



MARTA RODRIGUEZ

Es profesora de Bellas Artes en la Universidad Nacional

“...ACERCA DEL PRIMER PREMIO
DEL XXXIII SALON NACIONAL DE ARTISTAS”

Los espectadores no se percatan de que la obra ya ha comenzado. Una mujer descalza inmersa en la multitud recorre el espacio central, va de un lugar a otro, cargando sus bolsas, su caja, su tula y su bolso. Los coloca “...cerquita a él, a ella, muy lejos, más lejos... muchísimo más lejos... lejísimos” (1).

Poco a poco el público hace silencio y centra la atención en su recorrido incesante. Ella dispone “aquí el bolso, aquí las bolsas, aquí la tula y encima el bolso. A un lado la caja y en la esquina el bolso y la tula, en el centro las bolsas y cerquita a la caja” (1).

Después de la ubicación procede al vaceamiento y la dispersión: “...todo se vacea, todo sale, todo se dispersa, se riega, se mezcla, se altera, se detiene” (1).

Entonces cuidadosamente comienza a disponer los objetos en el espacio: “Se cuadran unos tras otros indiferentemente” (1). Los vestidos van alineados, igualmente las bolsas de papel, diminutos ganchos, seguidos de peines, hebillas, coloretos y muchas cosas más, con las que se van creando largas líneas que van determinando y cerrando el espacio a la manera de una especie de espiral cuadrangular, perfectamente dispuesta.

Observando el proceso nos hacemos partícipes de su orden, de su estructura y de sus intenciones. El espacio se ha transformado, todo está dispuesto en él.

Ella observa, se aleja, luego prosigue, ahora los objetos “se separan por grupos, uno al lado del otro. Grupos comunes porque se parecen, porque son blancos, porque son de tela... porque son de plástico, porque son largos, porque son cubiertos, porque es loza, porque son frascos, porque se necesitan unos a otros como la crema y el cepillo, pero también la crema sola, el cepillo con otro cepillo, o solo también. Todas las flores aquí. Los vestidos extendidos, los negros cerca de mí, los rosados allí, los pañuelos solos, la colcha sola, la cebolla sola... la caja sola y vacía, el espejo solo, yo sola, él solo, nosotros solos... un espacio solo, una línea sola, un rincón solo” (1).

Ella se detiene, se sienta con el público, observa, analiza el espacio. Toma unas uvas, las comparte con algunos. La acción se ha detenido, queda la forma, quedan los objetos. Ella vuelve a la acción, se dispone a empa-car: “...todo empacado, todo en la caja, todo en la tula, todo en las bolsas, todo en el bolso. Todo en un rincón, todo en todas partes... todo allí... todo allá, todo muy cerca. Un montón de harina, un montón de café, un montón de cosas” (1).

Y todo vuelve a comenzar, o a continuar. Comprendemos que su proceso es infinito, inagotable.

De la acción, del desplazamiento, pasa al lenguaje lineal y milimétrico del dibujo. La colocación minuciosa de cada cosa, convierte a los objetos en elementos puntuales en medio del gran espacio, con los que va construyendo un dibujo lineal.

Luego el lenguaje se transforma, se hace más volumétrico, más escultórico: los montones de cosas pequeñas se tornan en masas, en “bultos”, en grandes conjuntos que intervienen en el espacio. Cuando todo es empacado en las bolsas, el espacio vuelve a estar casi vacío.

(1) Palabras de María Teresa Hincapié, pronunciadas durante el video tomado por Colcultura. Programa Aluna.

Las bolsas de papel se ordenan en una línea cuidadosamente concebida, ubicada y ordenada, quedando así "...una línea sola..."

Y otra vez, cuando las cosas vuelven a salir, nuevamente percibimos las mil y una posibilidades de proseguir jugando con ellas. Así van transcurriendo una hora... dos y tres, hasta ocho horas, mientras se van elaborando finísimos dibujos monocromos con spaghettis, o círculos de cebolla... frijoles y papas, plenos de color, de ricas y variadas texturas, juega con las formas, con sus significados, usos y sentidos.

Con los elementos más sencillos, menos "estéticos", esta mujer nos revela con fuerza, sencillez y mucha poesía, la esencia del arte, la esencia del proceso creador, en el que interviene el juego libre, el juego del azar; otras veces se hace evidente la presencia de la meditación, de la reflexión, el juego de la lógica y del sentido común. Somos espectadores de la transformación de las cosas más simples, de las cosas del diario vivir, en elementos provistos de un potencial creativo, en elementos significativos en el lenguaje visual. Por medio de su acción percibimos las posibilidades de jugar con ellos, de tomarlos como elementos de un fino dibujo o como elementos volumétricos transformadores del espacio, elementos para crear, recrear, comunicar y significar.

