



Las pinturas actos cosas

de **John Judd**



*Paisaje.* Carbón, acrílico y óleo pastel sobre tela. Tríptico de 125 x 125 cm c/u. 2005

# er Bedoya

Efrén Alexander Giraldo



Serie *Tierra y cenizas: pintura 2*. Carbón, acrílico y óleo pastel. 170 x 160 cm. 2005.  
Colección Museo Universitario de la Universidad de Antioquia.



*Límites.* Acrílico sobre tela. 90 x 170 cm. 2006



*Pintura 6.* Acrílico sobre tela. 200 x 150 cms. 2005



*Tierra, arena y acrílico.* Esparcir, arrojar, frotar, chorrear.  
170 x 200 cm. Propiedad del artista. 2007



*Frontera*. Carbón, acrílico y óleo pastel sobre tela. Tríptico de 220 x 170 cm c/u. 2005

La herencia del conceptualismo ha permitido que el arte de nuestros días afronte con rigor el análisis de problemas sociales y políticos de gran complejidad. A tal punto, fotocopias, diagramas, documentos y recortes de prensa, parecen haber posesionado el espacio expositivo y desplazado los materiales tradicionales, que no podemos más que aceptar como ciertas aquellas palabras de Hal Foster, para quien el artista y el etnógrafo han llegado a actuar ahora como figuras equivalentes.

Sin embargo, pese al indiscutible nivel interrogador y a la provechosa confrontación que en el espectador desatan semejantes espectáculos sociológicos, en varios casos, algunas exposiciones de este tipo no pueden ocultar su insoportable trivialidad y su falta de imaginación. Tal vez, como diría un reconocido filósofo del arte, no podemos tenerlo todo, y a la iluminación cognitiva, a la agudeza conceptual y al ingenio lingüístico de

estas manifestaciones emblemáticas de nuestro tiempo les corresponda ese laconismo estético que a muchos puede acabar por aburrir.

La obra de John Jader Bedoya vive en medio de esta intersección al adscribirse a una pintura con un marcado interés en sutiles aspectos técnicos, sin dejar de someter la esencia del trabajo de sus imágenes, a una profunda interrogación sobre los límites entre los lenguajes artísticos contemporáneos.

Vale la pena decir, que la carrera del artista es relativamente corta, si se toman en cuenta las exposiciones individuales y colectivas donde sus obras han aparecido.

En el año 2005, sorprendió al ganar el Premio de Artes Visuales de la Universidad de Antioquia con una serie llamada *Tierra y cenizas*. En esta ocasión el jurado integrado por Germán Londoño, Martha Elena Vélez y Mario Vélez cedió al impulso de galardonar una obra que, pese a anclarse



Trama. Acrílico sobre tela. Dimensiones 120 x 170 cm. 2006

en una reconocible tradición paisajística, sometía los medios pictóricos a una presión casi siempre ausente de vínculos conceptualistas, aunque por supuesto era claro que el mencionado certamen se entendía como una convocatoria para manifestaciones bidimensionales. En estas obras, sorprendía la manera en que se revelaba un artista para quien los modelos del género paisajístico permitían acercarse a los terrenos canónicos de la representación ilusionista del espacio natural, pero valiéndose a su vez de un recurso pragmático impactante: el uso casi literal de las mismas cosas representadas. De alguna manera, la presentación y la representación quedaban enfrentadas en una tensión de gran fuerza expresiva que implicaba el sometimiento de los soportes a una intensa presión.

Sin embargo, este artificio de acudir a la presentación de lo representado para reforzar un efecto de literalidad, se conoce desde la misma tradición pictórica flamenca, como lo atestiguan

los rastros de arena encontrados por análisis minuciosos en los muros de la *Vista de Delft* de Vermeer. De ahí entonces, que no debamos sólo a los informalistas europeos de los años cincuenta, este uso de materiales *brutos*, que lúcidamente el historiador de arte Giulio Carlo Argan asoció poco después con una intensa crítica a la civilización industrial y a la alienación del mundo contemporáneo. Ni tampoco, para señalar otro precedente, fueron los creadores del *collage* quienes dieron lugar a aquella notable intuición señalada por Benjamin de que *cualquier fragmento de la vida cotidiana es más elocuente que todas las pinturas*.

