espectador tiene que ponerles el color en la mente. **¿Es su intención que, en su obra, el dibujo tenga toda la capacidad de contener el color?**

D.M. Yo trato de que el cerebro no empiece a trabajar primero que la obra. A mí me ha pasado muchas veces que, por tener intenciones cerebrales, lo que hago siempre está por debajo de lo que pienso. Entonces, cuando aparecen estas figuras me doy cuenta de que en ellas el volumen, prácticamente, ha sido la sugerencia del color y de que propiamente el color ahí es secundario. Cuando yo hablo de ese barco en ruinas en el África, de cuando yo era niño, lo primero que se me viene a la mente es el color del hierro oxidado, como ocre rojizo, acompañado de la luz de la tarde, de la espuma blanca del mar, del verde oxidado de las

algas... y pare de contar. Ahí yo estoy diciendo exactamente lo que está almacenado en el cerebro, para luego teñir los cuadros.

S.E.V. **¿Se siente un colorista?**

D.M. No. Yo me siento más como un narrador de cosas imposibles.

S.E.V. **¿Cómo logra tal limpieza y transparencia en sus colores, especialmente en sus pasteles?**

D.M. El pastel es una técnica frágil, difícil, pero es muy interesante, porque es muy irradiante, con fuerza. Hay que pensar que hay pasteles de da Vinci en que el papel se ha deteriorado, pero el pigmento, no. El hecho de no estar aglutinado el pigmento lo vuelve muy resistente, porque los aglutinantes casi siempre oxidan ligeramente el pigmento. Pero el manejo del pastel es muy difícil en el sentido de que no tolera la sobreactuación, el repaso. Un pastel, hasta cierto punto, te permite yuxtaponer un color o superponerlo, pero no más. Si tú te pasas de ahí, se vuelve una melcocha. Entonces, es una de las lecciones más grandes que hay para uno mismo aprender a manejar los equilibrios entre las distintas distribuciones del color en el espacio. A cualquiera de las formas de oficio del Arte: pastel, acrílico, témpera, acuarela, óleo, fresco... es inútil ponerles reglas, porque la última palabra la tiene el gusto del artista y el sentido de cómo se manejan y cómo se combinan. Y hay técnicas mixtas, que son las más interesantes. Los artistas del primer período flamenco, en la época gótica, trabajaban en temple y ahí se ajustaban a una especie de dibujo casi escultórico, creando esos volúmenes en los cuales se le daba mucha importancia a lo que llevara carnaciones: la cara y las manos; a los drapea-

dos, que eran los trajes y las telas; a la Arquitectura, que enfriaba un poco la composición, y, finalmente, a lo que yo llamaría la jardinería, que son flores, árboles, fruticas, como vemos en todas esas pinturas. Muchas veces, trabajaban varios artistas y se dividían las tareas: uno trabajaba la carne; otro, la tela; otro, los árboles... En algunos talleres, terminaban los cuadros al óleo, que entraba por transparencia y sobre la grisalla, que era como se llamaban esos trabajos en gris, y quedaban modificados. Las grisallas eran unos trabajos en blanco y negro, en temple, muy pronunciados. A veces, ayudaban con un poquito de color, para reforzar el que iba a caer encima; digamos que en el manto de una virgen ya le ponían un poquito de rojo a la grisalla, en temple, que es a base de agua, clara de huevo... Y luego de emplear el rojo, pues daba un rojo de maravilla. Y ahora es momento de hablar, nuevamente, de Carlos Salas, porque él, sin usar esos métodos, consigue colores imponderables, por yuxtaposición o superposición de esos "colores crudos" que él usa.

S.E.V. Háblenos de lo que es para usted el azul, ese "Azul Manzur", que sólo puede salir de su capacidad creadora.

D.M. En Israel hay un industrial que hizo unos pinceles con los nombres de cinco pintores colombianos (Botero, Grau, Rayo, Obregón y yo) y los pinceles que llevan mi nombre son azules. Pero ese azul que está en esos pinceles es el que menos uso yo. Yo nunca he pensado en un "azul Manzur". Yo hablo de azul ultramarino, que es el que más me apasiona, que se inclina un poco como al morado. También el azul cobalto o un azul Rembrandt bellísimo, que está como entre el verde y el morado, que es como un color extraño de

esos que uno se encuentra cuando está buceando debajo del agua. Yo no creo que yo tenga un azul mío patentado e insisto en que cuando la persona ve, si tiene una sensibilidad artística en otra manifestación, va a encontrar cosas que ni yo mismo pensé. Por eso, toda obra de Arte se complementa con quien la ve. Nadie habla de la otra parte importante del Arte, que es quién recibe la obra de Arte, quién la ve. Yo estaba viendo, por ejemplo, el cuadro de "La balsa de la Medusa", de Gericault (que era un pintor de caballos muy mediocres, pero con esa "Balsa" majestuosa) y yo encontraba cosas que es como si yo estuviera pintando y quisiera llevarlo más allá, pero no podía, porque el cuadro tenía todas las respuestas.

S.E.V. Usted es un gran conocedor de la Música Clásica. **¿Cómo influyen los matices, la temperatura y la expresividad de la música que escucha, en los colores que usted va llevando a sus obras?**

D.M. Si yo te dijera que una sinfonía o un adagio me producen un color determinado, estaría hablando tonterías. No veo relación. Tal vez la memoria de una tarde de verano o de una de esas noches en el norte o de una tarde en el Nevado del Ruiz son más importantes. La música lo que es un termómetro regulador tremendo en el hombre, hasta el punto de que interfiere hasta en la parte biológica, en el sentido de que puede incluso subir y bajar la presión en la sangre. La música es importantísima y debe haber estudios en la Física que la pongan en unos terrenos mucho más ligados a la conducta del hombre e, inclusive, a la del animal y de la naturaleza misma. Hay una sugerencia de pensar que, si a la Tierra bajara una supercivilización, cuyos códigos de entendimiento fueran tan superiores a los nuestros, que no pudiéramos comunicarnos con ellos, tal vez el único puente sería el sonido ordenado, que es la música.

Si hay luz y sombra, el color tiene que ser manejado con mucho cuidado, porque la policromía puede interferir mucho en el efecto visual.



OLGA DE AMARAL

Pienso con el idioma del color

Referencia mundial en la técnica artística de los Textiles, Olga de Amaral nació en Bogotá, en 1932. Estudió Diseño Arquitectónico en el Colegio Mayor de Cundinamarca, en Bogotá, y Textiles y Diseño en Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills, Michigan, Estados Unidos.

Ha sido directora para Latinoamérica, ante el World Crafts Council y directora del taller de textiles en Haystack Mountain School of Crafts, en Maine y el de Penland School of Crafts, en Carolina del Norte. Fundó en 1965, y dirigió el Departamento de Textiles de la Universidad de los Andes, en Bogotá. Fue profesora, además, en la California College of Arts & Crafts y en la Universidad de California.

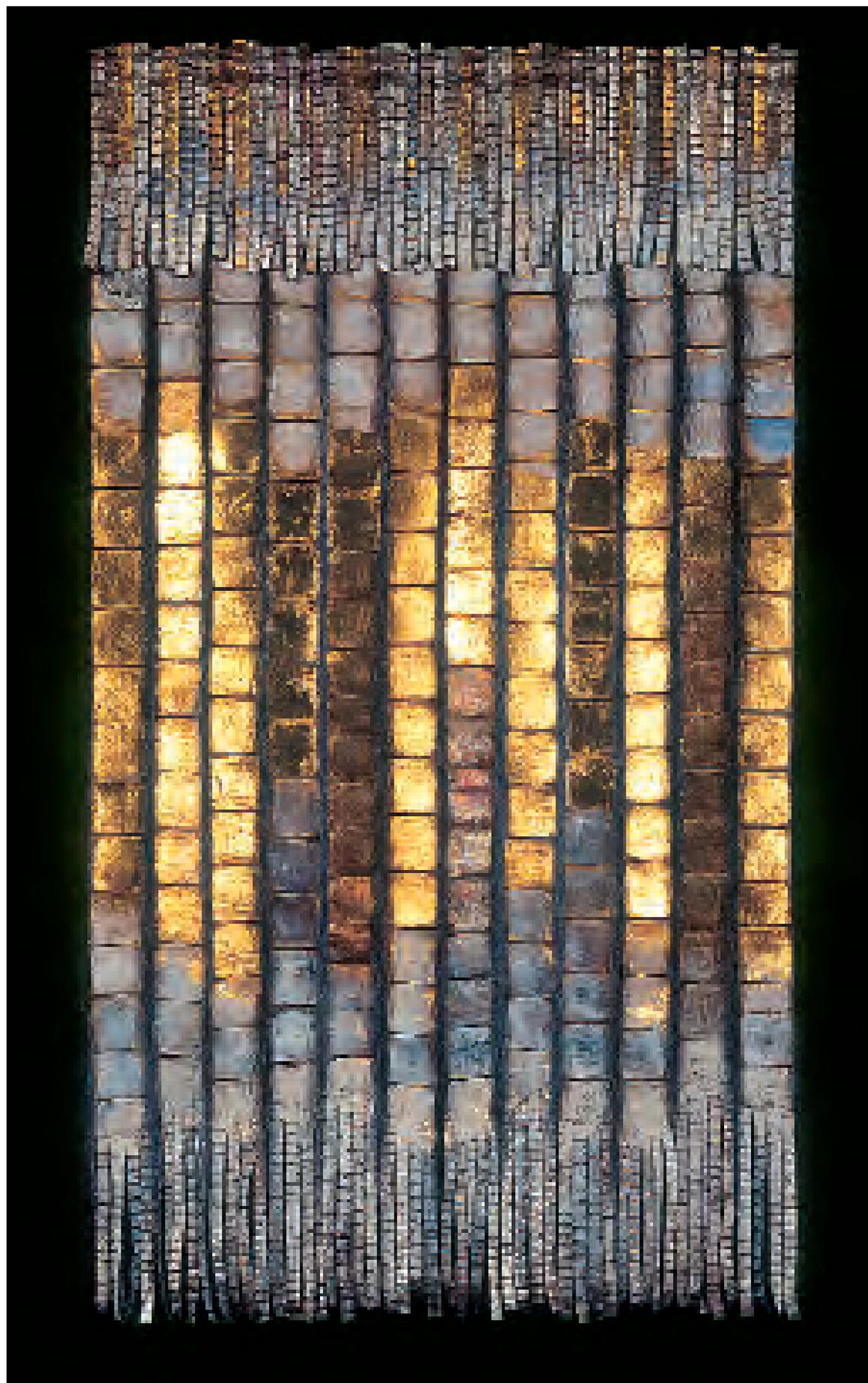
Fue ganadora de la beca Guggenheim Fellowship, en 1973 y ganó el primer premio en la Tercera Bienal de Arte de Coitejer, en Medellín, en 1972, y el primer premio en el XXII Salón de Artistas Nacionales, en Bogotá. Ha recibido, además, numerosos homenajes en Colombia, Estados Unidos y Costa Rica.

Su obra se ha presentado en más de setenta exposiciones individuales en Colombia y en ciudades como París y Angers (Francia); Nueva York, Washington, San Francisco, Miami, Chicago, Kansas City, Cleveland, Albuquerque, Michigan, Indianápolis, Fresno y Santa Fe (USA); Tokio (Japón); Melbourne y Sidney (Australia); Venecia (Italia); Lausana (Suiza); Dormagen y Heidelberg (Alemania); Belén (Portugal) Caracas y Carabobo (Venezuela); Lima (Perú); Quito y Guayaquil (Ecuador);

y en más de ochenta muestras colectivas en Colombia, Estados Unidos, Francia, Alemania, Dinamarca, Italia, Suiza, Holanda, Noruega, Polonia, Nueva Zelanda, Japón y Venezuela.

Ha sido ponente y conferencista en importantes escenarios del mundo. Seguros Bolívar publicó el libro "Olga de Amaral: El manto de la memoria", acerca de sus creaciones artísticas, y también se han impreso muchas publicaciones nacionales e internacionales sobre las mismas. Su obra está presente en más de ochenta colecciones públicas y museos, en todo el mundo.

Ella nos dijo que: "El color es vida, es, realmente, el tesoro que se me dio. Cuando yo empecé a estudiar tejidos, en los Estados Unidos, tuve la percepción, la gran rebelación, de sentir que el color era mi vida, no de que estaba descubriendo algo, sino de que estaba reconociendo una cosa, que era casi como mi vocabulario. Entonces, tuve la epifanía de que el color era la vida para mí, de que yo vivía el color. Esa experiencia, no intelectual, sino emotiva, significó para mí la alegría de encontrar esa vía de comunicación con Jim, que es el color, aunque nosotros tenemos una percepción del color totalmente distinta, pero es un idioma común para nosotros y se lo transmitimos a los hijos. Nosotros siempre estamos muy conscientes de lo que estamos viendo, en el sentido del color. El color es lo más cierto que hay para mí, es el camino más seguro, es como la guía de todo lo mío y, con vivir tanto el color, siento que pienso con el idioma del color. Para mí el color es una pasión que no se me ha disminuido a esta edad. El color para mí es como respirar, es la vida misma".



Alquímia 90
2000

Hablemos del papel de la luz en su obra

La luz y el color son inseparables. Yo pienso que el color y la luz, en mi vida, tienen relación con la maternidad, con todo lo que uno ama profundamente, de lo que no habla. Es algo inviolable, que nadie me lo puede quitar. El color es el tesoro más importante que yo tengo.

S.E.V. En su obra son famosos sus intensos azules y fucsias y el verde de los cerros cundiboyacenses, **¿cómo definiría lo que para sus creaciones han sido estos colores?**

O.A. Yo soy hija de antioqueños, y para el antioqueño la naturaleza es importantísima. Una vez vino a Bogotá, hace como 30 años, el director de un museo de Nueva York y se estuvo como diez días con nosotros, y, un día, él me dijo: "Olga, yo nunca entendí su color, pero ahora que he estado aquí, me he dado cuenta de qué es". Si yo vivo el color, es porque es mi vida.

S.E.V. Usted es de los Ceballos de Andes, Antioquia. **¿Cómo los colores del Suroeste Antioqueño, que se quedaron en su memoria, despiertan luego en sus tapices?**

O.A. Una vez me puse a leer un libro de Teoría del Color, que era muy intelectual,

pero no me decía a mí nada. Es que si yo veo algo, tengo la sensación de percibir un color, que se me queda en la mente y se vuelve un hilo conductor para mi trabajo. El color vive en mi mente y en mi corazón.

S.E.V. Háblenos de la relación en su obra entre el color y el manejo del espacio.

O.A. Es que eso para mí es una sola cosa. El espacio define el color y el color define el espacio.

S.E.V. **¿Sintió como un verdadero sello de color de colombianidad para su obra esa bandera extraordinaria que hizo para la Casa de Nariño?**

O.A. Tus preguntas son tan reales, y yo siento que lo que hago es tan irreal... Yo manejo el color, la fibra y la estructura sin pensar mucho en lo que simbolizan las cosas; sin embargo, para hacer la bandera, me metí en lo que siento por mi país. Hice con mis tejedoras 365 banderas, de tres metros. En ese movimiento de construcción en el tejido, tú te entras en una abstracción y el resultado puede ser algo absolutamente mecánico, pero cuando tú tienes la percepción de que conoces el sistema, ya empieza la necesidad de expresar cierto color. Yo recuerdo que pensaba en los mares azules, en las montañas verdes, en la sangre de los héroes, porque eso nos lo enseñaron desde niños. Yo pensaba que estas siete tejedoras cuando hacían estas banderas estaban entregadas en una especie de amor de patria. Ese fue un proceso como de seis meses, tejiendo banderas y banderas y cada una era distinta. Hay muchas gamas de colores y allí pude desarrollar una forma de investigar los amarillos, los azules y los rojos. Fue increíble.