Así como nos revela los secretos del proceso creador, también nos invita a participar. El arte se torna en un lenguaje accesible, en un juego de todos y para todos. A través de este performance el arte surge de la vida misma, todos hallan en él la posibilidad de reconocerse, de crear y de imaginar. Todos nos hacemos partícipes de su acción, del acto creativo.

Las débiles fronteras entre el arte y la vida, entre el artista y su público, se han roto. El lenguaje del arte nos pertenece a todos... algunos se animan a intervenir, ella lo permite, su acción es una invitación al juego y al deleite.

El tiempo, el espacio, la acción y los objetos, son los elementos formales que utiliza María Teresa Hincapié, durante su performance. "Una cosa es una cosa", nos obliga a detenernos si queremos mirar, a estar atentos si queremos comprender. Requiere de nuestra mirada suspendida en el diario transcurrir; de nuestra mirada dirigida, centrada en sus movimientos y gestos mínimos, repetitivos; en la sencilla distribución de los elementos en el espacio, en sus acciones ejecutadas dentro de un tiempo real, en el que no hay artificio, ni demasiada prisa, ni excesiva lentitud; es el mismo tiempo del espectador, "el tiempo del palpitar del corazón" (2). Todo es realizado dentro del curso de lo natural y de lo cotidiano.

Es, en el uso de este tiempo, y en la naturaleza de los objetos empleados, donde reside el encanto de este trabajo, y es justamente allí donde se cierran las brechas entre el arte y la vida, entre la artista y su público.

Son estos los elementos que propician durante el transcurso de la obra, que los que al comienzo no entienden finalmente terminan por entender y los escépticos comienzan a creer. Y aquellos que desde el inicio entienden, van percibiendo cómo poco a poco, va emergiendo la verdadera y mágica esencia del arte y su necesidad se va reafirmando en la medida que se estrecha el vínculo entre el arte y la vida, porque arte y existencia no son elementos ajenos, el uno y el otro se corresponden.

Y es así, como nuestra atenta mirada es retribuida con la observación de este juego sencillo y poético, realizado con convicción, entrega y amor, fruto de una actitud disciplinada, de una constante investigación. Y lo que en otros espacios del salón se hace esquivo, huidizo, caótico y a veces incomprensible, en este performance se hace transparente, palpable, real y accequible... Entonces el arte nos pertenece, el arte nos toca, reconforta y retribuye. Sentimos que el arte es un elemento imprescindible para lograr ser "algo mejores como seres humanos" (3).

"...acerca de María Teresa Hincapié".

El trabajo de María Teresa Hincapié se origina en el teatro, pero no en el teatro de los grandes escenarios y los grandilocuentes parlamentos, sino en el teatro del gesto, próximo a la filosofía y a las técnicas orientales, en el que cuenta como un elemento protagónico el cuerpo del actor, su movimiento y expresividad.

María Teresa se inicia en la actuación con Juan Monsalve, director del teatro Acto Latino, en 1978; desde entonces se ha mantenido en una búsqueda constante que la ha llevado a la investigación permanente, así como al dominio de su cuerpo, logrado a base de férrea disciplina.

Ha tenido la oportunidad de trabajar en México, de participar en eventos y coloquios en algunos países europeos y orientales. En 1987 trabajó con José Alejandro Restrepo en la obra Parquedades —escenas de parque para una actriz, música y video—. A partir de esta experiencia se da un desprendimiento total con las formas teatrales, con la caracterización de un personaje y se inicia su interés por explorar en otro tiempo, en la repetición, la lentitud, la quietud y las acciones mínimas.

En 1989, en el auditorio del Museo de la Universidad Nacional, presentó el performance Punto de Fuga, de una duración de doce horas diarias, presentado durante tres días consecutivos. En esa ocasión, como en su trabajo actual, emplea elementos de uso diario y durante todo el tiempo del performance realiza las acciones cotidianas y corrientes de una mujer: levantarse, lavar, planchar, cocinar... pero realizadas con movimientos muy lentos, con instantes de quietud que sacralizaban la acción y el lugar.

(2) Palabras de David Ross, crítico norteamericano, quien hizo parte del jurado de premiación.

