



FIDOLO A. GONZALEZ C. • PINTOR •

- 1883** Nace el 20 de septiembre en Bogotá.
- 1903-9** Inicia estudios de odontología en el Colegio Dermal Lombiano; abandona esta carrera por la de Bellas Artes. En la Escuela de Bellas Artes tiene por profesores a Ricardo Moros Urbina, Ricardo Acevedo Bernal, Andrés de Santa María, Roberto Parano y Francisco Antonio Cano.
- 1910** Participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra La Poda y Paisaje. Se vincula a la docencia, dicta clases de pintura en la escuela de Bellas Artes y de dibujo en su taller.
- 1911-17** Colabora con poesías en la Revista Letras de la Sociedad Arboleda.
- 1912-21** Colabora como diseñador gráfico, ilustrador y caricaturista en la revista El Gráfico.
- 1913** Participa como profesor en la exposición de fin de año de la Escuela de Bellas Artes.
- 1914** Realiza La camisa del estudiante y El místico, dos de las pocas obras fechadas que se encuentran en su inventario.
- 1915** Su obra Charitas con la que participo en la Exposición de Pintura en el parque de la Independencia es mencionada en nota de Gustavo Santos, como obra académica.
- 1918** Participa en la Exposición Nacional de Pintura.
- 1919** Participa en la Exposición Nacional de Pintura y obtiene comentarios favorables; su obra es calificada de inquietante.
- 1921** Mueren su madre y su hermana Tula con pocos días de diferencia. Sus dibujos ilustran la revista El Gráfico hasta el 2 de diciembre.
- 1923** Escribe dos cuentos. Incapaz de soportar la pena, se sume en una profunda tristeza que lo lleva a la locura.
- 1929** Obtuvo medalla de oro por el conjunto de su obra en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.
- 1941** Muere el 23 de agosto en la casa de salud de Sibate, Cundinamarca.

Beatriz Gonzalez
Directora Proyecto caricatura en Colombia
Banco de la República

reseña de la pintura y el dibujo en américa hispánica 1910-1920

"Se ponen en pie los pueblos, y se saludan. Como somos? se preguntan: y unos a otros se van diciendo como son". Este alto pensamiento de José Martí va a dominar los ideales de los países americanos al iniciarse el siglo XX. La búsqueda del "pueblo natural" y de "nuestra América" serán la utopía mariana que se interpreta en el Ariel de Rodó y en la poesía de Rubén Darío. El sentimiento de América, continente de la esperanza, va a inspirar a los artistas que florecen en la segunda década del siglo, y en ese sentimiento se van a refugiar para huir de la realidad, la cual en la mayoría de los casos es otra.

Entre las décadas de 1910 y 1920 las escuelas de arte se han consolidado en casi todos los países de América hispánica y el estilo académico ha cedido el paso al impresionismo. Este toma el aspecto de sus escuelas derivadas como el puntillismo. También el postimpresionismo hace su aparición, pero el paso de uno a otro estilo no es traumático, ni de oposición como en Europa sino que éste fluye suavemente de aquel, al presentar pinceladas más largas y cargadas de materias, planos de color delimitados y colores más contrastados. La pintura del colombiano Andrés de Santa María es un buen ejemplo de este paso de un estilo al otro.

La trayectoria del modernismo de la poesía a la pintura tiene lugar en las primeras décadas del siglo y se presenta como uno de los estilos más revolucionarios, de acuerdo con la situación de estos países. El modernismo, reconocido en poesía como creación original de América hispánica, se apropia en pintura de formas europeas como el art-nouveau y de los colores del simbolismo.

El expresionismo hace su aparición en el género singular de la caricatura y es en realidad el estilo que se vincula más con su denuncia a la situación real de cada país: el imperialismo norteamericano es el tema obligado que une a los artistas. Las publicaciones de caricatura proliferan y muchos artistas se vinculan a ella. José Clemente Orozco, desde La Vanguardia, diario dirigido por el Dr. Alt, dibuja en 1915 a una escalofriante Judit, quien mantiene en una mano el cuchillo ensangrentado y en la otra la cabeza del déspota mientras se afirma que "sólo al precio de su sangre conquistan los pueblos su libertad". En el Brasil, por esta misma época se observa la preponderancia que alcanza en arte la ciudad de San Pablo sobre Río de Janeiro. Dos artistas, quienes en la década de 1920 van a representar el expresionismo, Lásar Segall y Ana Mallat, expondrán individualmente en San Pablo en 1913 y 1917, respectivamente.

El costumbrismo, que no es sólo un género sino una constante en las artes de hispanoamérica a lo largo del siglo XIX, se prolonga y evoluciona tomando las formas artísticas de los diversos estilos predominantes. Es así como Pedro Figari, el pintor uruguayo, se inspira en la fiestas de los gauchos y negros, crea sus fantasías pictóricas que tienen que ver con Van Gogh, con Vuillard y con el art nouveau. Los buenos artistas, como Figari a quien Borges considera pintor de la memoria argentina, pueden dar la síntesis y la adición

de estilos sin traicionar la cultura de su país. Por otra parte dentro del aspecto de lo pintoresco, se presenta desde la Argentina hasta México, una hispanización en los temas y la factura de las obras pictóricas.

