

Epifanio Garay

Escribe: MARIO RIVERO

La aristocracia es, como se sabe, una posición ante el poder así como ante la cultura; y la historia del retrato se conoce como parte del gusto aristocrático. Expresión cumplida de un concepto plenamente mundano, hedonista, sobre las vivencias específicas de la edad del humanismo y el descubrimiento del hombre y la personalidad, es la forma arquetipo del Renacimiento. Pero si aceptamos que no hay una correspondencia en la historia real del país, con una aristocracia consumidora, delimitada y clara, que ponga de manifiesto gustos especialmente suntuosos de coleccionista, ni actitudes de mecenazgo, ¿a quién podría corresponder, en nuestro medio, y hacia el último cuarto del siglo pasado, hacerse el portavoz de ese gusto? Necesariamente a nuestra burguesía. A una clase dirigente compuesta por comerciantes, latifundistas, políticos, intelectuales, etc., que se autoconstituyen en los aristócratas del gusto.

El retrato, la representación de "la persona" o convención que presentamos al mundo, constituye desde el Helenismo una tradición que hace sobrevivir el género en Bizancio. En una Edad Media efervescente de espiritualidad, que no propende por otra relación que la del más allá, y todo lo que no sea divino le es ajeno, se pierde su verdadero carácter, para renacer desde el siglo XV en Italia, Francia y los Países Bajos. En los siglos XV y XVI, cuando el hombre asciende al papel protagónico y reclama su condición de sujeto activo, se enriquece con una enérgica penetración psicológica, que reviste forma genial y perdurable con Rafael, Holbein el joven, Clouet, Tintoreto, Tiziano, dentro de una representación que hace coincidir hermosamente la intimidad de la conciencia con la objetividad de la carne. En el siglo XVII alcanza un nuevo prestigio y perfección con Rubens, Van Dyck, Frans Hals, Velázquez y Rembrandt. Perdura esta brillantez duran-

te el XVIII, especialmente en Francia e Inglaterra, Fragonard, Quintín de La Tour, Reynolds, Gainsborough y Goya, el proteico, en España. Desde mediados de este siglo XVIII, con el francés Bonnat, pintor de reyes y de magnates, el lenguaje del retrato se hace explícitamente apologético y promulga códigos que no tienen ya el dato real por sustento. El avasallador constreñimiento de la figura humana a una forma mitológico-alegórico, alcanza con Bouguereau, ilustre miembro de la "Académie" y maestro de Epifanio Garay, un momento verdaderamente apoteósico en 1900, cuando Vanderbilt viene a París desde los Estados Unidos para pagar un cuadro suyo por 100 mil dólares. El incólume poderío del retrato detentado durante siglos, es minado rotundamente a partir del invento de la cámara fotográfica. Con el advenimiento del Arte Moderno y el trastorno profundo sufrido por la figura humana para destruir el ego y promover una buena dosis de autoconciencia, el retrato no sobrevive, ni siquiera marginal, clandestinamente como un subgénero, y se convierte sin apelación en un necro-estilo, en un estilo de museo.

El grupo de pintores que emerge en el país durante el último cuarto del siglo XIX y años iniciales del XX, Epifanio Garay (1849), Roberto Páramo (1859), Eugenio Peña (1860), Pablo Rocha (1863), Francisco A. Cano (1865), Ricardo Moros Urbina (1865), Ricardo Acevedo Bernal (1867), Ricardo Borrero Alvarez (1874), Jesús María Zamora (1875), **Pedro A. Quijano y Eugenio Zerda (1878)**, da lugar a ser considerado, con calificación casi espontánea del público que singulariza como totalidad una índole semejante, como la generación de los "retratistas académicos"; aunque algunos fueron esencialmente paisajistas y aunque no está compuesto tampoco, como puede verse por las fechas, de una primera sino también de una segunda generación, ni ejerce lúcida y deliberadamente como una manifestación de grupo. Constituyen apenas la resultante de trayectorias individuales, de motivos ocasionales en las condiciones normales del trabajo o de experiencias particularizadas que nada tienen que ver con la tarea propiamente dicha de agrupación o "escuela". Nombres y figuras aisladas, pero que hablan indefectiblemente de una Academia nacional, eje de difusión en el territorio patrio, de concepciones plásticas impartidas por las Reales Academias Jullian de París y Española de San Fernando; que eligen adherir, a una tradición estilística que contrasta enfáticamente, con todo aquel tiempo, grávido de trastornos, que en 25 años, entre 1885 y 1910, aproximadamente, a partir del Impresio-

nismo, revisaría los supuestos básicos de la pintura para destruir su condicionante clásica y denigrar de la supervivencia formal de la palabra *belleza*.

