



Calle14: revista de investigación en el
campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de
Caldas
Colombia

Caballero Piza, Andrés Leonardo; Camargo Flórez, Martín Alonso
EN FEMENINO: APUNTES SOBRE LA OBRA DE ESPERANZA BARROSO Y RAQUEL
RAMÍREZ

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 10, núm. 17, septiembre-
diciembre, 2015, pp. 48-59

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279044557006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

EN FEMENINO: APUNTES SOBRE LA OBRA DE ESPERANZA BARROSO Y RAQUEL RAMÍREZ

Artículo de reflexión

DOI: 10.14483/udistrital.jour.c14.2015.3.a04

SECCIÓN
CENTRAL

Andrés Leonardo Caballero Piza

Universidad Industrial de Santander / pizart@msn.com

Historiador y maestro en Bellas Artes de la Universidad Industrial de Santander. Tutor del Programa de Artes Plásticas en la Universidad Industrial De Santander.

Martín Alonso Camargo Flórez

Universidad Industrial de Santander / martincamargo82@gmail.com

Filósofo y magíster en Semiótica de la Universidad Industrial de Santander. Tutor del programa de Artes Plásticas en la Universidad Industrial de Santander

Caballero, A. Camargo, M. (2015) En femenino: Apuntes sobre la obra de Esperanza Barroso y Raquel Ramírez Calle14, 11 (16) pp. 48 - 59

EN FEMENINO: APUNTES SOBRE LA OBRA DE ESPERANZA BARROSO Y RAQUEL RAMÍREZ

RESUMEN

El siguiente artículo proporciona algunas coordenadas de interpretación para la obra de las artistas santandereanas Esperanza Barroso y Raquel Ramírez, desde los conceptos de *currículo oculto* y *micropolítica*, y desde diversas fuentes documentales de carácter historiográfico (catálogos, folletos, recortes de prensa y entrevistas). Mediante el concepto de *currículo oculto* se reconstruye de forma general el ámbito en que fueron educadas ambas artistas, mientras que con el de *micropolítica* se inscriben sus obras en las preocupaciones del arte colombiano de los setentas, que giraron en torno de los modos de representación del cuerpo desde el deseo individual, la emancipación subjetiva y las restricciones jurídicas del Estado.

PALABRAS CLAVES

Educación artística, currículo oculto, micro-política, cuerpo humano, arte santandereano, Esperanza Barroso, Raquel Ramírez.

WARMI RIMAIPI: KILKAI KAI ISKAI WARMIMANDA ESPERANZA BARROSO Y RAQUEL RAMIREZ

SUGLLAPI

Kai kilkapi kai iska iacha warmikuna Esperanza Barroso y Raquel Ramirez Santanderpe iñas-kakuna parlanakumi ukunimanda imasa paikuna Kawaska, pai iskai warmikuna iachankuna llapa. Chimanda paikuna Man iachankuna ima ruranga sug kilkaikunawa sug iachakuna Colombiano-kuna Ruraskawa. Ninakume paikuna llukankuna llapa ahka lachai sugkuna paikunamanda minus Vinci. Chasallata parlanakuni llukankunasi canchis chungu Kilka sug kilka sutikumi nukakin munaripa kai parlanaku tukuikunata.

IMA SUTI RIMAI SIMI:

Llachachiskakuna- ocusinama pakalla Kaska- nukanchikikin- Santanderpi wiñaska- Esperanza Barroso- Raquel Ramirez.

IN FEMINA: NOTES ON THE WORK OF ESPERANZA BARROSO AND RAQUEL RAMIREZ

ABSTRACT

The following article provides some coordinates to understand the works of Esperanza Barroso and Raquel Ramírez, female artists from Santander, using concepts like *hidden curriculum* and *micro-politics*, and various documentary sources (catalogs, brochures, press clippings and interviews). The learning environment where both artist were educated is reconstructed with the aid of the concept of *hidden curriculum*, while the concept of *micro-politics* inscribes their works within the concerns addressed by Colombian art from the seventies, which were oriented to investigate the modes of representation of the body from the point of view of individual desire, subjective emancipation and the legal restrictions of the State.

KEYWORDS

Artistic education, hidden curriculum, micro-politics, human body, art of Santander, Esperanza Barroso, Raquel Ramírez.

IN FEMINA: NOTES SUR LE TRAVAIL D'ESPERANZA RAMÍREZ ET RAQUEL BARROSO

RÉSUMÉ

L'article suivant fournit quelques coordonnées d'interprétation pour le travail des artistes de Santander Esperanza Barroso et Raquel Ramirez, à partir des concepts de curriculum caché et de micropolitique, et en s'appuyant sur diverses sources documentaires (catalogues, brochures, coupures de presse et des interviews). À l'aide du concept de curriculum caché, on reconstruit l'atmosphère dans laquelle ont été formés les deux artistes, tandis qu'avec la micropolitique, on place leurs œuvres dans les préoccupations de l'art colombien des années 70, qui tournaient autour de modes de représentation du corps à partir du désir individuel, de l'émancipation subjective et des restrictions juridiques de l'Etat.

MOTS CLÉS

Éducation artistique, micropolitique, curriculum caché, corps humain, art de Santander, Esperanza Barroso, Raquel Ramirez..

EM FEMININO: ESCRITOS SOBRE A OBRA DE ESPERANZA BARROSO E RAQUEL RAMIREZ

RESUMO

O seguinte artigo proporciona algumas coordenadas de interpretação para a obra das artistas santandereanas Esperanza Barroso e Raquel Ramirez, desde os conceitos de currículo oculto e micro-político, e desde diversas fontes documentais de caráter historiográfico (catálogos, folhetos, recortes de prensa e entrevistas). Mediante o conceito do currículo oculto se reconstrói de forma geral o âmbito em que foram educadas as artistas, enquanto as que com o da *micro-política* se inscreve suas obras nas preocupações da arte colombiana dos setenta, que giraram em torno dos modos de representação do corpo desde o desejo individual, a emancipação subjetiva e as restrições jurídicas do Estado.

