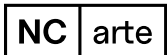
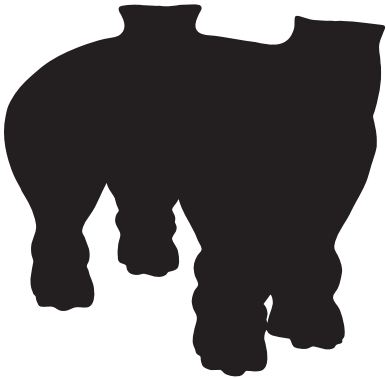


Rodrigo Callejas: La primera vasija es paisaje

Curaduría: Pedro Aparicio Llorente

21.03.26 – 23.05.26



Carrera 5 #26B - 76
Bogotá, Colombia.

Martes – Sábado. 10:00 – 18:00
nc-arte.org

[ESP]

Rodrigo Callejas: La primera vasija es paisaje.

Series para un paisaje en transformación

La obra de Rodrigo Callejas puede entenderse como un sistema de series que emergen directamente de experiencias vividas, íntimamente ligadas a su vida personal y a los lugares donde ha habitado y trabajado: Chicago, Nueva York, Bogotá, Medellín, Rionegro y El Carmen de Viboral. Más que conjuntos temáticos o cronológicos, estas series son registros de situaciones concretas —domésticas, familiares, territoriales y materiales— que documentan episodios de su vida y de su entorno inmediato. Sin embargo, al ser trabajadas a través de un amplio dominio técnico —que abarca la pintura en acuarela, óleo y acrílico, así como la cerámica y el bronce— estas escenas íntimas se transforman en imágenes y objetos que exceden lo autobiográfico, abriéndose a interpretaciones múltiples y universales. En conjunto, configuran un entramado de relaciones —casi como un gran paisaje fragmentado— donde se inscriben indicios del estado contemporáneo del paisaje en Colombia y el mundo. El paisaje en Callejas es, ante todo, un dispositivo simbólico y tecnológico, una materia con agencia que registra, transforma y denuncia las condiciones de su tiempo.

En *Sombras nocturnas (1980–1990)*, el paisaje se construye desde una relación directa con el suelo. Callejas desarrolla una mirada baja, casi oblicua, heredada de su infancia modelando geografías en barro junto a su padre: una mirada donde el horizonte desaparece y el primer plano es la tierra misma. En este contexto, las sombras que aparecen en sus pinturas surgen, en principio, como una preocupación técnica: pintar el pasto, el viento, la velocidad. Sin embargo, más allá de su condición como efecto óptico, estas sombras se convierten en el registro de una presencia. Estas siluetas —principalmente de aeronaves— remiten a su vida en proximidad a la base militar de Rionegro, en un momento de transición entre los remanentes de la Guerra Fría y el escalamiento del conflicto armado en Colombia.

En algunas pinturas, estas aeronaves aparecen únicamente como sombras proyectadas sobre el suelo o el jardín, como rastros que evidencian su paso sin mostrar el cuerpo que los produce. La decisión de pintar la sombra y no el objeto desplaza la representación hacia la huella, permitiendo que la sombra opere como un signo de lo que implica estar bajo algo. En otras, sin embargo, irrumpen en primer plano para representar la velocidad, donde el bosque mismo pareciera entrar en ese mismo impulso de despegue.

Esta alternancia entre sombra y presencia material es clave. Entre ambos registros, Callejas construye un paisaje donde la tecnología militar no es un evento excepcional, sino una condición atmosférica donde las aeronaves son paisaje. Su presencia —explícita o insinuada— transforma la percepción del territorio, convirtiéndolo en un espacio vigilado, recorrido, intervenido y disputado. Esta tensión en el campo aéreo resulta fundamental para entender las dinámicas que han atravesado el conflicto en Colombia, y la obra de Callejas se presenta como testimonio de un fenómeno que ha evolucionado de manera incesante a lo largo de la historia reciente del país.



Serie:
Sombras nocturnas
Acrílico sobre tela
120 x 120 cm
1989

En *Transformers (1985–1990)*, esta relación entre presencia y transformación adquiere una dimensión compleja donde convergen lo doméstico, lo tecnológico y lo espiritual. El origen inmediato de estas imágenes son los juguetes de sus hijos: objetos cotidianos capaces de mutar de una forma a otra. Sin embargo, Callejas no los representa como cultura pop, sino como modelos ontológicos. En ellos identifica una lógica animista: la materia no es estable, sino potencialmente viva, capaz de transformarse. Esta condición se articula con la figura del cyborg, no como ficción futurista, sino como una sensibilidad emergente en el paisaje contemporáneo.

