

ESCALA

INSTITUTO DE
INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL

FELIZA BURSZTYN • ESCULTORA •

- 1933 Nació en Bogotá.
- 1954 Estudió en Nueva York en Arts Students League.
- 1956 Estudió en París con O. Zadkine.
- 1958 Realizó su primera muestra individual en Bogotá.
- 1961 Exhibió once chatarras en "El Callejón" de Bogotá.
- 1964 Ganó el Primer Premio de Escultura en el I Salón Intercol de Artistas Jóvenes.
- 1964 Expuso en la Unión Panamericana de Washington.
- 1965 Ganó el Primer Premio en Escultura con "Mirando al Norte" en el XVII Salón de Artistas Colombianos.
- 1968 Mostró "Las Histéricas" en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, entonces en la Ciudad Universitaria.
- 1971 Realizó "Homenaje a Gandhi", que fue colocada en la carrera 7a. con calle 100 de Bogotá.
- 1973 Fue incluida en la exposición "32 artistas colombianos de hoy" que llevó a cabo el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

- 1974 Mostró "Las Cujas" en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y, posteriormente, en La Tertulia de Cali.
- 1976 Terminó "Andrómeda", escultura colgante y "La Última Cena", mural con doce mil cubiertos distribuidos en paneles de diversas profundidades, para el Sena de Bogotá.
- 1979 Presenció en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá "La Baila Mecánica", que luego mostró en La Tertulia de Cali, en Europa y Cuba.
- 1980 Inició la serie "Color", esculturas exentas y de pared hechas con chatarras de automóviles accidentados.
- 1981 Fue incluida en la exposición "Arte Colombiano del Siglo XX" del Centro Colombo Americano de Bogotá. Se mostraron, por primera vez, ejemplos de su serie "Color".
- 1981 Murio en París, en donde vivía prácticamente exiliada por razones políticas.

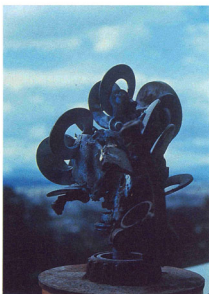
Germán Rubiano Caballero
Profesor Instituto Investigaciones Estéticas
Facultad de Artes Universidad Nacional

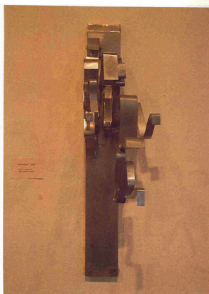
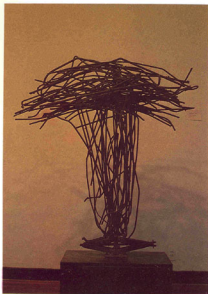
En el siglo XX aparecen las primeras escultoras importantes de la historia del arte. Si se piensa en nombres como los de Louise Nevelson, Barbara Hepworth, Germaine Richier y Louis Bourgeois no hay duda de que, efectivamente, estas artistas ocupan un lugar destacado dentro de la escultura moderna. Posteriormente, los nombres de Meret Oppenheim, Niki de Saint-Phalle, Eva Hesse, Nancy Graves, Alice Aycock, Lynda Benglis, etc.

Las primeras escultoras latinoamericanas nacieron en la segunda parte del siglo pasado. Son ellas: la argentina Lola Mora (1867-1936), la chilena Rebeca Matte (1875-1929) y la venezolana Angelina Curiel (1899-1969), entre otras. Las tres artistas mencionadas representaron cabalmente cada una de las etapas de nuestra escultura. Las dos primeras, básicamente academicistas, aunque Rebeca Matte no dejó de hacer obras más expresivas – casi patéticas – y Angelina Curiel, como tantos artistas de su generación, demostró en sus muchos retratos una deliberada preocupación por las gentes del pueblo.

A comienzos del siglo XX nacieron varias escultoras sobresalientes que se vincularon a las corrientes modernas. Son ellas, entre otras: la brasileña – nacida en Polonia – Felicia Leirner, la boliviana Marina Núñez del Prado, la venezolana – nacida en Alemania – Gego, las chilenas Lily Garafulic y Marta Colvin y la argentina Alicia Penalba. Puede decirse que estas artistas abrieron las puertas a las nuevas escultoras de avanzada. Dentro de las grandes innovadoras hay que citar a la brasileña Ligia Clark (1920), la venezolana Marisol Escobar (1930), la mexicana Helen Escobedo (1934), la peruana (de origen holandés) Lika Mutai (1939), la argentina Marta Minujin (1941) y la colombiana Feliza Bursztyn (1933).