A la distancia de 30 años se hace explícito que el paso en los salones señoriales del país del retrato y el paisaje tradicionales, al cuadro moderno, que salta ya por encima de sus antiguas y acreditadas fronteras limitativas, sólo puede realizarse dentro de ese tipo de transacción un tanto dramática que llamamos "el parricidio". Cuando se hace evidente, de pronto que el tiempo de los mayores se ha cumplido. Pues en el principio de lo nuevo está el rechazo y el arte moderno al cabo de su libertad y en una de sus mayores audacias se autoriza a recusar la Academia como una institución decadente. Es decir como una forma perteneciente a un sistema cultural y social anterior, que peculiariza pictóricamente, elementos narrativos o anecdóticos, que bajo el impulso del fenómeno impresionista han tambaleado y naufragado en el siglo.

En cuanto a nuestra Academia, reflejo de las europeas, es lícito esperar por tanto que tienda a secundar también en el país el gusto existente sin promover ninguna renovación de la sensibilidad. Pero posee aún otro sentido que deja entender cómo el cambio en las estructuras sociales no es indiferente en modo alguno a los cambios mismos del arte. Por la importancia que reviste para los Maestros Académicos, oficio, didáctica y estilo, en cuanto forma de arte ya mayor o competente, no pueden menos que gozar de la atención de una naciente burguesía. Se sitúan de hecho dentro del ciclo de producción-consumo, e inician un estadio estético distinto al colonial y al del primer republicano, que impuesto y sancionado por la voluntad colectiva, estimula los términos del arte nacional hacia el cosmopolitismo. En confrontación al destello de tradición nativa, que recogiendo la herencia de la Expedición Botánica y de la Comisión Corográfica, empezaba probablemente a iniciarse en el neo-costumbrismo.

En esta aspiración a un estilo internacional puede verse la política cultural que cohesiona el grupo; entendiéndola como el intento por superar las limitaciones y diferencias esenciales de pueblos y países situados al margen de una europeidad clásica. Crean así los académicos un patrón de formas que descalifica inevitablemente la obra de ilustradores y narradores, que se habían venido acercando intuitivamente a una voluntad indígena de arte.

A una poética y una estética, emanada ya dialécticamente de la verdadera índole artística del país, tal como puede observarse en ese mundo oficial y blasonado que reinterpretan con insuficiente realización, Joaquín Gutiérrez (1780), o los Figueroa (1821/1838), a cuyas inhabilidades y preciosismos chatos es posible atribuir un significado plenamente *Kitsch*, antecedente a las obras de Fernando Botero, de Pilar Caballero y de Beatriz González.

El mayor prestigio y autoridad de Epifanio Garay derivan del retrato, ejecutado según las reglas de la mejor técnica académica. Esta tendencia universal que en función de su magistratura elaboró progresivamente un sentido diferencial de lo estético, al final del cual se sitúa una cultura oficializada, sostiene su longevidad, a través de la armonía manifiesta entre la visión del artista y la de la comunidad. Llega así a convertirse casi en opio de un ojo, apegado con total fe a la realidad. Pero si se supone que no se trata ya tanto de realidad, como de traducir el material inmediato, orgánico de la experiencia sensible, de un modo que corresponda a una concepción ideal de la naturaleza y del arte.

