

Cuerpo Fragmentado en la Obra *Ágora*
de Joaquín Restrepo y Magdalena Abakanowicz

Catherine B. Naval Rodríguez

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Nota del Autor:

Catherine B. Naval Rodríguez, Maestría en Estética e Historia de Arte, Facultad de Humanidades, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Estudios auxiliados por la Secretaría de Educación de Bogotá.

La correspondencia en relación con la investigación debe ser enviada al Email:

katherinenaval@gmail.com.

Estudio de Caso: Análisis del sentido y significado del Cuerpo Fragmentado en la Obra *Ágora*

de Joaquín Restrepo y Magdalena Abakanowicz

Catherine B. Naval Rodríguez

Asesor: María Margarita Malagón Kurka

Doctora en Historia del Arte

Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Abril de 2018.

Nota del Autor:

Catherine B. Naval Rodríguez, Maestría en Estética e Historia de Arte, Facultad de Humanidades, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.

Estudios auxiliados por la Secretaría de Educación de Bogotá.

La correspondencia en relación con la investigación debe ser enviada al Email:

katherinenaval@gmail.com.

El presente trabajo se realiza con la aspiración al título de Magister en

Estética e Historia del Arte.

Contenido

Ágora de Magdalena Abakanowicz.....	10
Ágora de Joaquín Restrepo	
La expresión dada al hierro en ambas <i>Ágora</i>	11
Entre la textura artesanal e Industrial	17
Antecedentes Escultóricos.....	26
Abakanowicz y Restrepo entre Polonia y Colombia.....	30
Cuerpos Alejados del Canon de Representación.....	33
Reflexiones Finales.....	38
La comparación realizada permite plantear que.. ..	38
Referencias	41
Anexo1.....	45
Documento creado y aportado por el artista Joaquín Restrepo sobre su obra <i>Ágora</i>	
Anexo2.....	47
Análisis de las obras a la luz del corpus de los artistas	
Anexo3.....	54
Exposiciones Individuales y Colectivas de Joaquín Restrepo	

Listado de Imágenes

Ilustración 1	Ágora Magdalena Abakanowicz 2006.....	13
Ilustración 2	Ágora Joaquín Restrepo 2010- 2012.....	15
Ilustración 3	Detalle de una de las 106 figuras que componen la obra del Grand Park.	13
Ilustración 4	Marcación del Eje sagital con relación a la ubicación de la pierna posterior y la extensión de la cadera en la fase de marcha.....	24
Ilustración 5	Detalle Brazo, ángulo de flexión representado en escultura de Joaquín Restrepo.....	25
Ilustración 6	Detalle Cabezas de Ágora Joaquín Restrepo.....	25

Resumen

El objetivo del presente documento es realizar un estudio sobre *Ágora*, obra escultórica del artista Colombiano Joaquín Restrepo, a partir del ejercicio comparativo con la homónima de la artista Magdalena Abakanowicz, dando a conocer las razones que llevaron a que dos artistas contemporáneos, tan diferentes en muchos aspectos, coincidieran en estructurar sus obras desde la representación de cuerpos con ausencia de algunas partes corporales, y desde el juego visual que se logra con la vacuidad dispuesta en estos. Encontrando en ambas obras, rastros de lo anterior, fueron analizadas y comparadas formalmente, estudiando en detalle similitudes y diferencias, revisando antecedentes históricos de la escultura a finales del siglo XIX e inicios del XX, complementando con la revisión de entrevistas, textos críticos y catálogos de exposición de los dos artistas. Resultado de lo anterior, y habiendo revisado trabajos escultóricos comparables a los de estos dos artistas, se pudo identificar que, tanto las experiencias resultantes de los eventos traumáticos vividos durante la época de la guerra, como la vivencia de un contexto violento, inspiraron la creación de cuerpos fragmentados y vacíos, en consonancia con las imágenes percibidas en dichos entornos. Ante lo cual, es posible concluir que la percepción de cuerpos en tal estado, resultó inspirador para estos artistas y como consecuencia, elaboraron esculturas con cuerpos incompletos y vacíos, a fin de tocar el tema de la condición humana, abriendo un espacio para la reflexión sobre el tema en mención en el espacio público.

Palabras Clave: Cuerpo Fragmentado, Fragmento, vacío, Ausencia.

Joaquín Restrepo es un joven artista plástico colombiano, que lleva aproximadamente 16 años de carrera artística, de los cuales 14 ha dedicado a la escultura, oficio que aprendió bajo la dirección del artista David Manzur, donde su fascinación particular por la creación de obras a partir de la unión de múltiples láminas de material, le ha inspirado crear (entre otras formas) cuerpos humanos con fracciones faltantes. Su carácter altruista lo ha llevado a participar en varios eventos en los que su obra se ha subastado en beneficio de organizaciones que impulsan causas sociales.

Esa particular manera de ver y elaborar el cuerpo humano, me ha interesado particularmente, por ser una propuesta que permite a la mente del espectador tanto apreciar la forma construida, como crear el faltante y cuestionar las razones que llevan a tal modo de realización corporal.

El artista desde 2003, ha desarrollado múltiples exposiciones en el territorio nacional y algunas en el exterior¹. Sin embargo, su obra, en el medio artístico no es muy conocida, y a parte de las entrevistas concedidas a medios, no se ha escrito mucho sobre sus obras. Razón que lidera tanto el interés primario en desarrollar el presente estudio, como en comparar su obra con la de una artista de mayor trayectoria como Magdalena Abakanowicz, que a pesar de crear formas diferentes a las elaboradas por Restrepo, conserva características formales en algunos aspectos similares, tales como la intención de representar un cuerpo humano construido no solo con segmentos faltantes, sino con tratamiento en las superficie muy diferentes, pero igualmente interesantes y particulares. Del mismo modo, se encuentra el manejo tanto de la subjetividad en la representación, como el uso de un espacio público para la ubicación de las obras, que dirigen la mirada a ellas en el espacio, y no por estar posicionadas en función de una referencia histórica.

¹ Ver en anexos, listado de exposiciones desarrolladas por el artista.

Así, es posible ver cómo la obra de Restrepo, aporta a la construcción de una identidad artística muy diferente a lo constituido hasta ahora en el arte colombiano, y que a partir de esto, está siendo considerada como obra de interés a nivel internacional.

Magdalena Abakanowicz (1930) y Joaquín Restrepo (1984), dos artistas nacidos en diferentes épocas, que crecen y se forman en diferentes contextos, desarrollan modos de representación artística muy particulares, resultado de vivir y experimentar (aunque de manera muy diferente) contextos violentos. Los dos artistas, confluyen no solo en el hecho de ser herederos de la ruptura histórica que abrió paso a la Escultura Moderna que hoy día se conoce, sino en el tratamiento del cuerpo por el que optaron para la elaboración de sus obras *Ágora*, desarrolladas en 2004 y 2011 respectivamente, y con la que aluden al señalamiento de la ausencia de la parte por medio de la muestra del todo, que en este caso es referido al cuerpo.

La construcción corporal elaborada por estos dos artistas, muestra rasgos de vacío en ambas obras y ausencia de segmentos por medio de la no representación de estos. El trabajado dado a las superficies en los cuerpos de Abakanowicz, permite asociarlos, a un elemento orgánico, y de otra, Restrepo muestra un aspecto de re- construcción incompleta de la unidad, por medio la ubicación de diversidad de láminas de metal, que parecen re - componer la estructura a partir del uso del remache.

Razón por la que al conocer estas obras, se presentan interrogantes que permiten entender los motivos que impulsaron a los artistas a tomar tales decisiones compositivas. Con el fin de comprender ¿Qué explica las similitudes halladas en las esculturas de Joaquín Restrepo y Magdalena Abakanowicz, tales como la fragmentación y vacuidad de las figuras humanas, concebidas para ser expuestas en el espacio público? Y ¿por qué trabajar los fragmentos y los vacíos en su obra escultórica a partir de la simbolización de un cuerpo incompleto?

A tales interrogantes se puede establecer que las coincidencias y diferencias en el trabajo de Magdalena Abakanowicz y Joaquín Restrepo, se podrían explicar desde al menos dos vertientes. Por un lado, a partir de la herencia formal que reciben de los cambios y características de la escultura figurativa presente a lo largo de la primera mitad del siglo XX en occidente. Por otro lado, como una respuesta al trauma y a la descomposición social vivida por cada uno en sus respectivos contextos históricos. Razón por la que se opta por analizar y comparar formalmente ambas las obras, estudiando detalladamente similitudes y diferencias, con la finalidad de reconocer cómo ha sido tratado el cuerpo en la escultura en el siglo XX, a partir de la segunda guerra mundial y la pertinencia de la ubicación de estos en el espacio público, identificando trabajos escultóricos previos con referencias asociadas al tratamiento dado al cuerpo comparables a los de estos dos artistas.

Para tal efecto se realizó un estudio breve sobre la tradición escultórica desarrollada desde finales de siglo XIX, junto con la revisión de documentación pertinente como entrevistas, textos críticos y catálogos de exposición de ambos artistas. De la misma manera que se realiza una revisión crítica de planteamientos teóricos pertinentes con el fin de explicar el tratamiento dado por cada artista a su obra.

De manera posterior se procede a la revisión de algunas de las vivencias personales que pudieran dar cuenta de las razones que inspiraron los tratamientos dados al cuerpo en cada obra, y por consiguiente, una revisión frente al tipo de figuración humana que bajo los referentes anteriores de similitudes y diferencias halladas en las elaboraciones corporales, así como de los aspectos más relevantes en las obras, tales como, la ubicación en el área expositiva y el tipo de espacio en el que es expuesta la obra.

Ya para finalizar el estudio, se da paso al establecimiento de las conclusiones halladas a partir del estudio desarrollado a la obra de estos dos artistas y se realiza una evaluación de la obra elaborada por Joaquín Restrepo.

Ágora de Magdalena Abakanowicz:

Reposa en el Grand Park de Chicago, Illinois. Es una colosal obra, elaborada entre los años 2004 y 2006, compuesta por 106 piezas escultóricas que hacen referencia a cuerpos similares a los humanos, sin brazos ni cabeza. Las esculturas elaboradas en Hierro, miden 285-295 x 95-100 de altura por 135-145 cms. Cada uno de los cuerpos posee una forma hueca, cóncava, y su exterior presenta rugosidades que añaden una apariencia orgánica similar a la de los troncos de los gruesos árboles de un bosque. Formalmente pueden asumirse como cuerpos caminantes avanzando en diferentes direcciones, conservando distancia entre sí, se hallan dispuestas en un espacio abierto y público, que comprende un área total de aproximadamente 91 mtrs. Reposando sobre lozas de cemento que atestiguan el desgaste y la degradación sufrida por el material al estar a merced del clima sin patina ni barniz que las proteja.

Cada una de las esculturas fue fundida en Srem, cerca de la ciudad de Poznan². Pese a haber sido producidas por medio de una fundición industrial, cada una de las piezas tiene detalles particulares como pliegues y arrugas elaborados en arpillera, detalles que fueron dispuestos como marcas específicas a cada una de las esculturas que conforman la obra, con el fin de destacar su individualidad entre el grupo.

Ágora de Joaquín Restrepo:

Obra compuesta por cinco esculturas de cuerpos similares a humanos huecos. Con una elaboración corpórea legible como incompleta o inacabada, dada la ausencia de secciones en su constitución facial y craneal, soportadas por estructuras metálicas sustituyendo la parte baja de sus piernas y pies. Fue elaborada entre 2010 y 2012 en la Ciudad de Bogotá – Colombia.

² Las figuras fueron hechas durante dos años 2004-2006 en la gran fundición industrial en Srem cerca de la ciudad de Poznan (Polonia). Luego transportado a EE. UU. La instalación tuvo lugar en octubre / noviembre de 2006 Recuperado de la página oficial de la artista: <https://www.abakanowicz.art.pl/&prev=search>

Los esculturales cuerpos creados por Restrepo, fueron construidos a partir de la reunión de múltiples láminas de hierro recortadas en tiras y unidas por medio de remaches, patinados para su conservación ante las inclemencias del clima al que permanecerán expuestos en el espacio abierto. Cada una de las cinco figuras mide 2.90 mtrs. de altura por 90 cms. de ancho. El conjunto de los entes rodea un diámetro de circunferencia de 2.90 mtrs. A partir del cual parecieren estar dispuestos en reunión, dada su ubicación corporal, pues el plano frontal de cada una de las piezas se da hacia el interior del círculo.