PALAVRAS CHAVES

Educação artística, currículo oculto, micro-política, corpo humano, arte santandereano, Esperanza Barroso, Raquel Ramírez.

Recibido 06/04/2015
Aceptado 25/08/2015

Introducción

Cuando la artista bumanguesa Esperanza Barroso ganó una de las menciones de honor por su *Dibujo I* en el XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales de 1980, ya habían transcurrido veinte años desde el escandaloso resultado del Primer concurso de pintura y escultura Domingo Moreno Otero. Llevado a cabo en Bucaramanga con el fin de celebrar los logros de la plástica local, su resultado no fue el esperado, pues, a pesar de las expectativas, los jurados de premiación, Eugenio Barney Cabrera, Francisco Gil Tovar y Luis Ángel Rengifo, decidieron que el primer lugar quedara desierto, aduciendo, tal como quedó establecido en el acta de premiación, que “el nivel hallado en el conjunto expuesto no es suficientemente satisfactorio en lo que se refiere a conceptos artísticos, capacidad creativa y calidades pictóricas” (Barney et al., 1960).

No es fácil saber qué querían decir con la expresión “el nivel hallado en el conjunto expuesto no es suficientemente satisfactorio”, pero puede conjeturarse que el sentido de sus palabras hacía referencia a mundo artístico anclado en el costumbrismo idealizado, el paisajismo post-impresionista, el retrato costumbrista, la escultura como estatuaría y la representación apolínea de los héroes locales, vigentes en el gusto de la época mediante su forma derivada de las obras de Segundo Agelvis, Óscar Rodríguez Naranjo, Humberto Delgado y Carlos Gómez Castro, por mencionar tan solo a los más conocidos de la llamada “generación de maestros” (González y Segura, 1995). Artistas cuyos trabajos pioneros en las primeras décadas del siglo veinte trajeron aires de renovación a la concepción academicista regional, pero que, asumidos posteriormente como el nuevo paradigma estético de Santander, seguirían marcando considerablemente la producción en el departamento hasta más allá de la década de 1960.

Ahora bien, que esto sea visto en el ámbito nacional como un hecho más o como un simple acontecimiento decisivo a la hora de entender las modificaciones en el proceso de la comprensión santandereana sobre el arte durante aproximadamente dos décadas dependerá en última instancia de los prejuicios que adopte la mirada histórica. Por lo cual, y con el deseo de mantener una sana tensión entre lo circunstancial y lo decisivo, lo ya contado y lo no dicho, se optará por una perspectiva intermedia de lectura: una que no soslaye lo que podría considerarse anecdótico, como el reconocimiento concedido a Barroso en el XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales, pero que tampoco acepte el olvido como condición real en la que se encuentran estos nombres respecto a los relatos historiográficos de la modernidad colombiana. Es decir, un enfoque de la comprensión histórica en el

que el pasado sea visto como un ámbito de desplazamiento documental, dentro del cual aún sean válidas preguntas tales como las siguientes: cuáles fueron los elementos que le permitieron a Barroso obtener tal tipo de reconocimiento crítico en el que fuera considerado el encuentro artístico más relevante a nivel nacional o cuáles fueron los méritos que le permitieron a Raquel Ramírez hacer parte del legado pictórico vinculado al arte comprometido y politizado de la década de 1970.

1. Porque la educación sí cuenta

Antes de articular un contexto mínimo de lectura para algunos de los trabajos de las artistas bumanguesas ya mencionadas, Esperanza Barroso y Raquel Ramírez, es importante mencionar algunos de los cambios institucionales en el ámbito de la educación artística ocurridos durante la década de 1970, directamente vinculados a la creación de la Dirección de Cultura Artística de Santander (DICAS). Esta fue establecida por la Asamblea departamental mediante la Ordenanza No. 1 del 20 de noviembre de 1972, tras la desaparición del Instituto Santandereano de Cultura (INSAC). La DICAS se instituyó con el fin de consolidar la autonomía formativa en las diversas manifestaciones artísticas del departamento, permitiéndole a un conjunto de jóvenes artistas hacer parte de las dinámicas formativas de la institución con todos los riesgos curriculares no explícitos que podría acarrear este tipo de vinculación laboral. Especialmente si se consideran aquellos elementos agrupados bajo el concepto de *currículo oculto*, acuñado por el pedagogo Philip W. Jackson en su obra de 1968, *La vida en la clase*, para referirse a aquellos aspectos que tienen lugar en las instituciones educativas sin que se hayan hecho explícitos en los documentos curriculares oficiales. Una propuesta que ha tenido amplia articulación conceptual en el ámbito estadounidense y latinoamericano, como es el caso de *The Hidden Curriculum* (1973) de Benson Snyder, *Ideology and Curriculum* (1979) de Michael W. Apple y *Conciencia crítica y liberación: pedagogía del oprimido* (1970) de Paulo Freire, pero que ha alcanzado una de sus formulaciones más radicales en la propuesta hecha por Henry A. Giroux en su obra *Teoría y resistencia en educación. Una pedagogía para la oposición* (1983).