Es fundamental entender que estas imágenes coinciden con la introducción de nuevas tecnologías militares en el conflicto colombiano, particularmente sistemas de visión nocturna y dispositivos de búsqueda en la selva. El paisaje comienza a ser leído, rastreado y operado a través de máquinas capaces de ver en la oscuridad. En este contexto, los transformers de Callejas pueden leerse como anticipaciones simbólicas de estos sistemas: entidades que perciben, buscan y habitan un territorio atravesado por tecnologías invisibles.

Dentro de esta serie aparecen figuras específicas que condensan esta condición. El Arco Guerrero y el transformer de la selva conocido como Comandante 007 emergen como presencias activas en el paisaje: ambos emanan luz, como si estuvieran en permanente búsqueda de algo. Esa irradiación no es solo un recurso visual, sino un indicio de función: ver, rastrear, detectar. La luz se convierte en extensión del cuerpo, en herramienta de percepción, reforzando la idea de que estas figuras no son simplemente objetos, sino agentes que irradian energías, proyectan haces de luz o se insertan en la vegetación, funcionando como espíritus del bosque

En contraposición, Ángel guerrero de las aguas, es un transformer que se sitúa en una gruta rocosa como si fuera un ícono devocional incrustado en la montaña. El contexto de donde surge es preciso: el río San Francisco, en el sector de Las Aguas en Bogotá, donde el antiguo río Vicachá —cuyo nombre significa “resplandor de la noche”— aún resuena como memoria hidráulica del territorio. El robot aparece entonces como un espíritu del agua, un guardián contemporáneo que reconfigura la tradición de las entidades protectoras del paisaje. En este sentido, Callejas no opone lo prehispánico a lo tecnológico: los entrelaza en una continuidad simbólica donde los ídolos antropozoomorfos encuentran su equivalente en estas nuevas deidades biomecánicas.

Resulta notable que estas pinturas daten de mediados de la década de 1980. Hoy, en un contexto marcado por el escalamiento del conflicto a través de drones, sensores y robots autónomos, estas imágenes son vigentes. En este sentido, la obra de Callejas produce una dislocación temporal: ¿son estas figuras registros de algo que ya estaba ocurriendo, o anticipaciones de algo que aún está por suceder?