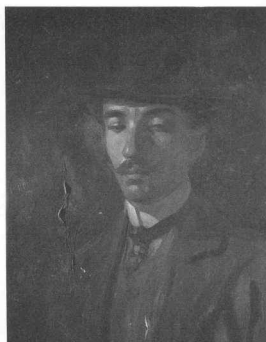
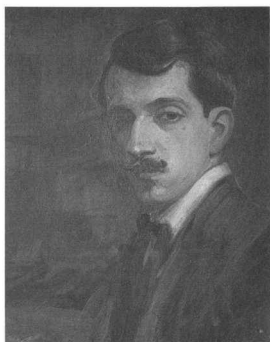
Los círculos de arte fueron definitivos en la formación de los artistas, es un ejemplo el de Bellas Artes de Venezuela en el que los artistas como amato Juan Calzadilla "que no pasaban de los 20 años, quemaron la etapa de formación académica y llenos de entusiasmo, en un ambiente vitalicio, frío y apático, se lanzaron a experimentar por su cuenta la pintura al aire libre". Federico Brandt, Edmundo Monsanto y Manuel Cabré van preparando desde el Círculo una particular versión del plenarismo que llegará a su cúspide con Armando Reverón; este artista, muy joven en década en 1910, muestra ya un estilo apasionado e inclassificable.

Otro polo de formación es el de las academias europeas a las que los artistas dirigen sus miradas y sus pasos: el Dr. Alt -Gerardo Murillo- al regresar a México hacia 1909 después de su primer viaje a Italia, Francia y España "sacude" -como lo anota Antonio Rodríguez- "a los jóvenes a quienes la academia cobijaba, con la violencia expresiva de Miguel Ángel y con el deslumbramiento lumínico de los impresionistas franceses". Por su parte el uruguayo Joaquín Torres García, en 1917, renuncia en Europa a la anteguada griega que era su inspiración y comienza la búsqueda que años más tarde lo llevará al arte abstracto.

Si se examinan los temas preferidos por los artistas se encuentra que el paisaje es la puerta grande de la aventura estética al iniciarse el siglo; en él se preparan los principales artistas. El paisaje es el inicio de la posesión de la tierra prometida, en Chile con los pintores de marinas, en Argentina se busca la llanura; Eduardo Sívori, "el poeta de la pampa" encuentra en el espacio la dimensión del sur del continente. En Cuba con Leopoldo Romanach y Armando Menocal, en Colombia con una pléyade conformada por Ricardo Borrero, Jesús María Zamora, Roberto Páramo y Fidilio Alfonso González Camargo, Emilio Boggio y Nicolás Ferdinandov, serán definitivos en la formación del paisaje venezolano.

El costumbrismo, ocupa el mismo lugar en importancia que el paisaje. En el Perú, José Sabogal con su obra El carnaval en Tlicara, expuesto en 1919, demuestra como el costumbrismo está en la raíz del indigenismo americano. Víctor Mideros, en el Ecuador, a través de la búsqueda del indio se va alejando del impresionismo para llegar a las simplificaciones que lo harán conocer en las décadas siguientes. América trata de aparecer a través de estos temas. La mirada a la figura humana ha superado ya la etapa de la academia y se empieza a trabajar una figuración inquietante que otorga a los modelos un aire de bohemia y se aproxima a la pintura de síntesis de Cézanne y de Gauguin.

La década de 1910 puede aparecer como una época de preparación para la gran hora del arte de América, representada en el retorno al indio, el muralismo y el encuentro de una dimensión e iconografía propias; sin embargo, esta década con sus dudas y búsquedas, constituye una etapa más sincera dentro del desarrollo del arte en América hispánica.

**Portada**

AUTORRETRATO

c. 1915

Lápiz/papel

18 x 22 cms.

Propiedad particular.

1. "Autorretrato"

c. 1910

Óleo/madera

35 x 24 cms.

Propiedad particular.

2. "Autorretrato"

c. 1920

Óleo lienzo

29 x 23 cms.

Propiedad particular.



LA INTENSIDAD DE LA INTIMIDAD

Introducción la pintura como estado de ánimo

Hace un poco más de cien años, fue descubierto un diario íntimo, de un escritor suizo llamado Frédéric Amiel: la tarde de otoño del 31 de octubre de 1852, Amiel anotó: "Un paisaje cualquiera es un estado de ánimo y quien lee en los dos se maravilla de encontrar la similitud en cada detalle".¹ Dentro de la historia del arte la frase se simplificó y se acuñó para señalar desarrollos del género de paisaje que bien servirían para definir no solamente los atardeceres con niebla sino las cosmovisiones de Caspar David Friedrich, los atormentados cielos de Turner, el silencio de Millet, la noche estrellada de Van Gogh y las montañas y lagos de los expresionistas alemanes del presente siglo. La frase Amiel se convirtió en la clave de una actitud.

El paisaje como estado de ánimo ha sido expresado de diferente manera por otros autores entre ellos Humboldt quien al referirse a la pintura de paisaje habla de "ligar el mundo visible al invisible";² sin embargo la frase de Amiel es la expresión más cabal porque llegó al nivel de definición.

El acto de contemplar el paisaje se hace explícito en la pintura al colocar figuras sentadas o de pie mirando abismos; es la admiración preconizada Humboldt. El que mira es el viajero quien se va convirtiendo lentamente en la imagen del alma humana; el paisaje, es a su vez, el reflejo de sus accidentes, la representación de su intimidad. El espectador de pinturas de paisaje, cuando se detiene ante ellas está participando de la contemplación del alma y en la medida en que estén logradas como obras de arte, estará contemplando su propia intimidad.

La frase paisaje como estado de ánimo se encuentra presentada en Colombia en 1898,³ en un comentario sobre la obra del pintor José María Zamora; ello demuestra que el género de paisaje fue introducido al país con la condición de intimidad.

La importancia de la frase de Amiel se encuentra no solamente como definición de paisaje sino en cuanto proclama la intimidad de la pintura. A partir de ella se puede afirmar que la pintura es un estado de ánimo y de este modo se llega al umbral del expresionismo. No obstante existe otro tipo de intimidad en la pintura que antecede al expresionismo y que tiene que ver con la mirada reflexiva a lo propio. Se podría denominar pintura intimista y puede llegar a comprender el costumbrismo.

