
ESCRITOS SOBRE
OBRA
SAMUEL RUIZ

La mirada y el saber; la pintura de Samuel Ruiz

En toda pintura vemos la objetivación de la idea del artista como imagen. Esta puede forzar al observador, por su presencia visual y por su vitalidad, a ser mirada. La imagen atrae, interpela o provoca suscitando una gama de reacciones que van desde un visto al pasar hasta la contemplación. Por contemplar entendemos la acción de mirar profundamente como lo expone Karl Kerenyi en su libro *La religión antigua*, la exigencia de la imagen que suscita la contemplación sería la de un mirar reflexivo. La contemplación daría lugar a un detenerse, un volver a mirar a algo que se trasluce en la imagen y que se revelaría como un saber visto. Ver y saber corresponderían en la dimensión sensorial a un contemplar dirigido a las imágenes visibles en la obra de arte captando en ellas algo que es atemporal, significativo, esencial y efectivo. Ver y saber parecen estar indisolublemente unidos en la obra de Samuel Ruiz.

Danza para una despedida es una de las obras de la exposición titulada **Señales de vida** que más claramente ejemplifica lo anterior. En este lienzo, tríplice de gran formato, el artista combina elementos figurativos con una superficie en la que se entrecruzan múltiples capas de pigmento chorreado. Los motivos que orientan la temática de esta tela aparecen en otras como **Encuentro y Girasoles negros**. El caballo y las flores tienen una significación importante para el artista y son parte de un vocabulario visual recurrente que nos remite a otras exposiciones como la titulada **"Caminata nocturna"** celebrada hace dos años en la Galería Botello. Un motivo nuevo en esta pintura es el retrato de una niña que aparece enmarcado dentro de un verticilo floral. El tallo de la flor sostenida por una mano es un motivo repetido en esta composición, como los ornamentos en los papeles de pared decorativos. El contorno del cuerpo y de la cabeza de un caballo en el que se destaca con dibujo riguroso el ojo de ese animal, aparece repetido también entre las capas de pigmento que le dan a la superficie del lienzo una textura granulosa e irregular. La reiteración no es una redundancia sino que tiene el efecto de unir temáticamente los paneles del tríptico.

Samuel Ruiz además de unir en esta ocasión, como lo hiciera anteriormente, dos modos de representación: la figuración y la abstracción, combina de manera singular los dos regímenes escópicos¹ que los caracterizan. Como si no fuera suficiente evocar con los motivos de sus composiciones, temas de profunda significación personal, él ha abordado también uno de los problemas más acuciantes del arte contemporáneo: la visión y la visualidad. En el espacio de la composición convergen de manera implícita el régimen escópico renacentista y el moderno. El primero se vale del fusionalismo escultórico y el trampantojo y el segundo del fusionalismo óptico. En **Danza para una despedida** el ojo del caballo, punto focal de la cabeza del animal, aparece, como forma modelada por luces y sombras que reiteran su corporalidad. Mientras este detalle es logrado con un marcado realismo, las flores y el cuerpo del caballo se representan mediante contornos que no alcanzan la tercera dimensión. Ellos responden a la manera de ver en el segundo sistema visual. Los contornos de esos motivos sobrepuestos sugieren una profundidad espacial óptica destruyendo junto al chorreado el sentido virtual de la superficie plana del lienzo.

Los dos sistemas de visualidad conforman el trecho a recorrer por la mirada del observador convergiendo en la composición y saboteando cualquier jerarquía visual sugerida por los esquemas mencionados. No obstante, el ojo del caballo, oscuridad profunda y atrayente capta nuestra atención entre los elementos de la composición. Ruiz, al distinguir esa parte del cuerpo del animal mediante una descripción realista del órgano con el que se ve, parece recalcar el tema de la visión como asunto del arte. Sugiere con el caballo un sujeto personificado, interlocutor del observador, que se destaca entre los motivos de la composición por ser aquel que puede establecer mejor una relación paricida a la de los personajes de algunas pinturas religiosas renacentistas absortos en sacra conversación.

"Señales de vida"

La importancia de estar vivo y dar gracias por solo estarlo, poder marcarlo en el tiempo para corroborar el hecho de haber vivido "Señales de vida" simbolismos mágicos, formas eternas, talesmanes construidos de color y forma, cronización aleatoria de momentos, circunstancias, alegrías y tristezas, transferidas a símbolos propios.

Formas concatenadas que el pintor como experto jugador de solitario dispone tratando de que la partida sea cada vez mejor, más difícil, buscando que el resultado sea ganarse el mismo la partida... lo imposible.

Reciclando símbolos, dejándolos emerger, resurgir de el fondo subconsciente esquivando lógicas y por qué, válidos por sí solos, se volvieron fuertes con el repetitivo, consecutivo oficio de pintar, formas estrididas de mi realidad inmediata, de mi entorno, usados siempre para buscar respuesta a la eterna pregunta humana.

La tema se transforma en una línea, dos tonos hacen la diferencia, el aire, superficies llenas de color, de gestualidad expresiva, formando un micro mundo plástico.

Las pinturas son marcos de vida semejantes a señales hechas en el tronco de un árbol, huellas en el tiempo, rastros de vida equívocos desde su intenor sin más vestido que las líneas y colores; se trata de juntar piezas de valioso significado, organizar información, dejar señales para los que vienen, señas importantes para los que vivimos en un mundo que todavía no está listo para funcionar dentro de parámetros de armonía y equidad.