Pintura que se puede considerar destinada a los círculos superiores, en la negación triunfal de todo lo punitivo, opresivo, la obra académica se constituye así en el tipo de obra perfecta para quien no espere llegar a tener "problemas" con el arte. Para aquel incontemporáneo rotundo, desentendido de los arrolladores desarrollos visuales de los artistas del siglo y que acude a la lista de obras antiguas consagradas, atribuyéndoles un carácter definitivo y normativo perpetuo. Para quien conceptúe de acuerdo con la sensibilidad que ve un criterio de valor estético en la técnica sin tacha y en la ejecución cuidada. La obra de arte por *metiér*, por el proceso mismo de su realización. O para quien invoque como instancia suprema el Naturalismo, la tradición adversaria del realismo crítico e iconoclasta, de finalidad directamente moral y tantas veces instrumentalizado; y del realismo cognoscitivo, que es un acontecer estético en sí mismo, en donde se mueven los factores decisivos de la pintura en su propia realidad arrogante. De todos modos, la diferencia entre ambos realismos, gira en torno al conflicto entre ideal y realidad, y no hace más que poner de presente que el realismo académico penetrado de elementos estilísticos clasicistas, se instituye por eso mismo, en heredero de la corriente neo-clásica del siglo XVIII, que sobrevive a través de la burguesía francesa de fin de siglo.

De igual manera la pintura de Epifanio Garay no está por fuera de una causalidad social. En su galería de retratos nos presenta personajes históricos, en los que un espectador común, desprevenido, puede reconocer de inmediato y sin ninguna dificultad a una dama de sociedad, a un poeta insigne, a un líder político, a un descendiente de prócer, a un jefe de Estado. Estas obras constituyen precisamente, el mejor ejemplo de lo íntimamente que pueden combinarse, en asombroso balance, en el clasicismo académico de Garay, la fidelidad a la naturaleza y el formalismo; la espontaneidad y el convencionalismo; el subjetivismo y el objetivismo.

En su refinado virtuosismo recuerda más que nunca a los maestros franceses de los cuales sigue dependiendo; y retrocede a un segundo plano la expresividad un tanto rebuscada y superficial de Acevedo Bernal, de acuerdo con el sentimiento vital general, que por entonces comenzaba a insinuarse. En este sentido el triunfo máximo de un Garay, es su pincelada lisa, invisible, en los momentos en que la visión estética del mundo se orienta hacia el modo pictórico matérico, pastoso. En los momentos en que dominan verdes y rojos, en la exploración de nuevas mezclas sensoriales, la suntuosa austeridad, la solemnidad medida de un color que serena y laconiza la imagen, y aún consigue hacer fríos y sobrios los tonos más calientes de la paleta. Desde un principio y hasta el final, más importante, más homogéneo y de mayor ambición estilística que Acevedo Bernal, hacer valer a Acevedo frente a Garay, es un viejo tópico de la historia del arte político o "comprometido". Por muy indisolublemente que esté unido al "progresismo", incluso se discierne hoy, con su paleta brillante y viva, un tanto provinciano y local, frente a esa "universalidad", con la cual a falta de mejor denominación puede caracterizarse a Garay. En mi concepto solo pueden situarse juntos, como dos personajes artísticos que participaron de manera eminente en una polémica estético-política, a raíz de la Exposición de Bellas Artes en 1899 —prolegómeno a un conflicto que hallaría su dialéctica y su solución en la guerra— y en la cual representaron cada uno, a los dos partidos en pugna.

Como ocurre con esas viejas películas en las que se siente que las "poses", las personas, los gestos, han perdido sentido y continuidad, la obra de Garay representa ahora para nosotros, al paso del tiempo, casi el acento, el sabor de una pintura de época.

Porque Garay estuvo olvidado, exiliado, fuera de onda casi 100 años, ante el poder de los nuevos lenguajes que el arte interesante de nuestra época habla, y al llegar a identificársele como el artista académico tipo. El académico puro, en quien se compendian a cabalidad las limitaciones y virtudes del "Pompierismo".

Porque siempre y antes que nada Epifanio Garay es totalmente él mismo. En el mejor sentido de la palabra, es decir uniforme en su estilo. Su pintura establece sin lugar a dudas la jerarquía de lo clásico-naturalista, en que se funda y radica el Academismo, a la vez que se empeña firmemente, según la misma jurisprudencia artística, en la exclusión de lo anómalo, intenso o desordenadamente emocional. Deja apreciar, de igual manera, esa cualidad que se ha hecho imposible de dominar o inaprehensible para el espectador moderno, pero que no puede ser descartada y que por alguna razón llamamos *belleza*. Entendida como el término residual bajo el cual nuestra actualidad nihilista con su asoladora sensibilidad, ha secuestrado a su vez todo el cúmulo de cualidades emocionales o sensuales, hedonísticas, que desde antiguo se ha entendido inherente a las cosas pintadas.

