

LEO MATIZ

IMAGINARIO COLOMBIANO

15 MARZO 2023
10 SEPTIEMBRE 2023



LEO MATIZ CON CÁMARA: FOTÓGRAFO DESCONOCIDO. LEO MATIZ Y SU CÁMARA ROLLEIFLEX, 1950. [FUNDACIÓN LEO MATIZ]

El conjunto de fotografías mostradas en esta exposición es la selección de un archivo de más de doscientas imágenes que fueron tomadas por Leo Matiz, fundamentalmente, en el departamento de Magdalena, en Colombia. La gran mayoría son inéditas en España y, aunque algunas han sido reproducidas antes en catálogos y libros, no se habían expuesto en su totalidad las copias de época. Todas pro-

ceden de la Fundación Leo Matiz en México. El discurso expositivo de Leo Matiz. *Imaginario colombiano* tiene como objetivo poner en valor las fotografías realizadas en Colombia desde finales de los años 40 hasta los 70, destacando su lenguaje documental y la conexión con las tendencias fotográficas de la época. Esta producción fotográfica ha quedado a menudo difuminada entre dos polos de su

trayectoria: los reportajes de carácter social sobre el mundo agrícola y popular materializados al amparo del nacionalismo posrevolucionario de México en los años 40 y la fotografía abstracta realizada al son de la modernización social y el internacionalismo cultural de Venezuela a partir de los años 60. Nunca se había atendido a la especificidad de estas fotografías, casi siempre consideradas como una continuación –sin fractura– de la producción mexicana. La exposición pretende poner al descubierto los rasgos que definen un conjunto fotográfico que, tanto en términos estéticos como ideológicos, templan y reorientan el concepto de imagen documental que Matiz había consolidado con anterioridad. En este sentido, la secuencia de imágenes se ha estructurado en cuatro líneas argumentales que funcionan narrativamente como vasos comunicantes: *Los trabajos y los días*, *La cadencia del tiempo*, *Territorio e imaginario colectivo* y *Antropológica*. A través de estos apartados se muestran las singularidades de una imagen fotográfica a la que Leo Matiz dio forma documentando la tierra que le vio nacer, mediante una variedad de registros del entorno y de las gentes que lo habitan. Una fotografía de corte humanista cuya retórica visual nos aproxima a la vida en aquellos lugares.

Los trabajos y los días agrupa las fotografías que reflejan las condiciones materiales de vida de los habitantes de la región colombiana de Magdalena y su lucha diaria por la subsistencia. Vemos documentados oficios y trabajos domésticos. Hombres con las azadas al hombro o cargando enromes pencas de bananas, conduciendo un tractor o tirando de las artes de pesca con redes. Mujeres que portan sobre sus cabezas bidones de agua o arrastran gavillas de leña seca, que igual bañan a niños que lavan la ropa en las orillas del río, siempre a cargo del día a día de los cuidados familiares. Hombres y mujeres que llevan a cabo sus trabajos en circunstancias duras y difíciles. Sin embargo, en ningún momento se adivina un escenario social de conflicto. Precariedad y esfuerzo van de la mano, tentando estereotipos de pobreza asociados a ciertos trabajos y a quienes los realizan. Un ánimo de mansedumbre parece pautar las rutinas laborales y cotidianas. Pero, a pesar de todo, el trabajo se presenta como algo inherente a la naturaleza humana. La identificación de hombres y mujeres con sus herramientas de labor, y del propio cuerpo como fuerza de trabajo, nos dan idea de su dignidad.

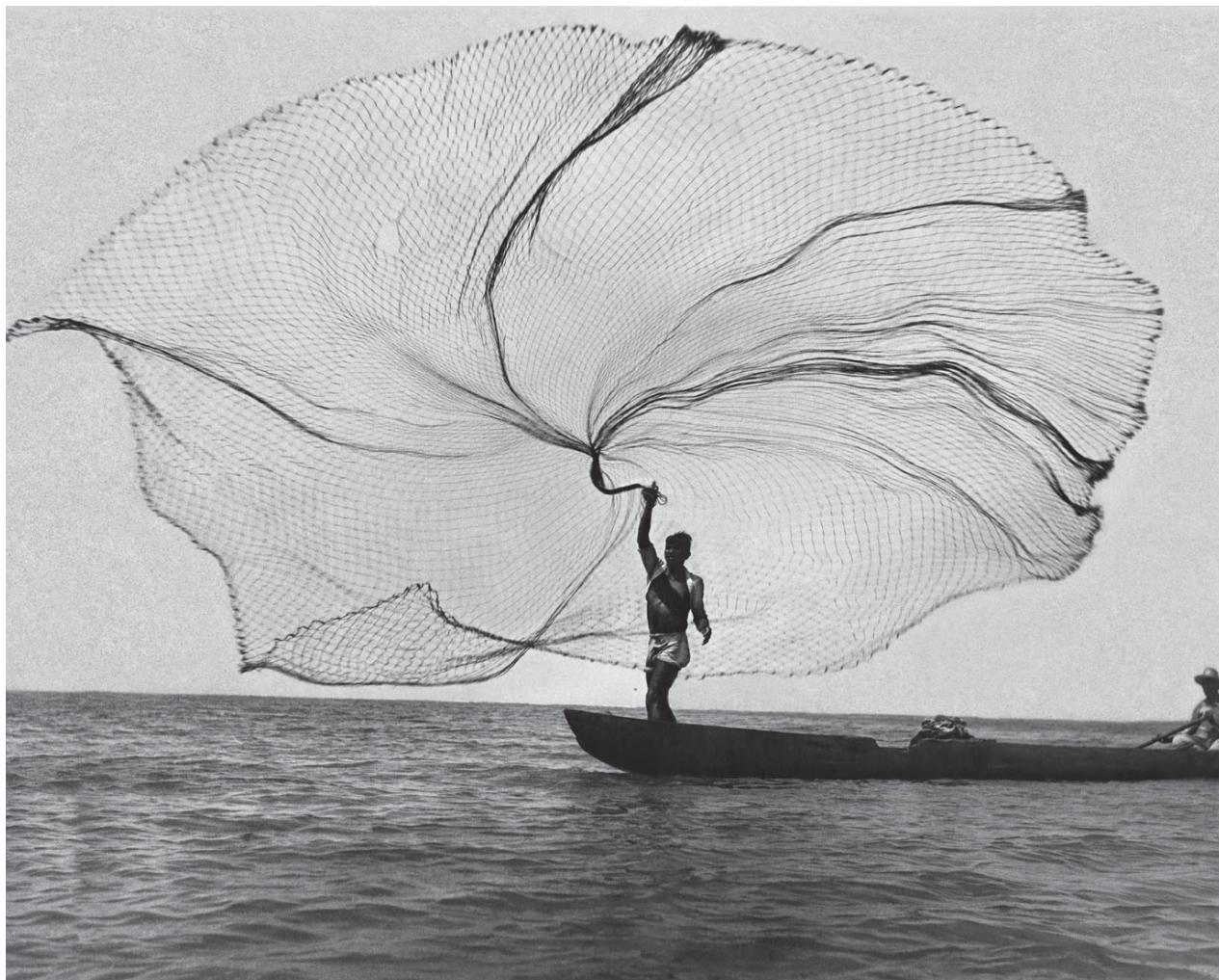
La cadencia del tiempo muestra cómo la vida humana se puede regir por un tiempo sin cronología, un tiempo vivo como duración. Muchas fotografías muestran a personas viendo pasar el tiempo, no como seres pasivos o indolentes sino expectantes: están a la espera o de paso. En otras, el contraluz es la forma que materializa la metáfora de un tiempo que discurre, reposadamente, en la caída lenta del sol al atardecer o tras el destello de la luz cortante del mediodía. Nuestra relación con el mundo es existencial, el cuerpo visible y móvil –como diría Merleau-Ponty– lo es en el espacio y en el tiempo. En estas imágenes se despliegan los compases de idas y venidas, siempre con algo a cuestas,

