

BECA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS 2017

**ARDILA-LLERAS:
ESCRITOS Y FOTOGRAFÍAS**

SANTIAGO RUEDA FAJARDO



**BOGOTÁ
MEJOR
PARA TODOS**

GALERÍA
SANTA
FE
GALERÍA

Alcaldía Mayor de Bogotá

Enrique Peñalosa Londoño

ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ

Juan David Segura

Paowlet Cardona

Santiago Monge

EQUIPO GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS

Secretaría de Cultura, Recreación
y Deporte

María Claudia López Sorzano

SECRETARIA DE CULTURA, RECREACIÓN Y

DEPORTE

María Barbarita Gómez

COORDINACIÓN EDITORIAL Y CORRECCIÓN

DE ESTILO

Archivo Ardila-Lleras

FOTOGRAFÍAS INTERIOR

Jaime Ardila, *Hoja de contactos del
portafolio Asunto público* (1978)

FOTOGRAFÍA DE CARÁTULA

Jaime Ardila, *Hoja de contactos
de Beatriz González trabajando en
Bogotá*

FOTOGRAFÍA DE CONTRACARÁTULA

Instituto Distrital de las Artes-
Idartes

Juliana Restrepo Tirado

DIRECTORA GENERAL

La Silueta

DISEÑO

Jaime Cerón Silva

SUBDIRECTOR DE LAS ARTES

Mónica Loaiza Reina

DISEÑO DE CARÁTULA Y ARMADA ELECTRÓNICA

Lina María Gaviria Hurtado

SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS

CULTURALES

Unión Temporal Idartes 2018

IMPRESIÓN

Ana Catalina Orozco Peláez

SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN ARTÍSTICA

Liliana Valencia Mejía

SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y FINANCIERA

© Instituto Distrital de las Artes -
Idartes

© Santiago Rueda Fajardo

Noviembre de 2018

ISBN (impreso): 978-958-5487-
19-2

ISBN (PDF): 978-958-5487-20-8

Gerencia de Artes Plásticas

Catalina Rodríguez

GERENTE

Idartes

Carrera 8 # 15-46

Bogotá, D.C., Colombia

(57-1) 379 5750

contactenos@idartes.gov.co /

www.idartes.gov.co

Andrea Rodríguez

Diana Zapata

Elkin Ramos

Gloria Burgos

Jasmín Torres

BECA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES PLÁSTICAS 2017

**ARDILA-LLERAS:
ESCRITOS Y FOTOGRAFÍAS**

SANTIAGO RUEDA FAJARDO

CONTENIDO

Presentación Por Juliana Restrepo Tirado	11
Introducción	15
Sucking in the Seventies	19
Ardila: en décimas y centésimas	25
Lleras: cine-adicto-toma-tinto	33
Secuencias y autorretratos	39
El gran árbol	51
Apuntes para la historia extensa de Beatriz González	57
La cámara en su laberinto	59
En el museo de la UN	61

Atenas 76	69
Algo más de <i>Arte en Colombia</i>	75
México 78	79
Asunto público	83
Venecia, Nueva York...	103
Y São Paulo	105
Verdades sobre arte	109
Un cambio de vida (inesperado)	115
Epílogo (de la Primera parte)	121
Este libro sobra	123
Juan Cárdenas	127
Manuel Hernández	131
Javier Restrepo	133
Telones	145
Anexos: textos, entrevistas y guiones	151
Textos	153

Sin título marzo-octubre, 1974	153
Asunto público	166
Crítica a la crítica del arte/La ausencia de una historia del arte colombiano	177
Comentario de Camilo Lleras a la ponencia “Relación entre realidades y estilos de la fotografía en América Latina”, realizado con Jaime Ardila	185
Entrevista	195
Auto-reportaje. Camilo Lleras-Jaime Ardila	195
Guiones (Camilo Lleras)	207
¡Cuidado con el perro!	207
Hay un hombre en la casa	208
Las cuentas claras	209
Necesidad de diploma	210
Historia de amor o un empleo de tiempo completo	211
Lecciones de historia	212
El cliente tiene la razón	213
Bibliografía	215
Libros	215
Artículos de revista y reseñas	217
Textos inéditos	219

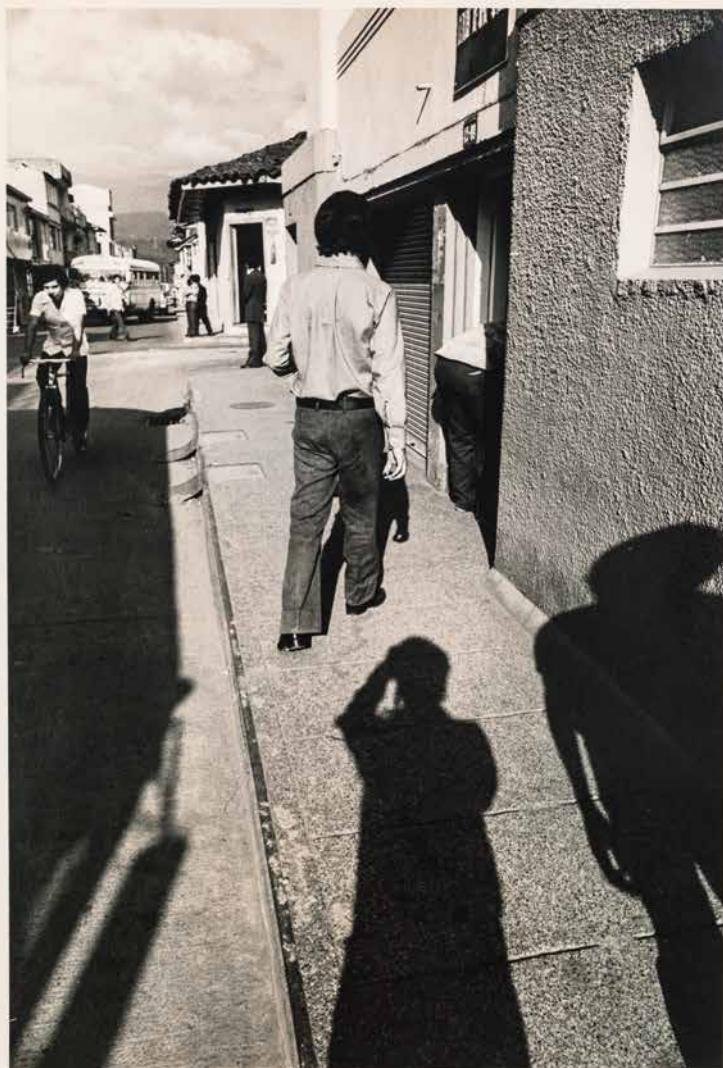
PRESENTACIÓN

Ardila-Lleras: escritos y fotografías, primer libro de la Colección Beca de Investigación en Artes Plásticas de la Gerencia de Artes Plásticas del Instituto Distrital de las Artes-Idartes, presenta los resultados de la indagación efectuada por Santiago Rueda Fajardo en torno al trabajo investigativo y visual realizado por Jaime Ardila y Camilo Lleras durante la década de los años setenta.

Ardila-Lleras: escritos y fotografías explora las prácticas creativas e investigativas desarrolladas por estos dos artistas quienes, en palabras del autor, “consiguieron a través de la fotografía y los textos escritos, con sentido del humor y visión crítica, un retrato social, político y autobiográfico de la era que les tocó vivir”. El libro está compuesto por un ensayo crítico sobre la obra visual de estos dos artistas con énfasis en el desarrollo de sus carreras y el contexto en que vivieron y expusieron sus obras. Posteriormente hace un recuento de *Este libro sobra*, de Jaime Ardila, a partir de los textos que contendría este proyecto, aún inédito, y que es una producción escrita y visual poco común para un artista colombiano de ese periodo. Por último, presenta una selección de textos inéditos de Jaime Ardila y Camilo Lleras, que visibiliza tanto el talento como crítico de arte de Ardila, como el sentido del humor de Lleras.

Su autor, Santiago Rueda Fajardo, es historiador, crítico de arte e investigador en Artes Visuales desde 2005. En 2017 fue designado como ganador de la primera versión de la Beca de Investigación en Artes Plásticas otorgada por el Instituto Distrital de las Artes-Idartes a través de su Programa Distrital de Estímulos, con la que esperamos continuar fomentando las prácticas de investigación en Artes Plásticas y Visuales por medio de las cuales se produce conocimiento histórico, teórico y crítico en torno a dichas prácticas artísticas y se dan intercambios productivos de saberes sobre ellas.

Juliana Restrepo Tirado
Directora general
Idartes



Camilo Lleras, *Autorretrato de Camilo Lleras tomado por Jaime Ardila* (1976)

INTRODUCCIÓN

Jaime Ardila y Camilo Lleras constituyen un claro ejemplo de una actitud crítica, fotográfica, original, contemporánea y muy bogotana de hacer arte. Tuve la oportunidad de conocerlos brevemente en enero de 2005, cuando me encontraba realizando mi investigación doctoral, la cual condujo a la publicación del libro *La fotografía en Colombia en la década de los 70*.¹ En ese momento se dedicaban a la astrología y a la lectura del tarot ya que habían abandonado el campo artístico. Al terminar nuestra reunión —que nunca pensé fuese la única y última—, me regalaron su libro conjunto titulado *Verdades sobre arte, mentiras sobre papel, encuentros con la obra de Santiago Cárdenas*, el cual fue clave para empezar a comprender su trabajo, vida, dudas, logros y méritos.

Gracias a la colaboración de las hijas de Camilo, Catalina y Valentina, pude acceder a un valiosísimo archivo que comprendía obras visuales —conocidas e inéditas— y documentos entre los que había un libro entero e inédito dedicado a los artistas colombianos,

1 Santiago Rueda, *La fotografía en Colombia en la década de los setenta* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2014).

escrito por Ardila y titulado *Este libro sobra*, junto a notas diversas sobre la realización de obras, ensayos cortos, artículos críticos, entrevistas en periódicos nacionales y guiones para el cine.

Ardila y Lleras se dedicaron a la creación visual y a la investigación histórica y vivieron las frustraciones, la marginación y la falta de espacio propias del arte colombiano de su momento. Aun así y a pesar de ello, consiguieron, a través de la fotografía y los textos escritos —con sentido del humor y visión crítica—, un retrato social, político y autobiográfico de la era que les tocó vivir.

Este libro se compone de tres partes. La primera es un ensayo crítico sobre la obra visual de estos dos artistas, en el cual se hace énfasis en el desarrollo de sus carreras y el contexto en el que vivieron y expusieron sus obras. Debido a que en 2017 fue publicado mi libro titulado *Autorretrato disfrazado de artista, arte conceptual y fotografía en Colombia en los años setenta*² —título tomado de una de las obras de Lleras— en el que se estudia la obra de Ardila y Lleras junto a sus contemporáneos Barrios, Caro, Hernández, Ortiz, Rojas, Uribe, Valencia y Vellojín, esta parte extiende el análisis de los autorretratos de Lleras y la serie *Gran árbol* de Ardila, también tratados en el libro en mención. En la segunda parte se hace un recuento de los textos contenidos en *Este libro sobra*. Ardila fue un ensayista y crítico de arte talentoso y este libro, aparte de su calidad, es una producción escrita y visual poco común para un artista colombiano de ese periodo.

2 Santiago Rueda, *Autorretrato disfrazado de artista, arte conceptual y fotografía en Colombia en los años setenta* (Bogotá: Editorial Bachué, 2017).

La última parte presenta una selección de textos inéditos de ambos autores en la que se hacen visibles el talento como crítico de arte de Ardila y el sentido de humor de Lleras.

Mis agradecimientos especiales a Catalina Lleras, Valentina Lleras, Mariel Miranda y Manuela Fajardo por su apoyo a esta investigación.



Colombia T.V.
P/E

L.F. Valencia
1978

Luis Fernando Valencia, *Colombia T.V.* (Eduardo Serrano) (1978)

SUCKING IN THE SEVENTIES

En 1980 en las páginas de *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, Eduardo Serrano publicó un artículo brillante titulado «Los años setentas: y el arte en Colombia», una reflexión sobre lo que había sido la década que cerraba. Según Serrano:

No es un secreto para nadie que la corrupción es la característica más definitoria de la vida del país durante los últimos 10 años. Y sería irresponsable, en consecuencia, ignorar esta realidad tan ubicua inmediata en la consideración de nuestra más reciente producción artística.

Es preciso tener en cuenta, por lo tanto, que mientras los artistas trabajaban en obras del periodo, numerosas instituciones del país, así como ministros, congresistas, políticos y militares fueron reiteradamente acusados de corruptos. Que el asesinato, el secuestro y el contrabando, especialmente de drogas, fueron las más frecuentes noticias de la época. Y que esa especie de impuesto personal denominado «la mordida», se convirtió en la más común manera de lograr acción o perdón de unas autoridades cada vez más cínicas, y de una cada vez más somnolienta e intrincada burocracia.

Es conveniente finalmente, recordar que terminó a mediados de la década y en el más completo desprestigio

el mandato del Frente Nacional, puesto que nadie lo anotó ante la incapacidad de liderazgo de los gobiernos que habían de sucederlo. La imagen civilista de las administraciones del periodo, engrandecida por su comparación constante con los regímenes atroces de otros países de América Latina, no lograría empequeñecer la implantación de un estado de sitio progresivamente represivo y arbitrario; así como sus aciertos en materias culturales de tal menor cuantía presupuestal no alcanzarían a reducir las fuertes críticas que las responsabilizan por el decaimiento moral que es evidente en toda la República.³

Serrano señala los más importantes sucesos y dinámicas del periodo en el campo artístico como fenómenos propios del crecimiento económico del país y su internacionalización: la creación de las bienales internacionales de Arte en Medellín y de Artes Gráficas en Cali; la importancia estructural del Salón Nacional de Artistas; el surgimiento de galerías en Bogotá —San Diego, Belarca y Meindl—, en Medellín —Finale y La Oficina—, en Cali —Ciudad Solar— y en Barranquilla —Álvaro Barrios—. La crítica de arte, en palabras de Serrano, creció volviéndose «más investigativa y serena y menos dispersa»⁴ en manos de Germán Rubiano, Galaor Carbonell, Mario Rivero, Darío Ruiz, Darío Jaramillo, Juan Gustavo Cobo —estos últimos cuatro, escritores—, Antonio Montaña —quien utilizaba el seudónimo Camilo Solvente— y

3 Eduardo Serrano, «Los años setentas y el arte en Colombia», *Re-vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 4 (1980): 25.

4 Serrano, «Los años setentas y el arte

Álvaro Medina. Fuera de Bogotá se encontraban activos Miguel González en Cali, Luis Fernando Valencia en Medellín y Álvaro Barrios en Barranquilla, quienes contaban con columnas de prensa en los diarios locales.

Otro aspecto importante mencionado por Serrano es la llamada revisión del pasado: la realización de exposiciones monográficas de diversos artistas de los siglos *xix* y *xx*, como Torres Méndez, Garay, Borrero, Moreno Otero, Pizano y Rozo, entre otros, y de exposiciones como “Academia y figuración realista”, curada por Germán Rubiano y “Paisaje 1900-1975”, organizada por el propio Serrano.

Por último, señala la tardía entrada de la fotografía al medio del arte colombiano:

Casi siglo y medio después de haber sido inventada y por lo menos 50 años después de haber sido aceptada como arte en otras partes, la fotografía adquirió dignidad artística en Colombia en esta década. Se reconocieron los valores plásticos y expresivos del trabajo de Carlos Caicedo y surgieron nuevos nombres como Luis Fernando Valencia, Jaime Ardila, Sergio Trujillo, Fernell Franco, Jorge Ortiz, Óscar Monsalve y Gertjan Bartelsman, y artistas que trabajan con la cámara con fines primordialmente creativos. Algunas publicaciones empezaron a dar crédito a fotógrafos; se permitió que este medio se codeara con la pintura, la escultura, el dibujo y grabado en los salones; inclusive, se admitió que la fotografía se hiciera acreedora a premios nacionales.⁵

5 Serrano, «Los años setentas y el arte en Colombia», 43.

En 1979 Miguel González publicó el artículo titulado «El fotógrafo Fernell Franco», el cual resume lo que significó el cambio de paradigma de la fotografía desde los años sesenta y su influencia en las artes visuales:

El ánimo de los *pop*, trabajando a partir de elementos ya capturados, y luego de los hiperrealistas al ampliar los modelos hasta encontrar topografías inéditas, insistieron en la importancia de las cámaras y el laboratorio. La fotografía fue fundamental, respirable, volviéndose necesaria y digamos que inevitable. Un porcentaje altísimo del arte eventual perpetuó las acciones en fotos. De tal manera que, durante estos setentas, el camino conceptual fue paralelo para todas las artes visuales [...]. Sin dificultad se puede constatar que la nueva fotografía está necesariamente apoyada en argumentos viejos, dado que los referentes del arte padecen de eternidad, por lo mismo que cuentan para su objeto y sujeto con el hombre. La novedad es una forma de desafío mediante la revisión de tratamientos. Ese modo de operar es una presión de las circunstancias, que en el caso del artista-fotógrafo, lo lleva a congelar el hecho, advirtiendo el desenvolvimiento del arte al cual abonará con su talento.⁶

6 Miguel González, «El fotógrafo Fernell Franco», *Revista Arte en Colombia*, Vol. 11 (1979): 46.



Camilo Lleras, *Triángulo prohibido* (1970)



Camilo Lleras, *El revólver* (1973)

ARDILA: EN DÉCIMAS Y CENTÉSIMAS

Jaime Ardila nació en Bucaramanga en 1942. Allí se educó como pianista con la maestra Graciela Ordóñez y llegó a realizar un concierto en 1958 en la Radio del Comercio de Bucaramanga. Las razones por las que dejó el piano las expresó con humor en una entrevista con Ilse Acevedo:

—Yo toqué el preludio en Do, de Juan Sebastián Bach que solo duraba un minuto.

—¿Y por qué abandonó el piano?

—Porque sabía que de ahí no iba a resultar nada satisfactorio para mí. Cuando lo que uno toca no dura sino un minuto solo le queda la alternativa de recurrir a las décimas y centésimas de segundo.⁷

Ardila estudió Arquitectura en la Universidad de los Andes donde tuvo contacto con los artistas Luis Caballero y Beatriz González, al igual que él, alumnos de Marta Traba.

7 Ilse Acevedo, «El artista frente a un asunto público», en *Vanguardia Liberal* (1980), s.p.

Entre 1966 y 1969 trabajó en actividades de tipo editorial en el periódico *El Espacio*, que era propiedad de su familia. En 1969 se incorporó al grupo de teatro *La Mama* de Bogotá, realizando fotografías para la cartelera y las gacetillas de prensa. Actuó brevemente con el grupo, pero no lo disfrutó, ya que le interesaba más ser un observador. En esta medida, la fotografía apareció como el medio ideal para desarrollar esta vocación:

Para mí, fotógrafo quería decir, no la persona que pone un estudio y se establece en un comercio, sino una manera de observar que puede precisarse en imágenes visuales. Aprendí de técnica lo que pude con un laboratorista y a los tres años ya estaba listo para iniciarme.⁸

En un texto —inédito, intitulado y fechado marzo-octubre de 1974— Ardila reconoce que su formación en la historia y práctica de la fotografía fue lograda «a través de los libros».⁹

Pero, por encima de todo, y, como alguien a quien le interesaba observar, si algo amaba era el cine:

8 Jaime Ardila y Camilo Lleras, *Verdades sobre arte, mentiras sobre papel*. Encuentros con Santiago Cárdenas y su obra. Ed. por Jaime Ardila y Camilo Lleras (Bogotá: J. Ardila y C. Lleras, 1985), 9.

9 Basada en el estudio de los trabajos de Dorothea Lange, Paul Caponigro, Jerry Uelsmann, Harry Callahan, Walker Evans, Thomas Eakins, Duane Michals, Edward Curtis, André Kertész, Ralph Hattersley, Paul Strand, Clarence White, Clarence Laughlin, Minor White, Moholy Nagy, Edward Muybridge, Man Ray y Alvin Langdon Coburn.

Me iba al cine y terminaba estudiando una película que a veces vería hasta 15 o 20 veces: la primera para la primera impresión; la segunda para ver si podía evitar la lectura de los subtítulos; la tercera para observar los encuadres fotográficos y las secuencias; la cuarta para ver el montaje de las escenas y captar la estructura conceptual; la quinta para verla con un amigo y poder comentar luego alrededor de un café y muchos cigarrillos; la sexta porque me había gustado mucho las cinco veces anteriores; la séptima porque había localizado parecidos con otras películas del mismo director; la octava por el gusto de volver a verla; la novena porque no había nada mejor que ver; la décima para estudiar qué habían hecho con la banda sonora, porque lo más difícil de todo era disociar el sonido de la imagen visual, y de la undécima en adelante, con todo lo que había descubierto y completado leyendo y oyendo, ver la película era simplemente una manera de disfrutar lo que me gustaba.¹⁰

En el libro *Miguel Ángel Rojas. Esencial*, basado en entrevistas sostenidas entre el artista y Natalia Gutiérrez, la autora le pide a Rojas que haga un recorrido por los cines bogotanos y su lugar e importancia como elemento fundamental para la formación de los jóvenes con inquietudes artísticas en la Bogotá de los años sesenta. Ante la ausencia de Ardila y Lleras, nos remitiremos a los recuerdos de Rojas para reconstruir las experiencias formativas de la pantalla plateada:

10 Texto inédito de Jaime Ardila (1974)



Jaime Ardila, *Pedestal de papel para un general al galope* (1976)

En realidad, en esa época el cine era el principal productor de imágenes, pues la televisión estaba empezando y su imagen era de mala calidad. La verdad, a mí nunca me ha interesado mucho la televisión. Existía *Life*, pero no era una revista masiva y en el arte la figuración se hallaba en decadencia, porque en parte estaba más interesada en la modernidad abstracta.¹¹

Rojas recuerda —es posible que Ardila y Lleras tuviesen las mismas vivencias— los matinales en los cines de Teusaquillo y Palermo a fines de los años cincuenta. Asimismo, la excitación de ser un joven que iba al cine siendo estudiante a mediados de los años sesenta:

Bogotá es una ciudad de clima frío y en ella hay que estar cubierto bajo techo, por lo que en las noches era perfecto conectarse con el paisaje mundial con buena compañía y crispetas. El cine en sí era una verdadera educación sentimental: la gran dosis social del neorrealismo italiano, los dramas existenciales de la nueva ola francesa y el erotismo del *Satiricón* o *El Decamerón* nos dispararon directo al corazón.

En esa época la calidad de las imágenes del televisor no podía competir con la dimensión de esas pantallas gigantescas, además

11 Natalia Gutiérrez, *Miguel Ángel Rojas. Esencial. Conversaciones con Miguel Ángel Rojas* (Bogotá: Paralelo 10, 2009), 50.

de que todo lo que rodeaba el hecho de ir al cine era fantástico, como pasear y encontrarse con la gente. De pronto el tiempo cambiaba y se convertía en un tiempo completo, sin interrupciones, no como ahora con el celular; era un tiempo para distensionar. Ir al cine era todo un ritual: esperar a que comenzara el espectáculo comiendo crispetas y chocolates, luego apagaban la luz y pasaban los avisos publicitarios, los noticieros y los cortos; encendían de nuevo la luz, salíamos al vestíbulo y volvíamos a entrar a ver la película. Delicioso.¹²

12 Gutiérrez, *Miguel Ángel Rojas. Esencial*, 71-72.



Camilo Lleras, *Autorretrato de un hombre brillante* (1975)

LLERAS: CINE-ADICTO- TOMA-TINTO

En el *Auto-reportaje: Camilo Lleras-Jaime Ardila*, de 1975, editado con motivo de la exposición de ambos junto al artista venezolano Claudio Perna, Lleras confiesa con humor:

—¿Cuándo empezó?

CL: Como aficionado, alrededor de 1967, tomando fotos de mis amigos y compañeros del colegio. Como profesional fue en 1971, cuando abandoné la universidad, en la cual me encontraba cursando el primer semestre de Pintura tras haber hecho tres años de Arquitectura.

—¿Cómo empezó?

CL: Haciendo fotografías para un catálogo de muñecas de trapo y algunos retratos para anuarios de colegio.

—¿Por qué se dedicó a la fotografía?

CL: Desde mi ingreso a la universidad estaba en busca de medios de expresión. Primero los busqué en la arquitectura, luego en pintura y finalmente me sentí atraído por aquello de que la fotografía es un arte fácil.

—¿Pero sí es fácil la fotografía?

CL: Depende del uso que se le vaya a dar. Tomar las fotos de recuerdo de un paseo es más fácil que organizar el paseo. Pero el dominio del medio requiere mucho estudio,

mucha práctica y dedicación de tiempo completo, horas extras, domingos y feriados.

—¿Dónde aprendió fotografía?

CL: Básicamente soy autodidacta, aunque recibí algunas lecciones de laboratorio. Aquí no hay dónde aprender fotografía en serio.

—¿Qué hace cuando no está tomando fotos?

CL: Ir al cine, tomar tinto y leer. Yo soy algo que se podría definir como un cine-adicto-toma-tintos.¹³

Lleras nació en Bogotá en 1949. Era hijo del ingeniero, profesor de la Universidad Nacional de Colombia y reconocido melómano Francisco Lleras. Estudió tres años de Arquitectura y un año de Pintura en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia en un momento de intensa y poco reconocida de experimentación artística en la universidad, enmarcada en el fabuloso mayo del 68. Según Fabio Rodríguez Amaya, otro estudiante de Arte de ese entonces:

Siempre he sostenido que en Colombia vivimos de manera muy intensa el 68 que en realidad comenzó en el 67 y se prolongó hasta el 69 con la famosa pedrea contra Carlos Lleras y Nelson Rockefeller, la cual costó la brutal militarización del campus con tanques de guerra. Nos corresponde un momento fervoroso en que la universidad está politizada.¹⁴

13 Camilo Lleras y Jaime Ardila, *Auto-reportaje: Camilo Lleras-Jaime Ardila* (Bogotá: Museo de Arte, Universidad Nacional, 1975).

14 Taller Historia Crítica del Arte, *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo* (Bogotá: Instituto

En 1968, Feliza Bursztyn presentó sus *Histéricas*, con música de Jacqueline Nova, en el Museo de Arte Moderno, el cual tenía su sede en el centro de Bogotá, y Julia Acuña su obra *Luz, sonido y movimiento*, también con la música de Nova. Según Germán Rubiano, «se trataba de un espectáculo en el que los asistentes participaban directamente haciendo salir el espectro sonoro e iluminando el ambiente, primer trabajo de “medios múltiples” y de arte de participación en Colombia».¹⁵

El grupo llamado Punto Ocho presentó, junto a Jonier Marín, una obra llamada *Bang*, y Jacqueline Nova compuso la música para *Macbeth*, dirigida por Enrique Buenaventura en La Casa de la Cultura y para *Julio César*, dirigida por Jorge Alí Triana en el Teatro Popular de Bogotá. Por otra parte, Gustavo Sorzano presentó en Bucaramanga un concierto de música experimental llamado *Concierto-charla de música electrónica*. Para ese entonces, Sorzano había editado un «libro Xerox», el primero en el país, titulado *Le bouf sur le toit*, en el que incluía fotocopias de revistas y anuncios.

Para cerrar el año, Marta Traba, galerista, columnista, directora del Museo de Arte Moderno y la crítica de arte más influyente del país, realizó la exposición *Espacios ambientales*, entre el 10 y el 23 de diciembre de 1968 en la nueva sede del museo en la Universidad Nacional de Colombia. En ella participaron Feliza Burzstyn —sin duda la artista más atrevida y vanguardista de su

de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, 2015), 474.

- 15 María Mercedes Herrera, *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia* (Bogotá: Ediciones La Silueta, 2013), 82.

generación—, Santiago Cárdenas, Ana Mercedes Hoyos, Víctor Celso Muñoz y Álvaro Barrios.

En 1969, la ya mencionada ocupación militar de la universidad y la expulsión de Traba por orden del presidente Carlos Lleras cercenaron muchos sueños y posibilidades: Camilo Lleras eventualmente abandonó la universidad y, en 1971, con Ardila como socio, comenzó a fotografiar obras de arte.



Camilo Lleras, *Autorretrato de pies a cabeza* (1975)

SECUENCIAS Y AUTORRETRATOS

En 1973, Lleras empezó a trabajar secuencias narrativas compuestas de varias fotografías y basadas claramente en el lenguaje cinematográfico. La primera de estas obras fue *La mula*, donde «en una carretera vacía aparece misteriosamente un círculo luminoso que crece progresivamente; cuando el círculo decrece, detrás aparece una mula al trote».¹⁶

La mula es una secuencia de cinco imágenes. Podría suponerse que el encuentro con el tema escogido vino repentinamente y que Lleras aprovechó la ocasión de una fotografía espontánea, de paseo de domingo, para posteriormente trabajarla en el laboratorio.

Esta especie de aparición o hecho milagroso trucado nos lleva a la fotografía surrealista y a la elección de un tema basado en la reinterpretación de escenas de raigambre popular, las cuales se pueden encontrar en los *Cuentos para citaniños* (1973) de Beatriz González —serie de heliografías que ilustran historias curiosas extraídas de la prensa capitalina—, como *La niña y la zorra*, una fábula urbana protagonizada por la quijotesca figura del caballo de tiro —muy común en las calles bogotanas—, que hace parte de la “alegría del subdesarrollo”.¹⁷

16 Jaime Ardila, «Obra fotográfica de Camilo Lleras», *Arte en Colombia*, n.º 2 (1976): 18.

17 *La niña y la zorra*, uno de los *Cuentos para citaniños*, viene de un reportaje de *El Tiempo* de febrero de



Camilo Lleras, *La noche americana* (1973)

Revólver —de la cual existen diferentes versiones— es una secuencia de nueve fotografías donde se aprecia como una mano desenfunda un revólver de una gabardina mientras, a partir de la utilización del *zoom*, la cámara se introduce progresivamente en el cañón del arma. En *La noche americana*, Lleras remedó el truco —el uso de un filtro de luz— que se utiliza en el cine para simular la noche durante las filmaciones diurnas. El título le rendía homenaje a François Truffaut y a su famosa película de 1973. En ella, a través del rodaje de una supuesta película, presenciamos una extensa reflexión sobre la vida íntima del mundo del cine, los conflictos internos de una producción, la puesta en escena, su laboriosa ejecución y los emotivos sucesos personales vividos por los personajes envueltos en la trama.

El políptico en cuestión consta de seis imágenes en las cuales la cámara registra los cambios de luz, desde la noche a la plena luz del día, en un cruce de calles. Lleras utilizó dos negativos —la toma nocturna y la toma diurna—, posteriormente ensambló el segundo para que apareciera progresivamente en la secuencia, de forma circular, remedando la apertura gradual del lente de la cámara al paso de luz hasta llegar a la imagen final que era totalmente luminosa. De esta manera, la obra anuncia un truco técnico del cine y se presenta como tal, pero no lo cumple. Así prefigura el cuestionamiento de la veracidad fotográfica, la cual

1972 y de una foto de Manuel H. Rodríguez, y es una pequeña crónica sobre una niña, Luz Marina Vargas, que vive en los Cerros Orientales, recicla la comida de los restaurantes y cuya yegua se ha desbocado. En el intento de detenerla cae al piso y «ve cómo a lo lejos la zorra se detuvo cuando se le rompió una rueda». Beatriz González, «*Cuentos para citaniños*» (Bogotá, 1973).

es consustancial a su trabajo, así como su sentido del humor, al engañarnos y jugarnos una broma. *Autorretrato de un hombre brillante* (1973), también titulado *El descarado*, está inspirado en *El principio del placer: retrato de Edward James*, de René Magritte.¹⁸ Lleras se retrata posando frente a la cámara, su cabeza aparece como una mancha luminosa, de forma similar a lo sucedido en *La mula*, y así evita revelar su identidad.

