

# COMENTARIOS

Exposición

## HISTORIA DE LA ARQUITECTURA COLOMBIANA

Alberto Saldarriaga Roa

Universidad de Los Andes, Universidad Nacional, Ministerio de Relaciones Exteriores.

Al finalizar el mes de junio pasado se inauguró en el Museo Nacional esta exposición, presentada conjuntamente por las tres entidades mencionadas. La misma exposición fué presentada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, con el título "Arquitectura en Colombia", entre el 15 de agosto y el 8 de septiembre, y se aspira a llevarla a otras ciudades del país y del extranjero. Consta de 120 afiches impresos por Editorial Escala de Bogotá. En ellos se muestra un panorama general de la arquitectura colombiana desde obras prehispánicas hasta la arquitectura presente.

Esta exposición hace parte de un trabajo que ha sido efectuado por la arquitecta Silvia Arango de Jaramillo a lo largo de los tres últimos años, con la colaboración directa e indirecta de diversas personas y entidades, bajo la supervisión del arquitecto Carlos Morales, decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Los Andes. Es la primera vez que se disponen tiempo y recursos suficientes para trabajar en una historia integral de la arquitectura colombiana. Hasta ahora los esfuerzos habían sido enfocados hacia campos temáticos particulares, en empresas de pequeña escala y con escasez consuetudinaria de recursos. Se partía entonces de un conjunto disperso de conocimientos parciales, en busca de un conjunto articulado e integrador de la visión histórica de la arquitectura en Colombia. Esta exposición primero, y una publicación posterior son las encargadas de comunicar tanto al público como a los profesionales de la arquitectura y a los historiadores, el contenido de esta nueva visión.

Lo primero que llama la atención en esta exposición es su buena calidad visual. Las fotografías incluidas en los afiches, casi todas ellas obra del arquitecto Germán Téllez Castañeda, y su excelente impresión en afiches de sobria diagramación, constituyen una muestra de buen diseño gráfico y de buen trabajo editorial. El contenido de los afiches se encuentra dividido según una periodización que comprende el prehispánico, la

colonia, el siglo XIX, la arquitectura republicana, la transición y la arquitectura moderna. Los períodos aparecen referidos en la parte superior de cada afiche y se identifican por el color mismo del afiche. No aparecen referidos en ninguna otra parte, en dónde se explique su razón de ser y las fechas aproximadas de su duración, lo que presupone que el conocimiento de esos detalles es el dominio público, por lo cual es innecesario incluirlos. No hay tampoco mapas de referencia que localicen el país y los lugares donde existen los ejemplos incluidos en la muestra hecho que también indica la seguridad en que estos conocimientos son de dominio público, a nivel nacional e internacional.

Para analizar el contenido de la exposición es necesario situarse en tres planos diferentes: como ciudadano común, como profesional y como investigador especializado, planos que corresponden a los destinatarios explícitamente propuestos como objetivo en esta exposición. En los tres planos de análisis, las omisiones ya indicadas constituyen un impedimento significativo, tomando en cuenta en especial el carácter internacional del evento.

La imagen de la arquitectura colombiana que el ciudadano común recibe es amplia y puede considerarse satisfactoria. La colección de imágenes circunscrita fundamentalmente a los "monumentos históricos" ilustra adecuadamente aspectos importantes del patrimonio arquitectónico colombiano, con bastante omisión del entorno urbano y de la arquitectura común. Es una historia de próceres y de líderes, a la manera de la historiografía convencional. Es posible que el ciudadano común se pregunte que significan esos dos paneles de "ladrillo", que aparecen en la arquitectura colonial y en la republicana, en los que se muestran algunos detalles de portadas y de chimeneas junto a unos pocos ejemplos, sin explicar el contexto de su aparición. Quizá logre relacionarlos de alguna manera con los muchos paneles dedicados al ladrillo en la arquitectura moderna, en los que aparecen ejemplos de viviendas de clase alta y edificios especiales. Aún así, el ciudadano común recibe una buena ilustración sobre el tema.