En el país, la corriente costumbrista en la literatura se ha prolongado desde la colonia hasta el presente siglo; en la pintura florece a mediados de la década de 1830 y se convierte en un género permanente que toma el aspecto del arte del momento. Esta disposición ha llevado al artista colombiano a afincarse en el arte tradicional en cuanto técnica, a hurtar de la experimentación y las vanguardias. Muchos artistas de comienzos de siglo se dedicaban silenciosamente al pequeño formato, trataban temas propios del paisaje y el comportamiento del pueblo y allí verían su alma.

I. el nacimiento de un artista

El dibujante y pintor Fidolfo José Alfonso González Camargo (1863-1941), cuyo aprendizaje se llevó a cabo a comienzos de siglo es quizás el más notable ejemplo del acercamiento a los temas de la pintura por la vía de la intimidad. Los pequeños paisajes sabaneros, los retratos, las costumbres, los interiores, los chircales del piedemonte, los alrededores de la capital bogotana y el parque con los eucaliptos son estados de su alma.

El gusto por la pintura y por la literatura no era extraño en su casa. Su padre el abogado santandereano Fidolfo González –nacido en Charalá– era aficionado a la pintura. Aparece en una crónica de la Exposición Nacional del 20 de julio de 1848 participando con algunas obras menores. También decoró con pinturas las paredes de la casa de familia en la cual nacería y crecería el pintor. Fidolfo era el menor de una familia numerosa pero diezmada por las enfermedades. De sus hermanos, Eduardo era escritor y llegó a ser redactor del periódico *Gaceta Republicana*; Joaquín era poeta promisorio y murió joven. El mismo escribió versos que fueron publicados en la revista *Letras*.

Había quedado huérfano de padre muy joven; tenía 16 años cuando estalló la guerra de los Mil Días y menos de veinte cuando tuvo lugar la vergonzosa pérdida de Panamá. Su casa, según la describe Alberto Lleras, quedaba situada arriba de la calle trece, en las faldas de Monserrate; "era una calle empedrada, desierta y silenciosa, que solamente se volvía ruidosa con la lluvia, pues por la asequia central bajaba un torrente alegre".⁴ La casa de una sola planta, muy baja de ventanas arrodilladas tenía un zaguan "sobre el que se habría una puerta estrecha que daba a la habitación-taller del pintor".⁵ Los muebles de la habitación "un sofá desvencijado" y varias sillas repletas de revistas, un caballote y mucho desorden son descritos con minuciosidad por Alberto Lleras y dan indicios de la personalidad del artista. Asimismo la relación de su aspecto: "hombre pequeño, desgarrado y triste, con una sonrisa irónica en los labios debajo del bigote que empezaba a canar"... "ojos apesadumbrados"... "alma tímida", "cortés", "lleno de escepticismo sobre la utilidad de las acciones humanas"... "Hababa de tiempo en tiempo".⁶

Este mutismo y el temperamento escéptico que lo caracterizaban tenían origen seguramente en su adolescencia transcurrida durante la guerra de los Mil Días, contienda que había dejado empobrecido el país, las instituciones y las familias. Se sabe que su familia era liberal por parte del padre, por lo tanto pertenecía al bando de los perdedores. La separación de Panamá aumentó la deuda del odio de la que hablara Sanín Cano, "más difícil de liquidar, sin duda, que el déficit de presupuestos".⁷



3. "Solar de la Casa de la Calle 12"
c. 1915
Óleo/Madera
17 x 21 cms.
Propiedad particular.

4. "Agua de..."
c. 1920
Óleo/papel
33 x 25 cms.
Propiedad Particular.

5. "La Ofrenda"
c. 1910
Óleo/papel
23 x 26 cms.
Propiedad particular.





II. su formación

Inició estudios de odontología pero pronto abandonó esta carrera por la de Bellas Artes. Su formación se realizó dentro de la reforma educativa programada por el gobierno de Rafael Reyes. Fue discípulo de Andrés de Santa María cuando éste se encargó de la Escuela al regresar de París.

Instituciones como la Escuela de Bellas Artes habían sido desalojadas durante la guerra de los Mil Días y convertidas en cuarteles. La obra de destrucción ejercida sobre los locales fue más completa con los útiles de enseñanza. La nación tenía que prepararse para restablecer la enseñanza elemental, para volver a abrir las facultades y para equipar con decencia todos los establecimientos de educación.⁴⁵ Había que comenzar desde cero y en este estado recibió Andrés de Santa María, la Escuela de Bellas Artes.

Su llegada debió constituir en sí misma una revolución como lo había sido en 1893, cuando se vinculó como profesor a la misma institución. Regresaba cargado de recuerdos artísticos que debieron renovar sus experiencias pictóricas. Acababa de morir Gauguin y le habían dedicado una gran exposición. Cezánne quin en el siglo XIX era un incomprendido, al final de su vida estaba siendo objeto de homenajes. Picasso y Matisse, aún desconocidos empezaban a mostrar obras en ciertos eventos. Eugéne Carrière seducía con su pintura monocroma; todos los impresionistas que estaban vivos trataban de buscar nuevas derivaciones a su estilo. París era más que nunca la capital del arte. Santa María, recién llegado a la Escuela organizó una exposición en la cual participaron profesores y alumnos. En ella mostró

gran parte de su obra, —una especie de retrospectiva— y algunos de sus últimos paisajes realizados durante su desembarco en La Guaira, Venezuela, y en rios de tierra caliente en Colombia. En ellos denotaba un cambio en su paleta, en la manera de colocar el color y en el modo de ver. Sus obras originaron una polémica sobre el impresionismo que fue la primera a nivel de estética que tuvo lugar en el país porque en el fondo se estaba discutiendo sobre la emoción. Se debatió en ella sobre el impresionismo y el simbolismo. Se aceptaba que el impresionismo ya había muerto y esto debía alegrar a quienes por su espíritu conservador y academicista nunca lo entendieron.