S.R., San Juan, febrero 8 del 2006



El que observa desde afuera y el que mira desde dentro de la imagen, entrelazado, formaría una relación recíproca indisoluble. Dado los entranes y salientes que definen el modelado del ojo del caballo pareciera que el recorrido visual de la composición seguiera en su totalidad las líneas que conforman el túnel imaginario en la pintura ordenada por el sistema matemático perspectivo en el régimen escópico renacentista. Las formas proporcionales a su ubicación y en un espacio concebido racionalmente y un punto de mira único para todas las líneas paralelas, no caracteriza esta composición. El movimiento del ojo del observador hacia dentro de la imagen tiene como guías las capas de pigmento yuxtapuestas. La imagen captada es esencialmente óptica. Este movimiento es a su vez interferido por el del rastro de un extremo al otro del tríptico, determinado por la repetición de los motivos y las formas planas a lo ancho de los tres paneles. A la vez que el observador rastrea las formas en el espacio descubre las huellas del proceso creativo registrado en las capas de pigmento yuxtapuestas. La visión obtenida de la forma no es instantánea como la que se tiene en muchas obras del arte abstracto. En la obra de Ruiz está ausente la planimetría total que le confería la inmediatez absoluta a la imagen. Por el contrario lo que contemplamos es

una visión en el tiempo, el tiempo que toma ver las formas y las capas con detenimiento. La convergencia en la pintura de dos sistemas de visión diferentes puede interpretarse como la posibilidad de emplear simultáneamente vías distintas para alcanzar el conocimiento.

Danza para una despedida reafirma también el sentido de la visualidad y de la visión con los elementos iconográficos: el ojo, la flor y el caballo. Estos no sólo condensarían los significados dados a ellos por el artista sino también la tradición que los identifica con arquetipos. El ojo asociado al sol y a la luz que ilumina se vincula al tema del conocimiento. Lo mismo podría decirse de las flores y los caballos. Según Juan Eduardo Ciriot:

"La expresión de Plotino, que el ojo no podría ver el sol si no fuese en cierto modo un sol, expone el fondo y la esencia de la cuestión. Siendo el sol foco de luz y esta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender".

La flor, marco para el retrato de la niña es, una imagen arquetípica del alma. Su verticilo recuerda la forma del ojo y es la parte que destaca el artista en varias obras. Las flores en la alquimia son estrellas fugaces y productos de la obra del sol símbolo asociado con la sabiduría. El caballo perteneciente a la zona natural, representa por una parte el lado inconsciente e instintivo del ser humano y por otra el poder de la clarividencia. El clarividente es el que puede discernir y comprender. La rica iconografía, al igual que la construcción espacial en la pintura de Samuel Ruiz, traducen de manera puntual el atencioso de la mirada desde la dimensión sensorial hasta la idea. Nos impulsan a mirar profundamente con nuestra mirada en una zona donde confluyen el ver y el saber a encontramos con ese 'algo' que ya no vemos con los ojos pero que intuímos en la imagen.

Ingrid M. Jimenez Martínez, Ph. D.
14 de febrero de 2006, San Juan

¹ Traducido de 'scopic'.

² Juan Eduardo Ciriot, Diccionario de símbolos, Madrid: Ediciones Siruela, 1997, Pág. 345.

datos gráficos



Nace en Colombia (1957). Ha estudiado con diferentes Maestros: Mario Bustamante, Colombia (1976); Rodolfo Abularach, Guatemala (1983); Manuel Aylón, España (1985); Juan Valladares, París (1986); entre otros. Estos talleres han incluido: serigrafía, dibujo, pintura al óleo y otras técnicas mixtas. Entre las distinciones recibidas tiene las siguientes: Mención, Bernal de Tawán (1987); Mención, Gran Salón de Agosto, Fundación Gilberto Alzate, Bogotá (1987); y Primer Premio, Salón del Desquite, Manizales (1983).

Exposiciones individuales: 2006 Galería Botello, Viejo San Juan | 2004 Galería Botello, Hato Rey PR | 2002 Galería Botello, Hato Rey PR | 2001 Biaggio-Fauri Fine Art, San Juan PR | 2000 Galería Origen, Bogotá, Colombia | Galería Pluma, Bogotá, Colombia | 1999 Galería Origen, Bogotá, Colombia | 1998 Sala de Exposición, Consulado Gen. Colombia, Miami, FL | 1997 Forum de las Artes, San Juan PR | 1992 Colombia Americano, Pereira; Galería Anela, Frankfurt, Alemania

Exposiciones colectivas (selección): 1994 Galerie Haus Salem, Ratingen, Alemania; Galería Rita Thésis, Geisenkirchen, Alemania; Galería Banco Ganadero, Medellín Colombia | 1993 Galerie Rita Thésis, Geisenkirchen, Alemania | 1989 VI Salón de Nominados, Premio Alcázar Avendaño, Iber Arte Galería, Bogotá | 1988 Bernal de Tawán | 1987 Salón de Agosto, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá | 1986 Gallery Oltantay, New York; el Salón Asociación Artistas de Risaraldo; Galería Taller, Pereira | 1985 Fomento al Turismo, Pereira; 3 Propuestas Gráficas, Colombo Americano, Pereira | 1984 IV Salón Regional de Artes Visuales, Tunja | 1983 Salón del Desquite, Manizales; Amigos del arte, Salón de Agosto, Pereira, Centro de Arte Actual, Pereira; Arte Novo, Pereira | 1982 Fomento y Turismo, Pereira; Galería "El social"

Convocatoria ritual

La obra reciente de Samuel Ruíz nos convoca a volver a ver lo que, en algunos casos, se expresa por la duplicidad. No es suficiente plantear o mostrar una imagen, un tema o un motivo una vez, ellos deben ser reiterados.