Es una obra que reposa en manos de un coleccionista³ (en Subachoque – Cundinamarca), en la parte exterior de la casa en un área abierta cerca de un lago⁴. A pesar de su lugar de residencia actual, la obra fue diseñada para ser expuesta en lugares públicos, (algunos de los cuales alcanzó a visitar como la plazoleta de la presidencia de la república, el centro comercial Andino en la ciudad de Bogotá y el centro de convenciones en Cartagena de Indias), los cuales ocupó temporalmente.

La expresión dada al hierro en ambas Ágora

Aunque las obras de ambos artistas guardan relación directa con el nombre que les fue asignado (Ágora), tienen varios elementos compositivos diferenciales, que no sólo otorgan originalidad a cada una de las propuestas artísticas, sino también marcan sentidos en su discurso, muy diferentes entre sí (ya que una de ellas indica una reunión y en la otra los entes solo comparten el espacio).

³ En la entrevista realizada en mayo de 2017, el artista refiere que, en ocasiones las obras que realiza suelen quedar en manos de coleccionistas a causa de las subastas en las que participa apoyando causas sociales o por venta en galerías. Dinero que utiliza para producir o terminar más obras. “Yo no hago arte para producir dinero, yo produzco dinero para hacer arte” Aspecto coyuntural que priva del sentido expositivo público con el que son creadas.

⁴ Información aportada por el artista vía Whassapt, 16 de Febrero de 2017.

Las similitudes formales son determinadas por aspectos como el material, las dimensiones de cada una de las esculturas, el hecho de que hayan sido planeadas para ser expuestas en el espacio público, la ausencia de algunas de las partes que componen la estructura corporal (que da el aspecto humano a las esculturas), los procesos industriales necesarios para su elaboración (que conllevan un proceso manual que añade un carácter artesanal a su composición) y la vacuidad abordada desde la elaboración corporal.

Como diferencias formales entre las dos obras, se encuentran, la textura y la coloración de cada una de las piezas, la disposición corporal de los individuos y ubicación de ellos en el espacio, junto con la cantidad de piezas escultóricas que componen la obra.

De igual manera, dentro de las diferencias a contemplar están: Los contextos geográficos y temporales en los que se formaron tanto Abakanowicz como Restrepo, así como el desarrollo de las obras, a fin de detectar posibles influencias artísticas e históricas que permitan determinar de una manera más completa el análisis iconológico de la obra.

Por otra parte, dentro de estas diferencias, están contempladas: la sensación de movimiento corporal que permite el *Ágora* de Abakanowicz, en contraste con la sensación estática de las piezas del *Ágora* de Restrepo.

El hierro, es la materia prima con la cual están elaboradas ambas. Además de ser uno de los metales más abundantes en el planeta, es dúctil y resistente, se empezó a usar a inicios del siglo XX con fines artísticos, razón por la cual está presente en muchas obras escultóricas desde entonces⁵ y que liga las obras en análisis a referencias artísticas que se remontan a los cambios dados en los inicios de la escultura moderna.

⁵ Carmen Martínez Samper, en: *De hierro forjado*, realiza un recorrido por diferentes usos dados al hierro y las complejidades de su extracción y manipulación, haciendo un pequeño énfasis en el nuevo matiz que fue dado al uso cotidiano del material, a partir de la inclusión en la escultura moderna

Al ser elaboradas en hierro, fue necesario el uso de procesos industriales en el tratamiento del material, así como la colaboración de auxiliares y personal de taller en la ejecución de procedimientos como el vaciado y la fundición⁶. Sin embargo, el resultado en la apariencia final de ambas obras es completamente diferente, dado el tratamiento entregado al material que en ambos casos añade un componente artesanal dentro del mismo proceso industrial afectando de manera determinante y muy diferente a cada una de las obras.

En su proceso de construcción, *Ágora* de Abakanowicz preparó cada uno de los moldes (hechos en fibra de vidrio) con tela de arpillera en su interior, disponiendo uno a uno pliegues diferentes en cada molde para crear todas y cada una de las 106 figuras que compondrían la gigantesca obra.



Ilustración 1 Ágora, Magdalena Abakanowicz, 2006.

Tomado de:

https://www.aragon.es/estaticos/GobiernoAragon/Departamentos/PoliticaTerritorialJusticiaInterior/Documentos/docs/Areas/Informaci%C3%B3n%20territorial/Publicaciones/Coleccion_Territorio/Comarca_Sierra_Albaracin/04%20De%20hierro%20forjado.pdf Dic 13 de 2017.

⁶ Magdalena Abakanowicz realiza entre 2004 y 2006 el proceso de vaciado en los moldes en Sremm, cerca de Poznan (Polonia). Joaquín Restrepo lo realiza en el taller de Joaquín Rodríguez entre 2010 y 2012 en Bogotá - Colombia.

En el caso de Restrepo, las cinco figuras de su *Ágora* fueron elaboradas primero con un proceso conocido en el medio artístico como “cera perdida” (Restrepo J. , 2009) el cual consiste en tomar la escultura hecha inicialmente en plastilina especial (precisa para tallar y mucho más dura que la plastilina común), y luego pasarla a un molde de silicona en el que se vierte cera caliente para que tome la forma previamente hecha en el proceso de modelado. Ya en esta, se pulen los detalles, y se le instalan bebederos para posteriormente hacer el vaciado del bronce.

La cera con el modelo de la escultura, se recubre de cerámica y una última capa de arenilla de cuarzo para que resista la temperatura; de manera posterior, se realiza el vaciado del bronce y la esmeralda escurre derretida, dejando el metal con la forma de lo tallado previamente.

Ya para la estructura corporal de cada una de las figuras, se realiza la forja del material. Esta se logra a partir de un molde hecho en resina poliéster, que es recubierto por tiras de acero que luego son remachadas para lograr la organización de cada una de las partes de la pieza. Una vez conseguida la forma deseada, ambas piezas se unen (la cabeza hecha en bronce y el cuerpo hecho en hierro) y se sueldan. Por último, se oxida el hierro y se aplica una capa de barniz de laca que le permitirá a la obra, la conservación una vez ubicada en el espacio exterior⁷.

Las 106 piezas que conforman *Ágora* de *Abakanowicz*, oscilan entre los 2.70 mtrs y los 2.90 mtrs de altura⁸.

Las cinco esculturas presentes en el *Ágora* de Restrepo, de 2.90 mtrs. de altura⁹ describiendo un círculo invisible entre sí.

⁷ La información del proceso de elaboración de la obra, corresponde a la pieza de la obra “ventana” y es suministrada por el artista. Este es el mismo proceso de elaboración usado para la creación de cada una de las piezas de *Ágora*. Pero de estas no hay video. Sin embargo, resulta pertinente, dado que fueron piezas hechas para la exposición que lleva el mismo nombre y posteriormente son tomadas en cuenta en el análisis con relación a obras del corpus del artista. Se encuentra disponible en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=B9N_m8Q534g.

⁸ Fotografía recuperada de: <http://f-se.blogspot.com/2012/03/f-se-magdalena-abakanowicz-escultura.html>

⁹ Fotografía Aportada por el artista. Febrero 16 de 2017.

El hecho de que las figuras tengan tales dimensiones de altura, les permite establecer imponente en el lugar, marcando una gran diferencia de tamaño entre las esculturas y los visitantes.



Ilustración 2 Ágora, Joaquín Restrepo. 2010-12.

Ambas obras podrían pertenecer a la categoría de arte público¹⁰ por el lugar de exposición para el cual fueron intencionalmente elaboradas (pero en el que solo una de ellas logra ser ubicada de forma definitiva),¹¹ Sin embargo, al considerar esta similitud vale la pena tener en cuenta que Abakanowicz ubica su obra a miles de kilómetros de su natal Polonia, en un parque público visitado de manera habitual con fines recreativos.¹²

¹⁰ Concepto tomado desde el pensamiento del crítico Elkin Rubiano, quien define “el arte público como aquel en la que una “obra de arte” ha sido emplazada en un espacio de libre circulación (un “espacio público) ...En pocas palabras: además de la forma, al arte público lo define su contenido simbólico.” (Rubiano, 2015).

¹¹ El aspecto señalado es referido a partir de que la obra de Joaquín Restrepo se halla en un área abierta, pero del sector privado, excluyendo así a la escultura del fin discursivo planeado por el artista al momento de ideada la obra. Sin embargo, el *Ágora* de la escultora polaca se encuentra en un parque público. Su ubicación es apreciable desde la esquina de la avenida Michigan y Roosevelt Rd, en Chicago. Información visible en el siguiente enlace: <https://www.google.com.co/maps/place/S+Michigan+Ave+%26+Roosevelt+Rd,+Chicago,+IL+60605,+EE.+UU./@41.8674871,-87.6240731,17z/data=!4m13!1m7!3m6!1s0x880e2c9b7a6f3923:0x4bb880035cdd34b3!2sS+Michigan+Ave+%26+Roosevelt+Rd,+Chicago,+IL+60605,+EE.+UU.!3b1!8m2!3d41.8675248!4d-87.6240378!3m4!1s0x880e2c9b7a6f3923:0x4bb880035cdd34b3!8m2!3d41.8675248!4d-87.6240378>.

¹² Hecho posible gracias a una acción conjunta de fundaciones privadas y el ministerio de cultura de Polonia, entre octubre y noviembre de 2006. Y dicha instalación “honra la relación hermana entre Chicago y Varsovia”.

En el caso de Joaquín Restrepo, previamente a su definitiva ubicación, la obra diseñada para habitar en el espacio público, alcanzó a ser exhibida en diversas partes de Colombia y en China¹³.

Lo anterior, permite percibir un propósito expositivo para la escultura desde la mirada de los artistas, considerando los colectivos de personas que la pueden visitar, así como las múltiples lecturas, experiencias e interpretaciones que de la visita puedan surgir en el público espectador.

Las 106 figuras dispuestas en el Grand Park de Chicago que parecieren detenidas en el tiempo, carecen de cabeza, cuello y brazos. Y aunque diferentes, (por los detalles adosados a sus cuerpos) parecen similares por converger en sus faltantes corporales.

En relación con lo anterior, a las esculturas elaboradas por Restrepo, también les falta la cabeza (pero no desde el cuello como en la obra de Abakanowicz anteriormente descrita), así como diferentes partes de la cara y la parte inferior de las piernas desde la rodilla hacia abajo.

En ambas obras, la ausencia hace parte de las mismas, es una propuesta discursiva de los artistas y no una pérdida dada como el resultante del paso del tiempo. La ausencia, tanto de la parte como del fragmento (en especial de la cabeza), resultan determinantes como característica formal compositiva al momento de la apreciación de la obra, donde las partes corporales faltantes añaden potencia a la representación del cuerpo presente precisamente por estar ausentes.

Afirmación hecha por Jyoti Sri Vastava, en su breve, pero completa descripción sobre la obra *Ágora* de Abakanowicz en el blog sobre arte público en Chicago, en alusión a la reacción de pulgares arriba dada por el alcalde de dicha ciudad durante la develación de la obra en Noviembre 16 de 2006.
<http://www.publicartinchicago.com/chicago-grant-park-agera-by-magdalena-abakanowicz/>

¹³ Primero, en el Centro de Convenciones de Cartagena, en Bogotá, en el Centro Comercial Andino, en la plazoleta de la presidencia de la república en Colombia y en 2012 en simultánea, en el Museo de la Ciudad Imperial y la plazoleta externa de la Galería Casa Cuadrada ubicada sobre la cra. 7ª con calle 83. Ya en 2013, regresa a Asia participando en la exposición colectiva *Meet In Beijing Arts Festival 2013*, en el teatro nacional y en el salón de la Ciudad prohibida¹³ (Redacción Perdioidico El Frente, 2013)

Las obras poseen además de un carácter artesanal en la composición de cada cuerpo la apariencia rugosa (como el cuerpo de un tronco), propia de las obras de Abakanowicz, que añade una característica formal asociada a la corteza orgánica de los árboles en el Ágora de origen polaco, que de una parte aporta tanto textura, como individualidad a cada cuerpo por lo único de cada arruga dispuesta dentro del multitudinario colectivo.