(3) Liliana Bonilla. "Abrir y sin miedo..."

Desde Punto de Fuga hasta Una cosa es una cosa, muchos elementos han cambiado, entre ellos el uso del tiempo.

Cada vez se hace más evidente su intención de abandonar el espacio teatral para entrar de lleno en la problemática del espacio plástico. En Una cosa es una cosa, no quedan vestigios de su origen teatral, María Teresa Hincapié ha entrado en el ámbito de las artes visuales abriendo nuevas posibilidades y nuevos caminos, abriendo y cerrando fronteras.

El primer premio, otorgado por unanimidad por el jurado del XXXIII Salón Nacional de artistas es un reconocimiento a una labor ardua que se viene adelantando desde tiempo atrás.



RAUL CRISTANCHO

Es profesor de Dibujo en la Universidad Nacional

NOTAS A PROPOSITO DEL XXXIII SALON NACIONAL DE ARTES VISUALES

Si el aniversario número 50 del Salón Nacional presupone un estado de madurez de dicho evento, el salón 90 logra acercarse a dicha condición, por lo menos en lo que respecta a la conquista de un espacio público con la suficiencia adecuada de un evento de tal magnitud. A pesar de este logro, sin embargo, el salón nos deja la sensación de pérdida de una oportunidad para crear un espacio paralelo adecuado de reflexión alrededor del estado actual del arte nacional. Tal parece que el fin y comienzo de una década, tampoco el fin de siglo ni del milenio, pudieran servir de motivación para detenernos a examinar nuestro nivel de conciencia reflejado en la producción de objetos de arte. Si bien los esfuerzos hechos para dar al salón un carácter didáctico fueron notorios, la ausencia de un marco riguroso de análisis y discusión hizo que el salón tomase un carácter de espectáculo visual sin la profundidad que se merecía.

Dada la amplitud del sistema de selección, el salón nos permite ver en extensión una amplia gama de producción de obras, donde sería muy difícil entrar a percibir lineamientos predominantes. Si se hace un tipo de seguimiento desde los dos salones anteriores, encontramos que el rasgo común ha sido la aparición de un gran número de artistas jóvenes, en su mayoría pintores, provenientes de diversas regiones del país y del exterior, lo cual nos da el material suficiente para hacer un examen con alguna amplitud, tomando como eje la reciente producción pictórica.

Si miramos en retrospectiva lo que sucedía en el arte colombiano diez años atrás, encontramos que en 1981 en la Bienal de Medellín se planteaba una posición antagónica entre una vanguardia conceptual (arte no objetivo)

que pugnaba por consolidar un campo de acción, y una práctica pictórica en franca crisis. En 1990, tal como se aprecia en el salón, ha desaparecido todo tipo de antagonismos, para reflejar el fenómeno de los años 80 del pluralismo y del "todo va". Tal como lo presagiaba la presencia de algunos pintores neo- expresionistas europeos en la Bienal de Medellín, la pintura termina por imponerse internacionalmente, mediante la revalidación de los "neos", con los resultados que ya conocemos. Así, lo que encontramos a las puertas de los 90 en Colombia es un continuismo lógico de dicho desarrollo, donde los indicios de cambio parecen estar dados más por la aparición de nuevos nombres —que hacen gala de alguna audacia formal, o en la manipulación de materiales— que de algún indicador renovador.

La abundancia de la pintura en Colombia es un fenómeno que se venía dando desde tiempo atrás, sólo que en los últimos años se consolida con el auge de la nueva figuración. Para nadie es un secreto que la revalidación de la pintura internacionalmente en la década pasada ha sido determinante. Claro, el impulso vino de afuera, pero ¿Cuándo no ha sido de la misma forma? En su momento se han hecho sentir: el influjo de la abstracción en los 50, el arte pop en los 60, el conceptualismo en los 70, sin contar con ismos menores que afectaron amplios sectores de la producción plástica local. De la misma manera la vuelta a la pintura internacionalmente con la transvanguardia y el neoexpresionismo, causa un gran impacto en la generación de pintores de los años 80.