En este libro, Giroux articuló un poco más la noción de *currículo oculto* para agrupar todas “aquellas normas, creencias, valores no declarados, implantados y transmitidos a los alumnos por medio de reglas subyacentes que estructuran las rutinas y las relaciones sociales en la escuela y en la vida en las aulas” (Giroux, 1983: 72). Lo que, en un nivel más crítico, remitiría a aquellos elementos que, desde el silencio institucional, determinan la construcción de experiencias relacionadas con

el contexto socioeconómico de las instituciones educativas, los compromisos políticos en la formulación de los discursos y los tipos de subjetividad, los presupuestos ideológicos en los que se sustentan las máximas normativas de cualquier modelo educativo, la posibilidad de la movilidad social vinculada a la idea de la educación, el sentido de las acciones de los miembros de las comunidades formativas, las posibilidades de resistencia ante los mecanismos no explícitos de control social, la apertura de resquicios de innovación pedagógica y la capacidad de incorporar elementos externos a las prácticas pedagógicas establecidas institucionalmente (Giroux, 1983: 72).

Una interacción tan compleja que, en el caso de este texto, servirá para formular una sencilla hipótesis interpretativa, según la cual es gracias a la noción de currículo oculto que puede explicarse el modo en que la práctica experimental de los jóvenes profesores del DICAS pudo llevarse a cabo por medio de *derivas pedagógicas* dentro de los planes de clase vigentes. O dicho de otra manera: cuando se parte de la sospecha de dos currículos existiendo paralelamente, uno explícito y otro oculto, se puede entender la forma en que los profesores siguieron “al pie de la letra” los lineamientos de una enseñanza artística orientada al manejo experto de determinadas técnicas –tales como el dibujo, la pintura o la escultura– y la apropiación de unos cuantos temas –como son el bodegón, el paisaje o la anatomía humana– sin que llegaran a romper explícitamente con las directrices establecidas en un currículo oficial de marcado acento decimonónico.

Este carácter experimental llegó a la DICAS mediante las exploraciones pictóricas de Jorge Mantilla Caballero, las indagaciones alrededor de la fotografía de Óscar Martínez, las imágenes expresionistas de Rubén Carreño y las variadas preocupaciones plásticas de Máximo Flórez Ramírez. Todos ellos artistas-profesores que lograron imprimirle un enfoque transgresor a una enseñanza tendente primordialmente a la transmisión de un paradigma articulado sobre la representación estética de la identidad regional y la conservación del buen gusto legitimado por los trabajos de la ya mencionada “generación de maestros”. Una hipótesis que, en parte, se puede corroborar citando un extenso fragmento de la conversación mantenida entre el historiador Leonardo Caballero y Raquel Ramírez en diciembre de 2014, en la que la artista rememora algunos de los esfuerzos de los profesores de la institución por subvertir el modelo hegemónico de enseñanza-aprendizaje legitimado en el currículo oficial de la institución:

Caballero: ¿Qué tanta libertad tenían para realizar sus propuestas artísticas dentro de los procesos formativos impartidos en la DICAS?

Ramírez: Tengo que decir que cierta libertad comenzó a darse en las clases a partir de la incorporación a la planta de profesores de Mario Hernández Prada. Es algo que se nota en el enfoque de sus pinturas y que fue decisivo para sus estudiantes. Sin embargo, a mí me correspondió otra época, pues cuando fui estudiante, el impulso renovador iniciado por Hernández Prada se vio reforzado por el “levantamiento” de Mantilla Caballero –y utilizo este término porque desde sus clases trató de doblegar los viejos conceptos sobre lo que debían ser las obras de arte. Sin embargo, es aquí donde se pone agri dulce el asunto, pues, de todas formas, dentro de su libertad interpretativa y expresiva, a las mujeres, y particularmente a mí, se nos imponían parámetros. ¿No es paradójico?

Caballero: Entonces, puede decirse que sí sucedían cosas al margen del currículo, a pesar de que dependieran en gran medida del “gusto” de los profesores.

Ramírez: Mantilla Caballero era lo que podría llamarse un “genio esquizofrénico”, y con base en ello operaba su práctica como profesor. No se le pueden restar sus buenas ideas y de avanzada en aquella época, pero, valga decirlo, siempre establecía restricciones. Esencialmente, cuando veía el peligro de que alguien superara sus límites, intervenía para hacer “correcciones necesarias”.

Caballero: Pero, a pesar de esas restricciones, ¿puede decirse que algunos de los profesores se orientaban a establecer un ambiente de aprendizaje más experimental? Quisiera saber un poco más sobre aquellas ideas de avanzada que podían explorarse en las clases de la DICAS, a pesar de las mencionadas “correcciones” hechas por algunos profesores.

Ramírez: Considero que una buena forma de ilustrar lo que quiero decir radica en el trabajo que realizábamos alrededor de la representación del cuerpo humano. Como en casi todas las academias de arte, utilizábamos en las clases modelos masculinos y femeninos para este fin. Sin embargo, de un momento a otro, ingresamos al maravilloso mundo de la fotografía, el papel fotosensible, la ampliadora, los químicos y las largas noches de insomnio, clavados en el cuarto oscuro. ¡Ah! ¡Y la tan amada Canon F1! Gracias a estas fotografías, comenzamos a trabajar la representación humana desde otras perspectivas.

Caballero: Entonces, cuando se les permitió hacerlo, ¿tomaron fotografías y por medio de

ellas le dijeron “adiós” al interés por la representación realista?

Ramírez: Si te refieres a estar sujetos a una concepción clásica del realismo, pues sí, pudimos hacerlo con conocimiento de causa. La fotografía fue el medio para prescindir, en algunos momentos, del modelo vivo. Es decir, frente a ella, el discurso podía ser más libre o dinámico, dado que el modelo vivo excluía cuestiones como los movimientos y las actuaciones, limitando así el tiempo de captura de aspectos relevantes en las exploraciones de cada uno de los estudiantes.

