

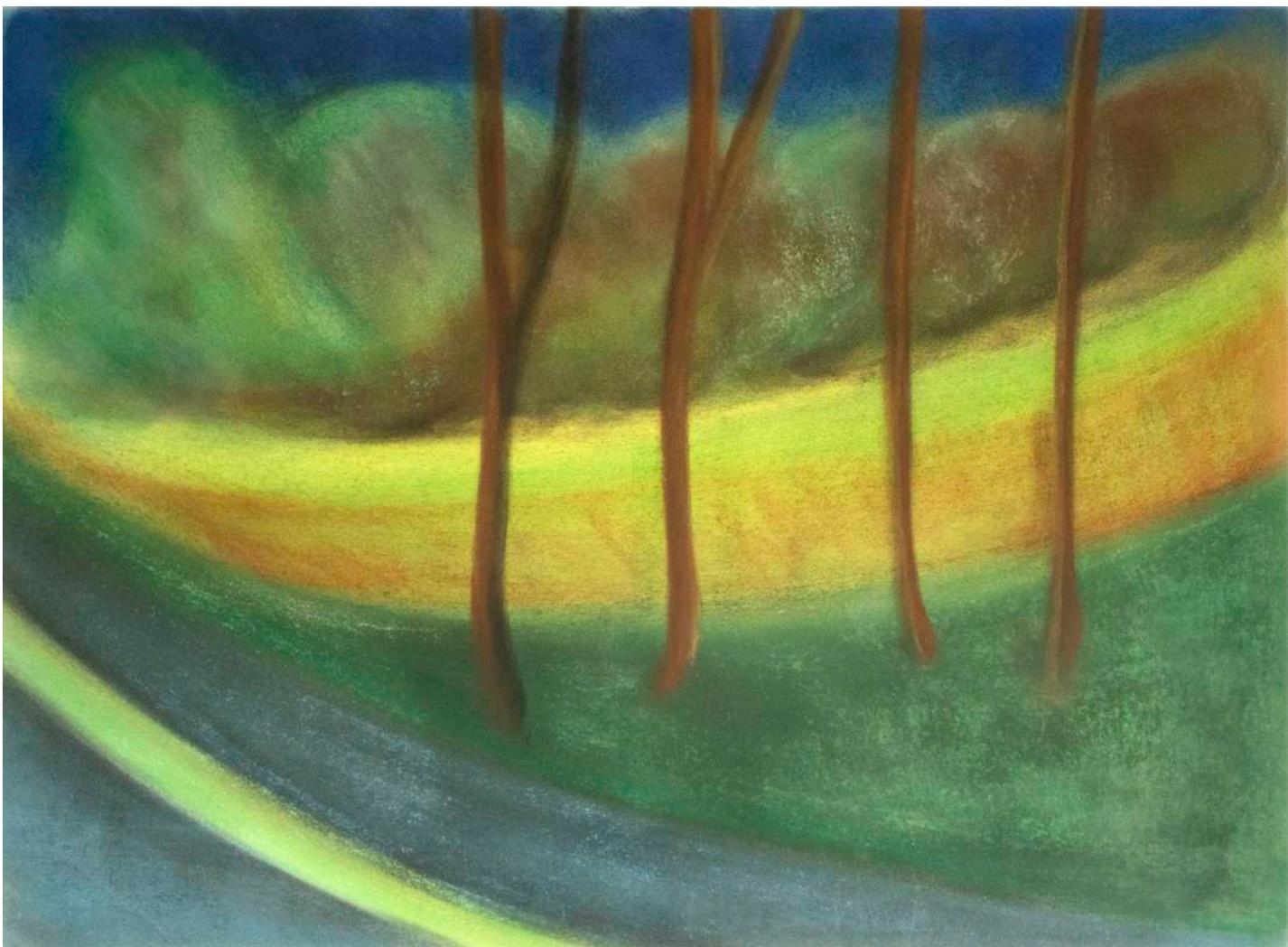
MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUCARAMANGA
Y LA UNIVERSIDAD DE SANTANDER UDES

RINDEN HOMENAJE

A LOS ARTISTAS
SANTANDEREANOS

Exposición Virtual 2020





“Paisaje N° 1”
Alfonso Luis Villas Quintero
Pastel / papel
076 x 056 m
1983 ca

ALFONSO LUIS VILLAS QUINTERO

Ocaña / 1944 – 1985

Aunque su nombre no sea uno de los que vienen inmediatamente cuando se piensa en artistas de los Santanderes (el del Norte y el del Sur), Alfonso Villas es tal vez uno de aquellos que ameritaría una recuperación sistemática por vía de la escritura de la historia del arte. Egresado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, fue un artista que emprendió diversos proyectos culturales en aras de consolidar el campo artístico santandereano. Por ejemplo, Gabriel Galán Sarmiento lo recuerda como uno de los miembros fundadores de la publicación *Compromiso*, en la que se esperaba tener un foro para discutir la vida política, social y artística de la región. Y, este mismo, también recuerda sus intereses múltiples hacia la pintura, la escultura, la fotografía, los tapices e incluso la cocina árabe. Por otra parte, Germán Rubiano Caballero elogia su producción al señalar que: “gracias al empeño permanente de Alfonso Villas y, claro está, a su talento, la producción del artista santandereano trascendió el arte provinciano, aquel que practican muchos que desconocen el arte del siglo XX y no han dejado de mirar el pasado caduco y trivial”. Esto, sin mencionar que fue uno de los primeros periodistas culturales de la ciudad que intentó llevar a cabo una seria labor formativa del público que se enfrentaba por primera vez a las aventuras y experimentaciones del arte moderno.



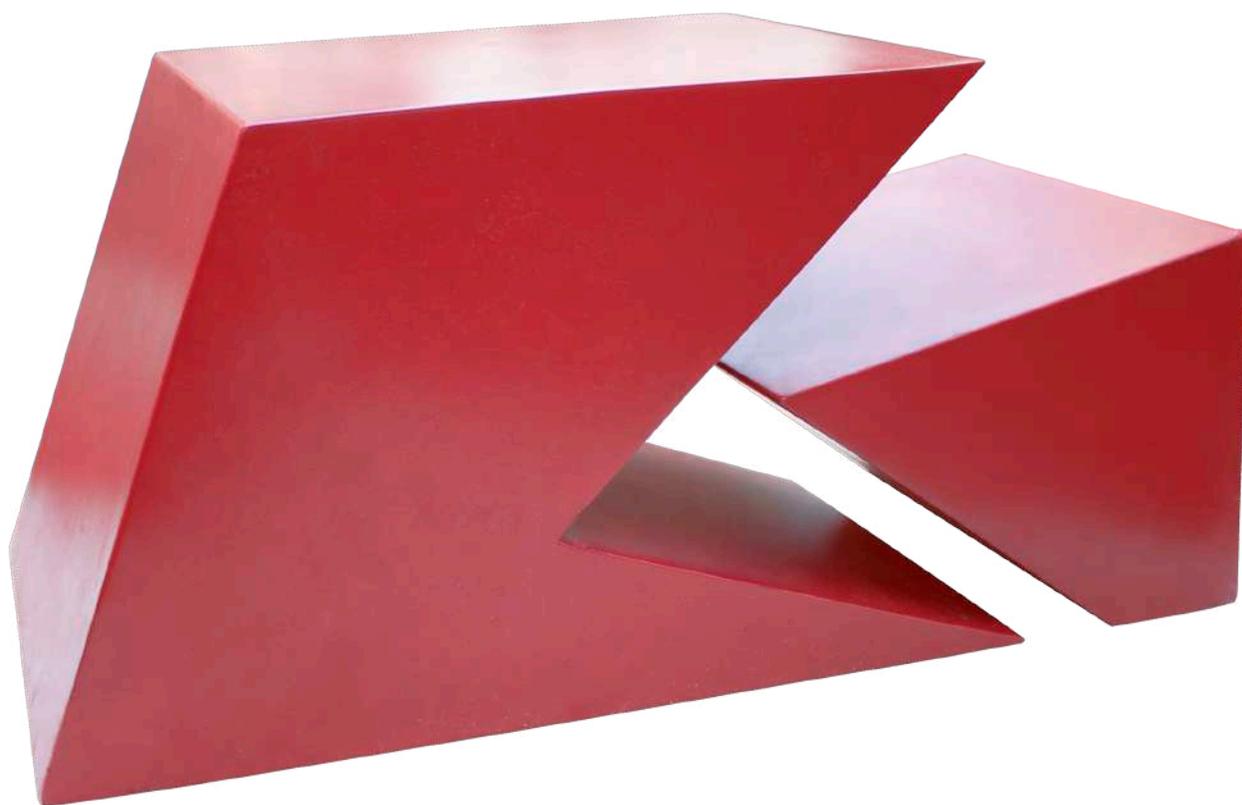
“De La Serie Hombres Expectantes”

Antonio Grass
Serigrafía 9/100
053 x 039 m
1978

ANTONIO GRASS

Oiba / 1937

El caso de Grass es el de un artista que, debido a la conjunción de investigación y producción artística, presagió algunos de los caminos que habría de tomar el arte contemporáneo. A diferencia de algunos de los artistas abstractos de la primera generación, que se remitieron al pasado precolombino de forma cuasi-mítica, Grass fue un artista que se tomó el trabajo de tratar de entender lo que él denominó “diseño prehispánico”. Tal vez, este enfoque se deba a la influencia que ejerció sobre él uno de sus profesores, David Consuegra, o tal vez a que, dadas aún las convenciones artísticas de la época, una de las maneras de redimir las formas precolombinas se encontraba en su posible uso proyectivo en las artes gráficas. No obstante, y a pesar del anacronismo formalista de libros y catálogos como *Diseño precolombino colombiano. El círculo* (1972), *La marca mágica* (1976), *Animales mitológicos* (1979), *Los rostros del pasado* (1982) e *Investigaciones sobre diseño prehispánico* (1983 / 1992), *Las ranas acróbatas* (1984) y *Búhos filosóficos prehispánicos* (1984), su labor teórica sigue siendo un lugar ineludible para aquellos que, desde perspectivas más contemporáneas, quieran enfrentarse a la interpretación mediada hermenéuticamente de los vestigios anteriores a la llegada de la cultura hispánica.



“Cañón del Chicamocha”

Augusto Ardila Plata

Metal pintado - construcción - 2 piezas

056 x 026,5 x 020 m

1988

AUGUSTO ARDILA PLATA

San Gil / 1940

Tal vez Ardila Plata sea el primer caso en Santander de alguien con formación teológica y filosófica que ha logrado conjugar esta pasión por lo trascendente con la materialidad propia de las obras de arte. Aunque sea más conocido por una inclinación escultórica hacia la austeridad, la contención y la precisión de las formas, que vagamente hacen pensar en el estatismo de los sólidos platónicos, también posee una refinada comprensión del dibujo como la insinuación lineal del movimiento en el que tales sólidos ejercen entre sí diversos grados de atracción. Y es que, a diferencia de la primera generación de artistas geométricos –en la que cabe mencionar, entre otros, a Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret o Beatriz Daza– la generación de la que hace parte el artista se entiende mejor en el marco del empleo de la geometría como algo autorreferencial, minimalista o conceptual. A este respecto, y como en su momento dijera David Manzur sobre la obra del artista: “Ardila logra sugerir la aparente movilidad que complementa lo fuerte en los volúmenes, en contraste con la delicadeza de sus desplazamientos; lo que estimula la fantasía, pero sin buscar significados, ni símbolos, ni metáforas, porque estas piezas son absolutas, concretas y puras en ellas mismas”.