Enfocados en la obra de Restrepo, los detalles que imprimen ese carácter artesanal, están definidos desde la ubicación de cada uno de los remaches y puntos de soldadura que unen los retazos de lámina en cada cuerpo, pues estas partes fueron hechas una a una, a mano por el colombiano, cuidando no sólo los detalles sino la precisión en la ubicación tanto de cada punto de soldadura como de cada remache.

Por otra parte, a pesar de ser una similitud que los dos artistas acudan al desarrollo de cuerpos con su interior vacío, es posible ver que el tratamiento dado por parte de cada uno para lograrlo es tan diferente como las obras mismas. Pues mientras Magdalena Abakanowicz construye una especie de cascarones vacíos para elaborar multitudes similares en algunos aspectos a entidades humanas, Joaquín Restrepo reúne láminas que moldea a manera de armadura corporal, dejando ver el interior vacío y tubular.

Así, desde ambas maneras de construir, los artistas dejan un claro señalamiento a la importancia dada al concepto de vacío por medio de la representación corporal en su obra.

Entre la textura artesanal e industrial

Una vez establecidas las similitudes y las características que permiten determinar el tipo de figura humana compuesto por los artistas, así como el interés en representar un cuerpo fragmentado y vacío, para efectos de complementar el estudio realizado a las obras, se analizan

y determinan las diferencias, que estiman tanto aspectos formales, como discursivos inscritos en los modos de elaboración.

El acero como materia prima para el desarrollo de la escultura en estos dos casos es fundamental. Ambos acuden a él no sólo por el tema de la maleabilidad, sino con fines posteriores diferentes. Abakanowicz lo empieza a utilizar en la década de los 80, empleando la paulatina oxidación del material a su favor. De otra parte, el artista antioqueño lo usa con pretensiones de durabilidad y posteridad, con el fin de dejar huella en el mundo a través de su obra, por lo cual "...trabaja en materiales de larga conservación, por si algún día el mundo se acaba y aunque él ya no esté ... su trabajo aún persista". (Rojas, 2012)

De otra parte, y en contraste con Restrepo, Abakanowicz toma fibra de arpillera y la dispone sobre cada uno de los cuerpos asumiéndola como ese material ideal para trabajar el tema de la conexión con la vida, que fusiona con el acero, con el fin de generar no solo una textura sino un discurso, a lo cual la artista manifestó:

"Considero la fibra como el elemento básico que construye el mundo orgánico en nuestro planeta, así como el mayor misterio de nuestro entorno. Mediante la fibra se construyen todos los organismos vivos –los tejidos de las plantas, nuestros nervios, nuestro código genético, nosotros mismos, los canales de nuestras venas, nuestros músculos–. Manipulando la fibra nos aferramos al misterio. Fabricada con mis manos, es un registro de mi alma. Magdalena Abakanowicz, 1978 (Malborough Gallery, 2016)¹⁴

Aspecto contrario a las creaciones de Restrepo, que carecen totalmente de las fibras textiles con el propósito de estructurar una especie de armadura resistente y alejada del aspecto orgánico propio del trabajo desarrollado por la artista.

¹⁴ Texto de un comentario de la artista aparece en el catálogo de la galería Malborough de Barcelona que a su vez fue extraído de Art Throughout a Lifetime de Mary Jane Jacob, en el catálogo Magdalena Abakanowicz. A survey: 1987-2009. Marlborough Gallery, Nueva York, 2013.

Otro de los elementos de contraste hallados dentro de las obras de estos dos artistas, está dado desde la importancia al concepto de colectivo encerrado en el nombre elegido para la obra: *Ágora*. Y que, en sí, define el espacio. Pues a través de la multitud representada por Abakanowicz, se simboliza “la gente que iba de un lado a otro...” y que “En las actividades simultáneas y cambiantes del *Ágora*... la masa de los cuerpos en movimiento solo experimentaba fragmentos de significado continuado.” (Sennet, 1994) Pag 56. Refiriéndose entonces al lugar, en movimiento que fue el *Ágora* para los griegos, en contraste total con la el sentido de reunión estática propuesto por Restrepo, donde el centro del espacio entre los sujetos, está vacío, y dicho espacio del interior del círculo, permite dar mayor énfasis a la disposición corporal para compartir en reunión.

Restrepo, en el texto que elabora para su obra, refiere que este *Ágora* es:

“El diálogo invisible, entre la presencia y la interacción, representa una línea delgada ligada al pensamiento y a la conectividad lograda por aquellos que comparten un espacio en determinado momento. El *Ágora* aunque se convierte en un lugar de pensamiento y expresión, la cual, aunque no hablada, enlaza los seres que, angustiados se presentan para dejar a un lado la soledad de no hacer parte de nada.” (Restrepo J. , *Ágora*, 2017) p1.

Elemento por el cual, el grupo de esculturas, la forma en que ha sido usado el espacio físico, y la disposición corporal representada puede ser verse relacionados y ser leídos como un preciso señalamiento a los espacios que dentro del *Ágora* existían: “...en los que la gente escuchaba y se encontraban tan organizados, que los espectadores a menudo se convertían en víctimas de la retórica y quedaban paralizados... (Sennet, 1994) p56. Definiendo así, el *Ágora* como un lugar de reunión, que hacen mayor referencia a las actividades que desarrollaban las personas que habitaban este lugar en común.

Así, en contraste con lo anterior, y contraria a la pretensión de Restrepo, la inmersión en los colectivos de Abakanowicz permite al espectador experimentar la sensación de estar en medio de una manada en movimiento, que no solo genera una inquietud espacial, sino una confrontación emocional, ocasionada por enfrentarse al tamaño de las figuras monumentales que la componen, y que podrían justificar el uso del tamaño elegido por la artista para las esculturas. Esta relevancia dada al uso de los espacios por parte de la artista es posible de asociar con el manejo dado a los espacios que empezó a desarrollarse en la década de los 60's, con la inserción de la escultura minimalista, y que Ana María Guasch, referencia en *el arte último del siglo XX*¹⁵. A partir de la cual, se rastrea los inicios de entender el objeto artístico como un elemento que poco a poco se empezaba apoderar de las relaciones obra/espectador /espacio.

Restrepo también usa el espacio, en el que los espectadores podrían interactuar con la obra (pues dispone el círculo en el que pueden entrar) pero con un sentido muy diferente, y en el que no parece estar centrada su obra.

Con lo anteriormente mencionado en claro, y una vez hecha la referencia tanto al uso de las presencias múltiples en la obra, así como al uso de los espacios, se señala la característica hasta aquí referida como similar y que centra la atención en la altura de los entes, denominada como dimensiones. A partir de la cual, los cuerpos están contruidos con una parte inferior desarrollada con ángulos de acero figurado¹⁶, que componen la parte faltante de las piernas y soportan la estructura levantando y añadiendo centímetros al ente, rompiendo con el canon de proporción y monumentalizando las figuras. Las estructuras usadas como soportes, juegan con la ambigüedad y no añaden en sí un pedestal que soporte el cuerpo, porque el cuerpo y soporte, al

¹⁵ Ana María Guasch, referencia el uso dado a los espacios por la época en que no solo la categoría de escultura se ampliaba, sino que la disposición de la obra en el espacio y su interacción lo llevo a ocupar una categoría teatral. (Guasch, 2000)

¹⁶ Angulo de Acero Figurado, es el término como en el medio de la industria es conocido este tipo de soportes, ideados para contener internamente estructuras en el tema de construcción.

igual que en el sentido constitutivo de *la columna sin fin*, de Brancusi de 1938, la base es absorbida por la obra y no es posible desligarle de esta, pues la escultura es también asiento, dando paso a otro elemento de análisis presente en la obra. Las piernas/soportes.

Dichos soportes, permiten insertar el tipo de elaboración de Restrepo, en la tradición artística de la escultura marcada por Rodin, quien dispone la obra desde el mismo material del que había sido elaborada. Pues Restrepo, muestra en la parte baja de sus entes, estructuras (que como se mencionó, no solo complementan las piernas de cada uno), sino que dejan ver parte del acero usado para elaborar al ente. Así como lo hizo Rodin con su *Danaide*¹⁷(entre otras obras). Escultura en la que se asoma el mismo mármol del que fue tallada y que usa también como soporte para el hermoso cuerpo yacente. Aquí la obra se funde con la materia prima. Aspecto muy alejado a la postura de los entes de Abakanowicz, que no considera tal manejo de estructuras y el tamaño es propio del mismo cuerpo, en el que, de hecho, (a pesar de medir lo mismo cada escultura) en la obra de Restrepo, faltan las pulgadas, relacionadas al segmento de la cabeza. Elemento que también se convierte en una diferencia en el tamaño real que debería tener cada cuerpo. Pues si bien, a los entes de Abakanowicz les falta la medida de la cabeza y el cuello, a los de Restrepo, les falta solo un fragmento de dicho segmento corporal, que plantearía una medida de altura corporal total, diferente entre las piezas. Pero que por comprender que la obra es solo lo que, está dispuesto, no se considera.

Las diferencias presentes en las obras, permiten por su parte, determinar el sentido de los aportes individuales que los artistas hacen a la historia del arte desde sus particulares modos de representación.

¹⁷ Danaïde, 1889, Mármol.

Alt. 36 cm; Ancho. 71 cm; P. 53 cm, Museo de Rodin

Información sobre la escultura obtenida de la página oficial del museo de Rodin. Recuperada de:

<http://www.musee-rodin.fr/es/colecciones/esculturas/la-danaide>

Magdalena Abakanowicz, da un tratamiento al material con el que logra dar una apariencia similar a lo orgánico, por medio de las rugosidades mencionadas, donde según Rose: “Los pliegues profundos y la textura acumulada del material sugieren una corteza fibrosa dura en lugar de piel humana bronceada.”¹⁸ (Rose, 1994) p 135. Característica que invita al espectador al uso de todos sus sentidos para experimentar la obra. De igual manera, en cada una de las esculturas, la textura es potenciada por la aspereza en la mencionada superficie, que se da de forma natural a partir de la oxidación del acero ante la exposición a las variaciones climáticas del medio ambiente propio del espacio abierto donde se encuentra.



Ilustración 3 Detalle de una de las 106 figuras que componen la obra del Grand Park.

Lo cual es contrario a lo que sucede en la obra de Restrepo, donde cada una de las figuras presenta una textura facetada. Por la construcción laminada y remachada, tratamiento que logra dar una apariencia industrial y fría, muy lejos del aspecto orgánico trabajado por Abakanowicz. En contraposición con su homónima, la obra presenta una oxidación lograda de forma intencionada por el artista durante el proceso de elaboración de la figura y posterior a esta, cada pieza es patinada y recubierta en barniz de laca para ser preservada, elemento que da un acabado levemente liso al tacto.

Otro de los elementos diferenciales entre las obras está referido a la parte de la Coloración, que en Abakanowicz es resultante del proceso de oxidación natural del acero al contacto con el

¹⁸ “The deep creases and built-up texture of the material suggest hard fibrous bark rather than human skin” - Traducción Propia. – Cita. (Rose, Abakanowicz, 1994)

agua y el oxígeno del aire, mientras que en la obra de Restrepo dicha oxidación como ya se señaló es intencionada.

En cuanto a la fragmentación corporal, los faltantes no son representados de la misma manera, dado que, Abakanowicz retira de manera completa los segmentos. En todos sus entes falta, la cabeza, el cuello y los brazos. Pero en los cinco cuerpos elaborados por Restrepo, los faltantes son fracciones de rostro (diferentes en cada uno de ellos) y la parte baja de ambas las piernas.

Abakanowicz elabora una multitud, que dispone diseminada en el espacio en postura corporal de avance bípedo, simulando una posible marcha que pareciese ir en diferentes direcciones (enfocando al espectador en la coincidencia de los cuerpos en un lugar determinado, y desde allí crear la noción de reunión), aplicando la ambigüedad entre los conceptos de encuentro y desencuentro, movimiento y estaticidad, gracias a la ubicación espacial de las esculturas. Aún a gran distancia de la obra, la disposición corporal de cada ente (permite al espectador que avanza), ver un aparente movimiento por parte de los gigantes de acero.