Serie:
Transformers

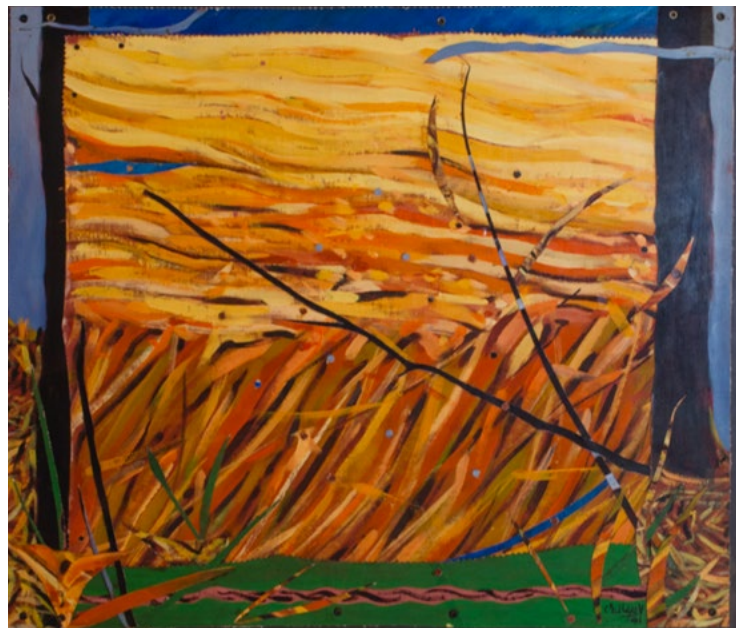
Acrílico sobre tela
140 x 180 cm
1989

En ***Paisaje agredido (1977–1995)***, la experiencia del territorio se vuelve explícitamente material y política. La serie inicia con los viajes del artista por el Perú, donde ya en los paisajes de 1977 en Machu Picchu aparecen presencias de alambre de púas. A partir de ahí, se articula con los incendios en el Neusa, particularmente con los fenómenos de combustión subterránea en la década de los 80, donde la acumulación de una capa densa de acículas de pino patula y pino candelabro —especies introducida en los alrededores de los reservorios de agua— generaba fuegos que permanecían latentes durante días, pasando desapercibidos hasta que encendían el suelo del bosque artificial y, eventualmente, hacían arder los árboles en llamas. Este hecho introduce una dimensión fundamental en la obra: la idea de que el paisaje contiene procesos invisibles que lo transforman desde adentro. El suelo deja de ser una superficie estable para convertirse en un cuerpo activo, afectado por fuerzas ocultas. En este contexto, la aparición del alambre de púas intensifica la lectura del paisaje como territorio violentado. No se trata únicamente de cercar, sino de inscribir una herida. La línea del alambre corta, delimita, fragmenta, convirtiéndose en un signo cotidiano de delimitación y control.

En ***Retazos (1999–2020)***, la fragmentación del paisaje se convierte en método. La serie se construye a partir de un gesto técnico preciso: el corte. El uso de la tijera —heredado de prácticas textiles y de collage— introduce una relación directa con la materialidad del soporte. Cortar no es solo separar; es producir una discontinuidad consciente.

Callejas trabaja estos fragmentos desde una posición autocrítica. El paisaje ya no puede presentarse como una totalidad coherente, y el artista asume esa imposibilidad como punto de partida. A través del ensamblaje de partes —recortes, segmentos, unidades desplazadas— recompone nuevas imágenes que no buscan ocultar su condición fragmentaria, sino evidenciarla. En este sentido, la dimensión autocrítica del artista es también profundamente pragmática: si un cuadro no le conviene, lo deja a un lado, y con el tiempo esos fragmentos reaparecen como retazos dentro de nuevas composiciones. Es allí donde las series comienzan a mezclarse, donde emergen fragmentos de troncos, de incendios, de pastos y de otras escenas que, desplazadas de su contexto original, encuentran una nueva relación dentro de la imagen.

Cada retazo es, entonces, doble: es resto de una imagen previa y es unidad activa dentro de una nueva composición. Este procedimiento no solo tiene implicaciones formales, sino epistemológicas. El paisaje deja de ser algo que se representa de manera continua para convertirse en algo que se construye a partir de cortes, decisiones, ensamblajes. En este sentido, la tijera se vuelve una herramienta de pensamiento: un instrumento que permite intervenir críticamente la imagen y, con ella, la idea misma de territorio.



Serie:
Retazos
Óleo sobre tela
73,5 x 65,5 cm
1991

En *Bodegón de Domingo (1990–2019)*, el paisaje se desplaza hacia el interior doméstico, pero se construye a partir de la repetición. Callejas pinta una y otra vez el mismo mueble —las mismas repisas— desde distintos encuadres, generando una suerte de variación continua que, acumulada, compone una gran ventana. No se trata de una única imagen, sino de una serie de aproximaciones que, juntas, expanden la percepción del espacio.

Sobre esta mesa aparecen los objetos de uso cotidiano del artista: mangos maduros, patillas, pescados plateros, filtros de agua cerámicos, jarras. Son elementos concretos, recurrentes, ligados a la vida diaria. Sin embargo, en el fondo de estas escenas irrumpen nuevas presencias que complejizan la imagen: el periódico dominical, las anécdotas, los recuerdos, las imágenes mediáticas que atraviesan la experiencia doméstica.

La Guerra del Golfo, por ejemplo, entra en la escena a través de la prensa; el océano Pacífico aparece como memoria; el barro como material se hace presente en los objetos. De esta manera, el bodegón deja de ser un género cerrado para convertirse en un campo de repetición repetición para permitir que múltiples tiempos y espacios se superpongan en un mismo plano.



Serie:
Bodegón de domingo
Acuarela sobre papel
64 x 49 cm
1990

La *Cama en la mesa (1993–1997)* introduce una operación de superposición espacial que se articula con una investigación precisa en torno a la cerámica erótica prehispánica. No se trata de una referencia superficial, sino de una indagación consciente sobre los modos en que culturas antiguas —particularmente en el antiguo Perú— integraron cuerpo, sexualidad, fertilidad y territorio en objetos cerámicos.