Para el profesional no investigador, la exposición puede constituir un buen recuento de los monumentos pasados y de algunos de los eventos que en el seno del gremio profesional de la arquitectura han dado de que hablar en los últimos años. Aquí encontrará omisiones distintas, según su criterio de evaluación de la arquitectura actual en Colombia. Distinguirá algunos sesgos especiales en el contenido, la exaltación de unos a costa de la omisión de otros, en fin, se identificará con algunas imágenes y discutirá acerca de otras. El carácter de colección del contenido se reafirma, en tanto no indica o motiva ninguna discrepancia con los conocimientos comunes acerca del tema.

A nivel de investigadores especializados y tomando en cuenta las condiciones favorables del desarrollo del trabajo, éste aparece de menor altura respecto a las expectativas suscitadas. La exposición no contribuye, más allá de sus imágenes, a dar una visión histórica nueva y consistente en la arquitectura colombiana. El apoyo en los "lugares comunes" sin elaborar un marco definido de orientación del contenido hace que éste sea un bello álbum de imágenes, sin trascender al plano de la historia. Cabe preguntarse como es obvio: existe acaso alguna manera de presentar una "historia" a través de una exposición? En caso de no ser posible, el título de la muestra podría cambiarse a "Imágenes de la Arquitectura en Colombia a través de su Historia", sin mayores objeciones. En tanto el título actual compromete la palabra "historia", el interrogante exige una respuesta diferente, donde aparezcan con mayor claridad los procesos, los participantes, las circunstancias y los resultados de un fenómeno tan lleno de implicaciones culturales, sociales, económicas y técnicas como es la arquitectura. Su reducción a imágenes de obras especiales, descontextualizadas constituye en este caso una aproximación muy fácil y limitada.

Bogotá, D.E. Noviembre de 1985.

**Alberto Saldarriaga Roa.** Arquitecto colombiano. Profesor titular de la Universidad Nacional de Colombia. Autor de *Arquitectura popular en Colombia* y *Los colores de la calle*.

# Exposición CIEN AÑOS DE ARTE COLOMBIANO

Germán Caballero Rubiano

Todavía el Museo de Arte Moderno de Bogotá goza de prestigio. Pese al inocultable vacío intelectual de los últimos años –recordar, por ejemplo, la ‘historia’ de la fotografía en Colombia– y a la incoherencia de su programación, la institución tiene todavía el renombre dado por su fundadora, Marta Traba, por la brillante actividad que tuvo en el ámbito de la ciudad universitaria donde se presentaron algunos de los artistas más sobresalientes del país en los últimos decenios –Luis Caballero, Santiago Cárdenas, Beatriz González, Carlos Rojas y Bernardo Salcedo– y por las memorables exposiciones de Calder, Rodin, Cuatro Maestros Contemporáneos –Giacometti, Dubuffet, De Kooning y Bacon–, Dada y Surrealismo, etc., en el comienzo de la dirección de Gloria Zea.

Por ese prestigio hay que comentar negativamente la muestra “Cien años de arte colombiano”, con la que el M.A.M. inauguró su sede totalmente terminada y que resultó una exhibición tan inconsistente e improvisada como carente de criterio. El público en general puede creer que ha visto una exposición seria, cuando la verdad es que sólo le han presentado un conjunto sin ton ni son de un panorama trillado o tendencioso. Aunque nunca me he sentido un crítico de arte, no hay duda de que, como lo dijera recientemente Susan Sontag, “una tarea importante del crítico es atacar furiosamente lo mediocre o engañoso”<sup>1</sup>.