Realmente los artistas colombianos nunca aceptaron cabalmente el impresionismo, ni cuando lo había presentado Santa María en 1893; por esa época acababan de ser dotados con la escuela estatal representante de la academia y no querían ser despojados de este estilo idealista por algo que se les aparecía como experimental. Por ello se transaron por el realismo-luminista del español Luis de Llanos, heredero de la escuela de Barbipión la cual les podía brindar esa pintura dulce y ensoñadora que los unía a su tierra.

Según Sanin Cano, cuyo escrito sobre el impresionismo originó la polémica, en Bogotá no aceptan que el impresionismo "inspira grandes obras, ni consienten que guarde capacidades artísticas de las más considerables que han visto los últimos cincuenta años"⁴⁶ por lo tanto el autor se propuso explicar los alcances de la doctrina y el procedimiento. La conclusión a la cual llegó, que para ver pintura y escultura moderna se debía pasar por un verdadero



aprendizaje debió disgustar a los intelectuales bogotanos.

Tampoco debió agradar a jóvenes estudiantes de la escuela como González Camargo, quienes habían identificado el arte con el prestigio de la línea, que afirmase al finalizar: "lo que pasa es que Santa María, como muchos otros pintores modernos se ha desentendido de la línea porque ella no es el alma de las cosas, porque no existe en suma."¹⁰

El joven González Camargo manifestó siempre aversión al impresionismo, y predilección por Cezanne, por lo tanto, debió seguir con atención la polémica iniciada en diciembre de 1904, en La Revista Contemporánea. Es posible que por su espíritu escéptico no quisiera adherirse a una escuela como el impresionismo que pertenecía al pasado del arte. También le debió contrariar la explícita condenación al dibujo y a la emoción, a pesar de las inteligentes interpretaciones de Sanín Cano, al respecto.

El mismo escritor afirmaba la influencia que tenía Santa María sobre profesores y alumnos, esto es, sobre los que "ya se imaginaban que habían dado con la verdad y con la vía" y "los que forman a su lado".¹¹ Ello se hace evidente al anotar que en la exposición había más de un cuadro en el que la intención manifiesta era seguir al maestro en su interpretación del color. Los rosas y los grises de González Camargo denotan el influjo definitivo de Santa María en su formación. Además de la manera de pintar, de colocar el color, estaba la actualización del conocimiento que implicaba el trato con el maestro.

Por aquella época aparece vinculado a la Academia de Bellas Artes, fundada en 1903, el señor Enrique Costa, de quien se dice que mostró cuatro Cezanne auténticos que causaron revuelo en la escuela. Efectivamente debieron

6. "Las Elecciones"

1 Proyecto de uniformes para policías subterráneos.
2. Preparando la última tanda a las 3 p.m.
EL GRAFICO
Enero 13 de 1915
Año IV - No. 222 Pg. 576
Fotografiado
8 x 15 cms.
Hemeroteca Luis López de Mesa

7. "Notas Cómicas"

Se le dio la carta
Ea sin pilló la suerta Andrés
María -Que a pesar de ser tipo
recomendado- Descendió a la
espantosa maquetaria-
Profesión que requiere tener
hoy día- Un valor, como dicen
semej declaró.
EL GRAFICO
Marzo 18 de 1916
Año VI No. 273 pg. 229
Fotografiado
11 x 15 cms.
Hemeroteca Luis López de
Mesa



8. "La Camisa del Estudiante"

1914
Óleo-litanto
70 x 89 cms.
Cód. Museo Nacional

9. "El Baile"
c. 1920
Lápiz / papel
12 x 17 cms.

Propiedad particular.

10. "La Novia"
c. 1915
Lápiz/papel
22 x 31 cms.

Propiedad particular.

causar tal grado de asombro en el joven pintor pues Alberto Lleras en su semblanza de González Camargo dice: "Fidolfo hablaba de tiempo en tiempo y me daba sin reserva sus opiniones sobre los grandes pintores, desde Giotto hasta nuestros días, aunque por lo que recuerdo su admiración se detenía pausadamente en Cezanne"¹² En estas últimas anotaciones encontramos la clave de la pincelada alargada, del bloque verde que conforma la Sabana hasta la línea del horizonte, —espacio y plano a la vez—, de los muros cubificados, de los trazos simplificadoros, de los azules haciendo sinesis.

Otra influencia y a la vez motivación para trabajar de cierta manera fue su amistad entrañable con su profesor, Roberto Páramo quien dejó huella en más de una generación. Se convidaban a pintar al parque, pintaban en miniatura el piedemonte, el parque del Centenario, de la Independencia y los alrededores de Bogotá que por esa época era todavía la sabana abierta e inmensa "como un mar", al decir de Humboldt. Ninguno de los dos salió del país y tampoco se alejaron mucho de la capital. Páramo y González Camargo se llevaban un poco más de veinte años, sin embargo hay grandes similitudes en la manera humilde de abordar el sujeto de la pintura. También grandes diferencias: la pincelada abierta de González Camargo se enfrenta a la pincelada corta de Páramo, emparentada con la pintura europea de paisaje del siglo XVII. Páramo prescinde de la figura humana; las raras veces que la presenta está integrada de tal forma que es una mancha más o tiene una función específica que consiste en dar la escala de una construcción arquitectónica. Su discípulo, integra la figura humana y muchas veces es la gran protagonista del paisaje; denota además una fina sensibilidad por las modas y costumbres.

Entre las influencias se debe recordar, que por el hecho de tener dos hermanos poetas, en su casa se debía respirar el aire del modernismo, corriente hispanoamericana, propicia para un joven levantado en un país sufrido que exigía evasiones del espíritu.





