

Ana M. Franco
anfranco@uniandes.edu.co

Ens.hist.teor.arte

Franco, Ana María, “Modernidad y tradición en el arte colombiano de mediados del siglo XX: El Dorado de Eduardo Ramírez-Villamizar”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2013, núm. 24, pp. 26-44.

RESUMEN

En 1958, Eduardo Ramírez-Villamizar realiza la obra de arte público más ambiciosa de Colombia hasta el momento: *El Dorado*, moderno mural monumental que se instalaría en el igualmente moderno rascacielos del Banco de Bogotá. El presente ensayo es un primer esfuerzo por estudiar en detalle este mural y discutir en profundidad la manera como el artista integra motivos precolombinos en el lenguaje internacional de la abstracción geométrica y las implicaciones de esta juxtaposición en su programa estético, considerando *El Dorado* como la institucionalización de la abstracción geométrica como símbolo de modernidad y progreso en el arte colombiano, al mismo tiempo que revive tradiciones artísticas locales.

PALABRAS CLAVE

Ramírez-Villamizar, El Dorado, mural, relief, geometric abstraction, pre-Columbian art, modernity, modernization, modern architecture, International Style.

TITLE

Modernity and Tradition in Colombian art in mid-20th Century: El Dorado by Eduardo Ramírez Villamizar.

ABSTRACT

In 1958, Eduardo Ramírez-Villamizar created the most ambitious public artwork to date in modern Colombia: *El Dorado*, an entirely gilded monumental mural for the new International Style building of the Banco de Bogotá. This paper constitutes the first effort to contextualize and analyze it while discussing the strategies used to integrate pre-Columbian motifs within international geometric art and addresses the implications of this juxtaposition within the artist's aesthetic program. It also examines the sources and context in which the work was produced, arguing that *El Dorado* marked the institutionalization of geometric abstraction as a symbol of modernization and progress in Colombian art, while at the same time reviving local artistic traditions.

KEY WORDS

Ramírez-Villamizar, El Dorado, mural, relief, geometric abstraction, pre-Columbian art, modernity, modernization, modern architecture, International Style.

Afilación institucional

Profesora Asistente
Departamento de Arte
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de los Andes

Ana María Franco es profesora asistente del programa de Historia del Arte de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes en Bogotá. Recibió su doctorado en Historia del Arte del Institute of Fine Arts, New York University (NYU). Ana M. tiene una maestría en filosofía de la Universidad Nacional de Colombia y un M. Litt. en Historia del Arte de la Universidad de St. Andrews en Escocia. Entre sus publicaciones se encuentran “Joaquín Torres-García’s Constructive Universalism” que apareció en la *Revista Ensayos del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional en el 2005, y “Geometric Abstraction: The New York/Bogotá Nexus” publicado en la *Revista American Art* del Smithsonian American Art Museum en el verano de 2012. Es co-autora del libro *Eduardo Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción* publicado en el 2010 en Bogotá. Ha sido becaria Fulbright y su trabajo investigativo ha sido financiado, entre otros, por Pinta Fund for Latin American Studies.

Recibido febrero 18 de 2013

Aceptado febrero 22 de 2013

Modernidad y tradición en el arte colombiano de mediados del siglo XX: *El Dorado* de Eduardo Ramírez-Villamizar

Ana M. Franco

En 1958, el artista colombiano Eduardo Ramírez-Villamizar (1922-2004) fue contratado para realizar la obra de arte público más ambiciosa de Colombia hasta el momento: *El Dorado*, un moderno mural monumental que se instalaría en el igualmente moderno edificio del Banco de Bogotá. La gran superficie dorada del mural evocaba ideas relacionadas con la riqueza que se guardaba en las bóvedas del banco. Pero más importante aún, su composición completamente abstracta o no-objetual, la cual reflejaba las tendencias internacionales en abstracción geométrica, era especialmente adecuada para representar los ideales de modernización e internacionalismo que el nuevo edificio del banco aspiraba evocar. Al mismo tiempo, el mural representaba un regreso a tradiciones y formas artísticas locales. Para su título y su composición, Ramírez-Villamizar se inspiró en la colección de oro precolombino del Museo del Oro. De este modo, *El Dorado* marca el nacimiento y consolidación del modernismo internacional en Colombia, al mismo tiempo que recupera el pasado prehispánico del país.

A pesar de que *El Dorado* constituye un verdadero hito en la historia del arte moderno y abstracto en Colombia, así como en la carrera artística de Ramírez-Villamizar el primer paso hacia su trabajo escultural, este parece haber sido abandonado en el actual edificio del Consejo de la Judicatura, donde se encuentra en un estado lamentable de conservación. Igualmente, el mural ha recibido poca atención en la literatura sobre el artista, lo cual seguramente ha contribuido al olvido de esta obra y su lugar en la historia del arte

nacional¹. Este artículo constituye entonces el primer esfuerzo por contextualizar y analizar en detalle el mural de Ramírez-Villamizar. En él discuto a profundidad la integración de motivos precolombinos en el lenguaje internacional de la abstracción geométrica y las implicaciones de esta yuxtaposición. Así mismo, examino las fuentes y el contexto en que la obra fue producida, argumentando que *El Dorado* marca la institucionalización de la abstracción geométrica como símbolo de modernidad y progreso en el arte colombiano, al mismo tiempo que revive tradiciones artísticas locales. Con esto, espero dar un primer paso en la recuperación de este importante mural que constituye una pieza clave del patrimonio artístico nacional.

Muralismo colombiano

Cuando sus bocetos para un mural enteramente abstracto y dorado fueron aprobados (Fig. 1), Ramírez-Villamizar se sorprendió de que la junta directiva del Banco de Bogotá se hubiera decidido por una obra que contrastaba radicalmente con la tradición muralista en Colombia que en los años treinta había surgido siguiendo el ejemplo del muralismo mexicano y que para mediados de los cincuenta aún era la tendencia predominante². Como lo explica el artista:

[M]e pidieron que hiciera un mural y la Junta del Banco lo aprobó. Imagínate, lograr que estos señores, mayores y con ideas ‘viejas’, aprobaran el primer mural abstracto que se hacía, cuando aún se creía que los murales deberían ser una copia de lo que se hacía en México. El mural que mostraba la historia de ese país y que lo trabajaron de una manera grandiosa y bella los tres artistas mexicanos de esa época [...] era lo que se esperaba que hicieran los colombianos y era lo que realmente trabajaban cuando se les daba la oportunidad³.

