

# ARTÍCULOS

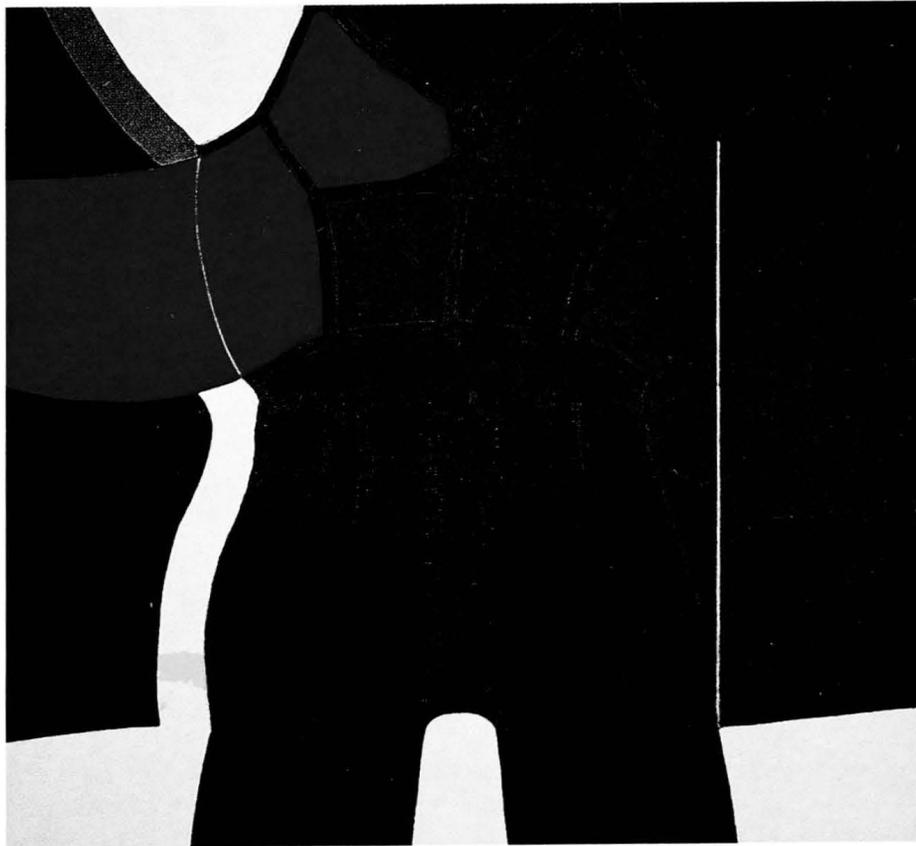
JOSÉ HERNÁN AGUILAR

---

Profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas,  
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Reconstruyendo la visión.  
La obra de Carlos Rojas:  
análisis iconológico primario

El artículo intenta situar la obra total de Carlos Rojas en un contexto intelectual, tanto colombiano como internacional, por medio de ideas salidas de la filosofía, la ciencia y las artes. Sin embargo, el mayor énfasis se hace en las relaciones entre formas, imágenes e ideas, para tratar de aclarar la posición estética de Rojas y su importancia en el arte colombiano de la segunda mitad del siglo xx.



1. CARLOS ROJAS:  
*Mujer en faja.*  
c. 1967

## UNA PUERTA SE ENTREABRE, SIEMPRE

Las imágenes han sido creadas con la fortaleza de los materiales usados: madera quemada, oscuros pedazos de tejas metálicas, carteles rasgados, costales sucios, telas horadadas por la intemperie y el descuido. Aun así, los “Umbrales” que Carlos Rojas ha construido entre 1992 y 1993 son sitios ascéticos, despojados del más mínimo tremor propagandístico, como sugeriría el origen de sus componentes, provenientes de la calle. Estos lugares de espera muestran partes salientes que parecen precisas pero irregulares formas geométricas, tal vez módulos independientes de algún tipo de serialidad. Rojas refiere sus formas abstractas a espacios donde se han hecho labores domésticas, a espacios inhabilitados y —podría ser— a los sitios donde artista y persona han encontrado no sólo esos materiales sino su historial.