En cada uno de los cuerpos, las plantas de los pies, se hallan pegadas completamente al piso, sus rodillas son solo presumibles pues, se ven claramente las piernas únicamente en extensión.

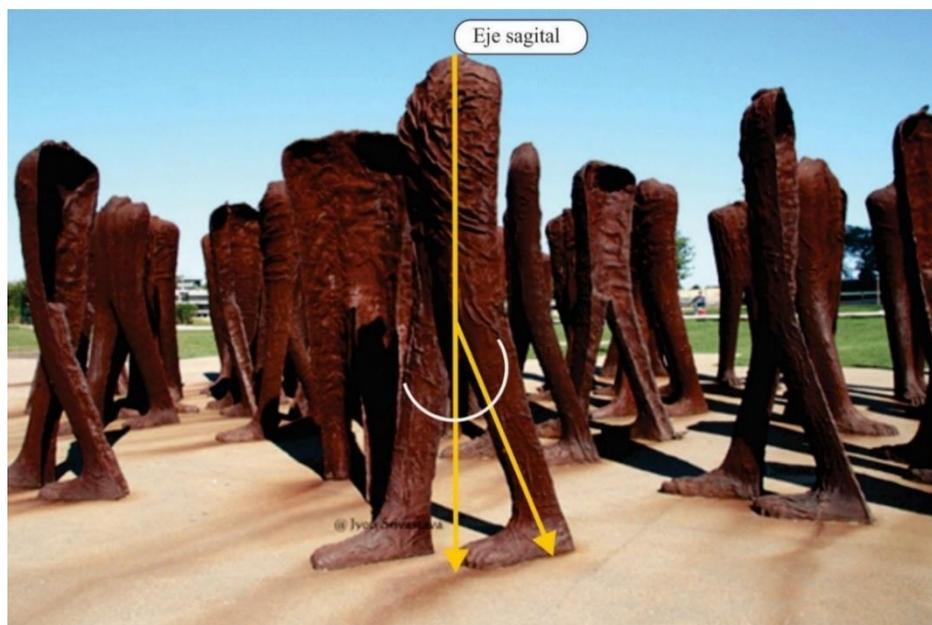


Ilustración 4 Ágora de Abakanowicz, Marcación del eje sagital con relación a la ubicación de la pierna posterior y la extensión de la cadera en la fase de marcha indicada.

La única articulación a la que se hace referencia por medio de la postura construida es la ubicada en lo que se asume como cadera (tomada esta desde la referencia de distancia existente entre el segmento inferior retrasado y el eje sagital). En estas representaciones la única flexión presente se halla en la articulación del tobillo de la misma pierna, dejando a la imaginación la existencia de una articulación de la rodilla que, en el caso de completar la acción de avance del cuerpo, despegaría el talón del pie (que de forma biomecánicamente correcta se encuentra atrás durante la fase de marcha)¹⁹.

¹⁹ Fotografía propiedad de

<http://www.publicartinchicago.com/chicago-grant-park-agora-by-magdalena-abakanowicz/>

Lo anterior no sucede en la obra de Restrepo, donde cada una de las figuras se halla en una situación corporal estática con oposición al concepto de desplazamiento. Sin embargo, sí existe una referencia a la movilidad del cuerpo, pues las cabezas se orientan con mirada hacia diferentes puntos, mostrando depresiones o elevaciones en cada ente de manera particular. Y en los brazos, se halla una leve flexión de codo de aproximadamente de 15° , relativamente adelantados con relación al eje sagital en conjunto con la apertura de los dedos de las manos, pero en general, sin forma alguna de desplazamiento en el espacio.



Ilustración 5 Detalle brazo ángulo de flexión representado en la escultura.

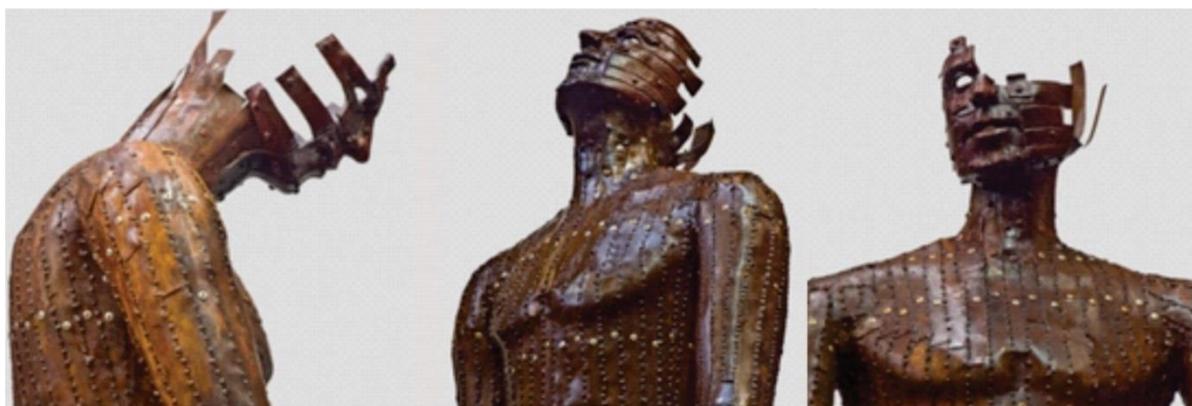


Ilustración 6 Detalle cabezas Ágora de Joaquín Restrepo.

Otro de los componentes relacionados a la disposición corporal, está indicado desde la ubicación de cada una de las figuras con su parte anterior hacia el centro conformando la mencionada circunferencia que inscribe a los entes en una inequívoca referencia a una confluencia concertada, no azarosa en un mismo espacio físico, cerrando la obra y planteando la esencia interna del círculo desde la ubicación hacia el exterior de las espaldas de los entes.

La diferencia entre estas dos obras (en este aspecto) radica entonces en dónde se puede ubicar la sensación de movimiento. En el *Ágora* de Abakanowicz, es visible desde el aparente desplazamiento de los entes en el espacio, y en el *Ágora* de Restrepo, muy ligado al concepto de disposición corporal.

Una de las diferencias más notorias entre las dos obras es la cantidad de piezas que las componen. Y al ser ubicadas tantas esculturas en un mismo espacio, se genera un gran impacto visual, que permite leer el número de cuerpos como una multitud que avanza, ante tal efecto casi escénico el contar unidades de entes carece de sentido... (Abakanowicz, *Crowds*, 1985) (Rose, 1994). Y es posible comprender que, en la obra predomina el concepto (en este caso de Multitud) sobre el número de esculturas dispuestas en el espacio.

Para Restrepo en cambio, la cantidad en las piezas es un mensaje por ahora encriptado para el público. El artista reconoce que para creación de la obra el número de piezas debía ser impar²⁰. Sin embargo, el aspecto a destacar en el presente análisis, es que a pesar de que ambas obras contienen un número de piezas tan diferentes, el sentido de valor para la obra no radica en el número de las esculturas presentes, sino en la noción de colectivo humano encerrado en la palabra *Ágora*.

Luego de haber realizado un análisis formal de las dos obras denominadas *Ágora*, elaboradas por estos dos artistas, y de haber abordado un breve recorrido por el corpus de cada uno, se plantea un marco teórico referencial que permite ampliar la perspectiva para comprender algunas de las razones que los pudieron llevar a construir sus esculturas bajo la fragmentación y vacuidad en los cuerpos de los entes representados.

²⁰ Información suministrada por el artista vía WhatsApp, 14 de febrero de 2017.

Antecedentes Escultóricos

La escultura contemporánea tiene como ancestro la escultura Moderna, escultura que hacia finales del siglo XIX, (aunque de manera gradual) rompió con muchos aspectos formales en su presentación y significación. Allí nace el concepto del “Anti-Monumento” que, a partir de varias obras de Rodin, desarrolla la idea de una escultura figurativa, cargada de subjetividades para ser expuesta en el espacio público, de una forma no memorial, sino auto-referencial, donde el pedestal es eliminado y la base pasa a ser parte de la obra misma. Así, la conceptualización del nuevo término se apodera de la forma escultórica, transforma y centra la mirada del espectador en la potencia de la significación más que en la maestría de la elaboración y representación del objeto artístico (Krauss, 1998).

Los orígenes del tipo de escultura figurativa, elaborada tanto por Abakanowicz como por Restrepo, se pueden entonces ubicar a finales del siglo XIX, cuando Rodin empieza a desarrollar cambios en los modos tradicionales de la representación de esculturas a ubicar en el espacio público. Época por la cual el artista francés, pretendía captar lo accidental y transitorio, mediante un modelado rebotante de huellas de lo inacabado (Luaces J. Y., 2009). Una de sus obras (*El Balzac 1891*), es tomada como referente en este estudio para tratar de indicar cómo la lógica del monumento (que hasta entonces se venía implementando), empieza a desvanecerse (Krauss, 1998) p 64.

Esta escultura se modeló sin las características propias de un monumento, elaborando el cuerpo sin un pedestal y totalmente desprovisto de atributos habituales de un escritor (butaca, pluma, libro...). “Este monumento demasiado innovador fue un escándalo” (Rodin) N.P, y finalmente no fue aceptado. Pero, abrió la posibilidad de insertar la subjetividad en las esculturas a artistas posteriores, fomentando desde entonces la idea del anti monumento.

Dado que la escultura no pudo ser ubicada en su lugar referencial, perdió así el sitio de ubicación y entró en el espacio que la crítica Rosalyn Krauss en su texto *La Escultura en el Campo Expandido* denominó como “condición negativa” p 64. Este conjunto de particularidades en la obra, marco los orígenes del periodo modernista en la escultura, desde donde artistas posteriores a él, como Giacometti, Abakanowicz y Restrepo, toman referentes para modelar y ubicar su obra en el espacio abierto, inscribiendo sus esculturas bajo dicha categoría, por ser elementos autorreferenciales alejados del clásico monumento, carentes de un lugar único al que hagan referencia y elaborados con características formales cargadas subjetividad.

Ya más adelante, en el siglo XX, Constantin Brancusi, desarrolló un tipo de escultura, que también hace referencia a la carencia de lugar, por medio de la representación de partes corporales como fragmentos alejados de su cuerpo. El artista, a diferencia de Abakanowicz y Restrepo, no ubica la potencia del término *cuerpo fragmentado* en la representación del cuerpo, sino en el fragmento. Elemento que, para fines del presente análisis, es considerado como antecedente en el modo del uso dado al término que para entonces era adjudicado a las obras de arte que solo mostraban una parte del mencionado cuerpo humano.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, ya hacia finales de la década de los cuarenta, y claramente teniendo en cuenta referentes artísticos de décadas anteriores, Alberto Giacometti expresa una particular subjetividad en la escultura, en relación con el existencialismo,²¹ partiendo de la elaboración de figuras humanas de contornos irregulares con un tratamiento desgastado en la superficie, concentrado la noción de humanidad, desde sus referentes de fragilidad, degradando la condición del material utilizado hasta hacer los cuerpos casi inexistentes (Luaces, 2009), mostrando un poco del realismo visual aportado por la modelación

²¹ El existencialismo y la fenomenología fueron dos corrientes de pensamiento encabezadas por Jean Paul Sastre y Merleau Ponty, fundamentadas en el estado de malestar y precariedad vivido en la época de la segunda Guerra Mundial. (Sofia)

de Rodin²², y explorando alternativas de elaboración a partir de los referentes corporales provenientes de sus experiencias de la post guerra.

Dos de las obras de Alberto Giacometti, desarrolladas en la época de la Post guerra y de mayor relevancia en este estudio, son: *Ágora* elaborada en 1948- 49, y *el hombre que camina* de 1960. Donde la primera, lleva el mismo nombre de las obras que son analizadas y contiene elementos formales que guardan relación con los planteados, tanto por Abakanowicz, como por Restrepo. En ambas obras del artista suizo, la postura corporal de desplazamiento de los entes es la misma y en ellas, la planta de los pies, está completamente pegada al piso y coincide con la forma que poseen los entes de la artista polaca, en estos, los segmentos inferiores destacan la falta de la articulación de la rodilla en las piernas de los caminantes. Por su parte, la similitud encontrada con la propuesta de la obra de Restrepo, se halla en el mismo número de esculturas que contiene el grupo elaborado por el artista Suizo (5 unidades).

