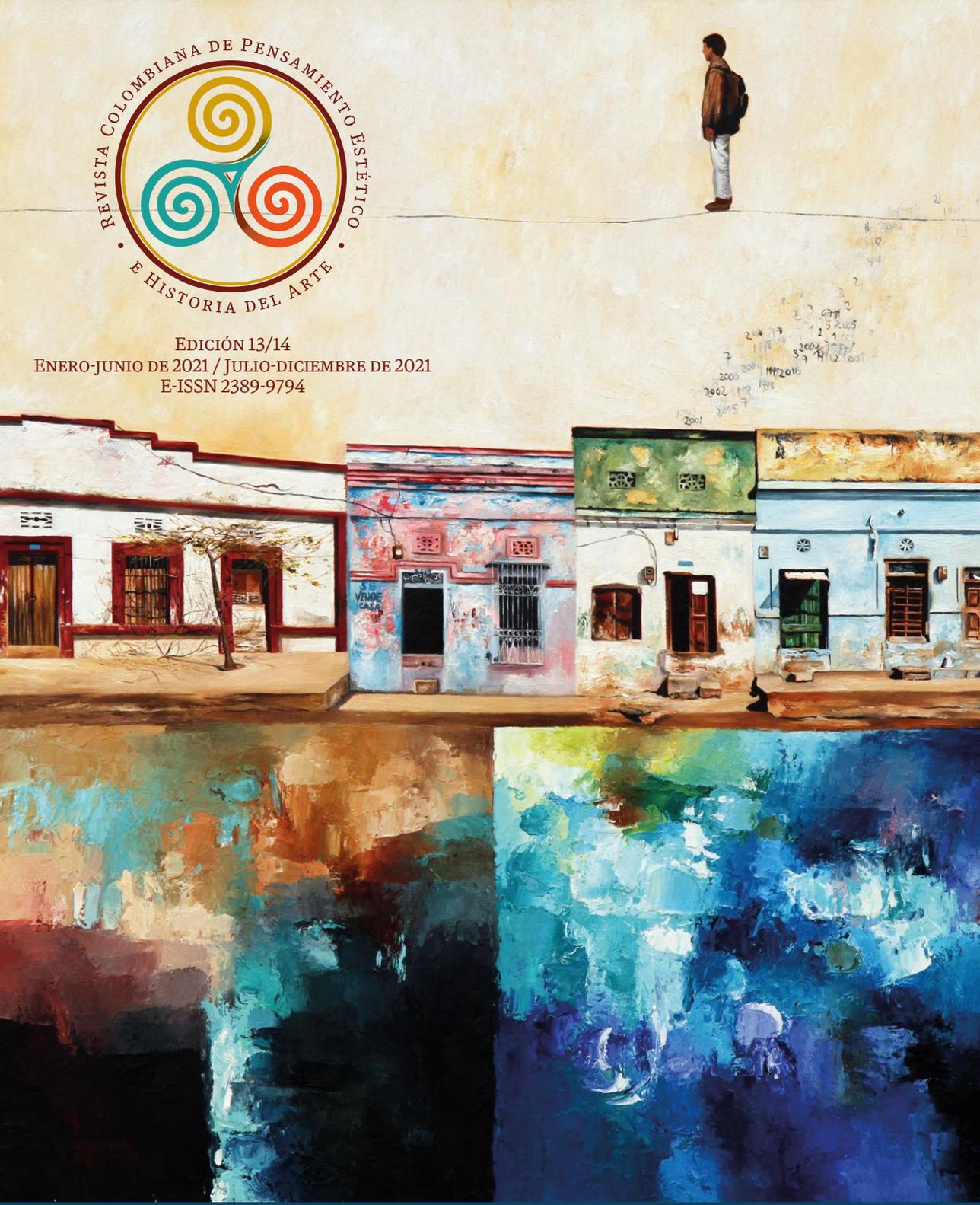




EDICIÓN 13/14
ENERO-JUNIO DE 2021 / JULIO-DICIEMBRE DE 2021
E-ISSN 2389-9794



La inmutable heterotopía de los
maestros modernos: elementos
para una justa valoración de la
“Carpeta europea” o *art d’aujourd’hui*
maitres de l’art abstrait álbum 1

Juan-David Chávez-Giraldo





La inmutable heterotopía de los maestros modernos: elementos para una justa valoración de la “Carpeta europea” o *art d’aujourd’hui maitres de l’art abstrait* álbum 1*

Juan-David Chávez-Giraldo**

Resumen: este artículo hace un recorrido histórico y un análisis crítico del álbum de serigrafías de artistas abstraccionistas europeos conocida comúnmente como la “Carpeta europea”, que pertenece a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, con el fin de propiciar una justa valoración artística y documental. De tal manera se presenta el contexto en el cual apareció, se identifican las obras originales y sus autores, se describen analíticamente las cualidades de la colección, la originalidad y autenticidad del conjunto, su papel en

* **Recibido:** 27 de octubre de 2020 / **Aprobado:** 17 de marzo de 2021 / **Modificado:** 29 de marzo de 2021. Artículo de investigación sin financiación institucional.

** Doctor en Artes por la Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). Profesor titular de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín (Medellín, Colombia)  <https://orcid.org/0000-0001-9293-4764>  jdchavez@unal.edu.co

.....
Cómo citar: Chávez-Giraldo, Juan-David. “La inmutable heterotopía de los maestros modernos: elementos para una justa valoración de la ‘Carpeta europea’ o *art d’aujourd’hui maitres de l’art abstrait* álbum 1”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, nos. 13/14 (2021): 44-83.





la difusión del arte abstracto en el medio local y el aporte universal en el ámbito de la creación plástica. Mediante la investigación se concluye que la colección es una creación original, de significativo valor artístico y documental, y que sus piezas ofrecen una muestra de la actitud propositiva de carácter heterotópico.

Palabras clave: abstraccionismo; arte europeo; arte moderno; arte de vanguardia; exposición; grabado; serigrafía; Universidad Nacional de Colombia.

The Immutable Heterotopia of Modern Masters: Elements for a Fair Assessment of the “European Folder” or *art d’aujourd’hui maitres de l’art abstrait* álbum 1

Abstract: this article makes a historical tour and a critical analysis of the album of serigraphs by European abstractionist artists commonly known as the “European Folder”, which belongs to the Faculty of Architecture of the Universidad Nacional de Colombia – Medellín Campus, in order to promote a fair artistic and documentary valuation. As such, the context in which it appeared, the original works and their authors are identified, the qualities of the collection, the originality and authenticity of the set, its role in the dissemination of abstract art in the local environment and the universal contribution in the field of plastic creation. Through this investigation it is concluded that the collection is an original creation, of significant artistic and documentary value, and that its pieces offer a sample of the heterotopic proactive attitude.

Keywords: abstractionism; European art; Modern Art; Avant-garde art; exhibitions; engraving serigraphy; Universidad Nacional de Colombia.

A heterotopia imutável dos mestres modernos: elementos para uma avaliação justa da “Carteira Europeia” ou *art d’aujourd’hui maitres de l’art abstrait* álbum 1

Resumo: este artigo faz uma revisão histórica e uma análise crítica do álbum de serigrafias de artistas abstracionistas europeus comumente conhecido como “Pasta Europeia”, que pertence à Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional da Colômbia – Campus Medellín, a fim de promover uma justa avaliação artística e documental. Desta forma, apresenta-se o contexto em que apareceu,



identificam-se as obras originais e os seus autores, descrevem-se analiticamente as qualidades da coleção, a originalidade e autenticidade do conjunto, o seu papel na difusão da arte abstrata no território local e a contribuição universal no campo da criação plástica. A través desta investigación, conclui-se que a coleção é uma criação original, de significativo valor artístico e documental, e que suas peças ofrecen una amostra da atitude proativa de natureza heterotópica.

Palavras-chave: abstraccionismo; arte europeia; arte moderna; arte de vanguardia; exposição; gravado; serigrafía; Universidad Nacional de Colombia.

Arte abstracto: contexto y concepto

La aparición del abstraccionismo se ubica hacia 1910 y se propagó casi simultáneamente en toda Europa. Este movimiento se caracterizó por la exclusión de la realidad natural objetiva y el distanciamiento del carácter narrativo del arte precedente. Las obras abstractas expresan la sensibilidad del creador valiéndose libremente del material sin importar que el punto de partida sea el mundo o los sentimientos. Puede considerarse que los posimpresionistas, los simbolistas, los fauvistas, los expresionistas y los cubistas —con una reacción común al realismo que logró un arte con puros medios plásticos, aunque expresado de diferentes maneras— prepararon la aparición del abstraccionismo.

Para comprender el arte abstracto es necesario tener en cuenta que en la modernidad —también conocida como la época de la representación— la filosofía convirtió al hombre en un sujeto trascendental y lo ubicó como objeto de todo conocimiento; en esta fase histórica surgida en Europa durante el Renacimiento, el triunfo de la razón condujo a una homogenización cultural legitimada por la ciencia. La sentencia cartesiana “pienso, luego existo” llevó a la idea de que las cosas son verdaderas en tanto el hombre se las representa. El realismo y el neoclasicismo manifestaron el espíritu de la época y vieron el sentido del mundo desde una perspectiva universal, objetiva, experimental y matemática. La capacidad para representarlo de manera fiel era el parámetro de validez de las obras, y las temáticas giraban en torno a idealizaciones que mostraban el dominio de la naturaleza con la esperanza en el futuro y el progreso.

Frente a este orden naturalista el impresionismo estableció un cambio al tratar de ver un sentido más allá de las apariencias y permitió la aparición de otras corrientes para entender el arte como experiencia y no como copia de la naturaleza; este



giro conceptual del proyecto moderno ubicado entre los siglos XIX y XX dio lugar al arte moderno, en el cual la similitud con la realidad y el objetivo de buscar la belleza y los altos valores dejaron de ser parámetros significativos para trasladarlos a lo simbólico y expresivo, por eso,

El modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia, reflejado en la pintura como un tipo de discontinuidad, como si acentuar la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de la representación.¹

Se conquistó el último peldaño en el proceso de autonomía artística al alcanzar su plena independencia mediante la autorreferencialidad. Las formas se desprendieron de la realidad anulando su distinción con el contenido. El foco del arte giró hacia elementos plásticos de carácter primario, sin significado ni interpretación. Los signos establecieron un universo propio sin preexistencias y la obra instauró un contenido nuevo suscitando experiencias espirituales. No se trata solo del empleo exclusivo de formas geométricas y el rechazo al mundo real, es una manera de comprender y ordenar el universo con la pretensión de visibilizar sus leyes. Su verdadero aporte es el pensamiento matemático que lo origina. Las obras albergan todo su sentido en sí mismas.