Feliza Bursztyn nació en Bogotá e hizo estudios de escultura en Nueva York – Art Students League – y París – Grande Chaumier –. Después de exponer aguadas figurativas en 1958, se dedicó a las construcciones de chatarra, que mostró por primera vez en 1961, para abrir, como dijera Marta Traba, “la brecha de la anarquía formal y conceptual”¹ en el arte de Colombia. Esta apreciación de la crítica que más apoyó, defendió y elogió a la escultora puede considerarse correcta. Feliza Bursztyn inaugura en el país el arte con materiales pobres y siempre prefirió que sus trabajos fueran irrisorios, efímeros y antiestéticos a que continuaran siendo solemnes, perdurables y bellos. Así mismo, fue el primer artista que se interesó por el movimiento real en la escultura y que, como varios cinéticos internacionales, sólo lo hacía por el movimiento en sí, sin ninguna preocupación por la extensión de la obra en el tiempo y en el espacio, en su caso, como en el del suizo Jean Tinguely, se trata de un movimiento torpe, impreciso, completamente ajeno a la perfección de los movimientos mecánicos y con claras alusiones, particularmente en las “Camas” y en “La Baila”, al movimiento humano. Por ello, Feliza Bursztyn también fue el primer artista que estableció en Colombia una relación nueva entre la obra y el espectador, una relación si se quiere más estrecha y en la cual no cabía la contemplación estética, porque todo estaba predispuesto para que la escultura chocara y molestara. Marta Traba afirmó con razón que las “Históricas”, de 1967-1968, no





PORTADA

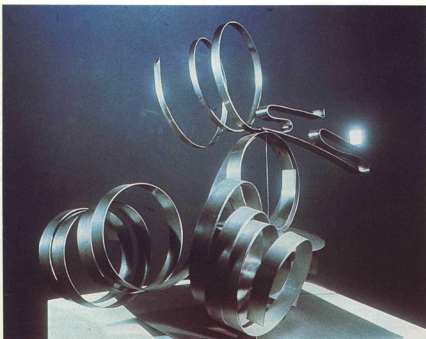
FELIZA BURSZTYN
FOTOGRAFÍA DE HERNÁNDEZ

1. "Chatarra"
1965 aproximadamente.
2. "Chatarra"
1968.
3. "Histórica"
Acero inoxidable soldado,
1968.



podían analizarse en términos formales o solo teniendo en cuenta sus movimientos desarticulados, porque lo único que buscaban "era una insistencia en el ruido, un efecto hiriente, la mortificación o la exasperación del público para empujarlo a reaccionar vitalmente"².

Entre 1961 y 1967, Feliza Bursztyn construyó un sinnúmero de chatarras. Si al principio sus trabajos eran tímidos y elementales —conglomerados de ruedas, aros, tuercas, pequeñas láminas, etc., deficientemente soldados en torno de un eje vertical—, poco a poco se volvieron complejos, ricos y adquirieron la rara cualidad de transformar el carácter original de los materiales acumulados así fueran estos: tarros, zunchos, alambres, tuercas o tornillos. Walter Engel, que había comentado muy desfavorablemente la primera exposición de la artista, ya tiene palabras elogiosas para su exposición de fines de 1964 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá: "Las esculturas actuales de Feliza Bursztyn tienen una idea básica, un definido concepto estilístico en común. Son como ramos de flores de metal, pequeños y graciosos unos, extensos, anchos, voluminosos otros. Todos tiene la metálica masa floral encima de un tallo, unas veces recto y delgado, otras veces adquiriendo la solidez de un fuste, otras zigzagueante o un manojo de tallos paralelos. De allí emanan las copas soldadas de hierro y de cobre, con una gran variedad de texturas y color. Los colores, desde luego, tienen su encanto independiente de toda



4. "Histórica"
Acero inoxidable y motor,
1968.

reminiscencia de flores naturales. Son matices grises, rojizos y verdes, es decir, los tonos inherentes a los metales y otros que resultan al calor del soplete. Con frecuencia se forman pátinas preciosas. Dentro del extenso campo del escultura novedosa y a la vez sería de nuestra época, Feliza Bursztyn ha descubierto algo muy particular: la poesía de la chatarra⁴. Por otra parte, algunas esculturas fueron cada vez más grandes y la apariencia floral descrita por Walter Engel fue reemplazada por la más variada y arbitraria morfología. Puede decirse que las construcciones de Feliza Bursztyn no se repitieron y cada vez resultaron más inventivas. Aunque superficialmente parezca simple, no es fácil organizar una gran cantidad de piezas dispares y que el producto final, sin ser estético, tenga sentido y, sobre todo, una presencia poderosa y llamativa. Además, bien examinadas, las chatarras muestran diferentes tratamientos en sus