Estas prácticas referentes al tratamiento del cuerpo en cuanto a la expresión en la escultura, fueron fundamentales para las propuestas venideras, por estar alejadas de la coherencia y la perfección impuesta por el canon de representación en las academias de arte de formación clásica, donde el artista se guiaba por un modelo a seguir e imitar, que en el cuerpo respetaba no solo la forma, sino la unidad y armonía del todo. Relación que parece haberse quebrado en los artistas que sobrevivieron a contextos violentos hacia finales del siglo XIX, la primera y segunda guerra mundial, como es el caso de Giacometti, Fautrier²³ y Abakanowicz, dado el modo de

²² Herbert Read en su texto *La Escultura Moderna*, refiere que la modernidad de Rodin estribaba en su realismo visual.

²³ La escasa obra escultórica elaborada por el pintor Jean Fautrier, como *la femme debout* de 1935 y *large tragic heat* de 1942, dan cuentas de este hecho. Cabe mencionar que el pintor no solo sobrevivió a los horrores de la primera, sino también a los de la segunda guerra mundial, manifestando sus vivencias en el tratamiento dado al cuerpo elaborado.

elaboración que en las esculturas resaltan cuerpos maltratados, desfigurados y en ocasiones, segmentados y fragmentados.

Abakanowicz y Restrepo en Polonia y Colombia

Uno de los factores recurrentes en los modos de representación corporal, creados por los mencionados artistas de la post guerra como Giacometti, Fautrier y Abakanowicz, es la necesidad de hacer referencia a sus vivencias personales a través de las obras. Aspecto que permite comprender la razón de la elaboración de cuerpos mutilados, por los que opta Magdalena Abakanowicz a lo largo de su carrera, y que desde esta referencia asocian lo deformado de la condición humana en general (a la que parece hacer alusión), evidenciando que tales decisiones figurativas, están atadas a dolorosos recuerdos que describen vivencias de eventos violentos que marcaron su vida para siempre, y a su vez rompen con los modos de representación aprendidos durante su etapa de formación artística²⁴.

En efecto, de acuerdo con Rose, sus esculturas no solo hacen referencia a la pérdida de los bosques en los que deambulaba de niña, y a lo vacía que este hecho le hizo sentir, sino que están unidos a traumas vividos, como el de presenciar el momento en que su madre pierde el brazo izquierdo,²⁵ por armas de soldados borrachos, durante la época de la guerra (evento con el cual se perdió tanto el segmento corporal, como la inocencia de su niñez). Magdalena Abakanowicz, según refiere Rose en su texto, no solo se vio desplazada a causa de la invasión a Polonia por las tropas armadas y despojada de su mirada inocente al presenciar la pérdida del brazo de su madre,

²⁴ Magdalena Abakanowicz se forma en el liceo de bellas artes de Gdynia, se gradúa en 1949, pasa un año en la academia de Bellas Artes en Gdansk. Luego, se inscribe en la academia de Bellas Artes de Varsovia en pintura, luego de ser rechazada en el programa de Escultura. (Grimes, 2017)

Joaquín Restrepo, se forma en pintura con artistas como Débora Arango. Medellín. 2000 - 2001 con Ethel Gilmore en 2002 - 2003 y con David Manzur en escultura 2003 - 2010, 2010 - Estudios de Cerámica con la Maestra Dalita Navarro Luego en 2003 - 2007 ingresa a la facultad de Artes Plásticas de la Universidad de los Andes en Bogotá. (Restrepo J. , Joaquin Restrepo, 2006)

²⁵ “one night in 1943, a drunk shot her mother before her eyes. She remembers how abruptly the innocence of her childhood ended with the purposeless attack on her arm from the shoulder, wounded her left hand.

The capable, wise hand suddenly became a piece of meat, separate”. (Rose, 1994) Pag 10. Texto original.

sino que se vio obligada a trabajar como enfermera en las escuelas del área que fueron hospitales improvisados, donde atendió heridas abiertas, presenciando múltiples versiones de cuerpos maltratados, heridos e inmolados a causa de los combates en la zona por la época de la segunda Guerra Mundial (Rose, Abakanowicz, 1994) p 9.

En la época en que sobrevive al desplazamiento obligado por las tropas soviéticas en 1944, (Grimes, 2017) p 3 donde deambuló entre personas, presa del pánico, bajo los horrores de hallarse en medio del conflicto; viviendo la confusión de avanzar en medio de la multitud. Lugar en el que, se sintió perdida, siendo “...simplemente otro cuerpo para ser empujado o pisado.” (Rose, 1994) p135²⁶.

Creando en *Ágora* (así como en otros grupos de esculturas) una atmosfera de experiencia kinestésica, a partir de la disposición de sus gigantescos entes, entre los que los espectadores pueden transitar, y que está inspirado tanto en los precarios momentos que vivió como estudiante, como los hechos sucedidos

Por otra parte, Joaquín Restrepo, nace en 1984, en Medellín – Colombia, donde no presencia directamente el conflicto que sucede por esta época²⁷. Viaja fuera del país, visita lugares históricos y observa obras, tanto de arte clásico, como con el desarrollado durante la época de postguerra ante las cuales se maravilla. Luego, regresa a Colombia y se forma en diversos tipos de arte (inicialmente como aprendiz), y comienza a participar como exponente en diversas subastas de arte en favor de las fundaciones que reúnen fondos para viudas y huérfanos hijos de policías muertos y militares heridos en combate.

²⁶ “...just another body to be pushed or shoved or trod on” (Rose, 1994) p135 Traducción propia.

²⁷ Restrepo refiere haber vivido sólo un episodio violento durante su vida en Medellín y está asociado a un robo efectuado a mano armada en su finca, donde junto con su familia fueron amarrados y amordazados mientras se cometía el ilícito.

Aunque, a diferencia de Magdalena Abakanowicz, el artista no es tocado directamente por el tema de la guerra, a través de su interés personal por aportar a causas nobles como las lideradas por la Fundación Corazón verde y la Corporación Matamoros, muestra como el tema de la violencia resultante del conflicto armado no le es indiferente. Hecho comprensible desde el referente del contexto social en el que nace y se cría, pues tanto Medellín, como Colombia son caracterizados como lugares violentos, en los que, en la década de los 80 la población civil vive intensamente horrores colaterales a causa de la guerra entre los carteles de Medellín y Cali, convirtiéndolos en espectadores y testigos de carros, buses y aviones bomba, que dejaron numerosos inocentes heridos y muertos, entre ellos, civiles, policías y militares por igual.

En la década de los 90 (época por la que Restrepo entra en la adolescencia y puede ser más consciente de su entorno) la violencia no cesó en el país pues “las FARC y los paramilitares eran más poderosos que nunca” (Trujillo, 2006). Haciendo sentir de la misma manera, los ecos de los crímenes en diferentes magnitudes a lo largo de todo el territorio nacional.

Teniendo en cuenta que Restrepo es un hombre sumamente introvertido, que crea en soledad, pareciera tratar de expresar por medio de los elementos formales que componen su obra, todo eso ante lo que guarda silencio. Así, entonces logra crear una escultura que le permite aludir a lo que calla y a la soledad padecida por otros. Donde “el Ágora se convierte en lugar de pensamiento y expresión, la cual, aunque no hablada, enlaza los seres que, angustiados, se presentan para dejar a un lado la soledad de no hacer parte de nada”. (Restrepo J. , Agora, 2017)

Ahora, desde el aspecto personal del artista, se encuentra la fascinación por fragmentar la materia prima con la que crea. Práctica que comienza en la niñez, donde primero componía, y luego fraccionaba por medio del recorte en láminas la creación hecha, “Cuando empecé a pintar, pintaba un óleo y lo cortaba en trocitos delgaditos y los separaba un poquito. Era feliz con eso.”

(Restrepo J. E., 2011) El mencionado juego infantil se mantuvo, y hoy, se traduce en su forma particular de composición a lo largo de todo su corpus artístico, permitiéndole encontrar su propio sentido de representación, que también parece estar unido a la fascinación por el exoesqueleto de los insectos. “Soy obsesionado con esos insectos que son formados a base de plaquitas”. (Restrepo J. E., 2011) La mencionada fijación por la dura cubierta exterior que poseen, puede también ser asociada a la relación que para él hay, entre la obra y la personalidad del artista, pues refiere en una de las entrevistas, que su escultura es una especie de protección, de armadura. “En parte porque yo no me siento como una persona fuerte, dura, sino como una persona blanda, esas esculturas son la protección que yo tengo”. (Restrepo J. E., 2011)

Cuerpos alejados del canon de representación tradicional

Las condiciones históricas y personales vividas por ambos artistas pueden explicar porque ambos optan por elaborar esculturas de cuerpos fragmentados. Magdalena Abakanowicz se formó en su disciplina, bajo las referencias del canon clásico de representación, orientado por la academia de Bellas Artes,²⁸ donde se le exigió el estructurar un cuerpo ideal, armonioso y completo, aspecto ante el que se reveló, dado lo incoherentes y contradictorias que le resultaron dichas orientaciones al momento de crear, por ser opuestas a los recuerdos de cuerpo que la guerra le grabó, donde obtuvo numerosos referentes de mutilaciones (como el sucedido a su madre), destruidos y degradados, imborrables en su memoria, adquiridos por medio de experiencias tanto directas como de lo visto en su entorno, resultado de los hechos sociales de la guerra.

²⁸ La artista polaca se forma en las academias de Bellas artes tanto de Gdansk en 1949, como de Varsovia en 1954 en la cual finalmente se gradúa en 1954. (Rose, 1994) p 190.

Por aquella época, “Su continua lucha por la autenticidad la llevó a rechazar los conceptos convencionales de belleza, orden y armonía e inventar un conjunto alternativo de valores”.²⁹ (Rose, 1994) p 8. A partir de dicho conjunto de valores, construye cuerpos y entidades más similares a cascarones vacíos o cortezas de árboles, que a figuras humanas reales u obras de arte clásicas, (donde ese modo de representación hace mayor referencia a la forma orgánica vegetal de un árbol). Ella plantea la corporalidad desde la ausencia tajante de partes primordiales como la cabeza y los brazos, la desproporción en las extremidades inferiores (los pies, que parecen ser más grandes de lo que correspondería a tales cuerpos) y la ausencia de articulaciones. Sin embargo, los cascarones vacíos presentan un aspecto humano, al otorgar a las ambiguas piernas, un cuerpo de torso amplio que (desde una perspectiva biométrica se podrían relacionar con el género masculino), en postura de avance bípedo, muy propio del caminar humano.

La artista en la obra, parece hacer una asociación más directa hacia los hombres en su condición más amplia, corporalidad en la que, el género de estos pierde relevancia y muestra más una referencia más vinculada con la condición existencial de la humanidad, y no en su relación a lo masculino.

Por su parte, Joaquín Restrepo elabora sus obras desde formas de construcción diferentes a las de la artista polaca. El colombiano luego de experimentar por más de dos años con la figura masculina, usando metales como el hierro y el bronce, prensándolos y remachándolos hasta darles una forma, vio que había “partes del cuerpo humano que son más expresivas que otras”. Por lo que, opta por representarlo fragmentando, sin secciones de ciertas áreas de la cara y las piernas, que atañen un detalle que permite una lectura de un cuerpo re-compuesto, a partir del uso de láminas recortadas y los remaches que las unen. Ante lo que el artista menciona: “Lo que

²⁹ “Her continuing struggle for authenticity lead her to reject conventional concepts of beauty, order, and harmony and to invent an alternative set of values²⁹” (Rose, 1994) p 8. Traducción propia.

hago es cortar pedazos y ver cuántos puedo usar para lograr la expresión que necesito representar. (Redacción EL TIEMPO, 2011)

Los cuerpos contruidos por el artista aluden a la belleza representada por una figura atlética, longilínea y proporcionada, donde se detallan los pectorales, los brazos y las piernas de una manera muy definida e inconfundiblemente masculina, acorde a la proporción del canon clásico aprendido en su proceso de formación³⁰. Restrepo fue un aprendiz de grandes artistas colombianos (como Débora Arango y David Manzur)³¹ de quienes parece mantener la luz de mayoría de los referentes de la estructuración de cuerpos armoniosos y proporcionados, como los orientados en su proceso de aprendizaje.