S.E.V. Los materiales, indudablemente, son la fortaleza de su color. **¿Cuál de los materiales que usted utiliza cree usted que ha sido el más significativo en el color de su obra: la hojilla de oro, la lana, la crin de caballo, el yeso?**

O.A. El oro. Cuando yo fui la primera vez a Europa, alguien me dijo que tenía que conocer una ceramista maravillosa que había en Inglaterra, que se llamaba Lucy Reed, que ahora es considerada como el paradigma de la Cerámica en Inglaterra. Alguien me consiguió una cita con ella y pude ver que tenía su casa llena de su cerámica y nos pusimos a conversar toda la tarde



Lienzo ceremonial 27
1998
Lino y pintura acrílica
215 x 194 cm

y, cuando pasé a escoger una de sus obras para comprar, elegí una pero estaba rota, y ella me dijo que para ella las cosas rotas, cuando las remendaba las consideraba supremamente especiales y que las remendaba con oro, porque los japoneses, en su cerámica extraordinaria, tenían la tradición de que era tanto el respeto y el amor por la obra, que ellos la remendaban con oro. A mí me pareció tan impresionante esa idea misma, que fui y compré hoja de oro y me puse a experimentar con el oro, con mucha timidez, hasta que soñé con una exposición toda de oro, y empezó la gran

búsqueda, que no me ha llevado a terminar de descubrir el oro, porque uno nunca termina de descubrirlo. Tengo una mujer aquí, que lleva 25 años conmigo, ocho horas diarias, poniendo oro. Ni ella ni yo nos cansamos, ni nos agotamos, ni nos aburrimos. Todavía lo miro y sigue siendo un misterio para mí. Solamente el hecho de verlo, de sentir su magia, lo hace a uno reflexionar en lo que ha sido el oro para todas las civilizaciones. Y para mí adorar el oro es como adorar la luz.

S.E.V. Su obra figura en algunas de las colecciones más importantes del mundo, como en las del New York Metropolitan

Museum of Arts y en el MOMA. Buscándola en la Internet, uno encuentra muchas más páginas acerca de usted en otros idiomas, que en español. Usted se ha convertido en una gran embajadora de Colombia. Sus tapices son altamente demandados en el exterior. **¿Cómo plasma en ellos una verdadera impronta de color de colombianidad, que se esparza por el mundo entero?**

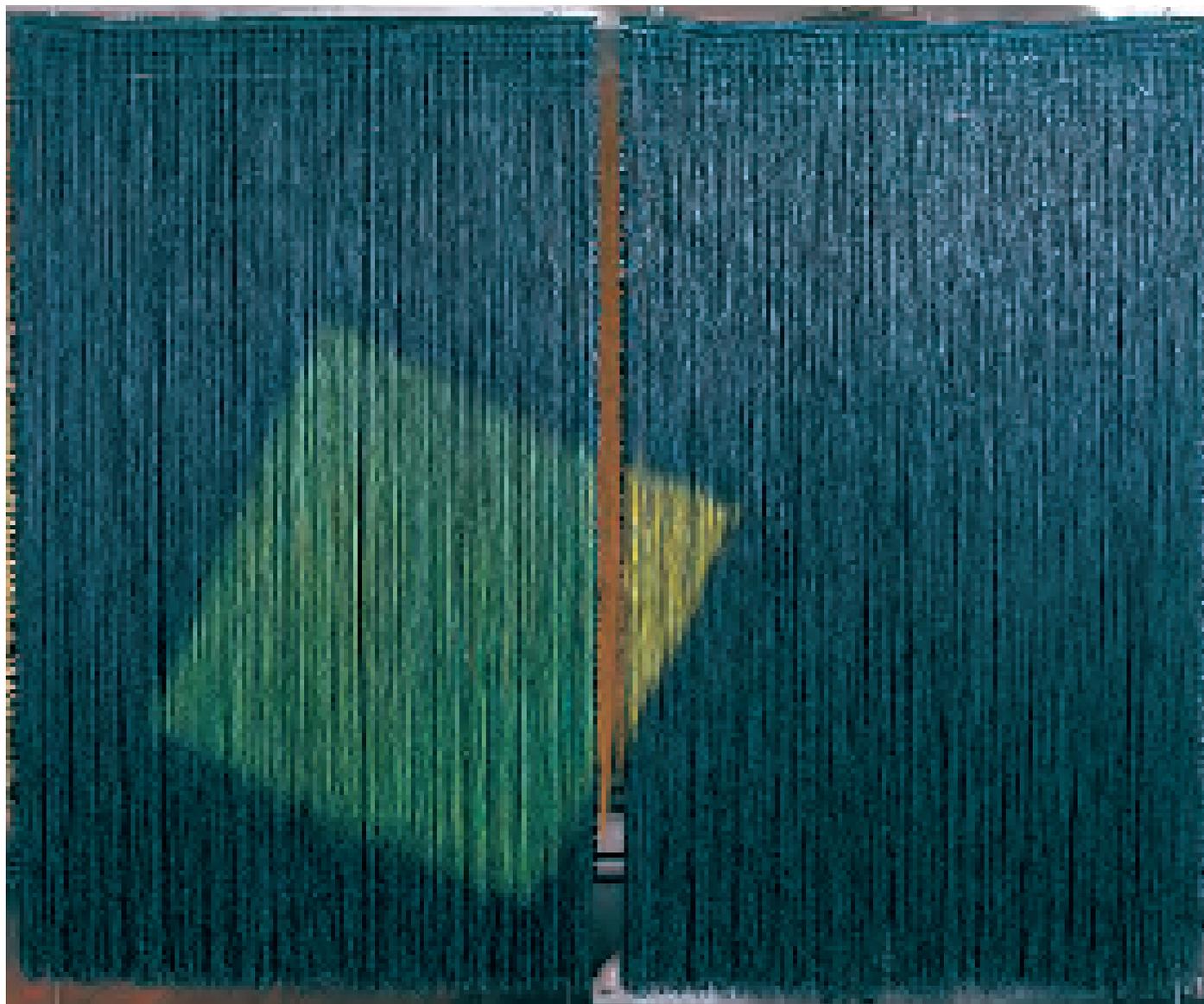
Bosques 1 y 2

1998

Lino y pintura acrílica

160 x 98 cm

O.A. Realmente, yo funciono más afuera, que aquí. Yo tuve una exposición, en el año 73, en la Place Saint Sulpice, en Paris, y fue impresionante, porque nada más ajeno a nosotros que Francia. El antioqueño y el



francés son dos cosas totalmente opuestas, y yo recuerdo que cuando me preguntaban que si yo sentía que esta obra era colombiana, yo respondía: "Es que no puede ser de otra parte". No era mi intención que fuera colombiana, porque yo no trabajo con ese sentido de hacer colombianidad, pero mi obra es colombiana, porque mi obra representa todo lo que yo soy y yo soy colombiana. Y si hablamos de color, yo nunca he pensado que el oro sea un color, pero es un color. Mis sueños han sido el color y la construcción. Es que yo vengo de una familia de ingenieros. Entonces, la construcción está muy cerca de lo creativo mío. Lo que me mantuvo dentro de mi proceso en el tejido fue el color, porque yo respeto mucho la pintura, pero me parece muy complicada. Yo tengo más sentimiento por la Escultura y la Arquitectura, por la luz, que van conformando diferentes rumbos.

S.E.V. ¿Qué nos puede decir acerca de la relación en su obra entre el color y la textura de lo matérico?

O.A. Lo de la textura viene del ejercicio del tejido. Desde el comienzo de mi relación con el material del tejido y con la estructura, siempre lo más importante fue el color, y después, la construcción, que se forma de la textura, que ha sido una parte muy inherente de lo que yo construyo. Tampoco es algo consciente, es algo que yo no puedo negar. Lo único que ha negado un poquito la textura, en un cierto sentido, es el oro, porque con el oro yo alisaba los elementos.

S.E.V. Hablemos de sus mecanismos para llevar el color a sus tapices.

O.A. Yo tenía una atracción grande con la pintura, pero, como tengo tanto respeto por la forma, por el color y los espacios, yo me di cuenta de que sería otra vida para dedicarle. Originalmente, el tejido se teñía en la tintorería, y teñir y pintar son dos ejercicios totalmente distintos, en los que el color funciona distinto y la mente y las manos, también. Cuando yo empecé a tejer, por unos 20 años, llevé el color a mis obras, a base de tintorería, es decir, sólo teñía. Hacía experimentos con alambres, con vidrio y con todo material que se pueda construir, pero el color era con

tintorería. Y cuando yo me sentí frustrada porque el color no correspondía a lo que yo quería y el material absorbía el color y yo no lo podía manipular, fue cuando empecé a usar pintura sobre el hilo, y, desde hace veinte años, yo no tiño: yo pinto. Si quiero un rojo, yo preparo mi paleta, como si fuera un pintor y hago experimentos y todo. Entonces, ahora, el color yo lo manejo con una forma de pintor, pero siempre sobre mi base segura, que es el tejido, que son los primeros pasos que yo tengo que dar siempre.

S.E.V. Usted ha rescatado algo muy soslayado que es el color de nuestra geología. Háblenos acerca de esto.

O.A. No hay maestro igual a la tierra, a la naturaleza. Ahora el mundo tiene tantas cajas en donde meterse uno... y la que yo escogí es vivir con mi tierra. Mi papá y mi mamá, que era Vélez Botero, de Yarumal,

Yo no puedo ser intelectual con mi forma de utilizar el color, eso sería como preguntarle a una mamá por el amor por su bebé. Esa no es una cosa explicable, eso es algo que parte de uno.

eran finqueros, en su forma de amar el país; entonces, nosotros siempre estábamos en las montañas, en los ríos... Yo me crié en el campo, en una Colombia rural.

S.E.V. Defina lo que han sido las palabras "Oro" y "Tierra", en su color y en su obra misma.

O.A. Justamente, tengo unos tapices que se llaman "Tierra y oro". La tierra es también el barro, el adobe, que, para mí, tiene tanta riqueza como el oro, en su color y en lo que significa. Tú, que eres poeta, entenderás que para los que no somos poetas es difícil explicar cosas que son Poesía, porque para mí el barro y el oro son Poesía: unirlos, entenderlos, construir con los dos. El barro para mí significa espacio; el oro, luz. Es decir, te estás metiendo en mi mundo interno.

S.E.V. ¿Qué debe hacer un artista para lograr originalidad en el color?

O.A. Para mí, la originalidad no existe. No es un objetivo mío. La originalidad sucede. Yo creo que todo ser humano es original, es una sola persona. Cada individuo es completamente diferente y, si logra expresar su centro, su mente, si logra ser verdadero consigo mismo, si percibe ondas diferentes y las logra expresar, puede que sea original.

S.E.V. ¿Tiene el pintor en Colombia libertad para actuar con el color, si es el público comprador el que decide lo que se compra?

O.A. No soporto la idea de la parte comercial, ni creo que se deba aplicar. Es importante que uno tenga una aceptación de su trabajo, en el sentido de que es un estímulo,

No hay maestro igual a la tierra, a la naturaleza. Ahora el mundo tiene tantas cajas en donde meterse uno... y la que yo escogí es vivir con mi tierra.

lo, un reconocimiento de seres que se comunican con uno. Hay unos con los que la comunicación es falseada por la parte comercial, de fama, tele... pero, yo, por ejemplo, encuentro una comunicación maravillosa con mis seres queridos, por el color. Yo veo un rojo y aunque yo no esté pensando en que sea adaptable a lo que estoy usando, es la sensación de que estoy descubriendo una cosa, como serían las palabras para los poetas.

S.E.V. ¿Cómo, por la variedad de sus colores, en las distintas etapas de su obra, usted ha manifestado su emotividad?

O.A. Yo siento que el color es mi verdad, que con él no puedo engañar. En mis diseños y en los de Jim, nunca el manejo del color ha permitido concesiones de tipo moda. Yo no creo que sea tan fácil hablar de la mente, que está muy llena de vericuetos. A cada rato, tú te encuentras con sorpresas, que son las que lo guían a uno. Por ejemplo, hay un azul que es muy mío. El azul que yo vivo es un azul eléctrico, es un azul que usaban los campesinos mucho en las casas. Yo no puedo ser intelectual con mi forma de utilizar el color, eso sería como preguntarle a una mamá por el amor por su bebé. Esa no es una cosa explicable, eso es algo que parte de uno.

S.E.V. ¿Qué comentario acerca del color de su obra es el que le ha parecido más interesante o le ha llegado más hondamente al alma?

O.A. Un poeta colombiano, en una revista, tituló un artículo con que yo habitaba el color. Eso me pareció que decía mucho.



S.E.V. ¿Qué nos puede decir acerca del color en la obra de su esposo, Jim Amaral?

O.A. Para mí, Jim es un asombro permanente. La mente de él es un caudal de creatividad impresionante, sobre todo en el color. Y no es el asombro de ver una cosa bonita, sino de ver la mente de una persona. Y como yo siento tan profundamente el color, es una especie de sendero nuevo para mí. No es que me inspire nada, es casi, a veces una sensación de envidia, por esa facilidad, por ese amor que él le tiene a lo que hace.

Jim Amaral

Noche lunar No 96

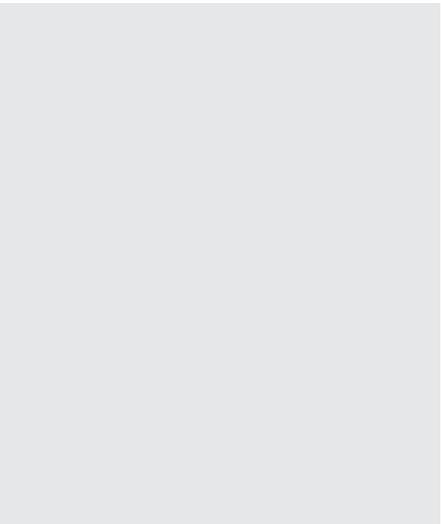
1990

Tabla, lino, pergamino, gesso y acrílico

47 x 38 cm

S.E.V. ¿Cuándo vivió en el Francia y en los Estados Unidos, los colores de ese país influenciaron su obra?

O.A. No. Cuando vivimos en París, tuve una sensación mental consciente de sus grises y de sus cielos perlados, pero esa no es mi vida, aunque tampoco te voy a decir que mi vida son los colores rechinantes.



JUAN CÁRDENAS

El color es Ilusorio

Juan Cárdenas nació en Popayán, en 1939. Estudió Dibujo y Pintura en Rhode Island School of Design. Luego de vivir muchos años en los Estados Unidos, regresó a Colombia, en 1965, cuando se dedicó a hacer caricatura para importantes periódicos y a la docencia, que ejerció en la Universidad de los Andes y, posteriormente, en importantes escuelas de los Estados Unidos.

Se han realizado numerosas exposiciones de su obra en Bogotá, Cali, Barranquilla, Popayán, en Colombia, y en importantes salas de ciudades como París, Nueva York, Madrid, Bruselas, Washington, Chicago, Basilea

(Suiza), Miami, Santiago de Chile, Caracas y La Habana. Entre estas, descuellan sus múltiples exposiciones individuales en París.

En 1974, ganó el primer premio en el XXV Salón Nacional de Artistas y en 1986 fue nombrado **Caballero de la Orden de las Artes y las Letras**, por el Ministerio de Cultura de Francia.