Entre los muralistas más sobresalientes en Colombia durante la década de 1930 se encuentran Pedro Nel Gómez (1899-1984) e Ignacio Gómez Jaramillo (1910-70), quienes promovieron la idea de un nuevo modelo de arte nacional que se integrara a los programas sociales del gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo (1934-1938) y a sus ideales de

¹ La mayoría de estudios sobre el trabajo de Ramírez-Villamizar se limitan a discutir muy brevemente los recursos formales y técnicos utilizados en este mural. Ver por ejemplo German Rubiano Caballero, “Eduardo Ramírez-Villamizar. La región más transparente,” *Escultura colombiana del siglo XX* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1983); Camilo Calderón, “Eduardo Ramírez-Villamizar: escultura y abstracción,” *El espacio en forma: Eduardo Ramírez-Villamizar: exposición retrospectiva 1945-85*, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 1985 y Álvaro Medina, “Dieciocho notas para comprender a un escultor,” *Ramírez-Villamizar*, Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1992.

² Ver Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá: Colcultura, 1995.

³ Eduardo Ramírez-Villamizar, “El sueño del orden”, en María Cristina Laverde y Álvaro Rojas, *Así hablan los artistas* (Bogotá: Universidad Central, 1986, p. 130).

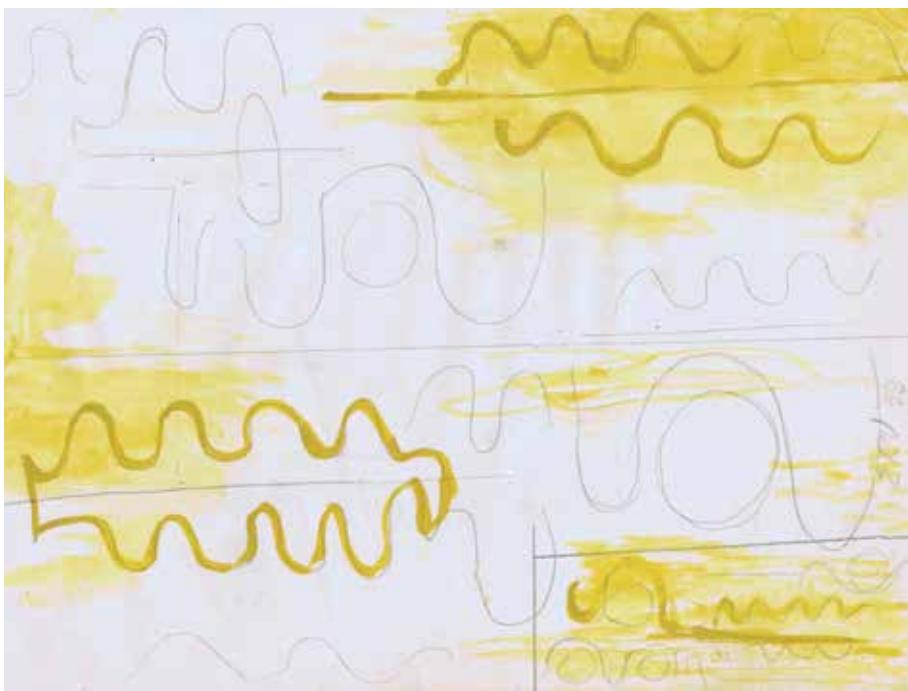


FIGURA 1. Eduardo Ramírez Villamizar, Boceto para el mural *El Dorado*, c. 1958-59.
Colección Corporación Ramírez Villamizar.

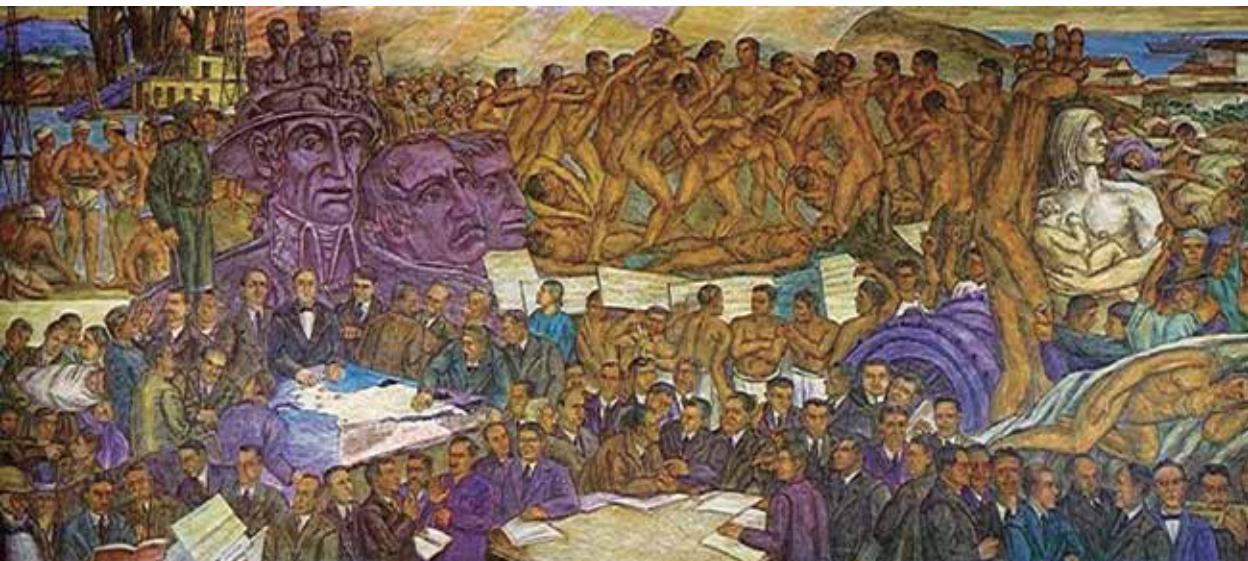


FIGURA 2. Pedro Nel Gómez, *La República*, 1937. Fresco.
Antiguo Palacio Municipal, Medellín, hoy Museo de Antioquia.

progreso, modernización y nacionalismo⁴. Los proyectos murales de Nel Gómez para el nuevo Palacio Municipal en Medellín de 1935-37 y los de Gómez Jaramillo para el Capitolio Nacional en Bogotá de 1938-39 ilustran de manera muy clara esta idea (Fig. 2). Se trata de murales figurativos y narrativos que representan episodios de la historia nacional, sus gentes y costumbres, y aspiran reflejar el sentido nacionalista que promulgaba el gobierno liberal.