“Sobremesa”
Augusto Ernesto Vidal
Instalación - 34 piezas
2.10 x 1.70 m
2000

AUGUSTO ERNESTO VIDAL

Bucaramanga / 1950

Tal vez Vidal sea el único artista santandereano en el que la fantasía romántica sigue viva y sin ninguna mediación conceptual. Como artista autodidacta, ha encontrado en los paisajes oníricos de su interior los elementos necesarios para interpretar las formas exteriores y el entorno urbano. En palabras de Ramón Rey Mantilla, periodista del diario El Frente de Bucaramanga (mayo 03 de 1971): “su obra es limpia, franca sin aditamentos vanamente formales, y todos sus temas se resuelven en una comunidad de causas, un reencuentro con la esencia maravillosa y compleja de esta tierra abandonada de desesperanza”. De esta cita, por qué no rescatar lo *maravilloso* del arte de Vidal, que lo ha convertido en el médium de una capacidad para volver a los trazos primales, a los significantes en busca de sentido, en la materia prima que, no obstante, ya ha sido penetrada por las formas de los primeros balbuceos semióticos. Perseverante como pocos, desde 1971 ha participado en exposiciones colectivas y ha realizado exposiciones individuales, lo cual lo convierte en uno de los artistas con mayor trayectoria en la ciudad de Bucaramanga. En la memoria reciente todavía están vivos los recuerdos de las exposiciones *Maraña* (Museo de Arte Moderno de Bucaramanga / 2016) y *Zona-rosada* (Alianza Francesa de Bucaramanga / 2018), en las que Vidal demostró con creces que, como dice el conocido refrán, “menos es más”.



“Domingo de Resurrección”

Beatriz González Aranda

Pastel / papel

099 x 052 m

2006

BEATRIZ GONZÁLEZ ARANDA

Bucaramanga / 1938

El 2018 fue el año de la consagración europea de Beatriz González. Con un itinerario que incluyó el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos, el Palacio de Velázquez en Madrid y el KW Instituto de Arte Contemporáneo de Berlín. Sin embargo, su trabajo ya había sido seleccionado por Juan A. Gaitán para la 8va Bienal de Berlín de Arte Contemporáneo (2014) y por Jessica Morgan y Flavia Frigeri para la exposición *The world goes pop* (2016) en la Galería Tate de Londres. Todo lo cual parecería ser una mini-lista de datos *snoobs*, si tras ellos no hubiese una larga y consistente exploración que ha hecho de esta artista bumanguesa uno de los nombres propios con mayor valor simbólico en el arte colombiano. Es tan amplio el arco de su trayectoria que, parodiando la intención que articula sus trabajos, podría armarse un collage con varias de sus obras que llevaría el título de *Apuntes para la historia extensa de Colombia*. Y es que desde 1965, año en que pintara sus tres versiones de *Los suicidas del Sisga*, tanto la tragedia como la comedia de la historia nacional ha sido el material básico sobre el cual realizar actos de variación conceptual y reescritura retórica. De tal modo que en sus obras se han representado en clave kitsch, las imágenes de la devoción popular (*Ay Jerusalem, Jerusalem!!!* / 1969), de la publicidad rayana en lo cursi (*Naturaleza in situ* / 1971), de la sociedad del espectáculo (*Jackeline Oasis* / 1975) y de la idealización monumental del pasado (*Antonia Santos. Sesquicentenario S.A.* / 1969). Aunque, también ha implementado cierta melancolía desde la distancia estética, y que inscribe otra faceta de su proceso en la línea más reflexiva del arte moderno, para representar la circularidad sin fin de la política nacional (*Plumario colombiano* / 1983), la connivencia entre la corrupción y la fuerza estatal (*Los papagayos* / 1986-1987), los magnicidios (*Galán* / 1992), la violencia paraestatal de izquierda o de derecha (*La pesca milagrosa* / 1992 y *Una golondrina no hace verano* / 1992) y las historias truculentas de la crónica roja (*Veterano de Corea mata a la suegra, a la esposa y luego se suicida* / 1966 – 1967).



“Mutaciones”
Carlos Eduardo Silva Prada
Acuarela
075 x 055 m
24/10/1991

CARLOS EDUARDO SILVA PRADA

Bucaramanga / 1947

Como lo señalara Máximo Flórez (1981), las acuarelas de Silva Prada juegan entre la tensión que hay en el informalismo de la atmósfera creada con manchas y la voluntad hacia la forma que va emergiendo desde el fondo del papel. Es como si el papel, convertido ahora en un medio acuoso, acogiera la disolución de los colores hasta que, por una organización interna, los seres que habitan en sus profundidades salieran a la superficie. Y, tal como ocurre con *Mutaciones* (1991), obra en la que las criaturas que emergen tienen cierta semejanza a dragones marinos, como los de la película de animación japonesa *El viaje de Chihiro* (2001), o la criatura del lago Ness, en sus obras se recuperan imágenes oníricas o se construyen durante el proceso como si fueran signos del inconsciente. Todo lo cual, ameritaría una interpretación en clave psicoanalítica de estos sueños de agua.



“Girón no se borró del mapa -Girón Parque principal” Convocatoria

Carlos Alberto Eslava Flórez

Fotografía B/N

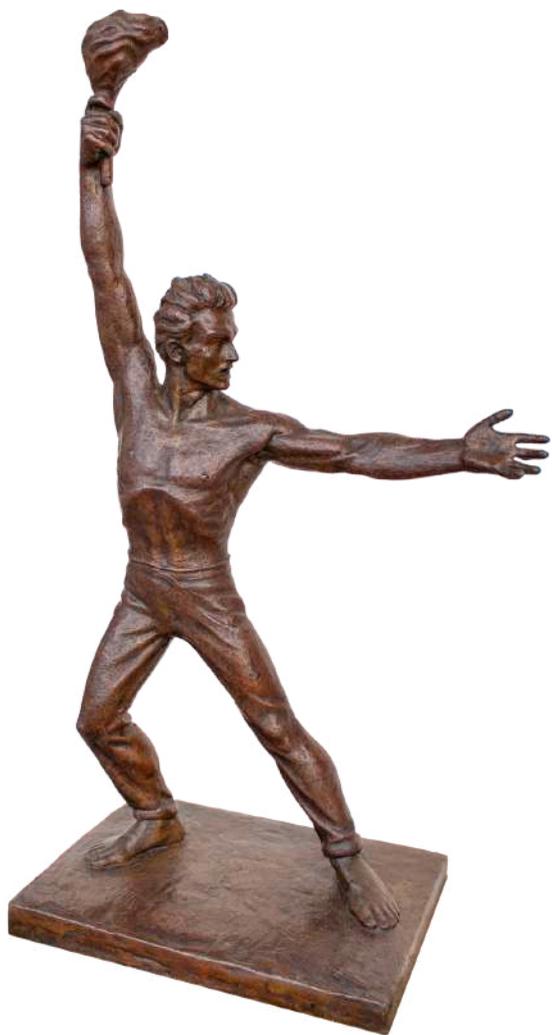
058 x 055 m

2004-2005 ca

CARLOS ALBERTO ESLAVA FLÓREZ

Pamplona / 1935 – 2014

“El decano de la fotografía en Santander” –así se refirió a Eslava Flórez *Vanguardia Liberal*, en su edición del 10 de abril de 2014, al titular su nota necrológica sobre este reportero gráfico. Por esas contingencias históricas, Eslava Flórez conoció en el Socorro a Gustavo Molina, fotógrafo que había trabajado en el diario *El Espectador*, y con el que incursionaría en el fotoperiodismo. Con vívida presencia recordaba en sus conversaciones aquella fotografía que hiciera de Alejandro Sinisterra, arquero del Atlético Bucaramanga, cuando logró capturar una atrapada que, dada la calidad de la imagen, fue publicada en la primera plana de la *Vanguardia*. Pero, como lo señala el artista, la primera comisión importante que llevó a cabo fue encargarse de registrar la posesión presidencial de Alberto Lleras Camargo (1958). Después de esto, iría tras cuanta chiva pudiera encontrar, como la de la captura del teniente del Ejército Nacional, quien participara en 1958 en un fallido intento de golpe militar. También tiene el mérito de haber realizado las primeras fotografías aéreas de Bucaramanga, Floridablanca y San Juan de Girón –una de cuyas fotos se encuentra precisamente en esta exposición. En palabras del artista: “Él [un estadounidense residente en Bucaramanga] trabajaba con una institución de la ciudad y cada vez que se tomaba unos *whiskys* me mandaba a recoger en helicóptero, lo que me permitió hacer las primeras tomas aéreas de la ciudad” (Eslava Flórez, 2012). Tal vez ahora quede un poco más claro por qué a Eslava Flórez le queda a la medida el título que empleó *Vanguardia* para rendirle un último homenaje a uno de los colaboradores más importantes que ha tenido dentro de su plantilla de trabajo.



“Galán Comunero”

Carlos Gómez Castro

Vaciado en bronce (cuerpo completo)

040 X 076 X 025

1940

CARLOS GÓMEZ CASTRO

Bucaramanga / 1909 - 1996

En 1993, el Banco de la República y el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga llevaron a cabo una retrospectiva de Gómez Castro en la que enfatizaban la relación de su obra escultórica con el proyecto nacional de construir una narrativa heroica a partir del pasado mítico del siglo diecinueve. De manera elocuente, el texto de Pedro Nel Rodríguez Barragán, incluido en el catálogo que acompañó a la exposición, se titula “Carlos Gómez Castro, noción de Patria”, y en este señalaba que el tamaño del artista se equiparaba a su capacidad de resucitar a los héroes en una simbiosis de lo material con lo inmaterial, lo real con lo conceptual, lo físico con lo figurado y lo genial con lo trágico. Esta simbiosis es evidente en obras como el *Galán Comunero* (1949) –y cuyo modelo en bronce hace parte de esta exposición– el *Monumento a Bolívar* (1950) o el medallón en yeso de *Santander* (1960). Pero, hay un aspecto menos conocido del artista, y es aquel que se expresa en obras como *Mendigo* (1940), *Joven venezolana* (1944) y *Coco* (1948) –tal vez la primera representación artística en Colombia de un afrodescendiente. Tal vez esto se deba a que, como egresado de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá –en donde estudió entre 1928 y 1933– tuvo como maestros a Ricardo Gómez Campuzano, Domingo Moreno Otero, Ricardo Acevedo Bernal y Ricardo Borrero Álvarez, artistas que ya comenzaban a pensar en el futuro del arte colombiano como parte de un proyecto edificante para elevar el espíritu del pueblo en el marco del Estado nación. Tal vez esto explique su sólida amistad con Luis Alberto Acuña, otro santandereano, y su estrecho vínculo con la generación de artistas del movimiento *Bachué*.