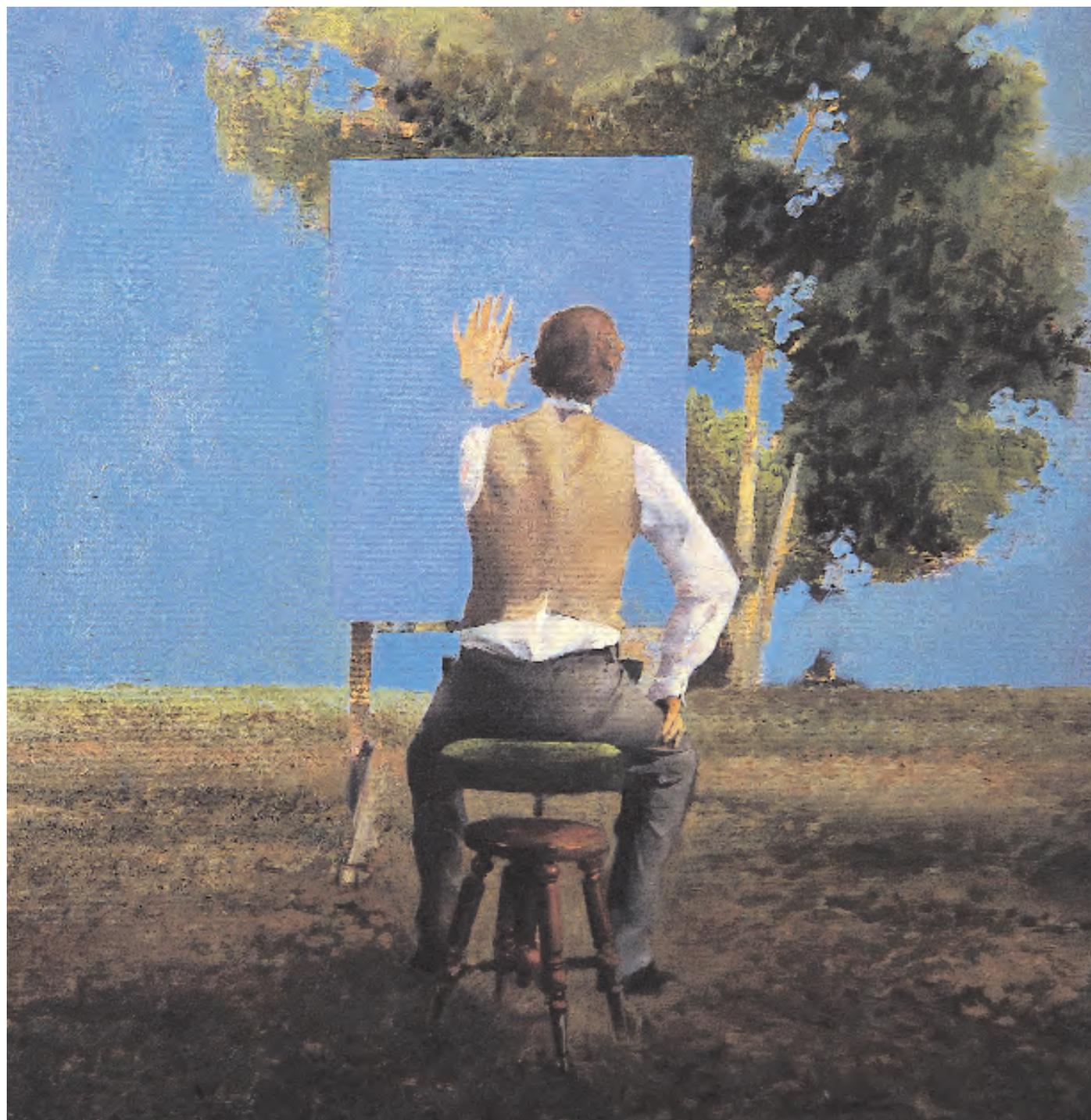
En 1991, Seguros Bolívar publica un libro dedicado a su obra, con textos de Juan Gustavo Cobo Borda.

Pintor y nube

1986

Óleo sobre lino

69 x 54 cm



S.E.V. Minucioso en el uso del color. Usted es reconocido por sus colores elegantes, su buen gusto, por no traicionar la tradición de las grandes escuelas que lo han influenciado. **¿En qué consiste para usted la elegancia en la combinación y aplicación del color?**

J.C. Por un lado, está todo el bagaje cultural que heredamos de los europeos, que es muy elegante, como los retratos en grises y negros de Rembrandt, o la gama restringida de Velásquez, que es muy linda; pero igual de elegante puede ser un Van Gogh: esos amarillos fuertes... Es que el color puede ser muy refinado o muy vulgar. Y yo creo que cuando el color es menos elegante es cuando se usa con lo que llamamos "buen gusto"... ciertas combinaciones de color que se repiten y se repiten...

S.E.V. Dalí, de Chirico soñaban con hacer escultura y, al sentirse incapaces, buscaron quienes llevaran sus cuadros en escultura. **¿Ha anhelado usted lo mismo, que sus obras puedan tocarse, en tercera dimensión? Si las ejecutara en tridimensionalidad, ¿les aplicaría también color?**

J.C. Yo he hecho intentos de hacer escultura, pero no he llegado muy lejos, porque he tenido tanto qué decir en la pintura, que no he tenido tiempo. He hecho un poco en piedra y en madera, sobre todo. Si les pondría color es algo que no le puedo contestar, sin haberlo hecho, porque, uno a medida que lo hace, va tomando esas decisiones. En el caso mío sería muy prematuro ponerme a pensar, hipotéticamente, qué hubiera hecho yo en escultura.

S.E.V. Tanto para usted, como para su hermano Santiago, la sombra ha sido fundamental en el manejo de sus obras. Háblenos de lo que ha sido la sombra en su obra.

J.C. Por haber sido educado y haber vivido tanto tiempo en los Estados Unidos, yo vine a Colombia acostumbrado a la luz del Hemisferio Norte, que tiene que pasar por una capa atmosférica mucho más gruesa, por la inclinación del sol con el globo terráqueo, mientras que aquí, en el Trópico, el sol es mucho más directo y la capa atmosférica a atravesar es mucho más pequeña, entonces las sombras son mucho más fuertes y la diferencia entre luz y sombra es tremenda. Usted va a Francia, y se da cuenta de que allí es más ténue, más difusa, y es lo que me encantaba de los impresionistas, esa luz difusa que nunca hemos visto en esta parte de América. Entonces, a mí me salen esas sombras tan fuertes, porque es algo muy americano que a mí me impacta mucho, y, entonces, el sol, en mi obra, va indicando la hora del día.

S.E.V. En su obra confluyen herencias de muchos estilos, como las geometrías abstractas, el cubismo, el abstraccionismo, los paisajistas europeos del siglo XX y los sabaneros, de comienzos del XX. Háblenos de lo que usted ha ido seleccionando de lo más grande de la historia del Arte para enriquecer el color en su obra.

J.C. Muchísimos estilos. Por un lado, están los de la gran tradición europea. Hablamos de Velásquez, Vermeer... todo ese grupo, que usó el color de una manera muy objetiva, observando el mundo; pero está luego el otro lado, que es fascinante, de cómo Van Gogh utilizó el color de una manera casi sintética o de Picasso. Ahí le he nombrado cuatro, de unas tendencias totalmente diferentes, que han tenido en mí una influencia tremenda. Ahora, yo no quisiera usar el color de Picasso, ni tampoco el de Van Gogh.

S.E.V. Su obra es altamente psicológica. Háblenos de lo que ha sido el color para el logro de esta calidad analítica.



J.C. Todo eso no se puede explicar en palabras. Hay cosas que son muy íntimas en el Arte, que son muy difíciles de explicar. Los colores del Trópico han tenido una gran influencia en mi obra: el color de la sabana, los paisajes, son las vivencias de uno, que ha participado en eso. Yo pinto lo que es parte de mi vida. Lo que a la posteridad le va a interesar, pienso yo, es lo que usted tuvo que decir de su paso por este mundo, de sus vivencias personales y no las ideas que usted encontró en revistas o absorbió de otros artistas. Las que hacen a un artista interesante son sus propias vivencias, cómo usted vio el mundo. El color es parte de eso.

S.E.V. ¿En qué ha influido su pasión por las Ciencias Exactas en el desarrollo y enriquecimiento de su obra y de su colorido?

Interior del taller

1990

Óleo sobre lino

55 x 71 cm

J.C. A mí, la Ciencia me ha influenciado muchísimo. Entre otras cosas, sin extenderme, porque esto puede dar para un libro, la idea de que la pintura tradicional es ilusoria y de que la pintura modernista era plana es una completa falacia. El color es ilusorio, no hay colores, solamente es una onda incolora que llega al cerebro por medio del aparato visual, y uno tiene la sensación de ver el color rojo, pero es una ilusión, y lo mismo le puedo decir de todas las características de la pintura modernista. El plano bidimensional no existe. Si usted mira con un microscopio electrónico, son átomos flotando en un espacio. Entonces no existe ese plano bidimensional. La pintura modernista es tan ilusoria como un paisaje renacentista,



Interior con tríptico

1997

óleo sobre lino

55 x 86 cm

Lo que pasa es que esa ilusión es tan sutil que hace pensar que es verdadero, que es real, pero no hay realidad en la pintura. Y estamos hablando únicamente del espectro que los humanos podemos ver, pero hay una onda electromagnética más allá del ultravioleta y más abajo del infrarrojo, percibida por muchos animales y organismos en el globo terráqueo, colores que no podemos ver. Qué tal que nuestro cerebro pudiera registrar un poquito más allá del ultravioleta, ¿qué colores podríamos ver, que las moscas o las abejas sí pueden ver?

S.E.V. En usted es impresionante la profundidad que logra en sus imágenes. ¿Cómo ha logrado que el color se

convierta en su gran aliado para los efectos que usted pretende conseguir en sus obras?

J.C. Yo he tenido, toda la vida, una lucha interna artística con el color, porque, por un lado, me encanta utilizarlo como se presenta en la naturaleza, es decir, el color aliado a las formas que uno ve, pero la otra cosa que me fascina es utilizar el color de una manera netamente abstracta, y no me interesa mucho utilizarlo con esa manera agradable y de buen gusto con que utilizaban el color Picasso o Van Gogh. A mí me intrigan mucho obras en que, como yo pretendo usarlo, el color se manifiesta de una manera científica. Haga esto: usted coja un papel amarillo grande, con una luz intensa, mírelo fijamente por unos 30 segundos. La retina del ojo se le va a cansar tanto, que cuando usted, inmediatamente, a continuación, mira una pared blanca, va a ver, no el color amarillo, sino el color opuesto, en este caso un rosadito. Es porque los conos del ojo se cansaron y dejaron de

funcionar y entran a funcionar los conos de la retina, que reciben al color opuesto. Entonces, si usted coge el color amarillo y el rosadito y los pone en un cuadro juntos, obtiene una reacción fosforescente tremenda, usted puede obtener una especie de luz y fosforescencia real y física, por la interacción de esos colores, que no existe en la naturaleza. Ese tipo de cosas me intrigan mucho. Ese tipo de uso del color me parece fascinante, porque nadie lo hace, ni Picasso, ni Van Gogh.

S.E.V. El verdadero artista, cuando llega a un determinado tema y se da cuenta de que ese es el suyo, ahí debe quedarse. **¿Cuál fue el punto determinante para decidir que los temas y los colores que lo han hecho famoso serían el objeto de su pintura? ¿Qué fue lo definitivo para que usted encontrara su propia estética, su propio color?**

J.C. Yo he tenido varias vertientes, que no son etapas, porque siempre estoy volviendo a ellas. Está, por un lado, lo histórico; por el otro, lo abstracto; otros, interiores del taller; las figuras humanas, muchas cosas... Hay muchos aspectos diferentes en el mundo mío como artista, a los cuales vuelvo continuamente, según el estado de ánimo de cada día. Uno no se despierta igual todos los días. Entonces, uno se despierta un día, y le interesa mucho el paisaje, y a la semana siguiente, le interesa más la cosa abstracta... Es curiosidad intelectual en la vida. Yo creo que eso lo han tenido todos los pintores.

S.E.V. **¿Cuál es su mayor meta en cuanto al uso del color en su obra?**

J.C. Lo que más me preocupa y me gustaría abarcar con seriedad es el del uso del color como he querido (que no lo he logrado todavía), o sea el color como idea abstracta, casi científica, no romántica.

S.E.V. Háblenos de su obra en blanco, negro y gris.

J.C. La mayoría de lo que yo hago es en blanco y negro, aunque también he trabajado en pastel, pero aún el color del lápiz de grafito o del carboncillo mismo sobre papeles que son muy diferentes (blanco nieve, blanco no se qué...) varían muchísimo, y cuando uno se vuelve muy sensible a esos blancos, esos grises y esos negros, es todo un mundo de color: Es fascinante. Es que el color no tiene que ser amarillo, azul y rojo. La delicadeza de valores que uno ve en la gama de los blancos es absolutamente fascinante.

Es que el color no tiene que ser amarillo, azul y rojo. La delicadeza de valores que uno ve en la gama de los blancos es absolutamente fascinante.

S.E.V. **¿Hacia dónde cree que irá el color en el Arte, en los próximos años?**

J.C. Especular es difícil. Yo tengo mi manera de pensar en el color, no sé cuál será la que habrá en Nueva York. Pero todo eso está muy ligado a la Pintura, porque, si usted no pinta, olvídense del color, porque es muy difícil usar color si usted no está pintando. El uso del color en las instalaciones, construcciones y performances está muy restringido. Donde menos restricciones tiene, es en la Pintura, donde usted puede usar el color en todas sus gamas y en todo su esplendor.

S.E.V. Grandes coloristas colombianos.

J.C. Ha habido muy buenos coloristas, pero ¿cómo los podemos comparar con Van Gogh? Obregón fue estupendo "pisco", gran pintor, le tengo mucho aprecio, lindo color. Pero en la Historia, ha

habido unos cuatro grandes coloristas, yo creo que ya los hemos nombrado: Picasso, Van Gogh, Gaughin, tal vez Monet y otros dos.

S.E.V. ¿Entonces, el fuerte, en la Pintura Colombiana, no ha sido el color?

J.C. Yo diría que no hemos producido grandes coloristas, a la altura de los que he mencionado. Es muy difícil.

S.E.V. ¿Usted cree que un artista debe salir de su país, para lograr una integralidad en su concepto del color?

J.C. Yo sí creo. A menos que se den casos rarísimos o esótericos, como el de Rousseau, que nunca salió de Francia y que tuvo un color muy especial; pero son casos raros. Especialmente, hoy en día, si usted no está al tanto de lo que está pasando en el Arte y no ha visto los museos y no ha andado por Europa y los Estados Unidos y no ha tenido acceso a las grandes obras de Arte, no es nada fácil hacer una contribución importante. Es como ser un gran escritor y no haber leído nada.

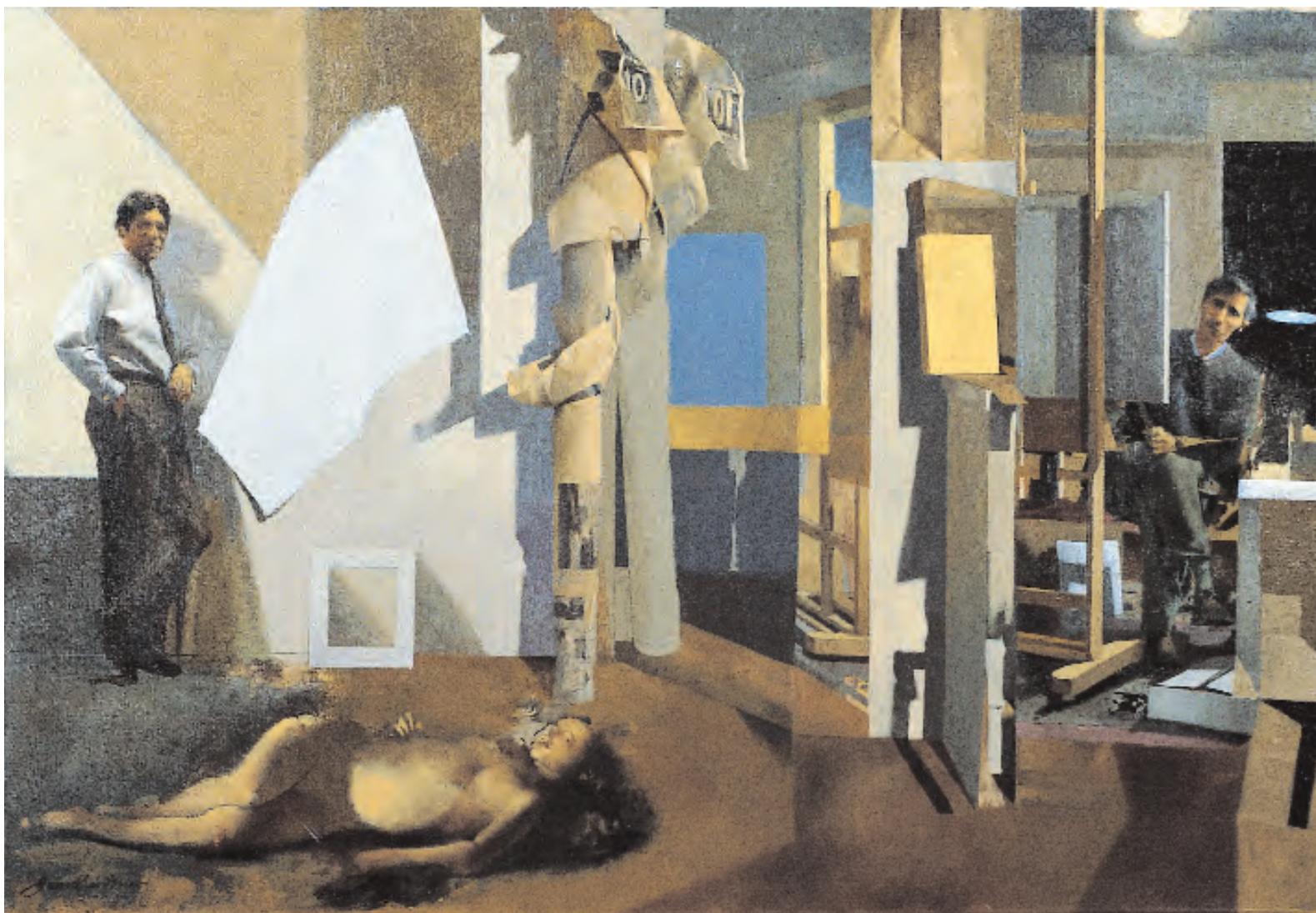
S.E.V. ¿Un pintor tiene que conocer la Teoría del Color, para ser un buen colorista?