Sin embargo, el joven antioqueño al igual que Magdalena Abakanowicz, elabora un cuerpo con características muy particulares, que lo problematizan por medio del carácter fragmentado y vacío, con el que ambos artistas terminan rompiendo el canon académico de representación, para lograr que “la belleza de lo completo cede su espacio a la belleza de lo fragmentado” (Nochlin, 1994). (aunque desde perspectivas formales diferentes) Tal fragmentación está relacionada, (como se ha sugerido), con los horrores de la condición humana resultante de quienes experimentaron contextos u hechos violentos, propios de la época en la que ellos se formaron como personas y artistas.

Los cuerpos creados, generan la inquietud sobre los hechos sociales y comportamientos humanos que pueden llevar, a inspirar la creación de un cuerpo que luzca fragmentado y lejos de

³⁰ Martha Lucia Ramírez en *Cuerpo Fragmentado e ilusión de síntesis*, hace alusión a la tradición académica y relaciona el uso del canon propuesto por Policleto para el manejo de la proporción en las obras de arte elaboradas en el renacimiento, aspecto que guarda estrecha relación con el tipo de manejo dado al cuerpo planteado por Restrepo en el desarrollo de su obra. Donde, al igual que en las obras de antiguos artistas de dicho periodo, éste mantiene formalmente relaciones de proporción y armonía acordes a las estipuladas por el orden clásico.

³¹ Restrepo en sus múltiples entrevistas cuenta como se da a la búsqueda de estos artistas. Información recuperada de su apartado /sobre mí, de su blog personal.

Información recuperada de: <http://joaquinrestrepo.com/sobre-mi/>

la complejión orientada por la tradición artística, que para entonces buscaba la representación de un cuerpo ideal, completo y armonioso. Donde es clave destacar el potente señalamiento a la ausencia que hacen los dos artistas, cada uno desde sus particularidades representativas.

Los artistas parecen seguir así el planteamiento hecho por Rodin, que estipula, que en la obra “No hay lugar para el acabado, pues la imaginación del espectador deberá completarla”. (Luaces J. Y., 2009) Al enfatizar la potencia de los fragmentos faltantes, estos invitan al espectador a cuestionar el cuerpo observado, en relación a los motivos que lo llevaron a dicho estado, donde la ausencia, la apariencia vacua y fragmentada, cobran protagonismo como uno de los recursos más significativos, precisamente por ser lo que no está (y lo que exponen sin elaborar, aludiendo al faltante por medio del uso del complemento).

Ambas obras, desde sus particulares representaciones, dejan el interior del ente igualmente vacío. Como si las almas se hubiesen escapado y las estructuras de los cuerpos hubiesen quedado abandonadas.

Herbert Read (1964) A partir del análisis de las obras elaboradas por Giacometti, en los años de 1947- 49³²., en su texto sobre *La escultura moderna*, plantea que, (para dicho artista) ya se habían hecho intentos de atribuirle *realismo*, o inclusive *humanismo* a su obra, pero que, legítimamente el cuerpo para éste tenía:

“...únicamente la significación de un símbolo exterior de una subjetividad intangible. Que tal vez se pueda redimir con algún símbolo sólido una lúgubre sensación de vacío interior, que no puede ser “llenado” en ningún sentido físico. Pero el símbolo no debe ser demasiado sólido o preciso, porque el vacío no tiene contornos precisos...” (p.159).

³² Información recuperada de:
<http://esculturaescuelalalanus.blogspot.com.co/search/label/Imagenes%20y%20texto%3A%20Albert%20Giacometti%3A%20la%20escultura%20de%20posguerra>

Así, y de acuerdo con el autor, como el vacío no tiene contornos precisos, es comprensible que su representación no pueda acudir a la línea cerrada y completa. Elemento compositivo que nos permite, no solo afianzar la similitud existente entre las dos obras con la creación de un símbolo fragmentado donde se aloja el vacío, sino que, permite encontrar la forma en como es abordada la ausencia del segmento. Ante esto, ha sido determinado, que ambas obras tienen puntos de encuentro con relación al tema de la potenciación de la ausencia, pero donde cada uno la señala de forma completamente diferente, pues es posible observar en la obra de Magdalena Abakanowicz que los segmentos corporales de la cabeza y los brazos simplemente no aparecen representados, mientras que, en el cuerpo construido por Joaquín Restrepo, todo el tiempo se plantea una ambigüedad relacionada al concepto de composición, que si bien muestra una ausencia y una fragmentación, dicha ausencia no se presenta de manera total, erradicando de un cuerpo las partes, sino que, están ausentes desde la desaparición de varias de las láminas que deberían terminar de componer la estructura. Resaltando así, el discurso propuesto por la palabra fragmentación.

De la misma forma, el mencionado juego de ambivalencia entre composición y descomposición, problematiza la obra, y en los cuerpos, aporta un impacto visual, que propone una reflexión al espectador frente a lo que falta y la razón de su ausencia.

En estas declaraciones personales, el artista habla de su condición humana, y en ellas refiere dos aspectos que no solo justificarían los orígenes de su particular forma de elaboración de la obra, sino que permiten el plantear una reflexión que está dispuesta entre la representación del cuerpo creado en las esculturas y el hecho de verlo como una armadura que protege la vulnerabilidad del hombre.

Este último punto, es un elemento que nos lleva de vuelta a la revisión que se venía desarrollando sobre el tema del vacío corporal presente en la obra de cada uno de los artistas, donde las armaduras corporales de Restrepo, permiten asociar el vacío interior alojado en cada uno de los entes, a los cascaroneos cuerpos elaborados por Magdalena Abakanowicz, que si bien conllevan una conexión con la condición humana y el vacío, este es representado de forma completamente diferente.

Reflexiones Finales

Magdalena Abakanowicz y Joaquín Restrepo, son dos artistas muy diferentes en formas de elaboración de escultural y experiencias de vida, que coinciden en el ánimo por elaborar obras fundamentadas en cuerpos fragmentados, exaltando de esta manera su preocupación por la condición humana. Los referentes asociados a cada una de las historias de vida, nutren dicha preocupación al identificar una condición humana general en deterioro.

Las propuestas estructurales de cada uno de estos artistas, en sus versiones de *Ágora*, confluyen en la ausencia de las partes corporales, de forma más representativa que en cualquier otra similitud perceptible, señalando así la potencia que tiene la no representación del fragmento corporal en el arte.

Tanto Restrepo como Abakanowicz, acuden a la de-formación de los cuerpos como resultante tanto de su postura ante los procesos de formación artística, como de la necesidad de representar la relación consciente entre sus vivencias personales (y posibles traumas) a partir de sucesos violentos asociados a la permanencia en medio contextos violentos y la condición humana circundante que habitaba y corporalmente fue afectada como resultando de ello.

Ambos artistas acuden a la ambigüedad como método constructor de metáfora artística, pues si bien el uno juega con la composición y recomposición por medio de la fragmentación del

material, el otro juega con la ambigüedad entre la naturaleza humana y lo natural silvestre. Desde donde la elaboración artística toma tintes de fragilidad y fortaleza al constituir un cuerpo humano.

Hasta el momento en el caso de Restrepo, el lenguaje artístico fragmentario se ha mantenido. Aunque ha mutado del retaceado de los dibujos hechos en carboncillo sobre papel, al retaceado de láminas de acero para la figuración de sus esculturas, el joven artista persiste en mantener la dualidad entre la composición y recomposición para realizar sus obras. El fragmento unido compone, pero muestra que ha sido en función de recomponer a partir de fracciones.

La cantidad de piezas elaborada tanto por Restrepo como por Abakanowicz en sus colectivos, está asociada al sentido de la reflexión que pretenden generar. De una parte, la artista polaca refiere los colectivos asociados a ese poder que tienen los pueblos al reunirse dada la numerosidad de sus miembros y a su vez a la disgregación humana e indolencia frente a las condiciones de sus congéneres y de otra Restrepo busca el ya mencionado sentido de incomunicación por medio del planteamiento de una reunión.

La elaboración de esculturas a ubicar en el espacio exterior son la oportunidad que ambos artistas abordan con el fin de interactuar con las personas reales, invitándoles a ver el mundo, y las maravillas que se pueden encontrar en él y que a su vez les inspiran a reflexionar sobre el estado actual de la condición humana.

La comparación realizada permite plantear que...

Joaquín Restrepo, desde la elaboración de sus cuerpos humanos en rededor sin personificaciones específicas ni el uso de pedestales para su exhibición, plantea en el espacio abierto esculturas cargadas de subjetividades, con segmentos incompletos que al igual que el maestro Rodin, muestran la huella de lo inacabado y parte de este principio para potenciar

secciones de la escultura ante la mirada del espectador, aspecto que permite vincular su obra a la tradición escultórica mencionada al inicio del estudio.

De igual manera, el optar por el uso del cuerpo humano como elemento de representación, en el que se aplica un tratamiento de oxidación, degradación y ruptura al material que lo compone, permite recordar propuestas artísticas como las de Giacometti, en sus obras de finales la década de los 40 en el siglo XX, donde este propone la estructuración desde formas irregulares y la degradación del material utilizado para la obra.

Por medio de la intervención en el espacio público de las esculturas de Restrepo, el antioqueño plantea nuevas formas, que honran los significativos cambios de la tradición escultórica al innovar los modos de representación corporal en el espacio público, aportando a la historia del arte colombiano, por medio de la creación de esculturas que son elaboradas con algunos referentes del pasado, y plantean desde este hecho una reflexión, a fin de rastrear el momento en el que empezamos a tener una condición humana en general fragmentada, vacía, doliente... y una reflexión frente a lo que, por medio del cuerpo como humanos, nos es posible de reconocer y comunicar. Pues bien, si se identifica en la obra una estructura de rasgos humanos con rastros de carencias, es porque como espectadores conocemos tanto el estado ideal del cuerpo y el estado carente de elementos que lo completan. Cuando se han visto cuerpos fragmentados, sin segmentos, y vacíos, es porque en algún momento de la vida se han visto cuerpos así, y por lo general no es el estado original sino la huella de cómo este ha sido atravesado por algún hecho violento.

Desde las reflexiones anteriores, y con base en el estudio desarrollado sobre el artista y su obra, es posible determinar que Joaquín Restrepo, es un ejemplo para jóvenes artistas (como él),

que pretenden cambiar por medio de su profesión la imagen de contexto violento que como nación tiene la población colombiana alrededor del mundo.

Acorde con lo anterior cabe resaltar que el artista en varias ocasiones ha donado su obra para apoyar a fundaciones, corporaciones y eventos con fines benéficos, que le permiten recaudar fondos, y usar su trabajo para ayudar, que es cuando “encuentra realmente significativo lo que hace como artista”. (Fraser, 2018)

A partir de dicha contribución en los eventos, el artista ha creado obras que establecen narrativas acerca de la transmutación posible de elementos como puñales (creados inicialmente para cometer actos violentos) en objetos artísticos como lo fue el pez, *Ichtys* elaborado en 2010, y el uso de soportes corporales (como la muleta del soldado Edgar Cardona) en favor de resaltar un ejemplo de superación y vida (Éxodo 2013).