Pareciera que el artista enmarcara el proceso de volver a mirar en la definición del ritual. Si éste es asumido como un conjunto de acciones de valor simbólico proscritas, en este caso no por la religión o la tradición, sino por el arte, en intervalos regulares o en ocasiones específicas el ritual forzaría al observador a cumplir con lo que la obra le impone. Ella se presenta como una ofrenda, una feria o un gran árbol. La conjunción temática de los motivos icnográficos anteriores suscita asociaciones con los ritos y su atmósfera festiva en los cultos de la Antigüedad. Lo humano y el entorno natural sería en la obra de Samuel Ruíz parte de un mundo festivo y esplendoroso enlazado temáticamente con las exposiciones anteriores que presentó en Galería Botello: **Caminata nocturna**, (2004) y **Señales de vida** (2006).

La naturaleza transmutada y transfigurada, elevada a alturas intemporales en el paisaje pictórico y el ser humano identificado como un viajero en la obra, nos hace pensar en un peregrinaje por una senda hace mucho tiempo perdida o no alcanzada.

Los inicios de la historia del género del paisaje en Occidente, coinciden con la secularización de la imagen religiosa y la imposición de la mirada empírica- científica. Este florecimiento del paisaje como espacio en donde se mueven las figuras representativas del mito cristiano y más tarde las de los exploradores y conquistadores; luego la de los científicos ilustrados, da pie para el desarrollo de una *istoria* humana que no puede prescindir del entorno natural. Esa historia humana revela en la imagen al inicio de la modernidad el antagonismo entre naturaleza y *homo faber*. El ser humano, anteponiendo la razón instrumental al equilibrio entre natura y artificio a aquello que no es parte de ella, sometió el entorno dando como resultado en el presente siglo a la deforestación, la contaminación y la destrucción de cientos de ecosistemas. Artistas como Samuel Ruíz, ante la realidad de un mundo re-significado por el capital y desvalorizado como lugar del ritual, lo transfiguran en el espacio de la representación sirviéndose de las posibilidades del medio. La tarea del arte sería para él objetivar una armonía, ausente en el real y símbolo de una pérdida en la naturaleza y para el hombre.

El arte mostraría el peregrinaje del artista viajero, como en **Caminata nocturna**, una de sus exposiciones anteriores y en la presente selección, **Convocatoria ritual**. Este peregrino del planeta, como el que aparece en una de sus composiciones titulada **Viajero**, enfrenta un mundo escindido, doble como el que aparece en **Dupla**.

Convocatoria ritual sugiere la ritualización del mundo mediante la fusión de la naturaleza y la figura en el espacio de la representación. Enlazados están mediante una técnica que yuxtapone las capas de colores descriptivas de una superficie que parece idéntica en la naturaleza y en la de las figuras. **Viajero** enlaza la figura al fondo transparentando las formas del entorno. El fondo dividido en **Dupla** y en **Viajero** simbolizaría las dos caras de una misma moneda que solamente varía en color. No obstante, pareciera que en obras como **Flora**, **El gran árbol** y **Ofrenda** regresáramos imaginariamente al momento cuando el hombre y el mundo eran uno. En **Flora**, el proceso de fusionar todos los elementos de la composición muestra a la naturaleza indiferenciada en sus elementos constitutivos. En el espacio de la representación no se configura un orden jerárquico, perspectivo, o geométrico, las formas de la naturaleza entremezcladas únicamente muestran algunos contornos y estos inclusive se sangran en otros. Ruíz reafirma la teoría del paisaje de Georg Simmel de que las barreras del paisaje (artístico) son deshechas constantemente por la Naturaleza.

Unida a la fusión de los elementos, la estrategia de la repetición pareciera recordarnos no sólo el aspecto ornamental del paisaje, sino también su contundencia. El caballo, las flores, el árbol y la figura aparecen reiterados en diferentes composiciones. En la obra **Feria multicolor** la figura y el caballo son reiteraciones multicolores. La transparencia de uno revela al otro en intervalos regulares de espacio que recuerdan las pinturas chinas en rollos. Los artistas chinos, en un intento por superar los límites físicos del medio, recurrieron al formato del rollo para recrear la experiencia temporal de la contemplación del paisaje en la acción de desenrollar las formas pintadas. Esta idea de insistir en un motivo como el del caballo sugiere asociaciones con la actividad periódica de la naturaleza, siendo este animal símbolo de movimientos cíclicos. El sentido de un movimiento cíclico o del eterno retorno del cual han hablado elocuentemente mitólogos como Mircea Eliade, describe el ritual como actividad humana destinada al cumplimiento de obligaciones, a la satisfacción de necesidades, a la sumisión, al respeto y al placer, que, en el caso del arte, estaría asociado con un volver a ver. A través de las obras de arte tenemos la oportunidad de renovar y convocar el ritual en el mundo. Samuel Ruíz nos da con su arte un motivo para hacerlo.