J.C. No. Ayuda cantidades, pero, en el fondo, como el color es algo intuitivo, a la hora en que usted pone manos sobre la obra, ahí toda la teoría deja de importar.

Todas las artes son intuitivas, e incluso los científicos reconocen que uno nunca sabe cómo o en qué momento surgió una idea del subconsciente. Einstein tuvo grandes ideas, pero él nunca supo de dónde salieron esas ideas. Estamos hablando de un hombre muy racional y muy científico, pero en el que la esencia de todo su aporte salió del mismo rincón del cerebro de donde les salen las ideas a los artistas.

S.E.V. Háblenos de la intencionalidad suya que muchas veces vemos por juntar colores que no combinan en la Teoría del Color.

J.C. Sí. En gran parte es cuestión de acostumbrarse a esas reacciones de color, que en un momento dado le pueden parecer desagradables a una persona, como ciertos sonidos que, al principio del siglo XIX, parecían chocantes, como los que usó Beethoven, y mucho más en el siglo XX (con los sonidos atonales y dodecafónicos), pero uno se va a acostumbrando, y lo mismo en los colores. Todos hemos heredado 40.000 ideas y la sociedad tiene que acostumbrarse a ideas nuevas, como a eso que hablábamos del rosadito con amarillo, o del rojo con ciertos verdes, que



también son complementarios, que cuando se juntan producen una linda fosforescencia, aunque a la mayoría de la gente le parezca chocante.

S.E.V. Hablemos de la relación en su obra de pintura y Arquitectura y qué le aportan los colores a esta

J.C. El paisaje que yo he venido haciendo lo he concebido casi como una cosa cinematográfica o de desarrollo histórico. He pintado paisajes de reconstrucción histórica desde la época de la Colonia, pasando por el siglo XX, la sabana del siglo XX y la sabana de hoy en día. Entonces, si uno pudiera ver una serie de mis paisajes, en orden cronológico, uno casi podría ver cinematográficamente un desarrollo histórico muy curioso y muy interesante de Colombia. El color influye muchísimo. Para darle un solo ejemplo, aquí tenemos mucho ladrillo y se construye con ladrillo, y en el resto del mundo no hay el color de cuando el sol le pega a ese ladrillo rojizo. En Nueva York o en Chicago es otro rojo, un rojo profundo, morado... pero no es este que

Interior con dos hombres y una mujer

1997

Óleo sobre lino

48 x 71 cm

tenemos en Colombia. Y yo lo pinto en mis cuadros, como color y como reacción psicológica ante una experiencia visual y emotiva. Y el verde ni se diga.

S.E.V. ¿Cuál es el período que usted prefiere, en cuanto al uso del color, en la obra de su hermano, Santiago Cárdenas?

J.C. Me encantan esos espejos que él pintaba sobre los muros y me encantan los tableros. Usted me dirá que esos no tienen mucho color, pero lograr ese gris de la pizarra que consigue Santiago es algo muy difícil y muy refinado.



SANTIAGO CÁRDENAS

"Los colores son relativos"

Santiago Cárdenas Arroyo nació en Bogotá, en 1937. Realizó estudios de Artes Plásticas en Rhode Island School of Design; en Cummington Art School, en Massachusetts y en Yale University, donde obtuvo su máster en Fine Arts.

Regresó a Colombia, en 1965, y desde entonces ejerció la docencia en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, de la que fue director, entre 1972 y 1974. También ha dictado talleres, cursos y conferencias en distinguidos auditorios y universidades de Estados Unidos y España.

Ha realizado más de cuarenta exposiciones individuales en Bogotá, París, Nueva York, Madrid, Ciudad de México, Sao Paulo, Miami, Caracas, Medellín, Cali, Cartagena, Bucaramanga, Cúcuta, Popayán, Pereira, Manizales, Roldanillo, Pamplona, Ipiales y Santa Marta, entre otras, y en numerosas exposiciones colectivas en Colombia, Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, España, Italia, Suecia, Japón, Brasil, Argentina, México,

Venezuela, República Dominicana y Puerto Rico. Su obra está presente en más de 30 museos e importantes colecciones públicas, en Colombia, Estados Unidos, Bélgica, Noruega, Brasil, México, Venezuela y Cuba.

Ha ganado premios de Pintura y Dibujo de Providence Art Club, New Haven Arts Festival, del Salón Austral y Colombiano de Dibujo (1968), la XIV Bienal de Sao Paulo, el Salón Nacional de Cúcuta, el III Salón Nacional Croydon, el Salón Nacional de Artistas, de Tunja, y el Primer Premio Nacional de Pintura, en Bogotá, en 1976. Fue, también, ganador del primer premio de Pintura en la II Bienal de Coltejer, en Medellín (1972), y en el Salón Nacional de Artistas, en Bogotá, en 1990, fue declarado fuera de concurso. Recibió, además, el "Premio Especial a la Trayectoria Artística", en el XXXV Salón Nacional de Artistas y el Premio "Imagen de Andrés Bello", del Convenio Andrés Bello. Su obra ha sido divulgada en innumerables libros de Arte, prensa internacional y catálogos.

Algo de comer

1967

Oleo / tela / madera

200 x 160 x 20 cm



S.E.V. Su obra ha tenido períodos de colores acentuados, de notorios contrastes, y otros que algunos podrían llamar como "acromáticos". **¿Cuáles han sido, para usted, los cambios más significativos en el manejo del color, en las distintas etapas de su obra?**

S.C. Yo comencé pintando de una manera en que no entendía el color. Tal vez, las primeras obras mías obedecen a lo que era el arte del Renacimiento; entonces, el claroscuro era la tonalidad predominante y el color era un poco añadido, como puesto

para identificar diferentes áreas. No había mucha interacción del color. Después, cuando comencé a estudiar el Impresionismo y el Arte Francés, entendí la importancia estructural que tiene el color en una obra. Después de esa primera etapa de aprendizaje, pasé del Impresionismo a lo que podría llamarse color fauvista, todo lo que es Matisse, con color estridente y grandes planos de color, usando, de todos modos, colores complementarios, basados en la interacción del color y en los fenómenos ópticos que descubrieron los impresionistas. Después, influyó mucho en la pintura mía lo que es la impresión tipográfica, cuando se usan pocos

Bodegón rojo y azul
1999
Oleo / tela
130 x 130 cm



colores para lograr una gama muy grande. En la tipografía y en la impresión solamente se usan cuatro colores, y los colores primarios de la tipografía son diferentes a los que usamos los artistas. Ahora, ya me he vuelto, en esta última época, más monocromático. Pienso, por ejemplo, que hay negro claro, negro oscuro, negro rojizo, negro azulado o verdoso... entonces, manejo toda esa gama y eso lo estoy haciendo con planos. Unos cuadros que yo llamo mi época blanca o mi época de sombras, en donde trato de ver hasta qué punto puede llegar uno para trabajar el blanco, que es un reto realmente porque la gente piensa que el blanco es blanco y que de dónde saca uno más blanco.

S.E.V. Háblenos acerca de ese matrimonio entre el negro y el blanco, y el blanco sobre blanco, tan recurrente en su obra y que, para muchos, es una verdadera lección de maestría.

S.C. Ahí lo que me guía, más que todo, es observar mucho la naturaleza. Yo soy un gran observador de lo que pasa a mi alrededor, entonces yo trato de quedarme un buen rato observando un color. Saco, por ejemplo, una hoja de papel blanco y la pongo al lado de un blanco que, por ejemplo, estoy viendo reflejado en la pared, y trato de comparar ese blanco que hay en la pared, formado por la luz y por la sombra, de cómo se relaciona con una hoja blanca de papel o con otra hoja blanca de papel o con otro objeto aparentemente blanco que puedo tener a mi alcance. Entonces, veo que hay una gran variedad de blancos y que esos blancos no son solamente un poco más claros o más oscuros, unos que otros, sino que también varían en color. Hay blancos amarillosos, verdosos, azulados... hay una gama infinita.

S.E.V. Háblenos de la fusión color-textura, visible en su obra, para lograr efectos como los que producen sus "Pizarras".

S.C. Las "Pizarras", además del color, tienen que tener un efecto de mate, porque una pizarra no puede brillar como un zapato negro. Entonces, ahí la textura y la tiza tienen un gran efecto, que tiene que ser un efecto de polvo, no puede ser brillante.

S.E.V. ¿En qué consiste ser un buen colorista?

S.C. Primero que todo, en conocer el color, en estudiarlo. Uno entra a un jardín y ve verde y ve las flores rojas y el cielo azul, y simplísticamente, uno dice que esos son los colores que hay en ese jardín, pero no se da cuenta de que esos colores cambian por la manera como los afecta la luz, por la manera como uno los ve, como uno los recuerda, como uno retiene la imagen de esos colores en la retina del ojo. Es como con las notas de la Música: cualquiera oye una canción, pero trate después de repetirla o de tararearla: no es tan fácil.

S.E.V. Usted se crió en los Estados Unidos y allí adelantó su formación académica. ¿Cómo influyeron para las determinaciones colorísticas de su carrera aquellos años newyorkinos, en los que estaban en su apogeo el Pop Art, el Expresionismo Abstracto y la escuela de Nueva York de De Kooning?

S.C. Yo tuve la suerte de estudiar en unos sitios muy serios, en donde el color era tenido como muy bien aprendido. Estudié en Yale, en donde Joseph Albers había sido el director y había dejado muy establecida su teoría del color. Incluso, allá publicó su primer libro sobre la Teoría del Color. Entonces, había mucha seriedad, muy valiosa, en el estudio y en la enseñanza de la Teoría del Color.

S.E.V. Usted asevera que su intención al tomar los objetos de la vida cotidiana y llevarlos al lienzo, de manera hiperrealista, tal como son, y a "tamaño real", no es la de engañar al observador; pero, definitivamente, el observador sí siente que lo que hay colgado en la pared es un paraguas y se abalanza a comprobarlo. ¿Cómo se sirve del color para conseguir este resultado?

S.C. Eso es interesantísimo. Una de las cosas más importantes para poder engañar al observador es que este, aunque no se fije en los colores, tiene como intuitivamente

un sello del color de las cosas, aunque no sea consciente de ello. Y si, por ejemplo, ve un paraguas que no es del color que tiene, sabe que ese paraguas es falso.

Entonces, hay que atinar muy bien, saber cuál es el color del paraguas. Cuando uno ve una fruta, uno sabe que esa fruta tiene cierto color, y si uno ve una reproducción de esa fruta en un periódico o en una revista, uno ve que está mal o que está bien, pero que hay un ligero cambio por la impresión. Entonces, el color de las cosas hay que saberlo dar, porque, si no, se ven falsas.

S.E.V. ¿Cómo se sirve del color para que de algo plano, como es el lienzo, usted logre esa impresión de una tercera dimensión?

S.C. El color, aparte de las diferentes funciones que tiene, es relativo. El color no siente ese mismo color. Uno, muchas veces, algo creía que era rojo, ahora lo está viendo naranja, o que algo que antes veía azul ahora lo ve morado... Y es que, cuando uno pone un color al lado de otro, se afecta físicamente por un fenómeno visual que tiene que ver mucho con la retina y de cómo el hombre percibe, a través del ojo, los diferentes colores, y, entonces todos los colores son relativos, por eso es tan difícil trabajar con colores, por esa relatividad que tienen y por la manera en que la luz los está afectando permanentemente.

S.E.V. Hablemos de su alto y fino sentido de las sombras, fundamentales en su obra.

S.C. Las sombras son unas de las formas más elusivas que hay en la naturaleza. La gente tiene la idea de que las sombras son negras (y, hasta el Impresionismo, todo el mundo pensaba que las sombras eran negras), pero el

Impresionismo utilizó, simplemente la técnica de aplicarle al color un poquito de negro, para crear las sombras. Entonces, si había una pared roja, se le echaba un poquito de negro al rojo y creaba la sombra. Uno ve, por ejemplo, que las sombras de un paisaje de Monet casi siempre son medio magenta o azulosas, pero nunca son negras. Las sombras de verdad casi nunca son negras.

S.E.V. Háblenos de sus pinturas simples en cuanto al color, que, sin embargo, tienen la complejidad contestataria del color.

S.C. Es que la gente piensa que el color es amarillo, azul y rojo. El color es mucho más complejo que los colores primarios. Si uno solamente pinta con blancos, por ejemplo, cómo hace uno para pintar un jarrón blanco que tenga un reflejo blanco o un brillo blanco, usando el blanco que sale del tubo. Tú tienes que ingeniártelas para que ese blanco más blanco que tienes en el tubo te sirva para hacer toda la gama de blancos que tienes en el cuadro.

S.E.V. ¿Qué importancia le daba usted al color, en las cátedras universitarias que dirigió, por tantos años, en Colombia y en los Estados Unidos?

S.C. Yo siempre les decía a mis estudiantes que uno como artista tiene ciertos elementos que tiene que cuidar mucho cuando

El color de las cosas hay que saberlo dar, porque, si no, se ven falsas.

trabaja en la Pintura y en el Arte en general. Uno era el espacio, que es uno de los protagonistas primarios en la obra de Arte, y el otro, el color. También, lógicamente, otros elementos, como la pintura misma o las texturas, pero, si uno no tiene un conocimiento muy serio y muy bien fundamentado del uso del color, del espacio y de la luz, entonces está perdiendo el tiempo.

S.E.V. ¿Cree que, después de vivir por tanto tiempo en el Hemisferio Norte, se ha quedado fijada en su obra esa luz del Norte?

S.C. La luz de mi obra cambia bastante. Los paisajes que yo pinté en mi juventud, en Rhode Island, los veía como paisajes que no pueden ser de acá. El paisaje de acá tiene otro color, entre otras cosas, porque el paisaje del Trópico tiene una gama mucho más extensa de colores. En el Trópico hay verdes que no existen en ninguna otra parte del mundo. En los Estados Unidos, hay cierta manera, especialmente en la pintura, de utilizar el color. Entonces uno siente una gran diferencia cuando viene al Trópico. Yo recuerdo mucho que hablaba con mi suegro, a quien le encantaba Cali y yo le decía que es que la luz de Bogotá es plateada y la de Cali, dorada. Entonces, depende de los sitios y de la manera como se refleja la luz, que tiene mucho que ver también con las plantas, la atmósfera, el aire... que afectan esa sensación.



Paraguas
2005
Oleo / tela
100 x 70 cm



ANA MERCEDES HOYOS

"El color en mi obra no existe"

Una de las artistas colombianas con mayor proyección internacional, Ana Mercedes Hoyos nació en Bogotá, el 29 de septiembre de 1942. Realizó estudios de Artes Plásticas en la Universidad de los Andes y en la Universidad Nacional de Colombia.