En ocho de las nueve fotografías que componen la secuencia de *Autorretrato tomando un autorretrato* (1974), Lleras se muestra a sí mismo en una sala de estar preparando una cámara para retratarse mientras juega a los naipes. El retrato tomado por la segunda cámara —escenificada— se incluye en la secuencia para enseñar el artificio del proceso. Esta misma secuencia fue adoptada para *Tríptico N.º 1*, compuesto de 27 fotografías, divididas en tres paneles de nueve imágenes cada una. Cada panel a su vez, enseña secuencias de actividades en series de tres, en las que la cámara sigue a Lleras a lo largo de un día mientras realiza actividades solitarias en el interior de su vivienda. En palabras de Ardila, «la historia del quehacer cotidiano se reduce a lo siguiente: Camilo se despierta, se baña y se desayuna; toma un autorretrato, procesa el rollo y monta las fotos; estudia, juega solitario y se va a dormir».¹⁹

Curiosamente, la obra está inspirada en el *best seller* de Aleksandr Isáyevich Solzhenitsyn, *Un día en la vida de Iván Denisovich*, crónica de los sufrimientos del escritor en los campos de trabajo rusos durante la era de Stalin.

18 Ardila, «Obra fotográfica de Camilo Lleras», 18.

19 Ardila, «Obra fotográfica de Camilo Lleras», 19.

Esta secuencia también recuerda al personaje de la novela de Antonio Caballero, *Sin remedio*, el poeta Ignacio Escobar, un bogotano de familia privilegiada que se dedica a perder el tiempo y a escribir poemas nimios. *Sin remedio* es un retrato de la ciudad de Bogotá en la década de los años setenta. El aburrimiento, el encierro físico y mental de la burguesía bogotana, el inmovilismo social y cultural son, más que relatados, exacerbados por el escritor el cual recorre muchos de los lugares propios de la narrativa de esa década: la casa materna, el burdel, la noche y los poetas, los revolucionarios de izquierda, el día de elecciones, el clima de ansiedad frente al estado de sitio y la tiranía de los lazos familiares.

La novela toma el personaje del poeta para hacer un retrato de la desazón sentida por la generación nacida en los años cincuenta y cuyo escenario es una triste y desarraigada Bogotá:

Cada día pasaban menos cosas, y cosas más iguales, como si solo sucedieran recuerdos. Al despertarse cada día tenía siempre la boca llena de un sabor áspero de hierro, la garganta atascada como un caño oxidado de sulfatos. ¿Se oxidan los sulfatos? ¿Se sulfatan los óxidos? Pasaba días enteros durmiendo, soñando vagos sueños, sueños de sorda angustia, persecuciones lentas y repetidas por patios de cemento encharcados de lluvia [...] Había dejado de sentir, de esperar, y hacer planes, de pensar cosas complicadas, con incógnitas. A veces todavía —pero era por inercia— se le seguía viniendo a la cabeza algún poema: un poema bobísimo, como la bobería misma de componer un poema. La forma debe reflejar el contenido. Sí, pero para qué.²⁰

20 Antonio Caballero, *Sin remedio* (Bogotá: Alfaguara, 2015), 14.

Lleras no era el único joven artista que, en ese momento, se dedicaba a fotografiarse en su intimidad: Miguel Ángel Rojas hacía lo propio en su cuarto oscuro en Bogotá. En Medellín Luis Fernando Valencia realizaba la serie de autorretratos *Reseña de rutina*, exhibida en Bogotá en 1974. Según el propio Valencia:

Todos los días durante un mes, llegaba a mi casa, donde por primera vez llevaba una vida independiente y me tomaba aproximadamente un rollo, o sea 36 exposiciones de esa época. Como lo hacía indefectiblemente todos los días, de ahí nace su nombre de *Reseña de rutina*. [...] fue la primera obra que hice. La expuse por primera vez en una exhibición anual que se hacía en la Universidad de Antioquia que se llamaba “Abril artístico”. Se mostró en la edición de 1974. Germán Ferrer Barrera, que era el director del Museo de Arte Contemporáneo El Minuto de Dios, visitó ese “Abril” y escogió lo que consideraba lo más interesante y los invitó al IX Salón de Agosto que hacía en su museo. Como jóvenes críticos y arrogantes que éramos, considerábamos ese museo de categoría B. Pero la selección que hizo incluía lo mejor del “Abril” y al comentar que sus jurados serían Bernardo Salcedo, Galaor Carbonell y el director de la Galería Esede, los escogidos participamos. Me otorgaron el primer premio (compartido) y en ese momento, quedé muy entusiasmado. Viéndolo a distancia, pienso que es una introspección y una indagación sobre ese momento de la vida donde se entra en el terreno de las definiciones sobre el «qué se va a hacer». De ahí que la obra tenga cierto expresionismo, que en el terreno fotográfico no era tan común. Lo que sí tenía claro en ese momento, era que la fotografía

necesitaba acercarse al arte, lejos de los foto clubes y de lo que en ese momento el grupo de amigos llamábamos despectivamente «vistas».²¹



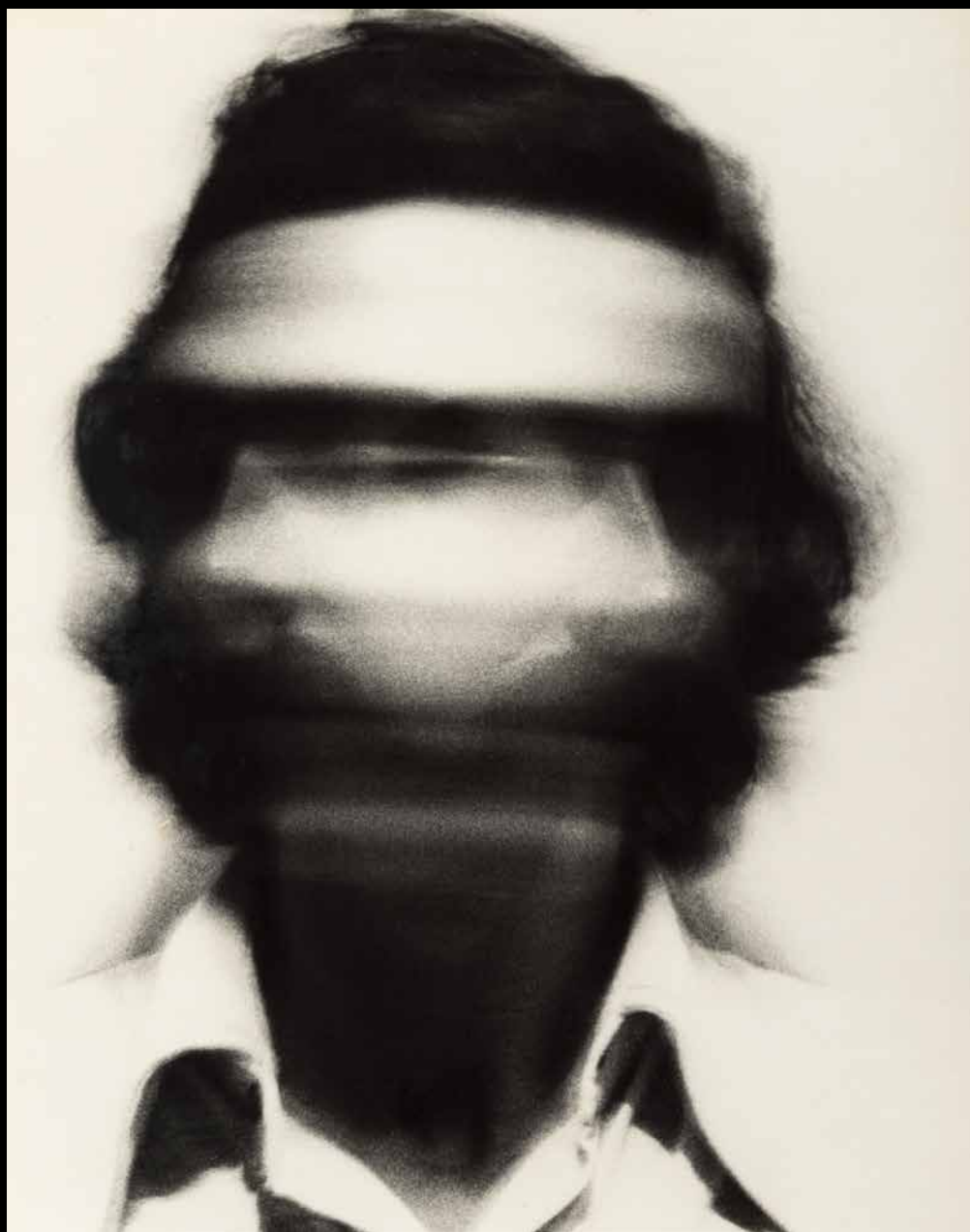
Camilo Lleras, *Tríptico n.º 1* (1974-1975)

21 Jaime Ardila, comunicación personal (enero de 2005).

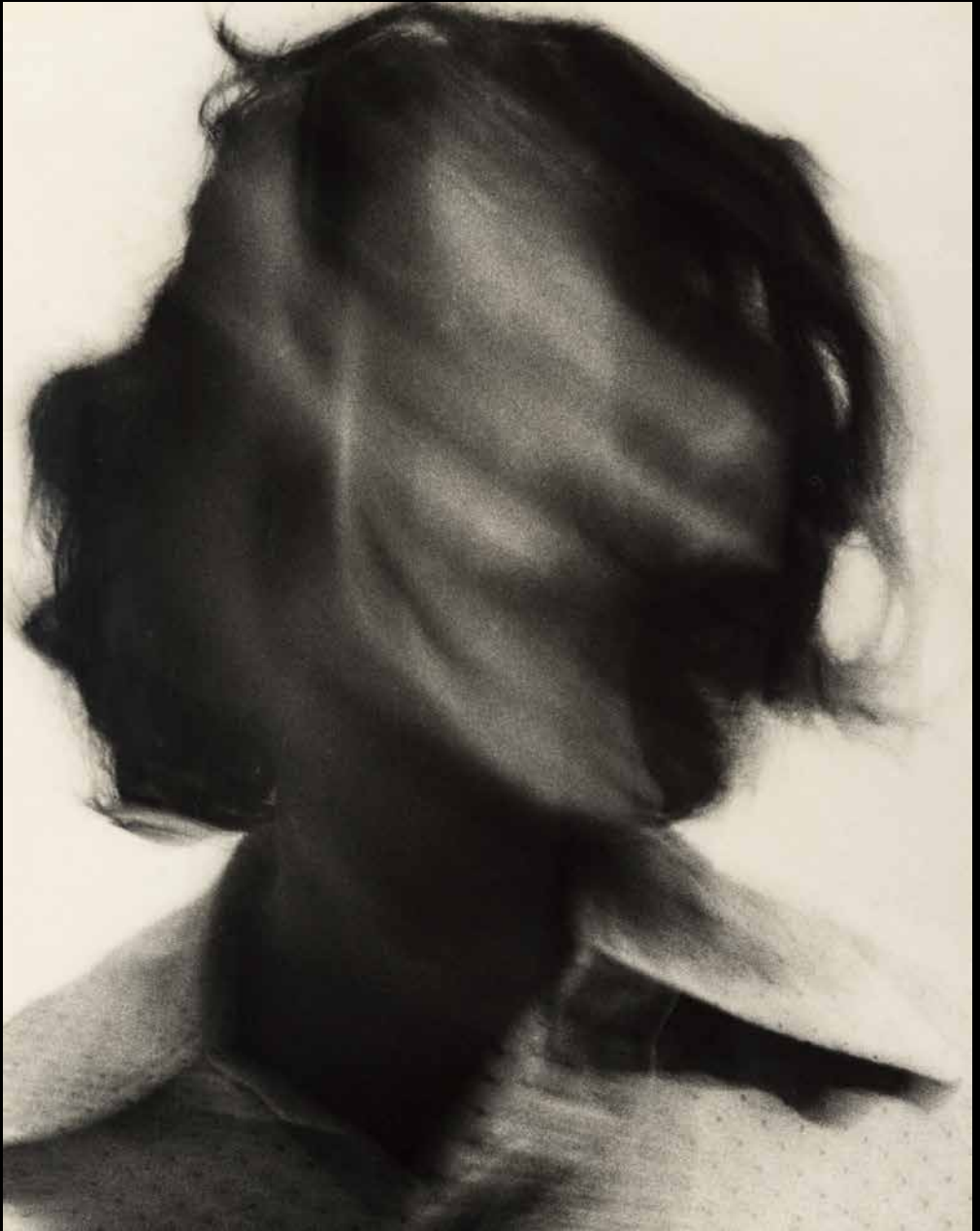


Camilo Lleras, *Tríptico n.º 1* (1974-1975)





Luis Fernando Valencia, *Reseña de rutina* (1974)





Jaime Ardila, *De la serie Gran árbol* (1972-1975)

EL GRAN ÁRBOL

En 1973, Ardila participó en el xxv Salón Nacional de Artistas realizado en Bogotá, en el Museo Nacional de Colombia, con *Paisaje tropical*,²² parte de una serie de tomas de grandes árboles dedicada a la multiplicación visual del tronco, las ramas, las lianas y los bejucos de higuerones y samanes.²³

Interesado en ser retratista e inspirado en las fotografías de Hernán Díaz, Richard Avedon e Irving Penn, envió muestras de su trabajo a Edward Steichen a Nueva York. Este le contestó que agradecía el interés pero que no veía nada particularmente interesante en su trabajo. Según Ardila, «mis experiencias en retrato cesaron casi totalmente y me dediqué a fotografiar paisaje, detalles de naturaleza y los alrededores de Bogotá».²⁴

Se dedicó a estudiar los diarios de Edward Weston, las series básicas de Ansel Adams y el manual del Sistema de Zonas de Minor White. A esto debe sumarse su experiencia de aprendizaje con Ansel Adams y Jerry Uelsmann, durante un taller de fotografía dictado por Adams en Yosemite, California, donde fue alumno de los dos en enero de 1973.

22 Ardila, comunicación personal (2005).

23 Ardila y Lleras, *Auto-reportaje: Camilo Lleras-Jaime Ardila*, 10.

24 Jaime Ardila, Sin título (inédito) (marzo-octubre 1974).

Al anterior cúmulo de influencias debe añadirse el siguiente párrafo que encontré en el libro de Federico Nietzsche *Mi hermana y yo*, capítulo VII #31 «en el invernáculo de la condesa Pforta había observado las plantas tropicales que extendían sus tentáculos como las piernas y los brazos de los amantes, y se retorcían y abrazaban en una gran copulación de la naturaleza, un desposorio cósmico del cielo y la tierra sorprendidos en el espasmo de la gran lujuria que mueve las ruedas de la creación».²⁵

La ya mencionada serie de árboles inició con la invitación a hacer un foto-mural: una obra fotográfica de cuatro metros de longitud. Ante la dificultad que implicaba trabajar con un negativo único, Ardila decidió aplicar las lecciones aprendidas en California. Las fotografías fueron fragmentadas y multiplicadas para crear un árbol completamente distinto al que estaba plantado. Al utilizar el negativo —una transparencia— pudo usar el frente y el anverso de la imagen como un espejo, lo cual permitió la duplicación e inversión a la vez:

Un árbol, que se mira en el espejo en que se mira el hombre, se humaniza, se vuelve culto. Con lo cual, el árbol entra en un proceso de metamorfosis: va a dejar de ser árbol, aunque su forma aparente indique lo contrario, porque entra en la espera de la pura apariencia. El árbol se desvegetaliza para humanizarse, como el hombre se deshumaniza para cosificarse, para volverse objeto; y lo hace a través del espejo, el espejo que dice la verdad y

25 Ardila, Sin título (1974).

miente a la vez, que presenta una solución de ubicuidad (a uno y otro lado está en la misma imagen), que provoca la simultaneidad, con lo cual se acentúa lo problemático y lo ambiguo.²⁶

Es necesario que recordemos la importancia del paisaje como tema en el arte colombiano en los años setenta. A inicios de la década siguiente y de manera retrospectiva, Miguel González lo definió de la siguiente manera:

Parece que en la década del 70 en Colombia se presentó de una manera inusitada la valoración del paisaje como argumento, sobre todo a raíz de la exposición “Paisaje 1900-1975”, organizada por el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Seguramente uno de los aspectos más significativos de dicha exhibición fue su carácter redefinitorio, al subrayar los nuevos conceptos ejemplificados en Ana Mercedes Hoyos, Antonio Caro y el esfumado Jorge Posada, en contravía a las versiones «realistas» y académicas del sector retardatario que estaba interesado en restaurar mal las imágenes de lo correcto y fidedigno como únicas posibilidades de expresión.²⁷

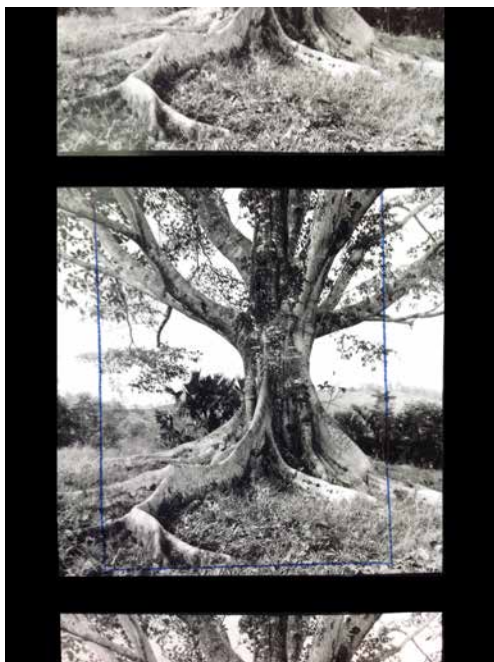
La serie fue incluida en la exposición *Jaime Ardila, Camilo Lleras y Claudio Perna: fotografías*, la cual se realizó en la Galería Monte

26 Ardila, Sin título (1974).

27 Miguel González, «Alicia Barney: el paisaje alternativo», *Arte en Colombia*, n.º 19 (1982): 40.

Ávila en Bogotá y posteriormente en el Museo de Arte de la Universidad Nacional entre el 23 de octubre y el 23 de noviembre de 1975. Posteriormente, Ardila expuso sus fotografías construidas en la librería de la Sala Mendoza de Caracas. Un año después dio por terminada la serie, a pesar de que había sido bien recibida por la crítica. Germán Rubiano llamó a Ardila «el fotógrafo del reflejo» y calificó sus composiciones como «una representación enigmática y sugestiva».²⁸

28 Germán Rubiano Caballero, *Historia del arte colombiano* Tomo VI (Bogotá: Salvat Editores Colombiana, 1977), 1682.



Jaime Ardila, *De la serie
Gran árbol* (1972-1975)



Jaime Ardila, *De la serie
Gran árbol* (1972-1975)

APUNTES PARA LA HISTORIA EXTENSA DE BEATRIZ GONZÁLEZ

Ardila publicó *Apuntes para la historia extensa de Beatriz González* en septiembre de 1974. El libro de 118 páginas fue impreso por Tercer Mundo Editores de Bogotá y las fotografías estuvieron a cargo de Sergio Lleras. Al inicio del libro el autor incluyó una cita de González: «Siempre he deseado enseñar la historia del arte al revés: de lo moderno hacia lo primitivo». Según este orden de ideas, el libro va del presente hacia el pasado y recorre de 1974 a 1954 a partir de la lectura de correspondencia privada, notas de prensa, entrevistas y recuerdos de infancia de la artista. Así se estructura una completa biografía lograda gracias al permiso que González le dio para estudiar su archivo personal. Esta primera producción editorial de Ardila muestra el profundo respeto y admiración que sentía por González y sus palabras polémicas, declaraciones inteligentes y recuerdos. Ardila se complace en incluir las opiniones vertidas por González en la Bienal de São Paulo, sus críticas a la Bienal de Medellín, sus duras declaraciones sobre el Salón Nacional de Artistas, y, en general, su toma de partido por unos y otros. El libro, en resumen, es un temprano y entusiasta homenaje a la artista y su carácter.



Hernán Díaz, *Hoja de contactos de Eduardo Ramírez Villamizar* (1963)

LA CÁMARA EN SU LABERINTO

La exposición de Hernán Díaz *Mi cámara en el laberinto. Retrospectiva*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en abril de 1974, fue una extensa y potente declaración sobre el fotógrafo más respetado del país. Incluyó registros de Nueva York, imágenes de su libro *Cartagena morena*, fachadas interiores de las casas bogotanas, una buena serie de imágenes del campo colombiano y retratos de artistas e intelectuales como Eduardo Ramírez Villamizar, Alejandro Obregón, José Luis Cuevas, Camilo Torres, Antonio Bergman, Fanny Mikey, Gerardo Aragón, Marco Ospina, Sofía Urrutia, Enrique Grau, Santiago Cárdenas, David Manzur y Norman Mejía, entre otros. De esta manera, resumía de un solo golpe los temas de la fotografía colombiana de esa década.

Una de las claves para entender el desarrollo de la obra de Jaime Ardila y su propósito de retratar artistas de una manera testimonial se debe a su relación con la obra de Díaz. En 1963, Marta Traba había editado, junto a Díaz, el antológico libro *Seis artistas contemporáneos colombianos*, donde presentaba a Botero, Grau, Obregón, Negret, Ramírez Villamizar y Wiedemann retratados por Díaz.²⁹ Sin duda, este libro y estos retratos son el modelo de las aventuras fotográficas y editoriales de Ardila.

29 Recuperados al público gracias a la exhibición de sus hojas de contacto en la exposición *Hernán Díaz revelado*, realizada entre marzo de 2015 y febrero de 2016 en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

Con motivo de la exposición, Ardila publicó en las *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* un artículo titulado «Hernán Díaz fotógrafo: crítica y análisis». En él calificaba a Díaz de manierista y de ser un artista cuya obra laberíntica se encontraba hecha de fantasía para ofrecernos, en sus propias palabras, «un mundo amable feliz, en el que todo tiene el valor y el encanto de lo fantástico».³⁰ Ardila reflexiona y llega a ciertas conclusiones que definirán su propia obra: no le interesa el aspecto anecdótico y nostálgico de un fotógrafo como Díaz, no encuentra placer en el «instante decisivo» y no cree en el testimonio social. Sabemos que se sintió bien frente a la multiplicación de imágenes de sus árboles, pero como él mismo afirmó, no quería convertirse en un mago de laboratorio. Tampoco tenía la confianza suficiente para ser un retratista. En cambio, fotografiar artistas dibujando o pintando le permitiría que fuesen otros quienes hablaran; que de su admiración por los pintores y su genialidad —por su talento e inteligencia— surgiera una estructura formal como la que le permitían los árboles. Esto con el fin de poder realizar esas pequeñas variaciones logradas a través de secuencias, a través de las cuales reflexiona profundamente sobre el medio fotográfico y su función.

30 Jaime Ardila, «Hernán Díaz fotógrafo: crítica y análisis», en *El Tiempo*, 26 de mayo de 1974.

EN EL MUSEO DE LA UN

Germán Rubiano, historiador y profesor de la Universidad Nacional de Colombia, dirigió el Museo de Arte de dicha institución de 1970 a 1977, periodo en el que logró conformar una brillante colección a partir de donaciones y de la creación de un interesante programa de exposiciones.

En 1972, gracias al apoyo del Consejo Británico, Rubiano llevó al museo la muestra de fotografía conceptual inglesa “Road Show”, la cual había estado en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres y en la que participaron Richard Long, Colin Self, Keith Arnatt y Barry Flanagan, entre otros. Sin duda alguna se trató de una exposición importante para los artistas que se formaban en el campus universitario.

La exposición *Hernán Díaz. Fotografías*, llevada a cabo en los meses de junio y julio de 1974, replicaba lo mostrado meses antes en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y confirmaba, si aún quedaba duda, que Hernán Díaz era el gran fotógrafo colombiano. El catálogo de la exposición incluía el texto titulado “El ojo del fotógrafo” de John Szarkowski, una autoridad internacional en fotografía. La elección y traducción del texto eran obra de Germán Rubiano, director del museo. Posiblemente, ni Ardila ni Lleras llegaron a imaginar que tan solo un año después, tendrían el privilegio de exponer en la misma sala del novísimo Museo de Arte de la Universidad Nacional.

En 1975 organizó la muestra “Academia y figuración realista”, considerada una de las más importantes de la década y en la cual exhibió obras de Juan Cárdenas, Darío Morales y Alfredo Guerrero, al lado de obras de varios artistas de inicios del siglo xx.³¹

En septiembre de ese mismo año, Gustavo Sorzano realizó en el Museo de Arte su muestra individual “Partituras mentales” la cual ya había estado meses atrás en la Galería Belarca. Estaba compuesta de una serie de obras que, a partir de la reproducción de la imagen de la *Mona Lisa*, incitaban al público a participaciones no explícitas (una estrategia que el artista utilizaba desde 1969). Un ejemplo de estas participaciones consistía en brindar al público la posibilidad de llevar una impresión litográfica firmada por el artista para realizar un dibujo sobre puntos numerados.³² Rubiano describía a Sorzano como «el mejor ejemplo del artista experimental en Colombia» y quizá no se equivocaba pues había sido alumno de Jim Dine en la Universidad de Cornell donde rápidamente adoptó las estrategias del pop en sus pinturas —la citación histórica, la ironía, el uso de los colores planos y la inclusión de textos—. Sorzano también fue pionero de la experimentación electrónica en Colombia gracias a sus conciertos en Bogotá, acompañado

31 Ese mismo año organizó una exposición individual de Edgar Silva; *Dibujantes y grabadores colombianos* curada por Álvaro Medina y cerró con la exposición del aún estudiante de la Escuela de Bellas Artes, Antonio Barrera con su Homenaje a Turner.

32 Al terminar la muestra el artista donó dos obras: *Gioconda* y *Gioconda para pintar* y, posteriormente, llevó la exposición a la Galería de la Oficina de Medellín.

del grupo Musika Viva, con cuyos integrantes presentó, en 1968, *Momentum I. In memoriam Marcel Duchamp* a menos de dos meses del fallecimiento del artista francés.

Sorzano describió el ambiente de los años setenta como dividido entre los de «la rosca», los comprometidos y los mamagallistas —y se incluyó a sí mismo en el último grupo—: «Los que no estaban pintando ahí con la brocha gorda y la brocha delgadita estaban metidos en que ¡abajo el imperialismo yanqui!, una época muy divertida, fueron años muy radicales y yo estaba ahí en la mitad».³³

Un mes después de cerrar la exposición de Sorzano, entre el 23 de octubre y el 23 de noviembre de 1975, se presentó en el Museo de Arte la exposición *Fotografías de Jaime Ardila, Camilo Lleras y Claudio Perna*.

Perna era un fotógrafo y artista conceptual venezolano que llevaba alrededor de un mes en Bogotá cuando conoció a Rubiano, quien consideró apropiado invitarlo a integrar la muestra debido a su condición de pionero en el uso experimental de la fotografía en Venezuela. En 1972 había realizado fotografías Polaroid y, a partir de 1973, había trabajado con fotocopadoras o Xerox copias. En 1975 publicó su foto-libro titulado *Auto copias*, un libro de 24 páginas considerado uno de los más importantes foto-libros latinoamericanos compuesto de una serie de autorretratos para los cuales colocaba su cuerpo sobre la pantalla de la fotocopadora y hacía registros varios.

33 Herrera, *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia*, 249.

La elección de Perna no podía ser más apropiada debido a que el trabajo del venezolano, basado en autorretratos, tenía un intenso diálogo con el trabajo de Camilo Lleras. Además, la experimentación técnica con la repetición y serialización de la imagen de Perna hacía eco en los árboles de Ardila. Poco sabemos de la totalidad de obras exhibidas por este artista fallecido en 1987.

En la exposición, Ardila presentó trabajos formalistas como *Pimentón dividido* (1972) y varias versiones de *Gran árbol*. Por su parte, Lleras expuso *Autorretrato disfrazado de artista*, *Autorretrato sin título*, *Autorretrato tomando un autorretrato*, *Ruptura y reconciliación*, *Día y noche*, *Navidad*, *Noche y día*, *El revólver* y *Triángulo prohibido*, esta última una de sus imágenes más conocidas. En 1970, Lleras había captado esta singular gráfica callejera que muestra a dos soldados ubicados encima de un tanque de guerra que miran a una empleada doméstica que cruza frente a ellos. Al fondo se puede ver el cartel de un cine que anuncia: *Triángulo prohibido*. *Ruptura y reconciliación* se compone de dos secuencias en las que el rostro de Lleras se lleva hacia el negro o blanco y retoma el tema de los novios quinceañeros «que rompen el retrato de la persona querida cuando pelean con ella, y luego pegan los pedazos rotos cuando se reconcilian». ³⁴ Su obra expuesta más significativa fue *Autorretrato disfrazado de artista* (1975), compuesta de una secuencia de doce fotografías tomadas desde el mismo lugar, donde «a medida que va pintando de vinilo blanco una pared, aprovecha una actividad de la vida casera para divertirse con la relación entre el pintor de brocha gorda y el pintor artista». ³⁵ Según Ardila, esta obra está directamente inspirada —y se mofa— de los hábiles autorretratos

34 Ardila, «Obra fotográfica de Camilo Lleras», 19.

35 Ardila, «Obra fotográfica de Camilo Lleras», 18.

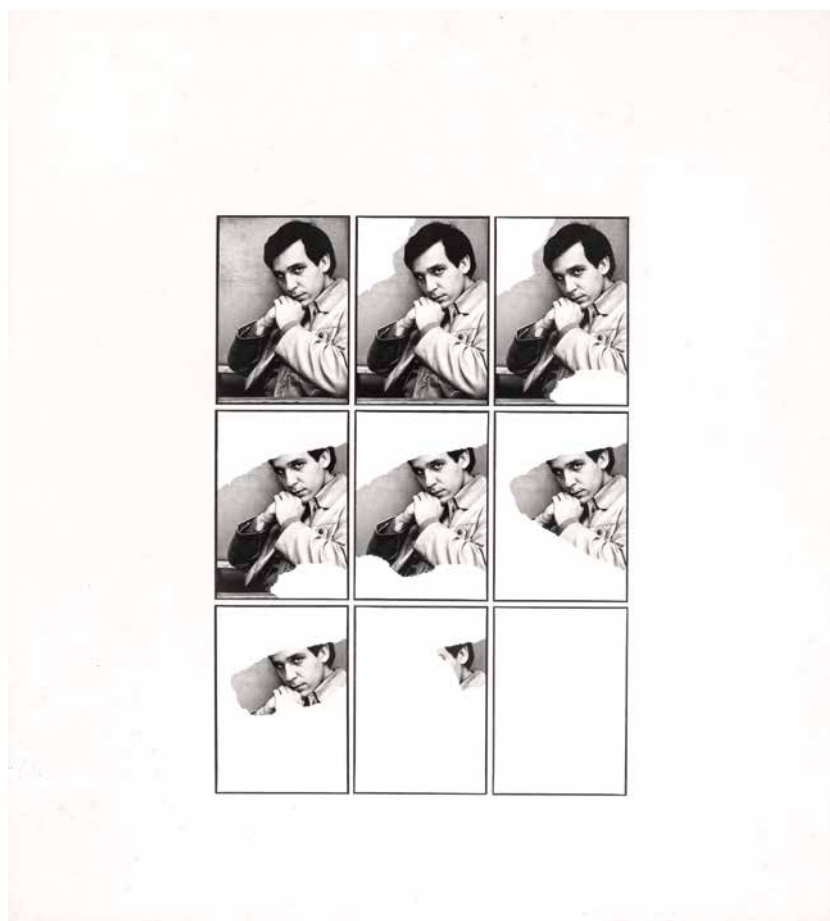
de Juan Cárdenas, un pintor que les interesó profundamente a él y a Lleras. En uno de sus textos inéditos, Ardila explica lo que significó Juan Cárdenas y su exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1973:

La expo de JC en el MAM es tan sorpresiva y sorprendente: muestra un pintor nuevo, extraordinariamente versátil en su oficio, en su técnica. Y si comparamos esa versatilidad con lo que estábamos viendo en arte a nuestro alrededor, lo de JC es de un dinamismo competitivo sobresaliente, que explota entre la calma chicha del arte colombiano ('71-'73) y pone a la gente a pensar que los artistas estaban sentados sobre sus pasados laureles. Y se puede ver ¡ah, carajo! que nos llegó un tipo que estudió por fuera y sabe el oficio que todos los demás juntos no saben ni remotamente y que dibuja y pinta tan gustadoramente que otras obras como «Marta Traba cuatro veces» son tan ordinarias, tan vacías, de tan mala calidad que los méritos ni siquiera están en el oficio, sino que se trata de una estética de preferencias de rosca, que falta competencia; que en Colombia pinta y es artista cualquiera que esté en la rosca de los favoritos de esa Colcultura de entonces.³⁶

Unos años después, otro creador, caribeño en este caso, se disfrazaría de artista. En *Álvaro Barrios como Marcel Duchamp como Rose Selavy como L.H.O.O.Q* (1980), Barrios imitó al detalle la conocida imagen del padre del conceptualismo travistiéndose.