“Ananké”
Cecilia Ordoñez París
Cerámica
040 x 038 m
1998

CECILIA ORDOÑEZ PARÍS

Pamplona / 1949

Como lo dijera Germán Rubiano Caballero (1982): “Así como ocurrió con Beatriz Daza y con otras artistas que trabajaron la cerámica en Colombia, la obra de Cecilia Ordóñez difícilmente podría vincularse con una noción artesanal o vernacular del oficio. Más allá de esto, su obra se manifiesta claramente escultórica, en donde la plasticidad está irrigada de una gran vitalidad orgánica”. En esta cita se encuentra uno de los problemas clave del arte escultórico moderno que decidió emplear la cerámica de manera experimental: tratar de diseñar obras que carecieran lo suficiente de un vínculo con lo real, pero que no renegaran de la fragilidad y las posibilidades materiales del trabajo con un material tan versátil. Para dar dos ejemplos, la solución de Daza –otra artista pamplonesa– fue emplearla como parte de ensamblajes o descontextualizándola para que las formas conocidas se volvieran disfuncionales; o la de Alberto Arboleda fue articular formas geométricas que sacrificaban el elemento popular de la artesanía para alinearse con el arte abstracto internacional. En el caso de Ordóñez, la estrategia consistió en inspirarse en la tradición escultórica de formas orgánicas, cavernosas o submarinas para que así la cerámica tuviera un secreto vínculo con las corrientes vitales de la naturaleza.



“De la Serie C 14: Desatando la memoria II”

César Chaparro Esparza

Mixta / Tabla

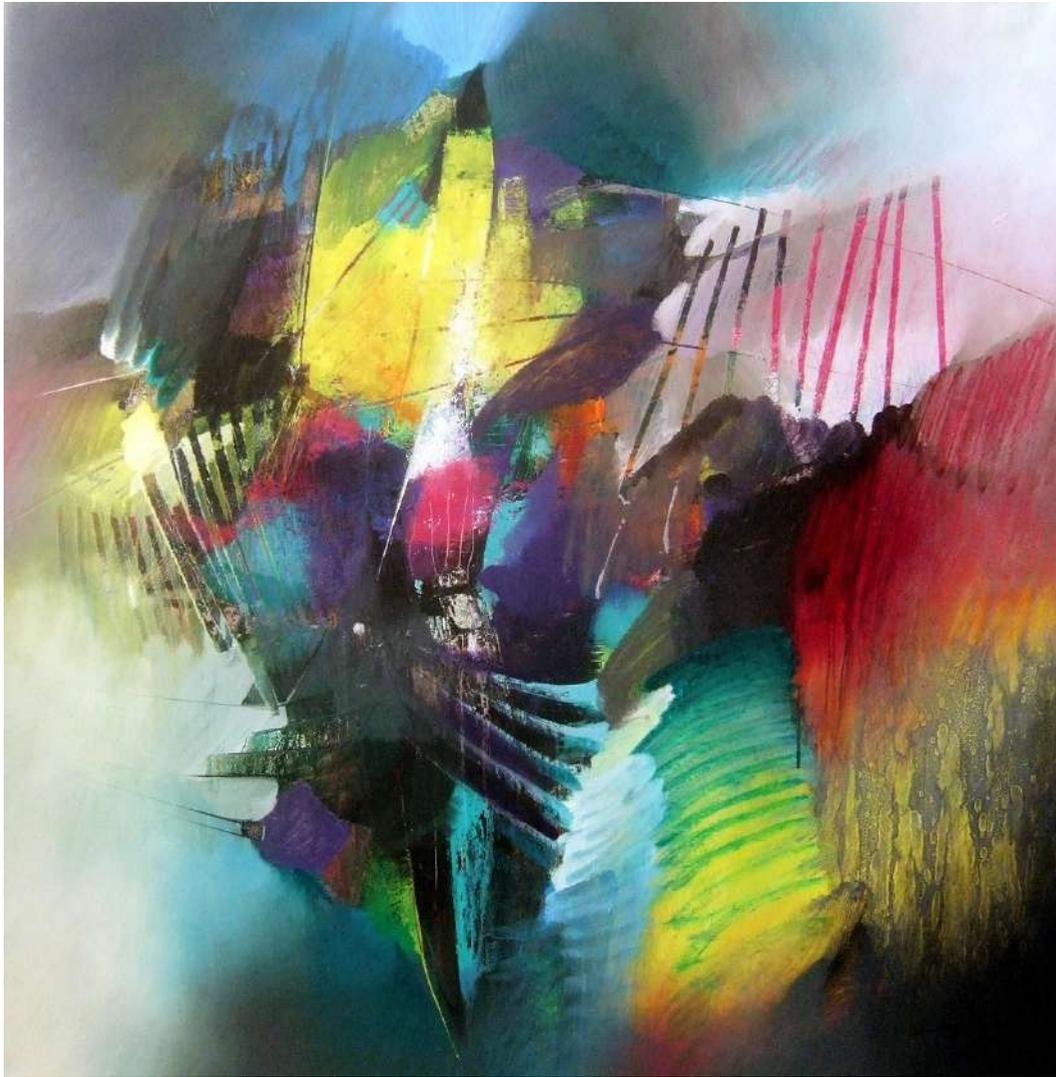
1.19 m

2000

CÉSAR CHAPARRO ESPARZA

Bucaramanga / 1955

En el año 2006, el artista César Chaparro llevó a cabo la instalación *Bucaramanga tiene mar*, con la que resumiría algunos de los elementos que han sido característicos de su producción artística: el placer de trabajar con elementos naturales (en este caso, arena amontonada en pequeñas dunas sobre la sala de exposiciones), de jugar con texturas y efectos matéricos (sobre esas dunas realizó figuras concéntricas y otros trazos a modo de índices) y de asumir un enfoque iconoclasta (con el que, para tristeza de los bumangueses, destruye la imagen de que la ciudad bonita pueda llegar a ser algo más que un municipio en medio de los Andes). Otro ejemplo de lo radical que puede llegar a ser el artista, se encuentra en su proyecto *Efecto placebo* (2015), realizado en el marco del 15 Salón Regional de Artistas de la Zona Oriente, en el que tomó obras originales de su colección y las quemó en un lugar público. Es como si con esta acción, estuviera repitiendo la célebre pregunta de la película *La vendedora de rosas* (1998): “¿Para qué zapatos si no hay casa?”. Es decir, para qué tanta producción de objetos si muchos artistas aún siguen capoteando la precariedad. Sin embargo, también puede encontrarse una faceta menos contestataria del artista: una en la que las obras se nutren de una pluralidad de estilos y procesos que hacen de Chaparro uno de los artistas más polifacéticos de Santander.



“Vórtice”

Clemencia Hernandez Guillen

Óleo / tela

1.35 x 1.35 m

2016

CLEMENCIA HERNANDEZ GUILLEN

Bogotá / 1959

Como hija de uno de los pioneros del arte moderno en Santander, Mario Hernández Prada, y de la historiadora del arte Blanca Guillén, desde su más tierna infancia estuvo rodeada de música, literatura y arte. Esto explicaría, en parte, la amplitud de estilos y temáticas que hay en su obra, en la que se encuentran sin dificultad obras realistas, como la serie *Trapos al aire* (1989); costumbristas, como la serie *Mercados hasta pa' vender* (1991) –y que, en su interés por lo popular, recuerdan a ciertas obras de Luis Alberto Acuña– y abstractas con elementos líricos, como su obra *Escudo magnético*. Como se señalara sobre su enfoque abstracto en la nota de prensa publicada por *Vanguardia Liberal* el 22 de noviembre de 2014: “Clemencia es capaz de dialogar con propiedad con su subjetividad. No adivina en cada pincelada; sabe qué está buscando y qué necesita en cada momento pictórico. Por ello, su obra reciente nos permite ser testigos de mundos donde se destacan la energía, la materia, el tiempo y el espacio como elementos de preocupaciones simbólicas de la artista. Sus trazos parecen atraídos por un centro de energía, y allí danzan de manera estable y libre. Es precisamente esta coreografía de forma y color la que nos hace percibir una armonía de precisas pinceladas con las distancias justas y fusión de tonos de color que parecen infinitas”.



“Bandera”
David Consuegra
Serigrafía Prueba de artista (Marcada)
039 X 053 m
1978

DAVID CONSUEGRA

Bucaramanga / 1939 - 2004

Aunque la clasificación de Consuegra como diseñador gráfico se deba a las convenciones propias de la distribución disciplinar, su trabajo tiene tal pureza formal que, de no haber sido por la intención comunicativa, hubiera sido indiscernible de muchas obras inscritas en el proyecto estético del arte geométrico. Como lo señalara el artista: “el diseñador como tal no puede crear obras de valor puramente plástico. Podrá hacerlo cambiando de posición, cambiando el compromiso de comunicación por el compromiso de expresión, pero entonces no puede hablar de su obra como la de un diseñador” (Consuegra, 1988). Sin embargo, cuando se contempla una obra como *Bandera* (1978) e inmediatamente se compara con la de Antonio Grass (1978), que en esta exposición están una junto a la otra, se hace difícil saber cómo ha de trazarse la distinción entre una obra perteneciente al diseño y otra perteneciente a las artes gráficas. Sobre todo porque, cuando se hojean las páginas del libro *David Consuegra. Pensamiento gráfico* (2009), en la que se recopila toda su producción tanto comercial como académica, se tiene la impresión de que su trabajo fue una versión del arte conceptual que, como hubiera querido Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974), logró saltar de la clausura de la institución artística para ser parte de la vida cotidiana.



“De La Serie: Mujeres Inciertas”

Eddy Galvis Mejía

Óleo / madera

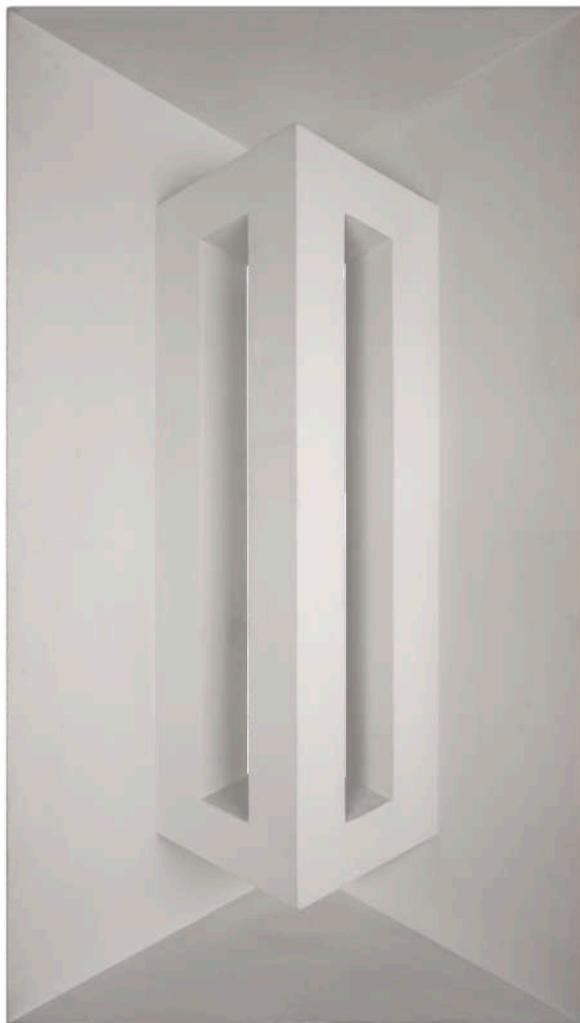
074 X 2.16 m

1999

EDDY GALVIS MEJÍA

Bucaramanga / 1952

Hay algo fantasmagórico en muchas de las mujeres de Galvis Mejía y es algo que, con dificultad, puede explicarse sin remitirse a diversas fuentes literarias. No es que se esté afirmando el carácter ilustrativo de sus obras, como si la intención de la artista fuera traducir en imágenes lo que ya se ha dicho con palabras, sino que se sospecha un vínculo secreto entre su fantasía y la de la escritura latinoamericana. Así, el misterio y enigma de estas mujeres podría corresponderse con el espectro de la madre de Tita en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel (1989), con los fantasmas de las mujeres asesinadas en la ciudad de Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño (2004), o, de este mismo escritor, uno de los personajes femeninos cuya voz difícilmente podrá olvidar el lector: Auxilio Lacouture en *Amuleto* (1999). Sobre todo porque la sencillez de las formas y la austeridad del color, que muchas veces insinúa la fosforescencia del otro mundo, parecen abrirse a un horizonte sagrado en el que el mundo de los espíritus interactúa a través de las superficies pictóricas con el mundo de los que *aparentemente* están vivos. Y que, en este aparecer, traen oráculos que, sin embargo, se expresan en un lenguaje mudo que aún no encuentra los signos para ser expresados.