La falla fundamental de “Cien años de arte colombiano” es su falta de preparación, que salta a la vista. Aunque se sepa que la muestra se preparó en algo más de un semestre, es ostensible que el Museo recurrió en buena parte a su propia colección –en la que hay buenas obras, pero también muchos trabajos insignificantes o verdaderos adefesios– y que no tuvo el tiempo suficiente de investigar dónde estaban las mejores producciones por trayectoria de los artistas, por escuelas o tendencias, por hitos o trabajos seminales del arte del país. A esa improvisación –en Europa o en Estados Unidos una exposición histórica de la complejidad de la que aquí reseño no se organiza en menos de tres o cuatro años– se une

por supuesto una enorme carencia de conocimientos y una absoluta falta de formación histórica porque, como escribiera Gombrich: “El historiador del arte ha de ser un historiador, pues, sin la capacidad para valorar también los testimonios históricos, inscripciones, documentos, crónicas y fuentes primarias, no se habría podido delinear nunca la distribución geográfica y cronológica de los estilos antes que nada... (además)... La historia del arte es un hilo del tejido inconsulto de la vida que no puede aislarse de los hilos de la historia económica, social, religiosa o institucional sin dejar algunas hebras sueltas... (por eso)... hemos de aplaudir sinceramente a quienes llenen las lagunas de nuestros conocimientos sobre las condiciones sociales, las organizaciones de los talleres, o las motivaciones de la clientela”. (“Tras la Historia de la Cultura”, Ariel Quincenal, 1977).

Por sus carencias y debilidades, “Cien años de arte colombiano” solo reiteró en buena medida un trazado histórico ya elaborado, con todas sus divisiones y nomenclaturas, y en ningún momento intentó una propuesta o una argumentación diferentes. La “reflexión dialéctica –en la que pensara Pierre Francastel– acerca del papel de lo imaginario en la que se conjugan una multiplicidad de enfoques y perspectivas”<sup>2</sup> está ausente de la muestra del Museo de Arte Moderno; como también falta, de acuerdo con Jaime Jaramillo Uribe, “La capacidad de plantearse problemas de formular hipótesis, de perseguir fuentes y pruebas”<sup>3</sup>. Es imposible –para solo citar algunos casos– pensar en una nueva historia del arte colombiano que parta de sus artistas más importantes e influyentes y que demuestre –por ejemplo– que la figura de Botero ha sido definitiva para que en Colombia existe un arte de tendencia expresionista, de intenciones críticas, de inclinaciones historicistas y de preocupaciones nacionalistas o sentimientos provincianos, o que las figuras de negret y Ramírez Villamizar iniciaron y han seguido siendo guías de un arte internacional, formalista y vinculado a la

gran tradición de Cubismo y del Constructivismo? O intentar una nueva organización en la que predominen o se destaquen las vertientes más fuertes y constantes: el Expresionismo a partir de Pedro Nel Gómez y Débora Arango; el arte abstracto –de permanente moderación– a partir de Ramírez Villamizar y, un poco más tarde, de Manuel Hernández; el hiperrealismo de los años setentas con todas sus secuelas positivas y negativas; el arte “Conceptual” –si es que existe– con sus ideólogos y con sus ejemplos más frecuentes de presentación? O, explorando terrenos apenas estudiados, describir la transformación y desarrollo de la caricatura, precisar el momento en que surge la cerámica artística o la fotografía experimental? O, partiendo de determinados eventos y de ciertas instituciones, precisar la aparición de tendencias, el crédito de algunos procedimientos, las más protuberantes influencias internacionales o la presencia de grupos regionales?

Esa falta de ideas y de imaginación para exhibir de otra manera la historia del arte colombiano resulta perfectamente anormal cuando se comprueba que las obras que se seleccionaron para representar a los artistas, salvo poco excepciones, fueron desacertadas y, en muchos casos, escogidas con prejuicios sesgados. He aquí sólo unos pocos ejemplos: en ese inexplicable batiburrillo del primer piso del Museo en el que se pretende mostrar dibujos y grabados, Pedro Alcántara tiene una litografía sobre metal de la serie “Así son los héroes”, de 1971, y a su lado aparece un dibujo de Astrid Alvarez, de 1974. Pues bien, no sólo Alcántara debiera haber sido distinguido como dibujante, ya que obtuvo varios primeros premios en este campo en los Salones Nacionales, sino que nadie entiende que hace su gráfica al lado de un inocente dibujo de Astrid Alvarez, una excelente docente que hace rato se retiró del mundo creativo del arte (a propósito, su dibujo de la colección del Museo, como tantas otras obras, merece un mejor mantenimiento) o Fernando Botero, el artista con mayor reputación internacional de Colombia e indudablemente el más grande pintor del siglo XX en el país, está muy mal representado: tan sólo seis trabajos –incluyendo un pésimo