Su trabajo ejecutado entre 1871 y 1903 fecha de su muerte, resume brillantemente sin duda, bajo distintos supuestos, las motivaciones, percepciones y proyecciones que desembocan en el fenómeno artístico. Define los nuevos estándares de belleza, de estilo, de gusto, que corresponden a la sociedad colombiana de aquel período llamado de La Regeneración. Es decir que nos da la explicación de esa sociedad post-granadina, que en una situación histórica de alguna complejidad, y un tanto a la zaga del tiempo, está bajo la fascinación de un París que echa mano del arte anterior para llenar su necesidad de formas.

Y es que hay en efecto dos impulsos diferentes que conducen a la sociedad a producir y consumir obras artísticas refinadas en su forma y coincidentes con sueños de nobleza y belleza. De una parte, podrá verse impelida naturalmente a buscarlas, porque van parejas y de acuerdo con sus modos naturales de vida. O pueden obedecer, en cambio, al afán de compensar una carencia, una insuficiencia manifiesta o sentida. El neo-clásico del siglo XVIII, corresponde así, a la concepción de una naturaleza, tomada, en sus ritmos serenos, como fuente de todo bien y de toda belleza posible; a la vez que integra con las condiciones de grandeza y refinamiento a que la época absolutista responde. Y el Aca-

demismo del siglo XIX, corresponde ya a las ambiciones con que la burguesía francesa triunfante, sin una seguridad absoluta con respecto a sus tradiciones, trata de llenar ese mismo formato, en la búsqueda de una consolidación de su *status*.

Con una clara voluntad de organizar esa contingencia fluida, amorfa, obstinada o brutal que es la vida, se diría que Epifanio Garay defiende esa respetabilidad con que desde antiguo ha venido invistiéndose al arte. Que mientras el realismo, como filosofía opuesta al romanticismo y a su idealismo, se enzarza en una lucha a muerte, que terminará con el rechazo de la apariencia, la negación de la realidad y la inoperancia y ruptura de una noción de belleza sostenida por el Naturalismo y prevaleciente hasta aquí de manera más o menos extenuada o inerte, él continúa segregado, dentro y a través del lenguaje de que debe servirse, en esa zona griega de lo bello ideal, identificado con lo placentero, lo equilibrado, lo verosímil, que despierta en quien lo mira la admiración a la vez que el respeto.

Porque si observamos el lenguaje común, se observará que hay una cierta repugnancia a llamar bella a la expresión que no es expresión de lo placentero y lo grato. Dentro de esa perplejidad de un amplio público, que no tiene luces muy precisas y que no acierta a explicarse cómo imágenes sin ningún idealismo, que traducen la incommovible convicción del dolor y del mal, el horror de *Guernica*, por ejemplo, y el dolor en la torpeza y la idiotez del *Niño de Vallecas*, pueden ser bellas, con el mismo derecho que la expresión de lo agradable y lo bueno, las *Sembradoras* de Millet, por ejemplo. Pero también paradójicamente, una vez que la antibelleza se hace constitucional, legítima, una vez que el desafío, la desmesura, el frenesí, el horror, han llegado a formar parte del acervo documental del arte, toda expresión que no sea una violación de la naturaleza; que no responda al extremismo de las emociones, que no sea al mismo tiempo anti-arte; testimonio apocalíptico que nos alerte sobre las ficciones de la condición humana y las autodestrucciones que el hombre necesita infligirse, resulta descalificada, insignificante o sospechosa de conformismo, según la idea puritana, moralizante de un nuevo arte antihedonista. El arte "de fragmentos" de que habla Cezanne que nos revela un mundo también fragmentado. Tiempo de vicisitudes para las exigencias estetizantes de una figura humana oscilante entre sólo dos alternativas: parcelada, dislocada como quien se descubre en trozos de espejos rotos, en el Picassismo; o dentro de ese

maremágnum disociador y caótico de un hombre que comienza a considerarse ya monstruosamente a sí mismo, en el Baconismo. De todos modos un escepticismo profundo, vertical, en las nociones de lo real y un antagonismo decidido contra ese "vicio absurdo" de la belleza; propios de una época de transición y de una cultura que yo llamaría de la cólera, que instituye que en la pintura una imagen es verdadera, auténtica, en la medida en que es violenta.