Por lo tanto, el espacio de estos “Umbrales” es, por decirlo de alguna forma, fenomenológico, por el uso de los desechos domésticos y por la separación de imágenes concisas que resultan en una abstracción icónica. Como en toda su obra, el espacio que trata aquí Rojas es una sugerencia causada por una síntesis que lo convierte en una dimensión mental, una huella de la memoria, perceptible y sobreimpuesta a todos los espacios exhibidos. Su función activa no se encuentra en la indicación de una experiencia real sino en la transformación de un trabajo bidimensional en una imagen renovada.

Precisamente, este tipo de reformulación ha sido una constante filosófica en la obra de Carlos Rojas, quien ha desarrollado una notable ‘lógica’ modernista, en el sentido de involucrar una continua idea de progreso, de evolución hacia formas y fórmulas cada vez más mejoradas, aun si las recientes estructuras, “Muros”, “Puertas” y “Umbrales”, quieren señalar rutas deconstructivas, o sea obras para ser vistas como ‘vehículos’ informativos.

Desde sus dibujos botánicos y anatómicos de mediados de los años 50s y de los bodegones ‘cubistas’ de finales de la misma década y comienzos de la siguiente, hasta las ahuecadas construcciones de hoy, Rojas ha trazado una estricta línea estilística, que no lo ha apartado de dos principios fundamentales: 1) economía de materiales e imágenes; y 2) una esencia diseñística estructural. Estas dos normas formales (su ‘teoría’, digamos) han sido utilizadas de manera inseparable y, por extraño que parezca, con un tinte de romanticismo; enfrentadas subliminalmente, ellas activan una tensión espiritual interna, una especie de utopía visual ingénita.

Y es que, como heredero de la tradición constructivista, Rojas ha mantenido activa la preocupación por la sencillez estructural, aunque tal principio siempre ha implicado, y esta es la base de la originalidad e inteligencia de Rojas, una lógica intercomunicadora nunca demasiado aparente. Sería mejor anotar

que en Rojas la sencillez compositiva aparente contrasta con la complejidad estética del resultado, jamás advertida de inmediato. Así, unas formas básicas y simples, arbitrarias por supuesto, son reforzadas con otras formas básicas ya no tan sencillas, por medio de su adición a las primeras, y así sucesivamente. Esto resulta en estructuras más o menos cinéticas (los bodegones cubistas de los 50s o las “Señales” escultóricas de los 70s), o en construcciones de un engañoso ‘estatismo’ (los “Pueblos” de los 70s o los “Umbrales” de los 90s).

En general, la razón de un principio estructural simple, no del todo claro para un espectador desprevenido, se mantiene arbitraria e inexplicada, como quería Einstein de la buena ciencia y el buen arte. Rojas ha guardado celosamente este mandato modernista, para no desvirtuar la utopía, su Utopía, comprobable en la fabulosa serie “El Dorado”, de finales de los 80s. Los “Umbrales” reafirman tal optimismo, lo cual nos lleva a aceptar que, de todos modos y como nosotros, Carlos Rojas vive el presente, colombiano.

## II

“Dios no juega a los dados”

EINSTEIN

En la década de los años 60s surge una nueva concepción artística que se opone drásticamente al expresionismo abstracto, al emocionalismo y a la retórica expresivista de todos los calibres. Se habló de una nueva estética y de una nueva ‘sensibilidad’, manifestada en la tendencia llamada Pop Art (con el ambiguo rótulo de “Nuevo Humanismo”) y en el arte Minimalista, cuya esencia era la ‘estructura primaria’. Rojas se encontraba en Estados Unidos y las obras de esta época se ven influenciadas por el corte cerebral (en vez de emocional) del arte estadounidense contemporáneo. Sus series *La simultaneidad de la visión*, *El espacio circundante y circundado*, *Límites y limitaciones* y *La ingeniería de la visión*, se hallan impregnadas de un tono conceptual y perceptual. Como lúcido constructivista, Rojas eliminó los aspectos expresivistas de su obra y los reemplazó con razón y formas geométricas. Para Rojas, un trabajo como “Objeto” (1968), en hierro, no podía ser visto exactamente como una forma gestaltiana única sino, en especial, como una estructura reductiva, pobre en referencias sensoriales aunque repleta de complejidad intelectual y de ‘lógica’ material.