Ingrid M. Jimenez, Ph.D.
San Juan, 10 de marzo de 2008

La resolución de los opuestos o Visión nocturna de Samuel Ruíz

La pintura de Samuel Ruíz como la filosofía de Heráclito, el pensador jonio, nos remite a una reflexión sobre la armonía de los contrarios en la búsqueda de unas claves que nos expliquen el misterio de la vida. Ruíz señala que está: "Buscando siempre el equilibrio entre lo abstracto y lo concreto, lo positivo y lo negativo, el yin y el yan condición eterna que hace que todo gire y se transforme, recordando la naturaleza donde todo se crea y se destruye, viviendo siempre en esa espiral no tan mítica que es la vida".

La idea del equilibrio entre lo abstracto y lo concreto lo positivo y lo negativo, contenida en el señalamiento del artista es un eco del conocido aforismo de Heráclito: "Lo contrario se pone de acuerdo; y de lo diverso la más hermosa armonía, pues todas las cosas se originan en la discordia". Las telas de Ruíz son el resultado de elementos y aspectos contrapuestos, que alcanzan la unidad en la hibridez. Su práctica, contraria a los postulados puristas de la estética formalista según expuesta en 1939 por Clement Greenberg en su famoso ensayo **Avant Garde and Kitsch**, se muestra a favor de una pintura figurativa que hace alarde de estrategias típicas de la pintura abstracta. Sesenta años atrás la sentencia de muerte de la pintura figurativa por Clement Greenberg determinó dos visiones irreconciliables: por un lado, la pintura abstracta como presencia y por otro lado, la pintura figurativa como representación. Esta última en aquel momento, según Greenberg, sólo podía aspirar a ser kitsch. Tanto Greenberg como Michael Fried y otros críticos formularon una teoría del arte abstracto en la que se asumía la immanencia como un aspecto esencial de la abstracción. De acuerdo a esa postura la presencia material de los elementos formales era equivalente a la plenitud ontológica de la obra de arte. Los elementos formales de la obra, la forma, el color, las texturas y las líneas, su existencia visual eran suficientes en sí mismas para decretar su autonomía. La teoría artística equiparó formalismo con presencia y materia con esencia. La presencia como manifestación del ser repleto de immanencia se convirtió en el fundamento de la abstracción. La teoría formalista asumió también que las cualidades de la pura abstracción le daban a la obra su valor estético y eran las necesarias para preservar ciertos valores dentro de la cultura. La oposición declarada entre figuración y abstracción implicó una renuncia por un lado al elitismo de la abstracción y por otro a los valores compartidos de la figuración. Planteado de otra manera representó también la renuncia al conservadurismo de la figuración por la aspiración a la promesa de libertad de la abstracción.¹

Otra crítica y otra práctica dismantelaron el reduccionismo formalista de Greenberg². Larry Rivers con el lienzo titulado **Washington Crossing the Delaware** (1953) y Robert Rauschenberg con su obra **Bed** (1955), posteriormente demostraron que, "sólo lo que se contrapone se une", traspasando y superando con inusual heterodoxia los postulados más sagrados del arte abstracto. Estos artistas fueron los primeros de su generación que aunaron dos caras tan extremas de las fuentes del arte contemporáneo: la pintura tradicional y las prácticas del expresionismo abstracto y la pintura de acción.

Siguiendo la pauta de Rivers y Rauschenberg, Samuel Ruíz hace de lo antitético un recorrido circular.

Ruiz ha expresado: "Tengo la inmensa necesidad de contar lo que siento y pienso por medio de la pintura, los caballos, la figura humana entremezclados como un jeroglífico acompañado del color y la textura produciendo una sinfonía visual". Los jeroglíficos operan en su obra como parte de un lenguaje abstracto que produce significación. El arte de Ruíz podría pensarse como un poema pictórico que unifica el dibujo clásico académico con las técnicas modernas: el trazo suelto, y el chorreado. Mediante éstos y las transparencias de las capas de color delimita las figuras y los motivos que destacan por su inmaterialidad. Esta inmaterialidad de las figuras contrasta con la materialidad de los pigmentos y la superficie del lienzo y los trazos. Opera en la obra de este artista una inversión de los efectos y notas características de la figuración y la abstracción que revierte en un lenguaje propio. Las figuras y los motivos de la naturaleza se hacen inmatrimales mediante las transparencias del color y las 'aguadas' y a su vez, los trazos abstractos cargados de pigmento reafirman sobre la superficie del lienzo su materialidad. La superficie de esta pintura se activa con los rayados y el chorreado que de ninguna manera son tímidos, pero que no mitigan el interés por los motivos figurativos.

Parecería que Ruíz, consciente del legado vanguardista, insistiera en contrastar la espontaneidad y la experimentación del arte de principios de siglo XX y las prácticas del arte abstracto de mediados de siglo XX con un dibujo en el que se atisba la proporción y al canon clásico. Mientras que el dibujo clásico se estimó por su rigurosidad, concreción y fidelidad al referente que le inspira, la práctica vanguardista fue irreverente con las reglas, descuidó o abandonó el realismo de las formas y valoró el desparpajo y el riesgo del trazo. No obstante, el trazo espontáneo y el chorreado no parecen funcionar en la obra de Ruíz como una expresión de la individualidad del artista sino como uno entre otros 'jeroglíficos' que caracteriza su lenguaje expresivo. El dibujo, la figuración en sus obras no desestima el referente, no obstante, éste no es un fin en sí mismo, sirve de contraste a los rasgos más espontáneos de esta pintura y se define por las sutilezas de las capas de luz y en algunos casos por los rayados y patrones geométricos. En sus pinturas se advierte una insistencia de que cada práctica o tradición, ya sea la académica o la moderna, depende de la otra para lograr su identidad en el universo de la que es parte.