por caminos yermos o navegando el curso del río. No importa saber hacia dónde se dirigen. El paso del tiempo se antoja como el fluir del agua o del aire a través de puertas y ventanas. Movimiento y quietud en alternancia, necesitándose. Diferentes temporalidades se suceden: el tiempo grave del trabajo, el pausado del ocio, el inventado en el juego de los niños y el ritmo animado de los vallenatos.

Territorio e imaginario colectivo descansa sobre la idea de que todo territorio es la materialización de una visión compartida del mundo y de la vida. La memoria es una parte esencial de un espacio colectivo, integrado por gentes inmersas en dinámicas sociales que permiten construir su sentimiento de pertenencia al mismo. En el fondo existe una relación estrecha entre espacio y memoria, entre lugares y símbolos. El territorio es tanto un lugar geográfico como mental. En esta tesitura, la naturaleza es antagónica de lo humano –el medio al que hay que adaptarse y en el que hay que sobrevivir– pero también, en tanto que reverso dialéctico, es riqueza dispuesta para su beneficio. En este prodigioso encuentro entre supervivencia y desarrollo surge la dimensión geo-cultural de la naturaleza, donde emergen imágenes que dibujan recuerdos de una mitología colectiva y el sentimiento de comunidad, de comunión con el territorio. La pesca y las tareas agrícolas, realizadas de forma colaborativa, retratadas como ocupaciones que cuentan historias –incluidas las de marginalización– que tejen un imaginario.

Por último, **Antropológica** es una aproximación a la diversidad racial de Colombia, a los estereotipos culturales asociados y las penurias materiales que la envuelven. Indígenas, blancos/as, negros/as y mestizos/as. La fotografía desvela aquí todo su potencial como vía para el encuentro con el otro y su (re)conocimiento. Matiz orilla lo etnográfico y bosqueja un relato sucinto de lo periférico y la construcción del subalterno que se evidencia en la herencia de los esclavos africanos o en la subsistencia de las comunidades guajiras, corporalidades a menudo relegadas tras un ideal identitario neocolonial. Pero lo hace sin desvirtuarlos como mera fuerza de trabajo sino reconociéndolos como potencias productoras de vida y conocimiento. Persiste una mirada a lo vernacular depurada de esencialismo y también de exotismo. Las identidades se materializan en afectos, en gestos y en acciones: las sonrisas confiadas de las adolescentes, las miradas al infinito de los ancianos o las contorsiones de bailes y ritmos musicales. Matiz desliza entre estas fotografías una noción universal de humanidad.

La enérgica personalidad de Leo Matiz y las circunstancias de su ajetreada vida jugaron un papel relevante en su trayectoria como autor. Fue caricaturista y pintor, galerista de arte y editor de revistas, pero ante todo fotógrafo en casi todas sus facetas: fotorreportero, fotógrafo publicitario, fotógrafo de cine y fotógrafo oficial. Fue, además, un viajero incansable, siempre siguiendo los pasos que su profesión le exigía. Prácticamente recorrió todo el continente ameri-



LA RED: LEO MATIZ. LA RED PAVO REAL DEL MAR, 1939. [COLECCIÓN PARTICULAR]

cano, desde Estados Unidos hasta Argentina, codeándose con innumerables personas de las artes y el espectáculo. Las circunstancias de su carrera profesional propiciaron el conocimiento personal de nombres de la talla de Diego Rivera, Frida Kahlo, J. Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Luis Buñuel, Agustín Lara, María Félix, Fernando Botero, Gabriel García Márquez o Álvaro Mutis, muchos de los cuales también retrató.

La fotografía de Matiz ha estado instalada en esa fina línea que apenas separa su labor como fotorreportero profesional de la de su visión artística, navegando cómodamente entre los espacios discursivos de la página impresa y los muros de la sala de exposiciones. Al igual que los grandes maestros del fotoperiodismo de la segunda mitad del siglo XX, de su profesión derivó su arte. Sus testimonios de la realidad descansaban sobre una visión fotográfica y estética propias –en coherencia con un posicionamiento ético y social y, en ciertos momentos, también ideológico y político– que se materializaban en la selección de temas y sujetos, del punto de vista y del encuadre. Conforme cambiaron sus circunstancias vitales y las condiciones de trabajo como fotógrafo, sus imágenes fueron transitando desde un estilo inspirado en temas propios de la cultura latinoamericana a la lógica de un lenguaje fotográfico universal.

De caricaturista a fotógrafo: el viaje a México

El joven Leo Matiz aspiraba a una carrera como artista y lo avalaban las dotes demostradas para el dibujo y la caricatura. Su anhelo de adolescente fue ingresar en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, a la que no logró acceder por diferentes circunstancias. No obstante, entre 1933 y 1939 publica y realiza exposiciones de caricaturas y acuarelas –tanto en Bogotá como en Santa Marta– que le granjean una notable repercusión en la crítica del momento, entrando a formar parte de la bohemia artística de la capital colombiana. Concretamente, en 1938 empieza a publicar sus caricaturas en algunas secciones del periódico *El Tiempo* de Bogotá. Enrique Santos Montejo Calibán, por entonces director de redacción, aconseja a Matiz que cambie el lápiz por la fotografía y colabore como fotorreportero en el periódico, hecho que marcará de manera decisiva el futuro de su carrera profesional y artística. Esta recomendación no fue fruto del azar o un capricho del curtido periodista Calibán, sino una respuesta a la hegemonía que la fotografía estaba adquiriendo como garante de objetividad informativa y a la que el periodismo colombiano, con más o menos agilidad, trataba de incorporarse. Matiz era alguien todavía en formación estética y técnica, pero su talento y capacidad de emprendimiento le situaron en el lugar adecuado y el momento oportuno