materiales, desde los que se dejan intactos, hasta los que se presentan triturados, fragmentados, torcidos y doblados. A ello se une, finalmente, el acabado que se logra con los varios estados de oxidación y con las texturas producidas por la soldadura. Dentro del principio de acumulación sin mayores premeditaciones, en el que no se busca la definición de espacios internos o vacíos sino la reunión casi maciza de piezas completas o parciales de toda suerte, estas esculturas instauraron la estética de lo pobre y deteriorado. Aunque es obvio que las chatarras de Feliza Bursztyn se inspiran directamente en los trabajos del francés César –nacido César Baldaccini– iniciados en 1952 (hay que recordar aquí que la escultora colombiana estudió en París entre 1956 y 1958), no puede dejar de reconocerse que la artista buscó un material de fácil consecución en nuestro medio –en el que ciertamente no abundan los prodigios tecnológicos–;



5. "Encaje de Bruselas"
Acero inoxidable soldado,
1970.

material que además resulto ser un excelente portador de mensajes tanto de rebeldía personal como de escasez circunstancial. Feliza Bursztyn obtuvo el Primer Premio de Escultura en el XVII Salón Nacional de 1965 con la chatarra "Mirando al norte". En los años anteriores la artista había participado ininterrumpidamente en el concurso con las chatarras: "Homenaje a Copérnico" (1962), "Clitemnestra" (1963) y "Flexidra" (1964). En este último año alcanzó el Primer Premio con la obra "Chatarra" en el Primer Salón de Artistas Jóvenes organizado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Marta Traba, que había sido jurado de calificación del mencionado Salón Nacional, escribió con entusiasmo: "El caso de Feliza es, como el de Mejía -Norman Mejía, quien ganó el Primer Premio en Pintura en el mismo salón de 1965-, un caso de talento natural, de genio propio, suelto, insobornable: puede parecerse a César y a todos los cientos

de chatarristas dispersos por el mundo, sólo en la medida en que usa los mismo materiales y recursos técnicos. Pero su imaginación para componer e inventar monstruos-aparatos-, flores, latas de nescafé bujías de automóviles, motores, es absolutamente libre, barroca, caótica. Es la poesía del absurdo sostenida por composiciones intuitivas, por relaciones justas entre los elementos empleados por aciertos inesperados, súbitos hallazgos: todo apasionadamente convertido en un material controvertido y disparatado"⁴.

A comienzos de 1968, la artista expuso en el Museo de Arte Moderno, en su época de la Ciudad Universitaria, una serie de construcciones en acero -"Las Históricas", en la cual la forma predominante era una cinta doblada a manera de garabato libre en el espacio que, con ayuda de un pequeño

motor a la vista, vibrada y sonaba sin descanso. Fue la primera muestra de arte cinético en Bogotá y la primera que involucró el sonido; en este caso el ruido de una trepidación de láminas cortadas y enrolladas que chocaban torpemente entre sí. El conjunto de "Histéricas", diseminado en los tres pisos del edificio, constituía un ambiente sonoro chocante y efectivamente turbador. Las piezas en sí, como las chatarras anteriores, tampoco resistían un análisis estético, pero cumplían con eficacia su objetivo primordial: divertir, sorprender y mortificar. Lo primero, obviamente, entre los niños y los universitarios; lo último, en ese público despistado y ultraconvencional que no deja de concurrir a los museos. Según Marta Traba, estas obras referidas a situaciones orgánicas, como "Las Copulantes" de Jean Tinguely, "resultaban fronterizas entre la armonía formal—gran tranquilidad, inusitado orden en la cinta metálica y sus involuciones y recorridos bastante líricos—y una vaga desesperación; desesperación de estar, de moverse, de hacer ruido, y de la suma de inutilidades de todos estos actos aparentemente precisos"⁵. Empero, es justo aclarar que las "Histéricas", aparte de sus motores visibles y de sus movimientos un tanto imprecisos como muchos de los movimientos humanos, no tienen nada que ver con las esculturas de Tinguely, cuya apariencia de máquinas con muchas ruedas dentadas engranadas contrasta con las construcciones de cintas de acero de Feliza Burszty. Este mismo material le sirvió para realizar nuevas esculturas de aros de acero, sin movimiento, relacionados en sentido horizontal o colocados unos encima de otros, en acumulaciones varias de pocos o numerosos elementos circulares, que posiblemente—junto con otras esculturas para el Sena—son las obras más ordenadas de la artista. Una exposición con estas construcciones fue organizada en 1972 y en ella la pieza más grande, con base en aros dispuestos en sentido vertical, se denominó "Encaje de Bruselas". Pero pronto volvería el caos. Los aros se retorcerían y se acumularían de muchas maneras. La gente recordó las chatarras, pero, por supuesto, estas esculturas eran el resultado de un material manipulado y no simplemente recogido. De todos modos, la presencia de varios de estos ensamblajes volvió a tener alusiones florales. Muchas veces, a lo largo de los años setentas, Feliza Burszty regresaría a los aros de acero. Sin embargo, simultáneamente la producción de la escultora tomó otros rumbos. Luego de realizar en 1971 el "Homenaje a Gandhi", en el norte de Bogotá, una gran construcción de piezas mecánicas erguidas colocadas sobre una base cúbica, una especie de totem mecánico, Feliza Burszty inició una larguísima serie de miniesculturas y comenzó a concebir las "Camas". Dentro de las primeras se encuentra el más variado surtido de materiales, procedentes de toda suerte de objetos y las composiciones más diversas. Soldadas, como escribiera Marta Traba en 1974 "con una buena dosis de gracia y otra no menos importante arbitrariedad", estas pequeñas construcciones—algunas realmente diminutas—conformaron la inventiva de la artista y su gusto por las texturas y por las calidades de todos los metales, los cuales, según la artista, siempre tienen colores y en su proceso de oxidación se vuelven más bellos. Las primeras "Camas" de la escultora fueron presentadas en la Bienal de Medellín en