El díptico titulado **Zeus**, es un acercamiento en gran formato de dos objetos ubicados con cálculo en un rincón conformado por las líneas de tensión del espacio perspectivo. Sugieren estos recipientes de uso cotidiano la dualidad que caracteriza la obra de Ruíz, el contraste de los opuestos y su interdependencia. La mirada que se registra en esta representación escruta los objetos desde un ángulo que hace visible el interior de la vasija del lado izquierdo, definido por un trazo suelto que transparenta capas de colores opacos y líneas. El universo de este entorno como el de la filosofía de Heráclito está irremisiblemente inscrito en una dualidad que evoca, por un lado, tensión y oposición entre los objetos y por otro, una visión unitaria de la composición. La oposición se registra entre la geometría que describe e impone un orden espacial a los objetos- la vasija y la regadera- y la espontaneidad del trazo, la materialidad del pigmento y las salpicaduras de color. Estas características de la composición funcionan de dos maneras contrarias. La ubicación espacial de los objetos remite al sistema ilusorio de la pintura como representación, mientras que, el trazo espontáneo y la materialidad del pigmento reafirman la superficie plana, la pintura como presencia según la describió Greenberg. Asimismo, la oposición de los contrarios se logra mediante un contraste de la corporeidad de los objetos y la igualdad de sus texturas. El universo de **Zeus** parece hecho del mismo material, como si la unidad y la resolución de los contrarios residieran en la negación de la diferenciación material. La 'esencia' de este universo no parece residir ni en la materialidad de los trazos cargados con pigmento ni en la representación de los objetos sino en la conjunción y acoplamiento de estos aspectos.

¹ Véase Paul Wood, et al. **Modernism in Dispute. Art Since the Forties**. Nueva Haven y Londres. Yale University Press y Open University. 1993. Pág. 251.

² El crítico Leo Steinberg en 1972 denominó posmodernas las nuevas prácticas en el arte contemporáneo. El se refería específicamente a las pinturas de medios mixtos de Robert Rauschenberg.



Cat. #1

Se advierte, entre las estrategias del arte en la posmodernidad, un regreso a temas y géneros, técnicas y prácticas considerados internacionales por el modernismo. El género del bodegón se retoma en **Zeus** para destacar la cotidianidad a gran escala, una que asegura la presencia perpetuamente simbolizada del sujeto. La regadera y la vasija en el rincón definido por las coordenadas del dibujo perspectivo, se revisten de dignidad simbólica. Podrían personificar relaciones humanas o encarnar lazos afectivos. Los objetos utilitarios, inmortales hasta que son relegados al tacho de la basura, podrían también asumirse como parte de una realidad pretérita, distinta a la de los objetos que hoy día pueblan el entorno cotidiano: los electrodomésticos, el televisor, el celular y el ordenador. La función de estos objetos como recipientes parece insignificante en comparación a su función como elementos que establecen relaciones pictóricas en la composición. El recipiente en **Grial**, de igual manera, en apariencia no es de interés, resalta por su protagonismo en la composición, su escala, y por la maraña de trazos que lo conforman y lo unen al fondo y por el sentido mítico y religioso con el que se relaciona. La maraña de trazos que parecen flotar por encima de la superficie de la vasija compite eficazmente con la imagen del objeto. Las capas densas de pintura describen la iluminación inusual que irradia de este objeto, nos advierten que las estrategias pictóricas tienen la función de elevar lo formalmente insignificante a la dimensión del arte. De igual manera tienen la función de sugerir

el sentido iconográfico profundo que tiene este objeto en la cultura cristiana. El Grial, en la tradición, fue la copa usada por Cristo en la Última Cena y en la que José de Arimatea recogió la sangre del Salvador luego de la crucifixión. Incorporado en las leyendas relacionadas con el Rey Arturo y en los cuentos folclóricos celtas, entre otros, es un objeto que simboliza la búsqueda de un ideal inalcanzable.

Narciso, diptico en tela, presenta una figura a gran escala, con la cabeza vuelta hacia un lado y un punto de vista bajo como el del lienzo titulado **Zeus**. Al igual que en **Visión nocturna** y **Caminata nocturna** la anatomía de la figura no se describe mediante el modelado de las formas, la gradación de tonalidades y la descripción detallada. La figura de **Narciso** es definida por una silueta que encierra capas de color transparentes y aguadas opacas empujando el medio en un alarde de virtuosismo técnico. El punto de vista bajo, que permite captar las sutilezas de la cabeza de la figura, nos revela que al igual que el Narciso del mito griego, éste aparece ensimismado, pero a diferencia del griego, no contempla las aguas sino que parece estar sumergido en ellas, un entorno de peces y formas marinas que flotan en su alrededor. Forma y contenido se entrelazan armoniosamente, son el punto de unión de la superficie plana, la materialidad de los pigmentos y la profundidad espacial del paisaje marino, eco del sentido psíquico del mito griego.