III. vida artística en una década sombría

Se puede marcar como el comienzo de su vida profesional la exposición de 1910. Al contrario de lo que realmente sucedía en el país, esta exposición representaba una oleada de optimismo; por lo menos esto se revela por las fotografías de la inauguración de los pabellones en el parque de la Independencia. La gente, en gran cantidad, se agrupa alrededor de estas curiosidades arquitectónicas, que son los pabellones de exposiciones. El de estilo egipcio y el triángulo servirán para exposiciones de arte.

La vida artística de González Camargo se lleva a cabo durante diez años; al igual que Van Gogh, con quien se puede parangonar en la tragedia, diez años de producción y actividad artística delirada. Solamente que las historias y los temperamentos del holandés y el colombiano son diferentes; hay un abismo entre el silencioso transcurrir sabanero de González Camargo y el ruidoso drama de Provençe.

La década de 1910 en la cual florece González Camargo es sombría; sombría, porque en ella se hace patente toda la política trazada por Teodoro Roosevelt; el país se había percatado del engaño; las recriminaciones por la guerra de los Mil Dias y la venta de Panamá se hacían más dramáticas. Era evidente el retraso en todos los órdenes. Etapa conflictiva en la que los esfuerzos del partido republicano y de los jóvenes civilistas de los partidos tradicionales por llevar al país a la modernidad, se ven frustrados.

Los gobernantes, conservadores todos, intentaban sacar al país del caos financiero. Miraban con esperanza a los países inversionistas y les ofrecían bonos, riquezas inexploradas y vías sin terminar; sin embargo no llegó ninguna ayuda pues los países estaban embarcados en la

Primera Guerra Mundial y tenían asombrados el triunfo de la revolución rusa. En México había triunfado también la revolución y en Venezuela un dictador tropical impedía mirar al vecino. En Panamá se terminó el canal entre grandes fiestas.

Los artistas traducen los conflictos en creación. Es por ello que en esa década surgen los Panidas que experimentan con León de Greiff que "no he llegado a los veinte años y ya todo me cansa" y "vivo sin esperanza".¹³ Al mismo tiempo Luis C. López ahora "estar como las cosas en los escaparates"; la mayoría de los artistas hacen caricaturas: Pepe Gómez y Ricardo Rendón añaban sus primeras armas.

Los seudónimos se hicieron corrientes; no solo en el caso de León de Greiff, prolífico en ellos, sino todos los artistas que buscaban en la disolución de su identidad una fórmula para sus ansias de evasión. Hasta el reconcentrado González Camargo usó seudónimos. Es posible que sea el quien firma sus primeras caricaturas en El Gráfico como Kam o como Gon. Cam. Luego aparece ya identificado claramente como Gon. Cam.

La caricatura, que desde mediados del siglo XIX había servido de arma en la lucha partidista tomó estatus en revistas como Sansón Carrasco, Buen Humor, Gaceta Cómica y especialmente en el Bogotá Cómico. Esta revista contenía más de 20 caricaturas por número, trabajadas en su mayor parte en xilografía. Es precisamente esta revista la que menciona a González Camargo como caricaturista. En uno de los primeros números explica la importancia de la caricatura y enumera los más destacados artistas de este género: "En Colombia el arte de la caricatura no ha hecho surco, pero es fuerza reconocer que cuenta con adalides consagrados que tributan plenísima al humorismo gráfico del terrero tales como Usategui, Gómez, Pombó, Leúdo, González Camargo, Rendón, Gallo y otros."¹⁴

La caricatura le dio más libertad a los artistas. José María Espinosa al retratar a los bogotanos en el siglo XIX, que se paseaban por el altísimo de la catedral, con las capas llevadas por el viento recuerda las distorsiones de algunos expresionistas. Pepe Gómez, director artístico del Bogotá Cómico llegó a tal libertad en su línea que pasó del art nouveau al expresionismo. Su retrato de Teodoro Roosevelt está realizado con tal fiereza, producto del odio al usurpador y de su talento artístico.

La vida secreta de González Camargo encuentra en la actividad de la caricatura y la ilustración una especie de salida de su ironía. Sin embargo las dos son una consecuencia lógica de su talento de dibujante; el dibujo es el soporte de su arte, no solamente lo enseña como profesor sino que comprende la mayor parte de su obra.

González Camargo se vinculó a los medios impresos desde 1911 cuando comenzó a publicar versos en la revista Letras de la Sociedad Arbolada; son versos de amor, descripciones de lugares, situaciones familiares durante la guerra de los Mil Días y exaltadas defensas del obrero. Algunos fueron escritos durante su adolescencia, pues aparecen fechados en 1901 y otros son contemporáneos de la publicación. Seguramente sin valor literario, arrojan datos de la personalidad del artista. Sus compañeros de trabajo lo debían ver bajo el aspecto triste y dolorido que irradiaba su trabajo poético porque en la interpretación en caricatura que



11. "El Chirral"
c. 1910
Gouache
15 x 20 cms.
Col. Museo Nacional
Propiedad particular.



12. "Atrabales de Rigola"
c. 1910
Óleo/madera
23 x 28 cm
Cat. Museo Nacional.

13. "Atrabales"
c. 1910
Óleo/madera
21 x 33 cm
Cat. Museo Nacional.



hace Pepe Gómez de uno de sus cuadros, en la exposición de 1915, pinta una niña llorando desconsoladamente.