Ha hecho 25 exposiciones individuales de su obra, en Bogotá, Nueva York, Washington, Los Ángeles, Tokio, Ciudad de México, Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima, Monterrey, Ciudad de Panamá, San Salvador, Cali y Barranquilla, y ha participado en numerosas exposiciones colectivas, en Colombia y en ciudades como París, Nueva York, Londres, Washington, Tokio, Pekín, Roma, Milán, Barcelona, Ciudad de México, Monterrey, Cagnes sur mer (Francia), Sevilla, Chicago, Miami, Buenos Aires, Río de Janeiro, Sao Paulo, Québec, Vancouver, Santiago de Chile, Caracas, La Habana, San José de Costa Rica, San Salvador y Palm Beach y Bridgeport (USA).

Se han publicado siete libros dedicados a su obra que, además, ha ilustrado otros numerosos libros, en

América Latina. Además, se ha escrito sobre ella en publicaciones mundiales de la talla de "Newsweek", "Time", "Art News", "Art in America" y "Les Lettres Francaises".

Fue ganadora del primer premio en el XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales (1978) y recibió los premios "Ciudad de Caracas" y "Pan American Life Insurance", en otros salones nacionales de Artes, en Colombia. Entre las innumerables distinciones que ha recibido se encuentran la Orden de la Democracia, que le concedió el Congreso de Colombia; la Maestría "Honoris Causa" en Artes Plásticas, que le otorgó la Universidad de Antioquia; la Orden al Mérito Civil, de la ciudad de Bogotá, el nombramiento de "Visitante distinguida de la ciudad", que le dio la ciudad de Lima y una mención especial en el gran evento de "Mujeres artistas del mundo" (Nueva Delhi, 1975). Descuellan el haber sido escogida como ponente en el Simposio Académico de la Primera Bienal Internacional de Arte de Pekín (2003) y la gran exposición de su obra en el Museo de Arte Moderno de México.

Julia

1995

Óleo sobre lienzo

120 x 120 cm



entonces el color es un artificio que se usa o no se usa. Cuando necesito usarlo, para resaltar la luz en alguna forma o quitar la dureza de un espacio rígido que no tenga modulación, uso el color, pero no para hablar de color, sino de luz.

S.E.V. Manuel Hernández y usted se han destacado por esa espiritualidad en los colores. **¿Su intención ha sido, por medio de estos colores, la de llevar tranquilidad y paz a un país tan violento, cuyas virtudes usted ha divulgado tanto en el Exterior?**

A.M.H. Pues me gustaría llevarlos más, porque yo lo que he llevado es, más bien, al Exterior, para que vean las bondades de Colombia. Pero aquí, poco.

S.E.V. Usted es reconocida en todo el mundo por fijar en sus imágenes la luz y el colorido del Caribe y convertirlo en su distintivo, como Lam, o Amelia Peláez. **¿Por qué siendo tan blanca y tan andina escoge como su símbolo la raza negra y los colores del Caribe?**

A.M.H. Eso no tiene nada que ver. Yo soy colombiana. Es como cuando me preguntan que si he tenido problemas como mujer para ser artista, y yo digo que yo no pinto con el sexo. La parte de la raza negra que interesa a mí es que el 28% de los colombianos son negros. No es que haya denuncia, pero es que hay algo que como que todos los colombianos querían negar y que yo, muy conscientemente, la saqué a flote y ahora a las negritudes se les da más importancia y yo considero haber contribuido en gran parte a destacar la belleza y la bondad de la raza negra en Colombia,

S.E.V. Háblenos un poco acerca del proceso de evolución de su colorido, desde el propio del pop (que todavía se ostenta en su obra), los azules de sus ventanas y las luces multicromáticas de sus "Atmósferas", hasta el colorido de su obra netamente colombiana, que hoy todos conocemos.

A.M.H. Hoy en día, yo no puedo hablar del color en términos de color, sino, en términos de luz. Antes de haber hecho las "Atmósferas", el rojo era rojo y el azul era azul, pero después todo eso se transformó en elementos para crear luces y eso me enseñó también que la luz tengo que darla, también, con la línea, que es otro elemento.

S.E.V. **¿Cómo definiría el "color luz", en su obra?**

A.M.H. De todos modos, estamos hablando de espacios, entonces, las "Atmósferas" se llaman "Atmósferas", pero en realidad lo que trabajaban era el espacio espacio, y el espacio es luz, también. Y me interesa mucho no sólo la luz blanca, sino también la luz oscura, en el mismo sentido de que los instrumentos son los colores.

S.E.V. **¿Cómo influye el uso de colores casi planos, en esa armonía que usted logra en las tonalidades en su pintura?**

A.M.H. En realidad, no son planos. Son constructivos. Yo no utilizo el color como plano, sino para construir una cosa, lo mismo que hago con la luz. Entonces, los planos no son planos, tampoco.

S.E.V. Háblenos de cómo puede usted desarrollar toda su creatividad en la relación forma-color, en su obra.

A.M.H. En realidad, el color en mi obra no existe. Entonces, cuando hablamos de forma, podemos hablar de un círculo, que puede ser una patilla o una cabeza, pero el círculo mismo tiene que tener luz propia,



Bazurto
2005
Óleo sobre tela
100 x 150 cm

color de aquí tiene un gran Arte, pero una gran pobreza en su proyección artística en el Exterior. Yo he trabajado tanto con México, que la mayoría de las veces me consideran mexicana, y si no mexicana, de cualquier otra parte, pero no tanto de Colombia.

a través de esas imágenes, que para nada son violentas, porque muchas veces a ti te hablan de los negros como rateros, asesinos y eso es mentira, porque es una gente bondadosísima y, además, son las víctimas mayores de la pobreza colombiana.

S.E.V. Su nombre ha sido sinónimo de colombianidad, por eso una de sus obras fue portada del disco "Fruta fresca", de Carlos Vives. **¿Qué opina de lo que muchos piensan, de que usted es la verdadera pintora del color colombiano?**

A.M.H. ¿Tú sabes que, por fuera, no me creen, tampoco, tan colombiana? Yo puedo ser venezolana, dominicana, mexicana. El

S.E.V. Háblenos de cómo sus dibujos, sin necesidad del color, tienen todo el colorido del mundo, no necesitan el color, por los personajes y cosas que representan y por lo que estos, a su vez, representan. Cómo en su obra está el color sin el color.

A.M.H. Otra vez el cuento del espacio y la luz. Una línea que cierra un espacio está creando una luz específica. Aparte de todo, la línea es potentísima. Para mí,



una línea es mil veces más potente que un color. Y la línea se puede modular. Yo ahora estoy haciendo una línea que es como "rellenando línea", es una línea grande como inspirada en el Arte Oriental.

La feria de palenque
2006
Óleo sobre lienzo
170 x 220 cm

S.E.V. ¿Qué ha sido para usted el azul? Ese azul que usted sublimiza en su serie de las "Ventanas" y que después plasma con tanta intensidad en los cielos y mares de nuestro trópico.

A.M.H. Realmente, en el cielo y el mar es donde el espacio es más claro y yo he tenido muchas ganas de profundizar más en el puro paisaje, pero tengo tanto que hacer, que no sé para cuando lo voy a dejar. A mí me interesa mucho el concepto del espacio y me parece que el espacio y la luz es la conjunción de donde resulta el color.

S.E.V. ¿Qué es para usted el color negro?

A.M.H. El mayor color. Y el negro no es negro, tiene muchísimos matices. Ese color me interesa más que los otros. Y la luz negra es lindísima.

S.E.V. Por su manejo del color, es muy fácil llevar sus obras a la serigrafía

A.M.H. Es mucho mejor la litografía. Hay mucha más calidad de color en la "lito".

Para resaltar la luz en alguna forma o quitar la dureza de un espacio rígido que no tenga modulación, uso el color, pero no para hablar de color, sino de luz.

S.E.V. A su colorido lo relacionan mucho con Albers. ¿Qué significa ese nombre para usted?

A.M.H. Fue un período. Yo nunca me pude graduar de la universidad, y en realidad no me interesó mucho, pero tenía que graduarme en la universidad de la vida; entonces, decidí estudiar por mi cuenta, y digamos que uno de los capítulos de mi trabajo fue Joseph Albers, que, en un momento dado, me sirvió de tema de estudio, pero mi trabajo fue evolucionando y eso se quedó atrás, hace rato.

S.E.V. ¿Cree que hay algún parentesco entre sus colores y los de Hernando del Villar?

A.M.H. El "Mono" y yo tuvimos la amistad más grande del mundo. Fuimos íntimos del alma. Y vivimos tanto tiempo juntos Manolo Vellojín, "el Mono" y yo, que tiene que haber muchas cosas en común entre los tres.

S.E.V. Si usted pintara no los colores del Trópico, sino los del Interior, ¿qué pintaría?

A.M.H. Yo ya pinté montañas: verde, verde... Y me parece muy limitante. Incluso, el espacio de Bogotá me frustra un poco: es una ciudad muy desarticulada. Yo por eso me subí a pintar el cielo, las atmósferas. Aquí es muy bonito, pero no me inspira tanto. Acabo de estar, por ejemplo, en el País Vasco, en San Sebastián, y allí me di cuenta de la importancia del espacio y de la luz.

S.E.V. Háblenos de la estética en color de la serie de sus "Atmósferas" y de geometría en sus "Ventanas", en un tiempo en el que estaba tan de moda este estilo en nuestro país.

A.M.H. Las "Atmósferas" no tenían mucho asidero geométrico. Las "Atmósferas" son, tal vez, lo más expresionista, en toda la obra mía, porque, la referencia que había, en el mejor de los casos, era un cuadrado que enmarcaba el cielo, pero había muchos que

no tenían ni eso. Eran mucho más orgánicas que otras obras. Las "Ventanas" sí fueron geométricas, pero yo me aburrí de eso, porque me pareció muy rígido, entonces yo pasé a hacer cuadros redondos, que son supremamente difíciles, porque cuando tú pintas esos ángulos son referencias fuertísimas y cuando tú los pierdes, quedas loco. Yo tengo un par de lagunas, que son extraordinarias.

S.E.V. Lo que vemos ahora de una Ana Mercedes Hoyos, pletórica de colorido, es fruto de una acuciosa investigación de muchos años. ¿Cuál fue el punto de resolución para que usted encontrara su propio colorido?

A.M.H. Eso hace rato. Cuando tú llegas al blanco blanco, entre comillas, te das cuenta de que de ahí para adelante no hay para dónde seguir. Lo que yo hice después de que llegué al blanco blanco fue recoger, otra vez, el color concreto pintando arco iris; entonces, hice una serie de arco iris, que se fueron volviendo cada vez más concretos, hasta que llegué, otra vez, al amarillo, al azul... y ya, otra vez con los pies en la Tierra, empecé a hacer unos paisajes en los que había atmósfera y había piso duro, y, de ahí en adelante, los paisajes fueron un poco insuficientes, les faltaba algo, entonces empecé a construir y a estudiar los ejemplos del Cubismo en la Historia del Arte, hasta que llegué a Caravaggio, y en un viaje a Cartagena, vi toda esa problemática constructiva en los platonos de unas señoras que eran de mi país y, entrando por ese platón, encontré una cultura importantísima. Yo después empecé a hacer investigación y llegué a tener un punto de partida, que fue el Descubrimiento de América, y empecé a incursionar en África.

S.E.V. Háblenos del color en la obra de su hija, Ana Mosseri.



Sandía cubista con valentín

2004

Óleo sobre lienzo

280 x 136 cm

A.M.H. A mí no me gusta mucho mezclar la obra de ella y la mía, y a ella tampoco le gusta que uno se mezcle mucho con su trabajo. Imagínesse lo difícil que es. Una vez, hicimos una exposición en el mismo tiempo y casi nos enloquecen, haciéndonos reportajes a las dos juntas. Entonces, decidimos no mezclar. Yo apoyo a Ana en todo su trabajo y cuando necesita cualquier asesoría de mi parte, ahí estoy, pero ella es muy muy independiente.

S.E.V. ¿Cree que el color ha sido el fuerte en el Arte Colombiano?

A.M.H. No. Y, además, se perdió el norte del Arte Colombiano. Yo creo que la generación mía fue la última que tuvo una orientación clara. Y ahí va mi respeto por Eduardo Serrano, porque él logró retomar lo que dejó Marta Traba y construir cosas nuevas, a partir de eso.



S.E.V. En usted han influido el Pop, el postimpresionismo, el arte afroamericano, el nuestro latinoamericano, **¿cuál es el más relevante en sus determinaciones colorísticas?**

A.M.H. A mí me interesó mucho el Pop Art y lo trabajé muy de cerca; incluso, trabajé un par de cosas en el taller de Andy Warhol y de Rupert, en Nueva York. Los conocí a todos, y después se murieron. Fue una época desafortunada, porque dos años después de que se murió Andy Warhol, se murió Rupert.

S.E.V. Usted asumió en un tiempo las temáticas urbanas (avisos comerciales, buses, chimeneas y autopistas) y de denuncia del consumo del Pop Art. Ahora, se ha alejado de ellas, pero conserva su esplendoroso colorido. **¿Qué herencia cree haber conservado del Pop, en el color de su obra?**

A.M.H. El color norteamericano es muy enlatado. Yo creo tener, en el color mismo, mucha más influencia latinoamericana y, tal vez, de cierta época europea. Yo, desde, el principio estaba mirando acá, pero, a medida que uno va ampliando la técnica, se le amplía el universo también, y, hoy por hoy, yo creo que una de las cosas más importantes para un artista es el oficio, en cualquiera de las disciplinas: yo no soy muy arraigada a la pintura o al dibujo: me parece interesante el video, pero me parece que una de las fallas del tal Arte Contemporáneo, (con el cual han estado tan frenéticos los críticos y los curadores, descartando la pintura) es que descuidaron el oficio. Todas las manifestaciones culturales demandan oficio, por encima de todo.

S.E.V. **¿Cómo lograr plasmar con tanta perfección la temperatura por el color?**

A.M.H. Porque yo trabajo con los conceptos del espacio y de la luz. Es que si no, no se podría. Es como cuando uno aprende las letras: ya tú no tienes que construir una palabra pensando en qué letras son, sino que la escribes. Por eso, Monet podía pintar tan fabuloso, estando ciego, o Beethoven podía componer siendo sordo. El aprendizaje queda en la cabeza.

S.E.V. **¿Cómo es eso de que “la sombra no existe”?**

A.M.H. Existe, pero como la luz oscura.



MARIPAZ JARAMILLO

"Entre el mal gusto y el buen gusto"

Maripaz Jaramillo, nacida en Manizales, en 1948. Realizó estudios de Bellas Artes en la Universidad de los Andes, en Bogotá, y en la Chelsea School of Art, en Inglaterra, y los talleres de Heyter, en París, y Camnitzer, en Italia.

Su obra ha sido exhibida en más de 25 exposiciones individuales y en más de 50 colectivas, en ciudades como París, Nueva York, Londres, Tokio, Madrid, Roma, Nueva Delhi, Oslo, Helsinki, Copenhague, Dublín, Colonia (Alemania), Cracovia (Polonia), Mulheim (Alemania), Bayer (Alemania), Buenos Aires, San Francisco, México, Sao Paulo, Miami, Bogotá, Caracas, Río de Janeiro, Monterrey, La Habana, Quito, Panamá, San Juan de Puerto Rico, Maracaibo, Medellín, Cali, Manizales, Popayán y Cuenca (Ecuador).

Entre sus múltiples distinciones, se cuentan el Primer Premio en el XXV Salón Nacional de Artes Visuales (Bogotá, 1974); la medalla de oro "Intergrafik 76" (Berlín, Alemania, 1976); premio en la Bienal Americana de Grabado (Maracaibo, Venezuela, 1977); el Premio Intergrafik 80 (Berlín, Alemania, 1980); segundo premio, en la Listowel International Print Biennale (Irlanda, 1982); mención (Bienal Americana de Puerto Rico, 1984); Premio de Pintura (Universidad de los Andes, Bogotá) y Medalla y premio de adquisición en la Grafik Triennale Frechen, BRD.

"Sosteniendo la caída"
2004, Acrílico sobre lienzo
60 x 70 cms
Serie "Besos y abrazos que matan"



¿Qué papel desempeña el color en la obra de Maripaz Jaramillo?