Quizá desde que los gremios de artistas de Flandes competían para hacer de sus representaciones las más fieles y codiciadas, la búsqueda de una representación que incorporara las mismas cosas estuvo en el centro de su agenda creativa. Mientras en el mundo latino de los siglos XV y XVI los pintores se aventuraban en una suerte

de racionalismo que intentaba conjurar las cosas ausentes mediante un artificio matemático ilusionista, los pintores flamencos profesaban una suerte de alquimia poética que les permitió conocer como ningún otro grupo de artistas la piel tangible de las cosas. Es probable, incluso, como lo han sostenido algunas especulaciones propias de la ficción histórica, que secretamente estos pintores hubieran deseado destilar la esencia de las cosas para emplearlas como pigmento.

No olvidemos que esta dimensión iniciática de la actividad pictórica, de mezclar colores y materias innobles para transmutarlas en una obra que redimiera la misma condición servil de la materia, también fue cara a artistas del siglo XX de clara tradición expresionista, para quienes los colores y las formas se correspondían espiritualmente hasta encontrar en el conocimiento intrínseco y en la disposición de la materia una suerte de razón comprensiva.

Podría pensarse a causa de los comentarios precedentes que la mención de estas tradiciones resulta inadecuada. Sin embargo, si observamos una obra como *Frontera* (presente en el 40 Salón Nacional de Artistas del año 2006) notamos que la confluencia de este par de principios, en apariencia opuestos, dota a la pieza de la tensión señalada. En efecto, el escrupuloso uso de la perspectiva, símbolo de la apropiación del entorno devastado, riñe con la evidencia de que las cenizas y los leños calcinados aparecen en realidad sobre la superficie pictórica. Se trata entonces, desde el punto de vista de la imagen, de dos principios visuales que parecen excluyentes y, desde el punto de vista estético y simbólico, de una paradoja: las obras presentan objetos y a la vez aluden a su dramática ausencia.

Y no es sólo que valoremos una pieza como *Frontera* (o cualquiera de las otras que integraron la muestra para el citado certamen) por sus estrictas calidades formales. Creo que esta dialéctica entre presentación y representación se resuelve de manera perceptiva en las piezas de John Jader Bedoya cuando la pieza obliga al espectador a acercarse a la superficie y comprobar la textura y la condición entre viva y muerta de los materiales. Pero, al mismo tiempo, creo que tal conflicto se soluciona de manera simbólica o conceptual cuando entendemos que, como dijo Gadamer, quizá la pintura y la poesía no han enmudecido

por completo en nuestro tiempo, sino que hablan en voz más baja, para que las oigan aquellos que pueden todavía oír en medio del habla babélica de nuestros días. Vale complementar la afirmación del autor de *Poema y diálogo* al señalar que este *hablar en voz baja*, curiosamente, atrae la atención del espectador de los cuadros de John Jader Bedoya hacia el mismo sordo trabajo de las arenas, las tierras y los chamizos sobre el lienzo, no hacia su alusión anecdótica. Estamos, frente a un trabajo que, a fuerza de violentar el mismo lenguaje plástico, atrae la atención sobre su propia condición.

Tales circunstancias, por supuesto, quedan acentuadas si atendemos a su vez a los lenguajes y prácticas artísticas de las que el artista se declara deudor. La primera referencia que acude a la memoria es ese conjunto de poéticas que, bajo el influjo romántico de la reivindicación expresiva, concebía la pintura como un acto, un fenómeno procesual del que el pigmento y las materias sobre el plano eran sólo testimonio petrificado. Esta forma de entender la pintura, como se sabe, tuvo profundas incidencias en la nueva concepción de los procesos del arte de la segunda mitad del siglo XX. Al poner el acento sobre la actividad, sobre la dimensión motriz de la acción del artista, entraron en crisis los géneros y los formatos, pues resultaba evidente que toda nobleza de materia y toda actividad racional del artista quedaban anuladas por las fuerzas creativas del inconsciente y el azar. Los informalistas europeos, por su parte, fueron más allá de la misma plenitud y energía pictórica presentes en los artistas norteamericanos al enfatizar la índole objetual de la pintura, reclamando para sí, una condición más tectónica que arquitectónica.