En una de sus últimas colaboraciones en poesía, la cual aparece ilustrada con un autorretrato, se refiere al arroyo que pasa por su calle –aquel que Alberto Lleras recuerda alegre–, como portador de tristezas:

*Que cosas tan tristes murmuran el arroyo/ que pasa
rodando por junto a la acera/ como si en el seno de sus
turbias aguas/ llevara alguna alma que llora y se
queja!*¹³

Tanto dolor y llanto son signos de un ser propicio a la melancolía, sin embargo a través de sus colaboraciones en el Gráfico como diseñador, ilustrador y caricaturista se vislumbra otras variantes de su carácter. La participación en esta publicación, de la cual era director artístico, se puede catalogar en cuatro grupos, A) diseños gráficos de carátulas y viñetas, B) ilustraciones, C) caricaturas, D) reproducciones de sus pinturas, casi todas desaparecidas.

González Camargo como diseñador gráfico trabaja generalmente en base a modelos precolombinos. Los inserta en el nombre de la revista y los combina con trabajos realistas de su propia mano, de otros artistas o fotografías; por ejemplo el dibujo de una cabeza de indio, realizado en carboncillo, versión de una pintura española aparece insertado en una figura prehispánica. El uso de estos temas obedece a una reflexión, que en la década de 1910 toma fuerza: una búsqueda de las raíces basada en la ideología de Nuestra América de Mari, en la influencia de movimientos estilísticos provenientes del Ariel de Rodó y de la poesía de Rubén Darío. El sentido del diseño de González Camargo, lo lleva a unir los motivos prehispánicos con el arte dico, estilo en boga en ese tiempo, pero sin menoscabar el valor de lo autóctono.

Posteriormente las carátulas presentan ilustraciones costumbristas y de arquitectura en los que únicamente conserva de la etapa anterior la tipografía del título: no son reproducciones de sus pinturas aunque tienen su pincelada alargada, por el tono de presentación. Sin embargo las figuras aparecen recortadas sobre cuadros suyos: Dos mujeres conversan en una calle, un perro se muestra atraído por el portacornidas que una de ellas ha dejado en el suelo. Al fondo aparece un cuadro de una calle colonial bogotana. Una joven placera de fresca belleza, con un sombrero que le hace sombra sobre los ojos, sonríe mientras toma una naranja del canasto, detrás de ella está recortada la plaza de mercado. Los cuadros del fondo aparecen firmados gon.cam, y siempre a diferente escala del motivo principal. Las carátulas monocromas, en naranjas o verdes denotan una voluntad de diseño. Se encuentra además palpable su capacidad de dibujante y pintor al interpretar el costumbrismo como sujeto pictórico al margen de la picaresca.

Las ilustraciones interiores acompañan, en primer lugar poesías, especialmente las de José Eustacio Rivera, su





14. "Mirarjes"
Carátula de EL GRAFICO
Enero 29 de 1916
Año VI No. 272
Fotografiado
27 x 19 cms.
Hemeroteca Luis López de
Mesa

15. "Las Crónicas del Barrio"
Carátula de EL GRAFICO
Febrero 12 de 1916
Año VI No. 274
Fotografiado
27 x 19 cms.
Hemeroteca Luis López de
Mesa

contemporáneo y las de Daniel Arias Argáez. También aparecen en la sección cuentos nacionales y de cuentos exóticos. Allí son interpretaciones en las que se observa una disposición por captar la psicología de los personajes, su compenetración con el espacio, ya se trate de un paisaje o de una habitación.

Durante la década de 1910 trabajó en caricatura; colaboró en forma permanente en El Gráfico y esporádicamente en otras publicaciones, entre ellas en un número especial de Bogotá Cómica. Como ya se había anotado anteriormente es posible que se inicie como caricaturista firmando bajo los seudónimos de Kam o de Pathé pues la forma y la línea se parece mucho a sus dibujos ya reconocidos; después ya va a firmar Gon.Cam estos trabajos que en El Gráfico reciben el nombre de notas o apuntes cómicos.

La política es el motivo predominante en estos apuntes aunque una que otra vez trate el costumbrismo y el retrato. El presidente José Vicente Concha y la unión conservadora, la reforma militar y las elecciones indican su preocupación por temas nacionales y su voluntad civilista. La línea por lo general será la misma de sus dibujos de estudio lo que hace que carezcan de la capacidad de síntesis del caricaturista y la crudeza que siempre acompaña este género. Al lado del José Vicente Concha en camisa de fuerza y del Marco Fidel Suárez vestido de mujer, de su contemporáneo Pepe Gómez (Lapió), las sátiras de González Camargo son demasiado bellas para surtir el efecto deseado, esto es, la denuncia: Marco Fidel Suárez se abraza dulcemente a un dirigente conservador; uno y otro se clavan el cuchillo de la disidencia y del directorio, ante el disimulado abrazo, un perro ladra. Sin embargo la práctica de la caricatura en González Camargo es una faceta desconocida que sirve para indicar su escepticismo y fina ironía. Seguramente esta actividad en la década de 1910 le ayudo como salida a su reprimida angustia.

También aparecen en El Gráfico reproducidas muchas obras suyas; pinturas y dibujos hoy desaparecidos que enriquecen el inventario; no solo aparecen para ilustrar notas de arte, como *La camisa del estudiante* en la Exposición Nacional de pintura de agosto de 1916, que ilustra la crítica de Max Grillo, sino como obras de arte para embellecer la revista. Catalogados como dibujos aparecen *Angelus bogotano* de 1912, de reminiscencias simbolistas, *Estudio* de 1916, representa a una mujer leyendo –tema tratado por él con bastante frecuencia–, denota su adhesión a la pintura intimista. *La misa de Gallo*, de 1917, es una de las pinturas reproducidas en las que demuestra que su interés por la luz está por encima del sujeto costumbrista. *Alrededores bogotanos* y *Pantadas y suspiros* de febrero y diciembre de 1921 respectivamente, indican la fecha cercana al colapso que lo apartó de la vida activa.