En este contexto, pueden identificarse dos grandes tendencias abstraccionistas: una lírica y otra geométrica. La primera acoge los principios de la composición musical para generar productos de carácter atmosférico. Su principal exponente fue Wassily Kandinsky y se difundió ampliamente después de la Segunda Guerra Mundial a través del surrealismo y del informalismo. La deriva geométrica acoge los signos puros y los cuerpos platónicos sobrepasando la figuración para componer sistemas armónicos donde la forma prima sobre el color. Kazimir Malévich fue el máximo exponente de este estilo, que se afirmó en Holanda, desde donde se propagó al resto del continente e influyó la arquitectura racionalista y el diseño industrial:

Aquellos artistas querían conseguir lo imposible, retroceder en el tiempo dando un salto hacia el futuro para crear un arte tan válido como cualquier arte pasado, en el que cada obra poseía un universo interior propio. Su enfoque creativo estaba empapado de creencias esotéricas orientales, filosofía antigua y literatura mística reciente. Querían que su arte pudiese ofrecer el fundamento de una vida ordenada y espiritual.²

1. Arthur Danto, *Después del fin del arte* (Barcelona: Paidós, 1999), 30.

2. Arte. *La guía visual definitiva 1900-1945* (Londres: Dorling Kindersley, 2010), 52.



Dos experiencias ligadas al abstraccionismo muestran su impacto: el movimiento holandés De Stijl, surgido en 1917 con la fundación de la revista del mismo nombre por el artista Theo van Doesburg, en torno a la cual se reunieron Bart van der Leek y Vilmos Huszár. La otra institución fue la escuela Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar, a la que se unieron Kandinsky, Paul Klee, Josef Albers, Gerhard Marcks, Oskar Schlemmer, Marcel Breuer, Lyonel Feininger y Hannes Meyer, entre otros, todos influenciados por el constructivismo ruso y De Stijl.

Otros movimientos surgieron en el siglo XX con intereses derivados de la nueva manera de acercarse al mundo. El debate entre la figuración y la abstracción se mantuvo durante todo el siglo y aún pervive. El panorama contemporáneo es múltiple, pero el valor del abstraccionismo es innegable, a pesar incluso del supuesto fracaso de las vanguardias planteado por algunos teóricos como el historiador Eric Hobsbawm para quien no lograron convertirse en una expresión de los tiempos y en cambio respondieron de manera trivial luchando contra la obsolescencia tecnológica³.

La “Carpeta europea” en la Universidad Nacional de Colombia

El arquitecto, egresado de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Bogotá⁴ y profesor de diseño e historia de la Facultad de Arquitectura en la Sede Medellín, Raúl de Jesús Álvarez Gaviria (1922-?) adquirió en Francia una carpeta de 16 grabados de autoría de destacados artistas abstraccionistas. A su regreso a Colombia en 1956 la entregó a la biblioteca de la Facultad de Arquitectura, que entonces funcionaba en el sector del antiguo Liceo Antioqueño. Las obras, conocidas entre la comunidad universitaria como la “Carpeta europea”, actualmente se encuentran expuestas en el área administrativa del bloque 24 del campus El Volador (Medellín, Colombia).

Ahora que la Sede Medellín estableció la Red Cultural UNAL⁵, esta investigación permite hacer un aporte al marco político, cultural e institucional para mejorar la gestión de su patrimonio, constituido por un conjunto de bienes entre los que

3. Eric Hobsbawm, *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX* (Barcelona: Crítica, 1999), 9-14.

4. Luis-Fernando González, *Pedro Nel Gómez, el maestro. Arquitecto, urbanista y paisajista* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2014), 63.

5. Este trabajo, liderado por la profesora de la Universidad de Antioquia, María Adelaida Jaramillo G., inició en 2019 enmarcado en el Plan Estratégico Institucional 2034 y el Plan Global de Desarrollo 2019-2021. Sus nodos de acción son: Museos y Colecciones, Patrimonios, Vida Cultural, Voces y Letras, Saberes, y Conexiones.



figura esta colección, frente a la cual se han tejido ideas e imaginarios que desdibujan su real significación e importancia. Es por esto, que este artículo hace un análisis valorativo en el que se incluyen los elementos históricos y la apreciación de cada imagen. La carpeta es un folder de arte gráfico cuyo título real, “ART D’AUJOURD’HUI MAITRES DE L’ART ABSTRAIT ÁLBUM 1”⁶, aparece en la lujosa cubierta que contiene las serigrafías realizadas en 1953.

Según la plataforma de subastas en línea, Catawiki⁷, esta carpeta fue impresa por el estudio de Arcay en París y publicada el mismo año en Boulogne-sur-Seine con una edición de 300 ejemplares por la editorial d’Art d’Aujourd’hui, proyecto cultural que incluyó la publicación bimensual de una revista con ese nombre entre junio de 1949 y diciembre de 1954 para un total de 36 números, fundada por André Bloc —entonces director de la revista *L’Architecture d’Aujourd’hui*— junto con Edgard Pillet. La revista también llegó a Medellín. Al respecto el artista y profesor Federico Londoño afirma: “Yo tuve varios ejemplares de la revista que eran de mi tío Darío González de Greiff que la coleccionó. Inclusive en algunas de ellas salía un cupón para comprar la carpeta con descuento para los suscriptores y no era barata”⁸.

De acuerdo con la investigadora, profesora e historiadora francesa Corine Girieud⁹, en la revista participaron distinguidos críticos como Leon Degand, Julien Alvard, Roger van Gindertael, Charles Estienne y Michel Seuphor. Su propósito era promover el abstraccionismo geométrico y la síntesis de todas las artes. En sus portadas se incluyeron obras gráficas de sus lectores, hizo varias publicaciones sobre asuntos artísticos, se vinculó a la producción de dos películas de arte y tuvo un estrecho vínculo con la galería Denise René, que impulsó el trabajo de artistas de vanguardia como Víctor Vasarely, Ernst Alt, Francis Picabia y Piet Mondrian. Además, Girieud afirma que los miembros de su comité editorial participaron en varios proyectos de gran envergadura, como el Taller de Arte Abstracto —lugar de encuentro de jóvenes geométristas— y el Grupo Espacio —que reunió artistas visuales y arquitectos para trabajar por la reconstrucción de Francia—. Entre 1955 y 1966 el magazín pasó a convertirse en *Aujourd’hui, art et architecture*.

6. ARTE DE HOY MAESTROS DEL ARTE ABSTRACTO ÁLBUM 1.

7. “Art d’Aujourd’hui-Maîtres de l’Art Abstrait-Album I-1953”, *Catawiki*, no. 4168685, <https://www.catawiki.com/es/l/4168685-art-d-aujourd-hui-maitres-de-l-art-abstrait-album-i-1953>

8. Federico Londoño-González, correo electrónico al autor, 23 de octubre de 2020.

9. Corine Girieud, “Art d’aujourd’hui (1949-1954) hors les pages : une revue au cœur de l’action”, *La Revue des revues*, no. 38 (2006), <https://www.entrevues.org/rdr-extrait/art-daujourd'hui-1949-1954-hors-les-pages-une-revue-au-coeur-de-laction/>



Aunque solo se tienen los 16 grabados y no se conservaron los demás componentes del folder, en su primera página este tiene un índice con los artistas en una primera columna y debajo de ellos los títulos de las obras y el año de realización, de la siguiente manera:

ARP	1
BALLA	2
DELAUNAY R.	3
DALAUNAY S.	4
GLEIZES	5
HERBIN	6
KANDINSKY	7
KLEE	8
KUPKA	9
LEGER	10
MAGNELLI	11
MONDRIAN	12
PICABIA	13
TAEUBER-ARP	14
VAN DOESBURG	15
VILLON	16

Y los datos generales de la publicación en la columna derecha:

16
planches
signées
par
les
artistas
vivants
exécutées
en
sérigraphie
par
arcay
achevées
d'imprimer
dans
les ateliers
art



d'aujourd'hui
 en
 juillet
 1953
 tirées
 á
 300
 exemplaires
 numérotés
 de 1 á 300
 prix
 25.000 frs

Infortunadamente esta hoja fue dada de baja por la funcionaria Piedad Elena Builes Velásquez en 1999¹⁰; además, había otra, que no se ubicó, que incluía este comentario:

Léon DEGAND.

Les œuvres de ce premier album possèdent un pouvoir singulier.

Certes, elles nous combient l'oeil. Elles nous regalent l'esprit.

Si nous savons les accueillir, elles s'adressent á toutes nos facultés de compréhension et de délectation.

Et, en l'occurrence, le procede de reproduction est si bien adapté á la technique et au langage des originaux que c'est de la façon la plus directe, sans l'intermediaire ou la crainte d'une interpretation graphique ou chromatique, que nous communiquons avec la création méme de l'artiste.

Mais il est évident aussi que ces œuvres n'ont pas été créées seulement dans le but de susciter en nous des plaisirs dépourvus d'arrière-pensée.

Sans inventer le moins du monde, nous devons déceler en elles une vertu qui confère á leurs autres qualités une belle part de leur tonicité.

Cette vertu, c'est le courage. Le courage d'aller jusqu'á

10. Michelle Evans-Restrepo, "Valoración patrimonial de la carpeta europea de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín" (trabajo de diplomado, Universidad de Granada - Instituto Politécnico José Antonio Echavarría, 2010), 17.

la limite de soi-même et des conceptions
que l'on s'est choisies et, si possible, au delà.

Ces œuvres sont les instruments et les témoignages d'une conquête.¹¹



Estas transcripciones se han hecho según imágenes de Catawiki, de otro álbum de la edición¹². Dice Girieud que un segundo trabajo de 1954 con serigrafías basadas en obras de André Bloc, Silvano Bozzolini, Henri Breuil, Jean Dewasne, Jean Deyrolle, Días, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, Robert Jacobsen, Joseph Lacasse, Jean Leppien, Marie Raymond, Richard Mortensen, Edgard Pillet, Serge Poliakoff y Víctor Vasarely “fue objeto de una exposición en la galería Denise René y de un artículo ampliamente ilustrado en “Art d’Aujourd’hui”¹³. Según la investigadora Michelle Evans¹⁴ el título del segundo álbum es *Jeunes Peintres d’Aujourd’hui*, con comentario de Degand. También se realizó un tercer trabajo con prefacio de André Bloc. Girieud menciona que:

Un primer álbum, “*Maîtres de l’art abstrait*” se anuncia en la edición de agosto de 1953. Su descripción es la siguiente: “16 láminas en color, algunas en 25 colores. Formato 49 X 64. 300 copias numeradas firmadas por los artistas”. Esta primera publicación contiene obras de artistas en el origen de la abstracción: Arp, Balla, R. Delaunay, S. Delaunay, Gleizes, Herbin, Kandinsky, Klee, Kupka, Léger, Magnelli, Mondrian, Picabia, Taeuber-Arp, Van Doesburg y Villon. Este primer álbum, sin embargo, no fue ignorado por la galería Denise René, ya que allí se organizó una presentación de sus placas a principios de 1954; al igual que en Bruselas, donde la Galería Aujourdhui realizó una exposición más amplia en torno a esta misma obra.¹⁵

11. Las obras de este primer álbum tienen un poder singular. Ciertamente, cuánto nos dicen. Nos llenan el espíritu. Si sabemos acogerlas, se dirigen a todas nuestras facultades de comprensión y deleite. Y, en este caso, el proceso de reproducción es tan bien adaptado a la técnica y al lenguaje de los originales de manera directa, sin intermediario o temor a una interpretación gráfica o cromática, que nos comunicamos con la creación misma del artista. Pero también es obvio que estas obras no fueron creadas solo con el propósito de despertar en nosotros placeres desprovistos de motivos ocultos. Sin inventar lo más mínimo del mundo, debemos detectar en ellas una virtud que confiere a sus otras cualidades buena parte de su tonicidad. Esta virtud es el coraje. El coraje de ir al límite de uno mismo y de las concepciones que hemos elegido y, si es posible, más allá. Traducción del autor.

12. “Art d’Aujourd’hui-Maîtres de l’Art Abstrait-Album I-1953”, *Catawiki*, no. 4168685.

13. Corine Girieud, correo electrónico al autor, 12 de octubre de 2020.

14. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 13.

15. Corine Girieud, “La Revue Art d’aujourd’hui (1949-1954): Une vision social de l’art” (tesis de doctorado, Universidad París-Sorbona, 2011), 91. Traducción del autor.