Durante la década del cuarenta y a comienzos de los cincuenta, el muralismo colombiano continuó la tradición de Nel Gómez y Gómez Jaramillo. Hacia mediados de los cincuenta, sin embargo, una nueva generación de artistas, los cuales aspiraban a crear formas artísticas más “universales”, inició una renovación de la tradición muralista en Colombia. Algunos ejemplos sobresalientes de esta oleada son el mural abstracto de Luis Fernando Robles para la fábrica de gaseosas Postobón en Medellín, producido en 1956; el mural abstracto de Ramírez-Villamizar para las oficinas de Bavaria en Bogotá, también de 1956; y el mural de Alejandro Obregón, *Homenaje al libro*, de 1958, instalado en la recién inaugurada Biblioteca Luis Ángel Arango en Bogotá.

El Dorado de Ramírez-Villamizar fue, sin lugar a dudas, el mural que de manera más clara encarnó la ruptura con la tradición muralista de los treinta. Como lo explica el crítico de arte brasileño Frederico Morais:

El gran mural pintado [sic] en 1958 para el Banco de Bogotá es esencial, tanto para el desarrollo del trabajo de Ramírez Villamizar, como para el desarrollo del arte colombiano, sobre el cual ejerce su influencia. Es tal vez por sus dimensiones o por su uso del pigmento dorado o, más aún, por la audacia de los ritmos decididamente abstractos en un trabajo destinado al público en un país que hasta entonces había estado dominado por la figura, que el mural libera al arte colombiano de una suerte de timidez provincial y lo proyecta hacia el futuro, al mismo tiempo que rescata ciertos aspectos de la tradición artística del país⁵.

El proyecto de Ramírez-Villamizar para el Banco de Bogotá ciertamente transformó la tradición muralista en Colombia encabezada por Nel Gómez y Gómez Jaramillo: la composición decididamente abstracta o no-objetiva dejaba por fuera la posibilidad de narrar aspectos específicos de la historia o tradiciones del país como lo habían hecho los muralistas de los

⁴ Como había sucedido en México en la década de 1920, el surgimiento de una tradición muralista en Colombia fue posible gracias al apoyo oficial de un gobierno progresista. Después de años de hegemonía conservadora, la administración liberal de Alfonso López Pumarejo (1934-1938) puso en marcha la modernización del país con un interés particular en transformar las relaciones sociales en un programa que llamó “La revolución en marcha”. En general, el objetivo de este programa era ayudar a los sectores menos favorecidos del país (primordialmente los trabajadores y los campesinos) a obtener una parte mayor de los beneficios del sistema, emulando las políticas del presidente mexicano de la época Lázaro Cárdenas (1934-1940). Las políticas sociales de López Pumarejo tuvieron un impacto profundo sobre el desarrollo de las artes visuales en Colombia. Específicamente dieron lugar al movimiento muralista que, como el mexicano, aspiraba reflejar las realidades sociales y los impulsos modernizadores de la nación.

⁵ Frederico Morais, “Utopia and Form in Ramírez-Villamizar,” *Ramírez-Villamizar*, Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1984, p. 36.

treinta. Además de esto, no se trataba de una pintura al fresco sino de un relieve tridimensional en madera—una técnica que no había sido aún explorada en el arte moderno colombiano. Como afirmaría el crítico Camilo Calderón, “Que [El Dorado] abandonara la superficie de dos dimensiones y se lanzara a trabajar el espacio, constituía una determinación sin precedentes en el muralismo colombiano (que entonces experimentaba un pequeño renacimiento)”⁶.

El Dorado

El Dorado es un relieve monumental (mide 7.5 x 37 mts.) completamente abstracto y monocromático que consiste en una serie de paneles de madera recubiertos en hojilla de oro, el cual fue instalado en los dos pisos del lobby y mezzanine del entonces nuevo edificio del Banco de Bogotá (ubicado en la Carrera 10 con Jiménez) (Fig. 3). El mural utiliza un lenguaje abstracto-geométrico de unidades modulares circulares y rectilíneas organizadas en cuatro capas superpuestas a lo largo del eje horizontal de la pared (Fig. 4). El soporte es una superficie de madera lisa que cubre toda la pared y las capas en alto-relieve consisten en varias unidades modulares organizadas en diseños ondulados de diferentes dimensiones.

Este tipo de composición había sido anticipada en las pinturas no-figurativas de Ramírez-Villamizar de 1958, las cuales eran el resultado de sus encuentros con la abstracción internacional⁷. Entre 1950 y 1956, el artista colombiano pasó varias temporadas en París y Nueva York, donde desarrolló un lenguaje pictórico abstracto que le permitió posicionarse a lo largo de la década del cincuenta como el “primer pintor abstracto de Colombia”⁸. *Horizontal verde y azul* de 1958 es característica del lenguaje abstracto maduro de Ramírez-Villamizar y claramente anticipa la composición horizontal y el diseño ondulado de *El Dorado* (Fig. 5).

Inicialmente, Ramírez-Villamizar fue contratado para realizar una pintura mural similar a la que había pintado en 1956 para Bavaria: esto es, una gran pintura no-figurativa compuesta por planos geométricos de diferentes colores organizados en una estructura equilibrada. Sin embargo, las necesidades específicas impuestas por el nuevo edificio del Banco de Bogotá llevaron al artista a concebir una solución tridimensional que se integrara de manera más armónica a la arquitectura del lugar⁹. En este sentido, Ramírez-Villamizar concibió *El Dorado*,

⁶ Camilo Calderón, “Ramírez-Villamizar: escultura y abstracción,” p. 37.

⁷ Ver Ana M. Franco, “Geometric Abstraction: The New York/Bogotá Nexus”, en *American Art* 26/2 (Summer 2012) y “Eduardo Ramírez Villamizar en contexto: Pintura, relieve y escultura, 1950-1974”, en *Eduardo Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción*, Bogotá: Ediciones Gamma, 2010.

⁸ Marta Traba, “Ramírez,” *Vínculo Shell 3*, (1958): s.p.

⁹ “Después de varios ensayos entendí que para este sitio y circunstancias no funcionaba un mural pintado, en pintura plana, sino algo en relieve que se uniera más a la arquitectura.” Ramírez-Villamizar, Archivos verticales, Biblioteca Luis Ángel Arango [Carpeta Ramírez-Villamizar, 1945-1972].



FIGURA 3. Eduardo Ramírez Villamizar, *El Dorado*, 1959. Retablo en madera cubierto en hojilla de oro. Antiguo Edificio del Banco de Bogotá, hoy Edificio de los Juzgados, Bogotá.



FIGURA 4. Ramírez Villamizar trabajando en la instalación del mural *El Dorado*, c. 1959.
Foto Colección Corporación Ramírez Villamizar.