Desde luego, la pregunta es entonces: si dichos movimientos permiten una amplitud del panorama pictórico, ¿cómo se ha utilizado en nuestro medio esa apertura?, ¿estamos ante la redefinición del pintor ante circunstancias nuevas? Estos interrogantes aún están por resolverse. Lo cierto es que la neo-figuración en Colombia tiene justificación dado que tiene antecedentes fuertes de corte expresionista en las generaciones anteriores. Esta no es un simple relevo generacional ni un eco vacío a la moda, sino que representa el advenimiento de una sensibilidad expresada de una forma especulativa, que toma riesgos y que denota una nueva subjetividad. Esto propiciado por la ansiedad de una profunda crisis nacional, y un incierto futuro de fin de siglo. En otros términos, en el mejor de los casos, en la producción de mucha de esta pintura se trasluce la noción del *Zaigeist*, o el espíritu de una época; o tal como lo entendía Ortega y Gasset, como el imperativo de la época impuesto en el trabajo.

Las anteriores consideraciones eran más evidentes en los dos salones inmediatamente anteriores. En el salón presente las cosas se han decantado un tanto. Ya no se escuchan los clamores acusatorios de una dependencia de la figuración internacional. Es decir, estos lenguajes ya han sido asimilados. Y lo que es más sintomático aún, muchos comienzan a dar muestras de fatiga mediante una afirmación reiterativa, haciendo juego con la inveterada tendencia de nuestro medio de sobrevalorar el refinamiento de algunos logros o temáticas, para encajar

con la idea institucional de "buena pintura". Esto es, una obra domesticada, sobreelaborada; un producto listo para el único proceso que la crítica valida: el reconocimiento, el grado de maestría, y de "calidad" que respalda el consumo en el mercado. Es por esto que encontramos mucha obra pseudo expresionista, desprovista de la fricción interior que toque el nervio expresivo auténtico desde la contradicción del individuo, hacia la complejidad de la cultura, para que la obra se traduzca en un hecho convincente. Entonces estamos ante gestos inocuos que obedecen al imperativo de trabajar dentro de cierto estilo y no como una necesidad expresiva. De esto han tomado cuenta algunos pintores, quienes han preferido explorar otros medios –instalaciones, objetos, etc.– como búsquedas, si bien complicadas, por lo menos más estimulantes.

La queja más frecuente que se escucha tanto de la crítica como del público con respecto a las últimas tendencias es la que tiene que ver con el reciclaje de lenguajes.

Este es hoy un problema global. Sí, los lenguajes artísticos internacionales penetran con facilidad las diferentes áreas culturales, produciéndose una especie de ubicuidad artística fácilmente detectable y predecible. Esto hace que muchos artistas jóvenes respondan automáticamente a estos estímulos adquiriendo un exiguo barniz de contemporaneidad. En el fondo nada pasa. Se recupera una efímera noción de vanguardia que no tiene ninguna meditación ni elaboración interior. Es decir es relativamente fácil caer en planteamientos generales de una validez arquetípica universal. Desde un sentido más amplio, esto se enmarca dentro del problema actual de la homogeneización de las culturas. Se han reducido las distancias y limado las diferencias. De la vulgarización de lenguajes similares resulta un nuevo e impersonal panorama internacional. Subyace por supuesto la necesidad de una orientación hacia los particularismos, la búsqueda de una sana "diferencia", para contrarrestar el fenómeno homogenizador. Tal como lo intuye claramente Levy-Strauss en su texto "Mirando a lo lejos". Aquí el pensador francés dice que para que exista un diálogo auténtico entre culturas se requiere un distanciamiento y no una identificación entre ellas. Sostiene que una cultura necesita de cierto aislamiento para que sus contenidos ahonden en su propia tierra... Esta reflexión es pertinente en la discusión del arte actual donde ante un arte de invariable valor universal nos queda la opción de lo esencial, la perspectiva de lo particular: el otro.

Ampliando el interrogante sobre los lenguajes me pregunto: ¿cuándo hemos desarrollado nuestros propios lenguajes y conceptos con un grado de notoria autonomía? Ha habido logros individuales extraordinarios – Botero es el mejor caso en nuestro medio–. Me atrevo a decir que aquí, como en cualquier otro país latinoamericano, nos hemos especializado en procesar lenguajes desarrollados en Europa y Estados Unidos, adaptándolos a nuestras circunstancias con mayor o menor fortuna.

Esto conlleva grandes interrogantes como el del "neocolonialismo cultural" y nuestra posición en el arte occidental. En la geopolítica cultural se nos cataloga como "culturas periféricas", es decir, aquellas que dependen o derivan de los grandes centros culturales. ¿Cómo podremos entonces resistir esta condición y aspirar a una autonomía estética, sin emitir ideas desde nosotros mismos, sin políticas culturales, sin estrategias de promoción, etc.? Es decir, ante la carencia de medios para alimentar lo que se conoce como una "industria cultural", corremos el riesgo de seguir respondiendo marginalmente a estímulos exteriores.