En **Caminata nocturna**, **Fiesta dragón**, **Reflejo lunar** y **Visión nocturna** son cuatro telas en las que predomina el motivo de las piernas. La imagen, fantasmagórica de unas piernas en movimiento en **Caminata nocturna** nos recuerda las piernas de los kouroi griegos, una adelantada a la otra, pero a diferencia de esas, son extremidades huecas, que no describen la lisura de la piel o los volúmenes de las formas. Estas son piernas, que a diferencia también de las patas del caballo que aparece en **Caminata nocturna**, no proyectan sus sombras, y distintas a las que aparecen en **Reflejo lunar**, no irradian luz. ¿Son acaso las piernas una metáfora del caminar o del caminante que ha tomado el sendero creativo? ¿Podría el cuerpo fragmentado, acéfalo, su parte inferior privilegiada en la composición, ser una alusión a la sexualidad humana? El mismo motivo repetido es significativo en **Fiesta dragón**. Un doble sentido se registra en este lienzo. Dos de las figuras tiene el sexo tapado con unas ramas, recuerdan las representaciones de Adán y Eva como en el grabado de Durero titulado **Adán y Eva**. ¿Podrían estos motivos asociarse con la desnudez de la naturaleza? El follaje en la imagen amenaza con tapar completamente los cuerpos de estas figuras, mientras que las capas transparentes que describen las formas de la naturaleza ordenan a la vez los planos de profundidad en la composición. Asociada la sexualidad en el mito de Adán y Eva a una consciencia del ser y del cuerpo, abre dicha asociación la posibilidad en esta obra de una interpretación que de cuenta de la contingencia y transitoriedad del cuerpo frente a la naturaleza perenne o por otra parte, que de cuenta de la naturaleza específica del ser humano expresada en su sexualidad.

Caminata nocturna, **Reflejo lunar** y **Visión nocturna** son títulos significativos que adelantan una lectura sobre las obras y sugieren una epistemología de la visión. Se añan en los tres títulos el sentido de la caminata como un proceso y los del reflejo y la visión como grados de conocimiento. No obstante, el conocimiento se relaciona con la noche y con el reflejo, grados de oscuridad. En **Visión nocturna** una figura sentada con la cabeza vuelta hacia un lado muestra un rostro sin ojos, éstos como las piernas son las áreas de mayor iluminación en el lienzo. Sugiere esta pintura que la falta de ojos no es falta de visión, por el contrario, la visión nocturna es la de lo invisible que como se narra en la alegoría de la caverna de Platón es la ceguera en el momento en que el alma apartada de las impresiones

sensoriales turbadoras de lo corporal se eleva a su lugar de origen para estar de nuevo en presencia de la Luz. La visión es dada a aquellos que como el adivino ciego en la tragedia de **Edipo Rey** anticipa una verdad. La figura en la pintura fuera como el adivino ciego, quien a pesar de su ceguera sensorial, su fina sensibilidad le procura una visión más profunda de las cosas. Capta este ciego la verdadera realidad que escapa al vidente Edipo. Después de todo la auténtica realidad --como en Platón-- no es objeto de la visión sensorial, de aquella que captamos con los ojos de la cara. La auténtica realidad la captamos cuando agudicemos nuestra visión interior, intelectual, espiritual. Idea que también se recoge en las palabras de San Pablo cuando él dice: "Ahora vemos por espejo, oscuramente; pero entonces veremos cara a cara".³

El título de **Reflejo lunar** y la obra sugieren que la parte iluminada es el área inferior del cuerpo. Esta como metáfora del mundo sensorial, es el equivalente del nivel más bajo de conocimiento en el esquema platónico. El ser humano en ese estrato es dominado por los sentidos y es menos dueño de sí mismo. De igual manera, la figura del hombre en la pintura de Ruiz, con su cuerpo fragmentado, desvinculado de su parte superior, e iluminado por un reflejo, parece como si se le hubiese vedado el conocimiento racional. El cuerpo fragmentado, recuerdo de los bocetos académicos, es una metáfora de una privación irrevocable, de una pesadumbre agria por la pérdida de una plenitud, quizás aquella perdida en la modernidad. **Reflejo lunar** podría interpretarse también como el reflejo de una actualidad fragmentada, en la que los signos sólo pueden aspirar a aparecer recortados. Esa obra como un hilo conductor nos regresa a **Narciso** y entronca con **Lámpara china**, allí la luz no proviene de una astro sino de una fuente inferior. Podría contrastarse el sentido de la lámpara china con el del Grial en el lienzo del mismo título. La lámpara sugiere como fuente de luz un conocimiento inferior diferente al Grial que como símbolo de una caminata espiritual tiene de norte un conocimiento superior a Dios. Considerado un objeto mutante, en la tradición iconográfica, capaz de devolver la vida, fue asociado con la piedra filosofal de los alquimistas o con los Thummim y Urim, objetos judíos que estaban hechos para encender fuegos de la luz del sol. El sentido de Grial en el conjunto de obras en esta exposición reafirma la tendencia al enfrentamiento de los opuestos: mientras la escisión del ser humano se expresa mediante la fragmentación de los motivos, lo divino o el conocimiento superior simbolizado en el Grial se manifiesta esplendoroso en la concreción de un objeto insignificante que irradia luz sugerida por la alquimia del arte de la pintura.

La propuesta pictórica de Samuel Ruiz sutil y compleja renueva la idea del arte como conocimiento y la del enfrentamiento de los contrarios en la aspiración de cerrar un círculo poniendo de acuerdo lo contrario y logrando crear de "lo diverso la más hermosa armonía." Después de todo como diría Heráclito "todas las cosas se originan en la discordia". La obra de Ruiz es muestra de la ambigüedad de los signos en la unidad de la composición, el acoplamiento de las fuentes diversas y la unión temática de los contrarios, no obstante, también es ejemplo del principio unificador que ha caracterizado la plástica en la posmodernidad: el cambio en el modo de significar el arte.