“Sin título”

Eduardo Ramírez Villamizar

Construcción en madera

070 x 1.21 x 020 m

1970

EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR

Pamplona / 1923 - 2004

Si tuviera que elegirse al artista más importante de la región, no habría ninguna duda de que este sería Ramírez Villamizar. Querer resumir su trayectoria en unas cuantas líneas sería ingenuo; pero, para arriesgar una etiqueta con la que se sintetice su lugar dentro del arte colombiano, podría decirse que su preeminencia está garantizada al ser uno de los cuatro evangelistas del arte geométrico: los otros tres serían Edgar Negret, Omar Rayo y Carlos Rojas (¿o tal vez sería mejor considerar, en vez de Rojas, a Fanny Sanín?). El trabajo del artista pamplonés llegó a tener tal proyección tanto nacional como internacional que, para no aburrir al lector, solo se darán tres ejemplos: en 1958 llevó a cabo su mural cubierto en hojilla de oro, *El Dorado*, para la oficina central del Banco de Bogotá; en 1969 representó a Colombia en la Bienal de São Paulo; y en 1966 su *Proyecto para mural horizontal* (1961) hizo su ingreso a la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). Sin embargo, para esta ocasión, tal vez el hecho más importante a recordar es que en 1989, cuando el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga abrió sus puertas, la primera exposición que se realizó fue *Recuerdos de Machu Picchu*. Sobre el estilo de las obras de esta exposición, Rubiano Caballero (1985) escribió lo siguiente: “vinculado a la escultura constructivista del siglo XX, Ramírez Villamizar no ha dejado de estudiar con veneración el rico legado de las esculturas, pinturas y tejidos precolombinos, y aunque en su obra no hay nada de la volumetría, ni del diseño propios del arte de nuestros antepasados indígenas, es innegable que muchas veces surge en sus construcciones la misma voluntad de abstracción, a partir del orden existente en la naturaleza, que puede observarse en los trabajos prehispánicos”.



“Comodín”

Esperanza Barroso Barroso

Óleo / tela

080 x 1.20 m

2004

ESPERANZA BARROSO BARROSO

Bucaramanga / 1956

El trabajo de Barroso puede entenderse a partir de la implementación de dos estrategias retóricas (la elipsis y la sinécdoque) y un empleo de las convenciones formales empleadas en el ámbito de la fotografía o el cine (encuadres cerrados y primeros planos). Sobre la elipsis hay que señalar que muchos de sus dibujos y pinturas se caracterizan porque realiza varias veces el mismo dibujo, pero sustrayendo elementos que le permiten explorar con menos la mayor cantidad de posibilidades. Sobre la sinécdoque puede decirse que la emplea para lograr mediante diversos encuadres la focalización sobre un aspecto de una totalidad que, por diversos motivos, se va desplazando hacia el olvido, la ausencia o la represión imaginaria. Es así como, a partir de fotografías o imágenes mentales, Barroso llega a representaciones realistas que, por su apariencia, parecerían tener referentes en el mundo; pero que, en realidad son más construcciones cuyo significado debe encontrarse en el ámbito de lo simbólico. Como artista, tiene el mérito de haber recibido una de las menciones de honor en el *XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales* (1980-1981) por su Dibujo I; y el de haber conformado junto a Raquel Ramírez, Jorge Mantilla Caballero, Máximo Flórez, Omar Obando, Orlando Morales, Carlos Silva y Francisco Santos Pico, el ya legendario *Grupo Bucaramanga 77*.



“Paisaje”

Ezequiel Alarcón Silva

Ensamblaje (madera y arcilla, metal y alambre)

087 X 029 X 005 m

2001

EZEQUIEL ALARCÓN SILVA

Bucaramanga / 1949

Mientras ningún historiador asuma el reto de escribir la historia del arte santandereano de las décadas de 1980 y 1990, y como parte de ello se tome en serio el reto de establecer si el *arte povera* (*arte pobre*) tuvo alguna incidencia en artistas como Alarcón, Pedro Gómez Navas o César Chaparro, solo queda moverse con hipótesis interpretativas que arrojen algo de luz sobre las obras de estos artistas. Como ha sido caracterizado por Benjamin Buchloh (2006) en uno de los artículos escritos para *Arte desde 1900*, el *arte povera* emplea entre sus estrategias constructivas el *assemblage* (ensamblaje/montaje) de elementos de la naturaleza, primordialmente, o no demasiado procesados, en su rechazo consciente del arte elaborado con sofisticadas tecnologías, del *readymade* duchampiano, del arte pop –con toda su carga cultural como objeto ya informado semióticamente– y del *object trouvé* del nuevo realismo francés –con su búsqueda incesante de fragmentos de lo real urbano. En este sentido, no habría tamaña violencia si se considera que la obra de Alarcón es *povera* en su empleo de lienzos crudos, cañas de guadua, rocas, barro y varillas metálicas que, muchas veces, se encuentran cargados de significados vinculados no tanto al arte, sino a la artesanía colombiana. Tal vez, esto fue lo que le permitió vincularse como diseñador para Artesanías de Colombia (1975) y llevar a cabo la labor de promotor cultural de Colcultura para la consolidación de los procesos artesanales de Ráquira (1979). Aunque, lo que sí está fuera de duda, es que su capacidad exploratoria con los materiales *pobres* es la que le ha permitido contar con una extensa trayectoria que, actualmente, continúa desarrollándose en Barichara..

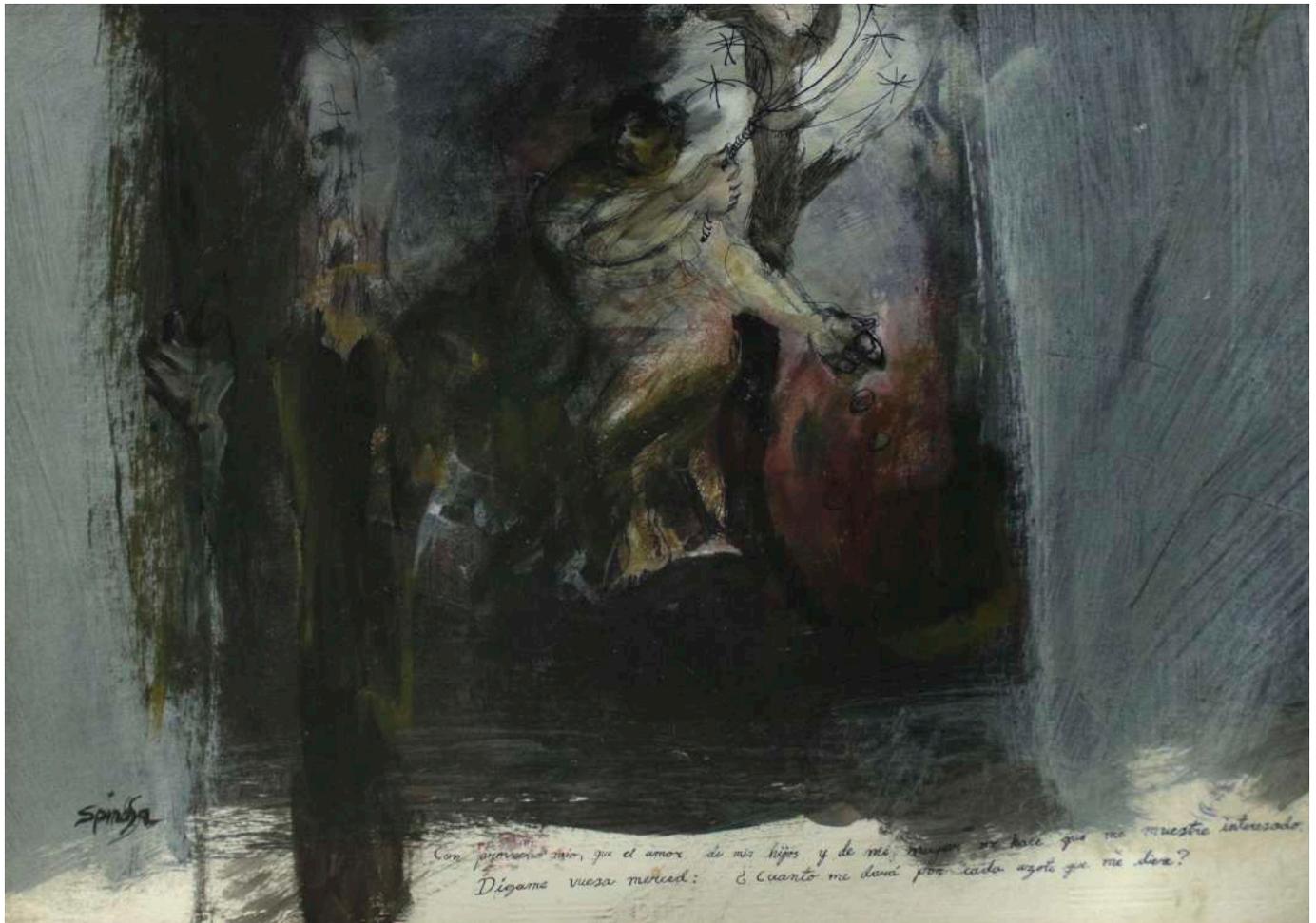


“De viva voz”
Francisco Santos Pico
Serigrafía P/A
053 x 039 m
1978

FRANCISCO SANTOS PICO

Piedecuesta / 1952

Aunque el corpus de obra de Santos Pico no haya sido muy extenso, tiene una fuerza urbana que, en términos contemporáneos, permite entender la ruptura generacional que hubo entre los estudiantes de la Dirección de Cultura Artística de Santander (DICAS) y el arte que, ya derivativo, seguía teniendo en Óscar Rodríguez Naranjo, Domingo Moreno Otero y Carlos Gómez Castro el epítome del buen arte regional. Así, frente a esta mirada nostálgica, la generación DICAS de 1970, decidió reorientar su atención hacia el presente, y, en el caso de Santos Pico, hacia los personajes y lugares de las historias cotidianas. Y es que, como señalara Germán Rey (1986), sus dibujos, pinturas y fotografías representan peluquerías, barberías, antesalas de espera o sastrerías, en los que el tiempo ha sido atrapado como solitario testimonio de una época en la que el instante adquirió la dignidad de convertirse en el tema de un arte ágil y dinámico, como la vida misma.