Referencias

- Abakanowicz, M. (1985). Crowds. En B. Rose, *Abakanowicz* (pág. 195). New York: Malbororough Gallery .
- Abakanowicz, M. (s.f.). Magdalena Abakanowicz. *Magdalena Abakanowicz*. Malborough Gallery, New York.
- Arent, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Brenson, M. (07 de Mayo de 2014). "Abakans de Magdalena Abakanowicz". *Art Journal*, págs. 56-61.
- Colarte. (12 de Febrero de 2018). *Colarte* . Obtenido de Colarte : <http://www.ventarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=15294&>
- Fraser, T. (03 de Abril de 2018). "Local artist donates sculpture for auction to aid Wells' Built Museum". *Orlando Sentinel*, pág. 1.
- Grimes, W. (27 de Abril de 2017). "Magdalena Abakanowicz, Escultor de las Formas Brooding, muere a los 86". *The New York Times*, pág. B8.
- Guasch, A. M. (2000). *"El arte Ultimo del siglo XX, del minimalismo al multiculturalismo"*. Madrid: Alianza.
- Ji-Hye, C. (23 de Enero de 2017). Giacometti quien miro directamente al cuerpo. Ser Humano Solitario Absoluto. *EK News*, pág. N/A.
- Krauss, R. (1998). Sculpture In the Expanded Field. En D. Preziosi, *The Art of Art History* (pág. 343). New York: Oxfport University Press.
- Luaces, J. Y. (07 de 07 de 2009). *Escultura Escuela Municipal de Arte Lanus*. Recuperado el 09 de Marzo de 2018, de

<http://esculturaescuelalanus.blogspot.com.co/search/label/Imagenes%20y%20texto%3A%20Albert%20Giacometti%3A%20la%20escultura%20de%20posguerra>

Malborough Gallery. (2016). *Magdalena Abakanowicz*. España: Malborough Barcelona.

Ortiz, M. H. (29 de Septiembre de 2011). Arte colombiano es apreciado en Shanghai, dice Joaquín Restrepo. *El Espectador*, Pág. Web.

Ramírez, C. M. (17 de Noviembre de 2016). "Magdalena Abakanowicz". *Magdalena Abakanowicz*. Barcelona: Malborough - Barcelona .

Ramírez, M. L. (2014). *Cuerpo, Fragmentación e Ilusión de Síntesis*. Medellín: Universidad Nacional.

Redacción El colombiano. (29 de 03 de 2011). "Joaquín Restrepo invitado a festival de Arte de Shangai". *El Colombiano*, pág. 30.

Redacción EL TIEMPO. (10 de Octubre de 2011). El Artista Joaquin Restrepo expone por estos días su obra Ágora. *El TIEMPO*, pág. Web.

Restrepo, J. (24 de Diciembre de 2009). "Window" Bronze and Iron sculpture process. Bogota, Cundinamarca, Colombia.

Restrepo, J. (16 de Enero de 2012). La W Radio. (W. radio, Entrevistador)

Restrepo, J. (14 de Mayo de 2016). El Artista que Poetiza el Fragmento. (C. Naval, Entrevistador)

Restrepo, J. (16 de Mayo de 2017). Ágora. (C. Naval, Entrevistador)

Restrepo, J. (30 de Octubre de 2017). Conversación Por WhatsApp. Bogota.

Restrepo, J. (20 de Diciembre de 2017). El artista colombiano Joaquín Restrepo expone en China y los Estados Unidos. (P. A. Osorio, Entrevistador)

Restrepo, J. E. (26 de Septiembre de 2011). Observar la obra, ver al artista. *El MUNDO*, pág.

N/A.

Revista Portafolio. (2013). Subasta de arte para ayudar a los Heroes. *Portafolio*, 52.

Rodin. (s.f.). Balzac. *Monumento a Balzac*. Musée Rodin, Paris.

Rojas, J. (2012). El artista Robot. *Diners*, N/A.

Rose, B. (1994). *Abakanowicz*. New York: Malborough Gallery.

Rose, B. (1994). *Abakanowicz*. New York: New York A Times Mirror Company.

Sennet, R. (1994). *Carne y Piedra*. Madrid: Alianza.

Sofia, M. R. (s.f.). La europa de la distopía. *Arte después de la Segunda Guerra Mundial*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, España.

Trujillo, R. A. (2006). Del Frente Nacional Nuestros Días. En L. E. Rodriguez Baquero, A. L.

Rodriguez González, J. H. Borja Gomez , D. L. Ceballos Gómez, C. Uribe Celis, A.

Murillo Posada, & R. Arias Trujillo, *Historia de Colombia Todo lo que Hay que Saber* (pág. 366). Bogotá - Colombia: Taurus.

Anexo 1

“El dialogo invisible, entre la presencia y la interacción, representa una línea delgada ligada al pensamiento y la conectividad lograda por aquellos que comparten un espacio en determinado momento. El Ágora se convierte en lugar de pensamiento y expresión, la cual, aunque no hablada, enlaza los seres que, angustiados, se presentan para dejar a un lado la soledad de no hacer parte de nada.

Soledad, convertida en peso, en añoranza, en lejanía. Soledad que indaga en lo mas profundo del ser, de su mente, de sus creencias, de sus palpitaciones. Soledad que abarca cada célula hasta llegar a invertir las expresiones e incluso borrar las líneas de lo que te contiene. Por que el ser. Al pensar, al vivir de una manera tan mística y tan ritual, no permite ser contenido por un cuerpo que se desgasta y pierde vitalidad.

Este círculo, es un encuentro o desencuentro de aquello que se puede transmitir a través de la presencia, a través del conocimiento que solamente se vuelve tangible y comunicable, cuando se acepta y se asimila a que se procede del mismo lugar.

Es expresión y coordinación del pensamiento, que no llega a ser nunca una comunicación hablada o de tacto, se convierte en un rito para los seres misericordiosos que conceden desde la distancia su necesidad y la de otros. Es algo intelectual que conllevar al ser a permitirse traspasar la barrera de lo lógico para convertirse en un rito sagrado que reemplaza el ser y estar por el no existir, y la desesperación de la figura humana. La cual es suplantada por el espacio inmenso y los sentimientos que logran ahogar lo orgánico limitante.

Este rito, permite crear otro tipo de referencias, se remonta a lo mas oscuro del ser a sus mas precisos deseos que lo vuelven humano, ser de equivocaciones y pasajero, pero que, por su misma naturaleza se aferra a aquello que a través de la comunicación le permite dar color a su

alma y piedad a sus pasos. Piedad sin la cual continuar es un paso en falso y la construcción de un camino de destrucción y deterioro.”

Joaquín Restrepo.

Texto creado y aportado por el artista Joaquín Restrepo, sobre la obra Ágora.

Imagen enviada por WhatsApp, el 5 de Abril de 2017.

Transcrita para creación de fuente primaria, 6 de Abril de 2018.

Anexo 2

Análisis de las obras a la luz del corpus de los artistas

Magdalena Abakanowicz entre Ágora 2006 y Alteraciones 1973-1982

Conocer la obra de Magdalena Abakanowicz, es encontrarse con esculturas y creaciones elaboradas con diversos materiales que parten de enormes goaches, gigantescos telares, multitudes de sujetos sin cabeza en diversas posturas (donde unos marchan tomados de las manos en una especie de danza que ha sido petrificada y otros, simplemente permanecen de pie en escuadrones) y figuras que son elaboradas a partir de la unión de materiales diferentes como maderas y metales que, a partir de la imaginación de la artista son unidos para coexistir y representar sus inquietas ideas.

Así, el desarrollar un análisis sobre una obra que aborda el tema del cuerpo fragmentado, como lo es *Ágora*, en un artista de la enorme trayectoria y experiencia como lo es Magdalena Abakanowicz, sin realizar si quiera una breve retrospectiva. Es pretender desconocer los interesantes orígenes de las razones ligadas a la propuesta creativa de la artista. Por lo tanto, aquí se mencionan tan sólo unas pocas obras, de las más de mil esculturas elaboradas Abakanowicz, a fin de relacionar aspectos formales de manera pertinente con obras previas y a la obra en análisis.

Razón por la que estima conveniente mencionar que, a lo largo de la carrera de la artista se halla un factor recurrente. Su necesidad de hablar sobre la condición humana. La crítica de Arte Bárbara Rose, amiga personal de la artista y comisaria de algunas de sus exposiciones para la galería Malborough, abre el primer capítulo de su libro *Abakanowicz*, citando a la artista, en mención a aspectos que cuestionan el origen de los cambios en el comportamiento humano, señalando que en algún momento en el hombre se dio "...lost the balance proper to nature...at the same momento they acquired the instinc of destruction of the surrounding world and of

themselves³³” (como se citó en (Rose, 1994) p7) Referencia que de entrada, plantea la preocupación de la artista por la capacidad y el sentido de destrucción del hombre, sin ligar estas conductas a una cultura en específico. Sólo haciendo referencia a la condición humana y su decadencia de manera general.

Artista que dejó como huella una amplia obra artística, que inició con goaches y esculturas en tejido de tamaños monumentales (conocidas como Abakans), que le permitieron la invención de un vocabulario artístico con sello propio. Para entonces, la exploración de materiales siempre fue una constante en su trabajo, desde la elaboración de esculturas con elementos de reciclaje, como cuerdas, arpilleras y prendas halladas en diversos parajes, hasta la experimentación con materiales diversos para llegar a la creación de escultura figurativa multitudinaria.

Los cuerpos contruidos similares a cascarones vacíos, los empezó a desarrollar en la década de los 70`s, con su serie “Alteraciones”³⁴ (Abakanowicz). En esta colección, la artista, evidencia una transformación tanto en su manera de comunicar y como en su propuesta escultórica, pasando del tejido de características biomórficas (iniciado con los gigantescos Abakans) a la figuración humana.

Dicha muestra se divide en cuatro ciclos: Cabezas, desarrollada entre los años 1973 – 1975, Figuras sentadas de 1974 – 1979, Espaldas 1976 – 1982 y Embriology 1978 – 1981.

³³“...Perhaps at that time in Paradise while eating the forbidden apple they lost the balance proper to nature – as one loses the sense of smell or eyesight. And perhaps at the same moment they acquired the instinct of destruction of the surrounding world and of themselves.

Was there a mistake in the unfailing logic of nature or an act of will of an unknown power?”

“...perdieron el equilibrio propio de la naturaleza ... en el mismo momento adquirieron el instinto de destrucción del mundo circundante y de sí mismos. Tal vez, en ese momento en el Paraíso mientras comían la manzana prohibida, perdieron el equilibrio propio de la naturaleza, ya que uno pierde el sentido del olfato o la vista. Y tal vez en el mismo momento adquirieron el instinto de destrucción del mundo circundante y de sí mismos. ¿Hubo un error en la lógica infalible de la naturaleza o un acto de voluntad de un poder desconocido?” Magdalena Abakanowicz, 1992- Rose, Barbara. *Abakanowicz* Pag 7. Traducción Propia.

³⁴ La retrospectiva de las obras desarrolladas por Magdalena Abakanowicz, fue desarrollada por la Galería Marlborough de Nueva York, entre septiembre 16 y octubre 17 de 2015. En el catálogo se encuentran algunas de las obras pertenecientes a la serie *Alteraciones*, de las que se hace referencia. Dicho catálogo fue recuperado de: https://issuu.com/marlborough/docs/0915_abakanowicz_e-catalog_web

Alteraciones, entonces no sólo evidencia el tránsito de la artista, de un tipo de escultura tejida, gigantesca, tridimensional, a un tipo de escultura más figurativa. Sino que, simplifica la estructura narrativa propuesta por sus anteriores obras facilitando la lectura del espectador al disminuir la complejidad de su mensaje. La búsqueda de diversos materiales para la elaboración de las esculturas y hacer visible la presencia orgánica en la obra, evidenciaba su amor por la naturaleza. La forma humana presente en la figuración adoptada por la artista, (presente de manera individual y en colectivos) de otra parte, muestra la inquietud de su mente atormentada por la degradación de la humanidad en las personas.

Los nexos entre el desarrollo de la serie *Alteraciones* con la obra *Ágora*, se pueden tomar a partir de, contener la presencia de múltiples figuraciones esculturales con la estructura corporal equivalente a la humana en ambas obras. El manejo del espacio es usado con una especie de efecto escénico, creado a partir del agrupamiento de elementos similares en un mismo lugar (como si fuesen dispuestos para una reunión y en posturas corporales asociados a esta) tal como se ve en figuras *sentadas*³⁵ ... y *espaldas*³⁶. interactuando a su vez, no sólo con el entorno sino con sus iguales, al pertenecer a una multitud.