El problema es pues muy complicado. No se trata tampoco de aspirar a una utópica pureza. Se trata de crear una mayor conciencia sobre estos interrogantes, que no han sido hasta ahora suficientemente aireados. Paradójicamente, el problema está llegando a un punto coyuntural: hay actualmente una brecha histórica interesante. La ideología del modernismo, con toda su proyección universal, era excluyente. Negaba la participación de las culturas marginales –léase del tercer mundo– marcándonos con la categoría de "exóticos". Ahora bien, la crisis actual del modernismo (denominada posmodernismo) produce una factura en su discurso teórico, dando cabida a una revisión de aquellas áreas anteriormente subestimadas. Existe en todas partes una tendencia a resistir el dictamen de los centros culturales. Cada región busca su propio centro y manifiesta su propio territorio. Los europeos, por tener los medios para hacerlo, son los primeros en percatarse del asunto y responden en contra de la hegemonía americana. Aún al interior de los Estados Unidos emergen grupos minoritarios y tendencias que incorporan elementos étnicos, sociales y políticos, contra el "establishment" artístico allí dominante. Algo semejante sucede en muchos países, donde el fenómeno se manifiesta de una forma ambivalente si no antagónica entre fuerzas homogeneizantes universales y fuerzas locales y particulares.

En otras palabras, el muro se está cayendo. La reciente exposición "Los magos de la tierra" en París, o el simposio organizado por la revista *Arte en América* llamado "La cuestión Global", han sido ambiciosos proyectos que tratan de definir la relación entre las producciones artísticas de diferentes culturas, creando un espacio igualitario, aunque harto problemático, para su valoración. Por nuestras latitudes las reacciones comienzan a darse. La última Bienal de la Habana ha sido el evento que ha recogido esta coyuntura desde nuestra perspectiva. Con el tema "Tradición y contemporaneidad", la Bienal pretendió –según Luis Camnitzer– convertirse en un "laboratorio vivo", "una ayuda para el desarrollo de las estrategias para poder definir y establecer los méritos propios y un vehículo para una ubicación correcta en relación con la cultura hegemónica". (*Arte en Colombia*, No. 43). Así, la Bienal de la Habana se convierte en un campo de acción valiosísimo en la presente discusión. Toda vez que los eventos internacionales anteriormente mencionados, son vistos como definiciones del tercer

mundo (del otro) hechas desde el centro (primer mundo), con todos los gajes que esto conlleva: un intento de poseer “el otro” bajo la premisa de un “nuevo exoticismo”. Camnitzer lo aclara muy bien: “la misión de la Bienal es la de ser un foro no de lo otro sino de éste, donde éste es lo que nos define y no como el cómo nos definen”.

Pero, ¿qué tienen que ver las anteriores consideraciones con nuestro Salón Nacional? Mucho. Nuestras fuerzas deben ser orientadas a sintonizar con la alternativa expuesta. El reto para muchos artistas jóvenes es, pues, cómo enfocar esta amplitud de posibilidades y aplicarlas a nuestro contexto. La presencia en el salón de artistas como Débora Arango, Beatriz González y Pedro Alcántara, puede servir como puntos claros de referencia. Si bien el neoexpresionismo abrió la brecha, rompió el hielo, éste ya no es suficiente en sí mismo a pesar de su aparente empatía con el clima anímico del país. Se necesita ir más allá para tocar terrenos más sensibles; cualquier medio o lenguaje es válido siempre y cuando sea asumido y proyectado con un cierto grado de intencionalidad.

En suma, creo que a pesar de muchos equívocos como la sobrevalorización de la pintura de oficio—tan afincada en nuestra noción de “gusto”—y de un formalismo desarraigado que tiene sus asérrimos mentores, el arte nacional está configurando un nuevo espacio, donde los hábitos más arraigados de nuestra manera de hacer, ver y criticar el arte tienen que ser replanteados. Pasos se están dando, directrices se están trazando para responder con voz propia a la alternativa histórica que hoy se nos presenta.

El país ha cambiado rápidamente, es hoy más complejo de lo que nosotros mismos creemos. En lo cultural, somos muchos los que nos dedicamos a la actividad plástica. El artista ya no proviene solamente de las grandes ciudades, ni pertenece exclusivamente a la clase media-alta. Es más, se pueden identificar regiones con caracteres estéticos identificables. Ya no se puede hablar de un reducido grupo de artistas notables, sino de un buen número de ellos que están cambiando el panorama del arte nacional. Todo esto es pues la consecuencia de una época, que si bien está marcada por una gran crisis, también es de intensa creatividad, reorientación, redescubrimiento y autodeterminación.