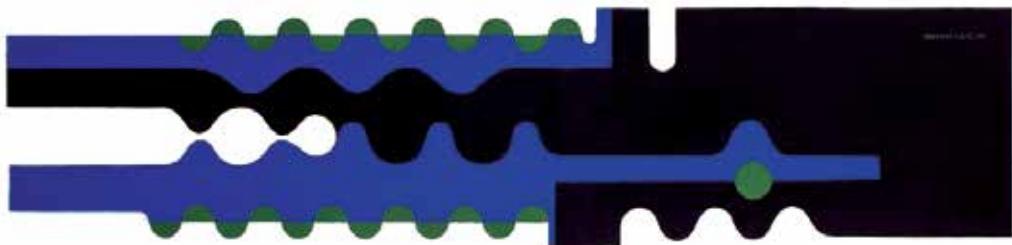


FIGURA 5. Eduardo Ramírez Villamizar, *Horizontal verde-azul*, 1958.
Óleo sobre lienzo. Colección Francia de Zarate.

teniendo en mente el discurso de la “síntesis de las artes” promulgado por artistas y arquitectos modernistas desde la década de los veinte hasta los cincuenta¹⁰. Según el arquitecto

¹⁰ Joan Ockman afirma que “the belief in aesthetic synthesis as both a symbol and instrument of broad-scale spiritual renewal and reconsolidation after the cataclysm of [World War I] was



FIGURA 6. Antiguo centro de operaciones Banco de Bogotá, Bogotá, 1959. Diseño: Skidmore, Owens & Merrill (Nueva York). Construcción: Lanzetta & Valencia Arquitectos (Bogotá). Hoy Edificio de los Juzgados, Bogotá.



FIGURA 7. Lever House Building, Nueva York, 1951-52. Diseño: Gordon Bunshaft. Construcción: Skidmore Owens and Merrill (Nueva York).

Paul Damaz, quien en 1963 publicó el primer estudio comprensivo sobre el fenómeno de la síntesis de las artes en Latinoamérica, *El Dorado* era la expresión ideal de la integración entre arte y arquitectura, y “el mejor ejemplo de arte aplicado a la arquitectura moderna en Colombia”¹¹. En efecto, como el edificio para el cual fue creado, las formas no-figurativas del relieve-mural de Ramírez-Villamizar encarnaban perfectamente los ideales de modernización e internacionalismo.

[...] the leitmotif linking the most progressive art tendencies of the 1920s and the 1940s.” Joan Ockman, “A Plastic Epic: The Synthesis of the Arts Discourse in France in the Mid-Twentieth Century,” in Eeva-Liisa Pelkonen and Esa Laaksonen ed., *Architecture + Art: New Visions, New Strategies*, Helsinki, Finland: Alvar Aalto Academy, 2007, p. 31.

¹¹ Paul Damaz, *Art in Latin American Architecture*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1963, p. 124.

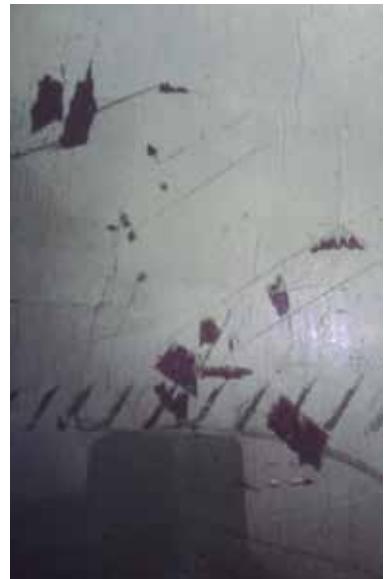


FIGURA 8. *El Dorado* hoy. Edificio de los Juzgados, Bogotá.

"El más moderno y más alto edificio del país": internacionalismo y modernización en Colombia a mediados del siglo XX

El nuevo edificio del Banco de Bogotá fue inaugurado oficialmente el 8 de octubre de 1959 en un clima de cambio y prosperidad económica. Hacia el final de la década del cincuenta, Colombia experimentaba un espíritu de renovación y esperanza después de años de violencia. El dictador militar Gustavo Rojas Pinilla había sido derrocado en 1957 y parecía que finalmente la paz llegaba al país. Durante los años más intensos de *La Violencia* entre 1946 y 1954, y a lo largo de la dictadura de Rojas Pinilla entre 1953 y 1957, Colombia experimentó un crecimiento económico e industrial sin paralelo en la historia anterior, el cual estuvo financiado primordialmente por las ganancias extraordinarias que venían de la exportación de café. Como sucedió en otros países de Latinoamérica, la prosperidad económica estuvo acompañada de profundos cambios sociales, un incremento en las tasas demográficas y un proceso acelerado de urbanización¹². Con estos cambios, Colombia se vio más integrada que nunca a la cultura internacional. Frustrados desde hacía mucho tiempo por el aislamiento económico y cultural, los colombianos acogieron con entusiasmo la modernización occidental durante la década del cincuenta y la cara del país (al menos en las grandes ciudades) cambió radicalmente¹³.

Uno de los signos más claros de la “voluntad de modernización” que caracterizó a Colombia en los cincuenta fue la llegada de la arquitectura racionalista y funcionalista al país. Según el historiador James Henderson, los arquitectos y constructores de Colombia se encontraban entre las figuras más iconoclastas del país gracias a su defensa acérrima del modernismo¹⁴. Las visitas de Le Corbusier a Bogotá en 1947 y 1950 fueron especialmente influyentes en la formación de arquitectos jóvenes y, hasta cierto punto, “bautizaron la naciente arquitectura moderna” del país¹⁵. El arquitecto francés había sido invitado por Fernando Mazuera, entonces alcalde de Bogotá, para dar una serie de charlas en la Universidad Nacional y para actuar como consultor en la elaboración del Plan Piloto de Bogotá (1949-1952).

Aunque tal plan nunca fue plenamente realizado, el hecho de que “el papa del modernismo”¹⁶ (como ha sido llamado Le Corbusier) hubiera sido encargado por el gobierno

¹² Ver James D. Henderson, “Economic progress and social change: From Ospina Pérez to the National Front,” en *Modernization in Colombia: The Laureano Gómez Years, 1889-1965*, Gainesville (FL): University Press of Florida, 2001, p. 326 y David Bushnell, “The era of the *Violencia* (1946-1957),” en *The Making of Modern Colombia*, Berkeley: University of California Press, 1993, p. 208.