A partir de estas respuestas, puede afirmarse que gracias a este ambiente de aprendizaje –a pesar de los rezagos de conservadurismo recalcitrante de algunos de sus profesores de *avanzada*– tanto ella como Barroso pudieron “alinearse” con las preocupaciones artísticas de la década en la que fueron estudiantes. Una de las cuales, y tal vez la más relevante para inscribir sus trabajos de esta época en el contexto más amplio del arte colombiano, sería la proliferación de propuestas *micropolíticas*¹ del cuerpo humano a través del dibujo, el grabado y la pintura. Propuestas que remitirían, entre otras, a la construcción de un *cuerpo político revolucionario* en los trabajos del Taller 4 Rojo, la afirmación de un *cuerpo femenino deseante* en los dibujos de Mariana Valera o la reivindicación de un *cuerpo homo-erótico masculino* en las obras de Miguel Ángel Rojas, Álvaro Barrios, Félix Ángel y Luis Caballero. Ejemplos todos de diversas formas de articular la comprensión del cuerpo humano en una década que, en sus últimos años, tuvo como horizonte de sentido el nefasto *Estatuto de seguridad (Decreto 1923 del 6 de septiembre de 1978)*² de la presidencia de Julio César Turbay Ayala, cuya promulgación y ejecución se orientó a restablecer el orden y la seguridad colombiana a costa de suspender el orden jurídico; con efectos tan represivos como las detenciones injustificadas, las torturas, los interrogatorios violentos y el exilio de intelectuales y artistas acusados de colaborar con grupos beligerantes de izquierda.

2. Esperanza Barroso

En 1976 Esperanza Barroso debutó fuera de Bucaramanga en el XXVI *Salón Nacional de Artistas*, con un dibujo hiperrealista, *Yo, Carlos*. Perteneciente a su serie, *Carácter*, y anteriormente expuesto en una de las muestras colectivas organizadas ese mismo año por la DICAS, evidenciaba una gran habilidad técnica de ecos fotográficos y una comprensión de la imagen como variación eidética de fragmentos sensibles. Un enfoque que puede corroborarse con el texto explicativo que Barroso escribió para el catálogo de la exposición presentada en Bucaramanga, denominada *Cuatro Artistas. Exposición Colectiva* (1976):

No pinto, dibujo. Mi único medio de expresión es la figura humana. No improviso, planifico. No critico, investigo. Utilizo el mínimo de elementos buscando el máximo de posibilidades. Veo, reflexiono, ejecuto. “CARLOS”, razón social de un individuo cualquiera, con ayer, hoy y mañana. “CARLOS”, temática sin fondo, con solo una figura y sus escasas pertenencias: chaqueta, camiseta, correa y cerebro. “CARLOS”, rostro individualizado de una multitud cualquiera (Barroso, 1976).

Esta descripción fragmentaria del proceso de producción de la obra permite suponer que las variaciones imaginarias llevadas a cabo en la mente de la artista parten de una noción genérica de la figura masculina, una “multitud cualquiera”, que desde su reivindicación del *dibujo mínimo*, va tomando paulatinamente expresión concreta, real y externa. Así, en este proceso mental de jugar con una noción general del cuerpo humano, va seleccionando, casi de manera fotográfica, diversos fragmentos que habrán de ser articulados en la superficie de trabajo mediante el lápiz de grafito. Es por esto que en *Yo, Carlos*, a pesar de manifestarse retrospectivamente variados rasgos de la época, como es el caso

1. Para establecer el uso de la expresión en este contexto, se hará referencia a la forma en que fue acuñada por Félix Guattari y Suely Rolnik en su obra *Cartografías del deseo* (2006), para designar un conjunto de formas de análisis de la singularización del deseo a nivel corporal, con el fin de establecer conceptualmente juicios sobre el modo en que los individuos han asumido acriticamente modelos libidinales hegemónicos en la construcción de las imágenes de su cuerpo o han hecho uso de su derecho a la resistencia subjetiva para rechazar la proyección que se hace de estas sobre sus auto-comprensiones somáticas. Es en este sentido preciso que puede afirmarse que gran parte del arte colombiano de la década de los setentas fue micropolítico, pues sus temas de discusión podrían sintetizarse en las cuestiones de cómo analizar estéticamente “las formaciones del deseo en el campo social” (Guattari y Rolnik, 2006: 149), y las de cómo entender la resistencia subjetiva del cuerpo humano en el contexto de las proyecciones institucionales del deseo.

2. Para la redacción de este texto se echó en falta un estudio general sobre las implicaciones que tuvo el Estatuto de Seguridad en las acciones y la producción de los artistas colombianos ubicados al lado izquierdo del espectro ideológico. Ahora bien, y aunque sean bastante conocidos los casos del escritor Gabriel García Márquez, que decidió auto-exiliarse en México tras haber sido acusado de tener nexos con el grupo guerrillero M-19, y de la escultora Feliza Bursztyn, que tomó igual rumbo tras haber sido allanado su estudio, haber sido sometida a un extenso interrogatorio y habérsele revelado la existencia de una acusación penal en su contra por presuntos nexos con este mismo grupo guerrillero; también es necesario señalar que se conoce muy poco sobre los procesos que se instruyeron bajo su aplicación contra otros artistas menos conocidos a lo largo del país. No obstante, y a pesar de que en términos de investigación historiográfica no se conozca ningún estudio general al respecto, lo que sí puede señalarse, micropolíticamente hablando, es que el Estatuto de Seguridad legitimó una comprensión del cuerpo humano como objeto de denigración y tortura, reflejada en una “ofensiva contrarrevolucionaria”, tal como lo ha señalado Ricardo Arias Trujillo en su obra *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*.