“De lo que a Don Quijote le sucedió con su escudero Sancho yendo a su aldea”
Capítulos Ilustrados del Quijote LXXI - 2º parte

Guillermo Espinoza

Dibujo /papel

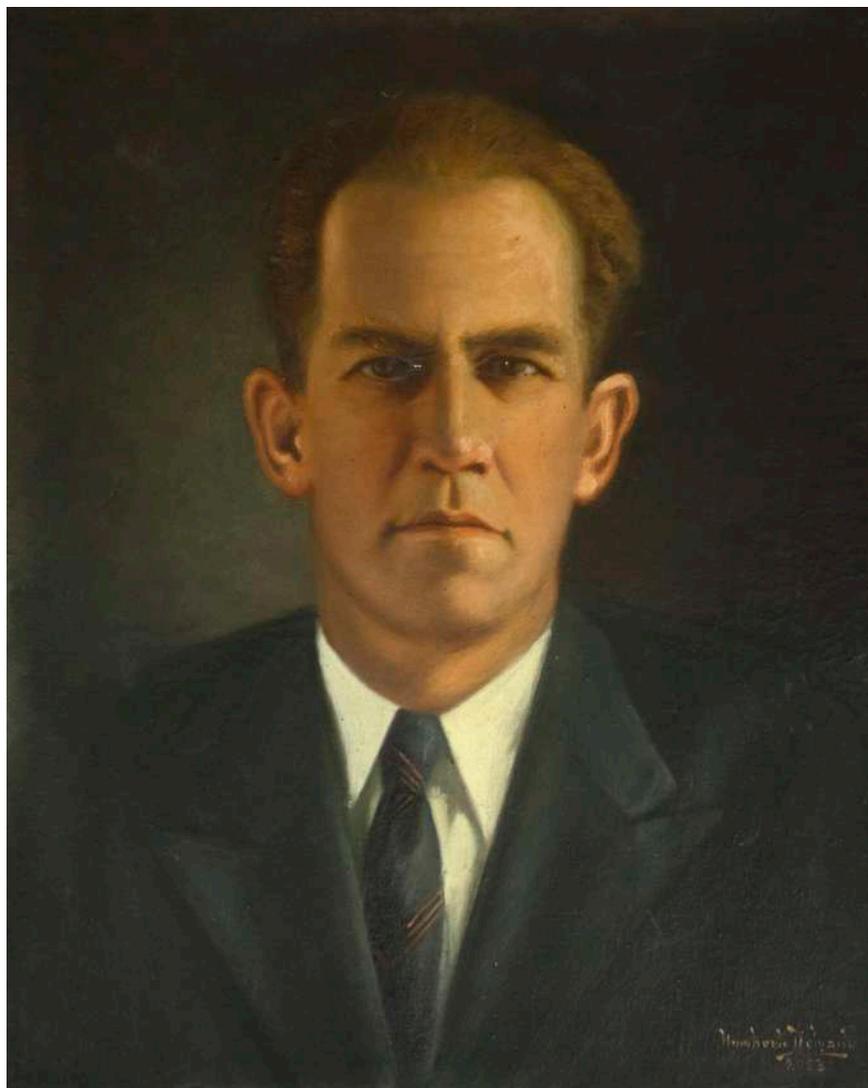
050 x 035 m

1999 ca

GUILLERMO ESPINOZA

Bucaramanga / 1939 - 2010

Angélica Alarcón Torres (2007), en su monografía *Propuesta de reconocimiento de social de un proyecto cultural local: Museo de Arte Moderno de Bucaramanga*, cuenta que en 1985, el ingeniero Gabriel Hernández, le propuso a Spinoza –de esta manera solía firmar sus obras y eliminar una “e” que no hacía falta–, que hiciera una muestra individual en la que fuera la iglesia del Perpetuo Socorro en Piedecuesta, y en cuyo momento servía para alojar la Casa de la Cultura Esteban García. El artista, aceptó la invitación bajo la condición de que pudiera invitar a otros dos artistas, Sonia Gutiérrez y a Luis Ernesto Parra, para que hicieran parte de su proyecto expositivo. Nada presagiaba que, por motivos aún inciertos, una de las pinturas de Spinoza, consistente en un fondo monocromático con un minimalista fósforo en la mitad, fuera acuchillada por alguno de los asistentes. Esto hubiera podido quedarse en lo anecdótico, de no haber sido porque, como gesto que hablaba con elocuencia de la carencia de un lugar que diera acogida al arte menos convencional de la época, sirvió de aliciente para Spinoza, Gutiérrez y Hernández, entre otros, constituyeran la Fundación PROARTES y que, tras otros cuatro años de gestiones, lograran darle apertura al Museo de Arte Moderno de Bucaramanga. Por esto, y por el conjunto de su obra, amerita que Spinoza tenga un lugar preponderante no solo en esta exposición, sino en las reconstrucciones historiográficas del arte en Santander, así sea solo para volver, una y otra vez, a este acto delictivo que, por fortuna de la región, se convirtió en el acto fundacional indirecto de esta institución artístico-cultural.



“Retrato de Don José Ferreira”

Humberto Delgado

Óleo / tela

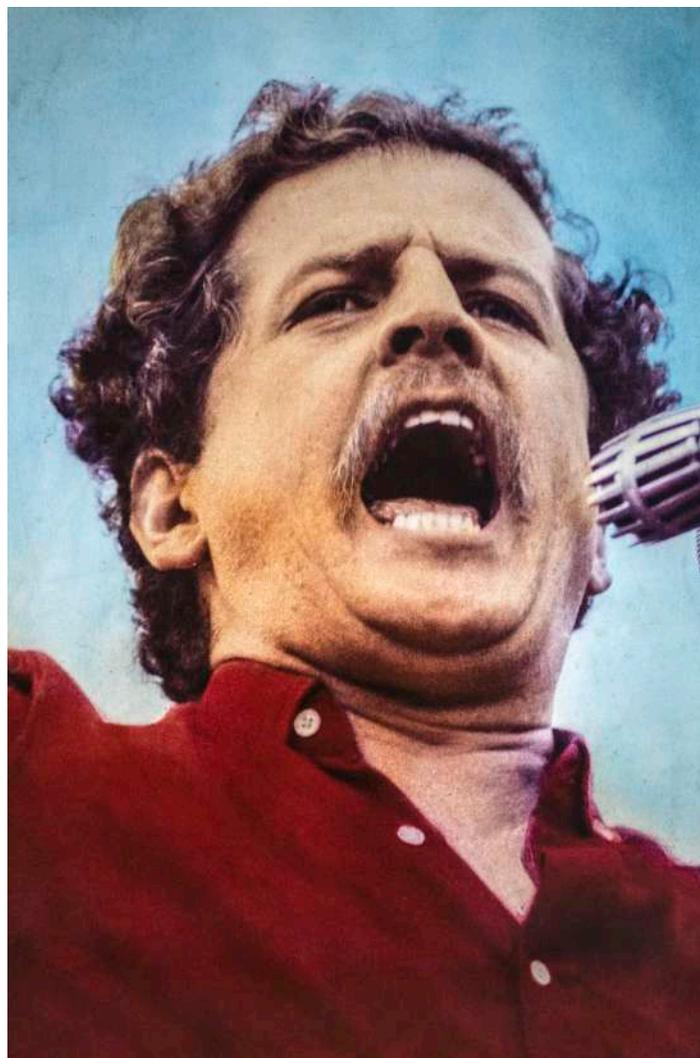
041 x 052 m

1953

HUMBERTO DELGADO

Jesús María / 1911 - 1987

Inició sus estudios artísticos en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, en donde se formó junto a los que pasarían a ser llamados por la historiografía del arte como los artistas de la *Escuela de la Sabana*: Jesús María Zamora, Roberto Páramo, Ricardo Gómez Campuzano y, debido a su formación en la capital colombiana, los santandereanos Óscar Rodríguez Naranjo y Domingo Moreno Otero. En 1959, se enrumba hacia Europa para estudiar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, así como en otras instituciones de Roma y París. Al regresar a Bucaramanga, se convierte en uno de los artistas que, debido a su habilidad como dibujante, ayudaría a formar a diversos profesionales y artistas desde las aulas de la Universidad Industrial de Santander y del Instituto Santandereano de Cultura (INSAC). Recordado por sus retratos, bodegones, naturalezas muertas y paisajes, también merece ser rescatado del olvido el hecho de que fue el autor de valiosas obras de arte religioso que se encuentran en algunas de las iglesias de Bucaramanga. “No soy amante de los extremos. No me gusta el preciosismo, ni el modernismo exagerado. Soy clásico, pero me gusta el estilo impresionista” –diría el artista en 1978, en lo que sería una descripción de su auto-comprensión dentro de los actores del arte regional de la segunda mitad del siglo veinte



“Luis Carlos Galán Sarmiento”

Javier Pesca

Fotografía

030 x 045 m

1982

JAVIER PESCA

Santander / 1947

Su historia tal vez sea una de aquellas que servirían a la perfección para discutir en una clase sobre la propiedad intelectual y los problemas que se suscitan cuando se emplean originales a partir de los cuales se producen obras derivadas. La historia comienza cuando un fotógrafo no profesional, Javier Pesca, equipado con su cámara Mamiya RZ67 durante un mitin político en la plaza Chiquinquirá (El Socorro / 1981), capturó una de las imágenes icónicas de Luis Carlos Galán Sarmiento. La originalidad no está en cuestión, pues Pesca conservó el negativo en el que aparece el político liberal con camisa roja, su mano derecha levantada y una expresión en su rostro que revela la fuerza y efervescencia de su discurso. La siguiente etapa de esta historia se enfoca en esta fotografía, que terminó llegando a las manos de Carlos Duque, y que fue empleada como obra original para diseñar una propuesta gráfica que sería empleada como parte de la estrategia de difusión de la campaña presidencial de Galán Sarmiento durante 1982. En trazos rojos y negros, hechos con plumilla sobre papel de ilustración, la nueva imagen suprimía algunos elementos de la imagen original, el micrófono, por ejemplo, y cerraba el encuadre para que el medio pudiera transmitir mejor el mensaje. Ahora bien, la siguiente etapa de esta historia, aunque no la última, radica en el alegato de Pesca en relación a que nunca recibió ningún tipo de compensación monetaria por el uso de su imagen, y en su deseo de que, así sea como reivindicación histórica, sus derechos morales le permitan ser reconocido como el autor de una de las imágenes más emblemáticas de la historia visual colombiana.