Pero las reflexiones abstractas de Rojas resultan de un largo proceso de selección conceptual, que se revela por la diversidad de sus intereses académicos, asidos siempre al principio fundamental del diseño aplicado. Sus estudios de arquitectura, arte y diseño le han permitido crear imágenes, bi y tridimensionales, del más estricto rigor clásico, en el sentido de contener un balance regulador de las formas, los colores y los soportes.

El trabajo de Rojas, entonces, muestra una lógica formal, iniciada con los dibujos a lápiz o tinta (estudios botánicos, aves, rostros) y las escenas de árboles (que de cierto modo recuerdan las primeras pinturas de Mondrian), verdosas y grisáceas, donde el control emocional del color es tan rudo que se piensa más en un problema matemático que en una rendición de corte postimpresionista.

Por lo menos hasta mediados de los años 60s, Rojas había trabajado una sorprendente serie de pinturas neocubistas, versiones muy originales y casi irónicas del cubismo tardío de Braque y Léger, incluida una serie de *collages* con papel sellado, prueba más de una intención más ensambladora que separadora. Los bodegones 'cubistas' de finales de los 50s y comienzos de los 60s son extraordinarias superficies ordenadas, donde los recortes de materiales son adheridos con firmeza a la madera, no dejando nada al azar. Algunas de estas obras contienen rojos profundos y verdes serenos, de neta inspiración braquiana aunque imbuídos de esa sencillez estructural, tan cercana a los constructivistas puros.

Pero, como queriendo abarcar todo el movimiento modernista de un solo tajo, Rojas incursionó, con fino sentido del aprendizaje y del humor, en el expresionismo abstracto (más por el lado de Motherwell que por el de Pollock) con los ya olvidados dibujos a bolígrafos de colores, fase tan veloz como el trazo rápido y elegante de sus líneas. Su revisión del Pop arte es curiosa en extremo y muy diferente de la obra que produjo, por ejemplo, Santiago Cárdenas por la misma época.

Mientras Cárdenas se preocupaba por el color de baja saturación y trucos ilusionistas, Rojas hacía *Mujeres en faja*, monocromas y semiabstractas, tanto que la figura de la mujer debía inferirse pues la faja es lo único que se ve, y descompuesta. A esta época pertenece un maravilloso *Sin título*, en gris y rosado, que muestra una tela pintada y otra adherida, unidas por un gancho nodriza. En esta obra, de las mejores de su período 'figurativo', Rojas muestra su interés por la esencia abstracta de la pintura, al sugerir apenas la presencia humana. De todos modos, por la velocidad y maestría con que Rojas asimiló y superó sus diversas etapas 'modernas', podría ser considerado como el preciso camaleón modernista, siempre listo a enseñar con su próxima construcción.

“El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible”

OSCAR WILDE

A partir de la serie llamada “Ingeniería de la visión” (1968-70), Rojas comenzó a trabajar una pintura y escultura basadas en sencillos principios

geométricos y analíticos, que, de cierta manera, rompían con la fracturación ‘arquitectónica’ de obras anteriores, como las “Señales”, elegantes esculturas en varilla de hierro cuadrada y muy delgada, influídas un poco por los “Acoplamientos” de Edgar Negret. Con algunos rasgos minimalistas, estos trabajos lograron, con enorme éxito, introducir un elemento de reflexión científica en un arte colombiano que hasta ese entonces se había caracterizado por un arraigado emocionalismo, tanto formal como temático. Los tridimensionales “Ingenierías”, trípticos de partes desiguales y desunidas, pintados de blanco con rayas negras o viceversa (como la del Museo La Tertulia, de Cali), tienen por tema la alteración de la visión frontal normal. Colocando las pinturas sobre el piso (o con una parte alineada a una pared), Rojas obliga al ojo a seguir una ruta que él ha demarcado, lo que estimula al espectador para analizar y reconstruir no sólo la capacidad de su órgano visual sino, en especial, la habilidad mental, formal y material de la obra.