Desde esta posición, una obra como la de Garay que ignora las abominaciones, tan separada de la idea de revolución, tanto de la que se cumple y universaliza en las formas artísticas, como de las turbulencias inmediatas, locales, que le corresponde personalmente afrontar en su tiempo, comprendido entre la liberación de los esclavos, 1850, y la guerra de los 1.000 días, 17 de octubre de 1899, año que puede tomarse como el ápice de su carrera. Una obra que implica desde luego una diferencia entre realidad y representación. Que no empuja la figura hacia nada que la torne agravante o ridícula. Sino que la muestra por el contrario dentro del sosiego austero, refinado, apacible. Donde los caracteres no tratan por parecer espontáneos o naturales, ni dramáticos o impresionantes, sino que están absortos en la acción que es sólo técnico-formal y no de contenido, ni de carácter moral, importa poco a los ojos de un presente caído bajo teorías extrapictóricas que presionan visiblemente sobre la concepción plástica. En consecuencia, el análisis crítico ha sido severo con la obra de Garay y coincide en estimarla como carente de libertad de invención, de sentido de anticipación y poder de superación. Es decir, se le imputa implícitamente el no haber sido en el país un innovador. Un artista más consciente, que por la reflexión sobre su arte, hubiese logrado separarse de la servidumbre escolástica a la realidad objetiva, y seguido a ésta misma realidad en curso de cambio, en su desarrollo revolucionario.

Pero aceptado de antemano que no fue un creador absoluto, ni uno de esos grandes audaces capaces de liberarse radicalmente de lo habitual, preguntemos: ¿acaso ésto no equivale a pedirle cuentas a lo que un pintor ES, en nombre de lo que alguien cree que hubiera debido ser? ¿No equivale a exigir de Garay, digamos, lo que sólo harían 4 décadas más tarde, Marco Ospina, Ignacio Gómez Jaramillo o Alejandro Obregón? ¿No significaría esta exigencia, de proyectarse a otros fines que no serían verdaderamente suyos, el sindicarlo de no haber sido Andrés de Santamaría, para

facilitar el ejemplo de un artista coetáneo? Y ésto cuando estamos bien seguros de que a ningún crítico o investigador se le podría ocurrir reprochar a los Etruscos lo que les faltó para ser Renacentistas o griegos, ni descalificar a un fauve francés, por no haber ido radicalmente tan lejos como un expresionista alemán, en cuanto a movimiento cronológicamente paralelo. Pero aún me atrevería a ofrecer otra conjetura: la de que Garay es un artista representativo, significativo, aún sin propósito expreso de significar. Ya es un acontecimiento bastante importante, creo, que un pintor se haya pintado por entero en su obra y a su medio con él; que haya sabido agradar tanto, del modo que concreta para Moreno Galván el acuerdo privilegiado entre el hombre y su entorno. "Para que comprendamos la expresión plástica —dice—, tendremos que estar comprendidos en ella. El lenguaje del artista ha de ser suyo, pero también algo nuestro". Por lo demás es muy presumible que el telón vuelva a levantarse pronto sobre esa proscrita, descalificada y casi vergonzante Academia; que nos dice que no es necesario que el arte sea absolutamente original. Lo que hasta hace muy poco no habría podido decirse sin escándalo, porque el mundo estaba completamente obnubilado, ebrio, por el complejo de superioridad del arte moderno, que una vez rota la figura que lo oprimía y desarticuladas las imágenes de su destino racionalista, camina y crece bajo los oriflomas de la agitación y de la guerra.

Pero posiblemente la mayor incriminación que se le ha hecho a Garay es su falta de contenido, su gratuidad. Siempre desde la hostilidad de un presente para el que el retrato se ha hecho afuncional, inútil, y desde una mirada que lo que no hace es regresar desde ese testimonio que son sus retratos, hasta la situación testimonial que le es previa.