¹³ Jorge Orlando Melo, “1957: Un año movido,” *Salón de arte moderno 1957: 50 años de arte en la Biblioteca Luis Angel Arango*, Sylvia Juliana Suárez and Camilo Calderón, Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango, 2007, pp. 68-71.

¹⁴ Henderson, “Economic progress and social change,” p. 344.

¹⁵ Eduardo Samper Martínez, *Arquitectura moderna en Colombia: Época de oro*, Bogotá: Diego Samper Ediciones, 2006, p. 79.

¹⁶ Caroline Maniaque Benton, *Le Corbusier and the Maisons Jaoul*, New York: Princeton Architectural Press, 2009.

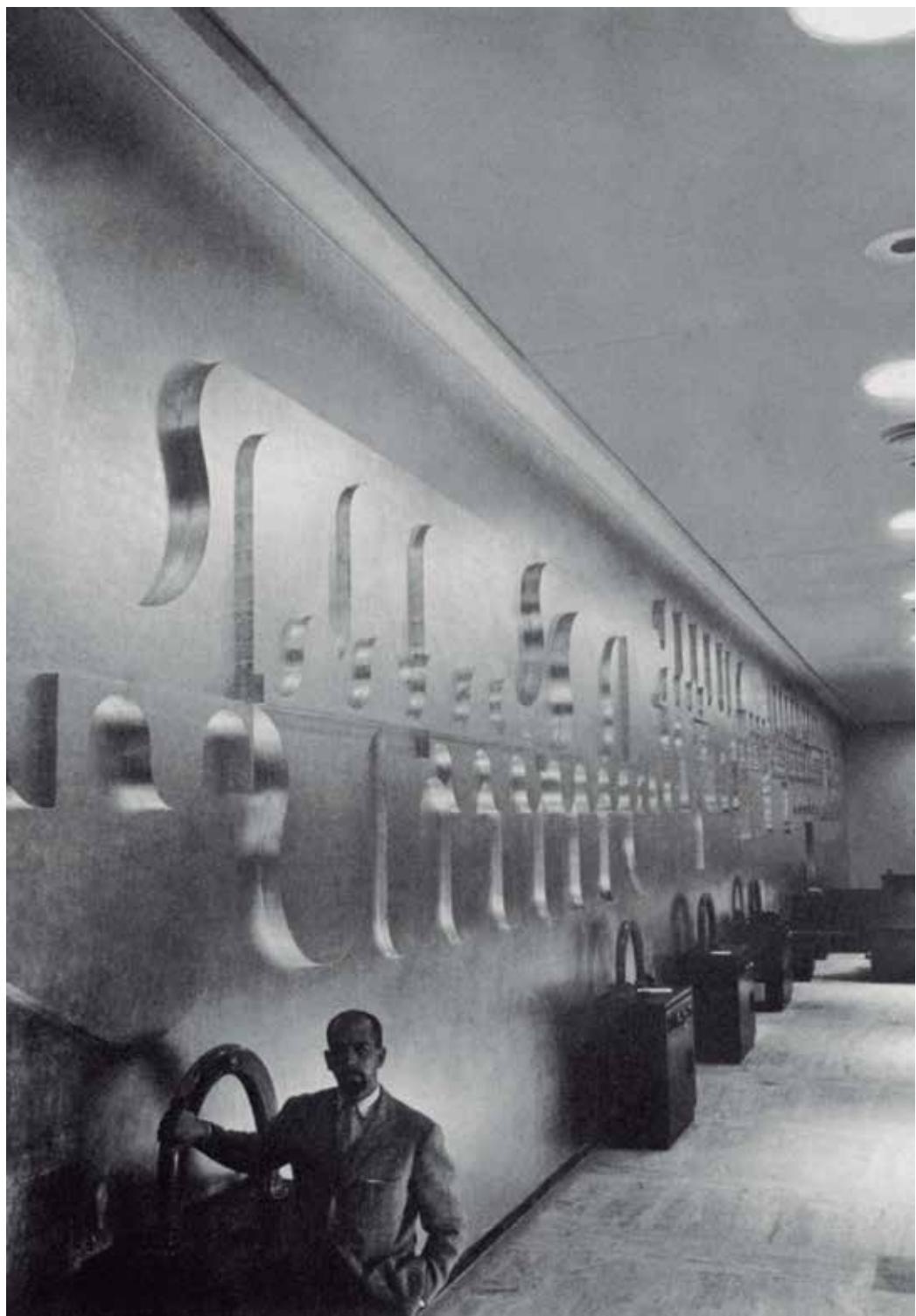


FIGURA 9. Ramírez Villamizar frente al mural *El Dorado*. Foto reproducida en Paul Damaz, Art in Latin American Architecture, 1963 (publicado en Nueva York por Reinhold Pub. Corp.).

colombiano para diseñarlo revela hasta qué punto los ideales de modernidad se afianzaron en el país durante los cincuenta. Esto es evidente por ejemplo en la construcción del aeropuerto internacional *Eldorado* en Bogotá, el cual fue inaugurado en diciembre de 1959 como la infraestructura aeroportuaria más moderna del país. Además de esto, la sede central del Banco de la República se trasladó a su actual edificio en el centro de Bogotá en 1958, cuyo estilo moderno contrastaba fuertemente con el estilo republicano o colonial de la mayoría de edificios en el centro de la ciudad.

Sin embargo, fue tal vez el nuevo centro de operaciones del Banco de Bogotá, también ubicado en el centro de la capital, el que de manera más clara encarnó los ideales de modernización y prosperidad económica de los cincuenta (Fig. 6). Este se encontraba ubicado en la recién construida Carrera Décima (con Avenida Jiménez), la cual a lo largo de los cincuenta representaba “un atajo para la modernidad, el automóvil, la arquitectura moderna y la tecnología industrial. Se erigía como una imagen del poder capitalino, del orden nuevo en una nación industrializada”¹⁷. La ubicación del nuevo edificio del Banco de Bogotá en esta zona claramente respondía a los ideales de modernización que el banco quería transmitir. Más aún, el día después de la inauguración del edificio, el periódico *El Tiempo* proclamó que este era “el más moderno y más alto edificio del país”, el primer rascacielos de Colombia¹⁸. El edificio, cuya construcción estuvo a cargo de los arquitectos colombianos Pablo Lanzetta y Reinaldo Valencia, tenía 23 pisos de alto y fue construido en su totalidad en acero y vidrio importado. Era además el edificio más eficiente de la nación: el aviso publicitario que publicó el Banco en la prensa nacional afirmaba que sus 3,435 metros cuadrados en el lobby podían acomodar cómodamente hasta 2,000 personas para despacho simultáneo de caja; el edificio tenía además un “cerebro electrónico” que coordinaba los ascensores; y contaba con 21 unidades de aire acondicionado central que mantenían una temperatura confortable para el público y el personal¹⁹. Pero tal vez lo más significativo del nuevo edificio es que su diseño se ajustaba al modelo del *International Style* o Estilo internacional, el cual encarnaba los ideales del modernismo arquitectónico. Específicamente, el diseño del edificio venía de la firma arquitectónica de Estados Unidos Skidmore, Owens & Merrill (SOM), la cual sirvió como consultora durante la construcción.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el Estilo internacional, que había surgido durante el período de entre guerras, se convirtió en un verdadero movimiento arquitectónico global con la proliferación del ubicuo rascacielos de vidrio. La firma arquitectónica Skidmore Owens & Merrill jugó un papel crucial en la diseminación e internacionalización de este