Ingrid M Jiménez Martínez, Ph.D.
8 de febrero de 2004 • San Juan

datos biográficos

Nace en Colombia (1957). Ha estudiado con diferentes Maestros: Mario Bustamante, Colombia (1976); Rodolfo Abularach, Guatemala y Marcos Irizarry, Colombia (1983); Manuel Avillon, España (1985); Juan Valladares, París (1988); entre otros. Estos talleres han incluido: serigrafía, dibujo, pintura al óleo y otras técnicas mixtas. Entre las distinciones recibidas tiene las siguientes: Mención, Bienal de Taiwan (1987); Mención, Gran Salón de Agosto, Fundación Gilberto Alzate, Bogotá (1987); y Primer Premio, Salón del Desquite, Manizales (1983).

Distinciones

1992 Mención, Salón de Agosto, Pereira, Colombia | 1987 Mención Gran Salón de Agosto, Bogotá, Colombia | 1983 Primer premio, Salón del Desquite, Manizales

Exposiciones individuales

2002 Galería Botello, Hato Rey PR | 2001 Biaggi-Fauré Fine Art, San Juan PR | 2000 Galería Origen, Bogotá, Colombia • Galería Pluma, Bogotá, Colombia | 1999 Galería Origen, Bogotá, Colombia | 1998 Sala de Exposición, Consulado Gen. Colombia, Miami, FL | 1997 Forum de las Artes, San Juan PR | 1992 Colombo Americano, Pereira • Galería Ariela, Frankfurt, Alemania

Exposiciones colectivas (selección)

1994 Galerie Raus Salem, Ralingen, Alemania • Galería Rita Thésis, Gelsenkirchen, Alemania • Galería Banco Ganadero, Medellín Colombia | 1993 Galerie Rita Thésis, Gelsenkirchen, Alemania | 1989 VI Salón de Nominados, Premio Alzate Avendaña • Iber Arte Galerie, Bogotá | 1988 Bienal de Taiwan | 1987 Salón de Agosto, Fundación Gilberto Alzate Avendaña, Bogotá | 1986 Gallery Ollantay, New York • II Salón Asociación Artistas de Risaraldo • Galería Taller, Pereira | 1985 Fomento al Turismo, Pereira • 3 Propuestas Gráficas, Colombo Americano, Pereira | 1984 IV Salón Regional de Artes Visuales, Tunja | 1983 Salón del Desquite, Manizales • Amigos del arte, Salón de Agosto, Pereira • Centro de Arte Actual, Pereira • Arte Novo, Pereira | 1982 Fomento y Turismo, Pereira • Galería "El sócalo"

BELLEZA Y BESTIALIDAD EN LA OBRA DE SAMUEL RUIZ

Yo no termino de saciarme con la nueva colección de obras de Samuel Ruíz, en las que fusiona ancas de caballos con jinetes desnudos en una infinidad de gestualidades. Le encantan a este pintor esas bestias -le parecen agradecidos sus largos cuellos y crines, se disfruta sus cascotes y pechos-, y ha dado en enredarlas con humanos que quisieran montarlas. No sabe uno si se trata de imágenes violentas o dinámicas, lo cierto es que por momentos se llega a creer que van a saltarse los marcos del cuadro, o a destrozarlos a cabezazos, como si se tratara de cercas que les impiden emprender la huida. Uno jura que dentro de un rato van a terminar desbaratando el bastidor. Tal vez por eso tiene también cuadros partidos en tres como si lo que quisiera fuera enjaular por separado las fracciones de sus figuras para que se goze cada cuál su encierro y para que se busquen como fieras, a veces unas a otras desde sus respectivos espacios, y se armen o se amen como en un juego de rompecabezas. Todo al gusto de quién las cuelgue en la pared. Hay pocos rostros en estas pinturas, y los que son inevitables están apenas sugeridos o volteados, y no porque Samuel no sea un calificado retratista sino porque el artista quiere que sea el cuerpo el que saque la cara por ellos. En la presente colección se ven caballos más reposados, sin una relación tan brutal con las personas que se les arriman y los consienten. En estos cuadros se advierte que el énfasis se le ha dado más al color, al óleo, al relieve, que a la expresividad arisca de cuando los dibuja al carboncillo. Va sin relinchos la cosa. El descanso del guerrero.

Lisandro Duque Naranjo

Premio Nacional de Guión Largometraje-Colombia

Desde siempre pinto y dibujo caballos con seres humanos que son para mí símbolos, mezclas exactas, semejando ser jeroglíficos cargados de energía producida por la tensión y la distensión de esos cuerpos vivos, tratando de lograr un equilibrio semejante a la misma naturaleza, donde todos los elementos existentes se unen en variedades, cantidades y proporciones precisas, dando como resultado seres distintos con vibraciones variadas. Una búsqueda y definición entre lo abstracto y lo concreto teniendo la certeza que todo se transforma o es susceptible de hacerlo, en el eterno espiral mítico que es la vida.

Samuel Ruíz

BIAGGI FAURE
FINE ART

Picasso podía ufanarse de su suerte al afirmar que en materia de arte él no buscaba sino que encontraba; pero ciertamente no es eso lo común: lo común en nuestro tiempo es que quien tiene alma de artista se esfuerce en buscar y proponernos sus búsquedas – las famosas recherches francesas –, casi la razón de ser de los que entienden que su labor es más de creación que imitación. Y esto es lo que principalmente caracteriza la labor del joven pintor colombiano Samuel Ruiz, presente ahora en Puerto Rico.