En la actualidad solo se conservan tres colecciones completas del primer álbum: en la Biblioteca Nacional de Francia, en el museo neozelandés Te Papa Tongarewa y en la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín¹⁶, lo que representa en sí una condición destacable del valor del folder. La carpeta permaneció en el olvido en la biblioteca de Arquitectura localizada en el primer nivel del bloque 24 en el campus El Volador “donde fue víctima de una inundación en 1972, cuando la bibliotecaria era Gloria Bermúdez”¹⁷. Posteriormente, cuando la directora era Cecilia Olano de Restrepo fue sometida a secado en un horno del Archivo Histórico de Antioquia en la Biblioteca Pública Piloto y más adelante hizo parte de una exposición en la galería del edificio junto con otras obras¹⁸. Luego fue objeto de una muestra en el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) entre el 23 de agosto y el 22 de septiembre de 1989¹⁹, cuyo título retomó la portada de la carpeta y agregó su traducción: *Arte de hoy maestros del arte abstracto – Álbum 1*.

En la carátula del catálogo se imita la composición del índice del álbum, de tal manera que en la primera columna se presentan los apellidos de los artistas y en la segunda el nombre de la carpeta en francés y en castellano y se dan los créditos de los vinculados: Universidad Nacional de Colombia-Seccional Medellín / Facultad de Arquitectura / Carrera de Artes Plásticas / Biblioteca Facultad de Arquitectura y Ciencias Humanas / Divulgación Cultural / Museo de Arte Moderno de Medellín. En el interior aparece una reseña de cada artista acompañada con una fotografía de la obra. En cada página hay dos maestros en el mismo orden del índice. El diseño es de Ernesto Restrepo, las fotografías de Carlos Tobón Castro y la impresión de la Editora Nacional de Colombia (Edinalco). La presentación está firmada por el entonces director del Museo, Tulio Rabinovich Manevich, quien en el primer párrafo escribe:

Para el Museo de Arte Moderno de Medellín es sumamente placentero poder brindarle a su público la oportunidad de apreciar esta muestra de serigrafías de 16 artistas europeos de la mitad del siglo XX. Nunca antes se había podido disfrutar en nuestro medio de una muestra que reuniera ejemplos sobresalientes de obras que contribuyeron a las profundas transformaciones sufridas por la plástica contemporánea, producto de osadas respuestas a las nuevas condiciones de vida que se le plantearon.²⁰

16. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 15.

17. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 16. El nombre completo es Gloria Bermúdez Bermúdez.

18. Cecilia Olano de Restrepo, entrevista telefónica al autor, 13 de octubre de 2020.

19. El catálogo no tiene año y fue suministrado por Dora Escobar Valencia (Coordinadora de Colecciones y Registro del Museo de Arte Moderno de Medellín), correo electrónico al autor, 15 de octubre de 2020.

20. Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), *ART D’AUJOURD’HUI MAITRES DE L’ART. ABSTRAIT ALBUM 1. Arte de hoy maestros del arte abstracto – Álbum 1*. Catálogo de la exposición (Medellín: 1989), s.p.



Al final del segundo párrafo, luego de hacer referencia a la duración de la muestra y listar los autores, Rabinovich se refiere a los “artistas que desde diferentes movimientos como el Futurismo, el Dadaísmo, el Cubismo, la Abstracción, etc. fueron conformando las leyes de la visión plástica que aún hoy próximos a terminar el siglo XX, siguen irradiando toda su validez”²¹. En el último de los tres párrafos agradece a la Universidad Nacional de Colombia por el préstamo del material, calificándolo de “excelente carpeta”.

El formato usado es vertical y divide las páginas en cuadrantes ubicando las fotografías en el primero y el tercero, acompañadas del título de la obra, la fecha, la colección en la cual se ubicaban los originales hasta 1953 y la técnica: “serigrafía”. A la derecha aparecen los autores en mayúscula, con un tamaño de fuente mayor y debajo están las reseñas biográficas destacando a los artistas frente a los títulos y otorgándoles mayor peso gráfico que a la imagen, de 5 x 8 cm en promedio. En la penúltima página se incluye una traducción ajustada del comentario de Degand incluido en la carpeta original y seguidamente aparece la nota: “LEON DEGAND: Crítico de arte francés cuyos escritos sobre el cubismo y el arte abstracto ejercieron una influencia importante después de la Segunda Guerra Mundial”.

No se ubicaron imágenes de la exposición, pero vale decir que el MAMM, fundado en 1978, era entonces la única institución en la ciudad dedicada a divulgar el arte moderno y contemporáneo. A él han estado vinculados artistas, curadores, historiadores y críticos de primer orden y ha realizado eventos, concursos, salones y bienales que trascienden las fronteras nacionales. Es una de las instituciones artísticas más importantes del país y haber acogido el álbum es muestra de su valor y su contribución en la difusión del abstraccionismo en el medio local.

Los grabados regresaron a la Universidad Nacional de Colombia en 1991 y se dispusieron en las oficinas de la Facultad de Arquitectura en el costado sur del primer piso, donde sufrieron notablemente por las condiciones ambientales inadecuadas. Entre el 2000 y el 2010 el edificio se sometió a una reingeniería diseñada y dirigida por quien escribe, para mejorar las condiciones ambientales internas. Como una extensión de estas labores, el autor emprendió la coordinación de la recuperación de la carpeta, para lo cual había contactado desde 2006 a la restauradora de arte Martha Isabel Isaza Taborda, contratada para el trabajo mediante la Orden de Prestación de Servicios 404. En el diagnóstico la experta manifestó que:

21. MAMM, ART D’AUJOURD, s.p.



Las litografías a color sobre papel de distintos artistas se encontraban adheridas por todos los lados por un grueso pegante a un soporte de madera (madeflex) los bordes sobresalientes que hacían el papel de pese-partout estaban pintados de blanco, presentaban ataque de hongos, manchas, deformación del plano, arrugas y quiebres, gran acumulación de polvo y suciedad acumuladas.²²

El tratamiento realizado en la restauración consistió en:

1. Desmonte de las obras del marco y del soporte inadecuado.
2. Limpieza mecánica simple para la eliminación de polvo, restos de insectos, grasa y cuantas adiciones superficiales tenga, las cuales ensucien o afecten la obra.
3. Eliminación de pegantes en el reverso.
4. Desinfección en cámara, para la eliminación de hongos.
5. Desacidificación, para la eliminación en el papel de la acidez, el cual se manifiesta al adquirir el papel un tono amarillento acompañado de una progresiva fragilidad.
6. Limpieza, eliminación de manchas y demás suciedades.
7. Eliminación de dobleces y deformación del plano.
8. Presentación estética.²³

La profesional recomendó:

Para su montaje utilizar cartones libres de acidez y passepartout para evitar que la obra toque el vidrio, adherir la obra solo en la parte de arriba con cinta libre de acidez y de PH neutro, en el reverso utilizar cartón pless y dejar respirar la obra sin sellarla por completo en el reverso, utilizar tacos de icopor o de corcho en las esquinas del marco para aislar la obra de la pared y evitar humedades y la luz directa del sol o de focos de calor.²⁴

La posterior enmarcación de las obras fue realizada por la marquería Quadrata, propiedad de María Isabel Toro Echavarría y Mauricio Tamayo Vásquez, quienes acogieron las recomendaciones de la restauradora y así se conservan en la actualidad inventariadas en el sistema institucional. Ya recuperadas se presentaron en la renovada galería de la Facultad de Arquitectura —que desde 2007 se denomina Sala U— en una exposición entre el 21 y el 25 de septiembre de 2009 denominada

22. Martha-Isabel Isaza-Taborda, comunicación escrita al autor, 18 de octubre de 2006.

23. Isaza-Taborda, comunicación escrita al autor.

24. Isaza-Taborda, comunicación escrita al autor.



“Carpeta Europa. La inmutable heterotopía de los maestros modernos”. El director de la sala era el profesor y artista Luis Fernando Peláez Galeano, quien contó con el apoyo de Carlos Eduardo López Piedrahita. Imágenes de la exhibición pueden verse en la página web institucional²⁵. El texto de presentación para dicha exposición es de quien escribe y un fragmento acompaña la colección hoy:

Aunque el concepto *moderno* se utilizó desde el siglo V en Roma para hacer alusión a los contemporáneos de aquel entonces, y en el texto renacentista de Giorgio Vasari *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos* (1542-1550) se usa para lo que su autor, refiriéndose a la perspectiva matemática, denominaba *la nueva manera de pintar*, la Modernidad se concibe como el período histórico situado entre los siglos XVII y XIX y antecede la llegada de lo que se denomina el Proyecto Moderno, ubicado temporalmente en el siglo XIX y parte del XX. Dentro de este Proyecto Moderno, el Arte Abstracto surge como una de sus más significativas experiencias culturales.

Los Maestros Modernos que plasman en esta serie de serigrafías su manera de entender el arte desde la noción racional del conocimiento, afirmada por la veracidad de la versión Nietzscheana de un único mundo sin distinguir entre centro y periferia y que Deleuze y Guattari llamaron posteriormente *la superficie*; nos permiten comprender El Proyecto Moderno como el triunfo de la facultad humana representativa caracterizada fundamentalmente por la exaltación de lo visual, lo cuantitativo, lo disyuntivo y lo racional frente a sus polaridades opuestas de la oralidad, lo cualitativo, lo analógico y lo emotivo. “Su proyecto, escribe Habermas, es el mismo que el de la Ilustración: desarrollar las esferas de la ciencia, la moralidad y el arte ‘de acuerdo con su lógica interna’”²⁶.

En la obra de estos dieciséis artistas europeos de la primera mitad del siglo pasado, es evidente la ausencia de valores referenciales rompiendo la idea mimética del arte anterior y confirmando la noción lingüística y simbólica que enmarca el producto artístico como el resultado de una actividad libre de la expresión consciente. De esta manera se manifiesta la conquista de la autonomía del lenguaje plástico para cobrar una perspectiva autocontenida, en la cual la obra propone una nueva mirada a la representación de la dimensión espacial que va acompañada de la desintegración de la unidad entre figura y forma, sin interés exclusivo en valores o ideas. Se aborda entonces el universo completo de la condición humana; la obra se hace lenguaje desprendiéndose de la realidad exterior y de

25. Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín, <https://arquitectura.medellin.unal.edu.co/salau/exposiciones-2/6-2009/34-galeria-carpeta-europa.html>

26. Hal Foster, “Introducción al posmodernismo”, en *La posmodernidad*, ed., Hal Foster (Barcelona: Kairós, 1998), 8.



lo objetual, aspirando a ser sólo forma y espacio, diluyendo la distinción entre signo y sustancia; así, la obra de arte, se transforma y se hace un universo autónomo, con leyes propias independientes de contenidos preexistentes. La obra es ella misma un contenido nuevo, original, una forma nueva del sujeto, un nuevo espacio de pensamiento que actúa sobre el ser humano.

Cada una de estas obras, configura espacio por fuera de todos los espacios, determina lo que Foucault denomina heterotopías y que a diferencia de aquellos que son reflejos o ilusiones, constituyen una experiencia compleja, mítica, poblada de calidades: “[...] Espacio leve, etéreo, transparente o, bien, oscuro, cavernario, atestado; es un espacio de alturas, de cumbres, o por el contrario un espacio de simas, un espacio de fango, un espacio que puede fluir como una corriente de agua, un espacio que puede ser fijado, concretado como la piedra o el cristal”²⁷. Espacio inmutable de trascendencia inagotable.²⁸

El escrito resalta la virtud de la colección como muestra representativa de un impulso creativo sin precedentes en el devenir plástico que fortaleció el interés del arte contemporáneo en su papel experiencial, más allá de referencias naturales, significados representativos o relatos. De allí la alusión a lo heterótopo, en tanto creación distante de lugares, lenguajes o espacios reconocibles; de tal manera las obras erigen “un síntoma de algo que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como una evidencia más particularizada de este ‘algo más diferente’”²⁹. Como puede observarse, la trayectoria expositiva de la carpeta y los procesos históricos desde su llegada a Medellín constituyen elementos singulares del documento y contribuyen a consolidar su valor patrimonial.