1. Susan Sontag, Entrevista, *Facetas*, No. 1, 1986.

2. Pierre Francastel, *Historia de la pintura francesa*, Alianza Editorial.

3. Jaime Jaramillo Uribe, *Manual de Historia de Colombia*, Procultura.

dibujo de 1960— frente a once de Santa María. Y entre las obras de Botero una escultura sin importancia, una “Monalisa” pequeña de 1959 y una “Manola” insignificante de su producción reciente. Quedan entonces “La Virgen de Fátima”, de la colección del Museo, y un “Homenaje a Sánchez Cotán”, ambas telas de 1963. Y que pasó con ese admirable período de 1965 a 1975, para sólo señalar algo, en el que el artista se regodeó imitando las técnicas de los grandes maestros de la pintura europea? En una zona denominada “Planteamientos tridimensionales”, nuestra excelente ceramista Beatríz Daza está representada por una pared con objetos incrustados — muchas veces exhibida— y con una pintura (!). Es decir, sin nada de lo verdaderamente importante que hizo: sus crisoles, sus vasijas enormes y alargadísimas.

Una panorámica del arte colombiano en sus últimos cien años hubiera debido destacar ostensiblemente a los grandes maestros y eliminar muchos nombres que realmente están por fuera de la historia, es decir que nunca aportaron ni representaron nada o cuya producción fue o ha sido muy mediocre. Recuerdo, claro, que “De gustibus non est disputan-

dum”. Pero no se trata de gustos, sino de criterios objetivos. Con hechos, es decir con obras y trayectorias o con libros y catálogos hay muchos artistas incluidos en la exposición que sobran —algunos que nunca fueron y jóvenes que nunca serán— y muchos que faltan. Por otra parte, la presentación de los artistas ha debido ser totalmente equitativa, es decir con similar número de trabajos cuando se trataba de pintores o escultores con currículos semejantes y, sobre todo, con una representación que mostrara claramente su evolución hasta 1985, como en los casos de Ana Mercedes Hoyos —con obras de 1971, 1975 y 1985— y Hernando del Villar —con pinturas de 1966, 1976 y 1985—. Un museo verdaderamente serio y, en particular, cuando se supone que está haciendo ‘historia’ no puede tomar partido por ningún artista. Lo que se necesita más es un criterio nítido con respecto de la cualidad ‘moderna’ del arte del siglo XX. De allí que resulten tan incongruentes y despistadores cuadritos religiosos muy mal pintados como los de Santiago Páramo o, para mencionar algo reciente, un bodegón que pretende “recrear” a Caravaggio de Ana Mercedes Hoyos.

\*\*\*

## EDUARDO RAMIREZ VILLAMIZAR: EL ESPACIO EN FORMA

(Exposición retrospectiva 1945-1985; Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá)

### Germán Rubiano Caballero

La exposición de cuarenta años de trabajos de Eduardo Ramírez Villamizar fue otra de las bellas muestras organizadas por la Biblioteca Luis Angel Arango en 1985. Aunque por limitaciones de espacio —pese a que abarcaba todas las salas de exhibición disponibles— sólo fue una retrospectiva parcial, de todos modos fue un amplio panorama de más de cien obras, desde algunas pinturas figurativas de mediados de los cuarentas hasta varios “Recuerdos de Machu Picchu” de los últimos años.

A la larga una verdadera historia del arte colombiano sólo puede hacerse a partir de algunas figuras cimeras y realmente importantes, una de las cuales es, sin duda alguna, Ramírez Villamizar. Y ésto, exclusivamente por la calidad sostenida de su producción, por la disciplina que ha demostrado y por la coherencia que ha desplegado a lo largo de numerosos años y de varias etapas, por su pre-

sencia en diversos sitios públicos del país y por su influencia evidente en la nueva escultura colombiana.