Durante este período, Rojas reexamina su trabajo escultórico, pasando de volúmenes cerrados y pesados (las “Señales”) a estructuras espaciales sencillas en apariencia pero muy complejas en su dinamismo espacial. Opuestas a la calidez material de las esculturas de Negret o al rigor constructivo de las de Ramírez Villamizar, las obras tridimensionales de Rojas son reflexiones muy serias sobre la virtud limitante de la línea, ya que el espacio es mostrado al ser intersectado (casi que ‘vectorizado’) por ella. De cierta forma, en esculturas como “Objeto energético” (1969) o “Telegeo” (1973), la línea — sea gruesa (en la primera) o delgada (en la segunda)— es una intrusa geométrica que nos recuerda la artificialidad tanto de las reglas artísticas como la perenne necesidad de un equilibrio mental. Así, Rojas piensa en el espacio como algo para demarcar y limitar; no por nada su más importante serie de trabajos volumétricos se llamó “Espacios y limitaciones” (1970-74). En estas esculturas el espacio se encuentra siempre circundando el material que podría encerrarlo, pues la varilla de hierro tiene apenas el grosor necesario para ser notada. Resulta claro, entonces, que lo pretendido por Rojas era revertir el proceso pictórico, o sea que en vez de crear una ficción representacional (lo que toda pintura logra al producir una ilusión de espacio), sus esculturas entregaban una mera indicación espacial, donde —por medio de varilla entrecruzada— el espacio era confirmado (o sea limitado) pero no recreado.

Estos trabajos tridimensionales funcionaron como interregno experimental y desaparecerían a mediados de los 70s, pero ahora, en los 90s, sus formas y principios estructurales reaparecen en las “Puertas” y “Umbrales”, como viejos fantasmas de un período excitante.

Lo sorprendente de las esculturas era la habilidad de Rojas para obtener, con fórmulas muy simples, una gran diversidad rítmica, lograda por la interacción dinámica de varilla y espacio. Podría sugerirse que un tipo de estructura musical ‘modernista’ subyace en los “Espacios y limitaciones” y en las “Ingenierías de la visión”, un aspecto olvidado en los análisis de la obra de Rojas. La interrupción del espacio por medio de varillas, sin que se produzca un notorio contraste perceptual, se asemeja al uso aleatorio del sonido y la armonía que realizaban desde los años 50s compositores como Iannis Xénakis y Karlheinz Stockhausen. Exagerando el argumento, la obra de Carlos Rojas podría ser el equivalente al trabajo acústico de la compositora colombiana Jacqueline Nova, quien estructuró sus piezas basándose en relaciones armónicas y no en la oposición de bloques sonoros, tal como más o menos pregonaba el dictamen modernista hasta los 50s. Este curioso paralelismo entre Rojas y Nova solo prueba que el arte colombiano no solo estaba asimilando influencias externas sino logrando trabajos de un fino tenor intelectual, con soportes lógicos muy originales.

La diversidad rítmica de las esculturas es llevada por Rojas a su pintura de los 70s pero en una frontalidad absoluta. Los bellos cuadros de las series “Pueblos-espacio”, “Espacio y límites” y “Espacios transparentes” combinan una paradigmática geometría plana, unos principios colorísticos minimalistas y una elegante y audaz reinterpretación de la planaridad del diseño textil precolombino. En estas pinturas, el pigmento es aguado y aplicado en capas muy finas (a la manera del *color-field* estadounidense), buscando la absoluta bidimensionalidad y el minimalismo temático de la más pura tela ritual. En cuadros como “Recuerdos paralelos”, “Pinturas” (1975-77) y “Espacios transparentes” de la serie “América” (1974-80), el ángulo recto es norma inequívoca de construcción, mientras que las líneas horizontales son la sugerencia de que una pintura es un espacio traslúcido coloreado, pues casi siempre todo el espacio se ha concretado por medio de rectángulos menores, verticales e independientes en unos casos, y apenas sugeridos y horizontales en otros.