¹⁷ Carlos Niño y Sandra Reina, *La carrera de la modernidad: Construcción de la carrera décima, Bogotá (1945-1960)*, Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2010, p. 32.

¹⁸ “El Más Moderno y Más Alto Edificio del País: El Banco de Bogotá,” *El Tiempo*, 9 de octubre de 1959, p. 9.

¹⁹ Aviso publicitario, *El Tiempo*, 9 de octubre de 1959, p 9.

estilo. Durante las décadas del cincuenta y el sesenta esta firma estableció los estándares de la arquitectura corporativa global con su aplicación del estilo internacional a la construcción de rascacielos en acero y vidrio, los cuales se convirtieron rápidamente en símbolo del capitalismo corporativo estadounidense²⁰.

El nuevo edificio del Banco de Bogotá fue construido siguiendo el modelo que el arquitecto Gordon Bunshaft, de SOM, había diseñado para el Lever House Building (1950-52) en Park Avenue en Nueva York (Fig. 7). El diseño de este edificio representaba la culminación del lenguaje modernista del Estilo internacional propuesto por la firma norteamericana. El Lever House encarna el típico rascacielos del Estilo internacional: la apariencia austera, limpia y precisa de este edificio evoca ideas de modernización, internacionalismo, progreso y eficiencia. Sin duda, esto era justamente lo que la junta directiva del Banco de Bogotá aspiraba a transmitir al elegir el modelo de Bunshaft. El aviso publicitario que apareció en la prensa después de la inauguración oficial de la nueva sede así lo confirma:

El nuevo edificio del Banco de Bogotá es la respuesta que esta institución da a la continua demanda de sus servicios en presencia del crecimiento de la economía nacional. [...] Este edificio es un ejemplo vivo del desarrollo que han alcanzado en Colombia, a través de la empresa privada, la industria y el trabajo nacionales²¹.

El primer rascacielos de Colombia era pues un testimonio a los impulsos modernizadores y de internacionalización que corrían por el país durante la década del cincuenta.

La decisión de contratar a Ramírez-Villamizar para realizar el mural coincidía plenamente con los ideales que el diseño del edificio evocaba. El artista acababa de regresar al país después de sus viajes por París y Nueva York, donde había adoptado el lenguaje internacional de la abstracción y había sido reconocido como el pintor abstracto más importante de su generación por prestigiosas instituciones artísticas como el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la Pan American Gallery en Washington D.C. y la Fundación Guggenheim²². Su propuesta artística se ajustaba perfectamente al Estilo internacional del nuevo edificio del Banco de Bogotá. El lenguaje “universal” de la abstracción geométrica era especialmente adecuado para evocar los ideales de modernización, progreso e internacionalismo que promovía el banco. Desde el trabajo de los constructivistas rusos y los neo-plasticistas holandeses hasta el arte concreto de la posguerra, la abstracción geométrica ha sido vista como un estilo progresista y utópico. En Latinoamérica ha sido asociado con la voluntad de modernización y la prosperidad económica de mediados del siglo XX, como era el caso del concretismo brasileño y la abstracción geométrica venezolana en los cincuenta. De este modo, *El Dorado*

²⁰ Hasan-Uddin Khan, *International Style: Modernist Architecture from 1925 to 1965*, New York: Taschen, 1998, p. 134.

²¹ Aviso publicitario, *El Tiempo*, 9 de octubre de 1959, p. 9.

²² Ver Franco, “Geometric Abstraction: The New York/Bogotá Nexus” y “Eduardo Ramírez Villamizar en context: Pintura, relieve y escultura, 1950-1974”.

do es paralelo a otros proyectos murales en Latinoamérica, como aquellos producidos por Alejandro Otero y Jesús Rafael Soto en la Ciudad Universitaria de Caracas. En todos estos proyectos, incluyendo el de Ramírez-Villamizar, el lenguaje decididamente no-figurativo de la abstracción geométrica fue usado para expresar los ideales del modernismo internacional.

La búsqueda de *El Dorado*: abstracción geométrica y tradiciones artísticas locales

A diferencia de los murales abstractos venezolanos, *El Dorado* integra al modernismo internacional referencias alusivas a tradiciones artísticas locales inspiradas en el pasado prehispánico de Colombia. Como explica el curador Luis Pérez Oramas, los trabajos más efectivos realizados por artistas venezolanos para la Ciudad Universitaria en Caracas eran esencialmente formas de “internacionalismo abstracto, anti-vernáculo”, que carecían de referencias directas al lugar para el cual fueron creadas²³. A diferencia de estos artistas, Ramírez-Villamizar, al incluir motivos precolombinos, infunde un sentido de lugar y lo vernáculo en las formas “universales” de la abstracción.

En diferentes ocasiones, Ramírez-Villamizar explicó que la inspiración para producir un relieve en lugar de una pintura mural vino de su encuentro con fuentes precolombinas y también coloniales. Más aún, para Ramírez-Villamizar, *El Dorado* representaba la continuación de tradiciones artísticas específicamente colombianas. El título del mural era, y sigue siendo, especialmente relevante para el público local, pues trae a la mente la popular leyenda de El Dorado que describe el rito religioso que ocurría en la laguna de Guatavita y que fue capturado en la famosa Balsa Muisca hoy en el Museo del Oro.