PESCADORES. COLOMBIA. 1950-1959. CORTESÍA FUNDACIÓN LEO MATIZ Y GALERÍA SET ESPAI D'ART

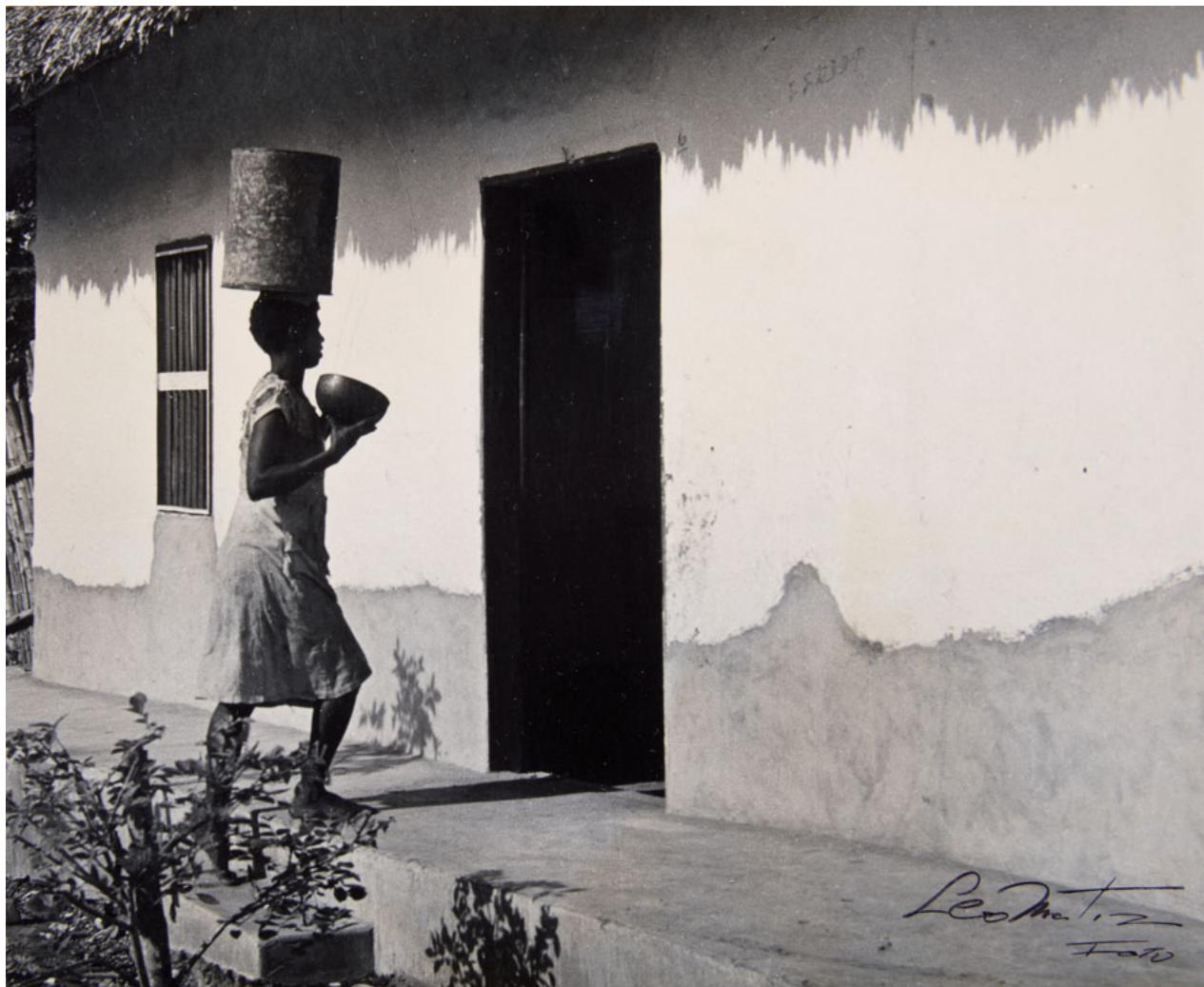
para crecer como fotógrafo. Aunque esto no le hace abandonar la caricatura ni la acuarela, manteniendo intacta su voluntad de realizarse como artista en una tesitura que no le empuja decididamente hacia la fotografía.

Desde aquel momento, Matiz contó con el reconocimiento de la sociedad colombiana en su de faceta reportero gráfico. Durante este tiempo, recorre Colombia para realizar diferentes reportajes fotográficos, logrando captar la célebre fotografía de *La red*, publicada por la revista *Estampa* en 1939. Que la fotografía fuese un medio que no contaba todavía con la legitimidad estética equiparable a la del resto de disciplinas artísticas podría estar detrás de esa posición ambigua de fotógrafo que sigue aspirando a una carrera como pintor: Matiz mantenía ambas puertas abiertas. Cuando parte hacia México en 1940 en busca de nuevas oportunidades y con la intención de estudiar pintura en la Academia de Bellas Artes, lleva en el bolsillo las credenciales de fotorreportero del diario *El Tiempo* y bajo el brazo un portfolio con caricaturas, dibujos y fotografías que fue ampliando a largo del camino. Al igual que para muchos otros artistas extranjeros, el México posrevolucionario fue un polo de atracción para Matiz, donde el modelo de arte se configuró en un sincretismo entre la exaltación de la identidad nacional y el empuje vanguardista de la

época, con el grupo de los muralistas como su más conocida –pero no la única– expresión. El país mexicano se había conformado en referente de modernidad para toda Latinoamérica y, por tanto, destino obligado en la formación de artistas.

Al poco de su llegada a la Ciudad de México, el nombre de Leo Matiz se coloca junto al de reconocidos artistas con una trayectoria consolidada. Entró a trabajar como fotógrafo para la revista *Así* y a publicar en la revista *Nosotros* una serie de reportajes de carácter sociológico que muestran su interés por la diversidad étnica de México y la población indígena, documentando la vida cotidiana de las ciudades de interior y de las gentes del campo y sus oficios.

De un lado, es oportuno señalar que en el ambiente artístico mexicano en el que se integra Leo Matiz giraba fundamentalmente alrededor del grupo de muralistas –Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco– con una efervescencia cultural extendida por los ámbitos de la música, el teatro y la literatura. Un contexto que propició también el surgimiento de una cultura fotográfica con la figura central de Manuel Álvarez Bravo. Del otro, cabe recalcar que en el mundo occidental las revistas ilustradas están viviendo una época de oro, de expansión y dominio informativo. Es el momento en



CARIBE. COLOMBIA. 1950-1959. CORTESÍA FUNDACIÓN LEO MATIZ Y GALERÍA SET ESPAI D'ART

el que fotografía se erige como lenguaje universal y el reportaje fotográfico como fórmula de documento. México es de los primeros países latinoamericanos en sumarse a este fenómeno con el lanzamiento de *Hoy* (1937) y *Rotofoto* (1938), a las que le siguen las mencionadas *Así* (1941) y *Nosotros* (1944), además de *Mañana* (1943). Para cubrir la demanda de imágenes por parte de estas publicaciones, el país contaba con un extenso elenco de fotoperiodistas –buenos profesionales con dominio de la técnica– entre los que Matiz llegó a destacar por su criterio innovador en la selección de los temas. Sus reportajes exhibían la calidad de foto-ensayos desarrollados en complicidad con los redactores con los que trabajaba. Dicho con otras palabras, demostró la habilidad para crear secuencias visuales con una cuidada edición y puesta en página. De este modo, llegó a forjar un estilo documental dotado de un plus estético que lo diferenciaba del resto de fotógrafos y reporteros mexicanos que no se movían más allá de las estrictas aspiraciones profesionales. Según la crítica de la época, las imágenes de Matiz combinaban contenido documental y sensibilidad artística, se valoraban a la vez como documentos y como expresión artística. Entre los reporteros gráficos se hablaba del “efecto Matiz” para referirse al uso del contrapicado y las diagonales com-

positivas muy marcadas que configuraban una retórica visual expresiva por la que los sujetos adquirían una presencia casi épica.