³⁵ *Figuras Sentadas* hace parte de la serie denominada *Alteraciones*, que muestra un grupo de Dieciocho figuras con características humanas dispuestas en sedestación, la obra fue realizada entre 1974-79. Con una copia en el 2000. Las figuras están elaboradas en arpillera y resina, con un pedestal en acero. Ubicada actualmente una en la colección Sydney Lewis, en Richmond, Virginia y el segundo grupo en Muzeum Narodowe, Wroclaw. Cada figura ca. 104 x 51 x 66 cm. cada pedestal: 76 x 46 x 22 cm. escultura entera: 145 x 47 x 75 cm. Fotografía tomada de la colección del artista e información recuperada de: <http://www.abakanowicz.art.pl/seated/seated10.php.html>

³⁶ *Espaldas*, también hace parte de la serie denominada *Alteraciones*, y está compuesta por un grupo de 80 espaldas hechas en arpillera y resina entre 1976-80. Cada figura mide de 61-69 cm de altura y tiene una profundidad entre los 50-56 cm; con 55-66 cm de ancho. Pertenecer a la colección del Museo de Arte Moderno de Pusan en Corea del Sur. Fotografía visible e información recuperada de: <http://www.abakanowicz.art.pl/backs/BacksinCanada.php.html>

Así mismo, la recurrencia a la representación corporal con ausencia de un fragmento corporal tan representativo como la cabeza las manos y antebrazos en cada uno de los miembros que componen cada uno de los colectivos.

En Alteraciones, los cuerpos son compuestos con una superficie rugosa e irregular que dan un aspecto orgánico, y pese a que no son elaboradas en metal, estas esculturas presentan los mencionados referentes de similitud entre el corpus de obras previas de la artista y la obra en análisis.

Joaquín Restrepo entre Ágora - Ventana, Anonymous y Éxodo.

Las creaciones de Joaquín Restrepo, se hallan compuestas por dibujos al carboncillo y esculturas en hierro y bronce, que son estructuradas a partir de la seriación, fragmentación y el recorte de la materia prima para la elaboración de la obra. Conservando esta práctica a lo largo de su carrera artística **en todas sus obras**, componiendo y recomponiendo.

Entendido este último término como la función ejecutada por el uso del remache y la unión de cada una de las piezas que estructuran, pero que ópticamente juegan con la mente del espectador entre si dicha unión se da posterior a una descomposición ocasionada por algún motivo repentino o si la obra ha quedado inconclusa por estar compuesta a pedazos (a juzgar por su estado de fragmentación). Restrepo establece entonces así, una narrativa visual que dirige la mirada del espectador hacia estos dos puntos, lo que se podría explicar desde diferentes perspectivas, pero más claramente, desde comentarios propios del artista, que indican que él pretende que su obra genere un impacto visual pero que, a la vez sea un espacio para pensar, reflexionar, meditar (Restrepo, 2017).

*Ventana*³⁷ es una de las creaciones de Restrepo hecha en la época en que se desarrolla *Ágora*. Lo cual es alrededor de sus 22 años de edad³⁸. Esta una de las obras vinculadas al corpus del artista que guarda una relación de similitud formal ante el estilo de construcción de la obra en análisis, *Ágora*.

Sus dimensiones son similares en escala, su material al igual que *Ágora*, está patinado para que perdure en el exterior (ya que también fue elaborada para reposar en el espacio público). Pero dicho trabajo, como diferencia principal cuenta solo con la presencia de dos sujetos. Sus cuerpos también se hallan fragmentados y hechos a partir de retazos de láminas de acero y bronce, con cada una de las piezas remachadas a fin de ser unidas.

Las figuras, reposan sobre vigas de acero figurado que complementan la estructura en la parte inferior de las rodillas. *Ventana*, aunque se expone previamente a *Ágora*, nace con ésta y madura más rápido según lo que comenta Restrepo de sus obras: ...“Me gusta dejar descansar las obras algunos años antes de acabarlas para que maduren, esto me deja verlas con nuevos ojos y así unir el punto de vista entre el pasado y el presente, es como si estuviera trabajando a cuatro manos.” (Ortiz, 2011), y es así como finalmente esta obra fue presentada en el remate Formarte, en su IV Temporada de *Arte en el Espacio Público*, de la Fundación Corazón Verde (Colarte, 2018).

Otra de las obras que forma parte del corpus del artista, es *Anonymus*. La mencionada escultura, está compuesta bajo la misma metodología de trabajo antes escrita. La particularidad de la obra yace en que, la parte inferior da pistas sobre una estructura corporal humana (que esta

³⁷ Ventana es una obra realizada para la Fundación Corazón Verde, está elaborada en bronce y hierro, sus dimensiones:282x197x93cms el año de creación o publicación:2009. Fue subastada en el remate de Formarte para la IV Temporada de Arte en el Espacio Público, de la antes mencionada. Información recopilada de la página de Colarte recuperada de: <http://www.ventarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=15294&>

A su vez suministrada por la casa de subastas Christie's, en colaboración con Formarte para la Fundación Corazón Verde -Libro 90 paginas-

³⁸ Joaquín Restrepo nace en 1984. Por lo que la época a la que el hace referencia es el año de 2006 aproximadamente.

vez esta vestida). Los pies del sujeto representado están descalzos y las piernas cubiertas por el pantalón. Sin embargo, el torso y lo que parecen ser los brazos, son una estructura hecha a partir de vigas en acero que no tiene como tal forma humana y tampoco da pistas de ella, tan solo es una cruz de acero figurado para estructura industrial, que sobresale del pantalón y ayuda al espectador a formarse una idea de un sujeto en construcción.

Esta obra fue desarrollada para la exposición de arte contemporáneo hecha por la galería casa cuadrada en la ciudad de Bogotá, el 16 de enero de 2012, en el salón de arte diversidad, de dicha galería³⁹. La escultura difiere del tamaño de las obras anteriormente consideradas aquí. Pues a diferencia de *Ventana y Ágora* que rodean los tres metros de altura, *Anonymous* mide apenas 1,50 cms. Lo que, de entrada, da pistas de un aspecto que fue comentado por Restrepo, y es que, el sujeto representado en esta obra es un niño que simboliza a los niños de su país que, a diario, se ven obligados a realizar un desplazamiento forzado. (Restrepo, La W Radio, 2012).

Al parecer, las representaciones de Restrepo, además de su lenguaje compositivo referido a la fragmentación, orientan la percepción del espectador hacia la asimilación de los híbridos en algunas de sus obras. Y pues, en el caso de *Anonymous*, la escultura parece representar la mitad del cuerpo de un niño y a su vez la mitad de un espantapájaros⁴⁰.

En conexión con esta obra, complementa el corpus de obras Restrepo, *Éxodo*; Un trabajo diferente en tamaño, de los anteriormente mencionados. Pues, dada la cantidad de material usado para su elaboración, la escultura es muy pequeña (en comparación a otras obras hechas por

³⁹ La exposición en la galería casa cuadrada se llevó a cabo del 19 de enero al 5 de febrero de 2012, ubicada en la Cra 7 con 83 en la ciudad de Bogotá.

⁴⁰ En la entrevista dada para la W radio el 16 de enero de 2012, Joaquín Restrepo comenta que es una referencia a los niños desplazados que hay en Colombia y la relación entre el aspecto físico y la reacción que pueden llegar a crear en las personas estos chicos, es similar a la producida por un espantapájaros.

el artista para la misma época)⁴¹. Fue constituida a partir del molde usado para los pies de la obra *Anonymous*.

Éxodo, nace como propuesta a la intención de ayudar a la causa de la Corporación Matamoros. Fue hecha en homenaje al soldado Edgar Cardona, amputado de la pierna derecha y subastada el 20 de Mayo de 2013 en el club el Nogal en Bogotá (Revista Portafolio, 2013). Para su elaboración, Restrepo fundió la muleta de Cardona, por ser uno de los primeros soldados en subir al Everest a pesar de haber perdido la pierna por encima de la rodilla a causa de una mina antipersonal en ejercicio de su labor como soldado (Restrepo J. , El Artista que Poetiza el Fragmento, 2016). La obra, no solo evoca directamente el fragmento corporal perdido, sino que resalta el hecho de que ni siquiera dicho fragmento se halla completo.

A manera de comentario: A diferencia de *Ventana* (A pesar de estar muy relacionadas), *Ágora* “estuvo lista” y fue presentada en la Shanghái Art Fest⁴² en 2011 (Redacción El colombiano, 2011), en representación del arte Latinoamericano, junto con otros artistas invitados por la galería Bandi-trazos (con sede en Seúl y residencia en Shanghái).

⁴¹ *Éxodo* 2013, Dimensiones 26 x 23 x 11. Material: Bronce al aluminio. Imagen visualizable en el blog del artista. Imagen recuperada de: <http://joaquinrestrepo.com/>

⁴² Joaquín Restrepo participó con dos de sus obras en bronce y acero en el pabellón latinoamericano del Shangay Art Fest, en 2011. La Feria es uno de los eventos de arte más reconocidos y de mayor prestigio realizado cada año en Asia y en ella participan más de 150 galerías de arte moderno y contemporáneo provenientes de Alemania, Australia y Canadá. Aquí Restrepo participó con la Galería de arte Casa Cuadrada. Información disponible en el siguiente enlace:

http://www.elcolombiano.com/historico/joaquin_restrepo_invitado_al_festival_de_arte_de_shangai-GGEC_127607

Anexo 3

Exposiciones Individuales y Colectivas de Joaquín Restrepo

Exposiciones Individuales

- 2011 Exposición - Feria de arte de Shanghái – Galería Bandi Trazos. República Popular China.
- 2011 “Ágora”. Galería Mundo Arte de Medellín – Septiembre. Medellín, Colombia.
- 2010 “Ágora”. Centro de Convenciones. Cartagena, Colombia.
- 2010 “Ágora”. Congreso de la República. Bogotá D.C, Colombia

Exposiciones Colectivas

- 2014 Novena subasta de Arte de los Héroes. Corporación Matamoros — Bogotá D.C, Colombia.
- 2014 Primer Salón de Arte Utilitario Fase Cerámica- Club El Nogal — Bogotá D.C, Colombia.
- 2014 Music- Orlando City Hall — Florida, Estados Unidos.
- 2013 El Maíz. Escuela Taller Barichara — Santander, Colombia.
- 2013 Octava subasta de Arte de los Héroes. Corporación Matamoros — Bogotá D.C, Colombia.
- 2013 Subasta Aflorarte. Fundación Corazón Verde y Christie’s NY — Bogotá D.C, Colombia.
- 2013 Galería Casa Cuadrada. Enero-Febrero — Bogotá D.C, Colombia.
- 2012 Perspectivas del arte latinoamericano 1950 – 2012. Noviembre-Diciembre. Museo de la ciudad imperial (BAMOIC) , Pekín, República Popular China.
- 2012 Subasta en honor al maestro Eduardo Ramírez Villamizar –Agosto- Club El Nogal- Bogotá D.C, Colombia.
- 2012 Art International – Galería Casa Cuadrada. Noviembre-Diciembre - Bogotá D.C, Colombia.

- 2012 III Subasta El arte de dar – Fundación Planeta amor. Marzo —Club El Nogal- Bogotá D.C, Colombia.
- 2012 Noche con las Artes. Marzo – Embajada de los Estados Unidos — Bogotá D.C, Colombia.
- 2012 Galería Casa Cuadrada. Enero-Febrero — Bogotá D.C, Colombia.
- 2011 ART SHANGHAI. Abril 13-17. República Popular China.
- 2011 Subasta Azularte. Fundación Corazón Verde y Christie’s NY. Obra “Ichthys”. Bogotá D.C, Colombia.
- 2011 Subasta Ómar Rayo. Fundación Corazón Verde y Museo Rayo. Obra “Pêrhîbêo”. Bogotá D.C, Colombia.
- 2009 Subasta Formarte. Fundación Corazón Verde y Christie’s NY. Obra “Ventana”. Bogotá D.C, Colombia.
- 2007 Subasta Equus-arte. Fundación Corazón Verde y Christie’s NY. Obra “Miserere”. Bogotá D.C, Colombia.
- 2004 Subasta Animarte. Fundación Corazón Verde y Christie’s NY. Obra “Origami”. Bogotá D.C, Colombia.
- 2003 Subasta de Máscaras, Museo Nacional de Colombia. Obra “El Arlequín”. Bogotá D.C, Colombia.