▲ Esperanza Barroso. *Yo, Carlos*. Lápiz de grafito sobre papel. 35 x 30 cm. 1976. Fotografía: cortesía de la artista. Ubicación de la obra: desconocida. Esperanza Barroso. *Yo, Carlos*. Lápiz de grafito sobre papel. 35 x 30 cm. 1976. Fotografía: cortesía de la artista. Ubicación de la obra: desconocida.



▲ Esperanza Barroso. *Ejecutivo*. Lápices de grafito y de color sobre papel. 35 x 30 cm. 1978. Fotografía: cortesía de la artista. Ubicación de la obra: desconocida

de la indumentaria del personaje, o de incitar en el espectador la búsqueda del referente tras el uso de un nombre propio, lo que realmente se afirma es un sentido profundo e intimista de lo posible-real, entre la representación por la representación, el dibujo por el dibujo, y la mimesis fotográfica de lo existente.

Dos años más tarde, en 1978, con su dibujo *Ejecutivo*, Barroso participaría en la exposición colectiva del Grupo ARTE/Bucaramanga 77 en la Galería Belarca de Bogotá. Para su construcción plástica, implementaría el mismo principio eidético de proyectar un personaje de bigotes y gafas oscuras reflectantes, corbata negra con puntos amarillos y camisa abierta. Aunque no sea muy clara la relación entre el título y la imagen, debido a la ausencia de referencias documentales sobre el sentido dado por Barroso al término “ejecutivo”, lo que sí vale la pena es detenerse un poco en las imágenes reflejadas en los lentes de tal personaje.

En primer lugar, tras mirar con detenimiento la superficie de los cristales se percibe un horizonte sembrado de lo que aparecen como troncos de árboles y figuras humanas, entre las cuales, una, pero solo una, ha sido claramente siluetada y apartada del

resto. Una sugerente mancha negra con forma humana y fusil en mano que podría revelar la identidad del personaje representado o su posible implicación, no necesariamente directa, con los movimientos armados al margen de la ley de la década de 1970. O, apelando al sentido gubernamental de “ejecutivo”, tal vez se refiera a la relación de complicidad entre algún miembro de la rama ejecutiva del poder público y la consolidación de una versión del narcotráfico que estaba en vías de dar el giro desde la bonanza marimbera a la cocalera. Sin embargo, cualquiera que sea el anhelado significado latente en la obra, dada la oscuridad referencial de los dibujos de Barroso, también podría pensarse que el título tan solo es una etiqueta útil para catalogar el trabajo: un intento conceptual de insinuar la construcción reflexiva del dibujo como forma de superar las preocupaciones icónicas del hiperrealismo por las indagaciones simbólicas de un arte figurativo en un sentido más amplio.

A pesar de que la mayoría de las veces esta peculiaridad no fotográfica de sus trabajos no se perciba inmediatamente, o que no se dé “a simple vista”, también fue determinante en la elaboración de sus

trabajos, *Dibujo I y III*, con los que participó en el III Salón Regional de la Zona Nororiente (1980). En palabras de la artista:

Para realizar este trabajo, me basé en unas fotos que le hice a un primo. Yo misma las revelé y a partir de ellas hice la serie. Aunque el punto de referencia eran las fotos, modificaba lo que no me interesaba. Es algo que siempre hago cuando dibujo o pinto, tal vez porque copiar o reproducir exactamente me resulta tremendamente aburrido –para eso está la fotografía que tanto me gusta. No obstante, en ese tiempo, uno de mis objetivos era aprender a dibujar. Nunca aprendí del todo, ni me interesó seguir intentándolo. No quería pasar mi vida frente a un trabajo que me produjera aburrimiento y menos terminar siendo hipe-realista.

Gracias a los correos electrónicos intercambiados con Barroso, se pueden precisar un poco más algunos aspectos museográficos relacionados con estas obras. Tanto el *Dibujo I* como el *Dibujo III* hicieron parte de la serie titulada *Punta de plata* y, originalmente, tenían título. La posterior ausencia de este podría considerarse una “feliz coincidencia” con el deseo de la artista de eliminar la noción de referente fáctico de la producción de la obra, y se debió a la conjunción de dos circunstancias durante el montaje del III Salón Regional de la Zona Nororiental (1980): ante la falta de precaución de la artista, que olvidó colocar los títulos al respaldo de las obras, y la extraña pérdida de las fichas técnicas enviadas al comité de recepción y montaje de este proyecto expositivo, la solución más adecuada para la época consistió en presentar las obras siguiendo una clasificación técnica (dibujo) y numérica (I y II). Desliz que no fue corregido oportunamente y que explica por qué llegaron con esas etiquetas clasificatorias al XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales y registradas así en el catálogo de la muestra (Barroso: 2015).

Ahora bien, a pesar de estos inconvenientes museográficos, los dos dibujos tuvieron una feliz itinerancia, al ser expuestos no solo en el XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales (1980), sino en Pasto, Popayán, Cali, Armenia, Pereira, Manizales, Medellín, Montería, Sincelejo, Cartagena y Barranquilla, a lo largo de 1981, en el marco de la extensa gira que el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) programó para poner en circulación este proyecto expositivo. Sin embargo, no puede decirse lo mismo de su recepción crítica, la cual se vio lamentablemente oscurecida por los comentarios de los críticos José Hernán Aguilar y Galaor Carbonell. Mientras que Aguilar, desde la revista *Arte y Arquitectura* (1980), cuestionó, en defensa de la originalidad modernista, la decisión de que se le hubiese dado al *Dibujo I* una de las menciones otorgadas por el jurado, Carbonell,



▲ Esperanza Barroso. *Dibujo I*. Lápiz de grafito 3B sobre papel dúrex. 50 x 70 cm. 1980. Fotografía: cortesía de la artista. Ubicación de la obra: desconocida

desde la revista *Arte en Colombia* (1980), utilizó peyorativamente el adjetivo “pseudorrealista” para referirse al uso de fórmulas de representación ya agotadas por la noción académica de dibujo idealizado o concebido mentalmente.