La técnica y el grabador

Las estampas fueron realizadas con la técnica de la serigrafía, también conocida como *screen* o *silk-screen*, proceso de impresión de imágenes generalmente utilizado en la estampación textil y otros fines industriales. La palabra serigrafía viene del

27. Michel Foucault. “Des espaces autres”, conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales, París, Francia, 14 de marzo de 1967. Publicada como “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5 (1984): 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, no. 7 (1997), <https://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>

28. Archivo personal del autor.

29. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología* (Madrid: Alianza, 1972), 18.



francés *sérigraphie*, reducción de *séricigraphie* y este del latín *sericum*, que significa seda y del francés *graphie* grafía, que proviene del griego γραφή *graphé*: escritura:

Más que un proceso de grabado consiste en enmascarar una tela de seda (organza), extendida en un bastidor rígido, con el fin de hacer pasar tinta a través de ella con la ayuda de una rasqueta, por los sitios de la tela que no fueron enmascarados y que serán los que luego quedarán impresos.³⁰

La malla es tensada en un marco de madera o metálico y el paso de las tintas se bloquea en las áreas que no se quieren imprimir mediante la aplicación de una emulsión o un barniz. El bastidor puede ser utilizado muchas veces, lo que permite repetir la impresión en varias copias con similar calidad. En la actualidad se utilizan sistemas fotomecánicos con sustancias que se aplican a la plantilla para ser sometidos a la luz y enmascarar las zonas deseadas. Las partes libres de imagen se endurecen por la luz y por lavado con agua se diluye la solución en el área no expuesta, cuyas partes quedan libres y a través de las cuales se cuele la tinta para imprimir el soporte. Es posible utilizar varias telas cuyas marcas se superponen con diferentes efectos. La técnica “ocupa un puesto importante en los medios gráficos por su originalidad, simplicidad y resultados”³¹.

Su historia se remonta a las culturas orientales hace 5000 años: “En las cavernas de Tibrán, Gargas y Maltruleso, en los Pirineos, existen 200 impresiones de manos en ocre y negro de manganeso, que representan los primeros ejemplos de impresión con plantilla”³². Se utilizó en el antiguo Egipto en murales y posteriormente en Europa para textiles y naipes. Entre el 500 y el 1000 en el Extremo Oriente se utilizaron plantillas para la imagen de Buda y en el siglo XVIII en Japón se usaron plantillas de papel, pero con la necesidad de un “puente” para sostenerlas; problema que se solucionó usando cabellos humanos o hilos de seda, que finalmente se reemplazaron con tejidos de seda, de donde la técnica tomó el nombre.

La patente del sistema se otorgó a Samuel Simon en Manchester en 1907. Luego, en 1914 John Plasworth ideó un sistema de impresión de varios colores denominado selectasine³³. Las primeras serigrafías sobre papel se hicieron en Estados Unidos en 1916 con fines publicitarios, pero quienes la usaron por primera vez

30. Federico Londoño-González, *El grabado y el papel. Notas sobre historia, metodología y técnicas* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011), 36.

31. Londoño-González, *El grabado y el papel*, 37.

32. John Dawson, ed., *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales* (Madrid: Blume, 1996), 122.

33. Dawson, *Guía completa*, 124.



con propósitos artísticos fueron Guy Maccoy y Geno Pettit sobre impresiones “pochoir” que también usaban plantillas, importadas de Francia por las galerías de Nueva York. En 1932 Maccoy imprimió sus dos primeras obras y luego de mejoras técnicas realizó la primera exposición individual de serigrafías en 1938 en la Galería de Arte Contemporáneo de Nueva York³⁴.

La serigrafía artística es considerada una obra original, aunque sea seriada. Tiene mayor valor si el artista la realiza directamente y si su tiraje es limitado. En muchas oportunidades las plantillas son elaboradas por técnicos bajo la dirección del artista, pero también hay ocasiones en las cuales no hay vínculo directo del artista al proceso. Si la imagen del grabado es original, la serigrafía tiene un valor más significativo, pero también suele tomarse una obra ya realizada en otra técnica y convertirse en serigrafía. Esta y todas las técnicas de grabado, permiten democratizar el arte.

Como se ha indicado, los grabados del álbum fueron ejecutados por Wilfredo Arcay (1925-1997), pionero de la serigrafía artística en Francia, habiéndola trabajado en su natal Cuba con fines publicitarios desde 1942. Arcay había llegado a París en 1949 gracias a una beca de su país y fue contratado por André Bloc, el mencionado director de *Art d’Aujourd’hui*, en cuyos talleres se imprimieron los grabados. Arcay desarrolló su propia obra abstraccionista como pintor, muralista y grabador. Se había formado en la Academia de San Alejandro de La Habana, y estudió con Edgard Pillet y Jean Dewasne en el Taller de Arte Abstracto. Participó en el Salón Nuevas Realidades entre 1951 y 1955, en la Biental de San Pablo de 1955 y frecuentemente en la galería Color-luz de La Habana. Fue miembro del Grupo Espacio y del grupo cubano Los Diez Pintores Concretos. Su obra se ha expuesto en numerosos museos y galerías, se incluyó en 2016 en la muestra “La Isla Concreta. Abstração geométrica em Cuba” en la Galería Dan de San Pablo. Hizo parte de las exposiciones “Latin American Works on Paper” en La Galería Mayor, Londres en 2018³⁵, y de “París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968” en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2018-2019³⁶.

Para el encargo, Arcay estableció un taller en el suburbio de Meudon, donde realizó las dos primeras series del proyecto a partir de las obras originales, con

34. “Artistas”, *Serigrafía*, página web, <https://twaffleb.wixsite.com/sobrelaserigrafia/artistas>; “Biography. The Life of Guy Maccoy”, *guymacoy*, página web, <https://www.guymacoy.com/biography/index.html>

35. “The Mayor Gallery. Past Exhibitions”, *MutualArt*, página web, <https://www.mutualart.com/Gallery/The-Mayor-Gallery/5203AEF2C53B9654/Exhibitions>

36. “París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968. 21 noviembre, 2018 - 22 abril, 2019 / Edificio Sabatini, Planta 1”, *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/paris-pese-todo>



la elaboración manual de bocetos, reduciéndolos o ampliándolos sin ayudas fotográficas y sometiendo los esquemas a revisión de los autores que estaban vivos. El sistema utilizado para la serigrafía fue el de eliminación: se aplicaron primero los colores claros y luego progresivamente los más oscuros. Las tintas utilizadas son de Comptoir Franco Britannique y se puede observar que el papel es muy absorbente. Finalmente, los artistas vivos aprobaban firmando las reproducciones³⁷. No obstante, como se verá, no todos los autores firmaron ya que en algunos casos fueron las viudas quienes lo hicieron.

La labor de Arcay constituye de por sí una obra artística nueva ya que elaboró su propia versión a partir de los originales y estableció un diálogo creativo con sus autores —vivos o no— sobre los intereses plásticos, las intenciones estéticas, las posibilidades de la traducción de una técnica a otra, la conversión de los soportes, formatos y dimensiones. A pesar de que el grabador no firmó las serigrafías ni plasmó ningún sello, tal “anonimato” deja ver su postura de respeto y subordinación. No hay intención de engañar, Arcay manifestó en diversas ocasiones que se trataba de interpretaciones, recreaciones y adaptaciones³⁸: “Era una carpeta de serigrafías con tiraje limitado y firmadas por el artista. Eso en grabado se llama estampa original no importando que haya varios ejemplares iguales. No son copias, ni reproducciones”³⁹.

La calidad técnica de las serigrafías de la carpeta es alta, lo que se puede constatar ya que a pesar del paso del tiempo y las condiciones desfavorables de conservación han mantenido buena parte de sus características.

Las obras

Para contribuir a valorar la carpeta, se presenta una descripción analítica e interpretativa sobre la impronta expresiva de las imágenes y la referencia a las obras originales en las que se basó Arcay para las planchas serigráficas. Los 16 grabados tienen la anotación del tiraje 234/300 en tinta negra debajo de la esquina inferior izquierda del área impresa y las láminas son de 75 x 60 cm. Debido a la imposibilidad de obtener el permiso legal para incluir fotografías de las obras en esta publicación, se invita a apreciarlas donde se encuentran expuestas en

37. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 14-15.

38. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 89.

39. Londoño-González, correo electrónico.



la actualidad. Y para dar paso al análisis de cada pintura cabe subrayar que el concepto de heterotopía, que emerge del sentido profundo de la colección, retoma la definición de la expresión simbólica como manifestación de algo espiritual a través de signos e imágenes sensibles⁴⁰.

Constellation, 1928

La obra de Jean Arp (1887-1966) tiene una notable similitud con muchas de sus obras escultóricas. Está compuesta por siete figuras orgánicas amorfas sobre un fondo verde; cuatro de ellas son azules y las restantes son de color crema. Están distribuidas en dos columnas y una de las azules cruza en diagonal ambas columnas hasta perderse en el límite vertical derecho con sentido ligeramente ascendente. Esta pieza azul es la única de características lineales y su alargamiento contrasta con el sentido puntual de las demás. Las otras tres formas azules corresponden a geometrías ovoides mientras que las de color crema poseen forma de ameba irregular. La sensación general que transmite la obra es de estática y relativo equilibrio que se trastoca por la franja azul alargada dando un sutil toque de movimiento. Los colores definen zonas uniformes que contribuyen con la imagen de quietud y sencillez para crear un espacio sobrio y elemental. El título alude a un principio de ordenamiento para conjuntos de elementos que poseen armonía y que trazan figuras imaginarias evocando figuras simbólicas de condiciones cósmicas. Según Evans-Restrepo la obra original data de 1928⁴¹. Debajo de la anotación del tiraje aparece la firma del autor “ARP” en lápiz.

Peinture futuriste, 1924

La pintura original de Giacomo Balla (1871-1958), base de *Peinture futuriste*, es un óleo sobre tela, 115 x 176 cm de 1923 que hace parte de la colección de la Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Roma, titulado *Pessimismo e ottimismo*, del cual se conoce un estudio previo en collage y ténpera, de 12.5 x 29 cm El óleo participó en la III Bienal (1925) y en la exposición de la “Società Degli Amatori e Cultori di Belle Arti” (1928), ambas en Roma⁴².

40. Ernst Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1975), 160.

41. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 18.

42. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 23.



El grabado no está firmado por el autor, pero en la esquina inferior derecha de la zona impresa dice: “1923 FUTUR BALLA”. El título del original da cuenta del tema y orienta la interpretación simbólica de la serigrafía que está compuesta por dos elementos de geometría, color y expresión opuestos. El formato horizontal del trabajo refuerza la tensión creada por la sobreposición de las dos figuras al ubicar una en el costado derecho y otra en frente. La izquierda es oscura, angulosa, punzante, utiliza blancos, grises y negros, está conformada por múltiples partes que dirigen sus vértices hacia la segunda forma y corresponde al pesimismo; tiene el rigor de una máquina de guerra que avanza hacia su objetivo de manera desafiante y contundente, aunque también hay algunas líneas elípticas en esta zona y aparecen unos pocos azules extraídos del hemisferio derecho, la fuerza poderosa y el carácter invasor de esta estructura grisosa se viste de la polaridad masculina dominante. Por su parte, la zona derecha del cuadro está manejada con una geometría predominantemente curva con semicircunferencias, elipses, parábolas y arcos que determinan casquetes coloreados con una paleta azulosa, aunque algunos son blancos; este corpus luminoso, redondeado, amable, blando, acojinado, remite al optimismo del título del original. Los dos cuerpos geométricos se contaminan e intersectan y se complementan como polaridades opuestas para evidenciar las fuerzas naturales presentes en el universo conocido.

