



Alejandro Obregón: Esto me lo encontré en el camino (1968).

otras expresionistas con Cristos torturados y rostros con expresiones de abandono o angustia. Su retorno a la investigación no imitativa, lo realizó en cauces técnicamente neofigurativos y sacando todo el partido posible de su dominio del color y de unas tensiones fisiológicas que hacen que sus formas produzcan la impresión de hallarse a veces a punto de estallar o de querer encerrarse sobre sí mismas. Su obra de dibujante y de grabador es tan importante como la de pintor de caballete.

Manuel Hernández se inscribe con sus delicadas nuencias cromáticas y con la finura tersa de su materia bien cimentada dentro de una investigación muy suya que podría relacionarse, tanto con una figuración esquemática como con un objetismo sui géneris, de objetos pintados y no contruidos. Es original y sencillo en sus investigaciones, pero bajo su dedicación actual se hallan más de tres decenios de investigación sobre análisis y superposiciones de formas y sobre correlaciones cromáticas entre figuras y fondos.

David Manzur estaba realizando en 1961 una serie de variaciones sobre un laúd. Cada lienzo llevaba su número y la materia era exquisita, cuidada, impecable. Las formas fluctuaban en unos espacios abiertos, pero en años posteriores precisó más su emplazamiento y su contorno. No habían terminado, no obstante, sus singladuras, y tras haber disfrutado varias becas en Estados Unidos, cultivó una abstracción de jugosos hilillos de color en generación geométrica o libre, relacionable, en ciertos aspectos, con el generativismo y el espaciovibracionismo argentinos. Luego retornó a sus orígenes, pero su figuración actual es de formas bien delimitadas, que ni pesan, ni vuelan, sino se hallan en su mejor justo medio y tienen encanto, misterio y una intemporalidad apaciguadora.

Aunque Enrique Grau haya nacido en el mismo año que Obregón, cierro con él

este recuento de los grandes artistas de su generación que participan en la exposición comentada. Lo hago porque su anticipación a lo que serán el pop iberoamericano y el pop de la soledad, escapa a la *dialéctica abstracción-figuración identificable*, en la que, de una u otra manera, se hallan insertos los maestros hasta ahora recordados. Si no fuese por las fechas de su nacimiento y de sus primeras exposiciones, Grau encajaría mejor entre los creadores de la generación siguiente, que entre los de la suya. Botero, Góngora, Beatriz González o Mercedes de Hoyos, no han sido influidos directamente por Grau, pero tienen algo de su espíritu. Poco después de 1940, era Grau ponderadamente realista y tenía algo de pintor social, pero antes de que terminase el decenio era con su color denso, sus fulgurantes luces y sus dramáticos entenebrecimientos un expresionista de tomo y lomo. Las suavidades a veces granuladas o raspadas de la materia eran un anticipo de su futuro pre-pop, del que había precedentes desde 1940 en algunas obras presentativamente impasibles, tales como su «Mulata cartagenera», de dicho año. Luego vino en hermoso aluvión su incomparable galería icónica de toda la realidad viva de Colombia y de parte de la de España. Su «Cayetana», por ejemplo, es la reinterpretación libre de un posible cuadro de Goya, pero enteramente de Grau en la melodía de la línea y en su captación de la realidad secularmente fatigada de España en el aspecto psicológico. Maniqués humanizados, mujeres en soledad con un anhelo de finura tal vez algo cursi, pero siempre enternecedor, y un enorme valor documental que nos ofrece, cernida por su sensibilidad, buena parte de las aspiraciones de una época, son cualidades preponderantes de toda la obra de Grau y muy especialmente de sus radiográficos lienzos y libros ilustrados del último veintenio.