1972. Ellas serían el punto de partida de una larga serie de "Cujas", con bultos que sugieren parejas entrelazadas y en movimiento, cubiertos con telas de colores brillantes, la cual fue exhibida durante 1974 en el Museo de Arte Moderno—en su sede de "El Planetario"—de Bogotá y en el Museo "La Tertulia" de Cali. Las salas de exposición fueron especialmente preparadas y sus paredes se cubrieron de negro para destacar, exclusivamente, la presencia de las "Camas", algunas de tipo camarote, con bultos en diferentes posiciones que con ayuda de motores vibraban equívoca y casi morbosamente. El ambiente total resultaba muy sugerente y enigmático con la música de la compositora colombiana—ya desaparecida—Jacqueline Nova. En el catálogo de la muestra de Bogotá, el escritor Hernando Valencia Goelkel atinó a decir: "Las 'Cujas' ya no son esculturas, ni siquiera en el sentido latino del término que Feliza adoptó para denominar a sus trabajos; son otra cosa, son objetos nuevos que en sí mismos nada tienen de alarmantes dentro de la fanática voluntad de abolición de las nomenclaturas y de búsqueda frenética que caracterizan a los artistas modernos (una vez más, el término de artista se emplea sin ánimo hostil). La forma se desplaza en beneficio de la función; es ya en el movimiento donde encuentran estas cosas su dimensión verdadera. Metáforas no del lecho sino del yacente, los rasgos multicolores se agitan incesante y monótonamente y ocultan, púdicos, la inesperada vergüenza del motor y los metales. Son un chiste repetido, y un chiste de la mejor clase, porque pertenece a esa categoría de bromas que provocan en la víctima—en este caso el visitante—una risa inevitable pero no menos inevitablemente incómoda. Los niños muy pequeños si disfrutaban plenamente; los adultos acuden a la sonrisa o a la broma porque no les queda más remedio, y como pueden disfrutaban del jadeo insensato de las camas"⁷. Por su parte, Marta Traba para la presentación de las "Cujas" en Cali escribió: "Feliza siempre ha sido otra cosa: oponiéndose con igual vehemencia al monumento retórico y a la pieza sabiamente articulada, abrió a plena conciencia el campo de la imaginación libre, desató fuerzas, nucleó fragmentos de la manera más arbitraria, sacó partido de cuanto cosa caía bajo sus manos. Obrera sería y consecuente, armada durante años de la máquina soldadora para demostrar que todo podía ser pegado con una buena dosis de gracia y otra no menos importante de arbitrariedad, comenzó en el 68 a manipular un material blando, brillante y sensual: con paños satinados de colores brillantes, como los que escogen las mujeres del pueblo para vestirse en excepcionales días de fiesta, imaginó sus camas móviles, a las que volvió a comunicar las vibraciones maniáticas de las "Histéricas". Motor vibrando, paño deslizándose sobre la cama como un estandarte ambiguo-sexual, patriótico, erótico; la suma de estos factores dio, mejor que piezas escultóricas, elementos para presentar un espectáculo. Si la propuesta de Feliza consiste en armar un importante espectáculo, hay que seguirla por ese camino. El tono anticonvencional que ha caracterizado desde un principio su tarea escultórica, aparece magnificado en el espectáculo. Para que lo convencional, la costumbre y la rutina del ojo queden definitivamente cancelados, el espectáculo crea un nuevo espacio donde la cámara negra obliga a perder las



6. "Acero sobre Acero"
Acero inoxidable soldado,
1973-1974.