36 Jaime Ardila, «El capítulo de Juan Cárdenas» (inédito).

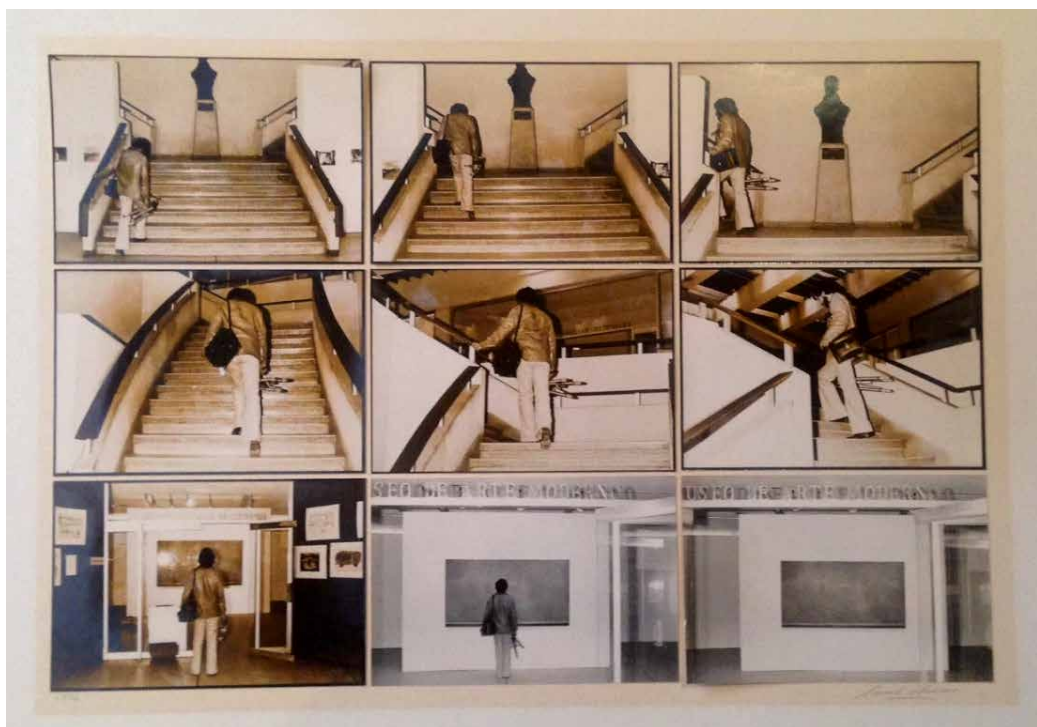
En *Encore à cet astre* (1981) se realizó una tonsura, idéntica a la de Duchamp, con forma de estrella fugaz que cruzaba su cráneo. Barrios suplantaba su propia personalidad en las fotografías de los catálogos de las exposiciones en las que participaba con su *alter ego*, Javier Barrios.



Camilo Lleras, *Ruptura y reconciliación* (1975-1976)



Camilo Lleras, *Ruptura y reconciliación* (1975-1976)



Camilo Lleras, *El fotógrafo elevado a la categoría de artista. Autorretrato en secuencia* tomado por Jaime Ardila (1976)

ATENAS 76

Mi primera exposición importante fue en el Salón Atenas de 1976 a la que me invitó Eduardo Serrano. El Salón Atenas en ese entonces, lo patrocinaban Alberto Casas, director de la Agencia de Publicidad Atenas y su esposa, la recientemente fallecida Ellen Riegner, a quienes yo conocía. Así que más por amistad que por otra cosa, ellos y Eduardo me invitaron a participar. En ese entonces el MAM y la Galería Garcés Velásquez eran los dueños absolutos del arte colombiano. Nadie, con excepción de Hernán Díaz, había expuesto fotografía en el Museo de Arte Moderno hasta entonces.³⁷

Durante las décadas de 1970 y 1980, el Museo de Arte Moderno de Bogotá se consolidó como la institución más interesante y prestigiosa, pues presentaba las mejores exposiciones y tenía el programa de adquisiciones más activo. Sus áreas de educación y difusión, acompañadas de una excelente programación cinematográfica, lo convirtieron en el centro de arte más avanzado del país.

En su seno surgió en 1975, el Salón Atenas, sin duda el evento más vanguardista de la década de los setenta y buena parte de

37 Testimonio de Camilo Lleras.

la siguiente, el cual permitió que los nombres que admiramos hoy tuvieran la posibilidad de iniciar sus carreras. En él, entre 1975 y 1984, participaron Antonio Caro, Miguel Ángel Rojas, María Evelia Marmorejo, Rosenberg Sandoval, Adolfo Bernal, John Castles, Nadin Ospina, Karen Lamassone y Alicia Barney, entre otros.

En este contexto, es importante destacar el papel de Eduardo Serrano, su creador, quien después de estudiar Antropología en la Universidad de Nueva York, dirigió la Galería Belarca entre 1969 y 1973.³⁸ Posteriormente, llegó a ser curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá donde realizó importantes exposiciones entre las que se destacan *Color*, una exposición de pintura de colecciones norteamericanas,³⁹ y las exposiciones individuales de Andy Warhol, Alexander Calder y Pablo Picasso, las cuales permitieron al público bogotano ver por primera vez obras internacionales contemporáneas de gran importancia. Serrano contaba con el apoyo total de Gloria Zea, quien había asumido la dirección del museo en reemplazo de Marta Traba. Zea fue directora de Colcultura —sin abandonar la dirección del museo— durante las presidencias de Alfonso López y de Julio César Turbay, lo cual favoreció una posición de poder inédita que, para bien o para mal, determinó el rumbo del arte colombiano.

38 Álvaro Barrios, *Orígenes del arte conceptual en Colombia* (Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 1999), 134.

39 Que contaban con obras de Joseph Albers, Dan Flavin, Lucio Fontana, Sam Francis, Helen Frankenthaler, Jasper Johns, Ellsworth Kelly, Yves Klein, Willen de Kooning, Sol Lewitt, Roy Lichtenstein, Morris Louis, Robert Motherwell, Jackson Pollock, Larry Poons, Robert Rauschenberg, Mark Rothko, Richard Smith, Antoni Tapies y Andy Warhol.

En la segunda edición del Salón Atenas, en 1976, Lleras participó junto a John Castles, Margarita Gutiérrez, Carlos Restrepo, Elsa Zambrano y Gustavo Zalamea. En el catálogo, Serrano presentó de la siguiente manera el trabajo de Lleras:

Es uno de los jóvenes fotógrafos que ha forzado la inclusión de este medio en las consideraciones del arte del país. Su obra, generalmente autorretratos, consiste por lo regular de secuencias con distintos objetivos no solo en cuanto al tema sino primordialmente fotográficos. Su temática incluye afirmaciones sobre el transcurso del tiempo, e ilustra, por ejemplo, sobre el pasado, el presente y el futuro, del pasado capturado en blanco y negro por sus fotografías. También describe aspectos de la vida cotidiana y del proceso mismo de su trabajo. Camilo Lleras apela en ocasiones a las manchas y a la luz para poner en movimiento sus secuencias, y utiliza imaginativamente posibilidades de laboratorio para modificar la imagen, por ejemplo, mediante alto contraste y solarización. No en todas sus series la cámara se mantiene estática en el trípode. Algunas series finalizan con un cambio en el encuadre, que enfatiza nuevamente el elemento tiempo, el movimiento y el motivo escogido para sus investigaciones.⁴⁰

Lleras presentó casi exclusivamente trabajos fechados en 1976. En *El fotógrafo elevado a la categoría de artista. Autorretrato en secuencia tomado por Jaime Ardila*, realiza una secuencia de nueve imágenes

40 Museo de Arte Moderno, *II Salón Atenas* (Bogotá: MAM, 1976).

donde la cámara le sigue siempre de espaldas mientras, armado de un maletín de cuero y un trípode, sube las escaleras del Museo de Arte Moderno de Bogotá —en ese entonces situado en la sede del Planetario Distrital— para situarse frente a un *Tablero* de Santiago Cárdenas. Lleras empleó el virador en las primeras siete imágenes de la serie y hacia el final, en las dos últimas imágenes —mientras contempla la pintura y desaparece— pasa al blanco y negro. Es interesante anotar que en esta secuencia hace un peregrinaje hacia una obra de Cárdenas, expuesta anteriormente en la misma sede del museo —el Planetario— para hacer tomar conciencia al espectador de que estaba repitiendo su propio trayecto. Así el espectador podía reconocerse y reconsiderar su actitud al asistir a una exposición: peregrinando solemnemente y ascendiendo estéticamente. Algo de sorna existía en Lleras, algo que recuerda la experiencia previa de Miguel Ángel Rojas el año anterior, en la primera edición del Salón, cuando sus bolsitas de semen de *Atenas C.C.*, según Eduardo Serrano, hicieron vomitar a algunos de los asistentes. Esta obra es el primer acercamiento de Ardila a Santiago Cárdenas, con quien trabajaría *más adelante* y establecería una estrecha amistad.

En *Autorretrato de Camilo Lleras tomado por Jaime Ardila* se ve, en una calle cualquiera, a un hombre que se aleja caminando de espaldas al fotógrafo (cuya presencia es revelada por su sombra). La obra subraya la presencia de la sombra del fotógrafo —como doble— y la suplantación de identidad. Este cuestionamiento de la autoría y de la identidad venía motivado por el deseo mutuo de participar en el II Salón de Arte Joven del Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali en 1976. Mientras Lleras fue aceptado para participar sin inconveniente, Ardila ya había superado la edad límite para el evento —cambiada a última hora—, no obstante, terminó siendo indirectamente aceptado.

Testigo matinal (Autorretrato) es otra secuencia donde Lleras se retrata en el baño —en «tercera persona»— frente al espejo: secándose con una toalla, aplicándose desodorante, cepillándose los dientes, vistiéndose, peinándose y finalmente, en la última fotografía donde se ve el reflejo de su rostro en el espejo, marchándose por la esquina derecha.⁴¹ La narrativa sobre lo cotidiano, el paso y la pérdida del tiempo también fueron temas trabajados en ese entonces por varios cineastas que realizaban cortos experimentales. Ignacio Jiménez en *Drama de una mosca o drama inútil de un director de cine* (1979) trabajó, sobre el plano fijo, la imagen de una mosca que intentaba escapar por «el único orificio existente en su prisión».⁴² Con una economía de medios similar, en *Plano fijo sobre Bogotá* (1978), Arturo Jaramillo utilizó fotogramas para, cuadro a cuadro, hacer «una biografía acelerada de la ciudad».⁴³ Por último, Lleras presentó *Cambio de llanta*, fechada el año anterior y compuesta de una secuencia de nueve fotografías en las que el artista despincha un Renault 4, llamado el «amigo fiel» o «el carro colombiano». Al igual que *La mula*, esta es una obra que parece desprenderse de un hecho vivido por un «fotógrafo de domingo».

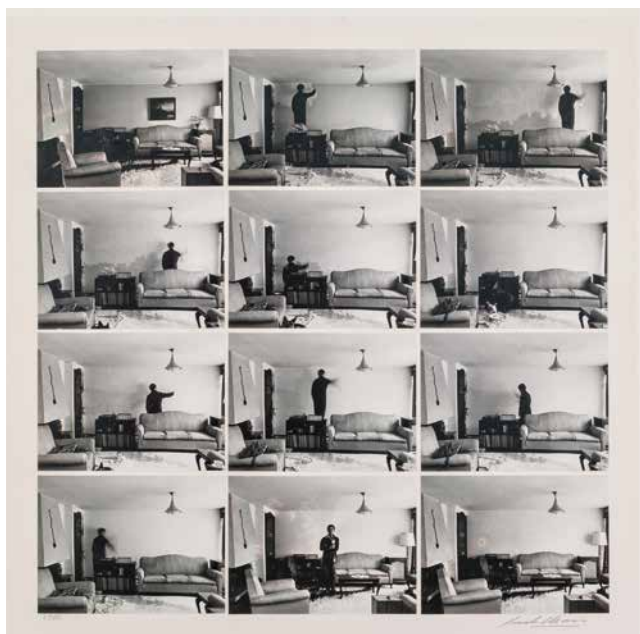
41 Jaime Ardila y Camilo Lleras, «Comentario de Camilo Lleras a la ponencia “Relación entre realidades y estilos de la fotografía en América Latina”, realizado con Jaime Ardila» (1979) (inédito).

42 Según José Hernán Aguilar: «...la tensión creada para el espectador se debe a la inmovilidad de la cámara que nos remite así regiones psíquicas y insospechadas [sic]». José Hernán Aguilar, «Cámaras. Violencia y experimento en vías de desarrollo», *Arte en Colombia*, n.º 16 (1981): 29-31.

43 Aguilar, «Cámaras. Violencia y experimento en vías de desarrollo».

Finalmente, sobre la participación de Lleras, el editorial de *Arte en Colombia* señaló que:

Las fotografías de Lleras fueron la gran novedad del salón. No solo por su inclusión en la muestra, sino por su innegable calidad. Con su humor característico, presenta una serie de secuencias con autorretratos en las que a la excelencia fotográfica se unieron varios conceptos críticos, como resultado sensible en la obra: «El fotógrafo elevado a la categoría de artista».⁴⁴



Camilo Lleras, *Autorretrato disfrazado de artista* (1976)

44 *Arte en Colombia*, «Crónica», *Arte en Colombia*, n.º 3 (1977): 10.

ALGO MÁS DE *ARTE EN COLOMBIA*

En el número 2 de *Arte en Colombia*, Jaime Ardila publicó el artículo titulado “Obra fotográfica de Camilo Lleras” escrito sin favoritismo y con un tono crítico y directo que hace de este texto una de las principales fuentes para entender el trabajo de Lleras aún hoy en día.

El número 4 de la revista incluyó otro artículo de Ardila titulado “Hipolite Boyard: un pionero infortunado”⁴⁵ y el siguiente número dio pie a una de las pocas polémicas, que envolvieron a la fotografía en la década de los setenta —curiosamente protagonizada por Ardila y Lleras—, al incluir en la sección “Cartas” un corto mensaje que ambos artistas habían enviado a la revista:

Adjuntamos una reproducción de la fotografía *New York City*, de Robert Frank, para que ustedes la comparen con la ilustración publicada en la página 29 del número 3 de *Arte en Colombia*. Evidentemente, no se hizo alusión alguna a Robert Frank —o a su portafolio *The*

45 Jaime Ardila, «Hipolite Boyard: un pionero infortunado», *Arte en Colombia*, n.º 4 (1977): 50-54.

Americans (1959)— ni en el artículo, ni en la leyenda de la ilustración; lo cual no deja de presentar serias dudas acerca de la autenticidad de la obra de Jaramillo.

No sobra afirmar que es válido para cualquier artista hacer versiones propias de obras ajenas, nacionales o extranjeras; pero lo de Jaramillo no es realmente una versión valedera, sino una transcripción casi literal de la fotografía de Frank; y decimos «casi», porque Jaramillo solo cambió un letrero, originalmente en inglés, pero detrás que no dice nada. También queremos agregar que la leyenda de la ilustración dice: «Óscar Jaramillo, lápiz y trementina, 1976, foto Luis E. López»; la cual exhibe de nuevo un equívoco y es desconocer la fotografía original de Robert Frank, y reconoce que la foto acreditada a López es la reproducción del dibujo de Jaramillo y no la foto de la cual el artista extrajo su dibujo.

Firman: Jaime Ardila. Camilo Lleras.⁴⁶

La carta fue respondida en el mismo número por Darío Ruiz, autor del artículo Óscar Jaramillo, el suceso como motivo plástico⁴⁷ donde se publicaba la imagen de Jaramillo:

46 Jaime Ardila y Camilo Lleras, «Cartas», *Arte en Colombia*, n.º 5 (agosto-octubre 1977): 16.

47 Darío Ruíz, «Óscar Jaramillo, el suceso como motivo plástico», *Arte en Colombia*, n.º 3 (enero-marzo 1977) 28-30.

obra fotográfica de Camilo Lleras

Jaime ARDILA

"en experiencias de la vida del artista joven, a quien de pronto llevan a que se exhiba como niño prodigio, de pronto a ver en sus obras más de lo que en realidad hay; unas veces lo elevan a la categoría de Artista, y otras lo ponen a un lado como si no existiera; por una parte la sociedad desea beneficiarse de su obra, y por otra la reprime con los medios más sutiles".

Una determinante personal marca inicialmente la obra de Camilo Lleras: es su interés en la historia y en la guerra, cuyos episodios más emocionantes encuentra en la historia de la Segunda Guerra Mundial.

Por eso no es extraño que hacia comienzos de 1970 encontremos a Camilo Lleras, cámara en mano, enfocando un tanque de guerra.

El contexto en que se encuentra el tanque no participa del interés consciente en ese momento. Sin embargo, el contexto es: Bogotá 1970, un día después de elecciones presidenciales, y el país en estado de sitio.

Pero Camilo oprime el disparador cuando por azar se conjugan varios elementos importantes: el momento mismo, —el decisivo según Cartier Bresson—; la relación entre ejército y muchacha del servicio; y los triángulos compuestos por: el título de una película, los dos soldados y la muchacha, y el triángulo pintado en el tanque.

En 1972 Camilo Lleras redescubre los negativos que tomó dos años antes y encuentra que entre ellos está el *Triángulo prohibido*, con el cual conforma una de sus primeras obras.

Pasan casi tres años antes de que Camilo Lleras se convierta en fotógrafo

profesional. Ha aprendido el oficio como autodidacta, y la actividad fotográfica que ahora desarrolla está más relacionada con los aspectos creativo y técnico del medio, que con su aspecto comercial.

En 1973 aparecen los primeros autorretratos de Camilo Lleras. Ellos vienen precedidos cronológicamente por tres hechos: el primero, cuando sabe que los profesores del taller de fotografía de Ansel Adams están promoviendo el tema del autorretrato; el segundo, cuando visita la exposición de pintura de Juan Cárdenas en el M.A.M. de Bogotá; y el tercero, cuando ha adquirido experiencia en la técnica de la copia múltiple, (por medio de la cual se pueden copiar imágenes de varios negativos en una misma área de papel fotográfico, sin que se noten las uniones entre imágenes).

Pero, realmente, los autorretratos se originan cuando Camilo Lleras comprende que él es su verdadero primer modelo.

Y desde entonces, en 1973, Camilo comienza a fotografiarse a sí mismo en las formas más sencillas y directas: de pie, sentado, de frente, o de perfil.

El escenario que sirve de fondo a esta actividad es su propia alcoba que durante años fue también cuarto de estudio y de trabajo.

TECNICA Y FORMA

La diferencia técnica entre la toma de un retrato y la toma de un autorre-



Camilo Lleras - *Triángulo prohibido*, 1970, fotografía, 20,3 x 13,6 cms.

En primer lugar, creo que debe existir la libertad necesaria para que él (Ardila) haga lo que considere una denuncia. Ojalá con la necesaria fundamentación para no caer en esos vicios que creíamos desaparecidos de nuestra vida artística. Lo digo porque como es lógico conocía la foto de Frank en la cual está basado el dibujo de Óscar Jaramillo. Lo que me pregunto es que va a hacer Jaime Ardila «descubriendo» fotos conocidas —el niño de Vietnam, por ejemplo— en los grabados de Augusto Rendón. O las postales que suele utilizar Óscar Muñoz, o las fotos de revistas que suelen utilizar infinidad de artistas, etc. ¿Hacer este tipo de apropiación no es acaso una de las características del arte de nuestros días? ¿No hay en los poemas de Elliot, de Ezra Pound, largas citas sin comillas de otros poetas? Este es entonces mi punto de vista sobre ese problema y el cuál podría aumentar Jaime Ardila buscando los autores de las fotos de periódicos, vacaciones etc., sobre los cuales trabaja Óscar Jaramillo.⁴⁸

48 Darío Ruiz, «Cartas», *Arte en Colombia*, n.º 5 (agosto-octubre 1977): 16.

MÉXICO 78

En 1978 se anuncia la participación de Colombia en el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía, el cual tenía los siguientes propósitos:

1. Analizar la situación actual de la fotografía en Latinoamérica.
2. Establecer vínculos entre fotógrafos y críticos de arte destacados.
3. Realizar una gran exposición de la obra fotográfica más destacada y representativa.⁴⁹

Representando a Colombia se invitó a Gabriel García Márquez como ponente sobre «La fotografía y los medios de información en América Latina»; a Hernán Díaz como comentarista de la conferencia de Alan Porter «La foto: objeto de arte» y a Camilo Lleras como comentarista de la ponencia de Edmundo Desnoes (Cuba) «Relación entre realidad y estilos de la fotografía en América Latina».

Ardila fue invitado como artista y expuso varios paneles con sus secuencias de Santiago Cárdenas y Javier Restrepo —las cuales analizaremos en el siguiente capítulo— y como miembro del jurado

49 Arte en Colombia, «Crónica», *Arte en Colombia*, n.º 6 (1978): 58.

de selección de la exposición que acompañó el coloquio y que fue realizada en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México. Entre los 175 elegidos, estuvieron incluidos otros fotógrafos colombianos como Germán Téllez, Carlos Caicedo, Abdu Eljaiek, Nereo López, Hernán Díaz y Camilo Lleras.

El llamado «Comentario de Camilo Lleras a la ponencia “Relación entre realidades y estilos de la fotografía en América Latina”, realizado con Jaime Ardila», presentado en México, es uno de los pocos escritos en toda la década que se ocupa de ofrecer una visión crítica sobre la fotografía hecha en Colombia. No se equivoca Lleras cuando afirma que en el coloquio se discutían por primera vez los problemas estructurales de la producción fotográfica latinoamericana:

Quienes usamos la fotografía como medio estamos interesados en lo plural, lo serial, lo secuencial, lo vario, lo colectivo. Esto se debe a que reconocemos que el contexto en que vivimos y trabajamos es complejo. La manera de expresar y de comunicarnos es expansiva, propende hacia la inversión, no se deja reducir por sinterizaciones, y [que] se marquen estilos, aunque si puede conformar grupos ideológicos.⁵⁰

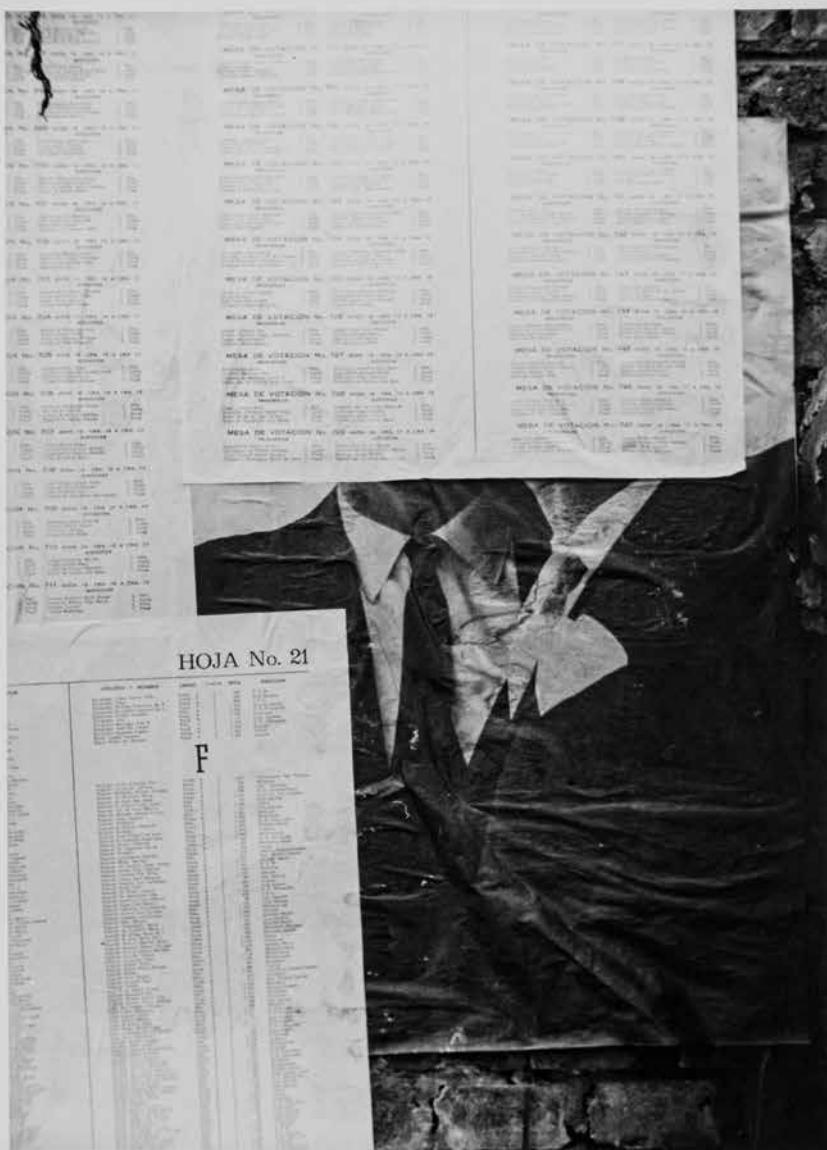
Como el artista conceptual que fue, Lleras manifestó su inconformismo con la idea tradicional del fotógrafo:

50 Ardila y Lleras, «Comentario de Camilo Lleras a la ponencia “Relación entre realidades y estilos de la fotografía en América Latina”, realizado con Jaime Ardila».

Nada nos parece más morboso que posar de artistas gracias a la habilidad y primor de la técnica, al contraste de luz, al ángulo de tomas, a la exhibición de texturas, grafismos y títulos poéticos. E igualmente nos parece lamentable la imagen del panfleto político, de cartilla proselitista, que viene convirtiéndose en pasaporte fácil para quienes confunden arte con política y no pueden mantener estas actividades juntas, pero no revueltas⁵¹.

Es evidente que Lleras hace una declaración de principios sobre aquellas actitudes propias que tenían que ver más con el arte como idea que con una práctica fotográfica tradicional, y puede percibirse su desengaño y desinterés en la fotografía formalista. En este orden de ideas, cabe preguntarse ¿qué camino querían elegir él y Ardila? Para ese entonces, Ardila estaba cerca de retirarse de la práctica artística y fotográfica, había cerrado su serie de árboles en 1975 y se encontraba editando el portafolio *Asunto público*, el cual dio a conocer ese mismo año y que veremos a continuación. Lleras por su parte ya estaba cerrando su ciclo de autorretratos y le restaba tan solo hacer los desnudos de sí mismo, su esposa Olga, su hija Catalina y sus amigos, entre ellos, Jaime. Sin saberlo los dos se encontraban terminando su carrera como fotógrafos. Finalmente, en este ensayo, Lleras afirma: «así, y desde su invención, la fotografía siempre ha tenido el estilo de lo hecho a máquina».⁵²

-
- 51 Ardila y Lleras, «Comentario de Camilo Lleras a la ponencia “Relación entre realidades y estilos de la fotografía en América Latina”, realizado con Jaime Ardila».
- 52 Ardila y Lleras, «Comentario de Camilo Lleras a la ponencia “Relación entre realidades y estilos de la fotografía en América Latina”, realizado con Jaime Ardila».



Jaime Ardila, *Hoja n.º 21 y corbatas* (1978)

ASUNTO PÚBLICO

*Cajas de maicena que los padres ricos del Antiguo Country les daban a sus niños para que se lanzaron a la cara a manotazos llenas, porque aquí llegó el pollo y la esperanza y por fin vamos a satisfacerlos a todos, que sí que es hora de votar por López porque Álvaro es la paz; y yo veía que ya me ha llegado la hora de elegir, y saqué mi cámara y voté por Ensor, porque Marta nos había contado en clase que la entrada del Cristo en Bruselas había sido un carnaval, como el que estaba presenciando ahora en que los que elegían eran los elegidos por la paz y el derecho de poder comprar harina en cualquier supermercado y de untársela si querían. Y entonces empecé a ver doble y triple y cuádruplemente, y mis fotos se expandieron al mirarse al espejo y se convirtieron en árboles frondosos; y luego se inflaron y si convirtieron en un gordito guerrero de maicena que casi no cabía entre su misma ropa y que en el fondo parecía un Botero de verdad, porque los de mentira eran pintados.*⁵³

—Ley seca, hermano. Elecciones. Si quiere Coca-Cola, con mucho gusto.

—Colombiana, la nuestra —pide Escobar. El hombre gordo rio tras el mostrador, mostrando un diente de oro.

—¿Otro pendejo que se creyó el cuento de la democracia?