Rythme / 3, 1938

El original que dio lugar al grabado de Robert Delaunay (1885-1941) está fechado en 1938 y hace parte de la colección del Museo de Arte Moderno de la Villa de París. Está firmado a lápiz por su esposa en la esquina inferior derecha del papel, por fuera de la impresión, así: “Sonia Delaunay” quien escribió sobre la firma: “pour robert delaunay” (por Robert Delaunay). El formato utilizado para la obra es vertical, la estructura compositiva contiene una línea vertical central; una diagonal mayor que desciende desde la parte superior derecha, casi en el ángulo de esa esquina, hacia la arista vertical izquierda de la serigrafía; y otra diagonal menor ascendente desde el lado opuesto hacia el centro geométrico de la superficie. La primera diagonal descrita une el centro de trazado de dos conjuntos de circunferencias y semicircunferencias que se interrumpen en las diagonales o en el eje vertical y conforman anillos de diversos colores y diferentes espesores; resalta una banda sinuosa conformada por tres anillos de semicircunferencia, dos de ellos trazados desde los centros ubicados en la diagonal mayor; el otro, fragmentado, llega al ángulo de la esquina inferior izquierda, se alternan blanco, negro y blanco. Otras circunferencias con otros centros enriquecen las orbitas y los discos



que se entrelazan con sus parientes, algunas superan incluso las fronteras de la estructura de trazado generatriz —vertical y diagonales— y varias porciones de los anillos semicirculares se desplazan respecto a sus aledaños dando la impresión de un deslizamiento de fragmentos del plano en diferentes direcciones.

En esta serigrafía se evidencia la característica de “*Los Ritmos sin fin*, que Delaunay pintó hacia el final de su vida, revelan claramente la inspiración musical de su creación [...] que canta una alegría nueva, un optimismo reconfortante y una magnífica confianza en el espíritu humano”⁴³. Es un cosmos circular, la curva idealizada del mundo planetario con diversas escalas, dimensiones, proporciones, sentidos y valores; nada está completo, todo son partes cuya colindancia brinda sentido armónico. La música de las esferas hecha color, una colección de pedazos radiales unidos por el gesto magistral de lo sublime. Los colores logran efectos, tensiones y armonías inéditas gracias a los planos cromáticos contrastados, pero la forma predomina sobre el color y el dibujo lineal desaparece.

Gouache, 1950

Seis parches conforman el plano de base de este grabado de Sonia Delaunay (1885-1979) —esposa de Robert Delaunay—, ordenados en dos filas y tres columnas, de izquierda a derecha y de arriba a abajo: naranja, azul, naranja, amarillo, verde, amarillo. Sobre ellos aparecen cinco figuras: dos círculos —uno amarillo y otro blanco—, un anillo blanco, un fragmento de circunferencia azul y un plano negro ondulado. Podría afirmarse que cuatro de ellos, dejando a un lado el círculo blanco, conforman un cuerpo que se posa sobre el ajedrez multicolor; es un ente móvil, inestable, nervioso, cuya base circular le otorga su dinámica suspendida. La parte negra de este voluptuoso elemento, ubicada de manera diagonal a lo largo de la figura en su lado superior derecho, hace contrapeso y subraya la inestabilidad reforzada por la inclinación y la presencia masiva. Este cuerpo extraño invade una proporción significativa de toda la superficie rectangular manifestando su presencia para marcar el ojo del observador.

La sencillez elocuente del cuadro se enriquece con la sensualidad formal del primer plano y por el burdo acabado de los límites de cada elemento remitiendo al dominio de lo inacabado, de lo imperfecto, de lo casual, del rasgado o el

43. Ludwig-Cohn Jaffe, “Abstracción geométrica”, en *Historia del arte*, José Pijoán, 10 vols. (Barcelona: Salvat, 1970), 9: 214.



desgaste, de lo provisional o pasajero. El aparente descuido perfectamente estudiado denuncia la intención plástica. Las dualidades cromáticas hacen parte del interés de la obra: dos naranjas, dos azules, dos blancos, dos amarillos más uno de los círculos como acento de color contrastante con el imponente negro. Una sutil espacialidad definida por los dos planos de la obra —el del fondo reticulado y el de la figura orgánica— manifiestan la pulsión de las dos esferas de la existencia: razón e intuición, orden y pasión, artificio y natura. La obra, sin identificar, que dio origen a la serigrafía es de 1950⁴⁴, pero un fragmento del óleo sobre tela de 1952 de la serie *Rythme coloré* tiene mucha similitud con el grabado. La pieza está firmada a lápiz por la propia artista en la parte inferior derecha por fuera de la impresión: “Sonia Delaunay”.

Composition, 1945

El lenguaje de la obra de Albert Gleizes (1881-1953) está constituido por azules, rojos y blancos con algunos toques verdes y líneas negras. Predominan los rojos en la parte inferior del rectángulo vertical que define los límites de la obra para establecer un principio de soporte y estabilidad relativa. La aplicación de las pinturas se hace a manera de manchas amorfas que se intersecan, se yuxtaponen y se traslapan, sin embargo, las líneas sueltas y delgadas configuran volúmenes, cuerpos y masas contorsionadas, ilegibles, evocadoras más que representativas, para aludir a un paisaje mental y humanizado de características discursivas. Algo pasa: un suceso, un evento, el congelamiento de un grupo de seres indefinibles, acuosos, gelatinosos, blandos, escurrecidos, una suerte de extraños amistosos que se tocan, que se hablan, que dialogan, se entrelazan y se juntan.

Espíritus acaso, envueltos en una atmósfera sagrada propia de la producción madura de Gleizes en la cual estudió e incorporó el arte medieval a su creación. Sin duda, una expresión de desprendimiento corpóreo, de dilución material, una escena áurica que conduce a la intimidad reflexiva, al goce místico, el éxtasis religioso y a la plenitud divina transmitida a través del lenguaje de una abstracción libre y sin reglamentaciones de orden o imposición de cánones. Fuerza interior, conmoción y remoción trascendental a partir de una creación original, tal como su autor lo dice:

44. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 31.



El cuadro se convierte en un hecho, su realidad no es la del espejo, sino la del objeto. En un todo homogéneo, móvil y cerrado, y no un fragmento espectacular que se deja abierto por el marco. Su belleza no se encuentra en lo que cuenta, sino que está contenida en él, porque existe.⁴⁵

De acuerdo con Evans-Resrepo⁴⁶, el original es de 1945 y estaba dentro de la colección de la Gallery Colette Allendy, pero no fue posible ubicarlo. La serigrafía está firmada con una ligera inclinación ascendente con tinta negra en la esquina inferior derecha y se yuxtapone parcialmente a la pintura, la marca dice: “Albert Gleizes 45”.

Fou, 1953

Auguste Herbin (1882-1960) elaboró el “alfabeto plástico”, descrito en su texto *Art non figuratif, non objectif* (1943), como un código con el que realizó toda su creación posterior. Según este conjunto de reglas, a cada letra le corresponde un color, una forma o una combinación de formas y una sonoridad. De tal manera, el título de la obra *Fou* obedece a su composición plástica: F, anaranjado rojizo, combinación de formas esféricas triangulares, sonoridad de re, do. O, verde, combinación de las formas triangulares y hemisféricas. U, azul, formas hemisféricas, sonoridad de sol, la. La serigrafía, de diez colores, está firmada y fechada con lápiz repasado por Herbin en el extremo inferior derecho de la hoja: “Herbin 1953”. Otra reproducción de la misma serie se subastó en Vintage Gallery con el título de *Madame Fou*⁴⁷. El original puede ser una guacha del mismo año, de 32.5 x 24.5 cm⁴⁸, o un óleo sobre tela de 1953, de la colección de Pierre Lynedjan en Lausanne⁴⁹.

Con un gran plano de base negro, rectangular y de orientación vertical, en esta serigrafía se disponen dos triángulos —uno truncado— y dos esferas rojas, cuatro triángulos verdes, dos fragmentos de circunferencia azules, dos figuras azules de trazado irregular y dos elementos lineales quebrados blancos sin un orden aparente. *Fou* (loco) insinúa la intención compositiva sin coherencia lógica, una expresión del

45. Jacques Povolozky, *Tradition et Cubisme* (París: s. e., 1927), 60, citado en *Historia del arte*, José Pijoán. (Barcelona: Salvat, 1970), 9: 117.

46. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 34.

47. “Auguste Herbin-Madame Fou”, *Amorosart. Litografías y grabados de los grandes artistas del siglo XX y finales del siglo XIX*, página web, https://es.amorosart.com/obra-herbin-madame_fou-98354.html

48. “Auguste Herbin”, *Artnet. Artnet Auctions Bid on paintings, prints, photographs and more by the world's most sought-after artists*, página web, <http://www.artnet.com/artists/auguste-herbin/fou-4w59hvses3P3ojvrQ8NBVQ2>

49. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 37.

mundo análogo, dispar, simbólico, emocional, aleatorio y casual; la manifestación de la dimensión natural de las cosas que se dispersan sin seguir reglas, sin la construcción de la razón y sin su afán higiénico o su obsesión reguladora.

No hay prácticamente intersticios espaciales que puedan dar cabida a nuevos elementos, los que están se apretujan y amontonan, aunque libremente dentro de los confines del microcosmos de la obra. Dentro de este universo bidimensional desaparece la noción temporal y la planitud de las figuras impide el surgimiento de cuerpos, esta estrategia de adelgazamiento de la experiencia que se produce se enfatiza por el uso de colores uniformes que cubren cada pieza geométrica de este carrusel cromático desarticulado. Invitación a la emancipación y el disfrute autónomo del arte, desafío a la convencional manera de abordar el placer de observar e identificar, mediante asociaciones figurativas, la propuesta de quien atrevidamente crea otra realidad fantasmiosa.

Gris, 1931

Wassily Kandinsky (1866-1944) clasificó su producción en impresiones, improvisaciones y composiciones en su libro *De lo espiritual en el arte* (1911). *Gris* pertenece a una de sus composiciones —abstracciones de carácter constructivo—, pero no se ha identificado la obra original. Contiene el sello monotipográfico utilizado por su autor —compuesto por una letra k entre dos líneas en forma de ángulo ligeramente agudo, símbolo bajo el cual colocaba los dos dígitos del año— y está firmada por su viuda en la parte inferior derecha, debajo de la zona estampada. La firma está realizada con lápiz así “NinaKandinsky” y debajo está la inscripción “d’après KANDINSKY” que traduce “después de Kandinsky” hecha con tinta negra, que indica que es un grabado posterior a la muerte del autor.

La fecha de la serigrafía corresponde al periodo en el cual los elementos geométricos se convirtieron en su principal interés docente y pictórico, fase auto-denominada como periodo frío. La obra está compuesta por seis triángulos, tres rectángulos, dos círculos y un arco dispuestos sobre un fondo café a manera de mancha homogénea sin límites claros en su contorno, que a su vez se sobrepone a un rectángulo vertical gris. Las doce figuras geométricas contienen franjas grises, blancas y negras, el contraste de sus geometrías duras con la ambigüedad del fondo pardo les otorga flotabilidad. Además, la obra transmite una sensación de tensión y desequilibrio generado por la sobreposición de los componentes





entre sí: las diagonales y la espiral que conforman la estructura diagramática y la progresión creada con cinco de los triángulos que van creciendo en dimensión y peso visual hacia la parte superior del cuadro.