Tales tendencias subrayaban, pese a la franqueza con que expresaban los materiales empleados, la vocación abstraccionista de la pintura, lo cual anulaba cualquier referencia anecdótica. Al incorporar las materias casi sin transformarlas, estos artistas básicamente negaban la representación generalizadora de las cosas y reivindicaban en cambio, la índole única e irrepetible de la acción pictórica, un principio que luego sería atacado por los artistas que incorporaron la serialización y la repetición propias del capitalismo en su producción artística.

Resulta evidente en el trabajo de John Jader

Bedoya, sin embargo, que estas poéticas por las que se ha visto seducido no le impiden afrontar desde la misma figuración una suerte de tensión que llamaremos técnica, y que le confieren validez más allá de la consistente investigación pictórica que propone ahora, cuando las distinciones de formato y lenguaje han quedado sumidas en una demoledora crítica de los medios de la que tampoco se libran la fotografía, la instalación o el video. Como decía el ya citado Benjamin, la esencia de la contemporaneidad en el arte reside en que un artista no debe pasar indiferente por una técnica, sino que *debe interrogarla y transformarla*. Y tal interrogación, por supuesto, procede de una exacerbación de sus fundamentos, no de su negación o abandono.

Tal vez, es el momento de afirmar una de las tesis de este comentario: aunque el artista ha decidido realizar unas piezas etiquetables como pintura, o relacionadas con ésta, su obra debe entenderse de otra forma. Un gesto de inventario simbólico con el que se afronta el conflicto de lenguajes del arte en la cultura posmoderna colombiana y la manera como se ha decretado recientemente la inviabilidad de la misma pintura, a la que estos cuadros-objetos parecen aferrarse desde la misma pérdida dramática de su esencia.

Este fenómeno se entiende, si se confrontan los primeros trabajos expuestos por John Jader Bedoya, con algunas de las obras más recientes presentadas en la exposición *Pintura fresca II*, curada por Eduardo Serrano en Bogotá en el año 2007 y en el libro *Pintura contemporánea colombiana*, donde se advierten ya algunas derivaciones formales que hicieron pensar inmediatamente a lectores y espectadores en un gradual pronunciamiento del artista sobre la crisis de la autonomía de los lenguajes artísticos, cuando optó por dar a sus obras títulos que aludían a ese umbral técnico del trabajo: *Fronteras, Límites, Trama*. Las obras sugerían una especie de condición crepuscular de sus alcances.

En la mencionada exposición se vio además, una radicalización de este principio, pues el espectador notaba cómo el artista había invertido en las fichas técnicas de sus obras los títulos y las designaciones de las técnicas empleadas, con lo que, como se aventura en la estela de Duchamp, el título de una obra es quizá su parte más impor-

tante, toda vez que permite suscitar significados que a primera vista podrían no ser perceptibles para el espectador.

Así, el título designaba los materiales empleados (*carbón, arena, leños, acrílico*), mientras la técnica se denominaba con la acción realizada por el artista: *arrastrar, raspar, frotar*. Este detalle, que para un espectador desprevenido podría pasar desapercibido, resulta relevante para entender una interrogación crítica de la cual las mismas piezas del inicio no nos advertían con tal franqueza. Situación paradójica entonces la de una pintura que, a fuerza de indagar en sus límites y en su diferencia con las cosas a las que se refiere, busca en el lenguaje verbal una clave para superar sus propias limitantes.

Viendo quizá alarmado el componente ligeramente anecdótico de sus obras, algunos podrían preguntarse si la obra de John Jader Bedoya podría enfrentarse con éxito a los callejones sin salida que presuponen los lenguajes abstractos e informalistas, o a la vocación iconográfica por el paisaje que ha demostrado en varias de sus series. Por el momento, baste decir, que el fuerte vínculo con un lenguaje plástico podría llevar a una interrogación reconstructiva de éste y que al espectador le basta la contemplación de las piezas y la comprensión cabal de la filosofía del arte, insinuada en esas señas imperceptibles del artista, para tener presentes los alcances de este trabajo sorprendente.

Por ello, la ambigüedad entre representación y presentación, así como la apuesta por un tratamiento crítico de los soportes, nos pone en contacto con una obra que, más allá de complacerse en la declaración extraartística e impotente de la vigencia de la pintura, permite hacer el inventario de una expresión que difícilmente quedaría amenazada por la actual avalancha de documentos y procesos etnográficos que, pasando por arte, posiblemente sólo oculten la insuficiencia de lo obvio. ■

*Efrén Alexander Giraldo* (Colombia)

Profesor de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.