Una retrospectiva como la que comento, y sobre todo tratándose de un conjunto de trabajos tan consecuentes, permite obtener una visión global y certera de una obra que a lo largo de mucho tiempo ha insistido con obstinación en unos estrictos planteamientos formales y ha profundizado con lucidez en el problema de la creación y por ende de la relación de una personalidad con el mundo circundante.

La totalidad de la producción de Ramírez Villamizar deja en claro que el artista ha preferido siempre una obra que amalgame la pintura, la arquitectura y la escultura, o si se quiere, que tenga que ver fundamentalmente con superficies, espacios reales y planos ensamblados y articulados. Si se repasan sus trabajos

Caele finalmente al edificio pareciera una actitud demasiado parcial. Pero no hay tal. No pretendo criticar por criticar, sino mencionar algo que ya debiera estar siendo debatido: el edificio del Museo de Arte Moderno es un desastre Arquitectónico. Rogelio Salmona no pensó ni en visitantes en silla de ruedas, ni en niños —pienso en las escaleras con barandas por donde fácilmente se escurre cualquiera—, ni siquiera en donde colgar cuadros. Es decir, no pensó en un Museo, sino en un espacio arquitectónico de volúmenes dobles o triples en el que estamos obligados a ver barandas, balcones, ventanas interiores y enormes ventanas que exhiben el Parque de la Independencia y las torres del parque. Con una entrada antecédida por infinitos e incómodos peldaños que termina en un “patio” de esculturas insignificante y da acceso a una tienda aparatosa volcada sobre los visitantes, todo el edificio tiene una disposición confusa y dos errores grandes: una cafetería incrustada en la mitad de las salas inferiores que, por lo tanto, al medio día, huelen a comida y tienen ruido de platos y una sala de proyecciones para 250 espectadores en donde sólo ven los que quedan en la zona central.

exentos, desde el “Homenaje a Gaitán Durán”, de 1964, hasta cualquier “Machu Picchu” de 1985, resulta evidente que sus construcciones se levantan en el espacio a partir de unos planos poderosos —muchas veces predominantemente frontales— en los que el color o la textura son importantes. Siendo construcciones, esto es siendo ‘cuerpos’ que crecen a base de planos, el espacio real forma parte de su substancia y, muchas veces, cuando el ensamblaje se inclina o deliberadamente envuelve el vacío, las piezas recuerdan más la arquitectura y así lo siente el artista cuando no duda en llamarlas: “Arquitectura blanca”, “Catedral Policromada” o “Arquitectura para oír sólo a Bach”.

Si creemos que la creación artística es, entre otras cosas, una manera de conocer la realidad y, además, estamos convencidos de que el hombre es una especie de prisma que refracta el mundo a

través de su sensibilidad e inteligencia, no se puede dudar de la respuesta lógica y del descubrimiento de tipo Cézanniano que Ramírez Villamizar ha hecho a lo largo de sus muy numerosos trabajos. Las construcciones del artista no sólo nos presentan relaciones concatenadas y movimientos articulados, sino que transparentan una realidad ordenada en la que bullen milagrosamente tanto la vida como la geometría.

Cuando se daban los últimos toques para la inauguración de la retrospectiva de Ramírez Villamizar a mediados de noviembre de 1985, ocurrió la toma del Palacio de Justicia con todas sus tristes consecuencias a sólo dos cuadras del sitio. A lo largo de toda la temporada de la exhibición, los alrededores de la Biblioteca Luis Angel Arango han estado cercados por que en la Casa de la Moneda y en la