Sin embargo, las conexiones entre *El Dorado* y las tradiciones artísticas locales son más profundas; estas operan también a nivel formal y en los aspectos técnicos de la obra. De un lado, la técnica usada en la construcción del mural se inspiró en las decoraciones de los altares religiosos de la época virreinal. Ramírez-Villamizar usó la misma técnica que utilizaron los doradores en tiempos coloniales y contrató especialistas en decoraciones para iglesias y retablos quienes aplicaron manualmente la hojilla de oro a los paneles de madera²⁴. De otro lado, los recursos compositivos que se utilizaron en el mural traen a la mente los objetos decorativos en oro producidos en tiempos precolombinos. Los objetos de

²³ Luis Pérez Oramas, “Venezuela: A Constructive Stage,” en *The Geomery of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Gabriel Pérez Barreiro (ed.), Austin: Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin; New York: Distributed Art Publishers, 2007, p. 81.

²⁴ Los doradores fueron Carlos Tobar y Santiago Fuentes, quienes se especializaban en las técnicas tradicionales en la aplicación de hojilla de oro usada especialmente en las iglesias barrocas de la época virreinal. Esta información fue tomada del aviso publicitario que apareció en *El Tiempo*, 9 d octubre de 1959.

oro prehispánico encontrados en el territorio colombiano, como los pectorales, pendientes y narigueras, consisten por lo general en superficies lisas y planas de oro decoradas con un delicado diseño geométrico repujado o con elementos modulares colgantes que simulan un relieve tridimensional. La gran superficie dorada de *El Dorado*, con su diseño geométrico en el centro se asemeja a estos objetos prehispánicos. De hecho, según el crítico de arte Walter Engel, Ramírez-Villamizar aprendió mucho sobre el efecto de grandes planos lisos interrumpidos por pequeños sectores repujados, estratégicamente situados, observando objetos precolombinos en oro²⁵.

Aunque *El Dorado* fue el primer trabajo de Ramírez-Villamizar que introdujo motivos precolombinos en el lenguaje de la abstracción geométrica, esta no fue la primera obra de arte en Colombia que hacía referencia al pasado prehispánico. Una generación anterior de artistas colombianos, inspirados en el muralismo mexicano y los movimientos indigenistas de los veinte, usó el arte y la cultura precolombina como una fuente para sus obras. El escultor Rómulo Rozo (1899-1964) fue tal vez el primer artista en Colombia que adoptó los ideales y la estética indigenista. Su famosa escultura de la diosa Muisca Bachué (producida en 1925) inspiró a toda una generación de artistas locales a crear el grupo Bachué, cuyo objetivo primordial fue “colombianizar a Colombia”²⁶. Aunque estrictamente hablando el Bachué fue un grupo literario, los pintores y escultores de los treinta—incluyendo a Nel Gómez, Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña (1904-1994), Alipio Jaramillo (1913-1999), y Carlos Correa (1912-2011)—se identificaron con los ideales del movimiento. El compromiso ferviente de Acuña de representar un repertorio de temas y motivos tomados de la mitología y religión de las culturas prehispánicas que habitaron Colombia es prueba del esfuerzo de los Bachué por reivindicar las culturas indígenas y celebrar el pasado precolombino del país.

El interés de Ramírez-Villamizar en el arte precolombino es sin embargo muy diferente al de los Bachué, pues este no está mediado por los sentimientos nacionalistas de la generación de los treinta sino por su apreciación de los objetos decorativos prehispánicos como “auténticas obras de arte”²⁷. Tal apreciación fue posible gracias a las visitas frecuentes del artista al Museo del Oro en Bogotá.

La historia del Museo del Oro inicia en diciembre de 1939 con la compra que hizo el Banco de la República del famoso poporo Quimbaya. La compra de este objeto reflejaba la creciente preocupación oficial por la preservación del patrimonio cultural de la nación. En efecto, el objetivo primordial del museo era preservar y colecionar ejemplos de trabajo en metal producidos por los antiguos habitantes de Colombia, el cual en ese entonces era

²⁵ Walter Engel, citado en Calderón, “Ramírez-Villamizar: escultura y abstracción,” p. 38.

²⁶ Dario Achury Valenzuela citado en Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, p. 51.

²⁷ Eduardo Ramírez-Villamizar, “Homenaje a los artífices pre-colombinos”, en *Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción*, Bogotá: Ediciones Gamma, 2010, p. 40.

poco apreciado por ser una simple curiosidad etnológica o era inescrupulosamente saqueado. Durante las siguientes dos décadas, el Museo del Oro se convirtió efectivamente en la institución cultural más importante del país. De hecho, como en Colombia los museos no tenían grandes colecciones de arte nacional o internacional (gracias al minúsculo presupuesto nacional para toda actividad cultural, el cual era menos de 0,5% del presupuesto total²⁸), el Museo del Oro ocupaba un papel muy importante en la vida cultural de los bogotanos. Para finales de los cuarenta era considerado en palabras de un intelectual de la época “la más extraordinaria atracción de orden cultural que Bogotá pueda ofrecer a propios y extraños”²⁹.

El Museo del Oro fue entonces responsable de la transformación en la manera en que la gente en Colombia percibía los objetos precolombinos. Según Ramírez-Villamizar, antes de que el museo iniciara su colección el oro precolombino era visto como “una cosa folclórica, etnológica o curiosa”³⁰. El Museo en cambio prestaba especial atención a las cualidades estéticas de los objetos en su colección, como lo corrobora Efraín Sánchez Cabra, quien explica que entre 1939 y 1959 “las vitrinas [del museo] aparecen arregladas con exquisito gusto y con un marcado acento en el aspecto estético de las piezas”³¹. De este modo, los colombianos pudieron empezar a valorar el oro prehispánico desde un punto de vista estético y para la década del cincuenta los objetos precolombinos se convirtieron en *arte precolombino*.

Ramírez-Villamizar estaba plenamente consciente de esta transformación cuando empezó a trabajar en *El Dorado*. De hecho, comparó el Museo del Oro con el Louvre en París: “... aquí no tenemos un Louvre, no disponemos de un museo donde se vea la pintura europea y toda la gran pintura, pero tenemos sí, el Museo del Oro”³². Ramírez-Villamizar comentó en varias ocasiones acerca de la importancia de sus visitas el museo, donde podía estudiar cuidadosamente el trabajo de los antiguos orfebres colombianos. Como recordaría más tarde, “Uno de mis más reiterados y placenteros rituales de este continuo aprendizaje han sido las visitas el Museo del Oro, lugar privilegiado que desafía mis emociones y alimenta mi imaginación cada vez con renovada sorpresa”³³. “Yo me voy allí y me estoy horas enteras, y

²⁸ Carolina Ponce de León, “Beatriz González: The Extended History of Colombia,” en Beatriz González: *What an honor to be with you at this historic moment: Works, 1965-1997 = Qué honor estar con usted en este momento histórico: Obras, 1965-1997*, New York: El Museo del Barrio, 1998.