“Formato filosofal N° 2”
Jorge Mantilla Caballero
Mixta/tela
1.40 x 1.60 m
1992

JORGE MANTILLA CABALLERO

Bucaramanga / 1947

Como profesor del Departamento de Cultura Artística de Santander (DICAS), fue uno de los jóvenes artistas que impulsaron una ruptura con la tradición academicista que se había anquilosado en el gusto promedio de los santandereanos. Fue este espíritu transgresor el que lo llevó a dejar Bucaramanga para continuar con su formación en Estados Unidos –en Hartford / Connecticut), donde participó en algunas muestras colectivas y profundizó en ciertos enfoques del arte contemporáneo estadounidense. Tal vez allí haya sido donde empezaron sus exploraciones fotográficas con la superposición de movimientos del cuerpo humano –algo que, solo como hipótesis interpretativa momentánea, ya se encontraba en su maestro Mario Hernández Prada, aunque en el terreno de una pintura con tendencia a lo abstracto– o tal vez allí profundizara en el empleo de la tecnología como mediación para expandir el campo pictórico. Y es que, como lo señalara Mario Rivero para la Revista Diners (1978): “Mantilla parte de la fotografía para dominar con perfección una imagen que obedece en su estructura o movimientos y ritmos corporales a determinados vectores proyectados geoméricamente. Centrándose en el hombre, no nos da uno inconcreto, sino un personaje plástico que nos funde y resume a todos a una categoría en la individualización de experiencias sociales particulares: el condenado, el hombre en crisis frente a la sociedad, la víctima al borde del holocausto”. Todos estos elementos, que podrían sintetizarse en una comprensión existencial del ser humano como aquel que ha sido arrojado en el mundo, son los que lo han llevado a reinscribir, así sea por medio de lo grotesco o de la carnalidad pura, los enigmas de un mundo desacralizado o a reciclar los significantes vacíos de un mundo que ha colapsado en la angustia del sin sentido.



“Danza Espacial”

Jorge Riveros

Óleo / tela

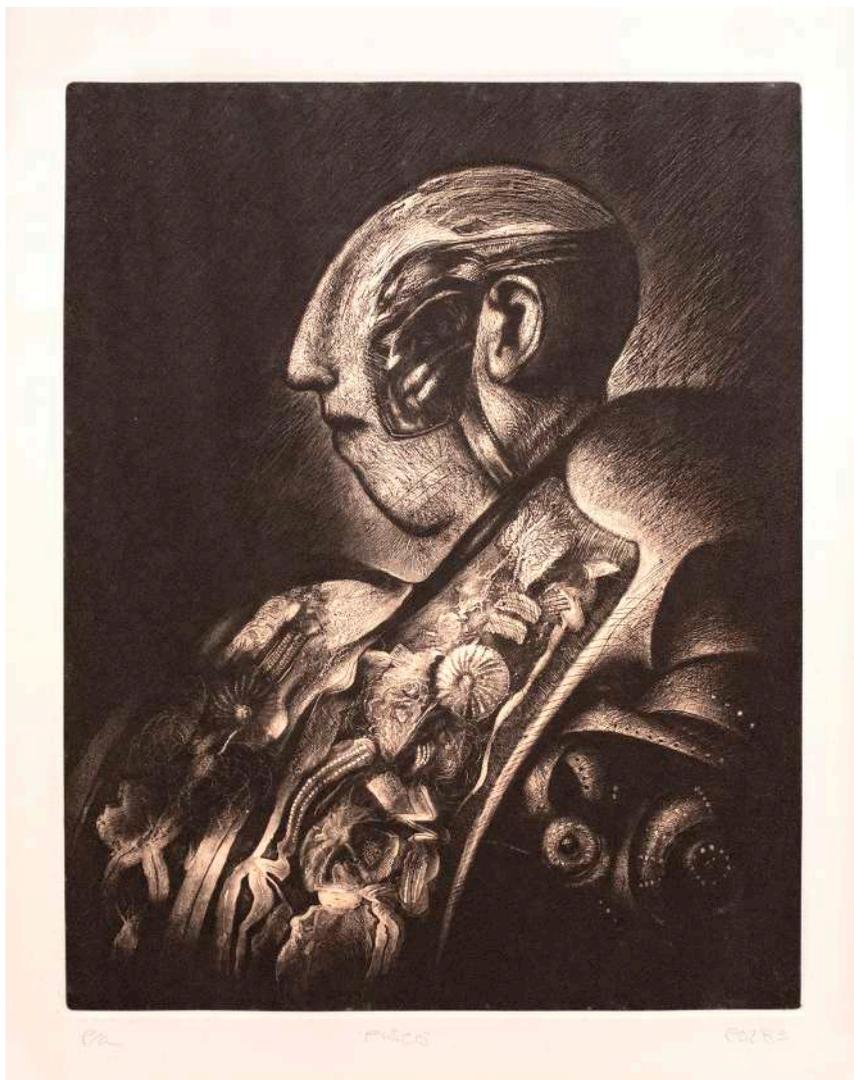
085 x 1.00 m

Sin fecha

JORGE RIVEROS

Ocaña / 1934

La trayectoria artística de Riveros puede distribuirse de manera analítica en tres tiempos. El primero, correspondiente a la década de 1960, en el que sus trabajos pictóricos se encuentran bajo la influencia del abstraccionismo expresivo de Alejandro Obregón, Guillermo Wiedemann o Paul Klee. El segundo, a finales de la misma década, en el que se inscribe en el proyecto de la abstracción geométrica de Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar y Edgar Negret, y durante el cual viaja a Europa –puntualmente, en 1965– radicándose por diez años en Alemania, en donde no solo participa en varias muestras colectivas y lleva a cabo algunos proyectos expositivos individuales, sino que se vincula a *la Asociación de Arte para el Rheinland y Westfalen en Düsseldorf* y al colectivo *Semikolon*. Y el tercero, el de 1980 en adelante, en el que emplea la transparencia y precisión del lenguaje constructivista como un elemento formal con el cual explorar los diseños precolombinos y en el que se consolida una preocupación semiótica, la cuestión por la significación, que va a mantenerse como el eje articulador del resto de su producción. Su última retrospectiva, titulada *Sueños propuestos*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en el 2015, supo mostrar la capacidad que tienen sus obras para activarse como dispositivos en los que el significado no queda disuelto en un montón de textos escritos que, muchas veces, encubren la vacuidad de las nuevas formas.



“Pisco”
Grabado / metal P/A
Luis Paz
Aguafuerte
063 x 052 m
1983

LUIS PAZ

Cúcuta / 1937 - 2011

Como lo ha señalado Ruth Acuña Prieto en uno de los capítulos del libro *Historia del grabado en Colombia* (2009), Paz fue un artista que se caracterizó por ser un gran conocedor del grabado, técnica que aprendió durante sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, y que fue profundizando en el Pratt Graphic Center de Nueva York, la Academia San Fernando de Madrid y el Centro Creagraf de la Universidad de Costa Rica. Su obra de la década de 1970, tal como fue caracterizada por Álvaro Medina, se puede entender como un arte político, más no politizado: “Paz no es un militante, pero tampoco es un artista movido por angustias existenciales que buscan su catarsis por el lado político. Su obra es objetiva como pocas y se limita deliberadamente a usar el medio para la comunicación de datos, característica esta del arte conceptual. Sólo que en Paz, esos datos son políticos por su actualidad e importancia social”. Sin embargo, esta caracterización sería adecuada para obras como *Y creemos en el mismo Dios*, *Los mismos intereses y problemas* y *Para qué la violencia*, todas de 1973, en las que la relación entre imágenes propias del diseño gráfico y el uso de eslóganes de aire publicitario, permiten ver cierta intención dialéctica en sus obras. En cambio, en una obra como *El Pisco* (1977) –cuya primera versión fue incluida en la carpeta colectiva *Grabado en Colombia No. 2*– se evidencia una alineación con lo que Marta Traba designó como la *nueva figuración* del arte latinoamericano; caracterizada, entre otras cosas, por la presencia y acción de lo humano dentro del drama –¿o será de la tragedia?– de la historia.



“Acción Comunal”
Mario Hernández Prada
Óleo / tela
1.46 x 1.31 m
1985

MARIO HERNÁNDEZ PRADA

Piedecuesta / 1923 - 2005

Si tuviera que pensarse en un artista que abrió las puertas para que entrara la abstracción moderna en Santander, ese sería Hernández Prada. Tras estudiar con el maestro Óscar Rodríguez Naranjo, en 1944 se trasladaría a Bogotá para seguir con su formación en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. En esta ciudad conoció a gran parte de los que serían los grandes del arte moderno colombiano: Alejandro Obregón, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, Lucy y Hernando Tejada, Edgar Negret, Manuel Hernández y Alipio Jaramillo. Terminados sus años de formación y producción en Bogotá, y después de un periodo como ilustrador para el periódico El País de Cali, regresaría a Bucaramanga en 1962, donde dinamizaría el mundo del arte local con su producción individual y con su intensa labor educativa. Como director y profesor de la Academia de Bellas Artes de Santander (1963-1969), fue decisivo como mediador de aquellos enfoques que ya habían causado polémica en los Salones Nacionales y en otros espacios expositivos de la capital colombiana, y que, debido una tradición académica ya consolidada en Santander, se resistían a ser considerados como experimentaciones válidas en el movimiento expansivo de los límites del arte. Y es que, la obra de Hernández Prada se caracteriza porque, sin destruir totalmente las formas, consigue insuflarles un movimiento expresivo que –y esto tan solo es una hipótesis– les mostraría a algunos de sus estudiantes más brillantes, como Jorge Mantilla Caballero y Omar Obando, cómo seguir con una exploración en la que lo cinético puede articularse bidimensionalmente a través de la yuxtaposición fotográfica o del empleo de signos indiciales, con los cuales el arte santandereano de la década de 1970 entró en diálogo con la fluidez de la imagen cinematográfica.



“Girón no se borró del mapa - Tabaquera” Convocatoria

Mario Zafra Bueno

Fotografía B/N

054 x 070 m

2004-2005

MARIO ZAFRA BUENO

Bucaramanga / 1949 - 2016

Como fotógrafo y diseñador gráfico, Zafra llevó a cabo proyectos enmarcados en la difusión cultural para diversas instituciones gubernamentales y privadas como Colcultura, Procultura, Aluna y Yurupary. Afiches, tarjetas postales, guías telefónicas y turísticas, cartillas y libros hacen parte de un portafolio que permiten valorar su importancia como artista comercial. A este respecto, amerita mencionar su participación en la documentación fotográfica para *El gran libro de Colombia* y en *El gran libro de la cocina colombiana* –Círculo de Lectores (1982 / 1984)– y para los fascículos *Música tradicional y popular colombiana* –Procultura 1989. Proyectos que guardan una estrecha relación con su interés estéticos por crear un archivo visual sobre el folclore, los carnavales y la cultura popular colombiana, que hacen de su enfoque un puente entre la fotografía de autor y la documentación con fines antropológicos o sociológicos.