Dos lecturas que, dado el modernismo del primero, centrado en la noción de “novedad”, y el prejuicio indexical del segundo, relacionado con la idea de que cualquier obra que se encuentre más allá de las pretensiones del realismo ingenuo necesariamente tiene que enfrentarse a la falsedad vinculada con el prefijo “pseudo”, impidieron rastrear el empleo de serios procesos constructivos no icónicos como formas de desplazar la producción de las imágenes hacia un ámbito interpretativo allende la semejanza fotográfica. Un movimiento hacia los límites conceptuales del realismo que, en la obra de Barroso, estuvo vinculado tanto al uso instrumental de los nuevos medios –en este caso, la fotografía– como a una comprensión del dibujo como arduo proceso de articulación mental y expresión contingente de las formas cotidianas.

3. Raquel Ramírez

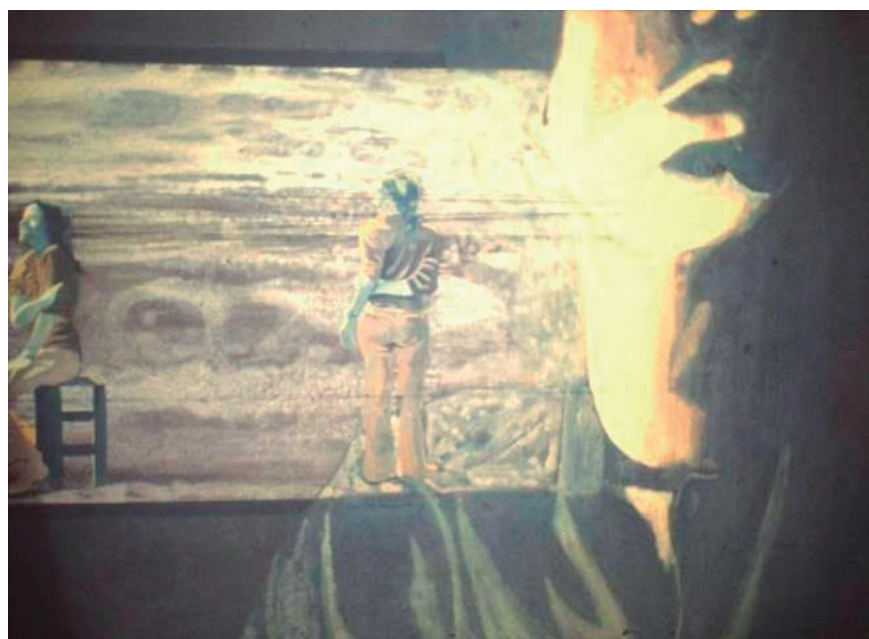
Así como las exploraciones artísticas de Barroso se inclinaron hacia una comprensión de la imagen como desplazamiento mental, los experimentos de Ramírez podrían describirse como indagaciones de carácter cinematográfico en el espacio pictórico. Algo que puede rastrearse hasta su serie *Condición* (1976) – algunas de cuyas pinturas fueron expuestas en el

V Abril Artístico de Medellín y el XXVI Salón Nacional de Artes Visuales en ese mismo año— en la que la artista condensaba narrativamente lo que podría considerarse una de las tantas secuencias de su vida interior, conformadas por aquellos momentos de introspección, autorretratos atmosféricos y rememoraciones de un pasado cada vez más invasivo en la constitución de un presente en ciernes. Para decirlo con la artista:

[Cada pieza de la serie] es una obra puntual e intimista de la condición humana de introspección. Es decir, mediante el autorretrato, y, en espacios solitarios o escenarios muy restringidos, el personaje se auto-cuestiona y evalúa la permanencia solitaria de su vivencia cotidiana. Se trata de los momentos interiores que uno mismo se concede para preguntar y preguntarse sobre cuál o cuáles son las gestiones o los actos a desempeñar en la vida. Asimismo, para renegar en contra de la “obligada necesidad de existir”. Por ello, las figuras están rodeadas de esa confusa y espesa neblina o atravesadas por líneas que no parecen desembocar en ninguna parte. [Además, aparecen] algunas burbujas, que podrían representar el ensimismamiento filosófico con que uno se auto-flagela, eventualmente (Ramírez: 2001).

Es evidente que las preocupaciones existencialistas en la construcción del sí mismo, la articulación de la subjetividad individual en la vida cotidiana y el (sin) sentido narrativo de la existencia se sitúan en una tradición pictórica vinculada a los espacios interiores de una subjetividad ensimismada, casi claustrofóbica, donde las imágenes se orientan a expresar las marcas inconscientes del tiempo latentes en la memoria individual. Un enfoque que podría tildarse de “pequeño burgués”—algo que también podría atribuirse a su *Serie autobiográfica* (1978)—si no fuese porque en sus pinturas se evidencia el deseo dialéctico de inscribir visualmente estos fragmentos en el sentido histórico de una narración colectiva. Algo que, en caso de duda, se hace totalmente explícito en el interesante díptico con el que participó en el XXVIII Salón Nacional de Artes Visuales de 1980, titulado *Séptimo penal No. 2 y No. 4*.