6. La generación intermedia y los nuevos valores

Aunque en 1948, contando tan sólo dieciocho años de edad, participó Fernando Botero en una exposición colectiva de pintores antioqueños en Medellín, la generación que él encabeza no inicia su vida en la citada fecha, sino unos quince años más tarde. La generación, surgida hacia 1948, es la de los pintores recordados en el apartado anterior y son precisamente sus dos decanos —Grau y Obregón— los que más estrechos ligámenes tienen con la que ahora nos ocupa. Después de la exposición recordada, vendrían los estudios de Botero en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid y en el Museo del Prado, cuyas máximas figuras le servirían de acicate para gran parte de sus obras. Sus mujeres gordas pueden tener precedentes en Carreño o en Rubens, pero la significación real de su obra es estrictamente colombiana. Pinta, a veces, grupos de personajes inventados, pero inequívocamente reales en sus referencias a la vida de Colombia, de la que constituyen, igual que sus retratos imaginarios de seres individuales, arquetipos intransferibles. El pretexto temático de algunas de estas obras puede ser español o flamenco, pero la realidad última, la estigmatizada en su superficie, pero sin desacuerdo de fondo, es siempre la de Colombia. Lo mismo sucede con sus bodegones, especialidad neutral en otros pintores, pero llena también de trasfondo colombiano en Botero. Su pintura religiosa —valga de ejemplo su visión de la Virgen de Fátima— puede estar interpretada con

una enorme «familiaridad», pero sin un asomo de irreverencia y manteniéndose fiel responde a las más afincadas vivencias ibéricas. Es verdad que el contexto cultural de cualquier hombre educado de nuestro tiempo es suficiente para comprender cuanto hay de excelente en su obra, pero a pesar de que no es un pintor hermético, ni críptico, no cabe una identificación profunda con el pop hispanoamericanizado de Botero si no se conoce también el contexto peculiar de Colombia y el del resto del mundo iberoamericano y si no se los ama con un amor, a poder ser, operante.

Carlos Rojas es simultáneamente un escultor geométrico de despojamiento ejemplar, cuyos objetos persiguen la integración en los ámbitos paisajístico y urbano, y un pintor original y dueño de sus recursos. Tras haber vacilado en su pintura entre un ornamentalismo posabstracto de formas ovoides, con textura exquisitamente fragmentada y una ordenación calmamente suntuosa, en la que hermanaba la serenidad y el rigor, parece haber elegido en pintura esta última vía que lo que está conduciendo hacia un espacialismo de color sobrio, lineamientos preciosos y rigurosa compartimentación geométrica del campo pictórico.

Santiago Cárdenas presenta sus sillas, paraguas, sombreros o trajes vacíos en movimiento, con la misma naturalidad con la que cualquier pop norteamericano nos descubre la realidad en la que se halla inmerso. A pesar de ello, y sin negar alguna relativa confluencia lejana entre Cárdenas y Albers o Wesselman, hay en su pintura un silencio de siglos y una especie de éxtasis del pintor ante la mismicidad de las cosas, que le hace seguir siendo estrictamente iberoamericano. Cárdenas se realiza como ser humano a través de su inmovilización de las cosas y es en ese hacerse del pintor, que sigue viviendo en el tiempo frente a las cosas arrancadas a su fluir, en donde radica buena parte del encanto indefinible de su pintura.

Beatriz González realiza, sin duda, una pintura estrictamente iberoamericana a pesar de sus concomitancias con el pop, pero es difícil inscribirla de una manera inequívoca en ningún contexto nacional o artístico. Cabría considerarla objetista si sus objetos no fuesen también pintura, netamente comprometida muy a menudo. Hay una realidad suya, pero tan válida para Venezuela, Argentina, Brasil o Perú, como para Colombia. Su tocador con una Madona de Rafael en lugar de un espejo tiene unción religiosa, relacionable con el más sincero arte popular de toda Iberoamérica. Hay además concomitancias sadomasoquistas y surrealistas en sus muebles o en su cama con el héroe muerto, pero envueltas siempre en la sabiduría succulenta de la factura, en el dibujo alado y en la fragancia lírico-perversa del color. En la exposición comentada exhibe dos de sus bandejas impecables y hay en ellas más alma y más ansia de romper o modificar los condicionamientos de la cárcel interna, que en la totalidad del pop internacional.

Luis Caballero, Darío Morales y Antonio Barrera realizaron, respectivamente, su primera exposición en 1966, 1968 y 1975. Más que pertenecer a la generación de Botero y Beatriz González, pueden ser considerados como los adelantados de la que estaba tomando conciencia de sus posibilidades a finales del decenio de los setenta. Caballero es un dibujante espectacular, que domina a la perfección todos los recursos de su especialidad y que parte de Bacon, pero sin que le sea ajena en algunos momentos la perdurable lección de Velázquez. Aspira a que su dibujo sea tan