IV. el pintor

"La constante capacidad de expresarse en formas pictóricas que traducen con refinamiento y originalidad mayores que las de sus contemporáneos, la intimidad de lo real" es lo que hace, según Gonzalo Mallarino que la obra de González Camargo sea "la veta pura de la pintura colombiana entre 1910 y 1920".¹⁶ Crees asimismo el escritor que la obra del pintor está marcada por la "noble autenticidad". Del centenar de pinturas conocidas del artista, divididas en retratos, paisajes, interiores y costumbres, lo que queda ante la incógnita de su pintura son dos palabras: la intimidad y la realidad; las dos transformadas en pintura.

Una de las partes más importantes de su obra son los paisajes, totalmente circunscritos a la Sabana de Bogotá, como los de su profesor y compañero de excursiones pictóricas Roberto Páramo. Realmente la situación de la vivienda de González Camargo en el piedemonte lo integraba al paisaje de forma definitiva. Parafraseando a Braque se podría decir "¿y el mismo no era la Sabana?".¹⁷ Igual que su maestro Páramo no fue más allá de ella. Sus temas de paisaje son el piedemonte con los chircales, el parque del Centenario y la Independencia, Chapinero, Bosa y San Cristóbal.

En los paisajes pintados con pinceladas largas cargadas de color, esto es, "la eficacia temporalizadora del trazo",¹⁸ se observa su distanciamiento del impresionismo. Sin embargo es en el color, en donde se hace más patente esta situación, porque en lugar de desbaratar la forma como en el impresionismo, construye con el color las casas, las figuras y los árboles. El plano azul del cielo del páramo, es un azul propio de los dos mil seiscientos metros de altura. El negro en los trajes de las figuras, —luto inevitable en una época, después de la guerra de los Mil Días—, aparece cortando las superficies para darle mayor fuerza a los tonos rosados y amarillos. En su pintura de paisaje las relaciones con Cézanne, a quien sabemos admiraba se hacen evidentes.

Se ha discutido sobre el costumbrismo en su obra; indudablemente los artistas y escritores colombianos han encontrado en este género, un rico filón para sus obras. La Marquesa de Yolombo, obra maestra de Tomás Carrasquilla que fue publicada al finalizar la década de 1920 confirma que el costumbrismo estaba vigente pero su calidad dependía del tratamiento. Se suele pensar de manera peyorativa de este género. Ni siquiera Andrés de Santa María se liberó de "la mantilla bogotana". El espíritu de la picaresca ronda por América hispánica.

González Camargo pinta las mujeres que llevan bultos, —el mismo tema que trabajó Torres Méndez, el costumbrista colombiano de mediados del siglo XIX—, quienes seguramente pasaban riéndose frente a las tapias de su casa, y convierte ese rir en un hecho pictórico. Las mantillas negras y los sombreros con plumas a la moda en una ofrenda o un bazar de caridad, son direcciones visuales en el espacio. A diferencia del costumbrismo puro, las aguadoras, las fiestas y los mercados no son para él, motivos para registrar sino hechos pictóricos. El gusto de estos temas lo explota también en la caricatura y en la ilustración, como quedó dicho.

Los interiores tienen que ver con su propia vida, fino contraste de luz y sombra. *La carta, La camisa del estudiante,*





16. "Retrato de Mujer"
c. 1913
Óleo/madera
34 x 20 cms.
Propiedad particular.

17. "La Carta"
c. 1915
Óleo/cartón
21 x 16 cms.
Propiedad particular.

18. "La Calle Real"
c. 1915
Óleo/madera
21 x 15 cms.
Propiedad particular.

19. "Sin título"
c. 1920
Óleo/madera
25 x 36 cms.
Propiedad particular.



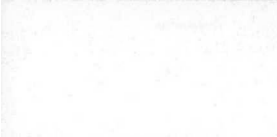
La modista son una versión moderna del claro oscuro de Rembrandt. Su predilección por este pintor holandés aparece consignada en la tradición oral de sus familiares. Aun sin acudir a esta fuente se descubre por el manejo de las formas en los interiores. Las figuras se inclinan sobre libros, cartas o telas y se abstraen en sus respectivos oficios, la habitación se divide en dos, sombra y luz; la mitad de las caras y la superficie blanca de los libros o telas recibe toda la luz; a diferencia del gran maestro holandés los blancos son reemplazados generalmente por delicados tonos rosas. En *La Carta*, seguramente un retrato de su hermana Luisa, quien lo cuidó durante su larga enfermedad, sentada con delantal blanco en el quicio de la casa, inclinada leyendo, es una de sus mejores pinturas; la luz del patio interior bogotano, con plantas, es tan real y la abstracción de la figura tan intensa, que lo que allí se logra como pintura es el precario equilibrio entre abstracción y figuración o entre expresionismo y purismo.

Con sus paisajes e interiores son muchos los nombres de los artistas que se vienen a la mente, además de Cezanne y Rembrandt; pero son quizás Munch y Morandi los que más repetidamente llegan a la memoria al contemplarlos.

Los retratos en menor número, son generalmente de sus familiares, sus hermanos y hermanas. Los autorretratos permiten presagiar a través de su mirada la "terrible tristeza depresiva" en la que se va sumir cuando apenas tiene treinta y siete años.