Hemeroteca, dependencias aledañas del Banco de la República, fueron alojadas algunas oficinas del sector de la Justicia. Al ir una y otra vez a ver la bella y tranquilizadora exposición del gran artista colombiano no he podido menos de recordar estas dicentes palabras de Marta Traba: "Ramírez Villamizar pertenece a la generación de la violencia, la cual entre los años 45 y 55 leyó día a día el calendario trágico cuyo número de muertos se discute en cientos de miles más, cientos de miles menos, como si se tratara de una estadística bastante descuidadamente llevada... Contra un miedo que reviste todas las características ya irracionales del pánico, el arte colombiano no podía tener más que alternativas radicales: o negar o denunciar de plano... La constante de Ramírez Villamizar atraviesa la consunción del país en el terror de la violencia con una terquedad dema-

siado notoria para que pensemos que se margina del problema... En medio del caos ciudadano, (sus) obras crean una situación abiertamente dialéctica entre el tumulto y la reflexión y la intención ordenadora que nutre toda (su) estética se hace más protuberante". ("Dos líneas extremas de la pintura colombiana", Revista 'Eco', Tomo XIX, 4, Bogotá, Agosto de 1969).

**Germán Rubiano Caballero** (1938). Crítico de arte, profesor de la Universidad Nacional de Colombia. Autor de *La Escultura en Colombia* y de los capítulos sobre el arte del siglo XX de la *Historia del Arte Colombiano*.

\*\*\*

## RESEÑAS

### EL DELIRIO FELIPISTA DE ALVARO MUTIS\*

Eduardo García Aguilar

Toda gran obra literaria se nutre de obsesiones. Cada nuevo texto es un intento por *desvestir* ciertas zonas de la memoria en donde yacen imágenes, sentimientos, dolores, ruinas, luces misteriosas que palpitan. Alvaro Mutis (1923) ha sido fiel a sus secretos desde el principio y su obra hace y deshace con lentitud el ovillo de Penélope. Desde los primeros poemas anteriores a *Los elementos del desastre* (1953) el autor sudamericano desenreda ciertas zonas del trópico pobladas de malsanos ríos sobre los que viajan plánciones repletos de febriles desesperanzados, o abre las puertas de los hoteles de paso en donde los viajeros gimen algún secreto pronuncian una plegaria; más allá, en las zonas difusas de la raza, el poeta trata de asir aquellos momentos de la historia humana, que por extraños y milagrosos canales de agua cristalina,

se comunican con la niebla de las cordilleras o el vaho de los ríos enfermos. Bizancio, el gran imperio de un milenio; los años de Felipe II, de Góngora, Lope, Calderon y Cervantes, la culta dinastía de los Omeyas, entre otros rincones de la usura humana, iluminan al rehén de los trópicos.

Alvaro Mutis nació en Bogotá en 1923, pero desde muy niño vivió y estudio en algunos países de Europa, alternando el tiempo en las fincas de la tierra caliente. Ambas experiencias parecen nutrir el tejido de su obra: angustia por asir el pasado remoto de los ancestros, dolor ante la pérdida de los piores y colores del trópico. Maqroll El Gaviero es el viajero que guarda todos estos secretos. Perdido en las regiones más inhóspitas, hospedado en posadas de mala muerte, compartiendo con los hombres que encuentran en su camino las más tristes miserias, tiene tiempo para leer los signos fatídicos del alba o invocar las figuras doradas que en la guerra de otras épocas guardaron el

secreto de su sabiduría. En el destierro más absoluto cierra los ojos y crea el pasado irrecuperable. Condenado día a día a morir, se refugia en el culto de sus héroes. Solitario, grita su fracaso ante la inmensidad de las ciénagas y las cordilleras: "Alza tu voz en el blando silencio de la noche, cuando todo ha callado en espera del alba; alza entonces tu voz, y gime la miseria del mundo y sus criaturas. Pero que nadie sepa de tu llanto, ni descifre el sentido de tus lamentos".

#### II

El delirio felipista del poeta se remonta hasta sus inicios. En 1955, Mutis declaró en una entrevista para la emisora HJCK de Bogotá, que "hubiera querido vivir durante buena parte del reino de su Muy Católica Majestad el Rey Felipe II, gozando de la confianza y aprecio del monarca. En un vasto palacio madrileño, destartado e incómodo, hubiera reunido una pequeña corte de enanos y monstruos, entre servidores y bufones, y a

\* Alvaro Mutis. *Crónica Regia*, Philippus Secundus, Rex quondam Rexque futurus, Ediciones Papeles Privados, México, 1985, 40 pp.