¿Helada? ¿Al clima?⁵⁴

53 Jaime Ardila, Texto sobre Santiago Cárdenas (inédito).

54 Caballero, *Sin remedio*.



KODAK SAFETY FILM



KODAK SAFETY FILM



KODAK SAFETY FILM



Jaime Ardila, *Hoja de contactos del portafolio Asunto público* (1978)

En los años posteriores al fin del Frente Nacional, el día de las elecciones se convirtió en una especie de fiesta impuesta donde se repartía alcohol, se compraban votos, se llenaban pueblos y ciudades de publicidad impresa, se organizaban desfiles y se lanzaba harina —imitando la tradición de los carnavales de Barranquilla—. Así se convertía, a la manera criolla, la política en espectáculo. Al respecto, Ardila recuerda:

Tal vez de leer prensa o de encontrarme con personas interesadas en política, la política fue interesándome. Estábamos a punto de elecciones de mitaca en el año 76, y había estado leyendo libros sobre arte político, arte documental, el documento como arte, la reportería gráfica como arte, etc. Entonces planeé salir a la calle con mi cámara como reportero gráfico, y hacer un portafolio sobre lo que veía de las elecciones.⁵⁵

Las elecciones de mitaca eran comicios de mitad de gobierno y las de entonces se realizaban a los dos años de iniciar el gobierno de Alfonso López Michelsen (1974-1978).

Para registrarlas Ardila utilizó tres reglas:

1. Usar dos cámaras, en la manera más automática posible, con el fin de lograr una respuesta a la necesidad de fotografiar inmediatamente todo lo que encontrara atractivo en el camino.
2. Usar película en blanco y negro, de grano fino, y hacerla procesar de tal manera que la imagen instantánea no

55 Ardila y Lleras, *Auto-reportaje: Camilo Lleras-Jaime Ardila*, 11.

perdiera definición por el hecho de ser tomada sin todo el control fotográfico.

3. Ampliar cada negativo solo hasta en tanto la imagen fotográfica pudiera ser percibida como una superficie no atomizada por los granos de plata de la emulsión.⁵⁶

A Jaime Ardila le interesaba la violencia empapelada de la publicidad política en las calles bogotanas, la cual había hecho de la ciudad un inmenso y desordenado *collage*. Era la primera vez que asumía el riesgo de realizar un trabajo documental, propio de fotógrafos como Jorge Silva, quien en la misma década había desarrollado su extensa serie *Estado de sitio*, la cual se ocupaba también de la ciudad en el día de elecciones. Según Ardila:

Antes de salir del estudio acordamos con Camilo el plan a seguir, en el que también él participe como fotógrafo; acordamos que lo que tomara se incluiría en mi portafolio final, al cual se integrarían sus fotos por el concepto. De toda Bogotá elegí tres sitios que visitaríamos con detenimiento, el barrio Policarpa Salavarrieta, en el sur; la calle 19 en el centro y el centro comercial de la 85 en el norte. Era una manera muy primitiva de seleccionar la representación de las clases en un acto político relacionado con ellas.⁵⁷

En su texto *Declaratoria sobre asunto público*, en el cual narra hábilmente lo que sucede ese Jueves Santo de 1976, Ardila

56 Jaime Ardila, *Declaratoria sobre Asunto público* (inédito).

57 Ardila, *Declaratoria sobre Asunto público*.

menciona lo que ve sin explicitar lo que encontraremos en el portafolio de fotografías:

Camilo manejaba lentamente el automóvil mientras yo vigilaba a través de la cámara. La mañana era gris, luminosa y pacífica en las calles medio vacías de ese Jueves Santo en que empecé a tomar fotos. Íbamos siempre por la carrera Séptima en dirección al centro de la ciudad y a mi derecha se alzaba la estatua ecuestre del general San Martín, con arreos napoleónicos, el caballo en posición de corbeta e indicando con el índice de su mano derecha un lugar indefinido en el occidente; en cuyo pedestal de piedra, empapelado de arriba abajo y en las cuatro direcciones, se encontraban reunidas todas las manifestaciones de la cartelística política. Bajé del carro para observar la silueta escultórica, que parecía reposada sobre una pared de papel; el caballo, con sus patas delanteras al aire y el trasero oblicuo de cola al viento, se proyectaba sobre el pedestal escatológicamente embadurnado del engrudo y la papelería de todos los partidos y facciones que clamaban sus consignas de pura paja.⁵⁸

Pedestal de papel para un general al galope, imagen sobre la cual Ardila realizó múltiples variaciones, muestra el descarado empapelamiento de la estatua del prócer. Ardila argumenta que la imagen era un homenaje a Muybridge y a su célebre secuencia del caballo galopando, realizada en California en 1878. De cierta forma lo es, pues el montaje final elegido por Ardila es el de una

58 Ardila, *Declaratoria sobre Asunto público*.

secuencia en forma de cuadrícula donde se repite la misma imagen y donde el espectador realmente espera ver el movimiento en las patas del caballo.

Esta obra fue publicada en la primera página del diario *El Tiempo*, el jueves 16 de febrero de 1978, y posteriormente expuesta en la Bienal de Venecia en 1980. En una segunda versión, titulada *Vista trasera de la estatua ecuestre del general San Martín*, aparece la cola del caballo flotando en el espacio sobre la base empapelada.



Jaime Ardila, *Vista trasera de la estatua ecuestre del general San Martín* (1978)

Al inicio de *Sin remedio*, Ignacio Escobar recorre las calles que llevan al centro de Bogotá hasta llegar por la carrera Séptima, donde se encuentra con la misma estatua del general San Martín:

Más adelante se levantaban casas cerradas de familia de un estilo vagamente holandés, acaso tirolés, colegios, prostíbulos con nombre de colegio. ¿Buenas hembras? Quizás. Pero no quería hembras. Ventanales de tiendas de motos y de carros, bancos, iglesias bizantinas, bombas de gasolina, funerarias, un parque abandonado con un busto de mármol sepultado en la hierba, ¿tal vez de José Enrique Rodó, pensador uruguayo? ¿Y más allá? Más bancos. El búnker de concreto de la embajada norteamericana, y otros bancos, y un triángulo de pasto con una estatua ecuestre del general San Martín, libertador de la Argentina, ciego, en bronce verde y negro, cagado de palomas, lavado por la lluvia, mirando pensativo las chimeneas de hierro, el laberinto de tuberías y caños de una fábrica de cervezas, los muros descascarados de un convento de monjas.⁵⁹

—Me hace el favor, señor, circule.

Era un gigantesco policía militar, de casco de guerra y uniforme de fatiga, armado hasta los dientes, blancos en el rostro muy negro. Circuló sin protestar. Buscó un lugar más apropiado. Pero no era un día normal. Pasaban buses repletos de gente que gritaba y movía por las ventanas banderas rojas y banderas azules. Grupos de jóvenes con gorritos, con viseras, con sombreritos canotier con cintas, así en flamear banderas, y enharinaban a los transeúntes arrojando puñados de maicena como en un carnaval. Gritos. Pitos. Carros cargados de familias que pitaban con agresivo regocijo: tatatá, tatá ta, ta tatá. Mucha tropa. Jeeps del ejército repletos de soldados oscuros, con ojos blancos en la sombra enorme de los cascos de

59 Caballero, *Sin remedio*, 37.

la guerra mundial, oficiales hablando por radio teléfonos de combate cargados por soldaditos verde oliva:

—Afirmativo, mi mayor, punto negativo.

Los soldados, con el fusil terciado, en las esquinas. Niñas lindas, con camisetas con letreros, gritando: ¡López! ¡López! ¡López!

Y otras, igual de lindas, respondiendo:

—¡Gómez! ¡Gómez! ¡Gómez!

Eran las elecciones. El gran evento democrático.⁶⁰

En el barrio Policarpa Salavarrieta, Ardila encuentra las mesas de votación y a los militares:

En el Policarpa el día era festivo. Pandillas de muchachitos se abalanzaban sobre la cámara cada vez que íbamos a tomar una foto. La casa cultural del barrio era un galpón de uso múltiple en cuya fachada había una pintura mural que representaba de un lado a los varones manifestantes de su odio contra el opresor, marchando hacia adelante como fieras agredidas; y del otro lado un conjunto plácido, sereno y confiado compuesto por madres e hijos que parecían visualmente enfrentar la actividad varonil con piedad y misericordia. Las mujeres se ocupaban hoy de suavizar las tensiones del día; y así una había llegado con una jarra llena de café caliente para los que trabajaban o estaban en turno, mientras otra había vestido un cachorro con una camiseta electoral. Un rato más tarde apareció, como por entre bastidores, un camión del ejército del que nadie ocupó

60 Caballero, *Sin remedio*, 475.

excepto nosotros que le tomamos una foto, lo cual molestó a uno de los militares que venían sentados adelante.

—Suspendida la foto. Me dijo mientras me hacía señas de que me acercara.

La espera de esta aparición del ejército, que parecía una cuestión perfectamente cotidiana para los vecinos del barrio, era para mí uno de los ingredientes de suspenso de ese día de elecciones. Me acerqué al militar sospechando que no tenía más que unas alternativas tristesísimas, que confiscara la cámara, que la botara contra el piso o que la abriera y velara todo el rollo, pero nada de eso sucedió.⁶¹

Niños del barrio Policarpa Salavarrieta posando para una foto es una de las imágenes tomadas para el portafolio que no fue incluida en la selección final. En ella vemos a los niños con la «V» de victoria frente a las casetas de votación que rezan UNO. De nuevo el populismo y el abuso de los políticos son el motivo del interés del fotógrafo.

Vote por la primera fuerza liberal, la única alternativa de izquierda y transeúnte es el título de otra de las imágenes y en ella podemos ver a un niño que camina frente a un muro totalmente tapizado por afiches desgarrados. Se trata de otra imagen de la caótica, devoradora y agresiva política gris de los partidos políticos colombianos. Ardila aprovecha la descripción del recorrido para describir otra imagen que compondrá el portafolio:

Al salir en dirección al centro otro mural pintado representaba el puño gigante de un campesino que

61 Ardila, *Declaratoria sobre Asunto público*.

aplastaba contra el suelo y por la espalda a un hombrecillo gateando y vestido de sacoleva y cubilete, que trataba de salvar de la opresión del puño una bolsita esférica sobre la que había pintado un \$.⁶²

La imagen en cuestión —del banquero atrapado por el puño del pueblo— es captada en una toma rápida donde el mural es presentado frente a un cielo gris que denota la naturaleza popular del barrio.

En *Sin remedio*, Escobar también se dirige al centro de la ciudad:

Vio pasar una manifestación que boicoteaba el gran evento democrático. Poco nutrida, bastante lánguida. Los soldados los dejaban pasar sin molestarlos. Gritaban disciplinadas consignas con la voz rota ya, y el puño en alto:

¡Un pueblo!
¡Con hambre!
¡No vota!
¡Se organiza!
¡Y lucha!⁶³

En la calle 19 se encontraban otras mesas de votación —tanto en *Sin remedio* como en *Declaratoria sobre asunto público*—. Sigamos, entonces, al par de fotógrafos:

62 Ardila, *Declaratoria sobre Asunto público*.

63 Caballero, *Sin remedio*, 476.

La calle 19 presentaba una rara quietud y el día se había vuelto gris, de vez en cuando caía una llovizna fina que emparejaba los tonos extremos del contraste lumínico y convertía el pavimento de calles y andenes en un espejo en el que se reflejaban invertidas las personas que caminaban sobre él. La fuerza disponible y los camiones antimotines estaban a la mano y unas murgas de tristeza trataban de animar a los escasos votantes con sus consignas de colegiales. En un puesto de información electoral había un joven aburrido, de pantalón con botas de campana, zapatos de tacón y plataformas y adornado con un cubilete de cartón muy Tío Sam.⁶⁴

En *Sin remedio*, Escobar también llega al mismo lugar

Llegó andando hasta la calle 19, acalorado y exhausto. Por ninguna parte se veía pueblo organizado y luchando. Soldados, señoras que se limpiaban con pañuelos mojados en perfume el dedo colorado de tinta. Bajo toldos que les defendían del sol, en tenderetes de mercado, las mesas de votación estaban atestadas de ciudadanos que votaban felices.⁶⁵

Sin decirnos cuál de sus recuerdos se convertiría en una fotografía, Ardila retrata en palabras una de las imágenes más efectivas del portafolio:

64 Ardila, *Declaratoria sobre Asunto público*.

65 Caballero, *Sin remedio*, 479.



Jaime Ardila, *Niños del Policarpa Salavarrieta* (1978)



Jaime Ardila, *Vote por la primera fuerza liberal* (1978)

Cuando nos íbamos de allí encontré en el pavimento húmedo un papel pequeñito, como de 5 cm de longitud que decía «¿Llerista? ¡Burguesito...burguesito!» Lo tomé y tuve la impresión de estar tomando una foto abstracta.⁶⁶

En esa misma calle Escobar es abordado por un grupo de poetas. Uno de los cuales le increpa de la siguiente forma: «¡Burguesito de mierda, vaya a ver qué piensa el pueblo! La propia voluntad, no sea marica: ¿Usted no ha oído hablar del imperialismo?»⁶⁷

Finalmente llegan a la calle 85, lugar donde se desarrollan algunas de las imágenes más interesantes del portafolio, entre ellas los múltiples retratos de jóvenes con las caras enharinadas durante esa celebración tan extraña y disociada que fue la fiesta electoral. Ardila intenta en su relato dotar de color a las imágenes:

A pesar de ser domingo y de que el comercio no abrió sus puertas por ser día de elecciones, en el centro comercial de la 85 había payasos y gamines; y presentes estaban todos los interesados en obtener votos, los conservadores de azul, con sus cubiletes de cartón y sus palomas de paz; los liberales de rojo, con delantales, flechas y botones victoriosos; los disidentes de la tradición vestidos de ruanas estrelladas en rojo y amarillo y la fuerza disponible de verde oscuro con brazaletes, botas, cascos y fusiles.⁶⁸

66 Ardila, *Declaratoria sobre Asunto público*.

67 Ardila, *Declaratoria sobre Asunto público*.

68 Ardila, *Declaratoria sobre Asunto público*.

Algunas tomas de la calle 85 retratan a muchachos cuyos chalecos dicen: «A la victoria con Lleras». *Delegada conservadora con cubilete de cartón y aretes* —también titulada *La godita*— es una gráfica en la que se retrata a dos mujeres jóvenes. La godita, una chica de clase en traje de campaña, se encuentra en el centro de la composición con sombrero de copa de papel y chaquetilla ajustada. *Señora en día de elecciones* —también titulada *Señora con anteojos oscuros y botón electoral*— retrata —como su título indica— a una mujer que ha salido a votar. La señora en cuestión lleva un botón publicitario que dice: «Con Lleras, a la victoria».

Ardila entregó el material fotográfico a Lleras para que lo desarrollara en el laboratorio y escogiera lo que más le interesara. Posteriormente, llamó a un variado grupo de personas con o sin preparación en artes visuales, entre ellas, «un economista, antropólogo, y periodista, una vendedora de arte, un fotógrafo, un crítico de arte, una pintora, un administrador de empresas, una ama de casa, un vendedor de productos, un profesor de historia, una madre, un alumno, un empresario, un galán y una actriz»⁶⁹ para que escogieran lo más notable. Sumando y restando resultados, según las calificaciones que daban los miembros del grupo, escogió las imágenes definitivas del portafolio —42 de 343 tomas— y así «fue posible asumir las fotos como cartas de naipes de una baraja sociopolítica [y] económica para un juego electoral».⁷⁰

Asunto público se mostró inicialmente en la Galería de la Oficina en Medellín en 1978, que era dirigida por Alberto Sierra y quien tres años

69 Ardila, *Declaratoria sobre Asunto público*.

70 Ardila, *Declaratoria sobre Asunto público*.

antes había invitado a Sorzano a exhibir sus *Partituras mentales*. Posteriormente, Ardila la presentó en el Salón de la Cámara de Comercio de Bucaramanga ese mismo año. Con *Señora en día de elecciones* y *Delegada conservadora con cubilete de cartón y aretes*, Ardila logró una mención especial en el xxvii Salón Nacional de Artes Visuales en Bogotá, que fue otorgada por un jurado integrado por Aracy Amaral, Waldo Rasmussen y Santiago Cárdenas.



Jaime Ardila, *Sin título* (1978)



Jaime Ardila, *Estatua de George Washington* (1978)



Jaime Ardila, Delegada conservadora con cubilete de cartón y aretes (1978)



Jaime Ardila, *Señora en día de elecciones* (1978)

VENECIA, NUEVA YORK...

En 1980, fue seleccionado un grupo de 23 fotógrafos para representar a Colombia en la xxix Bienal de Venecia.⁷¹ Era la primera vez —y hasta la fecha la única— que Colombia participaba en este evento con una muestra exclusiva de fotografía.

Al volver de Venecia, la exposición fue exhibida en el Museo Zea de Medellín en 1981 y coincidió con la Bienal Internacional de la ciudad. Posteriormente fue presentada en el Museo La Tertulia de Cali.⁷² La muestra resumió una década a pesar de excluir a los foto conceptualistas colombianos, pero Ardila y Lleras fueron la excepción.

Ardila presentó fotografías de varios artistas trabajando —Caballero, los hermanos Cárdenas, González y Restrepo— mientras Lleras enseñó su nueva serie de desnudos *Olga y Catalina*, *Olga*, *Catalina* y *yo*, y *Jaime*. Su trabajo continuaba siendo autobiográfico y celebraba

71 Jaime Ardila, Gertjan Bartelsman, Eduardo Bastidas, Jairo Betancourt, Carlos Caicedo, Luis F. Calderón, Fernando Cano, Efraín Cárdenas, Hernán Díaz, Abdú Eljaiek, Fernell Franco, Ramón Giovanni, Álvaro Hurtado, Camilo Lleras, Guillermo Melo, Jorge Mario. Múnera, Vicky Ospina, León Ruiz, Fabio Serrano, Germán Téllez, Sergio Trujillo, Fernando Urbina y Joaquín Villegas.

72 Fotografía Contemporánea, «Noticias», *Fotografía Contemporánea*, n.º 10 Vol. II (1981): 12.

el nacimiento de su primera hija, y aunque sus anteriores series evidenciaban los hábitos de un solitario —por no decir un solterón—: despertar solo, trabajar en sus fotografías, jugar solitario y leer, estas imágenes reflejaban un sincero disfrute familiar.

En 1981, Ardila fue invitado a participar en la muestra *Video de Latinoamérica* en el Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York. Una muestra realizada entre el 29 de octubre y el 1 de diciembre de ese año, en la cual participaron artistas de Brasil, Colombia, Chile, México y Venezuela, entre los que se contaban Anna Bella Geiger, David Lamelas, Regina Vater y los colombianos Óscar Monsalve, Geo Ripley y Michel Cardena. Ardila expuso *Mnemo-Cine*, un video de 30 minutos coproducido con Lleras, el cual consistía en una secuencia animada de las fotografías de Santiago Cárdenas, Beatriz González y Luis Caballero trabajando. En el boletín del museo se publicó un breve texto de cada artista participante. Por su parte, Ardila y Lleras firmaron la siguiente declaratoria sobre *Mnemo-Cine*:

Este es un acercamiento al mundo del arte, una experiencia en hacer arte acerca del arte haciéndose. El proceso creativo de un artista en su estudio es una cuestión íntima. Pocos tienen acceso al trabajo creativo. Puede ser que algunos artistas consideren la creación como una delicada fantasía o un acto sexual privado. De repente, puede encontrarse en la creación la realidad de uno mismo y la del artista y darse cuenta de que no hay un sueño, ni ilusión, ni fantasía ni sexo sino el uso independiente o vinculado de forma y contenido.⁷³

73 Museo de Arte Moderno de Nueva York, *Boletín* (octubre 1981).

Y SÃO PAULO

La 17ª Bienal de São Paulo se inauguró el 15 de octubre de 1983 y fue un emocionante homenaje al grupo internacional Fluxus y a Piero Mazoni. Se presentaron los trabajos de los jóvenes pintores norteamericanos Keith Haring y Kenny Scharf, los alemanes A. R. Penky Markus Lüpertz y el italiano Sandro Chía, quienes terminaron por ratificar en Sudamérica el ascenso de la transvanguardia, el neoexpresionismo y la «mala pintura». Colombia participó con siete artistas: Patricia Bonilla, Beatriz Jaramillo, Camilo Lleras, Becky Mayer, Jorge Ortiz, Bernardo Salcedo y Luis Fernando Valencia. Se repitió la estrategia utilizada en la Bienal de Venecia de 1980, la cual consistió en invitar fotógrafos para conformar la representación nacional. Bastante se había aprendido desde Venecia y esta muestra se enfocó en los usos experimentales de la fotografía.

Luis Fernando Valencia participó con sus impresiones del cuerpo cubierto de revelador sobre papel mural. Unas obras que tenían que ver con la desnudez en los trabajos de Lleras de ese entonces. Valencia había participado en el 25° Salón Nacional de Artes Visuales de 1974 —donde también estaba Ardila—; en la exposición «Nuevos nombres en la plástica nacional» del Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá y en el IX Salón de Agosto de 1975 donde ganó una mención. Era uno de los artistas de la Galería de la Oficina de Medellín, donde había expuesto Ardila en 1978. Para ese entonces Valencia trabajaba como profesor universitario y

crítico de arte en Medellín y era un artista con un fuerte sentido crítico y una mente abierta. Su interés por el retrato y el paso del tiempo lo emparentó de nuevo con Lleras en la serie *Colombia TV* (1977-1978), la cual se componía de secuencias de presentadores y participantes de programas de televisión, a manera de hoja de contactos, que registraban una teatralidad muda.

Patricia Bonilla presentó *Autorretrato con Cupido* y otros autorretratos. Al igual que Lleras, Bonilla se ejercitó exclusivamente en el autorretrato, pero su enfoque fueron los estereotipos de la mujer en la cultura colombiana, «prostituta, monja, reina de belleza, campesina, *hippie*, señora, sirvienta y así está colmar oficios, dignidades y demás posturas»,⁷⁴ a partir del uso de acetato intervenido mediante el *collage* y la pintura. Su obra es pionera en la reflexión sobre género en Colombia, tanto por su temática como por su utilización de la fotografía. La carrera de Bonilla fue bastante corta: inició en 1979 con una exposición colectiva⁷⁵ y terminó en 1986 —al menos en lo que respecta a sus exposiciones en Colombia—. Bonilla, al igual que Sorzano, Betelli, Ardila y Lleras, fue una artista que sufrió el desgaste de un medio que no

74 Miguel González, «Patricia Bonilla: más allá de la fotografía», *Arte en Colombia*, n.º 22 (1983): 24.

75 Al respecto Bonilla afirmó: «Me invitaron a una muestra colectiva... No tenía papel para mis fotos y usé el *kodalite*. Una vez hechas me di cuenta que podía trabajar el fondo y así lo hice. El público quedó entusiasmado por este trabajo un poco rudimentario —lo veo ahora—. Me di cuenta de que definitivamente no tenía mayores habilidades para pintar, dibujar, de tal manera que resolví pegar por detrás las cosas que me gustan». González, «Patricia Bonilla: más allá de la fotografía», 26.

entendía ni atendía propuestas avanzadas y auténticas realizadas en medios no convencionales.

Beatriz Jaramillo presentó sus *Zócalos*, premiados en el Salón Nacional de Artistas de 1980; Becky Mayer exhibió sus *Xerografías*; Jorge Ortiz enseñó sus *collages*, bocetos, dibujos y fotografías Polaroid que ampliaban su serie *Boquerón* (la cual trabajaba desde 1979); Bernardo Salcedo presentó una nueva serie de fotografías antiguas intervenidas, y Camilo Lleras sus desnudos *Olga y Catalina* y *Olga, Catalina y yo*, que quizá eran los trabajos menos experimentales del grupo.

La participación colombiana en la Bienal de São Paulo y el grupo conformado, con excepción de Lleras, llamaron la atención a nivel local o, al menos, la de dos influyentes y jóvenes críticos de arte del momento: Miguel González y José Hernán Aguilar.

En su artículo «Patricia Bonilla: más allá de la fotografía», González señala lo siguiente:

Dentro de la nueva generación de fotógrafos colombianos, la zona de mayor fuerza experimental se basa en la racionalización de los medios mecánicos que hacen posible la imagen, y en la aguda observación de esta como potencia expresiva más allá de una simple representación verosímil.⁷⁶

76 «En este grupo polémico, riesgoso y provocador se sitúan las experiencias de acetato-*collage* que viene presentando Patricia Bonilla. La acompañan las imágenes transparentes en cajas que contienen recortes de negativos de Luis Fernando Valencia, así como el uso que este artista hace del revelador para plasmar las huellas de su propio cuerpo; las

No obstante, González no hacía mención alguna a Ardila o Lleras.

Para el número 24 de *Arte en Colombia*, José Hernán Aguilar escribió el artículo titulado «Cambios de imagen» donde resalta los trabajos de Jorge Ortiz, Becky Mayer, Beatriz Jaramillo y Adolfo Bernal, sin mención a Ardila o Lleras. Ni González ni Aguilar los situaban en esta nueva generación. Posiblemente no hallaban en su trabajo un ánimo experimental o una actitud de desafío al medio, especialmente al considerar que los últimos experimentos formales de Ardila databan de 1975. *Asunto público* consistía en una serie testimonial que tenía más que ver con el espíritu de los años setenta, y Ardila se encontraba en la preparación de sus libros sobre artistas, compuestos de fotografías, que eran todo menos experimentales. Por su parte, Lleras había expuesto en Venecia y São Paulo sus desnudos francos y directos, que tenían poca relación con algún tipo de riesgo formal o experimental o un cuestionamiento del lenguaje fotográfico. Sus últimos autorretratos en secuencia databan de 1976 y podían ser vistos ya como parte del lenguaje y los intereses del arte de una década pasada y no de un momento donde la gestualidad y un nuevo pictoricismo, por llamarlo así, se volvían mucho más relevantes.

impresiones monotemáticas del paisaje imperceptible que Jorge Ortiz propone para registrar el paso del tiempo; las estampas iluminadas de Becky Mayer, o sus copias Xerox que fijan la atención sobre un mismo elemento para crear ambientes; los registros que por medio de fotografías y diapositivas hace de la arquitectura ciudadana media y rural Beatriz Jaramillo; igualmente podrían agruparse aquí los registros erótico-voyeristas, dispuestos como constelaciones que aglutina Miguel Ángel Rojas». González, «Patricia Bonilla: más allá de la fotografía», 25.

VERDADES SOBRE ARTE

Verdades sobre arte, mentiras sobre papel: encuentros con la obra de Santiago Cárdenas, publicado en 1984 bajo la autoría conjunta de Ardila-Lleras, con un tiraje de 500 ejemplares, es el único libro que logró publicarse de las sesiones realizadas con artistas.

Ardila empezó a trabajar con Cárdenas a inicios de 1977 cuando este último se encontraba pintando su *Tríptico* de tableros para la Bienal de São Paulo. Cárdenas ya había terminado el primero de los tableros cuando Ardila decidió instalar su cámara con trípode y lente gran angular para lograr la secuencia de 105 imágenes incluidas en el libro. El pintor fue muy generoso con sus conocimientos y en las sesiones instó a Jaime Ardila a que incursionara en el dibujo y la pintura. Además, le permitió conocer su proceso de trabajo, a excepción de la hechura de las luces finales, que intrigaba a Jaime Ardila y fue la parte del proceso que el pintor prefirió ocultar.

Además de una extensa y brillante entrevista —quizá una de las mejores publicadas en un libro monográfico de arte en Colombia— el libro incluye el texto «Peregrinación al campo de las estrellas», en el cual Ardila resume su experiencia de trabajo creativo con Cárdenas.



Jaime Ardila, *Santiago Cardenas pintando Tríptico* (1977)



Jaime Ardila, *Hoja de contactos de Santiago Cárdenas trabajando en su estudio en Bogotá* (1977)



Jaime Ardila, *Hoja de contactos de Santiago Cárdenas* trabajando en su estudio en Bogotá (1977)





Jaime Ardila, *Hoja de contactos de Santiago Cárdenas trabajando en su estudio en Bogotá* (1977)

UN CAMBIO DE VIDA (INESPERADO)

Yo trabajé durante 15 años en la fotografía, hasta que en 1986 tuve un derrame cerebral, del que me salvé de milagro. Perdí la memoria y tardé 3 años en recuperarla, hasta que en 1990 me restablecí por completo. Durante aquellos años me preguntaban «¿En qué año estamos?» Y yo respondía «En 1850». «¿Quién es el presidente de Colombia?» Y yo respondía «José Hilario López». Al perder la memoria estábamos trabajando con Camilo en un proyecto de investigación histórica sobre ese periodo del siglo XIX y yo, al volver, confundía los datos de la investigación con mi propia vida, fue una experiencia muy proustiana (risas). Eso fue, haga de cuenta, haber tenido los oídos tapados por tres años y de pronto... se destapan y me siento muy contento de volver a la actualidad, a mí y todo fue muy tranquilo y empezó a ser mucho mejor. En el proceso de recuperar mi memoria tuve contacto con los rosacruces y con otras personas no muy convencionales y me fui adentrando en la astrología, a la cual me he dedicado durante todos estos años junto a Camilo, dejando atrás la fotografía y el medio del arte colombiano, que no me interesan en absoluto.

P: ¿Por qué?

R: Porque tuvimos una serie de decepciones muy grandes. Meterse con los artistas en Colombia es como meterse en un avispero. Era un proceso conflictivo, siempre. No había poder humano que hiciese que eso fuera distinto. Usted solo encontraba gente pasándose la una sobre la otra, intrigas, conflictos, gente sin méritos y los méritos no eran correctamente reconocidos. Pesaba quién tenía mayor influencia. Entonces finalmente uno dice «Esto no va para ninguna parte» en el sentido que nosotros quisiéramos que fuera, porque nosotros no somos egoístas, somos generosos y la gente no es así acá.

P: Es un corte bastante radical...

R: Sí, pero no lo es en el tiempo, porque todo el proceso me llevó cerca de 4 o 6 años. Lo que sí fue radical fue el derrame, estar cualquier día, a la una de la tarde y de pronto ¡PAH! hasta ahí llegó (risas). Antes de tener el derrame, yo llevaba 15 años en la fotografía, había trabajado sacando fotografías de artistas como Santiago Cárdenas, Luis Caballero, Beatriz González, fotografías, que hay que decirlo, nunca nos pagaron, y estaba pintando, tenía unos 16 cuadros listos. De estas fotografías de artistas trabajando armé una secuencia en vídeo que se presentó en el MOMA de Nueva York, es el último trabajo que hice.

P: ¿Y su archivo?