En 1945, el fotógrafo recibe el encargo de David Alfaro Siqueiros de documentar su trabajo en el mural *Cuauhtémoc contra el mito*, así como de realizar un reportaje de figuras humanas para utilizar en la composición de nuevos murales. En 1947, Matiz denuncia públicamente a Siqueiros por plagio. La acusación tiene lugar cuando, a su regreso de un viaje a Nueva York, comprueba que el muralista había pintado una serie de cuadros que, a mayor escala, reproducían fielmente sus fotografías: las mismas figuras que había fotografiado se hallaban repli- cadas en forma de cuadros. La reputación del muralista, el importante respaldo social con el que contaba, unido a su respuesta temperamental ante la denuncia –que acabó con la destrucción del estudio de Matiz–, dieron fin a la presencia del colombiano en el país que le había acogido y promovido. En esta controversia, cada uno de los implicados siempre ha contado con sus partidarios y sus detractores. El incidente significó el cierre de un periodo de éxitos profesionales y de reconocimiento artístico y, al tiempo, la apertura de un futuro en el que empezaban a urdirse nuevas oportunidades.



SIN TÍTULO. S/F. CORTESÍA FUNDACIÓN LEO MATIZ Y GALERÍA SET ESPAI D'ART

Vuelta a Colombia y acogida en Venezuela

A mediados de los años 40, inicia su profesión como fotógrafo de imagen fija en diferentes películas, época en la que México se había convertido en el centro latinoamericano de la industria cinematográfica de habla española. A fin de formarse en este oficio, había viajado antes a Estados Unidos. Entre 1945 y 1950 realiza numerosas estancias en Nueva York, lo que propicia su colaboración con *Norte. Revista continental* –editada en esta ciudad por Jorge A. Losada– y, desde 1947 hasta 1951, con *Selecciones del Reader's Digest*, edición para Latinoamérica, que le llevó a continuos viajes por todo el continente. Pero Nueva York no era su destino definitivo. Antes de la vuelta a su país natal, viajó en 1948 a Bogotá como reportero gráfico en la IX Conferencia Panamericana, en cuyo marco se produjo el magnicidio del carismático líder político y reformista social colombiano Jorge Eliécer Gaitán. Es en 1951 cuando fija su residencia en Bogotá e inaugura las Galerías de Arte Leo Matiz. Colombia está viviendo un momento de renovación artística. Toda una generación de jóvenes artistas comienza a desmarcarse del academicismo vigente, así como de la influencia del muralismo de signo nacionalista. Matiz aterriza en este contexto, acogido por los círculos de intelle-

ctuales y artistas, con el marchamo de fotógrafo internacional y de hombre de vanguardia. Ese mismo año expone en su propia galería una selección de las fotografías realizadas en México que le otorga el reconocimiento social como artista por encima de su profesión de fotorreportero, algo impensable en otra coyuntura artística y cultural. El fotógrafo se convierte en un referente de modernidad. Primero en México y después en Colombia, fue difuminando la línea que separaba su actividad como reportero gráfico de su filiación como artista: en ambos casos, las galerías de arte o instituciones públicas que exhibieron sus imágenes fueron –junto a la crítica que las sancionó– las instancias de legitimación de su fotografía como arte.

El panorama que se presentaba ante él era mucho más abierto que el acontecido en México, donde las líneas de actuación se le ofrecieron más encauzadas. La Colombia de la década de los 50 vivía –simultáneamente a un estado de violencia política que lastró al país hasta 1960– un período de crecimiento económico e industrialización con las explotaciones petroleras y el subsiguiente fomento del tejido productivo. Sus expectativas profesionales se vieron notablemente ampliadas en la vecina Venezuela, donde el empuje del crecimiento económico y la transfor-

mación social del país eran mucho más profundos que en Colombia. Sin embargo, el fotógrafo mantuvo un trasiego continuo entre ambos países durante años. En 1950 recibe el encargo fotográfico para la edición del libro *Así es Caracas* (1951), con una amplia documentación visual sobre la nueva arquitectura y los cambios del perfil urbano en la capital venezolana. A partir de este momento, toda una serie de colaboraciones en el país vecino le procurarán una dilatada carrera profesional que harán de Venezuela su segunda patria. Realiza colaboraciones para diferentes periódicos y revistas como *Momento*, donde ilustró el reportaje de Gabriel García Márquez sobre la insurrección popular contra la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez que tuvo lugar el 23 de enero de 1958. Sus continuadas crónicas fotográficas en torno a la vida política le llevaron a ser nombrado fotógrafo oficial del presidente Rómulo Betancourt en el Palacio de Miraflores en 1961, y en 1973 fue llamado para ocupar un puesto en la Oficina Central de Información, dependiente de la Presidencia de la República. En su incansable actividad también desempeñó labores de fotógrafo en la industria cinematográfica y el mundo de la publicidad. Por otra parte, durante los años venezolanos Matiz se dedicó a profundizar en los planteamientos estéticos que desde atrás venía investigando alrededor de la fotografía abstracta, en cuya producción destaca como una de las figuras más relevantes de Latinoamérica.

El trabajo más notable que realizó en Colombia fue el encargo de documentación y fotografía corporativa para la petrolera norteamericana Esso, que llevó a cabo desde 1952 recorriendo los departamentos de Los Santanderes, La Guajira y Magdalena. A raíz de esta comisión, tuvo lugar su encuentro y amistad con Álvaro Mutis, quien por aquel entonces dirigía el departamento de relaciones públicas de Esso. Concurrente con esta actividad, comienza su colaboración con el magazín *Cromos* de crónica social –fundado en 1916 y vigente en la actualidad– y, en especial, con la revista cultural *Lámpara* (1952-1972 y 1979-1999). Esta última financiada por la compañía Esso Colombia S.A., con el objetivo de posicionar socialmente a la industria petrolera en el país mediante de una imagen empresarial relacionada con el mundo de la cultura. Como director de la publicación figuraba el mismo Álvaro Mutis cuya reputación favoreció la colaboración de intelectuales, jóvenes escritores y de artistas e ilustradores colombianos del momento.

La modulación del lenguaje documental

Su prestigio como reportero gráfico cuando llega a Colombia favoreció el mencionado encargo de documentar, durante varios años, las instalaciones petroleras de Esso en territorio colombiano y sus efectos socioeconómicos. No cabe duda de que se trata de un hecho decisivo en su trayectoria y en el cambio de perfil documental de su fotografía. Un repaso a las imágenes publicadas permite constatar de inmediato rasgos indicativos de un cambio de la fórmula documental respecto a los trabajos de años anteriores. Las nuevas imágenes de Matiz, gestadas en otro contexto social y político, modularán la fórmula de su lenguaje do-

cumental, así como de la agencia ideológica que estarán presente en todas sus fotografías.

