

ENSAYOS SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO EN COLOMBIA

2013-2014

PREMIO NACIONAL DE CRÍTICA X VERSIÓN

Ensayo largo

Historia(s) del arte colombiano:
ensayo para una película inconclusa
Carlos Felipe Guzmán Cuberos

Fotografiar la muerte
La representación del cuerpo ausente en una fotografía de Jesús Abad Colorado
Jacobo Cardona Echeverri

Ensayo breve

La cultura como fetiche y el cine
Juan David Cárdenas Maldonado

«A» de Alzate.
Autenticidad nominal en una apropiación anacrónica del arte colombiano
Efrén Giraldo

No son independientes, son alternativos:
notas sobre los espacios autogestionados en colombia
Martín Alonso Camargo Flórez

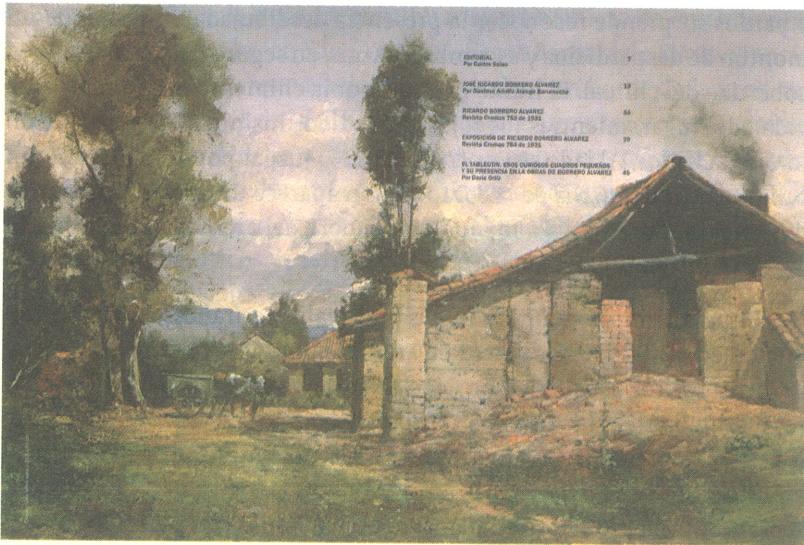
Chircales
Ana María Lozano Rocha

10.6 CHIRCALES

Ana María Lozano Rocha

ENSAYO BREVE

En el año 2009 la Galería Mundo llevó a cabo una exposición de Ricardo Borrero Álvarez compuesta por varios de sus trabajos más representativos. La muestra estaba acompañada por un número de la revista de la galería dedicado al pintor, titulado “Lo sublime del paisaje”. En la publicación aparecen registrados varios paisajes de río y de quebradas, con representaciones de piedras en primer plano, virtuosamente ejecutadas, precisamente uno de los temas que hicieron célebre al pintor. También se incluyen varios puentes, vistas urbanas, caminos y finalmente, paisajes sabaneros. Dentro de esa amplia muestra del trabajo de Borrero está representado un chircal, tema que abordó en varias ocasiones.



Borrero Álvarez, R. (s.f.). *Chircal*. Bogotá colección particular, óleo sobre tabla, 33,5 x 50 cm.

Se trata de un óleo sobre tabla de dimensiones importantes, considerando los formatos que generalmente empleaba el autor. En la revista, la pintura ha sido usada como fondo de la doble página que anuncia el índice temático. A la izquierda, con tinta blanca aparece la ficha técnica. De esta manera, el chirical queda en buena medida por fuera del contenido propiamente dicho de la revista, circunstancia curiosamente análoga a la espacialidad liminal que ocupaba en relación con la ciudad. En términos de la producción del artista, la ubicación del óleo lo deja relegado a un segundo término, lo inscribe dentro de la condición simbólica de ser una obra menor. El contrapunto contrastante lo conforma la portada, un paisaje de río que ante el hecho de estar impactado por la tipografía, recibe un segundo espacio dentro de la revista. Eso mismo no sucede con el chirical.

La entrada a la composición la propone un sendero que a la derecha desemboca en una ondulación más elevada del terreno. Entre naranjas y pardos sorprende reconocer la presencia desdibujada y confusa de un montón de desperdicios y escombros. Atrás, en segundo término, se ve el cobertizo del chirical. El humo que sale por la chimenea confirma la actividad del lugar, mientras los rojos encendidos insinúan la quema de un lote de ladrillos. Al lado se ve otro lote que, a juzgar por el color, está aún caliente. A la izquierda de la composición aparece una carreta tirada por dos bueyes. Como pasa a menudo en la obra del artista, no hay ningún ser humano en la cercanía.

El paisajismo romántico inglés y el realismo francés habían introducido en el siglo XIX, a través de artistas como John Constable y Jean-François Millet, escenarios propios de un mundo agrario, en el cual se representaban las labores del campo en composiciones extrañamente reacias a mostrar las dramáticas transformaciones que atravesaba el ámbito rural en los países más adentrados en la lógica de la industrialización. Las obras de Borrero han sido relacionadas con este tipo de propuestas artísticas. Sin embargo, pertenece a otro tipo de repertorio de lo

paisajístico, uno que no ha sido introducido verdaderamente en ningún texto y merece serlo. En esta pieza, probablemente pintada después de 1905 se introduce un tema que señala una actividad protoindustrial: la que llevan a cabo las fábricas artesanales de elaboración de ladrillo.