En mi obra, el color es fundamental. Yo trabajo con masas de color, siempre contrapuestas. Es un color muy especial, que no es nada tradicional, no está con el manejo académico, sino con colores estridentes y fuertes, que vibran muchísimo. Para mí, el color es lo máximo en mi obra.

S.E.V. ¿Cómo con el color se puede crear poesía, como con la palabra?

M.J. Yo creo que, como en la Poesía se mezclan las palabras, en el color se mezclan los elementos. Ese sería el paralelo entre el color y la Literatura.

S.E.V. ¿Qué artistas de la Historia la sobrecogen o impresionan por su manejo del color?

M.J. Hay algunos expresionistas alemanes que han manejado el color muy arbitrariamente, como Munch, de los que creo que tengo profundas raíces. Su manejo del color es muy especial: ellos, al igual que yo, no están dentro del canon de los colores, sino que están con los colores contrapuestos. Si tuviera que hablar de un artista del siglo XX, pienso que

Fernando Botero tiene una paleta extraordinaria y un manejo del color único. Yo admiro cantidades a Fernando Botero.

S.E.V. ¿Y su compañero en el apellido y en el Expresionismo Alemán Lorenzo Jaramillo, quien, además pintó un bello retrato suyo?

M.J. Lorenzo fue muy amigo mío. Estuvimos juntos en París, en la misma época, y él manejaba un expresionismo maravilloso, muy fuerte, con colores también muy estridentes, pero no como los míos: los de él eran mucho más trágicos. Dentro de su obra, el manejo del color era como una tragedia, con el negro, con el gris y con esas imágenes tan fuertes.

S.E.V. ¿De dónde viene su elección por estos colores estridentes? ¿De su familia antioqueña, de su formación en la Universidad de los Andes, orientada por grandes maestros de nuestra pintura?

M.J. Yo soy paisa y las casas de los campesinos paisas son pintadas con unos colores muy estridentes, ellos no le tienen miedo al color. Entonces, yo me baso mucho dentro de la parte popular, lo que es el Kitsch, lo que es el Pop, entonces, yo manejo el color como algo muy estridente, muy fuerte, lo cual muchas veces a la gente no le gusta, pero para mí el manejo del color es fundamental en ese sentido, de que choque, de que haya fuerza, de que haya también equilibrio, pero que el equilibrio no se deje manejar. Esa es la forma con la que yo manejo el color.

S.E.V. Háblenos de la multiplicidad de medios que usted ha utilizado para plasmar la fuerza expresionista de su color.

M.J. Yo he trabajado muchísimas técnicas. Grabado (duré diez años trabajándolo), serigrafía (que se prestaba mucho para el color). Mis cuadros, mis esculturas, también con colores muy fuertes. He trabajado el mural y la talla en madera, en la investigación que yo siempre ando trabajando. Ahora, por ejemplo, estoy trabajando con el computador y fotografía. Siempre estoy analizando y mirando nuevas técnicas y nuevas alternativas para la obra y, lógicamente, con el color, que es lo básico dentro de mi obra.



S.E.V. Su obra es muy valiosa en el campo del testimonialismo. **¿Cómo, su brillante colorido, le ha servido para dar una denuncia de la realidad social (sórdida y dolorosa) y dejar eternizados los hechos más relevantes de la Historia de Colombia?**

M.J. Sí, los temas que yo he tomado son de la actualidad. Para mí, es muy importante siempre hacer una denuncia de qué es lo que está pasando en nuestro país, en esta guerra tan terrible. Yo creo en el color cuando se manejan cosas trágicas, como en mi cuadro de "Simón Trinidad", que era algo muy trágico, pero con colores muy fuertes. Esto hace que la gente vea esta crítica de una forma diferente a, si, por ejemplo, yo trabajara en blanco y negro solamente. Aunque también he trabajado en blanco y negro, porque el blanco y el negro también son colores.

S.E.V. En Colombia hubo un Pop Art muy modesto, en el cual, en cuanto al colorido y la técnica, usted es quien ha guardado con más cuidado la herencia de los grandes de esta escuela y de la teoría del color de

"Simón Trinidad"

2004

Acrílico sobre lienzo

120 x 80 cms

Serie "Besos y abrazos que matan"

Warhol. ¿Cuándo se dio cuenta de que los colores de sus sátiras festivas, pintorescas y pícaras de la realidad, no sólo colombiana, sino también mundial eran los colores planos del Pop?

M.J. Yo estaba en la universidad y empecé a trabajar todo lo que eran los grabados, y con las masas planas, porque en el grabado y la serigrafía se pueden trabajar unas superficies muy muy planas, y desde ahí todo mi trabajo ha sido muy plano y muy Pop. Yo creo que, dentro de los artistas colombianos, ha habido un grupo que ha trabajado de esa forma, pero yo he sido muy constante con eso, desde que empecé mi carrera, hasta el momento.

S.E.V. ¿Será que el arte colombiano es tan abundante e intenso en color, como el color mismo, vastísimo, de nuestro país?



"La posesión"
2004
Acrílico sobre lienzo
120 x 80 cms
Serie "Besos y abrazos que matan"

M.J. Yo estoy asistiendo a unas clases de Arte Latino-americano y, al analizar a los artistas latinoamericanos, pienso que el manejo del color de los colombianos es absolutamente único. Yo pienso que esta tragedia que estamos viviendo hace que cierto grupo de artistas trabajemos de esa forma, que es una crítica que también tiene mucho humor, para que le llegue más a la gente. Es algo macabro, que desarrollamos con un color popular.

S.E.V. ¿Cómo influye el arte más antiguo que conocemos, el de las cuevas de Altamira y de Lascaux, en el más moderno, en cuanto a la estética y el sentido del color?

M.J. Si vamos no a las cuevas, sino, por ejemplo, a los egipcios, vemos cómo manejaban los murales con esos colores tan maravillosos. El manejo del color también es muy especial en la India. Cuando

yo expuse mis "Mariposas" en la India, a la gente le fascinaron, se sentían totalmente integrados a mi obra. No pensaban que yo fuera latinoamericana, sino que yo había hecho eso especialmente para los hindúes, para que lo entendieran. Lo recibieron maravillosamente. Entonces, las cuevas y toda esta obra muralística primitiva tiene mucho que ver con las raíces de mi trabajo. A ellos no les da miedo del color. En Europa, sí les da miedo. Cuando estudié allá, me decían que por qué mis colores. Ellos manejan muy bien los cafés, los grises, los habanos, el negro, el blanco, un verde oscuro, un verde sucio: esas son, más o menos, las tonalidades que tiene la pintura europea clásica y la que se está haciendo hoy en día, también. Yo no sé por qué ellos no manejan el color de otra forma, pero son muy característicos en la obra europea esos colores de los que estoy hablando. En cambio, en los murales primitivos, sí hay unos colores muy fuertes y muy vibrantes.

S.E.V. ¿Está de acuerdo con lo que muchos dicen respecto de que sus colores y su obra en general son de un muy buen mal gusto?

M.J. Sí. Yo sí creo en eso. Estoy en un paralelo, en la mitad, entre el mal gusto y el buen gusto. Es una

cuerda floja en la que yo camino y en la que he caminado durante estos treinta años.

S.E.V. ¿Para Maripaz Jaramillo, cómo influye la facilidad del acrílico, que se seca tan rápido y es tan fácil de manejar, en el máximo aprovechamiento del color?

M.J. La técnica del acrílico es maravillosa. En los primeros diez o quince años, yo pinté al óleo, pero, desafortunadamente, me dio una alergia terrible a la trementina y no pude volver a hacerlo. El acrílico tiene esa maravilla de que es estupendo para el trabajo plano, ¡es sensacional para mi trabajo!. Y eso de que uno pueda poner capas y capas y que se sequen rápido le da a uno una gran comodidad en el manejo de la gama del color. Le da a uno una gran altura y una gran facilidad para poder expresarse.

S.E.V. ¿Para el enriquecimiento de su conducción del color, qué le han aportado las actuales técnicas digitales?

M.J. El computador tiene tal cantidad de gamas de color y de formatos y de programas, en los que uno puede trabajar en Arte, que se le amplía a uno el arco iris, digámoslo así, que puede tener con el acrílico. Con el computador, uno obtiene mil resultados diferentes y creo que eso me ha ayudado muchísimo para la investigación del color.

S.E.V. ¿Qué opina de la confusión actual de muchos artistas en que ser un colorista es tomar unos acrílicos y ponerlos en una tela?

M.J. Yo creo que estamos pasando por un período, en Colombia, en que el Arte está cogiendo por muchos caminos, que son interesantes, como los happenings y los montajes que se están haciendo, en los que están trabajando los jóvenes, pero los jóvenes no están trabajando el color en sí. No conozco a los jóvenes, digamos de 25 a 30 años, que estén trabajando como nosotros o como, por ejemplo, Alejandro Obregón o Grau, o tantos artistas que han manejado tan bien el color. Yo creo que ese aporte, para las generaciones nuevas, es muy interesante, pero ellos no lo quieren ver todavía, están muy metidos dentro de sus obras y no ven la importancia del color.

S.E.V. ¿Cuándo piensa en color, qué coloristas colombianos se le vienen a la mente?

Me baso mucho dentro de la parte popular, en el Kitsch, y el Pop, manejo el color como algo muy estridente, muy fuerte, Para mí el manejo del color es fundamental en ese sentido, de que choque, de que haya fuerza, de que haya también equilibrio, pero que el equilibrio no se deje manejar.

M.J. Lorenzo Jaramillo, que, desafortunadamente, se nos murió. Él tenía una paleta muy especial. Ana Mercedes Hoyos, Beatriz González... Yo podría enumerar gran cantidad de artistas que han trabajado el color magníficamente. Por ejemplo, el maestro Negret, que fue uno de los pioneros en trabajar los colores dentro de las formas escultóricas. Él tiene una obra que se llama "La barca", que es en blancos, pero el doblado del material que él usa hace que este blanco vibre, que se transformen en grises y en otros colores...

S.E.V. Después de tantas etapas, ¿Cuál sería el color actual en su vida?

M.J. Yo creo que en esta obra que estoy haciendo salen una gran alegría, unos grandes colores en vibración, que tienen mucho que ver con el estado de ánimo, que es importantísimo para los pintores y para los artistas, en general, para los poetas, escritores y demás. Cuando uno siente un estado de ánimo positivo, la paleta se alegra muchísimo.



De la serie "Parejas"
1999
Acrílico sobre lienzo
120 x 80 cms.

S.E.V. Pero, muchas veces, colores “alegres” y exuberantes, pueden ser utilizados para manifestar depresión o desesperación, como en el caso del Munch mismo.

M.J. Sí, puede ser, pero yo creo que la limpieza del color y su vibración se trabajan más cuando hay positivismo. Por ejemplo, Goya, cuando todos decían que se había enloquecido, pero en verdad lo que tenía era una espantosa depresión, hizo sus “Delirios”, en blanco y negro, después de que él había manejado una paleta muy bella en sus retratos y en sus obras más famosas. Pero cuando él entra en depresión, él empieza a trabajar estos blancos y negros, estas imágenes sórdidas. Los artistas, casi todos, entramos en depresión, en diferentes momentos, y, entonces, se crea una paleta totalmente diferente.

S.E.V. Sin embargo, estos grabados de Goya, así como la obra en blanco y negro de Rembrandt, están llenos de color, aunque no tengan color.

M.J. Sí, porque habíamos hablado de que el blanco y negro es una forma de color. El negro, por ejemplo, es la unión de todos los colores. Pero lo que yo digo es que, si ponemos un retrato de Goya de los reyes de España y ponemos uno de los “Delirios”, vamos a tener una paleta totalmente diferente, por los estados de ánimo. Y con la crisis por la que estamos pasando en este país, no creas que no es fácil deprimirse y sentir en el corazón cosas dolorosas. Tiene uno que sobrellevarse y decirse que hay que seguir trabajando de una forma positiva y crítica, que nos ayude a todos.

S.E.V. ¿Cuál es el mensaje más significativo que usted ha querido expresar, cuando se apropia de los colores en su obra?

M.J. La idea es que sea muy fuerte ese manejo del Pop y del Kitsch. No quiero ser una persona que tenga un gusto maravilloso dentro de la pintura.

Dentro de mi vida privada, yo sí tengo una estética muy diferente a la que tengo con la pintura, y de esa forma me he podido expresar. Los míos son bloques de color, que están poniéndose en contraposición.

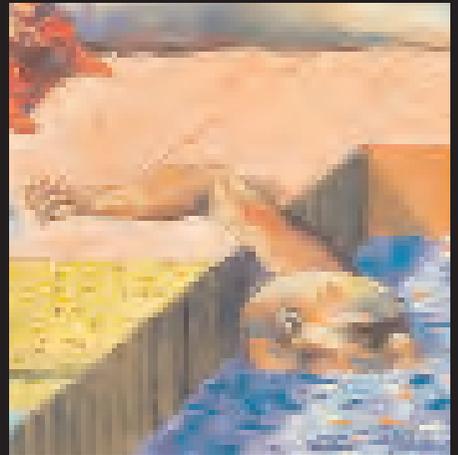
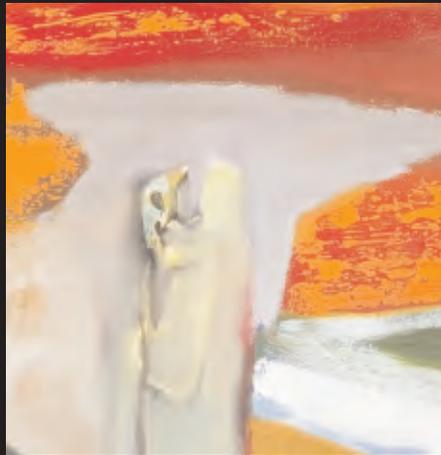
S.E.V. ¿Cuál sería el sello de colombianidad que usted percibiría en el color del Arte Colombiano?

M.J. Hay algo muy especial y es que, cuando uno ha estado en Europa y el avión aterriza en Colombia, se puede ver que nosotros tenemos una luz muy especial, que no se puede comparar con países europeos o asiáticos. Nosotros tenemos un color muy específico y muy claro, por esta luz tan maravillosa que Dios nos dio en este país. Eso hace que un grupo grande de artistas tenga ese manejo de color tan estupendo.

S.E.V. Usted ha desarrollado un significativo trabajo cultural, como colaboradora y asesora del presidente Álvaro Uribe. ¿De qué color ve a la Colombia de hoy, cuando comienza un segundo gobierno de él?

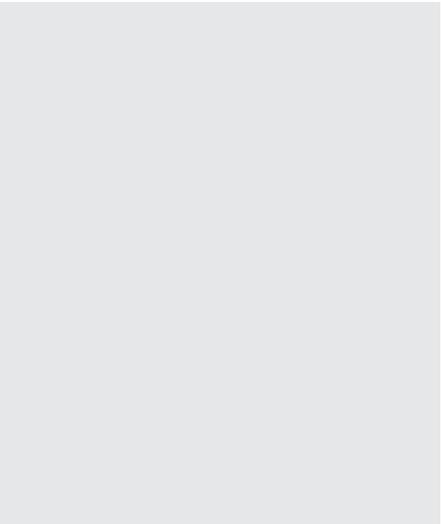
M.J. Yo estoy muy contenta con la reelección del Presidente y pienso que en estos cuatro años que él va a gobernar, nos va a sacar adelante en muchos procesos en que estamos metidos y que son muy complejos. Después de la votación, me puse a hacer un acrílico, y pude ver que salió el sol (en Bogotá, salió el sol, curiosamente, después de las elecciones) que hay mucho más color, que hay más esperanza. Yo lo veo con mucho positivismo y con mucho color muy vibrante.

Dora Ramirez
Raúl Fernando Restrepo
Germán Londoño



Tres coloristas de Antioquia

Aparte, registramos una selecta tríada de pintores de Antioquia, de tres generaciones distintas, a quienes Colorquímica, empresa antioqueña, rinde reconocimiento, como los mejores y más innovadores coloristas vivos de la región.



DORA RAMÍREZ

"El color sentido"

Dora Ramírez nació en Medellín, en 1923. Estudió Artes Plásticas en el Instituto de Bellas Artes, la Universidad de Antioquia y la Universidad Pontificia Bolivariana, de Medellín.