La épica que envolvía aquel “efecto Matiz”, y que le hizo destacar entre el resto de reporteros en los años mexicanos, se va desdibujando. El recurso del contrapicado y la composición sobre las diagonales se van convirtiendo en residuales en las fotografías del itinerario colombiano. Son imágenes que no se harán valer por su impacto visual sino por expresar una mirada complaciente, descriptiva y sin grandilocuencia. De la desesperanza del mundo rural mexicano y sus gentes a un acercamiento a la cotidianidad del trabajo y el transcurrir de la vida de gente corriente. Los obreros y lugareños no se perciben como víctimas de injusticias –sin que esto signifique que no lo sean–, sino como seres humanos que, a pesar de las penurias materiales, ostentan dignidad. El tono de denuncia social inspirado por la doctrina nacionalista y revolucionaria de los muralistas cederá paso a un ideario de trasfondo liberal y humanista. La consolidación de la fotografía de Matiz no se puede desgajar de la expansión de las revistas ilustradas en los años 40 y 50, donde la imagen documental de corte humanista alcanzará su mayor difusión.

Leo Matiz y la fotografía latinoamericana

La fértil y plural trayectoria de Matiz convierte su obra fotográfica en testimonio de las heterogéneas dinámicas culturales en Latinoamérica durante el siglo XX. Dinámicas en las que la categoría de una fotografía latinoamericana se ha revelado como algo diverso y poliédrico, con una identidad visual tan problemática como la misma identidad latinoamericana, tal como han señalado la mayoría de especialistas. Las especificidades y avatares de la fotografía *matiziana* pueden encarnar las diferencias internas que atraviesan a la fotografía latinoamericana de aquellos años –eminente documentalista– y, a la vez, servir como ensayo para un relato sin omisiones –y, por tanto, con contradicciones– de la disparidad de estilos y modos de expresión, así como de sus dependencias geográficas y contextuales. Contexto y producción no pueden dejar de pensarse de forma conjunta. Todos los procesos culturales y artísticos latinoamericanos, y de manera especial los de la fotografía, se han debatiendo en una marea de concordancias y disonancias –de sometimientos y rebeliones– con los procesos de estas prácticas en Europa y Estados Unidos. El desarrollo de la fotografía de Matiz estuvo, a su manera, bordeando estos derroteros, tensionado por su talante de profesional emprendedor e involucrado con su tiempo, por su sensibilidad personal y el tributo de diferentes herencias estético-culturales. México, Venezuela y Colombia constituyeron sus referentes vitales, profesionales y artísticos que cifraron, en cada momento, el sitio enunciativo de su fotografía documental, a la sombra de circunstancias sociales, culturales, políticas y de medios de comunicación. El discurrir por estos países posibilitó una producción visual que se ha revelado como un compromiso con la realidad y una afirmación de modernidad fotográfica con todos sus desafíos.

Enric Mira

LEO MATIZ

THE COLOMBIAN IMAGINARY

The selection of photographs on display in this exhibition is taken from an archive of more than 200 images held at the Leo Matiz Foundation in Mexico. They were taken by Leo Matiz, chiefly in the region of Magdalena in Colombia. The great majority of them have never been exhibited in Spain before. Although some of them have been reproduced in catalogues and books, never before have the vintage copies from this period been displayed together. All of the photographs are on loan from the Leo Matiz Foundation in Mexico. The aim of *Leo Matiz. Imaginario colombiano* is to showcase the photographs that Matiz took in Colombia from the late 1940s through to the 1970s, and to examine his documentary language as well as his connection to the photographic trends of the period. This photographic production has often been overshadowed by the two main pillars of Matiz's career: his social reportage focusing on agricultural and grassroots communities, explored within the context of the post-revolutionary Mexican nationalism of the 1940s; and his abstract photography set against the background of social modernization and cultural internationalism in Venezuela from the 1960s onward. Specific attention had never been paid to this particular set of photographs, which were nearly always considered an unbroken continuation of his Mexican reportage. This exhibition aims to reveal the defining traits of a collection of images that, in both aesthetic and ideological terms, temper and redirect the concept of the "documentary image" previously consolidated by Matiz. To this end, the photographs have been organized into four narrative threads that serve to link the constituent elements of the story: *Los trabajos y los días* (Occupations and Days), *La cadencia del tiempo* (The Cadence of Time), *Territorio e imaginario colectivo* (Territory and the Collective Imaginary) and *Antropológica* (Anthropology). Together, these threads articulate the idiosyncrasies of a photographic approach explored by Matiz by documenting the land where he was born using a range of images of the environment and the people who lived there. His photographs have a humanist quality and a visual rhetoric that give us an insight into how life was lived in those places.

Los trabajos y los días (*Occupations and Days*) brings together the photographs that reflect the material living conditions of the inhabitants of the Colombian region of Magdalena and their daily struggle to make ends meet. We are presented with a visual record of different occupations and domestic activities: men carrying hoes or enormous bunches of bananas on their shoulders, driving tractors and fishing with nets; women carrying containers of water on their heads, dragging bundles of firewood, bathing children and washing clothes on the banks of the river, and

performing an endless range of other everyday chores. Although the men and women in these photographs are doing their work under harsh and difficult circumstances, at no point do we detect any social conflict. Precariousness and hard work go hand in hand, tempting the observer to entertain stereotypical notions of the poverty associated with certain types of work and those who do it. A sense of docility seems to govern these workaday scenes and despite everything, work is presented as something that is inherent to human nature. This identification of men and women with the tools of their trades and their very bodies as an incarnation of labour power makes us aware of their dignity.

La cadencia del tiempo (*The Cadence of Time*) shows how human life can be governed by time without a chronological sequence: time experienced as a duration. Many of the photographs are of people passing the time: not lazily or passively, but expectantly. They are waiting or passing through. In other images, the backlit shapes provide a metaphor for the unhurried passing of time as the sun slowly sets in the evening, or following the sharp flash of the noonday sun. Our relationship with the world is existential: the "visible and mobile" body – to paraphrase Maurice Merleau-Ponty – is visible and mobile in both space and time. In these photographs the rhythm of to-ing and fro-ing unfolds before our eyes, peopled by figures who are always carrying something, making their way along empty roads or navigating a river. We do not need to know where they are going, because the passage of time is felt like the flow of water, or air passing through doors and windows. Moments of movement and stillness alternate, both needing the other. In these images, time takes on different forms: the seriousness of working hours, the unhurriedness of leisure time, the inventiveness of children's games, and the animated rhythms of *vallenato* music.

Territorio e imaginario colectivo (*Territory and the Collective Imaginary*) is based on the idea that all territory is the materialization of a shared view of the world and life. Memory is an essential part of a collective space made up of people immersed in social dynamics that enable them to construct a sense of belonging to the whole. Deep down, there is a close relationship between space and memory, places and symbols. Territory is a geographical as well as a mental space, where nature is presented not only as the antagonist of humanity – the environment to which we must adapt and in which we must survive – but also, in a dialectic reversal, as an abundant resource provided for humanity's benefit. This dramatic confrontation between survival and development gives rise to a geocultural con-



EL GATICO, RÍO MAGDALENA, COLOMBIA. 1955. CORTESÍA FUNDACIÓN LEO MATIZ Y GALERÍA SET ESPAI D'ART

ception of nature, where images emerge that hark back to a collective mythology and a sense of community and communion with the territory. Thus, the collaborative activities of fishing and agricultural work are depicted as occupations that tell stories – including stories of marginalization – which come together to weave a visual narrative.