7. "Acero sobre Acero"
Acero inoxidable soldado,
1973-1974.

8. "Homenaje a Gandhi"
Piezas listas de hierro
oxidado, 1971.



referencias. Nadamos, pues, en un espacio "otro", obligados a convivir con el movimiento de las camas. Experiencia liberadora, bien podría ilustrar el gran tema de nuestro siglo: eros y civilización⁸.

En 1979, Feliza Bursztyn presentó una nueva escultura, con elementos metálicos y en movimiento, que se puede considerar un desarrollo y una innovación de las camas: "La Baila Mecánica". Según la artista, durante cinco años, junto con otras obras que se mencionarían adelante, estuvo trabajando en este conjunto de "figuras" que con ayuda de motores se estremecen y desplazan sobre senderos preestablecidos y, como anotara Valencia Goelkel, casi que "literalmente férreos"⁹. Desde hacía mucho tiempo, Feliza Bursztyn quería hacer un ballet mecánico e incluso le había propuesto a Jacqueline Nova la música para un trabajo con esas características. A la muerte de la compositora, la música fue buscada incansablemente y al final el arquitecto Fernando Martínez facilitó el disco de un desconocido compositor medieval llamado Perotino Magnus. "La Baila" es realmente un espectáculo y en sus presentaciones en la Galería Garcés Velásquez de Bogotá y en el Museo de Arte "La Tertulia" de Cali se organizaron funciones diarias que tenían invariablemente veinte minutos de duración. Mucho éxito tuvieron sus "Bailarines": Pechuga, Fragata, Pipa, Polín, Gordillo y Ballón, recubiertos íntegramente de telas ordinarias pintadas y manchadas por la propia artista con colores pardos, ocre, naranjas y lilas mortecinos. Las luces se apagaban, los reflectores enfocaban los personajes y estos comenzaban su actuación: "Todos a una, o dos o tres al tiempo, espasmódicos y temblorosos -giraban- en torno a un enano anaranjado"¹⁰, según la descripción de Nicolás Suárez. "Extraña la saturnina danza; extraña-transitoria?-detención en la tristeza de una obra de tan firme jovialidad como la de Feliza Bursztyn. Pero, como decían los antiguos, que lo situaban en el bazo y como con menos precisión lo confirmaban autoridades más cercanas en el tiempo, en el origen del humor, como también en su transformación última, actúa misteriosamente un fluido o un talante conocido con el término, estropeado luego por la lírica, de melancolía"¹¹, de acuerdo con Valencia Goelkel. Según Marta Traba: "La Baila Mecánica" me confirmó lo que siempre he pensado: que Feliza Bursztyn es el ingenio de la escultura colombiana. Diría, si estuviéramos en el 68, que ha llevado la imaginación a la escultura. Pero esta vez estoy completamente de acuerdo con Valencia Goelkel cuando, con agudeza característica, reconoce el tono de melancolía impreso en este baile saturnal organizado sobre un tablado alto y sombrío, al son de una música dramática. Al hacer estas aproximaciones a una obra que me gustó enormemente quisiera también precisar que, para mí, nunca la escultura de Feliza Bursztyn fue chistosa (en el sentido de cómica) sino más bien una burla que, en el fondo, no pudo deshacerse de la tristeza. Y esto lo sabemos y percibimos porque jamás pasa superficialmente por tales experiencias satíricas (las Históricas enrolladas o lisas, las chatarras, los alambres), sino tienen un trasfondo de mordacidad que da peso al aparente juego... En La Baila, es cierto, la sátira se vuelve ruinosa, pierde el chisporroteo de obras anteriores, especialmente de las camas de raso, donde lo que me molestaba era, justamente, el raso, que me parecía un disfraz



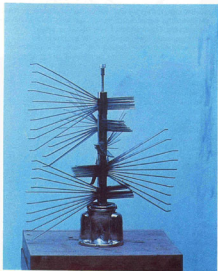
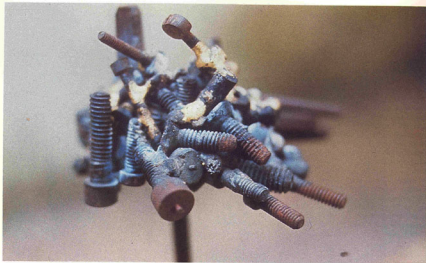
9. "Caja"
Cama, motor, tela, 1974.