No hay contenido en lo que no posee significación, en lo que no se genera en ninguna previa situación significativa y por lo tanto en lo que no es testimonio. Pero en el caso de su labor como retratista nos deja un documento de una seriedad asombrosa, lleno del recuerdo de su compromiso ético, de su servidumbre civil. Es el arte de nuestra burguesía naciente y por ella consumido, y ya sabemos que cada cultura, cada sociedad, otorga prioridad a determinados contenidos inhibiendo otros, lo que explica, por ejemplo, que el arte interesante de éste momento acuse semejante sentimiento de angustia o de soledad.

El arte de Garay corresponde a una sociedad semiaristocrática, señorialmente conservadora. A un grupo humano esquemáti-

camente jerarquizado entre "indios" y señores y cuya disposición intelectual en términos generales, es permeable, propicia a las influencias estéticas foráneas y apenas si muestra todavía algún rasgo independiente de tradiciones y convencionalismos. La realidad a la cual corresponde podrá ser pues de signo positivo o negativo. En su comportamiento, sus ambiciones, sus objetivos, sus gustos y tipo de sensibilidad podrá no ser trascendente, pero el artista que nos da su explicación siempre será positivo y nunca intrascendente o inferior un arte impuesto y sancionado por la voluntad social. Porque una obra de arte no es nunca y simplemente y ni siquiera fundamentalmente un vehículo de ideas o sentimientos morales. Ni puede juzgarse a base de preocupaciones morales o funcionales (que forman un todo). En último término, la fuente suprema de poder emocional en el arte no reside en ningún argumento o tema por edificante que sea, reside en la forma, así hayan caído en desgracia los viejos modos bajo los cuales hemos encontrado placer en el arte y sobre todo la palabra *belleza*, hasta un punto en que generalmente se tiende hoy a prescindir de toda referencia a ella al hablar de las cuestiones artísticas.

Definitivamente formalista, virtuosista en su entrega al lenguaje, por el lenguaje, me autorizo además a saludar en Garay, desde luego al margen de toda genialidad, como al precursor involuntario en el país del Hiperrealismo. De este clasicismo actual, que quiere volver a anudar el antiguo vínculo con los tradicionales postulados del arte y con la naturaleza. Que volviendo otra vez a la técnica, desafía la expresión personal, individual, creadora. Que no exige precisamente contenido moral, abierto como está nuevamente a los placeres de la forma y estilo. Porque de súbito el "arte por el arte" vuelve a insinuarse en primer plano en el momento actual de la pintura, dentro de una historia cíclica que lo recupera todo y que es en todo caso manifestación de una sensibilidad ostentadamente pluralista, que lo mismo admite la más didáctica seriedad que la diversión, la invención que la impersonalidad, el exotismo o el regionalismo, el experimentalismo que el pasatismo, la nostalgia, ese viejo cliché del romanticismo. Que en la conciencia de la perdida unidad entre el artista y la sociedad, y en un gesto complejo que todos conocemos y muchos deploran, intenta desafiar todo tipo de fronteras convencionalmente aceptadas y muchas distinciones establecidas en el mundo mismo de la cultura, como la distinción entre lo frívolo y lo serio, o entre forma y contenido. Que redemostrando la conexión entre dimensión estética y libertad permite incluir desde los primitivos hasta el ci-

netismo. Sensible pues y receptiva a la brillante diversidad de significados de los dictadores de Zalamea, los González de Camargo, o los anti-héroes de Luciano. A los malevitos lumpen de Oscar Jaramillo o los efebos ensombrerados de Grau. A los embelesos de las Santa Teresas de Manzur en contraste con los significados de las mujeres de Chiangrandi. Una nueva sensibilidad que hace posible las atmósferas sabaneras de Ana Mercedes Hoyos, confrontadas con los paisajes anecdóticos de Roberto Angulo. Que en su propio derecho disfruta con Valentino y la onda disco, lo que con alguna simplificación y en una casi parábola de la experiencia, nos obliga a parafrasear el famoso grito de: ¡El rey ha muerto. Viva el Rey!, o en este caso: ¡La Academia ha muerto. Larga vida a la Academia!