Lastly, *Antropológica (Anthropology)* explores Colombia's racial diversity, along with the cultural stereotypes associated with it and the material poverty in which it is enveloped. Through images of indigenous, black, white and mixed-race subjects, here photography reaches its full

potential as a means of connecting with and recognizing the "other". Matiz avoids an ethnographic approach and instead sketches a succinct portrait of life on the margins and the structure of the lower classes as manifested in the lives of the African slaves and the subsistence of the Guajira communities: realities that are often hidden behind the neocolonial ideal of identity. However, he does so without reducing his subjects to mere labour power: rather, he acknowledges them as potent creators of life and knowledge. His gaze is insistently directed toward the vernacular and stripped of any essentialism or exoticism. Identities are constructed through actions, expressions

and affection: the confident smiles of the teenage girls, the unfocused gaze of the elderly, and the bodies contorting to musical rhythms and dances. Ultimately, in and through these photographs Matiz is able to weave a universal sense of humanity.

The energetic personality of Leo Matiz and the circumstances of his hectic life played a key role in his career as an artist. Although he was a caricaturist, painter, gallerist and magazine editor, he was first and foremost a photographer and played nearly every role in the business: photojournalist, advertising photographer, cinematographer and official photographer. He was also an insatiable traveller who always went where the requirements of his profession led him. Matiz travelled virtually the entire length and breadth of the Americas, from the United States to Argentina, meeting countless people from the art and entertainment world along the way. The nature of his professional career enabled him to get to know renowned figures such as Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Luis Buñuel, Agustín Lara, María Félix, Fernando Botero, Gabriel García Márquez and Álvaro Mutis. He also took portraits of many of them.

Matiz's photography sits on the extremely fine line separating his work as a professional photojournalist from his artistic vision. He moved comfortably between the discursive spaces of the printed page and the walls of exhibition venues: indeed, like the great masters of photojournalism of the latter half of the 20th century, his art grew out of his professional activities. Matiz's records of reality are underpinned by a unique photographic and aesthetic vision – in line with his ethical and social, and occasionally ideological and political values – which manifests itself in his choice of subject and subject matter, viewpoint and framing. As his personal circumstances and working conditions as a photographer changed, his images evolved from a style inspired by themes of Latin American culture toward the logic of a universal photographic language.

From caricaturist to photographer: the move to Mexico
The young Leo Matiz aspired to be an artist and demonstrated a considerable gift for drawing and caricature. As a teenager his dream was to attend the Escuela de Bellas Artes de Bogotá, although he was unable to do so for various reasons. However, between 1933 and 1939 he published and exhibited caricatures and watercolours in both Bogotá and Santa Marta, as a result of which he garnered considerable critical acclaim and became part of the Colombian capital's bohemian artistic circle. More specifically, in 1938 a number of his caricatures were published in the Bogotá-based newspaper *El Tiempo*. Enrique Santos Montejo, the then editor-in-chief and more commonly known by his nom de plume of Calibán, advised Matiz to swap his pencil for a camera and work for the paper as a photojournalist. This advice, which had a major impact on

the course of Matiz's professional and artistic career, was not random or given at the veteran editor's whim. Rather, it was a response to the pre-eminence that photography was acquiring as a more objective means of providing information: an approach that Colombian journalism was rushing to embrace. Although Matiz was still developing his aesthetic and technical approach, his talent and entrepreneurial capacity put him in the right place at the right time to blossom as a photographer. Nonetheless, he did not abandon his caricatures and watercolours, or his desire to become an artist, and his circumstances had yet to push him decisively toward photography.

Subsequently, Matiz went on to garner acclaim from Colombian society for his work as a photojournalist. During this period, he travelled around Colombia and produced a variety of photojournalistic pieces, including the renowned photograph titled *La red* (The Net), published in *Estampa* magazine in 1939. However, he maintained an ambiguous position in which he kept both doors open and continued to aspire to a career as a painter: perhaps because photography was a medium that still lacked aesthetic legitimacy compared to the other artistic disciplines. When Matiz travelled to Mexico in 1940 to seek new opportunities and with the intention of studying painting at the Academia de Bellas Artes, he carried in his pocket a photojournalist accreditation from the newspaper *El Tiempo* and under his arm a portfolio containing caricatures, drawings and photographs, which he added to along the way. Like many other foreign artists, post-revolutionary Mexico was a magnet for him. It was a place where art blended with the celebration of national identity and the progressive spirit of the period, with the group of muralists as its best-known (albeit not its only) expression. Mexico had become a beacon of modernity for all of Latin America and therefore an obligatory destination for those looking to develop their art.

Shortly after arriving in Mexico City, Matiz joined the list of renowned figures who had established themselves as artists. He started to work as a photographer for *Así* magazine and published a series of images of a sociological nature in *Nosotros* magazine. The series underlined his interest in Mexico's ethnic diversity and indigenous population and documented daily life in the country's inland cities, along with the lives and occupations of its farm workers.

We should note that in Mexico, the artistic circle of which Matiz formed part essentially revolved around the group of muralists (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros and José Clemente Orozco), although its cultural expressions extended out to include the worlds of music, theatre and literature. It was a context that also led to the emergence of a photographic culture, with the figure of Manuel Álvarez Bravo at its centre. It should also be noted that in the West, illustrated magazines were enjoying a golden era of expansion and dominance as providers of information. Photography was establishing itself as a universal language and photographic reportage was coming to the fore as a means of documentation. Mexico was one of the first Latin American countries to embrace this phenomenon, with the launches



CICLISTA. ARACATACA. COLOMBIA. 1960. CORTESÍA FUNDACIÓN LEO MATIZ Y GALERÍA SET ESPAI D'ART

of Hoy (1937), Rotofoto (1938) and Mañana (1943), in addition to the aforementioned Así (1941) and Nosotros (1944). To meet these magazines' demand for images, the country boasted a large number of photojournalists – good professionals with a mastery of technique – among whom Matiz came to stand out, thanks to his innovative approach to the selection of his subject matter. His reportage took the form of photo-essays, created in collaboration with the editors with whom he worked. Put another way, he demonstrated the ability to create visual sequences that were carefully edited and laid out on the page. Through this approach, he developed a documentary style with added aesthetic quality that made him stand out from the Mexican photojournalists and reporters whose aspirations did not stray beyond the strictly professional. For the critics of the period, Matiz's images combined documentary content with an artistic sensibility, and were appreciated as both documents and artistic expressions. Contemporary photojournalists coined the term "Matiz effect" to refer to the use of low angles and compositions with a strong diagonal orientation to create an expressive visual rhetoric that gives its subjects an almost epic presence.

In 1945, Matiz was commissioned by David Alfaro Siqueiros to document his work on the mural *Cuauhtémoc*

contra el mito (Cuauhtémoc Against the Myth) and photograph a series of human figures to be used in the composition of new murals. Just two years later, however, Matiz publicly accused Siqueiros of plagiarism. Upon returning from a trip to New York, he realized that the muralist had produced a series of paintings consisting of exact reproductions of Matiz's photographs on a larger scale. In short, the figures photographed by Matiz had been replicated in paint. Siqueiros's reputation and widespread support within society, along with his angry response to the accusation (which resulted in the destruction of Matiz's studio), brought an end to the Colombian's time in a country that had welcomed and encouraged him. Each of the parties involved in this controversy has always had its backers and detractors. Ultimately, however, the incident marked the end of a period of professional success and artistic recognition, and at the same time opened the door to a future in which new opportunities were beginning to emerge.