El contrapunto de la obra lo establece el círculo de menor tamaño que, al estar completamente cubierto de negro, contrasta con el resto de las piezas desde su ubicación inferior y libre de contacto con las demás formas. Predominan las líneas convergentes, tanto las de los contornos de las figuras como las de las franjas internas de grises, negros y blancos, de tal manera que se refuerza la dinámica del conjunto. Los límites del grabado definen un formato vertical de proporciones cercanas entre el ancho y el alto que enfatizan la expresión contenida de la serigrafía.

La imagen es un divertimento formal que busca una manifestación improvisada mediante formas puras que pierden su inmaculada definición por la fragmentación interna y la pulsión de las relaciones que establecen con el conjunto. Una luz difusa rodea cada figura otorgándoles una especie de connotación inmaterial. Un segundo cuerpo transparente, sutil, una aureola periférica vibrante que las hace flotar para conformar así un espacio de cuerpos espectrales, a pesar de su geometrizada linealidad interna. Este gesto manifiesta el interés del pintor por la búsqueda de la espiritualidad, relacionada con su ideología religiosa de notable influencia teosófica, cuya doctrina está basada en una verdad fundamental común a todos los credos y se esconde tras las apariencias del mundo real.

La obra también evidencia la concepción plástica basada en el método compositivo del músico Schönberg, quien “hacía uso de sonidos disonantes y no resueltos, y rechazaba las estructuras convencionales con el fin de aportar significado a la composición”⁵⁰. Así, Kandinsky reemplaza lo figurativo por lo abstracto, donde la forma y el color articulan un lenguaje simbólico libre de propósitos miméticos para lograr una expresión externa de un impulso interno. Para él, el rojo, por ejemplo, produce efectos similares a los de un clarín, el amarillo al sonido de una trompeta de latón, las combinaciones cromáticas a los acordes de un piano, y un círculo corresponde al alma y es la figura pacífica por excelencia.

50. Arte. La guía visual, 56.

Musique diurne, 1940

La serigrafía de Paul Klee (1879-1940) tiene impresa su firma “KLEE” en tinta negra en la parte superior derecha justo debajo del borde horizontal del área estampada. Está compuesta por una serie de símbolos y figuras simplificadas de manera abstraccionista delineadas por gruesos contornos negros que aparecen en un único plano espacial sobre el fondo de manchas ocre, terrosas, amarillas, café y gris. Algunas figuras tienen características humanas, aunque de expresión infantil por la reducción escueta y la simplificación elemental y en ellas se pueden distinguir sus cabezas, troncos y extremidades, incluso en una hay un punto negro que se asemeja a un ojo y que lo convierte en observador, acentuado por el cuello en diagonal —una línea tensa y alargada que enfatiza el interés y la dirección de la mirada—.

En el centro de la obra, de claro sentido horizontal, y en alusión a la superficie del mundo humano, aparece el personaje principal, de evidente condición femenina, acentuada por el empleo de colores rosa en su cuerpo y vestido. Las estilizadas siluetas se arman con triángulos, círculos, medias circunferencias, paralelepípedos y rectángulos unidos con otras líneas y figuras, aunque también hay elementos independientes o grupos de ellos —como tres círculos dispuestos linealmente de manera horizontal—. De tal manera se logra un conjunto de elementos interconectados, que, aunque abstractos y extremadamente simplificados, remiten al mundo natural. Para Klee “el diálogo con la naturaleza sigue siendo para el artista una condición *sine qua non*”⁵¹.

El original identificado por Evans-Restrepo⁵² es *Music underground* de 1940, témpera sobre cartón, 34 x 52.5 cm, que pertenece a la colección de la Staatsgalerie de Stuttgart⁵³. Elaborado en los últimos días de vida de Klee, porta la angustia de su expulsión de Alemania y el tormento de su enfermedad terminal, cuando estaba radicado en Berna. Sin embargo, esta obra transmite sus intereses más profundos, su sencillez pictórica, la búsqueda de lo esencial a través del arte y la distancia de la realidad para hallar un lenguaje propio que captura el espíritu creativo, porque para él “el arte no reproduce lo visible, hace visible”⁵⁴.

51. Paul Westheim, *Mundo y vida de grandes artistas II* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984), 117.

52. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 47.

53. “Digital Collection”, Staatsgalerie, página web, https://www.staatsgalerie.de/en/collection/digitalcollection/nc/suche/_/_/_/_/werk/aufistung/record.html?tx_datamintscatalog_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d1c90220e1a749f124d00d

54. Westheim, *Mundo y vida*, 118.





Une absolue, 1952

František Kupka (1871-1957) clasificó su obra según los elementos de composición o los principios ordenadores utilizados: verticales; diagonales; verticales y diagonales; círculos; y triángulos. El óleo sobre tela *Blanc Autonome*, 1952, 70 x 70 cm, del Centro Georges Pompidou, donado por Eugénie Kupka⁵⁵, es, según Evans-Restrepo⁵⁶, el original que dio lugar a la serigrafía de la colección, firmada por el autor con su apellido en la esquina inferior derecha bajo el recuadro de la impresión.

La composición es notoriamente tectónica y ortogonal, clasificable en su primera categoría: verticales. Dos ejes perpendiculares establecen la estructura formal bajo la cual se ordenan los elementos de la pintura, que produce una imagen en equilibrio estático. El fondo azulado claro está interrumpido por uno de los ejes horizontales expresado con una banda de color granate que a su vez se parte por una franja negra sobrepuesta en su parte inferior, lo cual refuerza el peso visual del elemento y lo asienta en la composición. Esta banda horizontal tripartita cruza el contorno lateral de la obra para sugerir una continuidad indefinida.

El ordenador vertical da lugar a tres rectángulos blancos que aparecen en primer plano flotando sobre el resto del conjunto pictórico; los dos rectángulos inferiores son horizontales y el superior es vertical, de tal manera, se subraya el equilibrio de la pieza, pero, además, el primer rectángulo, de abajo hacia arriba, es ligeramente más ancho que sus dos compañeros, y brindan así un soporte más sólido a la columna, que se ubica ligeramente desplazada del centro hacia la izquierda imprimiendo una sutil tensión visual en esa dirección. Todo el conjunto crea un universo propio sin ninguna referencia figurativa ni realista para producir una experiencia estética de carácter visual completamente profunda y trascendente.

La manifestación de los dos planos vitales se concreta en esta pintura: la superficie horizontal de la experiencia y de la conciencia existencial de los cuerpos donde se construye mundo, y la estructura de conexión vertical que liga ese paraje con lo celeste y el averno, el axis mundo que afínca la existencia, una escalera invisible –por eso blanca– que vincula las temporalidades –pasado, presente y futuro– y eleva la presencia mortal y efímera.

55. "Blanc Autonome", *Centre Pompidou*, página web, <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cjbg4R>

56. Evans-Restrepo, "Valoración patrimonial", 50.



Epoque Mécanique, 1919

Para Evans-Restrepo⁵⁷, la pintura *Abstract Composition*, 1912, 156.2 x 114 cm, de la colección del Museo Fernand Léger de Biot es el original que dio lugar al grabado *Epoque Mécanique*, que al parecer estaba firmado por el autor, pero la rúbrica fue borrada, aunque la lámina tiene la marca del repujado en la parte inferior derecha, debajo de la zona impresa.

La obra de Fernand Léger (1881-1955) está compuesta con una serie de elementos geométricos a partir de un eje de simetría central que representan un cuerpo humano estandarizado bilateral o dos medias figuras humanas juntas cuya geometría rígida está influenciada por la estética publicitaria. La parte izquierda posee líneas y piezas de características circulares, quizás femeninas, mientras que la derecha refiere ángulos, líneas en zigzag y triángulos, tal vez de condiciones masculinas. En el borde superior hay una franja de color rojo horizontal y otra similar se dispone en la base sin tocar el límite inferior del grabado, que finaliza con una cinta blanca. Una columna azul en el extremo derecho vertical, entre las dos bandas rojas, hace contrapunto a la paleta utilizada: blanco, negro, amarillo y rojo.

El grabado parece tener sentido simbólico al remitir a la unidad de los opuestos complementarios o a una especie de mutación o metamorfosis. El sentido frontal del cuerpo rígido en primer plano y la ausencia de atmósfera o profundidad brindan hieratismo y rigidez que se transmite de forma contundente y se resalta con la enmarcación de las bandas horizontales rojas definiendo un límite de control. De tal manera se transmite una idea de mecanización, estandarización y orden impuesto sobre el mundo natural, orgánico y vivo. Radiografía de la cultura de la época, engolosinada con la robotización y el sueño de un mundo futuro mejor basado en el progreso infinito, denuncia de la pérdida de la organicidad del cuerpo sujeto, atado a prótesis y artefactos novísimos.

Opposition, 1942

De acuerdo con Evans-Restrepo⁵⁸, el grabado de Alberto Magnelli (1888-1971) tiene su original en el óleo sobre lienzo *Opposizione n° 1*, 100 x 81 cm de 1945, que hace parte de la colección de la Fondazione Palazzo Magnani de Reggio Emilia,

57. Evans-Restrepo, "Valoración patrimonial", 54

58. Evans-Restrepo, "Valoración patrimonial", 57.



Italia⁵⁹. La obra corresponde a su periodo de madurez en la tendencia abstraccionista y la composición general obedece al típico esquema binario de buena parte de su obra de esta fase creativa en la cual se pueden identificar dos elementos geométricos que se disponen en el mismo plano y con similar dimensión y jerarquía visual, pero con geometrías y colores complementarios.

En el caso de *Opposition* los dos elementos de orientación vertical se anteponen a un fondo negro que les da realce; ambos están en diálogo formal unidos por un área de geometría irregular y color blanco en la parte inferior central del formato. El color predominante y común utilizado para rellenar los componentes volumétricos de cada figura es el rosa, con diferentes tonos y matices, pero la figura izquierda posee dos triángulos azules y la figura de la derecha un componente longitudinal amarillo; tanto los triángulos azules como la cinta amarilla están en la parte superior de cada figura dándoles un sentido biológico relacionable con cabezas. Cada una de las figuras tiene una línea central vertical que a manera de eje ordena la disposición de los diferentes miembros geométricos a lado y lado con un ritmo de alternancia geométrica y compás marcial. De esta manera se imparte equilibrio a cada uno de los dos cuerpos pictóricos que se caracterizan como opuestos. La firma “Magnelli” se encuentra en la parte inferior derecha debajo del área serigrafiada y en ella resalta el detalle de la subraya que utilizó comúnmente bajo las tres últimas letras de su apellido.

Composition, 1921

La obra de Piet Mondrian (1872-1944) es una muestra de su trabajo más representativo, inscrita en el puro neoplasticismo, caracterizado por una abstracción reductiva que utiliza compartimentos de color uniforme delimitados por líneas completamente ortogonales. El original identificado por Evans-Restrepo⁶⁰ es *Composizione con rosso, giallo e blu*, 1921, óleo sobre tela, 48 x 48 cm, conservado en la Colección Rotschild de Nueva York. La lámina tiene una firma que no puede ser del pintor, pues al momento de la impresión ya había fallecido, no obstante, la marca “MONDRIAN” está realizada con lápiz, repasada y ubicada en la esquina inferior derecha por fuera del recuadro de la impresión, pero obviamente es falsa.