Su obra, reconocida tardamente es considerada en el presente como una de las más importantes del arte moderno colombiano. Según Alvaro Medina, "Desde Santa María ningún pintor había trabajado con tanto sentido de lo que sensiblemente es la pintura";¹⁸ porque no se trata solamente de su capacidad de colorista, ni del sentimiento al colocar las pinceladas sino porque "era un creador que veía las cosas desde dentro, como acontecimientos plásticos"¹⁹. "La niña solitaria escribiendo en un púlpito, el niño enfermo hundido en un sillón que apenas deja ver su cabeza, la costurera pensativa sentada con la tela en su regazo o las dos mujeres en la sala, la una laborando sobre una mesa y la otra leyendo el periódico, contienen la poesía del hombre que supo mirar a su alrededor para dedicarse a inventariar un infinito número de actitudes humanas que convencen por su silencio vivo"²¹ Allí está el secreto de la intensidad de su intimidad y en ello residió su modernidad. Tomó del espíritu de su tiempo, lo que no pudo aprender en escuelas europeas y realizó una pintura colombiana que bordea los límites del expresionismo.

Su obra no gustaba a sus contemporáneos, lo afirma Francisco Antonio Cano, pero es posible que ninguna obra realmente moderna gustara. No había la preparación para apreciarla; sin embargo, antes de "desertar de su obra",²² antes de guardar su producción en un baúl y de sumirse en una oscura melancólica, inquietaba a los espíritus afines. Un comentario dos años antes de su desertión, condensa su actitud y el poder interno de su obra; "González Camargo —comenta el amigo— casi un asceta, envía unos apuntes que valen como cuadros. Eso dicen sus colegas que sin duda sabrán lo que dicen. Yo estoy de acuerdo con ellos, pero creo que con las facultades que le reconocemos todos podríamos ver cosas de más empuje, sabiéndolo capaz de ello. Es muy



humilde o muy orgulloso? No podemos imaginarlo ignorante de su valer ni productor inconsciente, pero parece que casi todas las veces se contentará con su visión interior y nos dirá sólo una vaga idea de sus propósitos como diciéndose para su capote: 'si me entienden que me entiendan sino que se fastidien'. Puro no se puede negar que uno no pueda pasar indiferente delante de lo que González exhibe'.²³

No se podía, ni se puede hoy en día pasar indiferente ante sus obras porque ellas significaban y lo siguen siendo 'la visión somera y esencial de la realidad'.²⁴ Porque son la presencia entera y atormentada del artista moderno.

BIBLIOGRAFÍA

1. Hugh Honour. *El Romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 573.
2. Simón de Humboldt. *Ensayo de una Descripción Física del Virreinato, La Tierra Inhabitada de la Península de Icaño y de la Nueva-Guayana*. Buenos Aires: Editorial Glen, 1944, p. 211.
3. *Los Plasmantes en Escenas Inhabitadas*, boleta noviembre 28 de 1986, p. 101.
4. Alberto Lleras. *Mi Generación*. Bogotá: Editorial Banco de la República, 1973, p. 5.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. Rukimonero Santos Cano. *El Oficio del Lector*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977, p. 44.
8. *Op. cit.* p. 42.
9. *Op. cit.* p. 149.
10. *Op. cit.* p. 136.
11. *Op. cit.* p. 133.
12. Alberto Lleras. *Op. cit.* p.
13. Leon de Greiff. *Revelada Inocencia en Plástica*. Bogotá: Colcultura, 1985, p. 30.
14. *La Continuidad Moderna* por Luis de Almeida (Geodonomo) en *Boletín Colombiano*, mayo 18 de 1917.
15. *Ascenso del Arroyo* por Fidelo Alfonso González Camargo en *Revista Letras*, Bogotá noviembre de 1917.
16. *Fidelo Alfonso González Camargo* por Gonzalo Maltharino Botero en *El Espectador*, Bogotá, marzo 29 de 1983, p.2.
17. "¿Por mismo no así la humanización?" *Georges Braque* (19182-1963).
18. Gonzalo Maltharino Botero. *Ibid.*
19. Aymar Medina. *Procesos del Arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1978, p.182.
20. *Op. cit.* p. 125.
21. *Op. cit.* p. 138.
22. *Op. cit.* p. 189.
23. *El Crítico*, Agosto 30 de 1919.
24. Germán Robiano Cuhallero. *Plasmas y Conciencia en Historia de Arte Colombiano*. Barcelona/Bogotá: Salvat Editores, 1973, p. 1315, 1316.

BETRIEZ GONZALEZ

Pintora - Investigadora de Historia del Arte. Maestra en Bellas Artes, Universidad de Los Andes. Publicaciones: "Ramon Torres Mendive, entre lo pintoresco y la picaresca", 1985. "Roberto Parame, pintor de la Sabana", 1986. "Jose Gabriel Tatis, un pintor comprometido", 1987.

ESCALA / DIE Revista Escala
Instituto de Investigaciones Estéticas - Universidad Nacional
Bogotá, Colombia, Año 2 - Enero 1987 - ISSN - 0120-8012
Licencia: BIR Min. Gobierno - 272 de Agosto.

directora Ivonne Poni.

consejo editorial Elio Anzo Angue • Gerardo Robiano C. • Carlos Nilo M. • Fernando Montenegro L. • David Serra C.

ases Fidelo Alfonso González Camargo - pintor -
Aureo Suarez González.

agradecimientos
Biblioteca Luis Angel Arango; Herminencia Luis Lopez de Mesa
Colaboración de Constante Topica en la investigación hemero-
gráfica.
Fotografías: Julio Flóres y David Ramirez Molina.

diseño e impresión
ESCALA
calle 30 sur, 17-70 - conmutador: 2878200 - bogotá.

OTROS TITULOS DE LA COLECCIÓN
Luis Angel Arellano - grabador • **Sergio Trujillo** - dibujante
Gustavo Uribe Holguín - músico • **Gustavo Lelong** - ar-
quitecto • **Gustavo Vindemann** - pintor • **Alberto Villa**
Ferre - arquitecto • **Pedro del Gómez** - pintor • **Jesús**
Bermúdez Silva - músico • **Beatriz González** - pintora •
Victor Schmidt - arquitecto • **Felisa Barroeta** - escultora.