“Todo lo sólido se desvanece en el aire”

KARL MARX

La estricta geometría que Rojas utilizó como principio generador durante la década de los 70s dio paso en la siguiente a una disolución gradual de los problemas diseñísticos. Tal vez las soluciones volumétricas que halló en sus esculturas, por medio del uso minimizado de la varilla de hierro y el enfrentamiento a las texturas de las telas precolombinas, impulsaron al artista a una búsqueda de texturas mucho más enfáticas y de colores menos mezclados. Al comenzar los 80s, Rojas elaboró un espléndido grupo de pinturas

oscuras, densas en la aplicación del pigmento y llenas de una evidente carga espiritual, pues las franjas verdosas, negruzcas o grisáceas funcionan como una especie de vectores metafísicos, indicadores seguros del anhelo por obtener una trascendencia formal eterna y equilibrada.

De otro modo, los trabajos realizados en el periodo de 1980 a 1985 fluctúan entre elegantes cuadros que retoman la serie “América” (llevándola a estadios de puro equilibrio colorístico, por medio de la alternancia de grises con franjas de colores fuertes en el centro, o con la colocación simple de una franja de color tras otra, en una sucesión rítmica que podría sugerir el principio estructural repetitivo de lo que se ha llamado música minimalista [Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass et al]), y cuadros de mayor depuración y delicadeza colorística, donde las superficies empiezan a volverse no tanto espacios metafísicos sino lugares ilusionísticos.

Esto es lo que precisamente ocurre en la serie “El Dorado”, donde el pigmento-color es reemplazado por la textura-color, con el uso de pigmentos minerales, mallas metálicas y maderas tratadas. Para Rojas, “El Dorado” es un principio constructivo, una leyenda visual que podría convertirse en un prototipo cultural, colombiano y americano. Cada obra de la serie es un dorado americano, con cuadrados y rectángulos orgánicos, una superficie texturada donde lo táctil representaría la otra América, la de los paisajes turbulentos, los olores embriagantes y la fauna multicolor.

Sin embargo, las pinturas del segundo lustro de la década reviven el deseo de permanencia trascendental que se había diluído un poco en “El Dorado”, aunque también podría argumentarse que Rojas apenas deseaba cambiar de *locus mentalis*, de acercarse más a una región que él solo pensó en términos diseñísticos. Estas pinturas, de todos modos, reelaboran la presencia y el poder físico del material, desde el “Sin título” verde claro con franjas de malla verde oscura (1986) hasta la gran construcción gris con una estructura irregular negra que la penetra sutilmente (1989), o el merz cobrizo, con un hueco irregular, que fue la sensación de la II Bienal del Museo de Arte Moderno de Bogotá (1990). La mayoría de estos trabajos fue elaborada con pigmentos minerales, brea y óleo seco, y ellos dan fe extraordinariamente, de una abstracción de origen orgánico, donde la vitalidad del material señala la génesis de atmósferas impolutas por el virus de la información medial, problema que Rojas enfrenta en los “Umbrales” de los años anteriores a su muerte.

En las obras producidas hasta 1990, Rojas varía un poco de esquema, alisando las superficies pero dejando que la irregularidad de las maderas y la aspereza del muro, visto a través de los huecos en las superficies, recree no solo nuevas atmósferas sino también unos *collages* al revés, pues parece que la pared ha sido añadida a la pintura. Es como si Rojas hubiese vuelto

a sus construcciones cubistas de los 50s, pero con la experiencia del consumado ingeniero de toda la visión.