R: Para mí es una etapa finalizada de mi vida, a la que no me interesa volver. Los que tienen más fotos de nuestro trabajo son los del Museo de Arte Moderno de México, en Ciudad de México, porque con los simposios que hicieron allá nos pidieron un montón de obras y luego nos las pidieron regaladas y se las donamos. Nosotros

tenemos unos negativos que están bien guardados y bien conservados, algunas obras bien guardadas pero el tiempo y la vida hicieron desastres y algunas de nuestras obras están en buen estado y otras no.⁷⁷

Para 1986, el año del accidente que cambió para siempre la vida de Ardila —y Lleras— los intereses y la percepción del arte habían cambiado tanto que, por ejemplo, para la 18° Bienal de São Paulo se enviaron pinturas de Ana Mercedes Hoyos, Ángel Loockart, Leonel Góngora y Pedro Alcántara, ¡al fin pintura! Los cuatro se sintonizaban bien con los postulados neoexpresionistas del periodo, a pesar de ser de generaciones anteriores. La fotografía fue desapareciendo gradualmente del espectro pues se realizaban pocas exposiciones que exploraran el medio. La última de ellas, «Fotografía: zona experimental», fue una iniciativa del Centro Colombo Americano de Medellín, curada por Luis Fernando Valencia, donde participaba, excluido de nuevo Lleras, el grupo que había estado en São Paulo en 1983 —Bernardo Salcedo, Becky Mayer, Patricia Bonilla, Beatriz Jaramillo, Jorge Ortiz, el mismo Valencia—, junto a artistas reconocidos —Manolo Vellojín, Álvaro Barrios y Miguel Ángel Rojas— y dos figuras en ascenso —Gilles Charalambos y Omaira Abadía—.

En la década de 1980, Camilo Lleras escribió algunos guiones cinematográficos los cuales de nuevo dejan en claro su sentido del humor. Dichos guiones son *Hay un hombre en la casa*, *Las cuentas claras*, *Necesidad de diploma*, *Historia de amor o un*

77 Fragmento de una entrevista con Jaime Ardila realizada en Bogotá (enero 2005).

empleo de tiempo completo, Lecciones de historia y El cliente tiene la razón. De ellos quizá el más logrado es *Necesidad de diploma* el cual cuenta la historia de un vampiro que, por falta de plata, se convierte en profesor durante cuatro años, termina dando el diploma a sus alumnos en la ceremonia de grado y les exhorta a posar para una fotografía y «todos muestran los colmillos. *Flash*».

Una última pista: en su libro *Colombia paranormal*, Mario Mendoza eligió escribir sobre sucesos y personajes que vida lo largo de su vida tuvieron que ver con lo oculto, el esoterismo, el espiritismo, los oráculos y las profecías, los cultos profanos y prohibidos y todo tipo de sucesos inexplicables. En esta dimensión desconocida encontramos a Camilo Lleras:

A comienzos de los años noventa fui colega de Camilo Lleras en el Departamento de Arte de la Universidad Javeriana. Dictábamos unos cursos de arte y literatura para los estudiantes de Comunicación y Periodismo. Él era un artista reconocido y un profesor que causaba furor entre sus discípulos. Divertido, inteligente, culto, refinado, era en realidad un placer tomarse con él un café o departir unos minutos entre clase y clase. Sin embargo, la pasión de Camilo por aquel entonces no era la academia, sino la astrología y dedicaba buena parte de su energía a estudiarla, a repasarla, a buscarle nuevas interpretaciones. En la línea junguiana, solía leer a unos teóricos ingleses que comunicaban el psicoanálisis con los mitos griegos primitivos. Recuerdo que lo veía uno con libros de Sasportas y de Liz Green bajo el brazo. Eso le permitía, a veces, hacer unas lecturas extraordinarias y salidas de lo común de las obras de arte que estudiaba con sus alumnos.

Gracias a Camilo estudié la importancia de magos como Erik Hanussen o Aleister Crowley en la Segunda Guerra Mundial; sus implicaciones, sus lecturas de las cuartetos de Nostradamus que fueron utilizadas por las oficinas de propaganda y esparcidas desde los aviones para presionar a la población civil. También le debo mis lecturas de Gurdjeff y varios ensayos de Keats sobre magia y símbolos de poder [...] ahora ya Camilo no está y es una lástima. Cómo hace falta su humor, su desparpajo, sus lecturas de expertos renacentistas o de ocultistas ingleses del siglo XIX. Unos meses después se retiró de la universidad y se convirtió en uno de los astrólogos más reconocidos de este país.⁷⁸

78 Mario Mendoza, *Paranormal Colombia* (Bogotá: Editorial Planeta, 2014), 112-113.



Jaime Ardila, *El artista colombiano* (1978)

EPÍLOGO

(DE LA PRIMERA PARTE)

En el principio existían solamente dos o tres galerías para artistas, dos o tres dueños de las mismas que decidieron implementar ese negocio en Bogotá, dos de los cuales unían a su negocio de librerías aquel del arte y otro que unía el negocio de la marquería al de vender cuadros. Era en cierta manera un negocio para los entendidos que tenían con qué decorar las paredes de sus casas y para los entendidos que arriesgaban invertir una suma de dinero, entonces exigua si pensamos en la hipervalorización del arte, pero inversionistas que sabían que para mantener o multiplicar su dinero no les quedaba más remedio que luchar denodadamente en el proceso de promoción de los artistas cuyos cuadros habían adquirido. Esta fue una labor de muchos años en que el apasionamiento por lo meritorio y por lo nimio se manifestaba con igual decisión y fortaleza hasta que lo mejor sobrepasó lo bueno, lo regular y lo inferior y la victoria dio paso a la paz. Paralelamente un grupo social luchaba por su mejoramiento económico sin que esto conllevara una superación espiritual como consecuencia cuyo modelo podíamos ver en otras civilizaciones. Era un grupo práctico en su visión de las necesidades materiales, que prefería tener hacienda sin hache, que ninguna con ortografía. Y así como pudimos ver que el arte colombiano se desarrolló por el camino de la superación, y teniendo como base la infraestructura

de los maestros extranjeros y posteriormente por el estudio profundo de los temas, de las técnicas y las recientes o pasadas tradiciones, cultas y populares la sociedad en crecimiento tomó el rumbo de casa, carro, beca y televisión.

Artistas de casa, carro, beca y televisión de colores.⁷⁹

79 Jaime Ardila, «Problemas de artista» (fragmento) (inédito).

ESTE LIBRO SOBRA

El principal proyecto inédito de Jaime Ardila pretendía ser una exposición individual, un libro, una película y sesenta obras fotográficas enmarcadas que mostraran al artista fotógrafo frente al artista pintor y presentaran la documentación de la actividad en sus estudios de Juan Cárdenas, Luis Caballero, Beatriz González, Santiago Cárdenas, Javier Restrepo y Manuel Hernández.

Ardila pensó claramente en cómo quería su libro:

240 páginas

Formato: 21,7 x 23,6 cm (refilado) horizontal

Encuadernación: pasta blanda, Cromecote 220 g

Papel interior: Propalcote 115 g

Cantidad de ejemplares: por acordar dependiendo de las necesidades del cliente interesado.

Y 300 fotografías en duotono de negro.

Las fotografías, todas en blanco y negro, estaban pensadas para ser presentadas como fotos individuales o secuencias. Los textos incluirían una declaración del autor titulada «Notas de un fotógrafo» y una hoja de vida.

Los antecedentes para iniciar este proyecto son varios. El primero y principal: la admiración profunda por los pintores y el acto creativo, que ya había dado como resultado *Apuntes para la historia extensa de Beatriz González* publicado en 1974 —mismo año en que había fotografiado a la artista cuando realizaba sus esmaltes *Sun Maid* y *Los artífices del mármol* y pintaba los *Diez metros de Renoir*—. Según afirma Ardila en su texto «Antecedentes del portafolio de artistas»:

Uno se mete en el campo de los pintores cuando empieza a exhibir sus fotos. Antes de esto, no tomas fotos de, o por encargo de, o para una específica función ilustrativa. En un momento determinado, uno puede pasar de ser fotógrafo a estar metido en el campo de los artistas: empieza a exhibir uno en las galerías, a mostrar sus fotos en las revistas de arte, y las fotos que uno produce empiezan a aparecer firmadas, de la misma manera que las firmaría un pintor.⁸⁰

También le motivaba su interés en la obra de Muybridge y sus secuencias de hombres en movimiento; el saber que Picasso había registrado en sus obras —seguramente había visto la película *El misterio Picasso* de Henri-Georges Clouzot (1956)—, y las ideas surgidas gracias a su relación con Lleras:

80 Jaime Ardila, «Antecedentes del portafolio de artistas» (inédito).

En Colombia había muchos artistas que venían desarrollando una labor y pensamos que el conjunto de ellos podría conformar algo interesante. Me puse entonces a hacer una posible lista de pintores, que resultó enorme. Y me daba cuenta de que el proyecto no era tan posible como había imaginado.⁸¹

Los antecedentes del trabajo de Ardila no eran exclusivamente internacionales. Existía ya un libro que había contribuido enormemente una década atrás, a asentar la carrera de los artistas impulsados por Marta Traba: el mencionado *Seis artistas contemporáneos colombianos*. La publicación, coautoría de Marta Traba y Hernán Díaz, fue lanzada junto con la exposición del mismo nombre, con la cual se inauguró la Galería 25 de Bogotá y estuvo dedicada al grupo que dominó el panorama local de la escultura y la pintura en Colombia durante las siguientes dos décadas: Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez, Fernando Botero, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann y Edgar Negret. Díaz realizó tanto las fotografías de las obras como los retratos de estos seis artistas mientras trabajaban en sus estudios y en su vida cotidiana. Gran parte de estos registros habían sido tomados anteriormente por el placer que sentía Díaz al retratar a sus amigos y a la gente que admiraba. Además, fotografió a las mujeres artistas de esa generación, quienes por mucho tiempo permanecieron en la sombra: Beatriz Daza, Marlene Hoffmann, Sofía Urrutia y Freda Sargent.

81 Ardila y Lleras, *Auto-reportaje: Camilo Lleras-Jaime Ardila*.



Hernán Díaz, *Hoja de contactos de Alejandro Obregón* (1963)

Si bien Ardila no hacía parte del lanzamiento de una generación —como si lo era Díaz—le interesaba testimoniar lo que hacían los artistas más reconocidos del momento y los que apenas surgían como Javier Restrepo.

La decisión sobre los artistas que invitaría a participar se resolvió gracias a su visita a la ya mencionada exposición «Academia y figuración realista» (1975), en la cual participaban los artistas posteriormente seleccionados —los hermanos Cárdenas, González, Caballero, Hernández— junto a otros maestros del siglo xx.

JUAN CÁRDENAS

Ardila, como sabemos, estaba muy impresionado con la exposición de Juan Cárdenas realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1973. En 1981, de manera retrospectiva se preguntaba:

¿Qué tipo de currículum llevó a JC a tener una exposición individual en el MAM? El más corto y el menos importante; todas sus exposiciones individuales habían sido hechas en universidades e institutos, lo cual no es recomendación de ninguna especie.

¿Qué muestra JC en julio del 73 en el MAM? La mayoría de los cuadros grandes terminados tienen fecha de este mismo año. O sea que el tipo pinta rápido, lo cual no solo es factible sino lógico. Si uno tiene las ideas claras y sabe el oficio, pintar es un proceso que no requiere meses ni años sino días. Los otros cuadros son de género abstracto-figurativo y el resto son bocetos en pastel, carboncillo y tinta. Y digo bocetos porque tienen esa apariencia de no estar terminados, aunque sí lo están.

La exposición es un muestrario de lo que el pintor es capaz de hacer y se advierte una indefinición: el conjunto no parece de un solo pintor, excepto por la técnica, el oficio y porque todo está pintado

gustadoramente: todo gusta, nada disgusta (¡y qué diría Warhol!).⁸²

En noviembre de 1976, Ardila fotografió a Juan Cárdenas, quien trabajaba en un garaje que había improvisado como estudio. Ardila realizó tres sesiones con Cárdenas y tomó tres rollos de película. Durante dichas sesiones, Cárdenas no pintó nada específico pues no se sentía cómodo con la presencia del fotógrafo. Según Ardila: «Las fotos que tomé corresponden a una especie de proceso de ajuste entre pintor y fotógrafo».

Para ese entonces buscaba que cada disparo y cada negativo fuesen una obra total y autónoma y por esto captó algunos retratos muy bien logrados del pintor:

En vista de los problemas que venían apareciendo y considerando que como fotógrafo yo no le quitaba los ojos de encima a mi modelo, ensayé fotografiar indirectamente a Juan Cárdenas: a través de un espejo ovalado que estaba puesto en un caballete del estudio. Me resulta más propicio buscarlo a través del espejo, que enfocando directamente al pintor. Recordé las clases de historia del arte de Marta Traba y de su explicación de *Las Meninas* de Velázquez, cuando tomé la foto en que aparece Juan cuatro veces: dos en forma de pintura, un reflejo en el espejo, y una vista por detrás.⁸³

82 Ardila, «El capítulo de Juan Cárdenas».

83 Jaime Ardila, «Texto sobre Juan Cárdenas» (inédito).

La hoja de contactos correspondiente a la sesión con Juan Cárdenas efectivamente deja ver a un hombre que se mueve en el limitado espacio de su estudio, reflexiona y ordena sus cuadros, pero no pinta. Ardila intentó fotografiar al pintor dos veces más, para finalmente desistió:

En 1978 cuando de nuevo lo llamé para ver si aceptaba servirme de modelo para completar esa parte de mi estudio, dio muchos rodeos a mi propuesta hasta que aceptó que lo fotografiara bajo la condición de reservarse todos los derechos sobre mi material, hasta el extremo de que censuraría y quemaría los negativos que no fueran de su gusto o aceptación. Entonces fui yo quien no puede aceptar las condiciones y hasta llegué a sentirme molesto porque lo tomé en serio cuando no era el caso.

Jo construyó finalmente su estudio alejado del mundanal ruido. Si antes se lo veía poco, ahora se lo veía menos.⁸⁴

84 Ardila, «Texto sobre Juan Cárdenas» (inédito).



Jaime Ardila, *Juan Cárdenas trabajando en su estudio en Bogotá* (1976)

MANUEL HERNÁNDEZ

En 1977, Ardila empezó a trabajar con Manuel Hernández. Al fotógrafo le interesaba Hernández pues este no se asociaba a una generación específica de pintores y, por otra parte: «entre las determinantes que me habían puesto al comenzar este trabajo, una era la de aclarar que en la pintura colombiana de esta década de los setenta se hacía [arte] abstracto; lo cual, visto hoy día, no tiene ningún significado importante, al menos para mi trabajo».⁸⁵ Otra de las razones era que «aunque nunca me había propuesto estudiar el arte abstracto, ni lograba encontrar algo de lo cual asirme para comprenderlo, en la pintura de Manuel advertí una especie de viejo buen gusto por el manejo del color, que fue lo que más me atrajo».⁸⁶

Las primeras sesiones, iniciadas tras finalizar el trabajo con Santiago Cárdenas, no fueron productivas puesto que Hernández se sentía bastante incómodo ante la presencia de Ardila y pintaba poco. Las segundas sesiones, llevadas a cabo a fines de ese año, fueron más satisfactorias pues Hernández se había preparado para ellas y se manejaba de acuerdo con un programa en el estudio. Finalmente, realizaron otras sesiones en 1979, que tampoco resultaron agradables para el pintor y tampoco para el fotógrafo. Como resultado Ardila se quedó sin saber cómo trabajaba Hernández.

85 Jaime Ardila, «Introducción a *Este libro sobre*» (inédito).



Jaime Ardila, *Hoja de contactos de Manuel Hernández trabajando en su estudio en Bogotá (1977)*

JAVIER RESTREPO

En 1977, el mismo año de inicio de las sesiones con Hernández, Ardila viajó a Medellín a entrevistar a Javier Restrepo, un joven pintor del que conocía poco. Lo había escogido por recomendación de terceros y de una forma bastante azarosa:

En una hoja —catálogo de jóvenes artistas antioqueños— por casualidad había encontrado una frase de Javier que decía algo como: me interesa la mujer y lo que se pone; y en esa misma hojita había una foto de su cara de John Lennon paísa. Supongo que la foto y la frase debieron ser suficientes para que en principio me decidiera a escoger a Javier, como se escoge algo por catálogo o como se hacen las amistades por correspondencia.⁸⁷

Restrepo estaba apoyado por Alberto Sierra y la Galería de la Oficina y, como consta en los diferentes boletines del Museo de Arte Moderno de Bogotá, era un artista que le interesaba a Eduardo Serrano, quien se había fijado en él con el fin de incluirlo en diferentes exposiciones. Probablemente el hecho de que era un pintor joven llamaba la atención de Ardila y no pudo evitar la tentación de «descubrir» a un artista e incluirlo junto a los artistas

87 Ardila, «Introducción a *Este libro sobra*».

reconocidos y rutilantes de la década que había escogido para su proyecto.

Una vez en Medellín, y después de una larga búsqueda —pues Restrepo no tenía teléfono— logró contactarlo y con bastante rapidez empezaron a trabajar juntos. A diferencia de los estudios de los hermanos Cárdenas y de Hernández —que eran de planta regular—, Restrepo había adaptado una casa en la calle San Juan con el palo arriba para trabajar. Restrepo utilizaba este espacio para realizar diferentes procesos: lavaba las telas para tensarlas en la ducha y pintaba en el espacio central. Ardila se instaló en tres puntos diferentes del taller, marcó con cinta las posiciones para fijar el trípode y realizó diez sesiones en las que hizo alrededor de 150 fotografías donde registró «el proceso pictórico del primer carro de Javier Restrepo». Las sesiones fueron bastante agradables y se generó un diálogo constructivo entre el pintor y el fotógrafo. Ardila recuerda:

Por mi experiencia con Javier puedo decir que entendió lúcidamente lo que yo estaba haciendo al fotografiar al pintor en su estudio. Dijo que yo iba a «robar» al pintor; que encontraba interesante la experiencia de tener un fotógrafo presente registrando el proceso del cuadro y la actividad del pintor; y que el robo del fotógrafo se reparaba en cuanto el pintor podía verse través de las fotos tomadas. Cuando le mostré las hojas de contacto me dijo: «Parece cine».

En 1978, Restrepo ganó el primer premio León Dobrinsky en Medellín, del cual fueron jurados Antonio Roda, Juan Cárdenas,

Ana Mercedes Hoyos, Luis Fernando Valencia y Eduardo Serrano, con su obra *Carros*; que se componía de cuatro pinturas de cuatro automóviles amarillos idénticos, el primero de los cuales había sido registrado por Ardila durante su proceso creativo.⁸⁸

A finales de 1977, Ardila visitó a Olga de Amaral para seguirla en su taller textil. Realizó un complejo trabajo de registro durante dos o tres sesiones que dieron como producto 102 negativos. Debido a las condiciones en que las fotografías fueron hechas —una gran casa poco iluminada—, Ardila tuvo problemas y, a pesar del uso del *flash*, buena parte del material quedó subexpuesto, lo que impidió su uso.

Las sesiones con Luis Caballero se hicieron en París, pues el artista no quería que fuera en otra ciudad. Durante las mismas Caballero trabajó inicialmente con un modelo desnudo que reposaba en una cama y posteriormente dibujó al carboncillo un torso desnudo en el patio de su casa.

88 Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Boletín*, n.º 18 (octubre-diciembre 1978): 19.



Jaime Ardila, Javier Restrepo trabajando en su estudio en Medellín (1978)





Jaime Ardila, Javier Restrepo trabajando en su estudio en Medellín (1978)



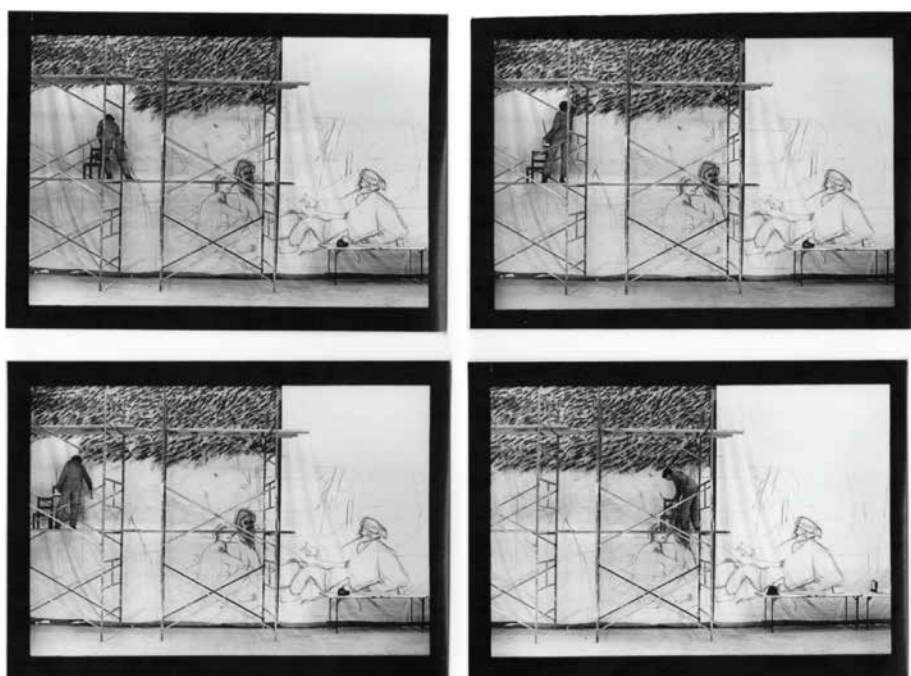
Jaime Ardila, Luis Caballero trabajando en su estudio en París (1978)





Jaime Ardila, *Luis Caballero trabajando en su estudio en París* (1978)





Jaime Ardila, *Hoja de contactos de Beatriz González trabajando en Bogotá* (1978)

TELONES

En 1978, al regreso de Ardila de México, Beatriz González se encontraba pintando su segunda versión del *Almuerzo sobre la hierba*, de Manet, titulada *Telón de la móvil y cambiante naturaleza*, que iba a exponer en la Bienal de Venecia de ese mismo año y a la cual había sido invitada. González trabajaba en un galpón con un andamio de tres niveles y consintió que Ardila le acompañara durante tres meses, en sesiones que duraban desde las 8:00 a.m. a la 1:30 p.m. El espacio del galpón le permitió a Ardila realizar diversos movimientos, *travelling* y desplazamientos en todas las direcciones, con su cámara. El overol y los tarros de pintura usados por González le recordaban el *Autorretrato disfrazado de artista* de Camilo Lleras. Como resultado obtuvo 17 hojas de contacto, en las cuales, según sus propias palabras, «más se advierte el documento fotográfico que las particularidades del proceso pictórico» Esto no resulta errado puesto que lo interesante de la sesión es poder observar las diferentes variaciones de la figura de la artista mientras se mueve sobre un escenario que cambia muy lentamente. La serie termina con un oscurecimiento fotográfico o *fade out*, como si se tratara del descenso del telón en una obra de teatro.

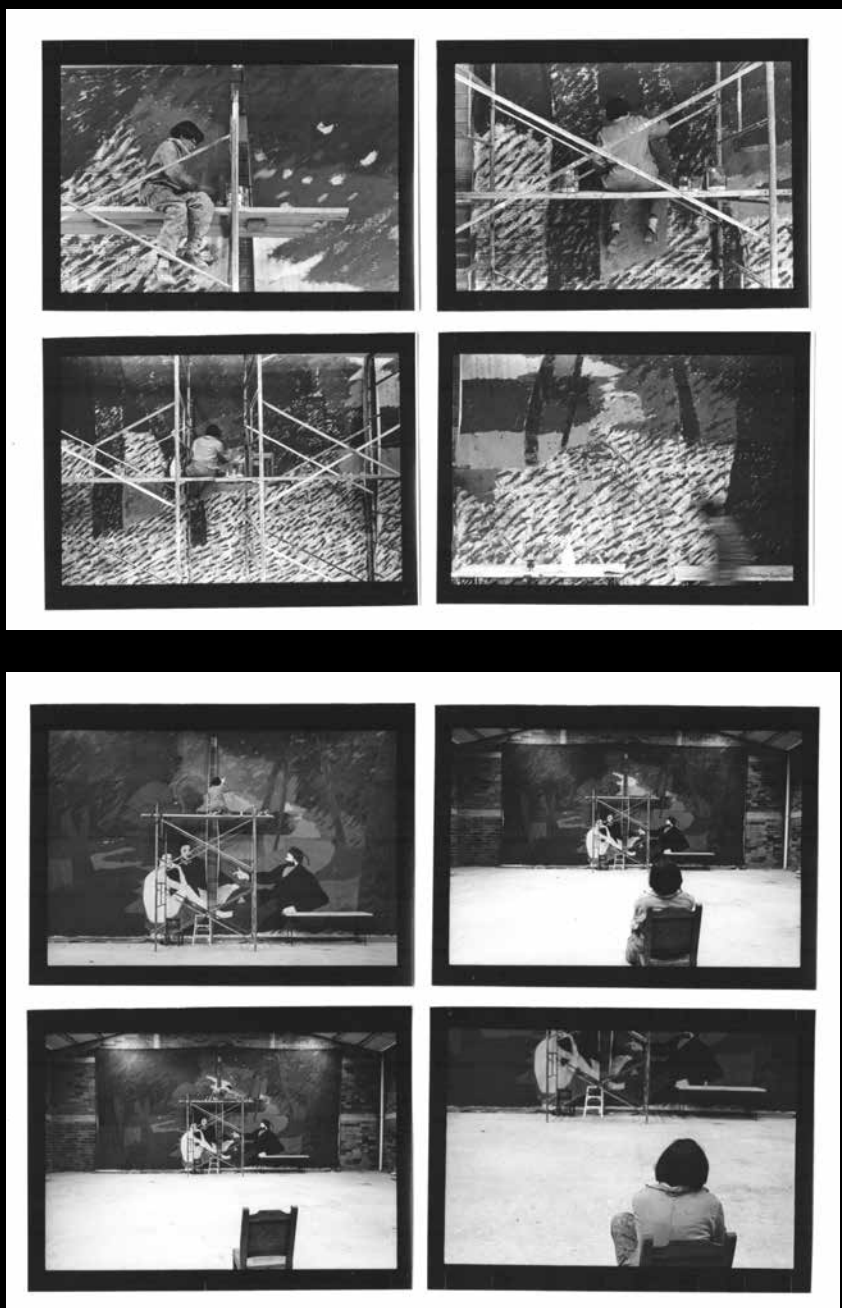
En un texto fechado el 21 de mayo de 1978 y llamado «Descripción de la hechura del *Telón de la móvil y cambiante naturaleza* de Beatriz González», describe el proceso técnico de la pintora, el

tipo de brochas que utiliza para cada capa del telón, las mezclas de colores que prepara para las diferentes áreas de este y su respectivo tratamiento. Al enseñarle el trabajo finalizado, González le dijo que veía el trabajo completo como una obra conceptual y autónoma, es decir, como un libro. Según Ardila:

Pensé entonces que podía ser un libro, con una foto en cada página impar, un libro de 300 y pico de páginas sobre la pintura... Sobre cada pintor fotografiado... Una especie de «biblioteca básica» ... como las de Colcultura... En fin, no, demasiado. Quién va a pagar eso; mejor sigo con mi proyecto de un solo libro con todo mi trabajo. Un solo libro, la exposición y punto.⁸⁹

Ni lo uno ni lo otro llegaron a realizarse, y hasta el día de hoy las series y los textos permanecen inéditos.

89 Jaime Ardila, «Descripción de la hechura del *Telón de la móvil y cambiante naturaleza* de Beatriz González», (mayo 1978) (inédito).



Jaime Ardila, *Hoja de contactos de Beatriz González trabajando en Bogotá* (1978)



Jaime Ardila, *Hoja de contactos de Beatriz González trabajando en Bogotá* (1978)

ANEXOS: TEXTOS, ENTREVISTAS Y GUIONES

TEXTOS

Sin título (marzo-octubre, 1974)

Jaime Ardila

Mis influencias en el campo fotográfico han sido siempre a través libros.⁹⁰ Mis montajes fotográficos son una síntesis propia que tiene referencias en las obras de Jerry Uelsmann, Edward Weston y Clarence H. White, todos ellos fotógrafos norteamericanos.

Realizo mis primeros montajes fotográficos en noviembre de 1973 ante la necesidad de realizar dos fotomurales.

En las críticas del Salón de Artistas de 1973, cuando por primera vez se considera la participación de la fotografía en el evento, se nos acusa a los fotógrafos de mostrar una forma de colonialismo fotográfico.⁹¹ «No nos interesa el preciosismo de laboratorio, ni

90 No de personas, excepto por una breve, pero decisiva experiencia con Jerry Uelsmann —tres conferencias y una sesión de cuarto oscuro— en enero de 1973.

91 Germán Téllez, quien acusa y a quien se debe la

el esnobismo óptico. Tienen (los fotógrafos) un país y una vida en torno suyo que no quieren ver».⁹²

En principio, sin embargo, sí me considero influenciado técnicamente por Ansel Adams; en realidad yo aprendí fotografía a través de los textos de Adams, las *Basic Photo Series*, y a través de *Zone System Manual* de Minor White, a quien debo la comprensión clara del mismo aspecto técnico.

En cuanto a la temática y a la manera de enfocar mis imágenes, hay las influencias que vienen de haber conocido las obras de Edward Weston y Ansel Adams. A este respecto el tema de la vegetación es lo único a que se puede aludir y de ninguna manera en su totalidad.

Pero, en ningún caso quiero decir que he realizado versiones de sus obras. A través del aprendizaje profesional de la fotografía, de textos, libros biográficos, diarios, etc., comencé a interesarme

organización de la muestra, considera públicamente que muchos de los trabajos están demasiado influidos a veces copias de portadas norteamericanas y alemanes, de fotógrafos renombrados como Bill Brandt, Minor White, Ansel Adams o Edward Weston «están bien trabajadas, dice Téllez, pero...».

- 92 Esas palabras recuerdan en cierta manera las del profesor Galio Carlo Argan en 1970, con motivo de la Bienal de Coltejer de ese año que, aunque dichas de otra manera, provocan las mismas resultantes y, como dice Darío Ruíz: «esto, como se ve, consiste en utilizar el viejo ardid de maniqueísmo para presentar a los ojos del público y el artista una falsa disyuntiva». Y es que esa es la forma fantasmagórica, añado yo, en que se expresan las autoridades de nuestro medio colombiano.

tanto en la temática como en la técnica. La maestría de esos fotógrafos me pareció particularmente interesante; nunca había visto yo una realización fotográfica tan públicamente hecha.

Al anterior del cúmulo de influencias debe añadirse el siguiente párrafo que encontré en el libro de Federico Nietzsche *Mi hermana y yo*, capítulo VII #31: «En el invernáculo de la condesa Pforta había observado las plantas tropicales que extendían sus tentáculos como las piernas y los brazos de los amantes, y se retorcían y abrazaban en una gran copulación de la naturaleza, un desposorio cósmico del cielo y la tierra sorprendidos en el espasmo de la gran lujuria que mueve las ruedas de la creación».

Antes de que yo viera los libros de Weston, Adams y White había tomado retratos un poco de manera rebuscada y postiza. Entonces me fijaba en las fotografías de Richard Avedon e Irving Penn que aparecían en revistas de modas como *Vogue*. Tal vez de ahí a mi encuentro con Edward Steichen no había mucho trecho.

Sin embargo, lo que más me interesó de Steichen fueron sus fotografías de naturaleza: el detalle, el paisaje, no el retrato. Tomé mis primeras fotografías «al estilo de Steichen» y se las envíe, a través de Grace Meyer al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Steichen contestó:

I thank you for letting me see your photographs. While they are interesting, I do not find them outstanding in any way, but with hard work and continuing effort you will undoubtedly become better —so— good luck and good wishes to you.
Sincerely yours,
Edward Steichen

Esta carta, a la vez que fue un estímulo, también fue motivo de natural desilusión. Leyendo los diarios de Edward Weston encontré mayor profundidad de la que mostraba Steichen en el enfoque y allí encontré también el párrafo que liberó los sentimientos desapacibles que tenía hacia Steichen luego de recibir su respuesta.