“Bodegón con Uvas”

Rosalina Barón Wilches

Óleo / canva

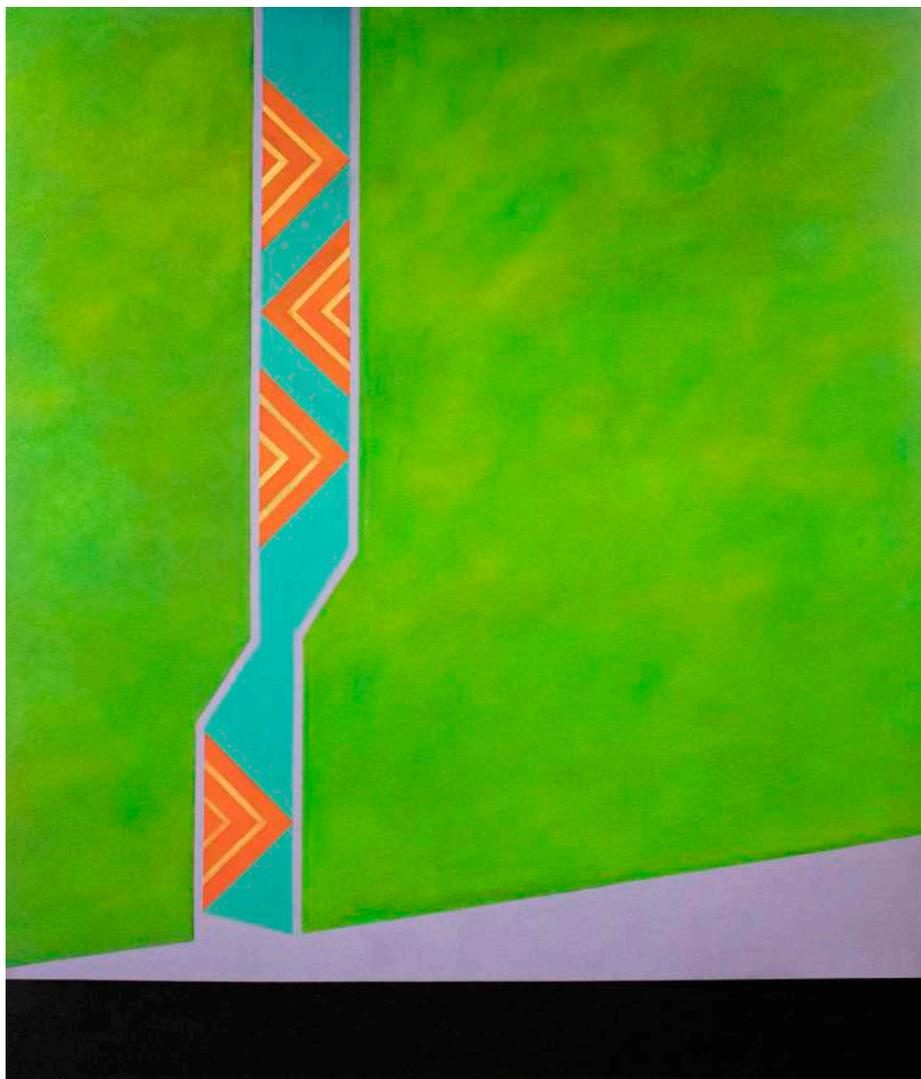
048 x 040 m

1995 ca

ROSALINA BARÓN WILCHES

Concepción (1918 – 1996)

Nieta del General José Pacífico Solón Wilches, quien fuera Presidente del Estado Soberano de Santander en 1872, desde su más tierna infancia estuvo rodeada de todas las comodidades que le permitieron tener una amplia cultura y una selecta formación artística acorde con las usanzas de la época. Así, entre sus lecturas en la biblioteca familiar y sus clases particulares de piano y pintura, Barón Wilches se fue proyectando como una artista que logró sobresalir en los campos de la poesía y las bellas artes. También cabe destacar su amplia labor en la gestión cultural, desde la que, según Mario Palencia, defendió la idea de que una vez se pierde la voz de las tradiciones regionales, solo le queda a los artistas prestar sus oídos a un monólogo donde lo ajeno termina por colonizar la conversación, y donde los creadores se limitan a escuchar y reproducir expresiones foráneas. Por este motivo, decidió asumir una defensa de lo regional desde diversos cargos, como la dirección de la Extensión Cultural de Bucaramanga, desde la cual publicó el *Boletín cultural* durante el año de 1964, e hizo posible la exposición individual del pintor bumangués Víctor Valencia Pinto. Para terminar, un hipervínculo: si quieren conocer su semblante, pueden buscar en Internet el retrato que le hiciera el maestro Domingo Moreno Otero en 1930.



“CONSTRUCCIÓN GUANE”

Orlando Morales
Acrílico y tierras / t
150 x 130 cm
1992

ORLANDO MORALES CAÑÓN

Socorro / 1946

Era el año 1978, y en Cúcuta habían sido convocados los jurados Eduardo Ramírez Villamizar, Alberto Sierra Maya, David Bonells Rovira y Héctor Casas Molina para decidir quién sería el ganador del II Salón Regional de la Zona Nororiental (integrada por los Departamentos de Santander y Norte de Santander, la Intendencia de Arauca y la Comisaría de Vichada). Las quinielas sobre quién sería el ganador estaban divididas; pero, una vez los jurados emitieron su veredicto, muchos se sorprendieron de que el ganador fuera Orlando Morales con sus dibujos *Construcción Diecisiete y Dieciocho* (1978). Esto podría ser anecdótico, incluso algo para condimentar con más rumores la historia del arte regional; pero, desde una perspectiva institucional, lo que revela es el dinámico mundo del arte de finales de 1970 y las diversas posiciones que algunas veces entraban en diálogo y otras veces caían en pugnas sobre el lugar del arte en el mundo contemporáneo. Y es que, en el caso de Morales, en él se encontraría al único artista que, para una década de arte politizado y existencialista, se arriesgó a tomar la senda de explorar las posibilidades que la geometría le ofrecía a sus intereses constructivos y minimalistas. De tal modo que, a semejanza de otros creadores colombianos como Carlos Rojas, John Castles, Germán Botero y Ronny Vayda; Morales se afirmaría como un artista con el derecho de pensar diversos órdenes para el espacio, en trabajar con un vocabulario constituido por ángulos, franjas, líneas rectas y tonalidades oscuras, y en hacer del dibujo puro una forma de proyectar estructuras que solo pueden existir en la idealidad de las dos dimensiones.



“Sindicato de trabajadores agrícolas del Socorro”

Óscar mMartínez Vásquez

Fotografía B/N

070 x 050 m

1987 ca

ÓSCAR MARTÍNEZ VÁSQUEZ

Bogotá / 1947

“Nací en Bogotá, por accidente”, suele decir el artista cuando alguien le pregunta por su lugar de origen. Sin embargo, desde muy joven, su familia decidió radicarse en Bucaramanga y, desde entonces, ha mantenido un arraigo tan fuerte con Santander que se ha convertido en algo así como el lugar donde le hubiera gustado nacer. Esto se ha visto reflejado en cuatro importantes libros en los que ha compilado una parte considerable de su trabajo: *Santander, un testimonio fotográfico* (1989), *Barichara, romance de piedra y barro* (1997), *Bucaramanga, el color de la alegría* (2000) y *Cañón del Chicamocha, un grito de la tierra* (2010). Como fotógrafo de una generación de ruptura –la de 1970–, puso en cuestión la comprensión académica del arte, centrada en ciertos medios como la pintura y la escultura, para emplear un medio mecánico como extensión de su mirada en la representación de la naturaleza y en la captura de la vida urbana, los cambios sociales, la cultura juvenil y las luchas políticas que determinaron el movimiento histórico de la época. Por este motivo, no es de extrañar que sea una fotografía documental, la del *Sindicato de trabajadores agrícolas del Socorro* (1989), la que haga parte de la colección del Museo de Arte Moderno de Bucaramanga; pues, como forma de la memoria conservada en imágenes, se inscribe en el compromiso que ha mantenido con firmeza de fijar con luz tanto la permanencia de la naturaleza –piénsese en su icónica imagen del *Cañón del Chicamocha* (1979)– como las contingencias de la historia.