De todos modos, y a pesar de pequeñísimos indicios en contra, Carlos Rojas se ha mantenido alejado de las reflexiones formales del postmodernismo, pues no hay en sus pinturas recientes referencias explícitas a la idea de una superproducción informativa, en especial, en un contexto dominado por los medios de comunicación y la inteligencia artificial. Sus “Puertas” y, sobretudo, los “Umbrales” emplean carteles rotos pero más como un leve elemento de memoria social (o ¿política?) que como un objeto trascendente de información cultural. Así, Rojas mantiene y reafirma su vocación modernista; los trabajos se explican por su fisicalidad, lo cual nos remite al concepto romántico de la veneración por la pureza de lo natural, y a la esperanza de participar en la Utopía.

Aunque pocas pinturas tienen título, sabemos que cada una se refiere no solo al color del material y a su interacción física y espacial sino también a los ‘lugares’ abstractos que sugieren, a sitios donde, a lo mejor, sería más fácil y agradable vivir. Además, y esto confirma su terquedad modernista, Rojas trata al material como un elemento épico, ya que se puede detectar un viaje heroico sobre la superficie, el encausamiento colectivo del recorrido de la pincelada, y los aspectos individualizados (o heroicos) de la materia (grumos, asperezas, brillos, rotos). Estos últimos detalles ayudan a transformar ese viaje en una leyenda visual, en una mitología donde los dioses y semidioses son orgánicos.

“... mientras voy quejándome entre las sombras,  
me pierdo inevitablemente  
el espectáculo que está tomando forma”

CLAUDE LEVI-STRAUSS

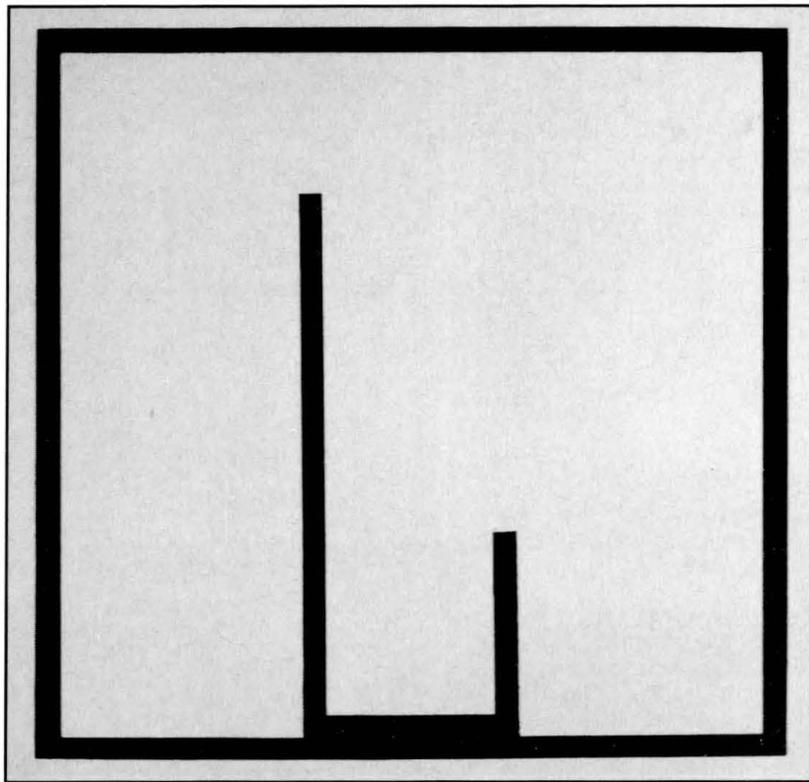
Las superficies doradas, plateadas, bronceadas, cobrizas o negras de las recientes (y últimas) pinturas de Carlos Rojas se encuentran atravesadas por rayones, ‘fallas’ deliberadas, zonas densas, brillos metálicos, huecos, rugosidades de metal y madera, papeles sucios, telas quemadas y huellas, a veces imprecisas, organizadas de manera completamente lógica y discreta. Mientras las pinturas de los 80s convertían la geometría de los 60s y 70s en la física granular y ‘en mosaico’ de los 80s, las reconstrucciones de los 90s miran hacia un mundo exterior en continua explosión (literal y metafórica), hacia unas calles habitadas por marginales que solo piden que se les deje solos. Por supuesto, Rojas no es ningún mesías o denunciante visual; su trabajo de los 80s, por ejemplo, reinterpretó, por así decirlo, las teorías de la física

contemporánea, aquellas que hablan de un universo compuesto no de partículas sino de diminutas cuerdas que vibran en varias dimensiones, formando “lazos vibrantes”. Pero, talvez, Rojas ve esos lazos como relatores de una cultura económica (y por supuesto intelectual) que no desea romper la brecha entre los que tienen más y los que tienen menos. Su opinión es poética, más utópica. En fin, modernista.