De los diarios de Weston pasé a las series básicas de Ansel Adams; de ahí al manual del sistema de zonas, en Minor White. Mis experiencias en retrato cesaron casi totalmente, y me dediqué a fotografiar paisaje, detalles de naturaleza, los alrededores de Bogotá, hasta el día en que encontré el párrafo de Nietzsche que cité anteriormente.

Desde entonces mi interés se trasladó a la vegetación tropical y comencé a fotografiar higuerones.

Posteriormente he visto muchos libros de: Edward Weston, Dorothea Lange, Paul Caponigro, Jerry Uelsmann, Harry Callahan, Walker Evans, Thomas Eakins, Duane Michals, Edward Curtis, André Kertész, Ralph Hattersley, Paul Strand, Clarence White, Clarence Laughlin, Minor White, Moholy Nagy, Edward Muybridge, Man Ray, Alvin Langdon Coburn, etc. La lista es extensa.

Los montajes fotográficos surgen de la necesidad de realizar una obra de gran tamaño, en la cual era decisivo independizar dicha obra de las limitaciones inherentes a la proyección de una sola posición del negativo en la ampliadora. Una obra fotográfica de cuatro metros de longitud, hecha con base a una sola posición del negativo, conlleva implicaciones antieconómicas en cualquier sentido que se las considere.

Así, la cuestión se plantea sobre la posición tradicional del negativo en la ampliadora, o sea, la emulsión del negativo hacia la base de proyección. Con Jerry Uelsman aprendí que es posible copiar el mismo negativo en posición inversa a la tradicional, o sea, la emulsión hacia la fuente de luz. Con este factor de posición, que también implica otra posición de parte del observador, un solo negativo puede dar combinaciones varias, en las que las posibilidades de ensamblarlas dependen de la capacidad del «ensamblador».

Lo tradicional en Colombia, en cuestión de fotos murales, era la gran ampliación de una sola posición del negativo: la panorámica. Al asumir dos posiciones del mismo negativo, el foto mural se expande mucho más económicamente, tanto en el aspecto técnico como en el aspecto estético, pero particularmente en este último. De la combinación de dos posiciones del negativo resulta una imagen múltiple, y así no solo cambia la idea tradicional del foto mural, sino que la imagen resultante entra en el terreno de lo irreal, y tenemos ya no una fotografía sino la realización evidente de una imagen.

Si mi relación con Adams, Weston y White era básicamente técnica y, en cierto modo, temática, yo podría perfectamente liberar esos elementos a mis necesidades y producir una nueva visión de estos. También, si mi relación con Uelsmann fue la más directa, todos mis antecedentes culturales me llevaron a producir una solución diferente en la cual las imágenes no se conjugan, sino que se establecen con independencia y crean entre ellas una frontera de características notablemente propias.

Al profundizar en el aspecto de dos posiciones de una misma imagen puestas juntas, vemos que ello supone el uso de un espejo

entre las dos imágenes. Así, si una imagen plana se le coloca junto un espejo en posición perpendicular a ella, la imagen se reproduce de manera inversa con respecto a la que tenemos y se expande horizontalmente. El resultado de este fenómeno de reflexión especular es otra imagen total y autónoma. En relación con las dos posiciones antes mencionadas, derecha e inversa, y particularmente cuando se las concierta, hay dos factores importantes: uno, que el fotógrafo puede, por habilidad manual, hacer que las dos imágenes se integren como una sola, sin riesgo de que esa unión sea advertida (con la copia múltiple, como en Uelsmann) y dos, el fotógrafo puede separar las dos imágenes con propósito deliberado.

En mi trabajo, yo me ocupo del último de estos dos casos, en lo cual advierto mi deseo de desenmascarar lo sorpresivo. Mi interés al presentar estas imágenes múltiples, o compuestas por áreas fragmentadas de un mismo negativo, es el de llevar directamente a que en el observador conozca la obra —compartmentada pero integrada— a que sepa que se trata de un fenómeno complejo y que esa complejidad toma carácter de unidad.

Junto con el significado de la reflexión por espejo —sin hacer uso del espejo en sí— se presenta de forma evidente el concepto de imagen. Este concepto de imagen puede ser motivo de conjeturas que no vienen al caso, como «la imagen de la imagen», etc.

Lo importante es que la obra final es una imagen. Para presentar claramente este fenómeno utilizo el elemento espejo, o el gabinete de espejos, o el salón de espejos, etc.

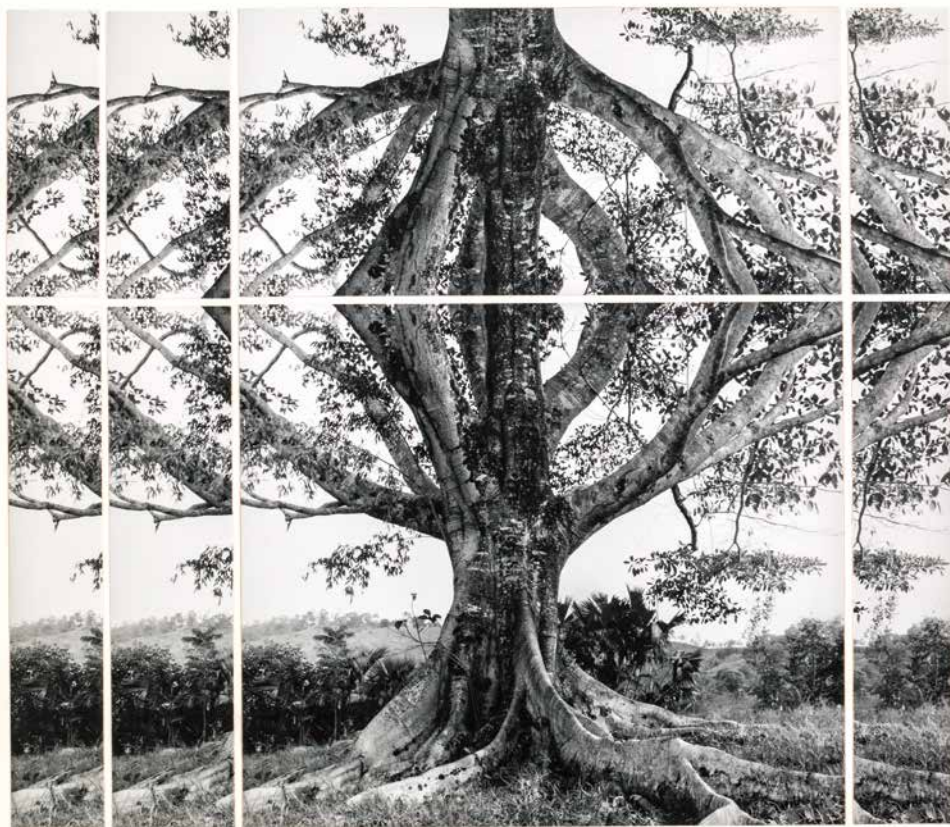
Para salvar algunos obstáculos que puedan presentarse en la comprensión de mis obras es importante referirme a una forma que, en términos musicales se denomina contrapuntística.

Las formas contrapuntísticas son históricamente las más tempranas y estéticamente las más simples en música. La fuga es esencialmente el método para construir una estructura. En la fuga hay una mutua «persecución» de voces. En unos casos las voces se reproducen sistemáticamente. En otros, el tema no se reproduce sistemáticamente, sino que se invierte, como una respuesta, similar ella a la imagen que nos daría el espejo perpendicular.⁹³

93 En este punto conviene anotar que, en mis fotografías, aún en las primeras, he podido encontrar elementos que en alguna forma se refieren al modernismo, *Art Nouveau*, estilo artístico que alrededor de 1900 se ocupaba principalmente de la línea sinuosa y sensitiva, que nos recuerda el alga marina o la planta trepadora.

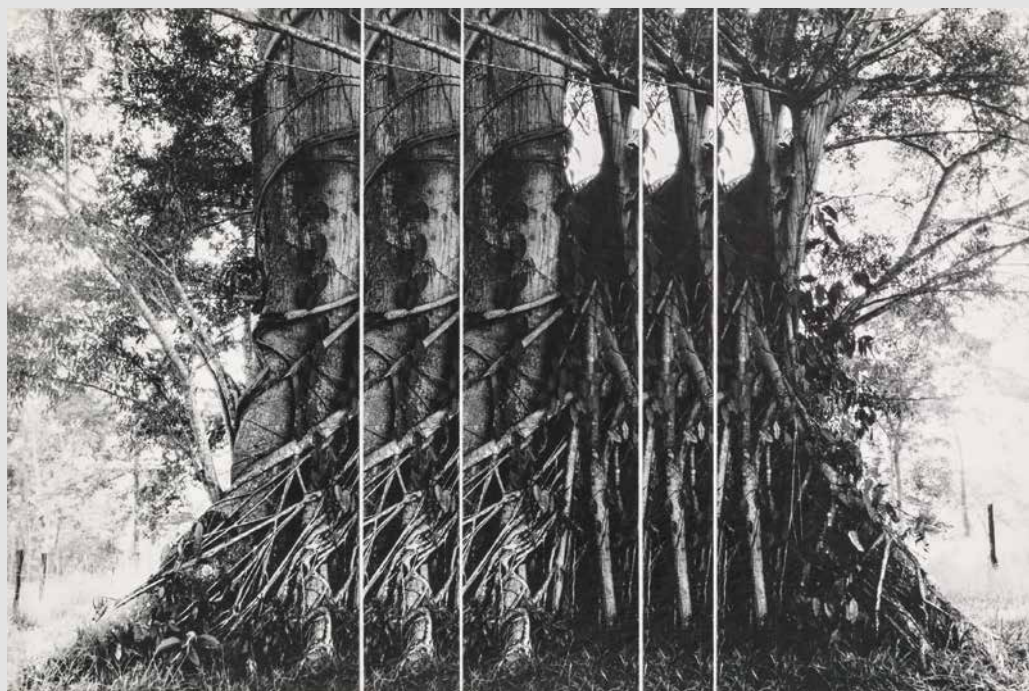
Con respecto al *Art Nouveau* me resulta casi imposible descubrir una influencia deliberada y consciente, hasta el punto de que parece ser, más bien una cuestión congénita del caos.

El *Art Nouveau* tiene características interesantes para la persona creativa. En mi caso particular, el interés que despierta es investigativo, porque no solo se refiere a mí mismo de una manera tan profunda como subconsciente, sino porque en el estilo modernista hay un principio de debilidad, de decadencia, una forma imposible de ignorar.



Jaime Ardila, *De la serie Gran árbol* (1972-1975)

Jaime Ardila, *De la serie Gran árbol* (1972-1975)



En mi obra, el hecho de separar las copias, de compartimentar el espacio —así sea en el límite en que parece que dos copias están unidas, aunque en realidad no están— es un factor importante.

Esta fracturación cumple las funciones de mantener la realidad de la reflexión dada por el espejo y de decir la verdad —acerca del truco utilizado— que, de otra manera —uniendo las copias, por ejemplo— se convertiría en una ilusión óptica de carácter mágico.

En todo caso, no se trata exactamente de que no haya ilusión óptica porque el hecho mismo de tomar una fotografía implica el truco de la ilusión óptica, y, el truco no necesariamente tiene siempre significados peyorativos. Si hay una ilusión óptica y en

El *Art Nouveau* quiso borrar los límites entre las llamadas artes mayores y artes menores. Así, el *Art Nouveau* se volvió «donjuanesco». Cada artista era una especie de *factótum*, desde la pintura hasta el diseño de utensilios domésticos, y ese «toderismo» le venía justificado por el principio de «ósmosis recíproca por afinidad interior», principio que no solo sea aplicada a las formas, sino a los géneros. Por esta razón aparecen entonces los artistas con dualidad de talentos, como el pintor-poeta.

Este desposorio de varios medios prueba la vocación de los modernistas por la síntesis. También puede mostrarnos un notable carácter narcisista, el cual se refleja en esa «actitud complementaria» en la que se busca una mutua compatibilidad de formas positivas y negativas situadas a cada lado de una frontera formal común.

el hecho de que sí haya y de que esa ilusión o truco sea advertido plenamente radica la cuestión que me interesa.

Al final del proceso la imagen es ilusoria —redundancia que no sobra— y aunque se tiene certeza del truco, también se tiene la certeza de haber visto una imagen y no una realidad, ni la imagen de una realidad exterior.

En la frontera que separa materialmente y une visualmente las dos fotografías es donde se forma la imagen. Por esta razón, esa frontera conlleva características gestoras, lo cual la hace importante ya que esa línea, o área de unión, se convierte en la generadora de la imagen resultante. El hecho de poder ver tanto el derecho como el inverso —como la imagen final, de un solo vistazo— implica el fenómeno de la simultaneidad como hecho plástico instantáneo. Es como oír toda una composición musical a través de un solo acorde, como recordar una secuencia cinematográfica a través de una sola toma fija, como advertir la disociación integrada de un hecho.

Mis fotografías no son abstractas. Al contrario, son definitivamente figurativas.

Luego, y solamente luego de adquirir control suficiente sobre el medio técnico de la fotografía en blanco y negro, puede uno escoger con certeza con qué elementos se queda o si se queda con todos. Uno puede elegir la gama entera de tonalidades, desde el negro total hasta el blanco que sirve de base al papel fotográfico, a restringirse a las tonalidades que van del negro puro al gris intermedio, o de este gris intermedio al blanco todavía traslucido o quedarse con los extremos, blanco y negro, y algún gris intermedio, o ninguno.

Por otra parte, la fotografía tradicional ha abarcado todos los temas; cada uno de ellos implica, generalmente, una técnica especial: la naturaleza muerta, el retrato, el paisaje, el desnudo, la arquitectura, el documental, la historia, el estudio científico, la instantánea doméstica o popular.

Con el tiempo, la fotografía pasó de la imagen elusiva a la retención más o menos permanente de la imagen de la realidad exterior; a grabar esa realidad exterior lo más fielmente posible; al efecto pictórico en fotografía; a la conquista del movimiento; a la búsqueda de la forma; a la ilustración; al color.

Finalmente, los procesos técnicos han aumentado el número de posibilidades de expresión, a través del invento y fabricación de nuevas emulsiones, nuevos reveladores y tonificadores, y los procesos para manejar la imagen fotográfica con libertad y para hacerla durable al paso del tiempo.

El campo investigativo, en el aspecto técnico, continúa avanzando, y con ello provee términos de expresión nuevos y/o mejores.

Dentro del campo de la fotografía tradicional de blanco y negro, los sistemas de control son cada día más precisos, con lo cual se han podido establecer «pentagramas», «escalas» y «claves», en fin, elementos de gramática y sintaxis fotográficas para la transcripción del lenguaje visual.

Comenzando por la previsualización, es decir, por saber cómo quedará la copia fotográfica antes de tomar el negativo, se ha seguido hacia la posvisualización, lo cual significa el manejo *a posteriori* de la copia, previsualizada o no.

Esto permite, por una parte, previsualizar y posvisualizar un mismo negativo y su correspondiente copia o tomar la previsualización y posvisualización como sistemas separados. Al previsualizar una imagen y luego trabajarla a través de la posvisualización se puede llegar a completar un ciclo, porque siguiendo las posibilidades de la imagen visual se puede regresar al punto del que se partió, aunque en un plano diferente, un ciclo de espiral.

Un árbol, que se mira en el espejo en el que se mira el hombre, se humaniza, se vuelve culto. Con lo cual, el árbol entra en un proceso de metamorfosis: va a dejar de ser árbol, aunque su forma aparente indique lo contrario, porque entra en la espera de la pura apariencia. El árbol se desvegetaliza para humanizarse, como el hombre se deshumaniza para cosificarse, para volverse objeto, y lo hace a través del espejo, el espejo que dice la verdad y miente a la vez, que presenta una solución de una ubicuidad (a uno y otro lado está en la misma imagen), que provoca la simultaneidad con lo cual se acentúa lo problemático y lo ambiguo.

El árbol pierde su identidad a favor de una nueva personalidad porque deja de ser vegetal para volverse culto. La realidad corriente se pliega a un orden artificial en donde se denuncia una realidad súper humana al poner en tela de juicio el aspecto fantasmagórico y la validez de su aparente operatividad, y al mostrar la relatividad de los valores, la validez condicionada y el carácter notable del objeto.

Hechos como la metamorfosis anteriormente mencionada siempre han ocurrido durante el desarrollo de una iconografía. Esto hace sospechar que, si se está destruyendo una iconografía vigente, es que se va a caer inevitablemente en otra.

De todas maneras, lo que se representa a través de estas transformaciones es una vivencia emocional: una metamorfosis psíquica.

Y en este campo de lo psíquico debe hablarse de una economía propia. De una economía en la que el factor de multiplicación propuesto por el espejo no solo permite el uso múltiple de una misma imagen, sino que acusa ingenio ante la escasez de recursos, y enfatiza la falacia de la economía del fantasma.

Asunto público⁹⁴

Jaime Ardila

En abril de 1976 salí a tomar el portafolio de fotografías sobre las elecciones de mitaca porque, a medida que se acercaba la fecha en de la votación —qué esa vez coincidía con las festividades de Semana Santa, más precisamente con el Domingo de Pascua— había visto que las paredes de las principales calles de Bogotá se iban cubriendo de carteles hasta que casi no quedaba ni un centímetro cuadrado sin ocupar. Cuando llegaban a ese extremo de saturación o cuando una parte de un cruce de vehículos se constituía en un excelente espacio publicitario porque los carros se detenían frente a la luz roja del semáforo y la gente tenía

94 Palabras clave: Asunto público: estrategias de producción y metodología de edición.

tiempo para fijarse y leer las promesas del cartel, se establecía allí una competencia entre los que se encargaban de pegar los afiches. Había oído que en Cuba el cartel era considerado como una manifestación de arte popular y, previa información, veía que la yuxtaposición de dos carteles, igual que en cine, el montaje de dos escenas o de dos tomas, establecía una nueva manera de expresión y de lectura que a veces modificaba el significado del cartel en pro de la creación de un nuevo cartel. De tal manera que si en la culata de un edificio, de una calle muy transitada había un mural publicitario que decía, por ejemplo: «En mi casa manda aliñas El Rey», los que colocaban los carteles se encargaban de pegar los suyos exactamente cubriendo las palabras del objeto publicitado y las palabras «aliñas El Rey» quedaban sustituidas por las fotos de los políticos que ahora causaban pena y mal humor al dueño del mural publicitario que había pagado por el arriendo de la tapia y había contratado pintores muralistas para que pusieran sus habilidades manuales a favor del producto.

Si toda esta actividad de los aficionados, los amantes y los controles de la política, se hubiera desarrollado dentro del límite del centro comercial de un vecindario, el problema de cubrir fotográficamente habría tenido una solución relativamente sencilla, pero el problema planteado era de dimensiones tribales. Lo cual en fotografía equivale a emplear la más simple cámara automática, cuyo ideal sería aquella que respondiera a nuestros intereses y tomara una foto cada vez que algo atrajera nuestra mirada, sin siquiera tener que oprimir el botón disparador sino simplemente cerrando los párpados de golpe y aprisionando con los ojos, como en una jaula, las imágenes elusivas que en su rápido vuelo eran difíciles capturar instantáneamente, con lo cual no había limitación en la cantidad de imágenes que el fotógrafo podía tomar y las tomaba todas.

Así que, abandonando las técnicas fotográficas sofisticadas, cambié de una cámara de formato grande y lentes perfectísimos a una pequeñita con lente de mediana calidad en la que, prefijadas distancias y sensibilidad, ella ajustaba otros controles y tomaba la foto si había luz suficiente. Todo lo que me quedaba por elegir era el encuadre de la escena, de todas maneras, me había reservado un control de calidad fotográfica. La manifestación de los políticos era amplia, pese a que la actitud de la mayoría de los electores era la de no participar en el difícil acto de elegir. Llevé dos cámaras para que no me sorprendiera una escena en medio de un cambio de rollo. Camilo manejaba lentamente el automóvil mientras yo vigilaba a través de la cámara. La mañana era gris, luminosa y pacífica en las calles medio vacías de ese Jueves Santo en el que empecé a tomar fotos. Íbamos siempre por la carrera Séptima en dirección al centro de la ciudad y a mi derecha se alzaba la estatua ecuestre del General San Martín, con arreos napoleónicos, el caballo en posición de corbete e indicando con el índice de su mano derecha un lugar indefinido en el occidente; en cuyo pedestal de piedra, empapelado de arriba abajo y en las cuatro direcciones, se encontraban reunidas todas las manifestaciones de la cartelística política. Bajé del carro para observar la silueta escultórica, que parecía reposada sobre una pared de papel; el caballo con sus patas delanteras al aire y el trasero oblicuo de cola al viento se proyectaba sobre el pedestal escatológicamente, embadurnado del engrudo y la papelería de todos los partidos y facciones que clamaban sus consignas de pura paja. Durante los días previos a la votación, la manifestación política fue lo más importante; pero el Domingo de Pascua —también de elecciones— lo fue más la gente que salió a la calle: unos a promover la votación, otros a votar, otros a mirar votar y otros por Pascua. Antes de salir del estudio acordamos con Camilo el plan a seguir, en el que también

participaría como fotógrafo; pactamos que lo que él tomara se incluiría en mi portafolio final, al cual se integrarían sus fotos por el concepto. De toda Bogotá elegí tres sitios que visitaríamos con detenimiento: el barrio Policarpa Salavarrieta, en el sur; la calle 19, en el centro; y el centro comercial de la 85, en el norte. Era una manera ingenua y primitiva de seleccionar la representación de las clases en un acto político relacionado con ellas; en este caso, y desde un punto de vista personal como fotógrafo, yo también iba a revelarme como perteneciente a una de ellas, lo cual dependía de mí, de la misma manera como las mirara y el interés con que las fotografiara. Pensaba entonces en los reporteros famosos que habían presenciado actos similares, en la manera como ellos habían procedido a fotografiarlos y reiteradamente venían a mi imaginación algunas fotos de Cartier-Bresson, cuya teoría del momento decisivo antes de tomar la foto me parecía repelente y exclusivista, pero a la vez me atraía un cierto aspecto formal de sus fotografías y pasaba de estas a otras menos definidas por el estilo o por la fama del autor hasta que llegaba a los retratos de los marginales, a los preferidos de Diane Arbus, que años más tarde reaparecían más formalmente estereotipados de lo que ahora podía verlos. Regresaba de allí hasta el documento sociológico de August Sander, buscando intensamente comprender ahora cómo era eso que había hecho él de clasificar a sus compatriotas alemanes a través de sus profesiones, que simultáneamente representaban clase social y presencia genética; de esa manera, que sobre todo revelaba mi preocupación por el examen sociopolítico al que iba a someterme, circulaba dentro de mí un desfile de fotógrafos reconocidos, una procesión de estilos, un recuento de imágenes reminiscente de manifestaciones públicas que me estimulaban a mirar las elecciones de mitaca con interés y a comentar con Camilo mientras seguíamos hacia el Policarpa, en donde iniciaríamos el

trabajo de este día, en qué terminaría con la toma de mi portafolio, hacia las cinco la tarde.

En el Policarpa el día era festivo. Pandillas de muchachitos se abalanzaban sobre la cámara cada vez que íbamos a tomar una foto. La casa cultural del barrio era un galpón de uso múltiple en cuya fachada había una pintura mural que representaba, de un lado, a los varones manifestantes con su odio contra el opresor, marchando hacia adelante como fieras agredidas, y del otro lado, un conjunto plácido, sereno y confiado, compuesto por madres e hijos que parecían visualmente enfrentar la actividad varonil con piedad y misericordia. Las mujeres se ocupaban hoy de suavizar las tensiones del día y así una había llegado con una jarra llena de café caliente para los que trabajaban o estaban en turno, mientras que otra había vestido un cachorro con una camiseta electoral. Un rato más tarde apareció, como por entre bastidores, un camión del Ejército del que nadie se ocupó excepto nosotros que le tomamos una foto, lo cual molestó a uno de los militares que venían sentados adelante. «Suspendida la foto» me dijo mientras me hacía señas de que me acercara. La espera de esta aparición del Ejército, que parecía una cuestión perfectamente cotidiana para los vecinos del barrio, era para mí uno de los ingredientes de suspenso de ese día de elecciones. Me acerqué al militar sospechando que no tenía más que unas alternativas tristísimas, que confiscara la cámara, que la botara contra el piso o que la abriera y velara todo el rollo, pero nada de eso sucedió. Al salir en dirección al centro, otro mural pintado representaba el puño gigante de un campesino que aplastaba contra el suelo y por la espalda a un hombrecillo gateando vestido de sacoleva y cubilete, que trataba de salvar de la opresión del puño una bolsita esférica sobre la que había pintado un signo de pesos.

La calle 19 presentaba una rara quietud y el día se había vuelto gris, de vez en cuando caía una llovizna fina que emparejaba los tonos extremos del contraste lumínico y convertía el pavimento de calles y andenes en un espejo en el que se reflejaban invertidas las personas que caminaban sobre él. La fuerza disponible y los camiones antimotines estaban a la mano y unas murgas de tristeza trataban de animar a los escasos votantes con sus consignas de colegiales. En un puesto de información electoral había un joven aburrido, de pantalón con bota de campana, zapatos de tacón y plataformas y adornado con un cubilete de cartón muy tío Sam. Buscamos escenas que nos sirvieran como fotos y casi diría que hubiéramos tenido que pagar por ellas para obtenerlas. Cuando nos íbamos de allí encontré en el pavimento húmedo un papel pequeñito, como de 5 cm de longitud que decía «¿Llerista? Burguesito... ¡burguesito!». Lo tomé y tuve la impresión de estar tomando una foto abstracta. Un agente de tránsito se ocupaba de despejar la carrera Tercera, por dónde hoy no circulaban los automóviles ni para un remedio, y colocaba multas a los tres carros estacionados sobre la vía. No tenía nada que hacer y cumplir las funciones que daban validez a su uniforme se le había vuelto programa. Al pasar por la plazoleta de las Nieves, el artista colombiano estaba rodeado por un amplio círculo de observadores; al fondo, la culata del lado norte de la plaza era una enorme cartelera que llegaba hasta 8 m de altura. Pero aun el espectáculo que se desarrollaba carecía de público y el anunciador se dirigía principalmente al grupo de menores que radiaba al artista quién, con los ojos vendados, iba a adivinar la identidad del objeto que alguien del público había secretamente colocado dentro de una polvera de color rojo nacarado con puntitos dorados y tapa plateada. La fila de teléfonos públicos en la culata norte parecía compartir el confuso cuadro de carteles en que solo

podía distinguirse el que habían colocado a última hora y, hacia el oriente, un grupo religioso pedía a la gente joven, atraída por la música, que votara por Jesucristo, mientras entonaba baladas vaqueras de estilo agringado de 12 años antes, que hacían reminiscencia de pequeños evangelios anacrónicos para trío de voces y guitarra acompañante, que estaba en brazos de una joven hermosa, de unos 24 años, vestida de azul con florecitas diminutas como una muñeca y que miraba hipnotizada y con elevación al cuarto piso del edificio frente a ella, como si de allí fuera a brotar cinematográficamente la imagen salvadora, gracias al empeño de la fuerza del pensamiento y de la voluntad de mantener fija por horas la mirada suplicante, que se apoderaría de esa figura mágica que no se dejaba aprisionar.

Sobre la carrera Séptima hacia el norte aparecía intermitentemente el retrato de busto de una señora siempre a punto de quitarse o de ponerse unos enormes lentes oscuros, que le cubrían la mitad de la cara y cuya identidad fisionómica resultaba difícil de establecer, motivo por el cual yo tendía a encontrarla enigmática, misteriosa y atrayente, como si se tratara de una adivinadora del futuro y cuya sistemática, regular y persistente aparición me estimuló a decirle por fin a Camilo que orillara el carro para verla de cerca. Me acerqué a ella y por entre los lentes medio transparentes alcancé a ver en el fondo de ellos el brillo de sus ojos y el dibujo de sus párpados medio dormidos, y entonces comprendí que Hilda, porque así se llamaba la señora, a pesar de estar refugiada detrás de esa óptica de antifaz, era una cara amiga en el Concejo, tal como ella lo proclamaba. Pero alguien que estaba cerca de mí, posiblemente motivado por la misma curiosidad que me había retenido unos minutos antes, arrancó las gafas oscuras del cartel para ver lo que había detrás de ellas

y se dio cuenta que detrás solo había pared, que la cara había desaparecido, que era más factible arrancarle la cara que quitarle las gafas. Cuando el curioso continuó su camino, decepcionado vi que Hilda había quedado descarada.

El pedestal sobre el que se erguía la estatua de George Washington estaba cuidadosamente adornado con los carteles de una facción socialista de un grupo de oposición, sobre los cuales el representado parecía apoyarse sin poder verlos porque miraba hacia arriba. Igual que hacia arriba señalaban las flechas del movimiento de la democratización liberal y hacia donde dirigía la mirada la mayoría de las fotos de los carteles electorales, como si todas hubieran sido tomadas por el mismo fotógrafo de estudio cuya materialidad comercial suele formar pareja con la apariencia espiritual del fotografiado; de tal manera el fotógrafo está habituado a mirar con superioridad a través de la cámara, como si esta fuera un aristocrático monóculo, el fotografiado tiene que colocar su mirada anhelante hacia un imaginario cuarto piso, en actitud de subir, de emerger celestialmente, como si se hubiera desprendido de todos los intereses terrenales que constituyen el estímulo de su vida. Y así me daba cuenta que el fotógrafo, después de determinar la posición, el punto de vista y la opinión del que mira una foto, desaparecía a través de ella como una eminencia gris, sin mostrar los efectos de su acción sobre las fotos —que sí toma—, por el hecho de que nunca aparece presente en ellas sino a través de las actitudes de los retratados, muchos de los cuales no las asumirían sino *in articulo mortis*, cuyo momento nos llega de todas maneras, a unos más temprano y a otros más tarde, a unos por la fuerza y a otros por la elección, a unos en vida por ganarse un pedazo de cielo o cualquiera otra posibilidad de poder, a otros cuando todo se acaba para ellos mientras para los demás sigue.

Más adelante y siempre por la Séptima, los carteles de una compañía de zarzuelas se mezclaban danzantes con las listas de jurados de votación, con los carteles privados: algunas veces cubrían las cabezas de los elegibles y estos parecían decapitados, otras veces los dejaban asomar los ojos como espías. Un cartel le sugería a una monja novicia que votara por el MOIR, otro cubría una señal de tránsito y confundía a los chóferes, y otro se incorporaba a la textura de una palmera tropical en vía de extinción.