Su obra se ha presentado en más de ochenta exposiciones, entre individuales y colectivas, en importantes salas de París, Nueva York, Washington, Bruselas, Hamburgo, Miami, México, San Juan de Puerto Rico, Curacao, Medellín, Bogotá y Cali, entre otras. Destacó su exposición individual retrospectiva en la UNESCO, en París.

Fue ganadora, en 1961, del I Premio Dibujo Artes Plásticas, en Medellín, y en 1965, del Premio Nacional de Artes Plásticas "Fabricato". Obtuvo también una beca como "artista en residencia", en Boston, Massachusetts, en 1980.

Ha dirigido la ejecución de varios murales, en Medellín y ha desarrollado una profusa labor de gestión cultural en su ciudad, como miembro de importantes juntas culturales, a través de cuatro

decenios. La sala de exposiciones de la Universidad Autónoma Latinoamericana, de Medellín, lleva el nombre de "Dora Ramírez".

Ha recibido diversas condecoraciones. Su obra está presente en numerosos museos y colecciones sobresalientes de Colombia, Estados Unidos y otros países, y ha sido comentada en importantes publicaciones del mundo, como la prestigiosa revista "Domus", dirigida por el crítico francés Pierre Restany.

El famoso crítico cubano José Gómez Sicre, quien llevó su obra a exponer en el museo de la OEA, en Washington, escribió sobre ella que: "La obra de Dora Ramírez es un homenaje al vivir. Es luz, afirmación, es alegría. Nada hay que lleve a la descripción de anécdotas ni a consagrar situaciones sentimentales. Es pintura por sí, porque sí. Plana, de tonos crudos y bordes afilados, no pretende engaños visuales ni se propone trascender en busca de filosofías. De ahí su claridad y su franqueza; esa aspiración a lo llano y a la verdad, hace que se asocie con lo primitivo, sin ser primitiva. No está empeñada en la descripción de la realidad por sí misma. En cambio, la usa, con veracidad y destreza técnica, para extraerle brillantez y para darle un impulso agigantador, un hálito de monumentalidad. Con estos elementos se hace la buena pintura y en ello está comprometida".

La Pola
Acrílico sobre tela
120 cm x 120
Serie: Los mitos



¿Cómo definiría el colorido en la obra de Dora Ramírez?

El colorido en mi obra es como un sentir. Yo he obrado en el color, por el sentimiento, y se lo influí mucho a mis alumnos, durante veinte años, en los que yo les decía: "Sienta el color.

Si usted siente que hay un color que lo está llamando, tome ese color y úselo. No piense que ese color no va con el otro". Sentir el color es como una explosión del "yo interior", que aparece en la obra. Y eso es lo que yo he hecho, aunque parezcan atrevidas algunas mezclas. Como decía un gran educador, hay que "llegar a ser quien eres", entonces, yo, aunque he estudiado el colorido, no lo aplico por teoría, sino por sentimiento.

S.E.V. ¿Por qué ese juego tan profuso, a lo largo de tu carrera, con los colores primarios?

D.R. Porque me parece lo más cercano a lo más puro y a la verdad. Los colores primarios son de donde uno parte para hacer los demás colores, son su base, son como los más puros y, además, son muy acordes

con nuestra cultura y con lo que nosotros somos. En el Arte, uno debe manifestar las raíces de su cultura, y la nuestra es llena de color, de riqueza, de naturalidad, es muy primitiva y la siento en esos colores.

S.E.V. ¿Qué decía Marta Traba del color en su obra?

D.R. De Marta Traba tengo un comentario muy elogioso. Habla de que yo fui la pionera en Colombia en la estridencia del color. Para mí, eso fue muy importante y muy estimulante, porque yo a Marta la valoraba mucho, como una persona muy inteligente y muy objetiva que le hizo mucho bien al Arte en Colombia.

S.E.V. ¿Qué es lo que más resaltaría del color en su famosa serie de los "Mitos"?

D.R. La vitalidad, que puede dar una dimensión del color en nuestra tierra, de la fuerza y la sinceridad y la alegría y energía del color en Colombia.

S.E.V. ¿Por qué las caras blancas?

D.R. Es para tratar de llegar al alma de la persona. Si uno empieza a poner sombras y rosados... se pierde cierta cosa espiritual, llegar al alma de la persona, que es a lo que yo pretendo llegar cuando pinto un retrato.

S.E.V. Usted, cuando prevé pintar un retrato, realiza una investigación de la vida del personaje. ¿Ha pretendido, por medio del color, mostrar la esencia misma de estos individuos?

D.R. Sí. Estudio mucho. Cuando pinté a Manuela Sáenz, me leí todas sus biografías. Lo mismo pasó con Bolívar. Y para sorpresa mía, cada biografía presentaba una verdad distinta. Pero uno va sacando su propia conclusión de esa mezcla de criterios, anécdotas y calumnias y uno llega a encontrar su propia visión del personaje y eso es lo que se prosigue a transmitir en el retrato.

S.E.V. ¿Hay en el colorido de su obra alguna relación con el llamado "mal gusto" de la antioqueñidad?

D.R. Pues, yo no creo que sea mal gusto. Yo lo considero buen gusto. El color puro, como su nombre lo indica, es más puro y, al serlo, es más cercano a la verdad.

S.E.V. Mujeres coloristas colombianas.

D.R. Ahora hay muchas mujeres trabajando muy bien. Ethel Gilmour, me encanta, por su color, su gracia, su poesía. Uno no duda que esas obras con esos temas tan del común y corriente son arte y se convierten, a

la vez, en Poesía. Me gusta también Marta Elena Vélez. Y, fuera de Débora Arango, que es una figura muy valiosa, hay muchas otras mujeres. Yo, por ejemplo, en la muestra de "Vírgenes" de las estaciones del Metro, que dirigí, incluí a Olga Lucía Gutiérrez, Lucía Sánchez, entre otras. Seguramente, se me olvidan muchas.

S.E.V. Su yerno Manuel Mejía Vallejo escribió la novela "Aire de Tango", llevada a escena por su hija, sus nietas y usted, y que se ha presentado en varios países. Usted se ha hecho famosa por su obra "Homenaje a Gardel", que ha sido tomada como modelo para el telón de boca del

Homenaje a Gardel
Acrílico sobre tela
120 cm x 120
Serie: Los mitos





Teatro Pablo Tobón Uribe, de Medellín. En su casa, todos bailan tango. Usted baila tango más de una hora diaria y ha sido invitada, por el Banco Interamericano de Desarrollo, a bailar tango, en los Estados Unidos. **¿Cuáles son, para usted, los colores del tango?**

D.R. Empecemos por el rojo, que es pasión, que es vida, energía, como la fuente del movimiento. Ese es uno de mis colores favoritos y creo que expresa mucho del sentir del Tango, de esa cosa melancólica, pero vital y alegre, al mismo tiempo. Sí, el rojo sería el primer color del tango.

Manuelita Sanenz la libertadora del libertador

Acrílico sobre tela

180 x 125 cm

Serie: Los mitos

S.E.V. ¿Por qué adoptó la paleta y la planitud y uniformidad de los colores del Pop Art?

D.R. Por la veracidad. José Gómez Sicre, que hizo un análisis de mi obra, que me gustó mucho, precisamente se refería a eso: a lo veraz. En el color plano, sin sombras, se siente más la verdad.

S.E.V. Explíquenos cómo usted logra ese movimiento en muchas de sus obras, a pesar de usar colores tan planos.

D.R. Eso es muy estudiado. Yo siento una fascinación muy grande por las telas y por todo lo que se mueve... Poder transmitir eso, en un cuadro, ha sido uno de mis objetivos, y para lograrlo, el color, que en mi obra es por impulso, por sentir, en este caso sí es muy estudiado, Trabajo mucho con la Geometría, para dar la sensación de vuelo, porque como yo no me valgo de las sombras, me valgo, entonces, de las formas.

S.E.V. Hablemos de la relación dibujo-color, en su obra.

*La choza,
Gouache
20 x 15 cm*

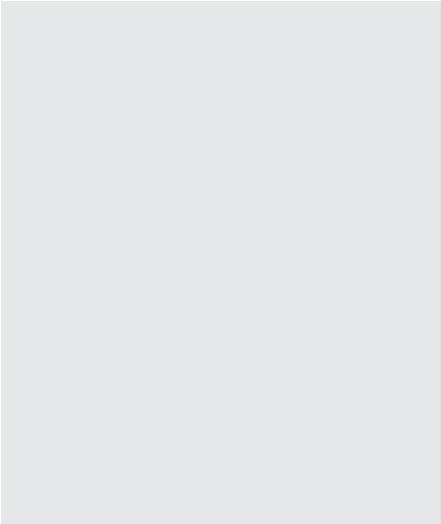
De la serie: San Bernardo del Viento

D.R. Me apasiona el dibujo, me gusta mucho trabajarlo y me gustan los resultados que he tenido. Siempre recuerdo la frase de Botero, ante un dibujo mío que es premiado y que nunca he querido vender: "Es una obra maestra". Eso, para uno es muy estimulante, sobre todo, cuando esa crítica viene de una persona en la que uno tanto cree y que uno sabe que no lo dice por hacer halagos, sino porque siente lo que dice.

S.E.V. Hablemos de ese estilo colorístico novedoso que ha desarrollado su hijo, José Víctor Echeverría, y que ha sido tan apreciado por galeristas y curadores en los Estados Unidos.

D.R. Para mí, él es el colorista máximo. Me dirán que uno siempre habla bien de los hijos, pero en esto han estado de acuerdo críticos muy reconocidos. Él hizo aquí una exposición de fachadas de casas antiguas y él no les ponía el color que tenían, sino el que él sentía. Él trabaja, como yo, el color sentido. Entre las críticas favorables que le han hecho, un crítico reconocido decía que él es "el surrealista del color", y yo cada vez que veo una obra de él, pienso en eso, porque sus colores son muy misteriosos y tienen mucha magia.





RAÚL FERNANDO RESTREPO

"Colores temperamentales claroscuros polícromos"

Raúl Fernando Restrepo nació en Manizales, en 1949. Pintor autodidacta.

Su obra se ha expuesto en diversas exhibiciones individuales y colectivas en París, Londres, Bruselas, Roma, Rio de Janeiro, Sao Paulo, La Habana, Bogotá y Medellín, entre otras ciudades, y ha sido escogida para participar en bienales de Colombia, Cuba, Argentina y México.

Ha sido profesor de Artes Plásticas, en las universidades Nacional de Colombia y Pontificia Bolivariana, de Medellín.

Cofundador del Museo de Arte Moderno de Medellín. Su obra se encuentra en varios museos y colecciones y en lugares públicos, como en la Estación Envigado del Metro de Medellín, presidida por su "Virgen".

"Rosas de la tarde"

2003

Óleo sobre lienzo

120 x 120 cm

Serie: "Tiempo"



y me los inventaba: no quería seguir copiando esa realidad calculada, tan determinada, del medio ambiente. Quería romper con los esquemas y con el color llegué a ese rompimiento, que fue, a la vez, como una quebrazón del alma. Después de mi encierro en el clasicismo, un amor me abre las compuertas de un Van Gogh y le puse al cielo rojo y ninguna montaña quedó de color verde y no hubo cielos azules o blancos, sino que empezaron a aparecer amarillos vibrantes e infinitud de colores. Y desde ese momento fue que me hice conocido como colorista.

S.E.V. Hagamos una somero recorrido por su manejo del color en las distintas etapas de su obra.

R.F.R. En mis primeras etapas, yo era muy clásico con el color. Yo sabía de las obras de Van Gogh y me llamaban mucho la atención sus amarillos y sus formas espirales y su obra me sacó de lo más convencional, también por su vida misma, con la que yo me identificaba, en cierta manera. El momento en que yo empecé a "echar" color, fue un día en que yo estaba con Clara Álvarez, en Girardota, pintando en un trapiche y fue tal mi emoción de estar con ella, que hice un cuadro en el que rompí con todos los esquemas académicos y clásicos, y desde ese momento sentí que había brotado de mi interior una respuesta inmediata que me hizo trabajar vivamente el color. A mí se me conoce por el color, pero también tengo obras que son completamente negadas al color, muy oscuras, pero muy luminosas, como las obras de Rubens. Dicen que soy colorista, pero no quisiera quedarme siendo un colorista, yo creo que hay muchas otras posibilidades por investigar. En algunas épocas, como en los años setenta, tuve colores muy matéricos; pero de los ochenta a los noventa, fui muy plano, justamente en la época en que empecé a racionalizar el color.

S.E.V. ¿El color como posibilidad expresiva, o como simple medio interpretativo?

R.F.R. En un comienzo, sí fue un medio expresivo, pero ahora tengo que confesar que de lo que yo menos sé es del color. Lo mío es muy intuitivo. No me he preocupado mucho por aprender las teorías del color, pero cuando fui profesor universitario me encontré con el deber de conceptualizar y hacer teoría, y yo era muy elemental y cuando me puse a estudiar color, me confundí, me sentí ajeno y extraño. Yo antes era muy puro, porque no conocía la teoría, sentía los colores, los veía en la naturaleza

S.E.V. Usted tuvo relación con el maestro Obregón, en Cartagena. ¿Encuentra en su color algún parentesco con el de Alejandro Obregón?

R.F.R. Nunca estudié a Obregón, pero lo admiro mucho y él, para mí, es un poeta del color y del aire. Y creo que me he encontrado, sin quererlo o sin buscarlo, con el color de Alejandro y tengo obras que tienen mucha semejanza con las suyas. Roxana Mejía Vallejo decía que yo era el Obregón antioqueño, pero yo simplemente pienso que me atreví a hacer cosas a las que él también se atrevió, pero no es comparable. Lo mío lo tendrán que decir las futuras generaciones.

S.E.V. ¿Qué influencia puede tener el abstraccionismo lírico de Kandinsky, en el color de su obra?

R.F.R. Yo, antes que a Kandinsky, conocí a Rubens y a Rembrandt, y luego conocí a Van Gogh. Kandinsky es un hombre que trata de cómo el sonido, el color y la



"Tango negro"

2003

Óleo sobre lienzo

120 x 120 cms

Serie "Tiempo"

S.E.V. ¿En Medellín, hay verdaderos coloristas?

R.F.R. Aquí no hay coloristas. Me decía el crítico alemán Bucholz, que me compró un cuadro, que es curioso que nosotros, viviendo en el Trópico, seamos tan fríos y que mi obra le recordaba a los expresionistas alemanes y me invitó a que me fuera a Alemania. Aquí, a la gente no le gusta el color y se centra sólo en la anécdota. Si yo tengo un tema y me pongo a pensar en cuáles colores voy a escoger para desarrollarlo, confieso que me pierdo, yo, por eso, como en el Budismo Zen, me relajo y permito que algo en mí, ese niño detenido en nosotros, haga las cosas.

música se interrelacionan. Un pintor abstracto no puede ser un mal compositor ni un mal músico. Así no sepa de Música, debe ser un hombre con una intuición musical, porque no es lo mismo hacer un dibujo que vestir el dibujo con el color, ponerle la fragancia a esa imagen.



S.E.V. ¿Cómo es eso que usted le explicaba a su alumno Manuel Mejía Vallejo de que, por medio del color, pueden manipularse las formas y conseguir los efectos deseados?

R.F.R. Yo encontré que la teoría del color habla de que los colores fríos se utilizan para la lejanía, y los cálidos, para la aproximación. Pero en todo eso interviene también los tonos intermedios. Los colores son temperamentales y tienen personalidad. El color no es solamente para utilizarlo y ponerlo como acompañante de una idea gráfica que yo quiero expresar. El color tiene carácter y fuerza. Un color



"Calma"

2003

Óleo sobre lienzo

160 x 100 cm

Serie "Zona de distensión".

lado derecho. Yo sé que puedo enderezar lo que está torcido, manejando esas relaciones del color. Mi dibujo, más que gráfico, es cromático, entonces, por contraste o por semejanza, puedo manejar un equilibrio. Los colores son fuerzas que le dan carácter, vitalidad y movimiento a las formas.

S.E.V. ¿Cree que se volvió mejor colorista cuando conoció la Teoría del Color o que, por el contrario, perdió autenticidad?