Return to Colombia and welcome in Venezuela

Midway through the 1940s, Matiz began to work as a still photographer on a number of different films, at a time in which Mexico had become the focal point for Spanish-language cinema in Latin America. Previously, he had travelled



CHICAS DE MACONDO. ARACATACA. COLOMBIA. S/F. CORTESÍA FUNDACIÓN LEO MATIZ Y GALERÍA SET ESPAI D'ART

to the United States in order to undergo training in this particular discipline. Between 1945 and 1950 he visited New York on numerous occasions, which gave rise to his collaboration with *Norte. Revista continental*, a magazine published in New York by Jorge A. Losada. Between 1947 and 1951 he also worked with *Selecciones del Reader's Digest* (the Latin American edition of Reader's Digest), as a result of which he travelled continuously throughout the Americas. However, Matiz did not make New York his permanent home. Before returning to the country of his birth, in 1948 he travelled to Bogotá as a photojournalist to cover the 9th Pan-American Conference, during which the charismatic Colombian political leader and social reformer Jorge Eliécer Gaitán was assassinated. It was not until 1951 that Matiz moved back to Bogotá on a permanent basis and opened the Leo Matiz Art Gallery, at a time when Colombia was undergoing an artistic renaissance. A new generation of young artists were beginning to distance themselves from the prevailing academic approach and the influence of nationalistic muralism. Within this context, Matiz was welcomed into intellectual and artistic circles and enjoyed the status of an international photographer and member on the cutting edge. That same year, at his own gallery he exhibited a selection of photographs he had taken in

Mexico. The show brought him social recognition as an artist beyond his work as a photojournalist: a transition that would be unthinkable in any other artistic and cultural context. Matiz had become a benchmark of modernity: initially in Mexico and subsequently in Colombia, he blurred the line separating his activity as a photojournalist from his vocation as an artist. In both cases, the art galleries and public institutions that exhibited his work (and the critics that acclaimed it) endowed his photography with the legitimacy of art.

The horizon now opening up before Matiz was much broader than in Mexico, where the potential avenues of exploration were more limited. In the 1950s, Colombia was not only undergoing a period of economic growth and industrialization as a result of oil exploration and the subsequent development of production industries, but also suffering from a wave of political violence that would last until the 1960s. Matiz's professional outlook was a great deal brighter in neighbouring Venezuela, where the drive toward economic growth and social transformation was much stronger than in Colombia. For a number of years, the photographer continuously travelled back and forth between the two countries. In 1950 he was commissioned to provide photographs for the book *Así es Caracas* (This



MI AMIGO BURRO. COLOMBIA. S/F. CORTESÍA FUNDACIÓN LEO MATIZ Y GALERÍA SET ESPAI D'ART

Is Caracas, published in 1951), to which end he created an extensive photographic record of the new architecture and changing urban profile of the Venezuelan capital. From then on, a series of collaborative projects based in Venezuela meant that the country became his second home for long stretches of his professional career. He worked with newspapers and magazines such as *Momento*, where he provided images for Gabriel García Márquez's reportage on the popular uprising against the dictatorship of General Marcos Pérez on 23 January 1958. As a result of Matiz's continuous photographic chronicling of political life, in 1961 he was summoned to Miraflores Palace, where he was appointed the official photographer of the Venezuelan president Rómulo Betancourt. In 1973 he was given a position at the Central Office of Information, which reported to the Office of the President of the Republic of Venezuela. His tireless photographic activities also included forays into cinematography and the advertising world. Additionally, during his years in Venezuela Matiz dedicated more time to continuing his exploration of the aesthetic avenues of abstract photography and would go on to become one of Latin America's leading figures in this field.

The most notable project he undertook in Colombia was the creation of a documentary portfolio of corporate

photographic work for the American oil company Esso, as a result of which he travelled extensively through the regions of Los Santanderes, La Guajira and Magdalena from 1952 onward. During the course of this commission he met and made friends with Álvaro Mutis, then Director of Esso's Department of Public Relations. At the same time, Matiz began to work with *Cromos* (a current affairs magazine that was founded in 1916 and still exists today) and, in particular, with the culture magazine *Lámpara* (1952-1972 and 1979-1999). The latter was funded by the company Esso Colombia S.A. with the aim of improving the oil industry's social standing within the country by presenting a corporate image that enjoyed links to the world of culture. The magazine's editor-in-chief was the aforementioned Álvaro Mutis, whose reputation attracted the involvement of Colombian intellectuals, young writers and up-and-coming artists and illustrators.

Modulating the documentary language

Upon his return to Colombia, Matiz's renown as a photo-journalist led to the aforementioned multi-year commission to document Esso's oil refineries and their socio-economic impact. Without a doubt, this project was a milestone in the photographer's career and marked a turning point in

his approach to documentary photography. A glance at the images he published immediately reveals certain tendencies indicating a shift in his documentary method in comparison to the work he produced on previous occasions. Matiz's new images, which were taken in a different social and political context, served to modulate his documentary language and the ideological perspective present in all of his photographs.

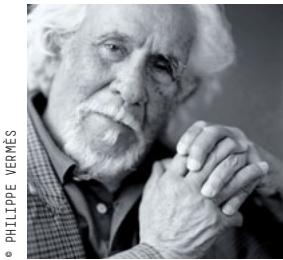
The epic quality that characterized the "Matiz effect" and made him stand out from his photojournalist peers during his time in Mexico is no longer as prevalent. In the photographic series he produced in Colombia there is minimal use of low angles and diagonal compositions. The value of these images lies not in their visual impact but in their articulation of an obliging and descriptive visual approach that is shorn of grandiloquence. We have moved from the hopelessness of rural Mexico and its people to an exploration of the daily lives and work of ordinary folk. Workers and locals are no longer perceived as the victims of injustice (which is not to say that they are not), but rather as human beings who present a dignified appearance despite their material hardships. The tone of social protest inspired by the nationalistic and revolutionary doctrine of the muralists has given way to an ideology that is liberal and humanist at heart. The consolidation of Matiz's photographic career goes hand in hand with the growth of illustrated magazines during the 1940s and 1950s, when documentary images of a humanistic bent reached the height of their popularity and reach.

Leo Matiz and Latin American photography

Matiz's fruitful and multi-faceted career transformed his photographic work into a testament to the varied cultural dynamics that could be found in Latin America throughout

the 20th century. Through these dynamics, the concept of Latin American photography is revealed as a diverse and pluralistic phenomenon with a visual identity as problematic as Latin American identity itself, as the majority of the experts on the subject have asserted. The specific qualities and evolution of Matiz's photography can be said to embody the internal differences that run through the (eminently documentary) Latin American photography of the period, while also articulating – without omission, and therefore with contradictions – its diversity of styles and forms of expression, as well as its geographical and contextual factors. Indeed, context and production cannot be considered separately from one another. All of Latin America's cultural and artistic practices, particularly those related to photography, have been discussed in terms of their concordance and dissonance with, and their subjection to and rebellion against, the way in which these practices are carried out in Europe and the United States. In its own way, the evolution of Matiz's photography treads these same paths, with a certain tension arising from his professional and entrepreneurial approach, his engagement with the issues of his era, his personal sensibility and the influence of different aesthetic and cultural legacies. Mexico, Venezuela and Colombia were his personal, professional and artistic points of reference: touchstones that coloured the expository nature of his documentary photography at every moment, within the shadow of the social, cultural, political and media-related circumstances that prevailed over the course of his career. Matiz's journey through these countries enabled the creation of a body of visual work that stands as a commitment to reality and a photographic affirmation of modernity, with all of its accompanying challenges.