Un chircal supone humo, olores, barro, basura. Al lado, en principio, debe suponerse la presencia de la cantera, ladera deforestada, lejana de la idea de una fruición del territorio considerable como bella. Dicho de otro modo, el tema del chircal, emblematizado con este magnífico óleo de Borrero Álvarez, moviliza de forma importante la frontera entre aquello considerado digno de la mirada contemplativa, interesante a los ojos del buscador de lo pintoresco. La siniestra presencia de la labor alfarera, tan presente en las laderas de la Bogotá de los primeros veinte o treinta años del siglo XX, de forma arisca, se deja convertir en contemplable. Atestigua procesos capitalistas en el marco de los cuales el campesinado está deviniendo mano obrera, mientras la ciudad reclama vorazmente la materia prima que le permite continuar sus dinámicas de crecimiento. Los chircales, ubicados en San Cristóbal, Santa Bárbara, la Perseverancia y los hoy, altos del Parque Nacional, planteaban un borde de la urbe, un tránsito problemático de lo urbano a lo rural. Entre explotaciones mineras, la recolección de leña para los hornos y los hornos mismos, las laderas de los cerros alrededor de Bogotá debían mostrar un escenario similar al que hoy presentan los cerros de Soacha, Ciudad Bolívar o Usme, lo cual en términos pictóricos es territorio, no paisaje, o en términos de Alain Roger, es país, no paisaje.

En el género “paisaje” sucede lo mismo que con otros géneros como el “retrato” o “el desnudo”. Son estos quizás parte de los pilares más estables e inmodificables de la disciplina artística. Altamente normalizados, poseen gramáticas precisas, expectativas compositivas más o menos delimitadas y exhiben un discurso de lo bello o de lo pictórico que ostenta límites precisables. Lo que sucede con propuestas incisivas, aquellas que usualmente reciben el adjetivo de innovadoras o transgre-

sivas en términos de arte moderno, es que promueven la movilización de límites, de presupuestos y de definiciones desde diferentes acciones. Si bien el género paisaje en un momento histórico dado significó la liberación del campo expresivo hacia territorios representacionales entendidos previamente como insignificantes y/o inválidos, posteriormente devino uno de los ámbitos más resistentes al cambio, más homogeneizantes en términos de lenguaje pictórico o artístico.

Esta obra de Borrero no es la única en ocuparse del tema. Durante la investigación se identificaron chircales pintados por Luis de Llanos¹, Ricardo Gómez Campuzano, Fídolo González Camargo, quien de hecho pinta varios, Miguel Díaz Vargas o Roberto Páramo. Estos chircales ocupan un lugar incómodo en el repertorio del paisajismo colombiano. Logran mover un mojón limítrofe entre las manifestaciones visuales de la modernización en la ciudad y los sectores más empobrecidos de esta, límite entre una naturaleza vigorosa y otra en crisis. En cierta medida, pensando en el fetichismo de la mercancía, Borrero está mostrando al productor los avances y progresos que se disfrutan en la ciudad, por lo menos, de sesgo, en ausencia, a través de los espacios laborales, de los animales de carga, por medio de símbolos e índices. Por esta razón, en buena medida califiqué el chirical de Borrero de siniestro, pues es la emergencia de aquello familiar que tras haber sido silenciado, ha salido a la luz, parafraseando a Schelling. En ese sentido creo que Borrero es un pintor marcadamente moderno, y quizás por ello mismo, muy contradictorio. Somete al espectador a terribles antagonismos, a mirar señales icónicas y pictóricas que problematizan los discursos del progreso, aun cuando supusiéramos que sus motivaciones al representar el chirical estuvieran teñidas por el entusiasmo, en el sentido de ver en el lugar, por ejemplo, una manifestación del crecimiento de la ciudad.

El conflicto de clases, la disputa territorial con la montaña, la afectación de los ríos y la deforestación del monte igualmente debían emerger soterradamente al mirar un chirical. Por ejemplo, a finales del siglo XIX

en uno de los chircales de San Cristóbal se produjo un enorme derrumbe, que tuvo como una de sus consecuencias más graves la inutilización de una de las fuentes hídricas que alimentaban la ciudad según lo menciona Julián Alejandro Osorio (2008). El mismo autor señala que los chusques y demás vegetaciones maderables de los cerros eran empleados para encender los hornos, pues su rendimiento era mayor al del carbón; por otra parte, para la extracción de la arcilla era obligatoria la eliminación de la capa vegetal. Así, si alguien pudiera argüir que Borrero estetiza ese lugar, ciertamente también lo coloca en el centro de la mirada, haciéndolo inevitablemente problemático, como lo hacen los otros artistas de inicio de siglo que se ocupan de la representación de chircales. La existencia, aún hoy, de esa situación incómoda a la que se somete el espectador sigue activa y la manifestación inconsciente de ello es la invisibilización relativa y dubitativa del chircal que tiene lugar en la revista.

BIBLIOGRAFÍA

- Museo Nacional. (2004). *Colección de pintura. Museo Nacional de Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.
- Ortíz, D. y Salas, C. (2009). *Ricardo Borrero. Lo sublime del paisaje* (Vol. 34). Bogotá: Galería Mundo.
- Osorio, J. A. (2008). Los cerros y la ciudad: crisis ambiental y colapso de los ríos en Bogotá al final del siglo XIX. In G. P. Castañeda, *Historia ambiental de Bogotá y la sabana: 1850-2005*. Leticia: Universidad Nacional de Colombia, Instituto Amazónico de Investigaciones Imani.

NOTAS

- I Probablemente el chircal de Luis de Llanos sea el primero en ser pintado. Es de 1893, esto es, ejecutado dos años antes de su muerte.