Con estas obras de colores planos y tonalidades frías, logrados mediante la *posterización* (consistente en la conversión de una imagen de tonos continuos en otra caracterizada por la diferenciación explícita de zonas cromáticas), Ramírez estableció lazos con la tradición satírica del arte pop representada por Beatriz González y la caricatura política ejemplificada en la época por el medellinense Héctor Osuna (1936), el bogotano Antonio Caballero (1945) o el bumangués Kekar (César Augusto Almeida, 1959). Algo que, a falta de fuentes documentales que permitan profundizar en esta hipótesis, solo puede



▲ Raquel Ramírez. *Sin título de la serie Condición*. Acrílico sobre lienzo. 70 x 100 cm. 1976. Fotografía: cortesía de la artista. Ubicación de la obra: desconocida

interpretarse dentro del intento más general de ridiculizar el sesgo ideológico de los procesos judiciales adelantados en los setentas contra los posibles militantes de los grupos de ideología de izquierda, además de denunciar simbólicamente la falta de legitimidad en la persecución de la diferencia política dentro de un país que se vanagloriaba de una sólida tradición democrática. Un enfoque pictórico que podría enmarcarse dentro de la *figuración política*, expresión articulada por el historiador Germán Rubiano Caballero para hacer referencia a un conjunto de artistas “conscientes de que el arte ‘neutro’ es aquel que acepta la situación dominante y que, por tanto, para trabajar más allá de los embelecos esteticistas se requiere una labor que exprese positivamente una convicción política revolucionaria” (Rubiano Caballero, 1977: 1584).

En este sentido, y mucho más allá de la neutralidad esteticista mencionada por Rubiano Caballero, lo que puede encontrarse en *Séptimo penal No. 2* es la caricaturización de la legalidad en la figura de un juez con su tez pintada de blanco azulado, algo así como un mimo cuya justicia simulada está amparada en un abultado libro que tiene adherido al lomo un curioso separador tricolor. En su primer plano, y frente a este juez de circo, hay dos figuras, entre las que se encuentra la artista, como si de espectadores-actores de una burla orquestada por el Estado se tratara. Una “payasada” representada por algunos de los servidores públicos pertenecientes a la rama judicial de la época, cuyo teatral desenlace se encuentra en la pieza *Séptimo penal No. 4*. En esta, un chimpancé, que se encontraba tras las rejas en la obra anterior, ha ocupado el puesto del juez para cederle su espacio

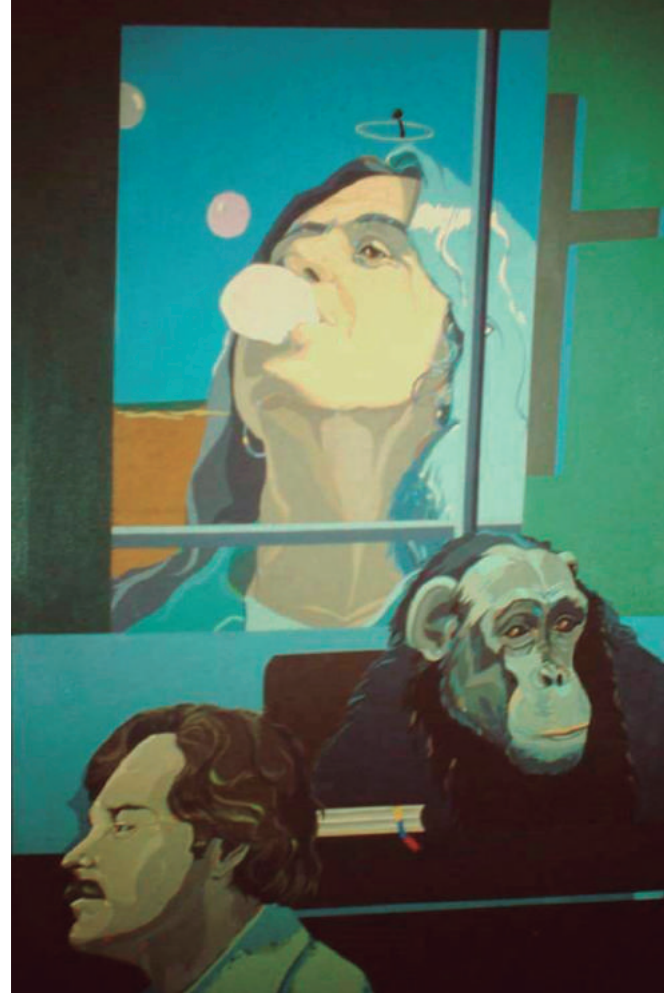


▲ Raquel Ramírez. *Séptimo Penal No. 2*. Acrílico sobre lienzo. 100 x 70 cm. 1980. Fotografía: cortesía de la artista. Ubicación de la obra: desconocida

en la celda a la artista, que deja ver sobre su cabeza una aureola como señal irrefutable de inocencia, mientras va lanzando por su boca pompas de chicle en su afán de distanciarse irónicamente de tan vulgar representación barroquizante. De acuerdo con las declaraciones de Ramírez:

En cuanto a las obras vinculadas a *Séptimo penal* [cuyo título hace referencia al juzgado de la ciudad de Bogotá, donde se llevó a cabo un proceso en mi contra], tengo que decir que es bien gracioso y dramático el momento de su realización. Gracioso, porque fui enviada a la cárcel injustamente, y dramático, porque pude conocer y saborear lo amargo de los procesos carcelarios y justicieros en Colombia [a finales de la década de 1970]. Así, a partir de mi experiencia, llegué a la conclusión de que, en una audiencia judicial, fácilmente se puede comparar a un fiscal con un simio que tiene toda la intención de hundir con sus monerías al acusado. Mientras tanto, yo lanzo una gran bomba de chicle, queriendo mostrar mi indiferencia ante tan vulgar pantomima (Ramírez: 2011).