Callejas retoma esta tradición desde una lectura contemporánea, donde el erotismo no es un tema aislado, sino una dimensión constitutiva del habitar. La superposición de la cama y la mesa —dos dispositivos fundamentales de la vida doméstica— introduce una tensión entre lo íntimo y lo colectivo, entre el descanso y la reunión, entre el cuerpo y la comunidad.

Las piezas de esta serie funcionan como vasijas y como cuerpos al mismo tiempo. En ellas, la cerámica no es solo contenedor, sino superficie simbólica donde se inscriben relaciones entre deseo, reproducción y territorio. La referencia a la cerámica erótica no busca ilustrar un pasado, sino activar una continuidad de conocimiento: una manera de entender el cuerpo como parte integral del paisaje.



Serie:
La cama en la mesa
10 piezas cerámicas
Dimensiones variables
1993 - 1995

Con *Yarumos y borracheros (1997–2007)*, el paisaje deja de ser exclusivamente representado para convertirse en una práctica directa y en una investigación situada. Las especies sembradas por el artista en su casa-taller La Ocarina —yarumos plateados y borracheros asociados a rituales solares— constituyen una extensión viva de su obra. Estas plantas no solo aparecen en la pintura como símbolos recurrentes, sino que existen físicamente en el territorio intervenido por el artista, estableciendo una relación continua entre representación y acción.

En esta serie, el yarumo adquiere una relevancia particular no solo por su presencia visual —sus hojas plateadas que capturan la luz— sino por su función histórica como referente de navegación aérea en los Andes. Antes de la generalización de sistemas digitales, la reflectancia de estos árboles permitía a los pilotos orientarse en el territorio montañoso. Esta condición convierte al yarumo en un punto de cruce entre naturaleza y tecnología: una planta que, sin dejar de ser orgánica, opera como infraestructura visual para la circulación aérea.

A esta dimensión se suma una capa más íntima y experimental: las anécdotas ligadas a los eventos nocturnos que el artista investiga bajo estos árboles. Los espacios habitados por yarumos y borracheros se convierten en escenarios de observación donde la noche activa otras formas de percepción. Allí, entre la penumbra y la densidad vegetal, emergen fenómenos difíciles de clasificar —visuales, atmosféricos, incluso perceptivos— que refuerzan la idea del paisaje como un sistema vivo, cargado de presencias. El borrachero, asociado históricamente a estados alterados de conciencia y a prácticas rituales, intensifica esta condición, introduciendo una dimensión donde lo botánico y lo psíquico se entrelazan.

En paralelo, esta serie incorpora una pregunta técnica fundamental en la práctica de Callejas: el uso de pinturas industriales. Lejos de limitarse a medios tradicionales, el artista recurre a productos propios de la industria de la construcción —pinturas para pisos de estacionamientos, recubrimientos de alta resistencia— que introducen nuevas cualidades materiales en la superficie pictórica. Estas pinturas, diseñadas para soportar fricción, tránsito y exposición, trasladan al lienzo una capa de brillo metálico o de ocre terroso que acentúan la idea de la pintura como gesto investigativo.



Serie:
Borracheros
Acrílico sobre tela
120 x 120 cm
2012



Serie:
Yarumos
Acrílico sobre tela
97 x 128 cm
2003

Finalmente, **Acéfalos (1993–2022)** condensa muchas de estas preocupaciones en la cerámica y la dimensión técnica alcanza un nivel de precisión y duración que define profundamente la obra. Cada pieza es el resultado de un proceso largo, que puede tomar un año o más, y que comienza mucho antes del modelado.

Callejas recolecta personalmente las arcillas en carretera, aprovechando derrumbes y cortes en los taludes para identificar distintas composiciones de suelo. Estos materiales son luego sometidos a procesos de decantación en agua, donde se separan las piedras y se zarandean las arenas para obtener una arcilla refinada. Este procedimiento no es menor: cada barro contiene información específica de un lugar, convirtiendo los acéfalos en un archivo geológico, y reconociendo que hay montañas que prefieren ser arte antes que ser talud en reposo.