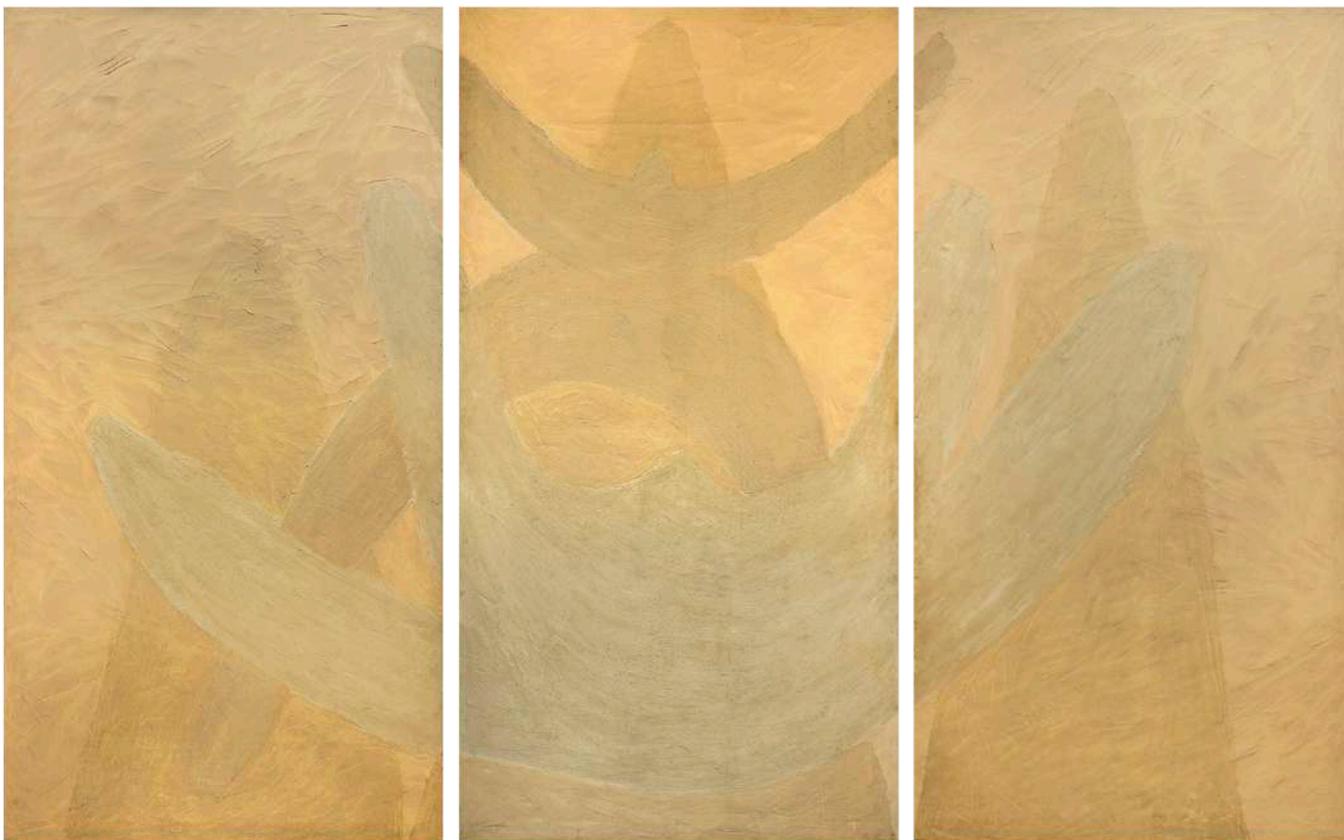


“Marina”
Óscar Rodríguez Naranjo
Óleo / tela
094 x 080 m
1950

ÓSCAR RODRÍGUEZ NARANJO

El Socorro / 1907 – 2006

Si tuviera que señalarse cuál es el primer gran maestro del arte santandereano, este sería, sin lugar a dudas, Óscar Rodríguez Naranjo. Si hay alguna objeción al respecto, solo debe reconstruirse, así sea a grandes rasgos su extensa trayectoria, para entender la importancia que tuvo su trabajo en el arraigo de una comprensión académica del arte de inspiración decimonónica y en la formación del gusto a partir de la belleza como ideal regulativo del arte. Comenzando en 1927, año en que empezó a recibir clases de Pedro A. Quijano en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá, su camino se iría trazando a pulso durante la siguiente década, cuando fue estudiante de Domingo Moreno Otero, Francisco Antonio Cano, Ricardo Gómez Campuzano y Ricardo Borrero Álvarez –de quien aprendería los elementos técnicos para la representación del paisaje y de las flores que tanto deleite siguen produciendo a quienes logran apreciar sus pinturas. Debido a su innegable talento, en 1937 fue enviado por el Gobierno de Santander a continuar su formación en las Academias Grande Chaumière y Julien de París, en donde aprovechó no solo para profundizar en su formación como artista clásico, sino que, además de visitar el Louvre, recorrió las exposiciones en las que, con total seguridad, vio algunas de las obras de dos de los evangelistas del arte moderno: Paul Cézanne y Paul Gauguin. En 1941, de regreso en Colombia, debido a la expansión de la guerra en Europa, comenzó la que sería una época en la que su nombre quedaría vinculado a trabajos como el tríptico de *La música - La danza - El brindis* (1946 / Club del Comercio de Bucaramanga), a una gran cantidad de retratos (*Alicia Stunkel* / 1952, *Elsa Rodríguez Romero* / 1958 y *Ana María Téllez* / 1969), paisajes, bodegones, naturalezas muertas y obras de iconografía religiosa (*Asunción de la Virgen* y *Crucifixión y muerte de Jesús*). También quedarían algunos proyectos inacabados, como el mural *Las Artes* (bocetos fechados entre 1938 y 1948) y el complejo monumental en honor a los Comuneros, del cual solo quedaría la escultura *José Antonio Galán* (1953 / Parque principal de El Socorro). Sin embargo, más allá de lo que no alcanzó a hacer y de lo que pudo haber hecho sin mucho acierto, Rodríguez Naranjo sería uno de los artistas que marcarían el derrotero para el arte santandereano hasta, por lo menos, la década de 1960.



“Sorpresa”

Ricardo Alipio Vargas Mantilla

Óleo y acrílico /tela

2.68,5 x 1.70 m. tríptico

1989

RICARDO ALIPIO VARGAS MANTILLA

Bucaramanga / 1954

La trayectoria artística de Vargas Mantilla ha estado caracterizada por su capacidad para adoptar diversos proyectos sin dejar de entender que el arte precisa de un contexto muy preciso para lograr interpelar a aquellos a quien van dirigidas las obras. Esto ha repercutido en que, para tan solo dar un ejemplo, muchos de los egresados de la Universidad Industrial de Santander guarden con mayor aprecio entre sus recuerdos la imagen del ensamble-escultórico de sesenta lápices de colores, junto a la entrada de la Biblioteca Central, que la de la escultura con la que se da la bienvenida a la institución educativa, la *Lección de Geometría* de Eduardo Ramírez Villamizar. De este modo, este artista santandereano es uno de aquellos pocos que han logrado articular formas con las que las personas pueden interactuar y establecer un vínculo más allá de la contemplación estética –y si hay dudas, se les extiende la invitación a indagar sobre el proyecto *Esta rosa fue testigo* (2007 - 2011), en el que, a partir de un poema de León de Greiff, el artista hace un homenaje al amor con el inolvidable cierre de miles de pétalos de rosas cayendo sobre los asistentes a la clausura de la exposición.



“De la serie Custodias: Árbol N° 1”

Ricardo Gómez Vanegas

Hierro oxidado

099 x 2.30 x 052 m

1994

RICARDO GÓMEZ VANEGAS

Bucaramanga / 1954 – 1995

Si hay un artista santandereano cuyo proceso se vio truncado relativamente pronto es Gómez Vanegas. Egresado de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1982), logró de manera temprana no solo insertarse en el circuito artístico capitalino de la década de 1980 –mención especial merece su participación en el VIII Salón Atenas del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1982)– sino exponer su contundente producción en los espacios expositivos de su región –vale la pena mencionar su participación en el IV Salón Regional (Pamplona, 1984) y en el I y II Salón Fusader – Biblioteca Gabriel Turbay (Bucaramanga, 1983 y 1985). Su proceso creativo, a decir de Germán Rubiano Caballero, está determinado por la tensión entre la selección reductiva de materiales, la herencia lírica del primer abstraccionismo geométrico y la idealidad que ya empezaba a exigirle el arte conceptual a la producción escultórica. Esto se vería reflejado en una línea de trabajo minimalista de ensamblajes y construcciones seriales en las que la figura humana se encuentra ausente; en otra más orgánica, en la que las formas en madera coloreada retornan sobre la exploración hecha en su obra *Formas* (1982), y que Rubiano Caballero vincula con el legado surrealista de Jean Arp; y una que podría caracterizarse como de “conceptualismo religioso”, en el que surgen sus *custodias*. Sobre estas últimas, hay que enfatizar el profundo espíritu católico que las anima –y que, curiosamente, no es exclusivo de Gómez Vanegas, pues también se encuentra en algunas obras de Eduardo Ramírez Villamizar– y que funge como aquella plegaria que el artista elevaba a Dios ante la adversidad de la enfermedad que terminaría apagando su vida. *Alabanzas a ti Señor a través de la forma*: he aquí el elocuente título que tendría la última exposición de su obra, organizada conjuntamente por el Banco de la República y el Museo de Arte Moderno de Bucaramanga (1995).



“Lenny Kravitz”

Ruven Afanador

Fotografía B/N

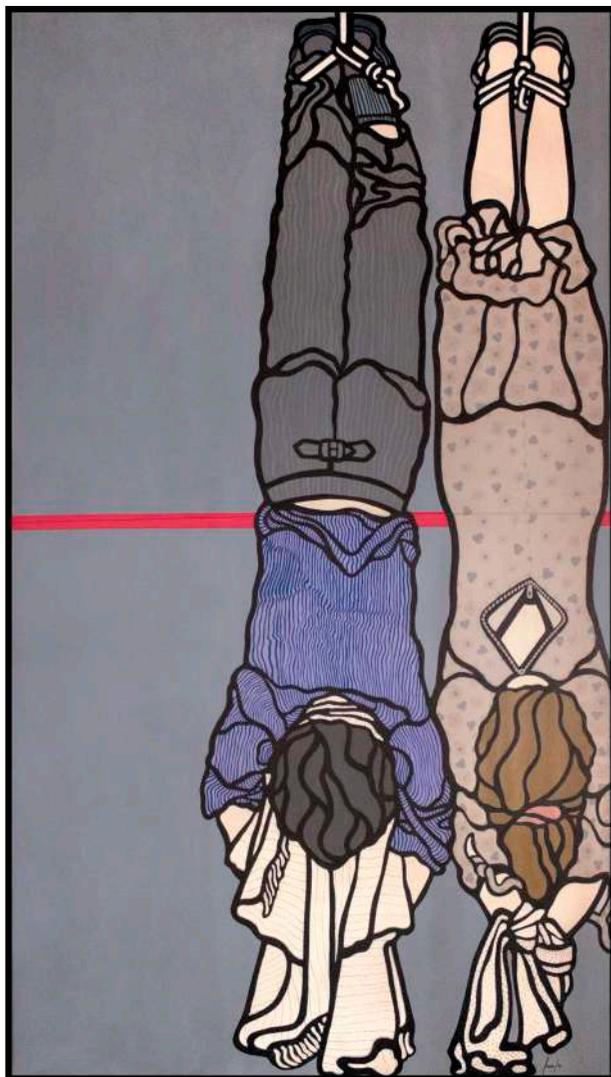
060 x 080 m

1995

RUVEN AFANADOR

Bucaramanga / 1959

Aunque para el año 2001 el nombre de Ruvén Afanador ya era ampliamente conocido en el mundo del arte colombiano, no puede soslayarse que fue gracias a la portada del número 34 de la revista *El Malpensante* (noviembre 01 – diciembre 15 de 2001), cuando su nombre comenzó a circular entre un público no especializado. La foto empleada para la portada consiste en un primer plano de la entrepierna de uno de los modelos que fueron retratados para el libro *Torero. Matadores de Colombia, México, Perú y España*. Ahora bien, lo que llamó la atención sobre la imagen no fue tanto su carácter explícito –dado que los genitales masculinos, en lugar de encontrarse disponibles sin mediaciones a la mirada, se dibujan a través del calzón interior del modelo– sino que con ella, por primera vez, se hiciera referencia directa al erotismo que emana del cuerpo masculino y al papel que desempeña la segunda piel en la constitución del deseo.



“Y seguiremos diciendo patria”

Sonia Gutierrez

Acrílico / tela (montado en bastidor)

1.69 x 2.92 m

1972

SONIA GUTIERREZ

Cúcuta / 1947

La producción artística de Gutiérrez puede interpretarse como la articulación de dos movimientos: el de la comedia de los sesenta y la tragedia de los setenta. Durante los primeros años de su trabajo, se hace evidente una fascinación por explorar la manera en que la cultura juvenil estadounidense –que en Colombia recibió calificativos tan llamativos como *go-gó* o *ye-yé*– fue permeando ámbitos como la moda, la decoración de interiores y las relaciones afectivas. De este periodo, pueden mencionarse obras como *Me quiere mucho, poquito y nada* (1967), *Pintura pop* (1968) y *Vamos, sigue conmigo* (1968), en las que la elegancia lineal del dibujo fue empleada para configurar las preocupaciones humanas a partir de un lenguaje que está a medio camino entre el diseño gráfico y la tradición decorativa de alto caché.

Sin embargo, en algún momento de la década de 1970, este espíritu pop dio paso a una exploración paralela, consistente en representar la violencia ejercida contra los cuerpos que decidieron ubicarse a la izquierda del espectro político. Ejemplo de ello serían las obras *Seguiremos diciendo patria* (1972), *Y con unos lazos me izaron* (1977) y *Magdalena Medio* (1977), en las que la tortura se muestra mediante cuerpos anónimos y atados con sogas; como si se tratara de representar metafóricamente la estrangulación de los sueños de toda una generación que creyó poder cambiar las inamovibles estructuras sociales del país mediante otras formas de hacer la política. El desenlace de esta persecución es bien conocido: tras la promulgación en 1978 del Estatuto de Seguridad (Decreto 1923), que dio vía libre para suspender los derechos constitucionales de muchos ciudadanos so pretexto de la razón de Estado, y la sucesión de innumerables desmanes en contra de artistas e intelectuales en todo el país, Gutiérrez tomaría la decisión de irse al exilio en algún lugar de Europa para dejar atrás el mal sueño de un país que aún no logra despertarse del todo.

Evento apoyado por el Ministerio de Cultura de Colombia
Programa Nacional de Concertación Cultural y la Universidad UDES.

Junta Directiva Fundación MAMB

Orlando Beltrán Quesada
Presidente Junta Directiva

Maestro Orlando Morales
Director MAMB

Fernando Vargas Mendoza
Presidente UDES

Dr Jaime Restrepo Cuartas
Rector General de la Universidad de Santander UDES

Diony Sepulveda Ramírez
Directora del Área Cultural de la UDES

Daniela Mantilla Ardila
Directora Ejecutiva MAMB

Maestra Clemencia Hernández Guillén
Curadora y Representante de artistas MAMB

Adriana del Pilar Fuentes Rodríguez
Coordinadora de Comunicaciones MAMB

Brenda Julieth Carrillo Peñaloza
Diseñadora Gráfica MAMB

Exposición
Virtual 2020