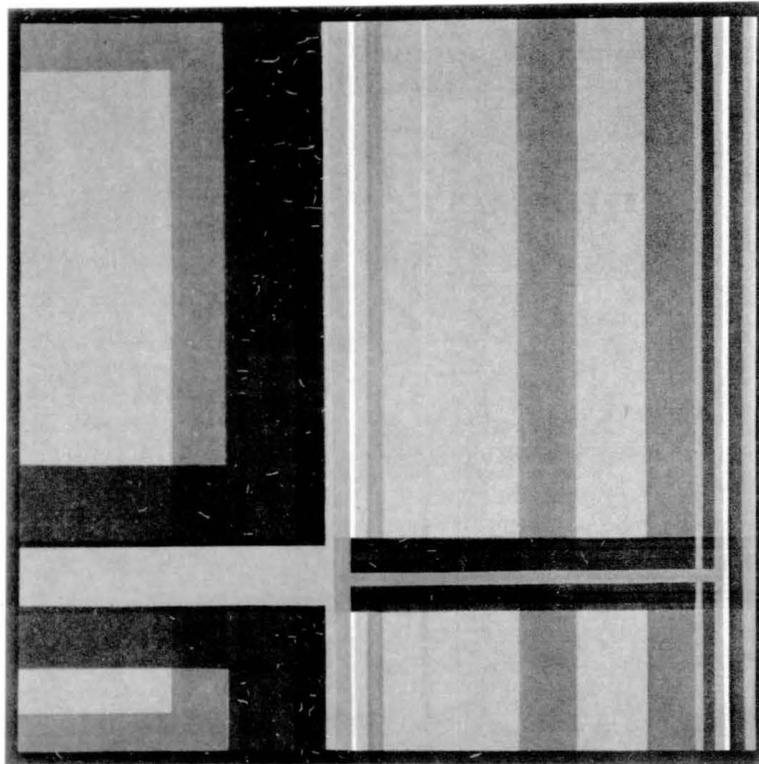
Sin embargo, Carlos Rojas fue siempre una especie de místico: con el color, con las texturas, con los formatos, con los temas, con la historia. Desde los tardíos 60s él consiguió concretar un sistema pictórico donde el poder del color no reside en argumentos expresionistas (o de saturaciones) sino en conceptos metafísicos (o sea, en sutilezas cromáticas derivadas de lo natural). En la pintura de los 80s, Rojas basó su sistema en una reflexión sobre texturas, exploración de la gama cromática y la fuerza expresiva de las tierras, del lodo y de las ruinas. Ya que la calidad de sus superficies recuerda las texturas de terrenos desconocidos por el ojo, mas no por la mente, cada obra de Rojas parece exhibir la zona en donde se extrajo la materia prima para la creación de muchos seres primeros.

En esos “Dorados” y “Espacios comparados”, Rojas moldeó e iluminó su barro, madera y metales para entregarnos superficies que respiran toda la fuerza de la novedad paradisíaca aunque dueñas de una ingeniería que quería abarcar toda la visión.

En sus últimos “Umbrales”, Carlos Rojas transportó su ingeniería a lugares más reales, poseídos por una trascendencia que los hace íconos de una realidad tajante. Estos lugares son para meditar y descansar, y no para olvidar. Carlos Rojas pensó sus sitios como imágenes físicas reconstruídas, cuyas puertas se hallarán siempre entreabiertas.



*Pueblo*  
de la serie "Ingeniería de la visión"  
1970-72



*América*  
de la serie "América"  
1985-89