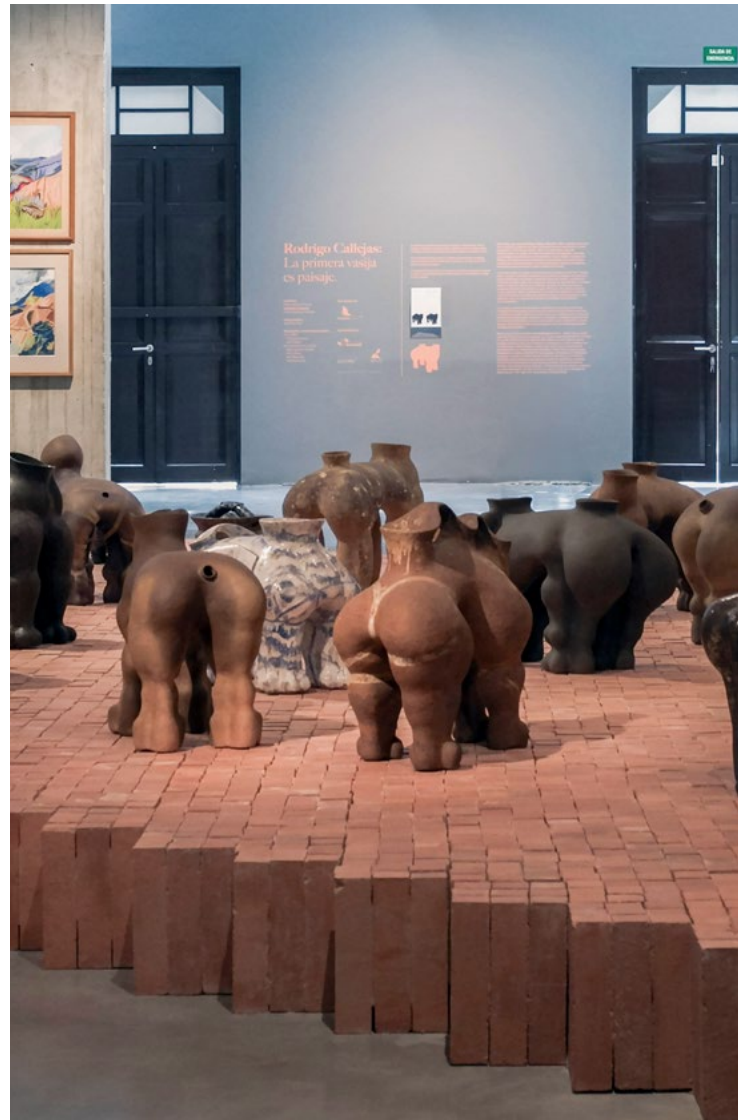
La construcción se realiza mediante la técnica de rollo. El proceso inicia con la formación de las patas: cuatro columnas huecas que funcionan como soporte estructural. Estas columnas, al unirse, generan una especie de puente o arco, sobre el cual se levanta el cuerpo. La analogía con la ingeniería es evidente: los acéfalos se construyen como estructuras que deben sostener su propio peso, equilibrando masa y vacío.

Capa a capa, el volumen se expande siguiendo el ritmo de las manos. No hay moldes; cada pieza es irrepetible. La ausencia de cabeza elimina cualquier jerarquía central, dejando abierta la posibilidad de asomarse al interior. Son ánforas vacías o pieles ocas. Los acéfalos son una familia, una manada, un rebaño de presencias que comparten origen pero difieren en forma.

A esta escala monumental se suma, en años recientes, la aparición de acéfalos de menor formato. Estas piezas no responden únicamente a una variación formal, sino a una condición material y corporal precisa: la exigencia física que implica la producción de un acéfalo de gran tamaño. El proceso de modelado, secado, traslado y, especialmente, la carga hacia el horno, requiere una fuerza que, en la actualidad del artista —con más de ochenta años— se convierte en un límite operativo.

Los acéfalos pequeños emergen entonces como una respuesta directa a esa condición. No son versiones reducidas en sentido menor, sino adaptaciones conscientes del proceso a una nueva relación con el cuerpo. En ellos, la intensidad del gesto, la lógica estructural y la carga simbólica se mantienen, pero se reconfiguran en una escala que permite la continuidad de la práctica. Esta transición introduce una dimensión adicional en la obra: el tiempo del cuerpo del artista como variable activa en la transformación de la técnica.