59. Silvia Calvachi (funcionaria de la Fondazione Palazzo Magnani Reggio Emilia), correo electrónico al autor, 20 de octubre de 2020.

60. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 61.



La composición tiene diez rectángulos, cinco grises, dos negros, uno naranja, uno amarillo y uno azul. Solo uno de los grises —orientado verticalmente— y uno de los negros —cuadrado— están delimitados en sus cuatro lados por líneas negras, el resto de las figuras tienen uno o dos de sus lados recostados a los bordes de la pintura dando la impresión de ser un detalle de una composición de mayor dimensión, y evocan una realidad expandida, tal vez infinita e ilimitada. Las gruesas líneas negras que definen la retícula que enmarca los rectángulos, en algunos puntos está cortada y no corresponde con el ángulo de ellos, dando lugar a una disociación entre contenido y contenedor, lo cual brinda cierta flexibilidad y anfibología al principio rector del orden general y da lugar a la intromisión de una tercera dimensión en el aparente mundo plano de la pintura al permitir interpretar un primer espacio en el fondo en el cual están las superficies coloreadas y una segunda capa, más próxima al observador, en la que se inscribe la retícula.

Como en muchas de las obras de Mondrian que se clasifican en la abstracción geométrica, las partes que configuran la composición vistas de forma aislada e independiente son simples y extremadamente elementales: líneas rectas, ángulos ortogonales, planos de colores primarios, pero la riqueza se logra con el conjunto que, liberado de la arbitrariedad aparente de la naturaleza encuentra una “visión verídica de la realidad”⁶¹, noción espiritual que refleja la aproximación del autor a la teosofía y otras filosofías religiosas que lo llevaron a convertir su reflexión poética y la creación artística como un medio de conocimiento de la naturaleza y descubrimiento de los principios estructurales del universo.

Su búsqueda por un arte puro, absoluto y esencial apunta a la expresión de las dinámicas cósmicas que emergen tras la realidad, por ello su desinterés por la representación figurativa o narrativa. Tras la aparente simplicidad de esta pintura bulle una reflexión intelectual sumamente profunda en el intento de reducir el mundo a lo fundamental.

Petit solitude au milieu des soleils, 1953

Evans-Restrepo⁶² identifica la obra original de Francis Picabia (1879-1953), fechada en 1915, con el mismo nombre, realizada en tinta y gouache sobre papel, 48 x 34 cm, que formó parte de una muestra en 1916 en la Modern Gallery de

61. Piet Mondrian, *Plastic art et pure plastic art and other essays* (s. d., 1945), 15, citado en *Historia del arte*, José Pijoán, 10 vols. (Barcelona: Salvat, 1970), 9: 236.

62. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 65.



Nueva York. La investigadora afirma que el mismo año de la exposición la revista *Arts Decoration* de esa ciudad lo reprodujo, que en 1920 el autor hizo otra versión para un libro de Marie de la Hire y que en 1948 lo reimprimió serigráficamente.

El grabado tiene impresa la firma “Picabia” en tinta negra sobre la parte inferior derecha y está suscrita a lápiz por el autor con el nombre “Francis Picabia” por fuera del área del grabado en el mismo ángulo. En la esquina superior derecha tiene impreso el título: “PETIT SOLITUDE AU MILIEU DES SOLEILS” (pequeña soledad en medio de los soles) y en el ángulo inferior izquierdo está la leyenda “TABLEAU PEINT POUR RACONTER NON POUR PROUVER” (pintura pintada para contar no para probar).

En la composición simétrica se identifican piñones, válvulas, autoclaves, levas, poleas, pistones y sistemas de irrigación, algunos solo delineados en sus contornos —las ubicadas en el costado izquierdo—, otras fondeadas con grises plateados —las de la derecha y la pieza central—. Así mismo, la obra posee líneas punteadas —que ilustran ejes— y los números 1 al 5, asociados a sendos elementos circulares definiendo una dinámica que inicia en la pieza inferior derecha, continúa en la inferior izquierda, luego pasa hacia arriba a la izquierda, a la derecha al mismo nivel y finaliza en la circunferencia que remata en la parte central superior. El fondo es una superficie cremosa uniforme a la que se le yuxtapone un rectángulo amarillo pálido que sirve de soporte visual a los mecanismos representados.

La imagen general transmite la idea de un proceso técnico, una instrucción de operación, una descripción ingenieril de una maquinaria, una disección mecánica, pero los componentes están estáticos sin iniciar su trabajo. Solo dos elementos representados con nerviosas líneas ondulantes dan un acento sutil de algo “vivo”, quizás aceites, líquidos o gases; uno de ellos, horizontal, está ubicado en el costado derecho, el otro está conformado por líneas diagonales dispuestas en la parte alta de la pieza central del mecanismo. No se reproduce un artefacto de manera más o menos fiel, sino que se crea un nuevo objeto bidimensional, el esquema de un prototipo abstracto, un mapa del territorio maquinizado a partir del lenguaje propio de la realidad industrial, de la naturaleza artificial, del universo lógico.

Quatre espaces a croix briséé, 1932

El formato de la obra de Sophie Henriette Taeuber-Arp (1889-1943) está dispuesto verticalmente y ordenado en cuadrantes delimitados en el borde superior e inferior con una gruesa línea gris para contener la totalidad atmosférica, que se fuga en cambio en sentido horizontal por la ausencia de bordes gráficos. Una cruz azul partida, que da lugar al título de la pieza, se impone en el plano ligeramente desplazada hacia la derecha y con su brazo izquierdo truncado y quebrado hacia arriba para tocarse en uno de los ángulos esquineros con otra línea de igual calibre, pero negra, que baja inclinada de derecha a izquierda en el primer cuadrante superior.

Al interior de cada cuadrante se insertan otras líneas de color y espesor menor, dos círculos en los cuadrantes superiores, una cruz lineal en cada uno —griegas en los superiores y latinas en los inferiores— y un rectángulo vertical negro en el extremo izquierdo de todo el cuadrante inferior, sobre el cual aparece el contorno blanco de un paralelepípedo acompañado de otro fondeado en amarillo; en el espacio superior derecho se inserta la silueta de otro paralelogramo, negro, que hace contrapunto con el blanco. En el recinto inferior derecho hay otra cruz, verde, con su brazo izquierdo dislocado en dirección ascendente. Se trata pues de un juego abstracto de líneas y figuras sobrepuestas a un fondo blanco, cuidadosamente ubicadas para generar un paisaje geométrico de impactante orden con sutiles acentos de cambios con descentramientos, asimetrías, quiebres, desplazamientos, giros, fragilidades, intromisiones y contrapuntos que rompen la monotonía de una composición clásica moderna.

Evans-Restrepo⁶³ identificó dos obras que pudieron ser la base para la serigrafía: un óleo sobre tela con el mismo nombre, de 1932, 74.5 x 64.5 cm, que reposa en el Centro Georges Pompidou y una guacha sobre papel de 29 x 42.6 cm titulada *Six espaces avec croix*, que pertenece a la Fundación Marguerite Arp de Locarno⁶⁴. La serigrafía está firmada a lápiz repasado en la parte inferior derecha de la obra por fuera del área impresa así: “S H Taulbera Arp”, la firma de la artista comúnmente era “S H Arp Taeuber”.



63. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 70.

64. Simona Martinoli (curadora de la Fondazione Marguerite Arp), correo electrónico al autor, 3 de noviembre de 2020.



Composition, 1924

Composition de Theo van Doesburg (1883-1931) tiene una serie de líneas negras de gran espesor, dos horizontales y tres verticales, dispuestas ortogonalmente, que delimitan cinco superficies rectangulares: dos blancas —una vertical y otra horizontal—, una amarilla —horizontal—, una azul —vertical— y otra roja —cuadrada—; las cinco áreas se recuestan hacia los bordes de la obra con uno o dos de sus lados sin límite, lo cual brinda la apariencia de extensión infinita de la composición como si se tratara de un detalle. Sin embargo, la imagen, autocontenida y autónoma, transmite una idea de orden compuesto racionalmente a partir de una noción matemática distante de la realidad natural sin ninguna referencia figurativa: la imposición de la razón humana sobre el mundo y su poderosa capacidad creativa. Esta búsqueda de carácter reductivo, que simplifica al máximo la composición plástica enfocada en la experiencia visual, marca de manera impactante al receptor abriendo un reino emotivo, insólito e interminable. En términos gráficos hay un sabio dominio de la proporción equilibrada y los acentos de color enmarcan la obra dentro de un diseño armónico, justo, estable, pero con un toque dinámico sereno.

El original identificado por Evans-Restrepo es *Contra-composition IV*, 1924, óleo sobre tela, 52 x 52 cm, de una colección privada, que tiene un precedente del mismo año propiedad del Rijksdienst Beeldene Kunst de La Haya⁶⁵. En el extremo inferior derecho aparece la nota “pour Theo van Doesburg” y debajo la firma “Nelly van Doesburg”, los dos textos son a lápiz, repasados y están por fuera del área serigráfica. Más abajo se encuentra la impresión “d’après VAN DOESBURG”. Nelly (1899-1975) era la viuda del maestro.

Petite peinture, 1921

La serigrafía de Gastón Duchamp (1875-1963), quien adoptó el pseudónimo de Jaques Villon, es de múltiples tintas y en otras colecciones figura con el título *Petite peinture cubist*⁶⁶. Las pesquisas de Evans indican el original, de 1938, en la colección de la Galería Jeanne Bucher⁶⁷, aunque no fue posible ubicarlo.

65. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 73.

66. “Jacques Villon”, Museo de Arte Carrillo Gil, página web, <https://www.museodeartecarrillogil.com/artista/jacques-villon/>

67. Evans-Restrepo, “Valoración patrimonial”, 78.



Un grupo de planos cuadrangulares sobrepuestos, perforados, coloreados, con círculos y romboides yuxtapuestos dibujados mediante un axonométrico ortogonal de 45.º constituye la estructura espacial de la obra, que adquiere así una notable arquitecturización. Se trata de la invención de un objeto multidimensional con evidente intención de situarse en el espacio y en el tiempo, puede recorrerse visualmente a través de sus laberínticos elementos, su dinámica gráfica lleva al observador a trazar desplazamientos mentales ascendentes, descendentes, circunscritos, en caída, de elevación, repetitivos y polifacéticos. Las superficies bidimensionales del artefacto, frágiles, sutiles, extremadamente delgadas, atemporales, se ordenan para generar una compleja realidad de precisión quirúrgica y diversidad de sentidos gracias a las innumerables piezas y colores. En términos generales la construcción se ubica centrada en el formato haciendo coincidir el eje pivotante con el punto medio del ancho de la superficie impresa, sin embargo, la simetría y la disposición de orden lógico racional se rompen por los desplazamientos de los planos horizontales y el fondo izquierdo se pinta negro y el derecho, verde manzana plano, inclinando el peso de la serigrafía hacia la izquierda insinuando un giro en la percepción del cuadro.

Como se puede observar, cada pieza de la carpeta abre un espacio heterotópico, clasificable en uno o varios de los seis posibles identificados por Kevin Hetherington: incongruentes o paradójicos con prácticas trasgresoras; ambivalentes o ambiguos por la diversidad de significados cambiantes o contrastados; misteriosos o peligrosos; de absoluta perfección; marginalizados por lo dominante y; de formas incongruentes y contradictorias⁶⁸.