10. "Caja"
Cama, motor, tela, 1974.

11. "Mini-Escultura"
Chatarra soldada,
1975 aproximadamente.

12. "Estrella de Mar"
Chatarra, 1974.

13. "Flor"
Acero soldado, 1975.



insustancial y engañoso para encubrir una idea bastante feroz. En la cama colocada estratégicamente en la nueve sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en cambio, el catre negro y el ropaje oscuro dan esa triste ferocidad al ingenio, comunicándole un espesor donde reconozco —y de nuevo cito a Valencia—, la gran mascarada de la Ópera de Tres Peniques de Brecht. Así observada y gozada, la Baila está muy lejos de ser una extravagancia; por el contrario, se siente como un misterio medioeval, como un auto sacramental tomado, naturalmente, en broma, con ese obstinado pudor con que Feliza Bursztyn ha negado siempre cualquier atisbo de trascendentalismo... También es cierto que la Baila se arma y desarma y que, en definitiva, no es más que un montón de trapos oscuros, muy cercanos a los harapos. Pero la concepción entre esperpéntica y Brechtiana —seguramente por una intuición o afinidad—; los movimientos irrisorios programados para personajes sueltos o parejas, obligan a pensar que ahí se está describiendo algo así como la vida, el amor y las relaciones humanas y que, como pasa en toda la obra de Feliza, se habla jovialmente de la muerte. Es decir, se dan por terminadas las criaturas, el movimiento y la propia vida de la escena sin ningún escándalo, como si ese final estuviera previsto¹². Muy orgullosa de su "Baila", la artista la presentó en Polonia (1979) y en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas de La Habana, Cuba (1980).

Las "Camas" y "La Baila" tenían claras alusiones humanas, así solo fueran unos metales cubiertos con telas. Feliza Bursztyn trabajó en 1977 una serie de pequeñas figuras modeladas y fundidas en bronce. Estas esculturas —con lejanos recuerdos de los personajes de Germaine Richier— de hombres erguidos o sentados, con los brazos y las piernas separadas y, a veces, con grandes falos, totalmente toscos y deformes, tenían algo que ver con sus yesos también figurativos de 1958 que antecedieron a sus primeras chatarras. Aquellos, sin embargo, eran más amorfos y casi siempre tenían las piernas unidas y los brazos confundidos con el torso. Pero estas obras resultan realmente menores respecto a sus trabajos públicos realizados para el Sena entre 1975 y 1976: "Andrómeda", en la sede de la calle 65 y "La Última Cena", en el Centro de Hotelería de Bogotá. Con la asesoría técnica y la ejecución manual del Centro Metalmeccánico de la institución, Feliza Bursztyn llevó a cabo esos dos trabajos ambiciosos y difíciles. Son las esculturas más elaboradas y acabadas de la artista. "Andrómeda" es una especie de trampa gigantesca realizada en varillas laminadas en frío que, reunidas en grupos de tres, constituyen 25 secciones para configurar una forma transparente muy abultada en el centro y de polos disminuidos. Dicha forma pende de un grueso eje que, con ayuda de un motor invisible, la hace girar permanentemente. "La Última Cena" es un mural constituido por 176 paneles cuadrados colocados a diferentes niveles, cada uno con un sinnúmero de cubiertos aplanados y pegados con soldadura de punto. El conjunto es brillante y llamativo; una extravagante aglomeración de formas reconocibles pero transmitidas en superficies relucientes y espejadas.

Entre 1980 y la primera parte de 1981, Feliza Bursztyn



realizó una gran cantidad de esculturas —algunas de pared—, de diferentes tamaños, trabajadas con latas de automóviles desechados. Con resultados muy variados, estas construcciones, como en el caso de las piezas del norteamericano John Chamberlain, se asocian fácilmente con los accidentes violentos; igualmente, su apariencia es agresiva con pedazos arrugados o punzantes salientes y con sectores abiertos como cavernas. Esta serie, no mostrada antes de la muerte de la artista, había sido llamada por ella "Color". Feliza Bursztyn murió prácticamente exiliada —en la administración de J. C. Turbay Ayala— en París, en los primeros días de Enero de 1982. Las varias notas necrológicas publicadas con ocasión de su fallecimiento abundaron en elogios a la persona de la artista, pero no destacaron la enorme capacidad de trabajo de la escultora, ni su indiscutible inventiva para relacionar piezas de toda suerte y construir unos objetos intrigantes y, muchas veces, poderosos. Gracias a ellos, Feliza Bursztyn contribuyó a cuestionar el significado del arte en Colombia y por eso ocupa un lugar muy especial en la historia de nuestra escultura.