En términos formales, el uso de módulos para contar este “hecho anecdótico” (testimonio más de



▲ Raquel Ramírez. *Séptimo Penal No. 4*. Acrílico sobre lienzo. 100 x 70 cm. 1980. Fotografía: cortesía de la artista. Ubicación de la obra: desconocida

los conflictos de la época en el marco del *Estatuto de seguridad de 1978*) y la articulación narrativa de ambas piezas a partir de la figura de la artista hacen pensar en el proceso de *montaje* de la imagen como desenmascaramiento del uso arbitrario del poder mediante la reducción arbitraria de los derechos ciudadanos. Una articulación en la que los *fotogramas* remiten no solo a las preocupaciones críticas de la artista frente al abuso estatal, sino a otras cuestiones micropolíticas relacionadas con la exploración del ser humano en el mundo, la implicación emocional en la rememoración del pasado y la práctica revolucionaria de una izquierda comprometida con el establecimiento utópico de una sociedad más justa.

4. A la sombra de González

Varias podrían ser las razones que logren explicar la amnesia histórica respecto a estos y otros tantos nombres en la historia del arte colombiano. Sin embargo, una de los más relevantes estaría en la monumentalidad alcanzada por la artista bumanguesa Beatriz González —“una artista de provincia pero no provinciana”, tal como en algún momento dijo sobre sí misma— en los relatos historiográficos convencionalmente vinculados al modernismo de Marta Traba y en la mayoría de aquellos que

quisieron apartarse de esa propuesta a partir de otros discursos articulados en la época. No obstante, con un poco de paciencia y mediante un desplazamiento temporal a través de diversas fuentes documentales, se pueden evocar otros nombres, como ha sido el caso de Esperanza Barroso y Raquel Ramírez: dos artistas cuya formación artística en la provincia les planteó el problema de cómo inscribir sus trabajos en el ámbito del arte nacional sin desdeñar de su procedencia regional. Un reto que las llevó a participar en los tres primeros Salones Regionales de Artes Visuales (1976, 1978 y 1980), en tres Salones Nacionales de Artes Visuales (desde la edición XXVI de 1976 a la de 1980-81) y a conformar el GRUPO Bucaramanga/Arte 77 junto a Antonio Mantilla Caballero, Máximo Flórez, Orlando Morales y Carlos Silva, entre otros, para hacer circular su trabajo fuera de Bucaramanga.

Nombres propios de la plástica santandereana a los que habría que agregarle el de la artista barranqueña María Victoria Porras. Por el momento, y de manera sucinta, valdría la pena mencionar su activa participación en algunos de los proyectos expositivos más relevantes de la década, como fueron la Exposición Panamericana de Artes Gráficas (1970), la Primera Bienal Americana de Artes Gráficas (1971), el Primer Salón Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1972), la Tercera Bienal de Arte Coltejer (1972) y el XXIII Salón de Artistas Nacionales (1972). Allí presentó algunos de sus grabados, como *Ramajes del hombre* (1971) *Metales para una soledad* (1972) y *Mecánica quieta y vuela* (1972), elaborados a partir de un cuidadoso dibujo de ascendencia constructivista y en los que indaga cuestiones próximas a la preocupación marxista por el uso de la tecnología como extensión de la naturaleza. Una comprensión de la modernidad más optimista que, de haber sido explorada con mayor profundidad, le habría permitido a la década de los ochentas abrir senderos distintos a la apropiación pop de González y su comprensión nihilista de la modernidad en términos del escepticismo irónico heredado de cierta tradición romántica.

Referencias

Arias Trujillo, R. (2011). *Historia de Colombia contemporánea (1920-2010)*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Caballero, A. L. (2012). *De concurso desierto a Mención Nacional: Artistas Santandereanos 1960-1980*. (Tesis de pregrado). Bucaramanga: Escuela de Historia, Universidad Industrial de Santander.

_____. (2012). "En busca del arte contemporáneo: exposiciones de arte en Bucaramanga 1960-1979", en: *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*. Vol. 17-2. Universidad Industrial de Santander.

Barney, E., Gil, F. y L. A. Rengifo (1960). "Acta del Jurado Calificador del Primer concurso de pintura y escultura Domingo Moreno Otero", en: *Revista de Santander*, abril 1960 No. 15, p. 179-180.

Calderón, C. (ed.) (1990). "50 años. Salón Nacional de Artista". Bogotá: Colcultura.

Giroux, H. (1999). *Teoría y resistencia en educación*. Madrid: Siglo del Hombre Editores. (Obra original publicada en 1983).

Guattari, F. y S. Rolnik. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.

Rubiano, G. (1983). *Panorama actual*, en: BARNEY, E. (dir.) *Historia del arte colombiano*. Bogotá Salvat Editores.

Catálogos de exposiciones

Exposición Panamericana de Artes Gráficas (1970) Cali: Cartón de Colombia.

Primera Bienal Americana de Artes Gráficas (1971) Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia.

Primer Salón Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (1972) Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

V Abril Artístico de Medellín (1976) Medellín: Museo Universitario Universidad de Antioquia.

Cuatro Artistas. Exposición Colectiva (1976) Bucaramanga: Dirección de Cultura Artística de Santander.

Grupo Bucaramanga (1978) Bogotá: Galería Belarca.

Artistas Santandereanos de la década de 1970.
(1992) Bucaramanga: Banco de la República de Colombia.

González, L. y Segura (1995) El estilo de Luis Fernando Acuña. Bucaramanga: Banco de la República de Colombia

Entrevistas

Barroso, Esperanza (Enero de 2015) Entrevista en línea realizada por Martín Alonso Camargo Flórez.

Ramírez, Raquel (Agosto de 2011 y diciembre de 2014) Entrevistas en línea realizadas por Andrés Leonardo Caballero Piza.