En este sentido, la cerámica en Callejas no es solo un medio escultórico: es una pedagogía del tiempo, del tacto y del territorio, pero también del propio cuerpo. Cada pieza condensa procesos geológicos, gestos manuales y decisiones estructurales, articulando en su forma final una relación profunda entre materia, conocimiento y tiempo.



Serie:
Acéfalos
15 esculturas cerámicas
Dimensiones variables
1997 - 2007

[ENG]

Rodrigo Callejas: The First Vessel is Landscape

Series for a Landscape in Transformation

The work of Rodrigo Callejas can be understood as a system of series that emerge directly from lived experiences, intimately tied to his personal life and to the places where he has lived and worked: Chicago, New York, Bogotá, Medellín, Rionegro, and El Carmen de Viboral. More than thematic or chronological groupings, these series are records of specific situations—domestic, familial, territorial, and material—that document episodes of his life and his immediate environment. However, through a broad technical mastery—spanning watercolor, oil, and acrylic painting, as well as ceramics and bronze—these intimate scenes are transformed into images and objects that exceed the autobiographical, opening themselves to multiple and universal interpretations. Together, they form a network of relationships—almost like a large fragmented landscape—where traces of the contemporary state of landscape in Colombia and the world are inscribed. In Callejas, landscape is, above all, a symbolic and technological device: a material with agency that records, transforms, and exposes the conditions of its time.

In *Nocturnal Shadows (1980–1990)*, the landscape is constructed from a direct relationship with the ground. Callejas develops a low, almost oblique gaze, inherited from his childhood modeling geographies in clay with his father: a gaze where the horizon disappears and the foreground is the earth itself. In this context, the shadows in his paintings initially arise as a technical concern: how to paint grass, wind, speed. However, beyond their condition as optical effects, these shadows become records of a presence. These silhouettes—mainly of aircraft—refer to his life near the military base in Rionegro, at a moment of transition between the remnants of the Cold War and the escalation of the armed conflict in Colombia.

In some paintings, these aircraft appear only as shadows projected onto the ground or garden, as traces that reveal their passage without showing the body that produces them. The decision to paint the shadow rather than the object shifts representation toward the trace, allowing the shadow to operate as a sign of what it means to be under something. In others, however, they burst into the foreground to represent speed, where the forest itself seems to enter that same impulse of takeoff.

This alternation between shadow and material presence is key. Between these registers, Callejas constructs a landscape where military technology is not an exceptional event, but an atmospheric condition in which aircraft themselves become landscape. Their presence—explicit or suggested—transforms the perception of the territory, turning it into a space that is monitored, traversed, intervened in, and contested. This tension in the aerial field is fundamental to understanding the dynamics that have shaped conflict in Colombia, and Callejas's work stands as testimony to a phenomenon that has evolved continuously in the country's recent history.



In *Transformers (1985–1990)*, this relationship between presence and transformation acquires a complex dimension where the domestic, technological, and spiritual converge. The immediate origin of these images lies in his children’s toys: everyday objects capable of mutating from one form to another. However, Callejas does not represent them as pop culture, but as ontological models. In them he identifies an animist logic: matter is not stable, but potentially alive, capable of transformation. This condition connects with the figure of the cyborg—not as futuristic fiction, but as an emerging sensibility within the contemporary landscape.

It is crucial to understand that these images coincide with the introduction of new military technologies in the Colombian conflict, particularly night vision systems and jungle search devices. The landscape begins to be read, tracked, and operated through machines capable of seeing in the dark. In this context, Callejas’s transformers can be read as symbolic anticipations of these systems: entities that perceive, search, and inhabit a territory crossed by invisible technologies.

Within this series, specific figures condense this condition. The Warrior Arch and the jungle transformer known as Commander 007 emerge as active presences in the landscape: both emit light, as if they were in constant search of something. This radiation is not merely a visual resource but an indication of function: to see, track, detect. Light becomes an extension of the body, a tool of perception, reinforcing the idea that these figures are not simply objects, but agents that radiate energy, project beams of light, or embed themselves in vegetation, functioning as spirits of the forest.