R.F.R. Al contrario. Apenas ahora me estoy recuperando. Los años de teoría en las universidades fueron un duro golpe a mi pureza. Empecé a aprender muchas cosas, a analizar y a conceptualizar, y perdí mi montaña y me llené de confusión, hasta hacer una obra llena de negro, en un estado muy difícil, con teorías que me agotaban mucho y hacían muy difícil mi disciplina de pintar, porque ya no era la pureza del encuentro con el lienzo o con el papel, la gracia y el placer de poner el color y disfrutarlo y sentirlo, sino actuar con una razón intermedia, que entorpecía mi inventiva. Yo soy piloto de avioneta sin computador. Yo soy un pintor de vuelo sin ayudas.

puesto al lado de otro color que químicamente no le acompañe mucho, se deprime. Manuel Mejía Vallejo y su grupo habían estudiado dibujo con Oscar Jaramillo (aunque Manuel había estudiado Artes desde hacía muchos años) y me llamaron a mí para que les enseñara Color. Y, una vez, les di una clase en la que pretendí demostrar cómo el dibujo, más allá de las normas y las medidas y la proporción, se podía equilibrar por medio del color. Entonces, pinté intencionalmente una mujer que se veía como cayéndose y les pregunté cómo podíamos solucionarlo y cada uno dio una solución (borrar, repetir...), pero yo lo solucioné simplemente poniendo un tono rojo al

S.E.V. Hablemos acerca de ese claroscuro policromo que puede verse en su obra

R.F.R. Yo soy luz. El color es un servidor de la luz en mi obra. En mi obra puedes encontrar contrastes muy oscuros, pero mi idea es la luz. Yo trabajo el claroscuro y eso es algo que pocos han descubierto



"El morro"

2004

Óleo sobre lienzo

100 x 140 cm

Díptico

Serie: "Centímetros de cielo"



en mí. Tal vez, Leonel Estrada lo percibió alguna vez. Pero a mí me pasa lo de Rembrandt: mis cuadros son de contrastes claros y oscuros, a pesar de que tengan rojos y amarillos. Si tú ves, cualquier obra mía es un claroscuro, un claroscuro muy moderno, con amarillos, azules y rojos. A mí lo que más me emocionaba, al ver las obras de Rembrandt era ese mundo entre la oscuridad y la luz y esa intermediación de la penumbra. Y yo creo que mi obra es eso, a pesar de que tenga colores tan primarios.

S.E.V. ¿Por qué ha escogido expresarse más por el color que por la forma?

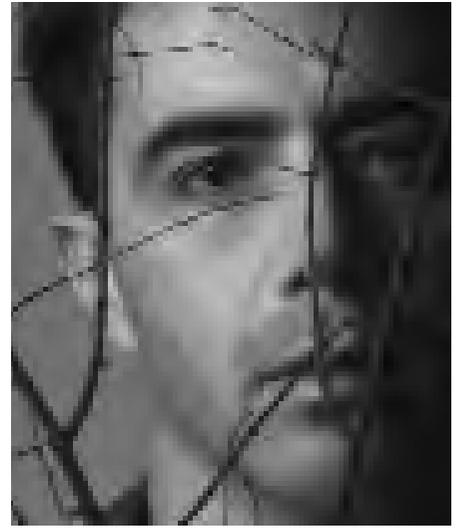
R.F.R. Yo empecé haciendo Dibujo Gráfico y Artístico, en la Continental School, pero nunca me sentí satisfecho y se me hacía que la misma idea matemática de proporción y medida no me daba la libertad que yo buscaba. Cuando descubrí el color, encontré que este me daba la libertad para expresarme y para volar. El color para mí ha sido una fuerza que alimenta mi inocencia brutal. Yo como dibujante, en los comienzos, quería superar la realidad y, entonces, me encontraba con la problemática de ser mejor que la realidad, pero después me di cuenta de que era al contrario, que, mientras que yo trataba de diseñar algo que se acomodara a la imagen real, siempre me sentiría sometido e infeliz, y cuando conocí el color me di cuenta de que el color era lo más importante y lo que me ha permitido ser, en un momento, visceral, y de expresar musicalmente la luz del intelecto. Yo soy un pintor que parte de la emoción.

S.E.V. ¿Cómo cree que es la comunicación, por el color en su obra, entre su cosmovisión y el espectador?

R.F.R. Yo soy un pintor de provincia y me doy cuenta de que la gente en mi medio no es para el color. Aquí la gente es para la estética inmediata, a la sensibilidad primera, pero no para una estética creativa y abstracta. Entonces, me siento muy solo en eso. Yo no vivo en una ciudad como para un colorista.

S.E.V. ¿Cree que hay colores tristes y colores alegres?

R.F.R. No. Eso depende del artista, de su ánimo y de su temperamento. Por ejemplo, dicen que el azul es frío y que los rojos son cálidos, pero hay situaciones en que un naranja, rodeado de otros colores, te puede deprimir y llevar a mucha frialdad. Un rojo puede ser más pálido que un azul inmediato. Eso es muy subjetivo



GERMÁN LONDOÑO

"El poder detonante del color"

Germán Londoño Vélez nació en Medellín, el 12 de octubre de 1961. Realizó estudios de Artes Plásticas en la Escuela Internacional de Arte Gráfica Il Bisonte, en Florencia, Italia.

Su obra ha sido presentada en más de cuarenta exposiciones, entre individuales y colectivas, en Bogotá, Medellín, Cali, Cartagena y Pereira, en Colombia, y en el Exterior, en París, Nueva York, Roma, Florencia, Madrid, Lisboa, Washington, y Cuenca (Ecuador).

Como pintor, escultor y dibujante, ha recibido los más altos elogios, por parte de la crítica colombiana,

que, en varias ocasiones, lo ha señalado como "El Botero del siglo XXI", apelativo que él descalifica, diciendo que: "Yo no sé eso quién se lo inventó. Yo no sé por qué la gente cree eso. Un segundo Botero no va a haber nunca. Marta Traba lo dijo en una entrevista, cuando le preguntaron si se repetirían los casos de Botero y de García Márquez y ella dijo que no se repetirían, porque ellos son fenómenos y los fenómenos no se repiten. Y en eso estamos de acuerdo. Ni los fenómenos ni la gente común se repiten. Entonces, yo lo único que puedo hacer es no ser un segundo Botero sino el primer Germán Londoño. "Eso es lo que yo soy.".



Cleopatra y su pantera favorita

2004, óleo sobre lienzo

260 x 190 cms.

Serie: *Memorias del mar.*

¿Cómo el color ha sido el vehículo que lo ha llevado a plasmar todo su surrealismo subjetivo?

Utilizándolo para enfatizar las figuras y el clima general de cada composición. Con las imágenes, cuando comienzo a hacer los primeros bocetos dibujados, están viniendo ya los colores y esos colores tienen algo de definitivo, de fatal, en la medida en que desde el comienzo, la forma y el color están implícitamente unidos.

S.E.V. ¿Cómo influyeron sus estudios en Firenze, para encontrar su propio colorido?

G.L. En esa época, mi colorido era muy distinto: en gamas sordas, tonos bajos, grises... Tal vez, en esa época mi colorido era más bonito que ahora, pero uno no puede quedarse en un punto determinado de color y yo, a través de los años, he ido cambiando y he ido explorando otras posibilidades, precisamente porque soy muy consciente del poder detonante del color.

S.E.V. ¿Qué sería lo más relevante de la estridencia de su colorido desbordado?

G.L. Mis cuadros, a primera vista, parecen muy coloridos, pero lo que ha sucedido es que soy muy consciente del paso del tiempo sobre el color, porque lo he visto en mis propios cuadros; entonces, yo intento poner bastante color, de manera que, pasados cien años, todavía haya algo ahí, que comunique algo a quien lo esté viendo. Pienso que neutralizar excesivamente el color no sirve de nada, porque es simplemente civilizarlo y adaptarlo al colorido al que, generalmente, está acostumbrada la retina, que es el color que vemos continuamente en la realidad, que está matizado por los grises. Mis referentes son los postimpresionistas, Van Gogh y Gauguin, concretamente, más como los veo en láminas, que como los veo en la realidad, porque en la lámina el colorido se exalta un poquito; entonces, lo que yo quiero es ese color de las láminas, donde los naranjas son realmente naranjas, los amarillos son realmente amarillos y, entonces, en ese orden, uno va construyendo un colorido intenso. La gente, en general, es muy tímida, pacata y mesurada, respecto del color, precisamente por el poder detonante del color. Como yo trabajo el color en áreas grandes, a veces siento que se me está yendo la mano, pero hay una vocecita que me dice que no, que antes todavía me falta mucho más, expresarme con mucha más fuerza. Entonces, no hay que tener miedo del color. Me vienen, ahora, ejemplos de grandes coloristas: pienso en Francis Bacon, con sus grandes trípticos naranjas, con esos magentas, ocre y amarillos intensos... Entonces, al color hay que dejarlo ser, que exprese y que diga y, si uno mismo como pintor no intenta sacar eso adelante y desafiar un poquito la retina, entonces no sirve para nada lo que está haciendo.

S.E.V. ¿Cómo, usted, por medio del color, crea la forma dentro de la composición?

G.L. Primero la forma y después el color. Muchas veces, cuando yo noto que un color no encuentra cabida en un cuadro, es porque hay un problema de forma. Es siempre la forma la que me está diciendo las cosas.

S.E.V. ¿Cómo en su obra, por el color, usted logra ese ritmo, tensión y simetría?

G.L. En la medida en que cada uno de los colores me vaya sugiriendo cuál es el sitio donde quiere estar. Entonces, ahí es cuando yo noto que las formas están



recibiendo realmente el color que necesitan. Y cuando noto que todos los colores están en su sitio, obviamente la armonía se está dando. Eso es lo que yo llamo la "maduración del color", que exige un tiempo, un proceso, en unas obras es más rápido; en otras, menos; pero, siempre hay que esperar un poquito.

S.E.V. ¿En su obra, las formas y los colores tienen algo que ver con ese psicoanálisis que has desarrollado por tantos años?

G.L. No tiene que ver, en la medida en que yo lo esté analizando. Precisamente, porque conozco los procesos de la mente, no analizo ni el colorido que estoy utilizando, ni las formas, desde el punto de vista psicológico, porque eso sería de pronto restringirles poder y sería racionalizar procesos que son intuitivos.

Cleopatra eligiendo sus esclavas

2005, óleo sobre lienzo

265 x 190 cms.

Serie: *Memorias del mar.*

Entonces, dejo, simplemente, que sucedan y que los demás hagan el análisis.

S.E.V. ¿Pero, entonces, el color en su obra sí tiene alguna simbología especial?

G.L. Sería inconsciente, y yo puedo analizarla, si vamos a intentar volverla palabras, pero yo me abstengo de hacerlo, porque yo soy muy respetuoso de la parte emotiva, subjetiva e intuitiva de mi trabajo y nunca estoy entrando a analizar lo que ese trabajo, a nivel de interpretación psicoanalítica o semiótica, pueda significar.



Yo simplemente miro si esa pintura, desde el punto de vista de la estética, tiene o no sentido para mí. Lo que me interesa producir es el regocijo de la belleza estéticamente entendido, a la manera mía, sobre esa misma belleza. Es un diálogo egocéntrico, donde yo intento reflejarme, en este caso no en un espejo, sino en un lienzo, y proyectar en él todo mi sentir y mi instinto de la forma y el color mezclados.

S.E.V. ¿Por qué los colores planos, sin contraste de luz y sombra, ni profundidad, ni volumen?

G.L. No todos son planos. A mí el color me gusta texturado. Lo que pasa es que trabajo por áreas, bloques de color con-

Niña devorada por un tiburón

2006, óleo sobre lienzo

265 x 190 cm

Serie: *Memorias del mar*

trastado. En unos períodos, como en la serie de los "Fantasmas", mis colores han sido más planos, pero nunca completamente planos. Yo siempre trato de crear alguna forma de factura, para que la retina se retenga en la superficie.

S.E.V. Háblenos de la relación entre su colorido y su pasión por el Arte Religioso.

G.L. Para mí, el Arte Religioso fabricado por todas las culturas y todas las religiones es lo máximo que se ha hecho, pero, ciertamente, los grandes creadores contemporáneos, así sean totalmente irreligiosos, tienen

en la unción con la que trabajan una actitud religiosa, la actitud de sacralización a través de la forma y del color, de la construcción de un mundo sagrado. Para mí, la magia y el secreto de las grandes realizaciones contemporáneas está, precisamente, en el poder sacralizador de estos grandes artistas.

S.E.V. ¿Cómo el color le ha servido para dar a entender la ironía en muchas de sus obras?

G.L. El color es el vehículo elemental de las sensaciones. El color tiene una forma de sugerir sentimientos y sensaciones mucho más sutil que la forma. Yo doy gracias a Dios, todos los días, de haber nacido con el don del color, porque el talento es solamente algo con lo que se puede nacer. Uno lo único que hace es desarrollarlo con el trabajo, pero se nace con él y yo me he dado cuenta de que lo tengo. Entonces, lo que yo intento es concentrarlo, en mayor o menor medida, en cada trabajo. El color es el elemento eminentemente musical de la pintura, por tratarse de tonos y de variaciones de tonos, y sé que cuando yo quiero pintar determinado cuadro, no sé de qué manera, el subconsciente trabaja, en la medida en que cuando yo quiero pintar un cuadro o llega a mí una idea, ella ya llega con unos colores, simultáneamente, y esos colores van a remitir a determinados sentimientos. Mi intuición me va dictando los colores y yo les meto un poco de rigor.

S.E.V. Háblenos del color y los ritmos oblicuos de las formas en su obra.

G.L. No es posible establecer una métrica y una definición exacta de cómo la mente hace estos procesos, porque son eminentemente intuitivos. Se trata de un proceso que exige mucha concentración y naturalidad, para que la mente vaya produciendo la respuesta para cada área de color del cuadro en cuestión. En esos momentos, la intuición y la inteligencia instintiva están bien despiertas. Yo, más allá de las reglas que uno encuentra en los libros, sé si un cuadro está o no bien, de manera instintiva.

S.E.V. ¿Por qué prefiere el óleo?

G.L. Porque es mucho más poderoso y porque tiene una superficie mil veces más rica que el acrílico. La dificultad del óleo es también mucho mayor y, entonces, como exige un proceso, ese proceso se traduce en la calidad de la superficie que uno está fabri-

cando. Yo ahora hablaba de color y forma, ahora tengo que hablar de otra cualidad a la cual, para mí, está ligado el color: la superficie, la textura. Sin eso, el color, para mí, pierde una parte de su poder. No es lo mismo el color cuando está depositado en una tela o en una determinada superficie, que cuando está simplemente plano, como en un pedazo de plástico plano. La superficie es definitiva y lo que yo hago con mi artesanía es, simplemente, tejer superficie, como quien está tejiendo un tapiz, haciendo una trama general del color, buscando siempre la mayor unidad, sin anular los contrastes.

S.E.V. ¿Qué opina del colorido del maestro Fernando Botero?

G.L. Él tiene, esencialmente, dos etapas coloristas: una que podríamos llamar expresionista, hasta finales de los años cincuenta, en que su color es rotundo, texturado y está confirmado por la pincelada, que se va adelgazando en líneas verticales, hasta que finalmente va desapareciendo, a principios de los sesenta, hasta desaparecer totalmente, mientras su colorido se va haciendo menos intenso, con un dominante de tipo pastel, con muchos tonos medios en una paleta muy refinada. Yo, personalmente, me siento más conectado con el colorido de los años anteriores, porque esa cualidad y esa superficie transmiten una sensación de pasión, mucho mayor, mientras que las otras transmiten una de tranquilidad y estabilidad. De todos modos, él es en ambos momentos un colorista completo.

S.E.V. ¿Cómo se ha servido del color para la autoliberación de su estilo pictórico?

G.L. Yo no me considero ni siquiera artista. Si me invitan o no a bienales, ya no me importa. A mí lo que me importa es la artesanía del Arte. Entonces, lo que yo hago es amasar colores y estar mezclando color, coger un carboncillo o un palito quemado y hacer algo y mezclar a veces las técnicas. Yo me considero un artesano de la forma y el color.