En el Teatro Almirante proyectaban *La bofetada*, una película francesa cuya consigna de promoción explicaba el argumento en términos del conflicto entre padres e hijos con un enfoque realista y cálidamente humano. A pesar de ser domingo y de que el comercio no abrió sus puertas por ser día de elecciones, en el centro comercial de la 85 había payasos y gamines. Presentes estaban todos los interesados en obtener votos, los conservadores de azul, con sus cubiletes de cartón y sus palomas de paz; los liberales de rojo, con delantales, flechas y botones victoriosos; los disidentes de la tradición vestidos de ruanas estrelladas en rojo y amarillo y la fuerza disponible de verde oscuro con brazaletes, botas, cascos y fusiles. Entre la gente mi atención se centró en la actividad de una dama que me parecía reconocible, que iba agitada y eficientemente de un lado a otro de los puestos de votación y a quien yo perseguía con mi red fotográfica en actitud de cazador dominguero, como si en este jardín agrisado por las nubes, el clima, la llovizna y los malos presagios hubiera encontrado el brillo azul metálico y litigante de una mariposa de Muzo.

La persistencia de la lluvia y el cansancio de un domingo que no había sido de Resurrección ahuyentaban a votantes y mirones. Alguien que llegó cuando los jurados estaban a punto de cerrar las

urnas enseñó su cédula de ciudadanía y en vez del índice derecho hundió el izquierdo en el frasco de tinta magenta en un momento de inaprehensión de los jurados, quienes estaban decididos a invalidar el voto por la inconveniencia cometida; el incidente provocó la terquedad de los jurados y la alevosía del original votante, que se sentía con derecho de votar no solo por quien quisiera, sino también con el dedo que él quisiera. Trivial, irrelevante e ingenuo, sin embargo, el incidente era tal vez lo único que podía darle colorido y satisfacer el vacío que había dejado en el ánimo ese día que, ni de Pascua ni de fiesta electoral, terminaba con un lentísimo descendimiento de la luminosidad que desaparecía en la oscura quietud que trae consigo la víspera de un lunes. Una vez que hube seleccionado lo que más me atraía de todo el material tomado e imaginando como sería su exhibición, descubrí que había varias maneras de ordenarlo y que, dependiendo de la presentación en la galería y de la secuencia en que cada observador viera las fotos, cada visitante sacaría conclusiones predeterminadas por el ordenamiento. Así que empecé por organizar las secuencia yo mismo, determinando un género de prioridad que me llevaba a ordenar las fotos que más me atraían en primer lugar y las que menos en el último (porque consideraba importante incluir fotos que no me gustaban junto a las que sí me gustaban). Escribí el orden definido en el reverso de cada foto. Entregué el paquete a Camilo y le pedí que hiciera otro tanto, que les diera a las fotos algún tipo de ordenamiento, por gusto, por preferencia, por importancia, sistemático con la satisfacción o insatisfacción, en busca del orden en que él las mostraría en una galería; que escogiera el sistema organizativo que más le satisficiera y que yo registraría ese orden al respaldo de cada foto. Posteriormente le di el paquete de fotos a otras personas para que hicieran lo mismo, personas de diversos gustos, profesiones, educación, con o sin preparación

en arte, en política, en fotografía, y en este juego participaron un economista, un antropólogo, un periodista, una vendedora de arte, un fotógrafo, un crítico de arte, una pintora, un administrador de empresas, un ama de casa, un vendedor de productos, un profesor de historia, una madre, un alumno, un empresario, un galán y una actriz. Detrás de cada foto escribía el número de posición de la foto, número que sumaba al anterior y dividía por dos para tener un promedio, cuyo número indicaba la posición oprimida por esa foto en una clasificación general, lo cual también imaginaba que iba a hacer cuando las exhibiera. Poco a poco el paquete fue teniendo una organización en que ciertas fotos fueron quedando siempre en los primeros puestos, otras en los últimos y las demás en los puestos medios, cuyas imágenes se distinguían porque dejaban al observador indiferente frente a ellas. Por el formato, el tamaño y la imaginación de una participante del juego, fue posible asumir las fotos como cartas de naipes de una baraja socio-político-económica para un juego electoral que a veces practicábamos antes de comer como entretenimiento y aperitivo y cuyas reglas se iban estableciendo a medida que echábamos las cartas sobre la mesa, porque resultaba muy dificultoso establecer para este juego unas normas generales fijas, distintas de las que sirven para todos los juegos de cartas, como que un jugador baraja, otro parte, otro reparte y así se establece el orden en que se juega. Dependiendo de las tres o cuatro cartas que salieran a la mesa y como no había un palo de triunfo, podían ganar la mano los niños del Policarpa, o el general San Martín, o la fuerza disponible, o George Washington, o Hilda.

Solo dos años después, en un mes de enero sin pena ni gloria para el panorama artístico, fue exhibido el portafolio de elecciones de mitaca del 76 en Medellín con el nombre con que lo había bautizado:

Asunto público. Aproveché la oportunidad de ir a Medellín para que Javier viera las fotos que le había tomado. Cuando terminó de ver las siete hojas de contacto me dijo: «Esto parece cine».

Crítica a la crítica del arte/la ausencia de una historia del arte colombiano

Jaime Ardila

Un artista muerto es un buen artista: «hay la esperanza de resucitarlo», opinan los galeristas internacionales. Es de imaginar que el artista vivo todavía puede pelear en su favor y en el de su obra.

Por otra parte, el poder de los muertos es grande entre los vivos y gente hay que mama de los enterrados, que no puede dejarlos en paz merecida, que todavía busca resucitarlos. Vieja práctica de inmortalidad que se une al final del círculo (vicioso, naturalmente) con el gusto por lo escatológico. ¿Qué devengan los vivos por ese acto de resucitar a los muertos?

¿Habrà alguno de los resucitadores que se ocupe de cualquier cadáver, en general? ¿O será que el cadáver todavía posee los intangibles de su vida pasada?

Más que primitiva, la actitud es biológica: al apropiarnos de la resurrección de un determinado cadáver estamos comiéndonos

e incorporando a nuestra biología, a nuestras vidas presente y futura, la fuerza, el poder y los talentos que en vida tuvo el muerto.

De esta manera, corre uno el riesgo de disfrazarse para la posteridad y destapar la propia desconfianza. Curiosa manera de fabricar mitos de nosotros mismos, mitología que con el paso de los siglos se convirtió en mitomanía, historias para aterrar al creyente y al desinformado.

Hay casos frecuentes en que la venta de información es venta de paranoia, que, a su vez, representa el horror con que los medios informativos ven un público que se les volvió indiferente porque tiene que preocuparse por comprar otros artículos de mayor necesidad. Y los medios se hicieron esenciales y habitaron entre nosotros y crearon la estética de la paranoia.

Quién entiende eso: ¿estética de la paranoia? Es simple: se trata de que la percepción, que se hacía a través de los órganos de los sentidos, es un mecanismo que ha venido sufriendo golpes y ha ido desajustándose de lo que era para ajustarse a nuevas condiciones circundantes y, como los sentidos que antes eran hoy ya no son los mismos, es necesario fustigar la percepción por medio del terror. Si el ojo ya no ve, hay que tirarle el objeto a la cara. Si el oído ya no oye, hay que gritárselo, subir el volumen del altoparlante. Si la lengua no gusta, es necesario embutir e irritar las papilas. Si todo esto no funciona, hay que torturar. Y muerto este, pasemos al siguiente.

La crítica, historia, selección, exhibición, promoción y comercialización (¿se oye muy repetitivo?) del arte están participando de una crisis paralela a la de las finanzas. En el

arte igualmente hay autopréstamos: igual se juega con el dinero de los aficionados que confían en el nombre de las instituciones que respaldan las operaciones; igual se fugan del país después de abastecerse; igual hay intereses políticos a cambio de méritos propios. La regla del juego del arte es que no hay moral y el arte parece que dejó de ser cuestión de los artistas. Es lucha por la supervivencia o por el control del sistema operativo.

Somos un país de huérfanos de origen desconocido, sin padre, sin madre, sin gobierno. Y lo mejor del caso es que eso no está nada mal. Lo que sucede es que somos de esos huérfanos a quienes no se les ha muerto el papá y hemos tenido que convertirnos en Cenicienta porque hasta madrastra nos tocó. Pero no estoy hablando de cuestiones familiares: se trata simplemente de que somos huérfanos, culturalmente huérfanos. Somos un gusto acéfalo. Y lo mejor del caso es que eso tampoco está mal. A partir de los años cincuenta ocurrieron las segundas nupcias del arte y nos tocó aceptar el hecho de que el arte moderno en Colombia comenzaba entonces. Posteriormente, con los desarrollos y proceder más sutiles de violencia y dictadura, nos vimos obligados a soportar con paciencia las adversidades y flaquezas de nuestros prójimos. Gracias a Dios no todo fue flaquezas y adversidades en ambas décadas, ya que en la primera tuvimos en cambio la fortuna de que todo se nos diera en intangibles. (¡Gusta la palabrita!). Uno de ellos fue el cubismo con cuya teoría —de cuatro décadas antes de los cincuenta— fue posible agrupar, como quien encierra estudiantes en la Plaza de Santamaría, a los únicos colombianos válidos como representantes de una teoría no tan válida en su aplicación, pero sí en su funcionamiento. El cubismo en todo caso sirvió para definir a un gran grupo que no era cubista, pero estaba de «moda» ser cubista. Igual que sucede en la música con todos los que no saben

qué están oyendo y cuando oyen una sinfónica dicen: «¡Eso que suena es música clásica!». Y listo. Por eso el cubismo fue arte moderno en Colombia a partir de los años cincuenta.

Pero ahí ya estaban el expresionismo abstracto y el arte pop. Entonces, corre a ponerte al día. Y así tuvimos de ambos, más del segundo porque pasaron los años que siempre terminan pasando. Fuimos volviendo los ojos hacia atrás miradas prohibidas en Sodoma, Gomorra y Bogotá: con ojos para preguntarle de dónde veníamos, pero no con bobería, ni con el interés de obtener unos datos que cualquiera encuentra sin casi investigar.

La historia del arte en Colombia no se ha hecho. Ni siquiera se ha hecho la llamada historia patria. Algunos lectores ya están pensando que es una equivocación, que es mentira, que no es cierto. Igualmente, no se ha hecho. No ha podido hacerse y muchos son los motivos para que esa imposibilidad sea posible. Lo que sí se ha hecho es empezar a escribirla, porque en todas las historias que se han escrito hay párrafos, frases y datos que serán muy útiles al que por fin la escriba. Quién sabe cuándo se pueda. Necesitaremos muchos gobiernos en los que sí se pueda y simultáneamente escritores capacitados para hacerlo. Ni poetas, ni novelistas. Ellos tienen, o tendrán, una obra por realizar que, esperamos, no la abandonen por inscribirse en la historia, cosa muy tentadora. Dije que la historia del arte en Colombia no se ha hecho. Hasta ahora lo que tenemos son crónicas, directorios de artistas y cronologías del arte, todos disfrazados de historia. Igualmente, la obra de un artista no se estudia. Por eso el artista siempre sabe más de su obra, que todos los escritores que sobre él y su obra escriben. Consecuencia de lo anterior es que la crítica escrita no sea objetiva porque no se toma el trabajo de serlo. Pero

bueno, ser objetivo no debería ni siquiera considerarse como un argumento porque nadie hasta ahora ha podido ser objetivo, porque eso no existe sino como una abstracción, una irrealidad, un antónimo que ayuda a definir la subjetividad. Pero, como tanto lo han dicho con otras palabras, la crítica del arte no es ni siquiera subjetiva. Es principalmente adjetiva. De ahí el éxito de Marta Traba en Colombia, en donde nadie se arriesga a ser subjetivo, Traba es para todos los colombianos artistas o no, la estrella de la valentía, del atrevimiento y de la subjetividad. He ahí la admiración de todos y muy merecida. Cualquiera con Marta Traba siempre tiene guardaespaldas, sea para bien o para mal.

La historia del arte hasta hoy escrita es un anecdotario de muy poco interés. No podría serlo de otra manera. Así que no nos engañemos más sobre el asunto de que sí tenemos historia, críticos y escritores de historia y de arte. La historia nos la hemos inventado y por eso tenemos tantos aspirantes a novelistas o a cuentistas con presunción de historiadores que nunca llegan ni a lo uno ni a lo otro.

La historia del arte no es sustantiva. Es adjetiva. Ya lo dije y me parece mejor repetirlo para poder continuar. En nuestra historia del arte, que no tenemos, las alabanzas y los menosprecios además han perdido hoy cualquier fuerza que pudieron tener ayer porque los insultos y alabanzas, cuando repetidas, dejan de oírse, como la lluvia. Porque los escritores carecen del arte de la disciplina, de la investigación y del análisis. La historia no pasa de ser una búsqueda de datos y, a cambio de análisis, hay «borrón de un plumazo». Esto quiere decir que un pintor puede desaparecer por la ignorancia del que escribe, bien porque lo ignore en sus comentarios, porque el escritor es ignorante o simplemente porque le queda grande la obra del artista. Y de una

vez concluyamos consecuentemente: no hay riesgo de que esos desconocimientos e incapacidades sean reconocidos por los escritores de arte. Lo máximo que llegan a decir es que no es su campo. ¿De quién entonces? Para esa pregunta no hay respuesta.

En la historia y en la crítica hay errores de tan abultado anacronismo como analizar al Figueroa de los Bolívaes planos con base en el arte pop, el bulto, o paquete chileno, es como de 130 años. ¡Qué tal! ¿Será que no hay otra manera de apreciarlo? Arte dizque es pura estética, pura percepción de los sentidos, puro gusto —y disgusto naturalmente— personal. Personalísimo. Claro, para eso sí somos subjetivos y se nos olvida hasta lo que sabemos. Por eso el principio que se sigue para escribir la historia y la crítica del arte es el acuerdo gustoso con la obra del artista, con la persona del artista y, sin lugar a duda y, sobre todo, con el propietario de un cuadro, o mejor, de una colección valorizable.

Por ahora, si acaso hay crónicas de dónde podrá hacerse historia. Por otra parte, no son tan buenas las crónicas son regulares, apenas. Ni entretienen —cosa muy importante— ni producen interés. Uno se siente engañado con ellas. Si uno se pone a buscar, quizás haya una crónica, a veces dos, porque a veces también el escritor se da el lujo de ignorar a alguien porque, como pasa con la mayoría de los artistas, son personas difíciles en su trato y poco aguantan al escritor cuyo único mérito en la producción de lo artificial es su propia falsedad.

Por el artista hablan el crítico y el historiador, poniendo palabras en su boca, pensamientos que nunca tuvo, ocurrencias que cuando las lea siempre lo harán sonreír —entre piadoso y satisfecho— al darse cuenta de la ignorancia del escritor, o de lo bien que le cae

esa mentira para acuñar el comercio o valorización de su obra. Pero también por la misma vía, el artista ayuda a configurar la propia anemia que sufrirá al pasar unos pocos años. Las obras del artista comienzan a no ser suficientes por ellas mismas, a no tener respuestas, o, como sería ya común decirlo, «no hablar por sí solas».

La crítica e historia del arte colombiano también están basadas en abstraccionismos, en inconcreciones. Léase: *En nada concreto*. Si cada vez que el lector aficionado al arte, al leer una frase, comenzara sistemáticamente a hacer preguntas ¿Por qué? ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Cuál? La teoría construida por el escritor quedaría sin respuestas. Porque las teorías del arte y sus correspondencias suelen fabricarse en forma de frases irresponsables, esto es, que no tienen respuesta. Entonces: ¿qué va quedando en esencia? Que solo son artistas aquellos quienes el escritor puede fabricar una terminología y establecer por medio de ella una clasificación, unos límites, un predio —como en cualquier tenencia de tierra— desde aquí hasta allá y desde allá hasta acá, pasando por ese cruce, que no tiene nada que ver. Es posible que llegue un momento en la vida de una persona en que descubra, en las hojas de un álbum, o entre las páginas de un misal, o en una caja de galletas, entre registros y raciones, la foto de un antepasado. Puede igualmente suceder que esta persona no pueda reconocer que ese señor o esa señora o pareja de campesinos vestidos para la foto, como ciudadanos de pose distinguida, son sus propios parientes. Puede ser también que no se trate de una fotografía fácilmente reconocible como tal, una foto coloreada, una pintura... tal vez. Puede ser que alguien cercano le diga que esos en la foto eran los papás de su abuela María y que la foto fue tomada en Zapatoca por un fotógrafo muy famoso de apellido extranjero, que se llamaba... ¡Esta memoria

mía si ya no sirve! ¿Cómo era?... El señor este... Duperly, sí eso es, un fotógrafo muy famoso que fue una vez hasta Zapatoca y la gente se mandó fotografiar. Me acuerdo perfectamente de que todos nosotros fuimos porque el señor iba a estar por unos pocos días solamente y eso fue. Crónicas y crónicas de muchas personas de buena y mala memoria, a veces una, o dos, o cinco, más o menos personas en cada familia, esperando que aparezca el descubridor del antepasado reconocible para colocarle un marco y ponerlo sobre una mesa o clavarlo en la pared por el gusto de ir encontrando su propio origen de las especies, el orden de sus apellidos, la grandeza del vacío con la mediocridad de las vidas de los antepasados, cuya biología tal vez se advierte todavía o se manifiesta definitivamente en el presente.

Sin embargo, no todos tuvieron la oportunidad de encontrar en los misales o en las cajas de galletas esos recuerdos que más tarde pondríamos en el lejano lugar de lo reconocido, porque fotos o pinturas eran para gente mayor, gente adinerada, gente vinculada a la historia del país. Pero lo que sí tuvimos fue la oportunidad de que las madres dedicadas a la profesión del hogar nos dejaran por ahí los álbumes con las fotos del recién nacido, del bautismo, del matrimonio de la tía, y del día que se acordaron de llevar la máquina al parque y nos tomaron un retrato, pasto y cielo y una figurita allá lejana, ese eres tú; y el horizonte medio caído porque la cámara había sido girada ligeramente en la misma dirección en que se había presionado el botón disparador: millones de fotos apenas copiadas por contacto de negativo y papel, o ligeramente ampliadas, que conformaron por años, y todavía conforman, la anécdota historiada de nuestras vidas y las de muchos hombres y hechos a los que el tiempo y las generaciones han honrado u honrarán, con justicia o sin

ella; generaciones a las que por suerte les toca aprender a valorar el pasado en algún grado, así sea en aquel que nos atañe personalmente o por falso narcisismo de familia.

Comentario de Camilo Lleras a la ponencia «Relación entre realidades y estilos de la fotografía en América Latina», realizado con Jaime Ardila

Cuando comprendimos lo que significaba relacionar realidades y estilos de la fotografía en América Latina, nos dimos cuenta de que el tema de la ponencia era desmedido en todas sus proporciones y sentidos y que la única salida posible era darle tratamiento de emergencia.

Comenzamos a resolver el asunto cuando advertimos que casos como este ocurren cuando alguien nombra generales en el campo de batalla; sin duda por eso muchos morimos en combate demasiado pronto.

Por otra parte, el hecho de hablar de estilos en relación con fotografía siempre nos producía más confusión que claridad.

El deseo de aclarar conceptos surgió precisamente cuando recordamos que, en su libro *Pencil of Nature*, Fox Talbot dice que la fotografía es un proceso por el cual es posible hacer que los objetos de la naturaleza se delineen ellos mismos sin la ayuda del lápiz del artista.

Eso significa que cuando se trata de representar los objetos del mundo exterior, la fotografía no requiere la habilidad manual del pintor que, al no requerirla, disminuye nuestra preocupación por la manufactura de la obra de arte y que, todo eso contribuye a reducir el tradicional énfasis en el estilo.

Así y desde su invención, la fotografía siempre ha tenido el estilo de lo hecho a máquina.

En la historia de la fotografía podemos encontrar fotógrafos vinculados con estilos. Así sucede en la llamada fotografía artística, en el pictorialismo, en las fotos hechas sin cámara, etc. En cualquiera de estos ejemplos, el fotógrafo se encontraba más comprometido con la problemática de la pintura como medio, y del arte, que con la de su oficio.

De manera que, cuando hoy día alguien sugiere que denominemos la fotografía según estilos, es claro que desea establecer una relación con la pintura; relación cuyo propósito es convertir la fotografía en arte y la copia fotográfica en objeto de galería.

El segundo problema, con que nos enfrentamos al comentar esta ponencia, fue la falta de material de estudio sobre el tema propuesto. Pero vimos que, así como este es el primer coloquio, también es la primera vez que se discuten públicamente los problemas de la producción fotográfica latinoamericana.

En tercer lugar, observamos que la investigación de este tema le corresponde a historiadores y críticos de arte y de fotografía quienes, en colaboración con fotógrafos y artistas, realizarán una labor más profesional y propia.

En cuarto lugar y como consecuencia lógica de lo antes dicho, observamos que la ponencia no puede precisar las relaciones que propone el tema. Y queremos aclarar que allí donde el tema habla de estilos, nosotros hablaremos de géneros.

Del ensayo escrito por García Joya, el punto que más nos interesa tratar es el que se refiere a la clasificación de nuestra fotografía profesional en cuanto a géneros: la fotografía científica, la comercial, la periodística y la que utiliza el artista. Lamentamos que el discurso sobre la fotografía científica quede clausurado con documentos poco convincentes como que dicho género está subordinado completamente a la especialidad a la cual sirve.

Que esto pueda ser así no depende del género sino del fotógrafo. Otro argumento además deja suponer que la ciencia es neutral cuando dice que la foto científica no tiene independencia para manejar ideas.

Desconocemos la labor de los fotógrafos latinoamericanos en este campo, pero sabemos que se practica. La fotografía es un medio de origen científico y la ciencia se ha encargado de promover su desarrollo técnico al ritmo de sus necesidades en diversos campos. En cuanto se reconocen las relaciones entre técnica y estética, vemos que la labor del fotógrafo científico nos interesa porque tiene mucha información.

Muy importante consideramos la manera como García Joya aborda el tema de la fotografía comercial, subdividida en la foto publicitaria y el retrato de estudio. La actitud del ponente es valiosa y queremos enfatizarla con otros argumentos que nos llaman la atención.

Efectivamente, la foto publicitaria es un lastre penoso para el fotógrafo, para el medio y para aquellos a quienes manipula a nivel inconsciente.

Dicha fotografía motiva al hombre para que invierta ese orden de prioridades en el que las realidades van primero y las fantasías después. En el nuevo orden publicitario, las fantasías van primero.

De esa manera nos extrañamos de las verdaderas necesidades hasta vernos, como dice García Joya, harapientos, pero con televisor transistorizado, sin nada, pero al día.

La foto publicitaria es un típico lobo con piel de oveja: pone mucho énfasis en los materiales con que construye su imagen y hasta llega a disfrazarse de arte para ennoblecer el producto anunciado.

Adicionalmente y como dice García Joya, la foto publicitaria se caracteriza por esa apariencia internacionalista que no se decide a ser de ningún país en particular. A veces tiene más un refinado carácter europeo que el icónico y violento carácter de los norteamericanos.

Esa apariencia internacional constituye un problema más en la ya difícil búsqueda de nuestra identidad. Y así como cualquier distracción que interfiera con el normal logro de nuestra identidad, el carácter internacionalista de la foto comercial contribuye a borrar las peculiaridades de nuestros países y a uniformarlos.

Sin embargo, no todo es negativo en la foto publicitaria: contiene material informativo aprovechable, en el cual se proyecta, como en un espejo, el sistema de poder que nos gobierna o al cual somos adictos.

Dice McLuhan que los anuncios publicitarios siempre nos traen buenas noticias. Aprovechamos ese descubrimiento para hacer la distinción sobre qué son noticias y si son buenas; pero el hecho de que siempre sean buenas nos parece de un idealismo sospechoso.

En referencia al retrato de estudio, nuestro colega Jaime Ardila dice que para el retratista la obra de misericordia por excelencia es: «Enterrar a los muertos». A través del buen humor, Ardila nos revela que el retratista puede explotar al cliente con sentimientos de caridad cristiana.

En los retratos de estudio, la melancolía por el ser querido y la actitud complaciente y zalamera del fotógrafo van estableciendo los patrones de funcionamiento. El género del retrato de estudio está constituido por posturas del modelo que pronto se convierten en modelo de posturas.

Con el género del retrato, la fotografía inicia el camino que la conducirá al arte. La fotografía reclama su carácter artístico en cuanto se convierte en negocio próspero, o sea, en producto de mayor valía. Al conocer este dato, muchos fotógrafos renuncian públicamente al calificativo de artistas, al cual aspiraban íntimamente.

Puesto que el retrato es un género comercial agradecido, la actitud del fotógrafo retratista no es crítica sino condescendiente. Por lo general, detrás de la cámara de un retratista hay un hábil comerciante en cuyas imágenes vamos a reconocer los intereses capitales que lo motivan.

La fotografía puede mentir cuando a través de ella buscamos representar la naturaleza; pero miente un poco menos cuando

en los retratos buscamos la proyección del fotógrafo sobre su modelo. En el caso específico del retrato, la cámara suele mostrar el carácter del fotógrafo y sus referencias con las clases que fotografía. En la biografía de Marcel Proust escrita por George Painter, hemos encontrado el siguiente párrafo: «Madame Proust, para compensar el mal efecto de un retrato en que el fotógrafo la había sacado con una mueca, mandó a su hijo otra foto en la que aparecía con aire de inspiración. Con agudeza, Madame escribió: “Parezco Goethe, con la vista alzada a la ventana del cuarto piso, y como si dijera: *Estoy enamorada de alguien perteneciente a una esfera superior a la mía*”».

En la mayoría de los casos, cuando miramos un retrato, no nos interesa tanto la persona que aparece allí, sino la manera como el retratado le sirve de espejo al fotógrafo. O sea, la manera como el fotógrafo nos revela su personalidad e intereses de clase a través de otros.

En algunos retratistas la técnica es limpia, severa, sofisticada, intelectual, internacional, y podríamos decir que aristocratizante. En otros, descubrimos más fácilmente el artificio a través del retoque de los negativos, el coloreado de las copias, la firma de elegante caligrafía y la exhibición en la vitrina-galería de su negocio, al que llama Foto Arte Rodríguez, por ejemplo, en dónde arte es sinónimo de permiso para especular y no representativo de buena calidad conceptual.

En estos tipos de retratistas se suele confundir artista con actor y arte con farándula.

En la primera Muestra de Fotografía Latinoamericana, exhibida actualmente en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México,

encontramos retratos. Es una lástima que en la misma muestra no haya también fotos de publicidad, porque la confrontación de estas con los retratos sería valiosa.

La finalidad de la fotografía periodística es la de llegar a ser impresa junto con textos y titulares: no como un objeto aislado sino integrado a la realización colectiva que es un periódico.

La función que debe cumplir es la de reportar información visual suficiente sobre diversos acontecimientos que el espectador no ha podido presenciar personalmente.

Mientras García Joya destaca la función de la foto periodística como testimonial del sufrimiento de nuestras gentes y de la explotación de clases, vemos que no enfatiza suficientemente en la documentación de acontecimientos igualmente válidos de la informática, aunque estos sean menos urgentes que los primeros.

Entre los segundos consideramos la información visual sobre la vida social de nuestras ciudades, sobre los estragos causados por fenómenos naturales, sobre los triunfos o derrotas de nuestros deportistas, etc.

La documentación visual de tales eventos ha sido provechosamente utilizada por nuestros artistas y literatos y complementa el archivo histórico en nuestros pueblos. Sobre todo, en los casos que pueden atentar contra el funcionamiento del régimen establecido, es efectivo si existe control de prensa y censura a la libertad de expresión, aunque no en todos los casos. Cualquiera puede saber que la información se nos suministra con gotero, porque ella es un eficaz instrumento de poder. Así no estén escritas, las normas

de censura son efectivas para el documento visual o escrito. Usualmente, fotógrafos y periodistas tenemos que darnos mañas para presentar ciertos documentos.

Pero no sola censura es el problema. En muchos casos sucede que nuestros periodistas y reporteros gráficos carecen de la conciencia política que les permitiría abordar algunos temas con positivo interés nacionalista. A lo cual debemos agregar que ello puede tener su causa en el desconocimiento de la historia de nuestros países.

En la cuarta y última parte del esquema en discusión está la fotografía como medio que utiliza el artista, sea este pintor, escultor, grabador, etc.

La fotografía como medio representa un capítulo de importantes implicaciones en la historia del arte. Una de ellas es que en la obra de muchos artistas contemporáneos lo único que queda es el documento fotográfico y eso es lo que se exhibe al público.

De allí se deriva que la obra de un artista puede ser simple o inteligible. A la vez, se acentúa el valor de exhibición sobre el valor de culto en la obra de arte, o sea, que, al ser exhibida, la obra del artista informa, comunica y no busca convertirse en un objeto de culto.

La importancia de los logros de un artista en este campo depende primordialmente de su creatividad y, en segundo lugar, de la comprensión del medio fotográfico y sus implicaciones.

Durante más de un siglo, la fotografía persiguió al artista tradicional y moderno: cada vez que aparecía una nueva técnica pictórica,

el fotógrafo la reproducía con éxito insuperable. Finalmente, la fotografía resultó ser muy apropiada para que se reconociera la importancia del concepto en la obra de arte.

Si en el pasado fue posible eludir las implicaciones de la fotografía en el campo artístico, estas se reconocen con la aparición del artista conceptual. Para este último, el simple documento de la obra tiene más valor que la belleza fotográfica con que se ejecute. Con ello acentúa las características automáticas y técnicas del medio. La famosa frase *«You press the botton, we do the rest»*, adquiere una nueva dimensión en la cual no importa si quien oprime el disparador es artista o no.

Quienes usamos la fotografía como medio estamos interesados en lo plural, lo serial, lo secuencial, lo vario, lo colectivo. Esto se debe a que reconocemos que el contexto en que vivimos y trabajamos es complejo. La manera de expresarlo y de comunicarnos es expansiva, propende hacia la invasión, no se deja reducir por sinterizaciones, ni se enmarca en estilos, aunque sí puede conformar grupos ideológicos.

Esta actitud del artista actual —para quien pintura, escultura o fotografía son medios y no fin— pone en entredicho todo lo negativo que puede haber en lo tradicional. Es posible que, por ese motivo y por el cambio que ello supone, tal actitud no es bienvenida en nuestros museos y salones nacionales. Tampoco lo es en las galerías.

Entonces, es apenas normal que nos cuestionemos sobre dichas instituciones puesto que no satisfacen las necesidades del artista actual. Esto plantea un problema de supervivencia. Pero no es

imposible mantener separada la actividad de la que el fotógrafo extrae para satisfacer sus necesidades materiales, de otra en la cual siempre, y de por vida, tendrá que invertir. El artista es un inversionista en valores creativos y no un expendedor de material procesado.

No somos pesimistas en cuanto al problema de la supervivencia, y consideramos que la fotografía es un medio valioso para los pueblos de América Latina porque el hecho de que no seamos diestros pintores no nos resta creatividad y porque la fotografía enseña a mirar.

Dada la amplitud del medio fotográfico, en el que pueden presentarse excesos de formalismo o de ideología, ninguno es positivo para el hombre creativo. Nada nos parece más morboso que pasar de artistas gracias a la habilidad y primor de la técnica, al contraste de la luz, al ángulo de toma, a la exhibición de texturas, grafismos y títulos poéticos. E igualmente nos parece lamentable la imagen de panfleto político, de cartilla proselitista, que viene convirtiéndose en pasaporte fácil para quienes confunden arte con política y no pueden mantener estas actividades juntas, pero no revueltas.

Nos llama la atención el documento fotográfico por el valor que tiene no solo para el fotógrafo profesional, sino para el observador, para el artista, para historiadores o científicos y para el aficionado, quien puede hacer documento a partir de la vida cotidiana.