El interés por nuevos materiales que acusa la escultura más reciente del país no puede explicarse sin los trabajos de Feliza Bursztyn. A lo largo del decenio de los setentas, pero, particularmente en los últimos años, surgieron algunos artistas con propuestas conceptuales y obras en muy diversos materiales que, hasta cierto punto, pueden considerarse vinculados a la obra experimental de la escultora. Dentro de los artistas que han manipulado



14. "Andrómeda"
Varillas laminadas en frío,
1975-1976.

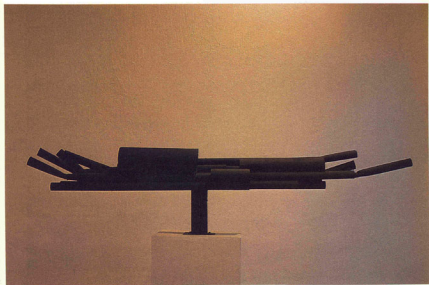
15. "La Última Cena"
276 paneles de cubiertas,
1975-1976.

16. De la serie "Color"
Chatarra de automóvil, 1981.

17. "Homenaje a Obregón"
Tubos soldados, 1977.

18. "Sin Título"
Bronce, 1977.





materiales pobres, el nombre más importante es el de Ramiro Gómez quien ha hecho numerosas construcciones con puntillas oxidadas, maderas quemadas, vidrios rotos, animales disecados, fragmentos de cerámicas precolombinas, chatarras, piedras, chamizos, telarañas, polvo, etc.. Con gran inventiva, estos materiales aparecen relacionados con pequeños mundos antiestéticos y desinteresados por los problemas espaciales de la escultura, pero con un extraordinario sentido poético de la caducidad y el deterioro. Para el artista Alvaro Barrios: "Su obra está emparentada con el fetichismo... y está cargada de un magnetismo pocas veces manifiesto en el arte colombiano de los últimos años"¹³, Ramiro Gómez fue uno de los integrantes del grupo denominado "El Sindicato", llamado así por el lugar donde comenzó a exponer: la antigua sede de un sindicato de los primeros años del siglo en el Barrio Abajo de Barranquilla. Este grupo obtuvo en 1978 el Primer Premio del Salón Nacional por el ensamblaje "Alacena con zapatos" – cientos de estas prendas viejas y recogidas de la calle—. Aunque fue innegable la trivialidad y la pobreza de casi todas las presentaciones de "El Sindicato" –ya desaparecido–, no puede ignorarse aquí que muchas de ellas estaban relacionadas con experiencias espaciales y materiales pobres y efímeros. Por ejemplo, la biblioteca pública del Departamento del Atlántico atiborrada con ropas colgadas, la Galería Quintero de Barranquilla bloqueada con un "parapeto improvisado para estorbar el paso del



19. De la serie "Color"
Chatarra de automóvil, 1981.

20. "Momenaje a los Niños"
Ruedas de bicicleta soldadas,
1985 aproximadamente.



enemigo", la Galería de la Universidad del Atlántico tapizada de hojas secas. También han trabajado con materiales pobres: Julián Castellanos, Alicia Barney y Edelmira Boller, entre otros. El primero —muerto bastante joven— empleó imaginativos ensamblajes de maderas recogidas, pintadas de colores fuertes y basados en los cromatismos estridentes de los objetos populares. Alicia Barney ha utilizado bolsas de polietileno con basuras recogidas en Estados Unidos —donde estudió la artista— y tubos de plástico transparente con capas diversas de detritus y recipientes con desperdicios contaminados en las zonas industriales de las vecindades de Cali. En años recientes, Edelmira Boller realizó una muy interesante exposición de chatarras, quizás más racionales que las de Feliza Bursztyn, pero reviviendo su ingenio constructivo y, sobre todo, descubriendo la poesía de unos materiales humildes y caducos. Dicha muestra tuvo lugar a fines de 1984.

Con artistas como Ligia Clark, Marisol Escobar, Helen Escobedo, Lika Mutai y Marta Minujin, Feliza Bursztyn constituyó un grupo —nunca reunido— de avanzada dentro de la nueva escultura latinoamericana. Cada una de ellas, en sus respectivos países, ha realizado una obra novedosa que, sin duda, ha contribuido a replantear muchos de los conceptos y significados tanto de la escultura como del arte.