NATALIA GUTIERREZ ECHEVERRI

Es profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional

UNA VISITA AL XXXIII
SALON NACIONAL DE ARTISTAS

Después de recorrer la versión 1990 del Salón Nacional de Artistas, queda la impresión de asistir a una expo-

sición más que nunca alejada de la vida cotidiana. El lenguaje de los artistas no responde con la urgencia necesaria a lo que sucede, y vuelve a ser cierto lo que se ha repetido en diferentes ocasiones: la vida, así sea violenta o caótica, es más interesante que el arte.

Lo primero que se advierte es la rutina, como en un cine continuo. Descubrir que todo es lícito para el arte, sin el objetivo original de destruir las reglas o transgredir a la razón, no genera una obra polémica sino que cada “descubrimiento” se repite por el mismo artista o por otros, sin enriquecer el pensamiento que le dio origen. Cerámica, caramelo, carbón, estopa, alambre de púas, botas y machetes están ahí sin despertar sorpresa ni asustar a nadie, porque, si de estimular los sentidos se trata, la televisión o la calle son más eficaces. En otros casos, la finalidad del arte se convierte en la reproducción de una imagen, cambiando la apariencia para decir lo mismo o reduciéndola a un juego estereotipado de diseño que solamente recuerda algunos de sus valores iniciales.

En 1972, por ejemplo, en una época probablemente menos violenta pero más contestataria, se creó el Salón de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, para acoger a los artistas rechazados del Salón Oficial, el cual, según las críticas, estaba interesado en el pasado y en contra de la experimentación. Hoy la experimentación se consolida a tal punto, que no tendría sentido realizar un salón de rechazados porque prácticamente todos están admitidos en el Salón de 1990, apoyados por el criterio de selección que, según sus organizadores, “sigue los lineamientos de una voluntad política enmarcada en los principios de amplitud y multiplicidad”.

Se crea entonces un fenómeno que no deja de ser curioso, como el de algunos artistas que no participan en el salón y sus exposiciones, contemporáneas a éste, son más significativas. Es el caso de Víctor Laignelet o Doris Salcedo.

Antes de caer en la nostalgia y reconociendo que ningún lenguaje, incluyendo el de los artistas, responde a las circunstancias, la opción es entender el salón como el reflejo de la realidad, en este caso múltiple, con lenguajes simultáneos y rescatar los más reflexivos como un significativo indicador. Por ejemplo, las obras que muestran otras alternativas de pensar el mundo, no en la forma establecida sino partiendo de una observación de espacios más cercanos, menos cósmicos, más íntimos, como son los premios para María Teresa Hincapié y Consuelo Gómez. En este último caso su obra “Guatavita”, partiendo del manejo del torno que domestica la geometría sin darle esa concepción grandiosa, se encuentra con la lógica de muchos objetos artesanales que remiten a la vida cotidiana, enriquecida eso sí por su imaginación y por el nuevo orden al cual los somete.

Los conos, entonces, se convierten en bateas para recibir el vidrio, negando su tratamiento convencional, transparente y plano, para convertirlo en algo maleable y denso, características que lo preservan en su integri-

dad y lo convierten en un material reflejo de una conciencia más íntima.

La otra opción es la del arte que amplía la experiencia y los límites de la realidad y aquí, los "grandes maestros" del arte colombiano, los maestros de siempre, tienen la palabra. El "Reloj Andino" de Edgar Negret, es una escultura a la vez rectilínea, zigzageante y circular, como el tiempo lineal, progresivo y mítico; sólo la reflexión permanente puede encontrar estas estructuras que en el fondo ordenan el mundo del hombre.

El drama de la obra de Luis Caballero, basado en las imágenes pero sobre todo en la vida y "La colombiana" de Fernando Botero, rodeada de sus objetos pero desnuda y como en un retrato flamenco que lo dice todo, entre aburrida y resignada pero a la espera, como cualquiera de nosotros, demostrando que es un artista más vigente que nunca, al relacionar los detalles y superficialidades de la vida con sus movimientos más esenciales y profundos.



PRIMER PREMIO "XXXIII SALON NACIONAL" *Performance*, María Teresa Hincapié.