Enric Mira



© PHILIPPE VERMES

Leo Matiz Espinoza (Aracataca, 1917 - Bogotá, 1998) fue uno de los más destacados fotógrafos y caricaturistas colombianos. Alcanzó reconocimiento internacional como reportero gráfico y como artista en un despliegue de trabajos y técnicas vinculadas a la fotografía: foto fija en el cine, fotografía publicitaria, artista fotográfico, creador de periódicos y fundador de la Galería de arte Leo Matiz.

Nació en 1917 en una aldea de Aracataca (Magdalena, Colombia), donde contrastaba la exuberancia del paisaje tropical con la modesta supervivencia de los cultivadores de banano. Viajó a Bogotá para trabajar en el periódico *El Tiempo* y frecuentó la vida bohemia de los cafés con pintores y caricaturistas de finales de la década de los 30. Adoptó la fotografía por exigencia de D. Enrique Santos Molano Calibán y consolidó en Colombia una reputación de reportero gráfico vital y perfeccionista.

Desde 1942 a 1947 vivió en México, donde adquirió gran reconocimiento como fotógrafo gracias al desarrollo de un personal estilo que plasmó en sus reportajes de carácter social sobre la vida de campesinos, indígenas y marginados de la urbe. En los años siguientes, su patria natal Colombia y una Venezuela en pleno auge económico acogieron un periodo de intensa y exitosa actividad fotográfica de Matiz tanto en el ámbito profesional como en el creativo.

Su vida creativa y tumultuosa le llevó a vivir en diversos países, a convivir con artistas como Frida Kahlo y Diego Rivera, a colaborar con David Alfaro Siqueiros y a vivir momentos históricos irrepetibles. Su quehacer profesional y artístico recibió diversos reconocimientos, entre ellos el premio Chevalier des Arts et des Lettres, concedido por el Gobierno francés en 1995 y el Filo d'Argento en Florencia, en 1997.

Leo Matiz Espinoza (Aracataca, 1917 - Bogotá, 1998) was one of Colombia's foremost photographers and cartoonists. He achieved international recognition as a photojournalist and as an artist in a variety of works and techniques related to photography: still photography in cinema, advertising photography, photographic artist, newspaper creator... He was also the founder of the Leo Matiz Art Gallery.

He was born in 1917 in a village in Aracataca (Magdalena, Colombia), where the exuberance of the tropical landscape contrasted with the modest survival of the banana growers. He travelled to Bogotá to work for the newspaper *El Tiempo* and frequented the bohemian life of the cafés with painters and caricaturists of the late 1930s. He took up photography at the request of Enrique Santos Molano Calibán and gained a reputation in Colombia as a vital and perfectionist photojournalist.

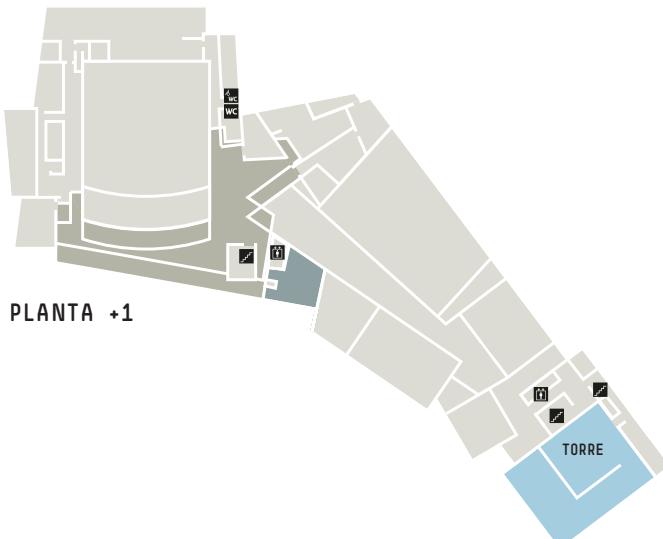
From 1942 to 1947 he lived in Mexico, where he obtained great recognition as a photographer thanks to the development of a personal style based in the fact that he captured in his social reports the lives of peasants, indigenous people and the marginalized people of the city. In the following years, his native Colombia and a Venezuela in the midst of an economic boom hosted a period of intense and successful photographic activity for Leo Matiz, both professionally and creatively.

His creative and tumultuous life led him to live in different countries, to live with artists such as Frida Kahlo and Diego Rivera, to collaborate with David Alfaro Siqueiros and to live unrepeatable historic moments. His professional and artistic work received several awards, including the Chevalier des Arts et des Lettres prize, awarded by the French government in 1995, and the Filo d'Argento in Florence in 1997.

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA

LEO MATIZ
IMAGINARIO
COLOMBIANO

15 MAR 2023
10 SEP 2023



CON LA
COLABORACIÓN DE

FUNDACIÓN

Leomatiz

MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RECTORA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
NAVARRA'S UNIVERSITY RECTOR
María Iraburu

PRESIDENTE DEL PATRONATO
PATRONAGE'S PRESIDENT
Ángel Gómez Montoro

DIRECTOR DEL MUSEO
MUSEUM DIRECTOR
Jaime Garcíá del Barrio

DIRECCIÓN ARTÍSTICA
ARTISTIC DIRECTORS
Rafael Levenfeld
Valentín Vallhonrat

SUBDIRECTOR
DEPUTY DIRECTOR
Javier Arana

GERENTE
MANAGER
Ion Egúzquiza

DIRECCIÓN DE ARTES
ESCÉNICAS Y MÚSICA
DIRECTOR OF PERFORMING
ARTS AND MUSIC
Teresa Lasheras

DIRECCIÓN DE PROGRAMAS
PROGRAMS DIRECTOR
Nieves Acedo

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN
COMMUNICATIONS DIRECTOR
Marta M. Acellano

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

COMISARIADO
CURATOR

Enric Mira

COORDINACIÓN
COORDINATION

Ignacio Miguéliz

ASISTENTES COORDINACIÓN
COORDINATION ASSISTANTS

Imma Blanch

Eva del Llano

DISEÑO ESPACIO EXPOSITIVO
EXHIBITION SPACE DESIGN
Pau Cassany

VIDEO
Enric Mira
Francisco Javier Castillo
Álvaro Los Ceceles
Ignacio Miguéliz

MONTAJE
ASSEMBLY
Mikel Juango
Cloister Services

SEGURIDAD
INSURANCE
Axa Act

GRÁFICA
GRAPHIC DESIGN
Ken

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL NA 579-2023 / ISBN: 978-84-8081-757-8 / +34948425700 / MUSEO.UNAV.EDU / MUSEO@UNAV.ES

 Museo Universidad de Navarra