COMENTARIOS SOBRE FELIZA BURSZTYN

*Feliza,
he pensado tanto en tu obra
he escrito tanto sobre tu obra, la he defendido con
tantos argumentos que espero hayan sido válidos,
que ahora, de repente, no he sabido
qué más decir.*

*Tengo la impresión de que a través de esos análisis,
elogios y defensas, he escamoteado al público el
extraordinario ser humano que junta pedazos de chatarra y
hace flores, pajarillos o extraños seres orgánicos; que dobla,
retuerce y suelta cintas metálicas hasta que se vuelven
histéricas,
porque su capacidad de vivir,
de equivocarse para sí mismo,
de proteger a los otros,
de defender a gritos las causas de nuestro tiempo que
nos permiten ser gente y hermanos de más gente; contra
el racismo, contra el fascismo, por Cuba,
por el Vietnam;
porque esa capacidad de preocuparse por todo, repite,
se vuelve en la escultura empujada por un formidable
instinto,
como si no hubiera ningún otro medio,
ni lengua, ni mano, ni palabra, solamente forma en el espacio
para descargar ese exceso de vida.*

*Ahora lograste que las esculturas chirriaran y se movieran;
se parecen cada vez más a seres vivos y a ti misma.
Tienen una inmensa dosis de diversión y de burla, que es
la defensa que nos queda ante una sociedad sin valores,
que rechaza los nuestros. Crean un hecho desafiante, más
espectacular que Evtuchenko, más polémico que los
Salones Nacionales, más irritante que la música de
Jacqueline Nova.*

*Quizás por eso no quiero someterlas ni al tedio del análisis
ni a la frialdad de un elogio crítico,
sino dejarlas así, solas
suspendidas en el aire liviano de Bogotá como una amenaza
para los conformistas y los pobres de espíritu.*

MARTA TRABA
Bogotá, 1968

BIBLIOGRAFÍA

1. TRABA MARTA, "Historia Abierta del Arte Colombiano", Museo La Tertulia, Cali, 1974.
2. Opus Cit.
3. ENGEL WALTER, "La Exposición de Feliza Burszty", El Espectador, Bogotá, domingo 4 de Octubre de 1964.
4. TRABA MARTA, "Mirar en Bogotá", Biblioteca Básica Colombiana, Calcutara, Bogotá, 1976.
5. TRABA MARTA, "Historia abierta del Arte Colombiano".
6. TRABA MARTA, Catálogo "Causas - Feliza Burszty", Museo La Tertulia, Cali, 1974.
7. VALENCIA GÖELKEL HERNANDO, "Feliza Burszty", Museo de Arte Moderno, Bogotá, 1974.
8. TRABA MARTA, Catálogo "Causas - Feliza Burszty".
9. VALENCIA GÖELKEL HERNANDO, "Feliza Bursztyn Baila Mecánica", Galería Garcés Velásquez, Bogotá, 1979.
10. SEESCUN NICOLAS, "Feliza Sur 7 Pecados Capitales", "Vanguardia Latinoamericana", Medellín, 1979.
11. VALENCIA GÖELKEL HERNANDO, "Feliza Bursztyn Baila Mecánica", Museo La Tertulia, Cali, 1979.
12. TRABA MARTA, "Feliza Burszty - Baila Mecánica".
13. BARRIOS ALVARO, "El Arte como Idea", Revista del Arte y la Arquitectura en Colombia, número 2, Medellín, Julio-Septiembre, 1978.

GERMAN RUBIANO CABALLERO

Profesor asociado de dedicación exclusiva del Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional. Licenciado en Filosofía y Letras, Universidad Nacional, estudios en Historia del Arte en el Courtauld Institute de la Universidad de Londres. Diversas publicaciones, entre otras "Escultura colombiana del siglo XX", Fondo Cultural Galeano, Bogotá, 1983 y "Escultura en América Latina, siglo XX", Universidad Nacional, Bogotá, 1986.

ESCALA / IIE Revista Escala
Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional
Bogotá, Colombia, Año 1 - Nov. 1986 - ISSN - 01139-8012
Licencias: 890 Min. Gobierno - 272 de Adjuntas.

directora Ivonne Páez

consejo editorial Elío Azor Duque • Germán Rubiano C. • Carlos Nilo M. • Fernando Montenegro L. • David Sierra C.

tema Feliza Burszty, -escultura
Autor: Germán Rubiano Caballero

diseño e impresión ESCALA
calle 30 nro. 17-70 - conmutador: 2878200 - Bogotá.

OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

Luis Angel Restrepo - grabador • Sergio Trujillo Magnoni
pintor • Gastón Lafarge - arquitecto • Alberto Wills Fe-
rro - arquitecto • Guillermo Wiedemann - pintor • Fe-
dre Nel Gómez - pintor • Jesús Bermúdez Silva - músico
• Beatriz González - pintora • Victor Schmidt - arquitecto