²⁹ Gustavo Santos, *El Museo del Oro*, Bogotá: Banco de la República, 1948. Citado en Efraín Sánchez Cabra, “El Museo del Oro,” in *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 40, 64 (2003), p. 13.

³⁰ Ramírez-Villamizar afirmó en una entrevista que “[antes del Museo del Oro] lo precolombino se veía como una cosa folclórica, etnológica o curiosa.” José Hernández, “Ramírez Cambia, Villamizar No,” *El Tiempo*, 16 de diciembre de 1990.

³¹ Sánchez Cabra, “El Museo del Oro,” p. 19. Énfasis mío.

³² Fauso Panesso, “Ramírez-Villamizar”, en *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez V.*, Bogotá: Ediciones Alcaraván, 1975, p. 106.

³³ Ramírez-Villamizar, “Homenaje a los artífices precolombinos”, p. 40.

salgo con la boca abierta y maravillado, asombrado de la creatividad, del gran sentido de la forma innato en aquellas gentes tan remotas”³⁴.

El interés de Ramírez-Villamizar en el arte precolombino yace pues fundamentalmente en sus aspectos estéticos. *El Dorado* representa en este sentido una aproximación a tradiciones artísticas pasadas diferente a la que los artistas Bachué favorecieron. Más específicamente, Ramírez-Villamizar recupera el pasado prehispánico no como una herramienta para despertar conciencia social, sino como un recurso compositivo que le ayudaba a resolver problemas estéticos. En última instancia, para él los objetos de oro precolombinos eran, en sus propias palabras, “auténticas obras de arte, reflejo de una evolucionada espiritualidad y de un sutil intelecto”³⁵.

Sin embargo, el interés en Ramírez-Villamizar por el pasado precolombino plantea cuestiones relativas a la identidad nacional. Pero a diferencia de los Bachué, el rol del arte precolombino en la definición de una identidad nacional en el trabajo de Ramírez-Villamizar se funda en una serie de principios que rechazan el marco estrecho del nacionalismo de los treinta. Para él, el restablecimiento de tradiciones prehispánicas en el arte moderno implicaba en vez de protesta social, “un homenaje puro a estos magníficos artistas”³⁶. Como diría la historiadora del arte Mari Carmen Ramírez en relación a artistas de las Américas durante y después de la segunda guerra mundial, “el acto de recuperación de elementos precolombinos implicaba reclamar desde un pasado distante una serie de símbolos que conllevaran un sentido del lugar físico y psicológico”³⁷ integrado a lo “universal” en el lenguaje internacional de la abstracción geométrica. Este impulso de Ramírez-Villamizar es paralelo a las búsquedas de otros artistas contemporáneos suyos en las Américas, incluyendo a figuras tan eminentes como Joaquín Torres-García y su círculo de seguidores, a los mexicanos Mathias Goeritz y Carlos Mérida, al peruano Fernando Szyslo, al alemán radicado en Estados Unidos Josef Albers, a la escultora norteamericana Louise Nevelson, y al compatriota y amigo cercano de Ramírez-Villamizar, Edgar Negret.

La recepción de *El Dorado*

Con *El Dorado*, Ramírez-Villamizar jugó un papel central en la renovación de la tradición muralista en Colombia y marcó la consolidación de la abstracción geométrica en el país

³⁴ Panesso, “Ramírez-Villamizar,” p. 106.

³⁵ Ramírez-Villamizar, “Homenaje a los artífices precolombinos”, 40.

³⁶ Panesso, “Ramírez-Villamizar,” 106.

³⁷ Mari Carmen Ramírez, “Re-positioning the South: The Legacy of El Taller Torres-García in Contemporary Latin American Art,” en *El Taller Torres-García: The School of the South and Its Legacy* (Austin: Published for the Archer M. Huntington Art Gallery, College of Fine Arts, the University of Texas at Austin by the University of Texas Press, 1992, p. 256).

como un símbolo de modernización, modernidad e internacionalismo. Al mismo tiempo, al introducir referentes al oro precolombino y las tradiciones artísticas locales, *El Dorado* ubicó a Ramírez-Villamizar dentro una tradición específica en el arte moderno latinoamericano que buscaba integrar la abstracción internacional con al arte prehispánico. Es por estas razones que *El Dorado* es sin lugar a dudas el trabajo más importante de Ramírez-Villamizar de la década del cincuenta (Fig. 8).

Si bien en un contexto internacional el mural ha sido celebrado por Damaz, Morais y otros críticos, su recepción local ha sido limitada y en gran medida negativa. El crítico de arte Jorge Moreno Clavijo, por ejemplo, reportó en 1962 que “la gente que no entiende de cosas de arte, dice que eso es ‘el encaje bancario’, y otros, más atrevidos todavía, aseguran que la excelente obra les trae el recuerdo de las cajas en que vienen las inyecciones, cuando se sacan las ampolletas”³⁸. En 1975, el crítico cubano José Gómez Sicre, entonces director de la galería de arte de la OEA en Washington D.C., se quejaba de la falta de reconocimiento que había recibido el mural: “Es desafortunado que en los círculos artísticos modernos el mural haya recibido tan poco reconocimiento, cuando se piensa que este ha sido producido por uno de los escultores americanos más importantes, quien ha sido capaz de mantener al menos en un gran trabajo la continua tradición de este país del uso del oro en escultura”³⁹.

Las reacciones negativas que generó el mural en su tiempo han causado en parte el desconocimiento generalizado sobre el mismo desde el momento de su creación hasta ahora. Sin embargo, *El Dorado* marca el período en que el artista empezó a formular los elementos de su programa artístico, así como la consolidación del modernismo internacional en Colombia, y como tal merece una consideración más cuidadosa dentro de la obra del artista. Más aún, este monumental trabajo merece sin duda alguna mayor reconocimiento dentro de la historia del muralismo y el arte moderno en Colombia. En la actualidad, el mural está completamente abandonado y casi destruido en el edificio del Consejo de la Judicatura en Bogotá y la gente que trabaja allí no sabe que el lugar donde pega sus memorandos y otras noticias es un hito en la historia del arte moderno en Colombia (Fig. 9). Ellos y la mayoría de los bogotanos ignoramos completamente el patrimonio cultural e histórico representado en este gran trabajo artístico.

³⁸ Jorge Moreno Clavijo, “Exposiciones. Relieves de Ramírez,” *El Tiempo*, 1 de abril de 1962.

³⁹ José Gómez Sicre, “The True El Dorado: Colombian Gold,” *The Connoisseur* (May 1975), p. 19.