Exposiciones como las que hoy presenciamos, y relaciones como las que estamos estableciendo, constituyen los primeros pasos para comunicarnos y comentarnos qué estamos haciendo, cómo, por qué, para qué y para quién. Y para saber si en nuestro quehacer hemos encontrado satisfacción a nuestras necesidades como hombres, como profesionales y como artistas.

ENTREVISTA

Auto-reportaje. Camilo Lleras-Jaime Ardila⁹⁵

¿Cuándo empezó?

CLL: Como aficionado, alrededor de 1967, tomando fotos de mis amigos y compañeros del colegio. Como profesional fue en 1971, cuando abandoné la universidad, en la cual me encontraba cursando el primer semestre de Pintura tras haber hecho tres años de Arquitectura.

¿Cómo empezó?

CLL: Haciendo fotografías para un catálogo de muñecas de trapo y algunos retratos para anuarios de colegio.

¿Por qué se dedicó a la fotografía?

CLL: Desde mi ingreso a la universidad estaba en busca de medios de expresión. Primero los busqué en la arquitectura, luego en pintura y finalmente me sentí atraído por aquello de que la fotografía es un arte fácil.

Pero ¿sí es fácil la fotografía?

95 Publicado parcialmente en *La Tarde*, Pereira, miércoles, 14 de julio de 1978, con el título “El discreto encanto de la burguesía”.

CLL: Depende del uso que se le vaya a dar. Tomar las fotos de recuerdo de un paseo es más fácil que organizar el paseo. Pero el dominio del medio requiere mucho estudio, mucha práctica y dedicación de tiempo completo, horas extras, domingos y feriados.

¿Dónde aprendió fotografía?

CLL: Básicamente soy autodidacta, aunque recibí algunas lecciones de laboratorio. Aquí no hay dónde aprender fotografía en serio.

¿Qué hay de fotografía en Colombia?

CLL: Reportería gráfica, fotografía publicitaria, de identidad y fotógrafos de parque. Resumiendo: fotografía comercial.

¿Por qué no se aprecia la fotografía como arte?

CLL: En Colombia porque la gente ignora las cualidades propias de la fotografía y solo ve el lado fácil, el lado «Instamatic»

La fotografía fue admitida en el Salón Nacional de Artistas en 1973. ¿Eso qué significado tiene?

CLL: Es solamente un buen punto de partida, pero llegó con un retraso de más de 100 años con respecto a los salones de arte en Europa.

¿Se necesita arte en Colombia?

CLL: Si hacemos una lista de las necesidades del país creo que el arte ocuparía más o menos el lugar No. 756.

¿Cómo le fue en su primera exposición en la Galería Monte Ávila?

CLL: Muy bien. Según tengo entendido mucha gente asistió y, en general, los comentarios fueron favorables.

¿Qué ha sido lo más importante de su carrera?

CLL: Los autorretratos, pues por medio de ellos he logrado comunicarme, incluso conmigo mismo.

¿Hace fotografía de desnudo?

CLL: De vez en cuando. La dificultad radica en encontrar a la persona adecuada y que, además, no sienta que se está prostituyendo por el hecho de posar desnuda.

¿Hace trabajos comerciales?

CLL: Lo menos que me sea posible y esto para poder disponer de los medios económicos suficientes para continuar haciendo fotografía creativa.

¿Qué siente cuando vende una foto?

CLL: Satisfacción y ganas de tomar Alka-Seltzer, por aquello de lo que «Después de lo que más me gusta...»

¿Qué hace cuando no está tomando fotos?

CLL: Ir al cine, tomar tinto y leer. Yo soy algo que se podría definir como un cine-adicto-toma-tintos.

¿Qué proyectos próximos tiene?

CLL: Corregir algunas secuencias de autorretrato a las cuales no les he podido dar el visto bueno y comenzar a trabajar sobre una serie de secuencias de vida cotidiana; las tengo planeadas hace mucho tiempo y ya es hora de que dejen de ser solo ideas.

Ya que usted cuenta historias en secuencias ¿qué tipo de historias prefiere?

CLL: En mis fotos, las historias de gente común y corriente en su

ambiente natural; podríamos llamarlas historias cotidianas. Para leer me gustan más las historias de tipo autobiográfico.

¿Qué relación tienen sus secuencias con las de otros fotógrafos que hacen secuencias?

CLL: El ser secuencias. Usamos el mismo medio de expresión, pero generalmente con distintas intenciones. Es igual que la relación que existe entre todos los dibujantes que usan lápiz y papel.

¿Qué hay de novedoso en sus fotos?

CLL: No mucho. Lo que sucede es que en Colombia no se habían hecho secuencias, pero hace casi un siglo que se hicieron por primera vez en los Estados Unidos. En las otras fotos hay trucos de laboratorio muy evidentes, lo cual se ve extraño, pues los fotógrafos colombianos siempre han escondido y repudiado ante el público estos trucos, sin darse cuenta de que de hecho la fotografía ya es un truco.

¿Qué es lo que más le gusta de la fotografía?

CLL: Ese aspecto de armario viejo en el cual a medida que más se busca menos se encuentra. Es una caja llena de sorpresas en cada rincón. Algunos buscan y encuentran juguetes, otros encuentran tesoro. Hay para todos los gustos.

¿Cuál es su fotógrafo favorito?

CLL: Es una pregunta difícil de responder. Admito a muchos fotógrafos, cada uno en su especialidad. Por ejemplo, a David Douglas Duncan como fotógrafo de guerra, a Arnold Newton como retratista y a David Hamilton en desnudos. Si tuviera que decidirme por uno solo, sería Robert Frank quien se ha especializado en fotografiar el modo de vida de los norteamericanos.

¿A quién considera el mejor fotógrafo colombiano?

CLL: No me gusta poner a las personas en escala de mejor o peor. Admiro mucho el trabajo de Hernán Díaz en retrato y el de Carlos Caicedo en reportería gráfica. Germán Téllez es un excelente fotógrafo de arquitectura.

¿Por qué su homenaje a Magritte se llama «Retrato de un hombre brillante»?

CLL: Yo no me imagino a un «hombre brillante» con un aspecto diferente a ese.

¿Cree en Dios?

CLL: Rehúso responder para evitar que la Junta de Censura le eche tijera a la exposición y la clasifiquen para mayores de 18 años.

¿Qué le impresiona?

CLL: El abrigo de leopardo de la Niña Ceci.

¿Cómo le parecen los cortometrajes nacionales?

CLL: En su gran mayoría efectistas y coactivos. Son como las fotos de ranchos y pordioseros que tantos fotógrafos toman para conmover a la gente. Lo que debería ser una denuncia objetiva se les vuelve lloriqueos compasivos o panfletos mal redactados. No he visto un solo cortometraje que me deje con deseos de volverlo a ver.

¿Si usted como fotógrafo estuviera al servicio del gobierno que haría?

CLL: Esperar a que me echaran pues mi habilidad como fotógrafo no llega todavía al punto de mostrar las cosas bien cuando están mal.

¿Qué ha sido lo más importante en su carrera?

JA: Tres cosas. Saber que podía hacer fotografía. Conocer el medio con sus posibilidades y limitaciones. Y estudiar el material histórico producido desde el invento de la fotografía.

¿Qué hay de fotografía en Colombia?

JA: Primero que todo, retratos. La fotografía siempre ha comenzado por invadir ese campo que antes le pertenecía a la pintura. Del retrato se puede pasar directamente a la reportería gráfica y a la fotografía publicitaria (hablo de Colombia). Pero la primera supera a la última con gran ventaja, pese a que la reportería en Colombia es mucho más ilustrativa que informativa.

¿Qué opina de los trucos en fotografía?

JA: La fotografía es el gran truco. Con la misma fotografía directa, sin manipulaciones ni retoques se representa la realidad de manera subjetiva y susceptible de engaños. Con solo mirar a través de un lente gran angular, ya las cosas son distintas. El truco es propio del medio, porque es el medio.

¿Cómo pasa de la foto directa al montaje?

JA: A través de la copia múltiple. Por este sistema, se copian varias imágenes en el mismo papel, sin que se note la unión artificial entre ellas. Una vez hice copias múltiples de torsos desnudos, y me di cuenta de que se requería una gran habilidad manual y una paciencia más allá de mis límites. La idea de volverme un mago del laboratorio no me llamó la atención, pero la imagen de la copia múltiple sí. Entonces, busqué mi propia solución: separé las imágenes.

¿Qué relaciones tienen sus montajes fotográficos con otros montajes?

JA: Otros fotomontajes que conozco tienen finalidades diferentes a las mías y requieren una manera de aproximación más compleja y menos económica. En algunos casos se cuenta una alegoría o una historia: existe una narrativa que no se encuentra en mis montajes. En otros se trata de describir un proyecto que se fotografía desde diversos ángulos, que deben ser vistos simultáneamente por el observador. Los foto montajistas Dadá utilizaron el método para integrar el mundo de las máquinas y la industria al mundo del arte, por ejemplo. Yo realizo mis montajes a partir de un solo negativo, de una sola toma, o sea, un solo ángulo; aprovecho la transparencia del negativo para presentarlo al derecho y al revés. Muestro una imagen que no existe en la realidad exterior: árboles que se miran al espejo. Cuando trato de explicar mis montajes me siento como hablando de la Santísima Trinidad.

Dicen que usted se repite en sus fotos. ¿Qué contesta?

JA: La repetición es deliberada. Con eso y todo, las fotos no son idénticas. ¡Qué tal!

Muchos de sus árboles se llaman genealógicos. ¿Por qué?

JA: Cuando vi realizado mi primer proyecto para el árbol Buendía (que en ese entonces no se llamaba así), me di cuenta de que un árbol tan complicado debía ser genealógico. Por otra parte, la genealogía usualmente se representa en forma de árbol construido.

¿Por qué parafrasea a García Márquez en algunos títulos de sus fotos?

JA: Hay frases de García Márquez que encuentro muy acordes con mis imágenes. Yo busco los títulos para mis fotografías en los libros. De Nietzsche he tomado varios.

¿Por qué cree que José Arcadio Buendía no logró fotografiar a Dios?

JA: Es raro. A lo mejor las placas de daguerrotipo ya estaban vencidas.

¿A qué se debe esa insistencia de los fotógrafos colombianos por los ancianos o los techos y casas de La Candelaria?

JA: A que todo lo conmovedor se vende muy bien. El comentario también es válido para los techos y casas de La Candelaria. Por otra parte, no he tenido la oportunidad de ver un estudio histórico y objetivo de las casas de La Candelaria.

¿Ha tomado fotos de Villa de Leyva y Guatavita?

JA: De Villa de Leyva tomé transparencias de color y negativos blanco y negro. De ese material no archivé nada.

¿Cuál es el personaje más fotogénico de Colombia?

JA: En blanco y negro: Lara

¿Cuál ha sido su pasión, su manía?

JA: ¿Mi manía? Repetir películas.

¿Cómo le parecen los cortometrajes nacionales?

JA: Por pocos he sentido el deseo de verlos por segunda vez. Pero ya se advierte que algunos directores, editores y camarógrafos sobresalen dentro de la maraña comercial que caracteriza y determina el cortometraje que vemos en los cines.

¿Se necesita arte en Colombia?

JA: La sociedad no lo exige.

¿Qué papel desempeña la crítica de arte en Colombia?

JA: Aquí no existe crítica de arte.

¿El crítico hace al artista?

JA: He tenido la increíble oportunidad de oírlo.

¿A quién considera usted el mejor fotógrafo colombiano?

JA: Eso tampoco existe porque lo mejor es enemigo de lo bueno.

¿Se interesa por la política?

JA: Solamente como observador y como tal me interesa más seguir el proceso de desarrollo que participar. De la política me interesa la actuación de la gente.

¿Qué opina de que en Colombia haya de vez en cuando dos presidentes al mismo tiempo?

JA: Esa es una «frase de cajón» de Salcedo.

¿Tiene fe en Colombia?

JA: La pregunta me provoca una imagen difusa.

¿Cómo recibió la noticia del impuesto de ventas a la fotografía?

JA: El impuesto está dirigido a la fotografía comercial específicamente. El decreto me hizo pensar que la fotografía en Colombia es, primeramente, un servicio público.

¿Pertenece a la izquierda potencial del país?

JA: A veces leo la verdadera *Alternativa*.

¿Qué hace cuando no está tomando fotos?

JA: Fotomontajes

¿Vive de la fotografía?

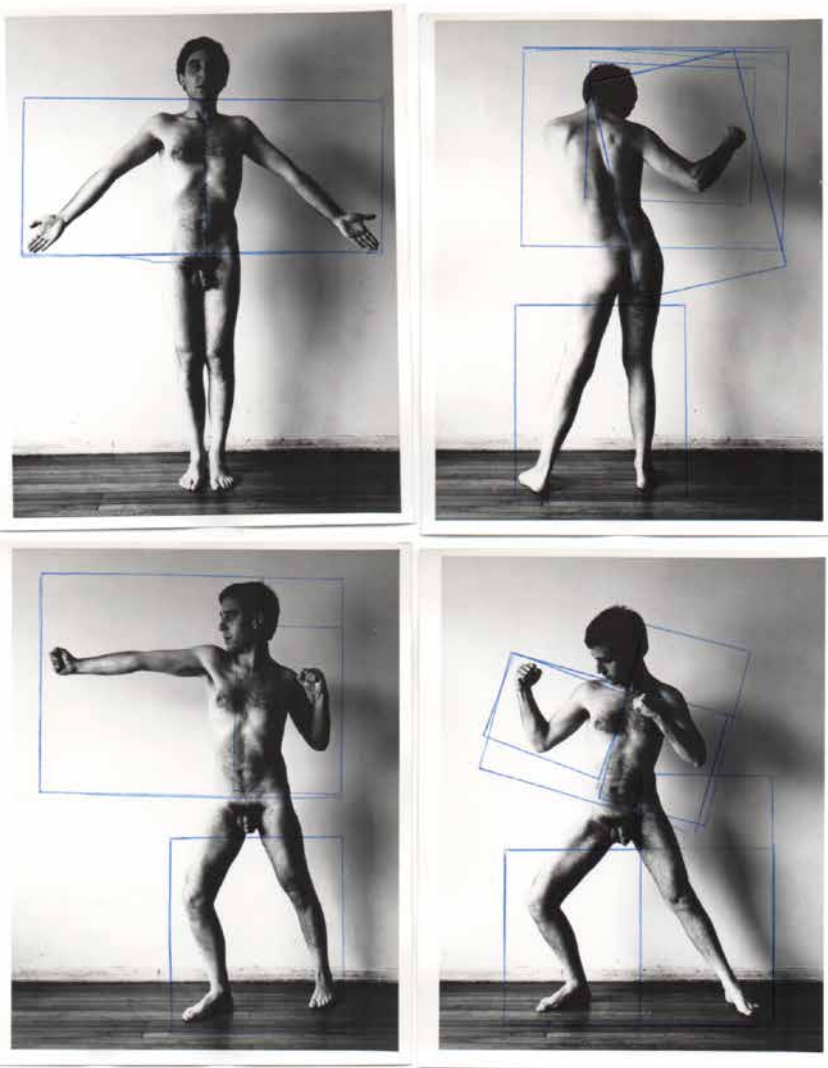
JA: Por lo pronto la cuestión es al revés.

¿Cuál es su personaje inolvidable?

JA: No tengo memoria para lo inolvidable.



Camilo Lleras, *Jaime* (1979-1980)



Camilo Lleras, *Autorretratos* (1970)

GUIONES (CAMILO LLERAS)

¡Cuidado con el perro!

Son las cinco de la mañana, todavía está oscuro. Varillas duerme y sueña agitadamente. Un ladrón, no identificable, entra sigilosamente por la ventana de una alcoba donde un hombre duerme y ronca. El ladrón va robando el radio, la billetera, un reloj, etc. Por un ruido del ladrón, el hombre dormido abre un ojo, cuidadosamente busca su revólver bajo la almohada, de repente prende la luz y encañona al ladrón: es Varillas quien, angustiado, sale de su sueño. Enciende un cigarrillo, su taza de café está vacía y va a servirse otra.

De paso a la cocina, Varillas no advierte que Chupahuevos, otro ladrón, se ha entrado a su casa y tiene en las manos el teléfono, la licuadora, la plancha y va a cortar los cables del equipo de sonido.

Al volver de la cocina, café en mano, Varillas descubre a Chupahuevos. A Varillas se le cae la taza. Chupahuevos se sorprende y deja los artefactos en el piso: son viejos amigos.

Chupahuevos se excusa del error por la ignorancia y llama a Merecumbé, su amiga, que lo espera afuera en un carro. Merecumbé, sorprendida, entra en casa de Varillas. Ya está amaneciendo.

Por la misma calle viene caminando Bisagras, otro ladrón. Abre con ganzúa el carro de Chupahuevos, se monta y lo enciende. Chupahuevos y Merecumbé oyen que se roban el carro. Salen corriendo cuando el carro ya va lejos.

Bisagras va manejando, llega a un cruce y hace el pare. El sol lo golpea en la cara y él bosteza. Se está despertando en su casa. A su derecha, en otro colchón, duerme Varillas. Le da un codazo; Varillas despierta con sobresalto y reniega de su sueño, mientras Bisagras se siente satisfecho del suyo y comienza a contarle.

Hay un hombre en la casa

Recientemente casados, Armando y Virginia viven en el tercer piso de un edificio comercial. Hoy es el cumpleaños de Virginia; antes de que suene el radio despertador, pero ya listo para salir, Armando la despierta y felicita. En el radio son las ocho de la mañana: música, noticia de la policía y sigue la música. Virginia tiene una sorpresa: está embarazada del primogénito. Armando no se lo esperaba. Se despiden y, antes de salir, Armando piensa que sorprenderá a Virginia con un regalo. Sale.

Virginia se ha quedado sola y está feliz: baila y canta con la música. Entra a ducharse sin cerrar la puerta del baño. Oye un ruido en la casa, pero no le presta atención. Sigue bajo la regadera y de nuevo oye ruidos; presta atención y se extraña.

Un enorme cuchillo cae al piso y es recogido con todo cuidado. Virginia no tiene dudas y se asusta. Cierra las llaves del agua,

escucha con atención, toma una toalla para envolverse y oye pasos. Su corazón late paulatinamente más presuroso. Los pasos se acercan al baño, y Virginia se refugia espantada en un rincón de la ducha de donde todavía sale vapor.

Llevando en la mano derecha el enorme cuchillo carnicero con pasos decididos en dirección al baño y con el corazón a punto de reventar, Armando levanta el cuchillo y de un golpe corre la cortina de la luz de la ducha por los ganchos. Virginia da un alarido de angustia.

Armando trae en la otra mano una bella torta de cumpleaños. Titubea de cantar el *Happy birthday*, y lo hace sorprendido y desentonado. Virginia llora angustiosamente y sin poder hablar señala el cuchillo. Armando le dice que en esa casa no hay cuchillo decente para cortar un ponqué.

Las cuentas claras

El cajero de un banco termina sus labores del día. Se lamenta de su rutina diaria e inevitable, de que nada interesante le sucede y sale a tomar la buseta de regreso a su casa.

Súbitamente frente a él frena llamativamente un bello automóvil deportivo último modelo. Al timón viene una rubia muy atractiva que invita al cajero a irse con ella. El cajero se pone temeroso y duda, pero al final accede.

Ambos llegan al apartamento de la rubia y se inicia un rápido

proceso de seducción, que no alcanza a culminar porque el marido de la rubia aparece por sorpresa junto a ellos.

El cajero se asusta, entra en pánico, el marido lo persigue por las calles hasta que el cajero finalmente logra escapar.

A la mañana siguiente, el cajero, ya en su puesto de trabajo, les cuenta a sus amigos la conquista de la rubia. Se siente muy ufano de que le están creyendo la mentira.

De pronto, ve venir hacia él un cliente, que es el marido de la rubia, que se mete la mano en el bolsillo superior del saco. El cajero piensa que el marido va a desenfundar y a acribillarlo y cae desmayado. El marido saca del bolsillo una gran suma para consignación y la pone sobre la mesa del cajero. El cajero sigue desmayado.

Necesidad de diploma

Un vampiro jodido por falta de suministros recibe una idea provechosa de su ayudante: él, que es instruido, que es maestro, puede tener alumnos, enseñar, y así arreglar su futuro inmediato. La idea lo halaga, pero teme la competencia y piensa reservarse la clave de su actividad. Pero, además, su cruda apariencia no favorece la solución, por lo cual debe cambiar de indumentaria y limarse los colmillos. Anuncia sus clases privadas por boletín y recibe un buen número de aspirantes.

Los cursos son mixtos, gracias al Movimiento de Liberación Femenina. También hay quienes no comparten la posición

heterosexual como única. Los alumnos son gente «bien», pero también los hay «no tan bien» y «mal». Durante las clases, al profesor vampiro se le van los ojos por fulanita, por menganita.

Cuatro años más tarde el profesor Vampiro anuncia la primera promoción y fija la fecha de la ceremonia de grado y entrega de diplomas. Ha crecido el número de alumnos, así como los colmillos del profesor.

Estamos en la ceremonia de grado, ya se ha efectuado la entrega de diplomas, los graduados visten toga y birrete y forman un grupo. El discurso de clausura acaba de terminar, los padres aplauden. Aparece un fotógrafo de sociales que quiere tomar la foto del grupo. Encuadra, pide un «quietos» y todos muestran los colmillos. *Flash.*

Historia de amor o un empleo de tiempo completo

Una mujer de 22 años conversa por teléfono con un hombre de 38 y se enamora de él por el timbre de su voz.

Lo conoce, le gusta, y decide irse a vivir con él.

Al amanecer siguiente la vemos amorosamente enroscada al cuerpo del hombre.

Ambos desayunan. Ella le da de comer de su plato y con su cubierto.

Ella se baña y se viste de prisa porque tiene que salir a trabajar. Le pide a él que la lleve a la oficina, pero él le responde que dejó de marcar tarjeta hace ocho años.

Ella se enfurece, empaca las maletas, lo insulta y se va.

Él conversa por teléfono y le dice a su interlocutor que Fulanita ya no está porque en la oficina donde trabaja tiene que marcar tarjeta.

Lecciones de historia

Lolita es la profesora de Historia Patria del Liceo «Las Nubes». Enseña a los alumnos de quinto de primaria. Con motivo de las fechas patrias, Lolita ha organizado visitas guiadas a los museos del 20 de Julio y Quinta de Bolívar.

Después de visitar el primero, Lolita recuerda en clase los acontecimientos del 20 de julio de 1810. Sin importarle su arreglo tradicional (sastre gris, blusa de encaje, prendedor, peinado de moño y cachetes pintados), Lolita recrea la situación del florero de Llorente, sintiéndose como la principal protagonista del suceso. Los alumnos están maravillados cuando entra el rector y encuentra a Lolita parada sobre el escritorio, gritando: «¡Mueran los chapetones! ¡Muera el mal gobierno!» El rector reprende a Lolita por su irresponsabilidad y por el ridículo que está haciendo.

Los alumnos visitan la Quinta de Bolívar. Lolita le explica los pormenores de la batalla de Boyacá. Al salir del museo,

Lolita es abordada por dos individuos que pretenden robarla; sin darse cuenta del peligro, Lolita se imagina que es Bolívar ordenando a sus ejércitos: «¡Ataquen al enemigo!» Los niños uniformados entienden las órdenes de la profesora y sacan en carrera a los asaltantes. Por su arrojo en defensa de los niños, Lolita es condecorada por el rector del colegio, con una medalla al valor.

El cliente tiene la razón

Lolita es la dueña de un almacén de artesanías turísticas y objetos religiosos. Aspira a encontrar marido entre los clientes del negocio.

Los clientes habituales son peregrinos, turistas, intelectuales y burgueses. Cada vez que aparece uno de estos clientes, Lolita siente como si fuera el producto que el cliente está pidiendo (en realidad siente como si le estuvieran pidiendo la mano). Y así, Lolita se siente imagen milagrosa ante lo que le pide el peregrino, campesina de trapo ante el turista extranjero y sufriendo «La muerte del pecado» frente al intelectual.

Aparece un día un burgués, pequeño, gordo, peinado hacia atrás, con barbita y bigote, vestido todo de negro, quien solicita la estampa de una Virgen colombiana. De esas no tenemos (al burgués que es un pintor le parece que la Virgen del cuadro está muy flaca). Cuando Lolita le da las gracias por la compra, el pintor la mira y se imagina que puede engordar a la Virgen de la estampa con Lolita como modelo. Cinco años más tarde vemos a Lolita en la sala de su casa, se ha casado con el pintor burgués, tiene tres

hijos y muchacha del servicio. En una de las paredes está colgado el cuadro de la Virgen gorda. La familia posa y Lolita dice: «¡María, un tinto para el fotógrafo!»

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Ardila, Jaime y Lleras, Camilo. *Verdades sobre arte, mentiras sobre papel. Encuentros con Santiago Cárdenas y su obra*. Bogotá: J. Ardila y C. Lleras, 1985).

Barón, María Sol y Ordoñez, Camilo. *Rojo y más rojo*. Bogotá: Taller 4 Rojo y Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014

Barrios, Álvaro. *Orígenes del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000.

Caballero, Antonio. *Sin remedio*. Bogotá: Alfaguara, 2015.

González, Katia. *Cali, ciudad abierta: arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012.

Gutiérrez Natalia. *Miguel Ángel Rojas, esencial. Conversaciones con Miguel Ángel Rojas*. Bogotá: Paralelo 10, 2009.

Herrera, María Mercedes. *Emergencia del arte conceptual en Colombia (1968- 1982)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011.

Herrera, María Mercedes. *Gustavo Sorzano, pionero del arte conceptual en Colombia*. Bogotá: Ediciones La Silueta, 2013.

Jaramillo, Carmen María. *Fisuras del arte moderno en Colombia*, Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2012.

Lleras, Camilo y Ardila, Jaime. *Auto-reportaje: Camilo Lleras-Jaime Ardila*. Bogotá: Museo de Arte Universidad Nacional, 1975.

Rubiano Caballero, Germán. *Historia del Arte Colombiano. Tomo VI*. Bogotá: Salvat Editores Colombiana, 1977.

Rubiano, Roberto y Roda, Marcos. *Fotografía colombiana contemporánea*. Bogotá: Taller La Huerta y Carlos Valencia Editores, 1978.

Rueda, Santiago. *Híper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2014.

Rueda, Santiago. *La fotografía en Colombia en la década de los setenta*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2014.

Rueda, Santiago. *Hernán Díaz revelado*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 2015.

Rueda, Santiago. *Autorretrato disfrazado de artista, arte conceptual y fotografía en Colombia en los años setenta*. Bogotá: Editorial La Bachué, 2017.

Serrano, Eduardo. *Un lustro visual*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1975.

Serrano, Eduardo. *Historia de la fotografía en Colombia*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.

Taller Historia Crítica del Arte. *Arte y disidencia política: memorias del Taller 4 Rojo*. Bogotá: Taller Historia Crítica del Arte, 2015.

Artículos de revista y reseñas

Aguilar, José Hernán. «El Salón Atenas (un certamen en blanco, negro y rojo)», *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 3 (1979): 53.

Aguilar, José Hernán. «Todo tiempo pasado fue mejor. El V Salón Atenas», *Re- Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 5, Vol. 2 (1980): 35.

Aguilar, José Hernán. «El lujo de Medellín», *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º7, Vol. 2, (1981): 51-56.

Aguilar, José Hernán. «VII Salón Atenas, problemas políticos», *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 6, Vol. 2 (1981): 55-57.

Aguilar, José Hernán. «Cámaras. Violencia y experimento en vías de desarrollo», *Arte en Colombia*, n.º 6, Vol. 2 (1981): 29-31.

Ardila, Jaime. «Obra fotográfica de Camilo Lleras», *Arte en Colombia*, n.º 2, Vol. 1 (1976): 18.

Ardila, Jaime. «Hipolite Boyard: un pionero infortunado», *Arte en Colombia*, n.º 4 (1977): 50-54.

Ardila, Jaime y Lleras, Camilo. «Comentario de Camilo Lleras a la ponencia “Relación entre realidades y estilos de la fotografía en América Latina”», (1979). Inédito.

Arte en Colombia. «Crónica», *Arte en Colombia*, n.º 3 (1977): 10.

Arte en Colombia. «Crónica», *Arte en Colombia*, n.º 6 (1978): 58.

Arte en Colombia. «Crónica», *Arte en Colombia*, n.º 13 (1980): 26.

Arte en Colombia. «Cartas», *Arte en Colombia*, n.º 5 (1977): 16.

Baena, Rafael. «Noticias, fotos colombianas en la Bienal de Venecia», *Fotografía Contemporánea*, n.º 4, 20. Ver también: *Gaceta de Colcultura*, Vol. IV (1981): 31-32.

Barrios, Álvaro. «El arte como idea en Barranquilla», *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 2 Vol. 1 (1978).

Barrios, Álvaro. «Un arte para los años 80», *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 5 Vol. 2 (1980): 42.

De Acevedo, Ilse. «El artista frente a un asunto público», *Vanguardia liberal* (1978).

Jiménez, Carlos. «Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años 80 en América Latina», *Art Nexus*, n.º 134 (2013): 68-72.

González, Miguel. «El fotógrafo Fernell Franco», *Arte en Colombia*, n.º 11 (1979): 46.

González, Miguel. «Patricia Bonilla: Más allá de la fotografía», *Arte en Colombia*, n.º 22 (1983): 24-27.

Ruiz, Darío. «Óscar Jaramillo, el suceso como motivo plástico», *Arte en Colombia*, n.º 3 (1977): 28-30.

Serrano, Eduardo. «Los años setentas: y el arte en Colombia», *Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina*, n.º 4, Vol. 1 (1980): 42.

Textos inéditos

Jaime Ardila

Antecedentes al Portafolio de artistas.

Breve nota de Beatriz González.

Breve nota sobre Juan Cárdenas.

Capítulo III.

Declaratoria sobre Asunto público.

Declaratoria.

El capítulo de Javier Restrepo

El capítulo de Luis Caballero.

El capítulo de Olga de Amaral.

El capítulo de Santiago Cárdenas.

Este no es el capítulo 1. El capítulo de Juan Cárdenas.

Introducción a *Este libro sobra*.

Manuel Hernández.

Para una declaratoria.

Problemas de artista.

Sin título [Asunto público: estrategias de producción y metodología de edición].

Sin título [Crítica a la crítica del arte/la ausencia de una historia del arte colombiana/el rol del escritor frente al artista/ el carácter indicial de la fotografía].

Sin título [La crisis de la presentación del libro en orden no cronológico y una aparente pausa en el armado del libro].

Sin título [La muerte de la madre de Jaime y las «deudas» en el campo del arte].

Sin título. Declaratoria sobre la serie *Gran árbol*.

Camilo Lleras

¡Cuidado con el perro! (Guion).

El cliente tiene la razón (Guion).

Hay un hombre en la casa (Guion).

Historia de amor o un empleo de tiempo completo (Guion).

Las cuentas claras (Guion).

Lecciones de historia (Guion).

Necesidad de diploma (Guion).



Luis Fernando Valencia, *Colombia TV (Pacheco)* (1978)