In contrast, Water Warrior Angel is a transformer situated in a rocky grotto as if it were a devotional icon embedded in the mountain. Its context is precise: the San Francisco River in the Las Aguas sector of Bogotá, where the ancient Vicachá River—whose name means “glow of the night”—still resonates as hydraulic memory of the territory. The robot appears as a spirit of water, a contemporary guardian that reconfigures the tradition of protective landscape entities. In this sense, Callejas does not oppose the pre-Hispanic and the technological: he intertwines them in a symbolic continuity where anthropozoomorphic idols find their equivalent in these new biomechanical deities.

It is notable that these paintings date from the mid-1980s. Today, in a context marked by the escalation of conflict through drones, sensors, and autonomous robots, these images remain relevant. In this sense, Callejas’s work produces a temporal dislocation: are these figures records of something that was already happening, or anticipations of something yet to come?



In *Aggressed Landscape* (1977–1995), the experience of territory becomes explicitly material and political. The series begins with the artist's travels in Peru, where barbed wire already appears in landscapes from 1977 in Machu Picchu. From there, it connects with the fires in Neusa, particularly the phenomenon of underground combustion in the 1980s, where the accumulation of dense layers of pine needles from introduced species generated fires that remained latent for days, igniting the forest floor and eventually setting trees ablaze. This introduces a fundamental dimension: the idea that landscape contains invisible processes that transform it from within. The ground ceases to be a stable surface and becomes an active body affected by hidden forces. In this context, barbed wire intensifies the reading of landscape as wounded territory—not merely enclosing, but inscribing a scar.

In *Retazos* (1999–2020), fragmentation becomes method. The series is built on a precise technical gesture: cutting. The use of scissors—drawn from textile practices and collage—introduces a direct relationship with materiality. Cutting is not only separating; it is producing a conscious discontinuity.

Callejas approaches these fragments from a self-critical position. The landscape can no longer be presented as a coherent totality, and the artist embraces that impossibility as a starting point. Through assembling parts—clippings, segments, displaced units—he recomposes new images that do not conceal their fragmentary condition but reveal it. Each fragment is double: a remainder of a previous image and an active unit within a new composition. The landscape thus becomes something constructed through cuts, decisions, and assemblages. In this sense, the scissors become a tool of thought.

In *Sunday Still Life (1990–2019)*, landscape shifts into the domestic interior but is built through repetition. Callejas paints the same piece of furniture—the same shelves—again and again from different angles, generating continuous variation that accumulates into a kind of expanded window. Everyday objects appear: ripe mangoes, watermelon, fish, ceramic water filters, jugs. Yet in the background, new presences complicate the image: newspapers, memories, mediated images. The Gulf War enters through the press; the Pacific Ocean appears as memory; clay emerges as material presence. The still life thus becomes a field where multiple times and spaces overlap.



The Bed on the Table (1993–1997) introduces spatial superposition linked to research into pre-Hispanic erotic ceramics. Callejas reactivates this tradition through a contemporary lens, where eroticism is not isolated but integral to inhabiting. The pieces function as vessels and bodies simultaneously, where ceramics become a symbolic surface connecting desire, reproduction, and territory.



With *Yarumos and Borracheros (1997–2007)*, landscape becomes direct practice and situated research. The species planted by the artist in his home-studio La Ocarina extend the work into lived territory. The yarumo, in particular, becomes a point of intersection between nature and technology, historically used for aerial navigation due to its reflective leaves. At the same time, nocturnal observations among these trees introduce perceptual and atmospheric phenomena, reinforced by the borrachero's association with altered states of consciousness. This intertwines the botanical with the psychic.



Finally, *Acéfalos (1993–2022)* condenses many of these concerns in ceramics. Each piece is the result of a long process that begins with collecting clay from landslides and road cuts, refining it through decantation, and constructing forms through coiling. These sculptures function as geological archives: each clay contains information from a specific place. Built as hollow, headless structures, they eliminate central hierarchy and invite entry into their interior.

In recent years, smaller-scale acephalous pieces have emerged as a response to the physical demands of large-scale production, especially given the artist's age. These are not lesser versions, but adaptations that maintain structural logic and symbolic intensity while enabling continuity of practice.

In this sense, ceramics in Callejas's work is not merely a sculptural medium: it is a pedagogy of time, touch, territory, and the body itself. Each piece condenses geological processes, manual gestures, and structural decisions, articulating a profound relationship between matter, knowledge, and time.