El valor del álbum

En términos generales, el valor es la cualidad por la cual un objeto es apreciado o estimado y está determinado por la significación, importancia, fuerza, eficacia y virtud para producir efectos. El valor de una obra patrimonial posee un aspecto histórico de carácter documental y una condición artística que tiene relación con la autenticidad, la originalidad, la calidad, la rareza, el estado de conservación, la procedencia y las características plásticas —aspecto formal, intención comunicativa o expresiva, aspecto iconológico y semiótico—. En el sentido visual, el valor de la carpeta es innegable como se pudo evidenciar en el análisis de cada grabado,

68. Kevin Hetherington, *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering* (Londres y Nueva York: Routledge, 1997), 41.



donde “los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno”⁶⁹ para fundar poéticas heterotopías.

Ahora, al aceptar la noción de documento histórico de Foucault se toma como algo vital que debe ser visto desde sí mismo, a partir de sus propias esferas, desde los mundos que propone, para así elaborarlo y superar la interpretación convencional o la posible veracidad⁷⁰. De tal manera, aunque la carpeta es parcialmente auténtica, pues como se indicó no todas las firmas son de los autores de las obras iniciales, y no es una creación propiamente singular en el sentido habitual del término por ser una colección que retoma otras pinturas previas, uno de sus valores artísticos radica en la labor del grabador, quien creó una obra que puede considerarse original, ya que es una serie limitada que constituye una experiencia estética de gran vigor en la que él revela con sinceridad y autenticidad su propia intención comunicativa sobre las primeras creaciones, con las que se compenetró para exhibir su propia versión. En este sentido la originalidad no se entiende como “ejecución de obras absolutamente diferentes a otras”⁷¹, sino que se basan en la revelación legítima, sensata y reflexiva de un sentimiento:

Si esta segunda obra —la “copia”— no es una mera traslación de sentimientos ajenos, sino que es la expresión de sentimientos propios (porque el nuevo artista los ha hecho suyos), vibrarán en ella las palpitaciones de un nuevo corazón, superará a la primera, será verdadera obra de arte —sincera y meritoria— y podremos calificarla de original aunque la inspiración haya venido a través de otra.⁷²

Aquí la originalidad se comprende como la acción de “asir, en el sentido etimológico de la palabra (coger o aprehender) el origen”⁷³, que es lo que se deduce de los grabados de esta colección al establecer un metalenguaje y recrear las obras de las cuales partieron para confirmar que el canal de comunicación está abierto; además, son testimonio de un momento fundamental para la historia del arte cuando cambió la noción de originalidad y se afianzó la importancia conceptual por encima de la factura con la intención de producir un elemento para pluralizar el contacto del ciudadano común con el arte, para mutar la idea de la obra

69. Danto, *Después del fin*, 37.

70. Michel Foucault, *La arqueología del saber* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1978), 3.

71. Luis Borobio, “La originalidad en el arte”, *Revista Universidad Pontificia Bolivariana* 26, no. 98 (1965): 30.

72. Borobio, “La originalidad”, 28.

73. Manuel de Prada, *Arte y composición. El problema de la forma en el arte y la arquitectura* (Buenos Aires: Nobuko, 2008), 149.



exclusiva para unos privilegiados o custodiada por instituciones poco accesibles. Tal y como lo planteó Walter Benjamin, “la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual”⁷⁴. De hecho, gracias a la técnica y a la iniciativa del editor, fue posible que una muestra del novísimo arte abstracto llegara a una pequeña ciudad americana poco tiempo después de su publicación en París, a través de un trabajo de grabado que en su técnica específica fue pionera en Francia, importada de los Estados Unidos y que llegó a Colombia donde poco se conocía y solo se difundió 20 años después, lo cual constituye un precedente vanguardista sin parangón.

Así mismo, la selección de los artistas y las obras que componen el portafolio constituye una labor conceptual y reflexiva que va más allá de los intereses exclusivamente visuales y plásticos. El grabador tuvo la ocasión de establecer un proceso de correcciones con algunas de las esposas y varios de los autores de las obras primarias generando sinergias creativas de cooperación poética. Como lo propone Simón Marchand para el arte posmoderno, distante de negar radicalmente lo moderno, el grabador plantea una desconstrucción, la pérdida de la credibilidad en el progreso artístico, la renuncia a la búsqueda frenética de lo novedoso y la experimentación desenfrenada⁷⁵, en cambio permite que el pasado sea parte del repertorio para la concepción de nuevas obras y corrobora la aparición de una noción genuina de tiempo y espacio.

Los autores de las obras que inspiraron los grabados fueron personajes comprometidos con la dinámica cultural de la primera mitad del siglo, tenían una gran trayectoria y reconocimiento por su trabajo, poseían gran fortaleza intelectual y participaron en los movimientos plásticos, los grupos de avanzada, las exposiciones, las críticas, los manifiestos e ideales que promulgaban un arte nuevo para un hombre emancipado y libre de ataduras históricas. Tanto los artistas, incluyendo el grabador, como los promotores, editores e instituciones vinculadas al proyecto, de alcance internacional e importancia histórica respaldan la calidad documental del folder, que se refuerza con la preservación completa de la serie. Aquí opera el concepto foucaultiano de la historia como una estructura polidimensional de relaciones relativas que brincan de un plano a otro y tejen redes de conexiones insospechadas multiplicando los determinantes históricos en conjuntos sistémicos con fecundas posibilidades⁷⁶.

74. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Madrid: Taurus, 1973), 11.

75. Simón Marchand, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid: Akal, 1972), 291-342.

76. Foucault, *La arqueología*, 7.



Finalmente debe retomarse el concepto de la inmutable heterotopía, que se patentiza en la colección al descubrir en cada grabado un espacio inédito, un territorio inextinguible de experiencias simbólicas, una disposición compositiva que modifica el normal desarrollo del arte mediante propuestas perturbadoras e intensas, con un poder singular y testimonial de la conquista del lenguaje plástico como condición abierta a la percepción desprejuiciada de algo diferente que atrae por su distinción, por su arrojo, su atrevimiento y su osadía al mostrar otros universos y exhibir el inalterable, firme y persistente mensaje desprovisto de traducciones persuasivas o transcripciones retóricas, artificiosas o engañosas, para confirmar que corresponde a “un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de casi perfecta libertad”⁷⁷ que da lugar a una heterotopía estética. La posibilidad de apreciar la compilación como una unidad es una oportunidad relevante que ofrece un umbral de paso a un espacio otro, repleto de sentido autopoietico, de connotaciones numinosas, trascendentes, que van más allá del mundo aparente y de la fugacidad instantánea de las limitaciones materiales para expandir la práctica existencial, que en términos saussureanos alude a un significado de vasta capacidad conativa e introduce la posibilidad de producir, según Ernst Gombrich, una especie de unión mística e irracional entre quien contempla la obra, los autores de los originales, el grabador, las situaciones históricas documentales y los elementos plásticos⁷⁸.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentos impresos y manuscritos

- [1] Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM). *ART D’AUJOURD’HUI MAITRES DE L’ART. ABSTRAIT* ÁLBUM 1. *Arte de hoy maestros del arte abstracto – Álbum 1*. Catálogo de la exposición. Medellín: 1989.

Fuentes secundarias

- [2] “Art d’Aujourd’hui-Maîtres de l’Art Abstrait-Album I-1953”. *Catawiki*, no. 4168685. <https://www.catawiki.com/es/l/4168685-art-d-aujourd-hui-maitres-de-l-art-abstrait-album-i-1953>

77. Danto, *Después del fin*, 34.

78. Ernst Gombrich y Didier Eribon, *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia* (Bogotá: Norma, 1993), 163.



- [3] “Artistas”. *Serigrafía*. Página web. <https://twaffleb.wixsite.com/sobrelaserigrafia/artistas>
- [4] “Auguste Herbin”. *Artnet. Artnet Auctions Bid on paintings, prints, photographs and more by the world’s most sought-after artists*. Página web. <http://www.artnet.com/artists/auguste-herbin/fou-4w59hvses3P3ojvrQ8NBVQ2>
- [5] “Auguste Herbin-Madame Fou”. *Amorosart. Litografías y grabados de los grandes artistas del siglo XX y finales del siglo XIX*. Página web. https://es.amorosart.com/obra-herbin-madame_fou-98354.html
- [6] “Biography. The Life of Guy Maccoy”. *Guymaccoy*. Página web, <https://www.guymaccoy.com/biography/index.html>
- [7] “Blanc Autonome”. *Centre Pompidou*. Página web. <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cjbg4R>
- [8] “Digital Collection”, *Staatsgalerie*. Página web. https://www.staatsgalerie.de/en/collection/digitalcollection/nc/suche/_/_/_/werk/aufistung/record.html?tx_datamintscatalog_pi1%5Bcollection%5D=&cHash=8f2e851725d-1c90220e1a749f124d00d
- [9] “París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968. 21 noviembre, 2018 - 22 abril, 2019 / Edificio Sabatini, Planta 1”. *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/paris-pese-todo>
- [10] “The Mayor Gallery. Past Exhibitions”. *MutualArt*. Página web <https://www.mutualart.com/Gallery/The-Mayor-Gallery/5203AEF2C53B9654/Exhibitions>
- [11] *Arte. La guía visual definitiva 1900-1945*. Londres: Dorling Kindersley, 2010.
- [12] Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus, 1973.
- [13] Borobio, Luis. “La originalidad en el arte”. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana* 26, no. 98 (1965): 27-32.
- [14] Cassirer, Ernst. *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- [15] Danto, Arthur. *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós, 1999.
- [16] Dawson, John, ed. *Guía completa de grabado e impresión. Técnicas y materiales*. Madrid: Blume, 1996.
- [17] Evans-Restrepo, Michelle. “Valoración patrimonial de la carpeta europea de la Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín”. Trabajo de diplomado, Universidad de Granada - Instituto Politécnico José Antonio Echavarría, 2010.
- [18] Foster, Hal. “Introducción al posmodernismo”. En *La posmodernidad*, editado por Hal Foster, 7-17. Barcelona: Kairós, 1998.



- [19] Foucault, Michel. “Des espaces autres”. Conferencia pronunciada en el Centre d’Études architecturales, París, Francia, 14 de marzo de 1967. <https://textosenlinea.blogspot.com/2008/05/michel-foucault-los-espacios-otros.html>
- [20] Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1978.
- [21] Girieud, Corine. “Art d’aujourd’hui (1949-1954) hors les pages : une revue au cœur de l’action”, *La Revue des revues*, no. 38 (2006): 41-53. <https://www.entrevues.org/rdr-extrait/art-daujourd'hui-1949-1954-hors-les-pages-une-revue-au-coeur-de-laction/>
- [22] Girieud, Corine. “La Revue Art d’aujourd’hui (1949-1954): Une vision social de l’art”. Tesis de doctorado, Universidad París-Sorbona, 2011.
- [23] Gombrich, Ernst y Didier Eribon. *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Bogotá: Norma, 1993.
- [24] González, Luis-Fernando. *Pedro Nel Gómez, el maestro. Arquitecto, urbanista y paisajista*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2014.
- [25] Hetherington, Kevin. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.
- [26] Hobsbawm, Eric. *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1999.
- [27] Jaffe, Ludwig-Cohn. “Abstracción geométrica”. En *Historia del arte*, José Pijoán, 10 vols., 9: 211-238. Barcelona: Salvat, 1970.
- [28] Londoño-González, Federico. *El grabado y el papel. Notas sobre historia, metodología y técnicas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011.
- [29] Marchand, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1972.
- [30] Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972.
- [31] Prada, Manuel de. *Arte y composición. El problema de la forma en el arte y la arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2008.
- [32] Westheim, Paul. *Mundo y vida de grandes artistas II*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