Dibujante autodidacta, se afirma sobre todo en el siempre sugestivo tema de la figura humana, mas no sobre modelo natural, pues él prefiere no verla sino recordarla y “saberla”, tal vez para así obtener más el derecho a la libertad de búsqueda. Imágenes poderosamente sombreadas y levemente coloreadas las suyas, en algunas parece procurar la idea de la ascensional mientras que en ensayos más recientes nos propone su actual inquietud respecto de cómo puede hallar un difícil coloquio estético entre la semifiguración, la textura informal y lo sígnico.

En tal coyuntura está; coyuntura crítica por cierto, pero ¡ay del santo y del artista que prefiera huir de esas crisis que matan o consolida!. Conociendo la voluntad y el trayecto de Samuel Ruiz podríamos asegurar que la suya es de las segundas, por fortuna.

F. Gil Tovar

Belleza y bestialidad en la pintura de Samuel Ruiz.

Por: Lisandro Duque Naranjo.

Yo no termino de saciarme con una colección de cuadros en carboncillo y sanguina, en los que Samuel Ruiz fusiona ancas de caballos con jinetes desnudos, en gestualidades no se sabe si épicas o eróticas. Le encantan a éste pintor esas bestias – le parecen agradecidos sus largos cuellos y crines, se disfruta sus cascotes y pechos -, y ha dado en enredarlas con humanos que quisieran montarlas. Algo hay de licencioso y remoto es esa promiscuidad entre cristianos y equinos. Sugerencia de orgías ecuestres, que le han puesto a galopar al pintor los pinceles hasta el extremo de que las nalgas de sus figuras femeninas son, en realidad, grupas.

No sabe uno si se trata de imágenes violentas o dinámicas, lo cierto es que por momentos se llega a creer que van a saltarse los marcos del cuadro, o a destrozarlos a cabezazos, como sus e tratara de cercas que les impiden emprender la huida. Otro tanto ocurre con algunas parejas en el preámbulo de la fornicación. Hombre y mujer muy briosos ambos en el nudo próximo a la estampida. Uno jura que dentro de un rato van a terminar desbaratando el bastidor. Cote Lamus, el poeta, en la elegía a su padre, decía de este que “parecía uno de esos muertos con ataúd pequeña, uno de esos cadáveres que hacen crepitar la madera”. Con los personajes vivos que pinta Samuel Ruiz ocurre lo mismo a propósito de los límites del cuadro. Este pintor utiliza la parte de carpintería de su obra como elemento narrativo. A la fuerza de esos fragmentos anatómicos, al tamaño mismo de la composición, le pone talanqueras para que el relato visual no se le desborde. Tal vez por eso tiene también cuadros paridos en tres. Aunque los técnicos en arte le llaman “tríptico” a eso, a mí me produce la impresión de que el artista lo que quiere es enjaular por separado las fracciones de sus figuras, para que se goce cada cual su encierro y para que se busquen como fieras a veces, unas a otras, desde sus respectivos espacios, y se armen, o se amen, como en un juego de rompecabezas. Todo al gusto de quien las cuelgue en la pared.

Hay pocos rostros en estas pinturas, y los que son inevitables están apenas sugeridos o volteados, y no porque Samuel no sea un calificado retratista. La omisión, seguramente, se debe a que el artista quiere que sea el cuerpo – y permítaseme una obscenidad a propósito de algunas de sus figuras: el culo – el que saque la cara por ellas.

En la presente colección hay, además, un punto de giro respecto a esos animales anteriores que corcoveaban. Se ven caballos más reposados, en anti-climax. Sin una relación tan brutal con las personas que se les arriman y los consientes. En éstos cuadros, se advierte que el énfasis se le ha dado más color, al óleo, al relieve, que a la expresividad arisca de cuando los dibuja al carboncillo. Va sin relinchos la cosa. El descanso del guerrero.

CAMINATA NOCTURNA

Este año que pasó, sentimos con tristeza la cercanía de la oscuridad, vivimos de frente las peores acciones y reacciones de la condición humana, de muchas formas sentimos el ocaso de los valores sobre los cuales está construida nuestra civilización, mi reacción frente a estas situaciones imposibles de cambios como individuo, es la obra a mostrar en esta próxima exposición en San Juan.

La obra está basada en la esperanza de cambio y renovación de valores, en mirar desde otro ángulo las cosas que no nos gustan y recordar sensaciones y momentos vividos, que sean en realidad los que nos dan las razones más importantes para continuar con la aventura de estar vivos.

No es vano el significado de la frase "*La noche precede al día*".

La noche confirma la próxima presencia del astro rey.

Caminando en la noche desplegamos nuestros sentidos y los ponemos a prueba; aprendemos a recorrer nuevamente los caminos que tan inconscientemente transitamos de día.

Caminar en la noche nos llena de expectativas nuevas frente a nuestro proceso de vida diurna, que es por designio la circunstancia normal del desarrollo de nuestra cotidianeidad.

Apreciamos y sentimos con más fuerza los sentimientos de solidaridad y confianza, nuestros compañeros de viaje escogidos o no son más importantes, cuando las sombras de la noche nos rodean.

Samuel Díaz
Bogotá, D.C., Enero 16 de 2004
