

Abstracción Orgánica 1951-1959

Eduardo Ramírez Villamizar — Alberto Arboleda

4 de octubre — 6 de noviembre

La aceptación del arte moderno en Colombia se dio décadas después del rompimiento con la academia, entre 1945 y 1960, cuando la crítica empezó a aceptar la influencia de las revisiones artísticas internacionales en la producción de arte en el país. Los artistas que consolidaron esta nueva plástica compartían una necesidad por cuestionar las premisas estéticas del arte nacionalista, así como por alejarse de las dificultades que estaba enfrentando la escena del arte en Colombia a causa de la violencia bipartidista y el escepticismo de la crítica frente al arte abstracto, ya que el realismo y la figuración se habían impuesto como los únicos lenguajes plásticos válidos en el país durante los años 30, 40 e inicios de los 50.

Si bien artistas como Francisco Antonio Cano, Ricardo Gómez Campuzano y Luis Alberto Acuña habían viajado a Europa entre finales del siglo XIX e inicios del XX con el fin de continuar su formación, su obra se diferenciaba fundamentalmente de la vanguardia internacional pues buscaba representar, de la manera más auténtica posible, nuestros paisajes, mitos populares, valores y conflictos.¹ Es hasta los salones de finales de la década del 40 que aparecen jóvenes artistas que desplazan a estos maestros académicos y nacionalistas. Muchos de ellos habían iniciado su carrera en Estados Unidos o Europa, mientras que otros decidieron viajar al exterior a mediados del siglo XX con el objetivo de desligarse de las propuestas artísticas de la época.

Entre los artistas que emprendieron viajes a Europa en la década del 50 estaban Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, 1922 — Bogotá, 2004) y Alberto Arboleda (Popayán, 1925 — Bruselas, 2011), cuya obra se vio mediada particularmente por su estadía en París. Allí les fue posible legitimar un nuevo lenguaje plástico: la abstracción, como respuesta a la influencia de las vanguardias europeas.

El propósito de la muestra *Eduardo Ramírez Villamizar y Alberto Arboleda: Abstracción Orgánica* y la publicación que la acompaña es entablar un diálogo entre la obra temprana de Ramírez Villamizar y

¹ Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, "El arte moderno internacional en Colombia 1945-1960," *Artes, La Revista*, no. 15 (Septiembre 2009): 9.

Arboleda, a través de una mirada a las piezas producidas por ambos entre 1951 y 1959. En este conjunto de *collages*, dibujos y esculturas se puede percibir una evidente correspondencia estilística en cuanto a la intención compositiva de los dos artistas, la aproximación a la abstracción, la síntesis orgánica de las formas, la incorporación del lenguaje formal del arte prehispánico y el manejo expresivo del color.

Poco se ha escrito sobre la producción artística de Alberto Arboleda, debido a que el artista payanés pasó la mayoría de su vida entre Roma, Copenhague y Bruselas. Sabemos que fue un autodidacta con una gran habilidad manual, apasionado por la cerámica desde muy joven, lo que lo llevaría a Bogotá en los últimos años de la década del 40. Sus inicios como ceramista se dieron de la mano del escultor vasco Jorge Oteiza, quien viajó a América del Sur a finales de los años treinta con el objetivo de conocer la cerámica y lítica pre hispánica. Arboleda tomó clase con él entre 1943 y 1945 en la Universidad del Cauca y posteriormente se trasladó a Bogotá para enseñar cerámica en el Colegio Mayor de Cundinamarca.

Oteiza estaba influenciado por la obra primitivista de Paul Gauguin, así como por la producción de Auguste Rodin y Aristide Maillol, en la que se privilegiaban las formas ingenuas del arte y, en términos de escultura, la monumentalidad y sencillez al trabajar las figuras.² Sus enseñanzas son esenciales para entender la obra temprana de Arboleda, tanto las cerámicas como los *collages* sobre papel, pues allí existe un claro interés por reivindicar la sencillez de las formas mediante la abstracción y la síntesis, lenguaje propio del arte amerindio que de igual manera está presente en la obra que Oteiza produjo a inicios de los años 50.

Las cerámicas y *collages* que Arboleda desarrolló entre 1947 y 1955 parten de estas influencias estéticas. El artista no se desvinculaba de la forma pero la sintetizaba de una manera muy orgánica, dejando ciertas reminiscencias de lo que estaba siendo representado. Su habilidad manual y el trabajo con materiales que en principio no eran considerados artísticos sino artesanales, plantearon un cuestionamiento respecto al valor de su trabajo como arte, el cual marcaría su trayectoria profesional y daría lugar al desarrollo de estas prácticas como medios de expresión artística, abriéndole paso al trabajo de ceramistas como Alicia Tafur y Beatriz Daza, y artistas textiles como Olga de Amaral y Marlene Hoffman.³

² María Cristina Laverde Toscano, "La poesía y la magia en el proceso creador de Edgar Negret," *Nómadas*, no. 1 (Septiembre 1994).

³ María Teresa Guerrero, "Origen del arte textil colombiano contemporáneo," *Historia Crítica*, no. 9 (Enero 1994): 83-85.

Una vez en Bogotá, Arboleda continúa su exploración de la cerámica hasta establecer una cercanía plausible con la escultura. Sus piezas toman más fuerza, se vuelven más expresivas y pierden su cualidad utilitaria. Desde 1947 hasta 1952 el artista expone en el Museo Nacional de Colombia, las Galerías Centrales de Arte, la galería El Callejón, el Instituto Británico de Bogotá y la Biblioteca Nacional. Poco después, empieza a mirar hacia fuera y así inicia su acercamiento a la abstracción en la escultura, evidente sobretodo en la reducción y síntesis de los gestos, la adopción de curvas en las figuras y el trabajo matérico.

Arboleda viaja a Italia en el año 1953 en donde estudia cerámica aplicada a la arquitectura en el Museo Artístico Industrial de Roma –MAI-. Su estadía en Europa le amplía su perspectiva del arte y lo llena de influencias que se ven plasmadas en su producción posterior. El año 1954 marca un giro en su obra al adquirir mayor madurez y simplicidad en las formas y el color mediante el trabajo del barro.⁴ Este cambio responde al hecho de haber tomado clases con el ceramista italiano Leoncillo Leonardi en cuyo trabajo de la década del cincuenta se evidencia una búsqueda matérica al igual que una oscilación entre figuración y abstracción.

En 1955 llega a París, donde conoce a Gino Severini, artista italiano perteneciente al movimiento futurista desde sus inicios, cuyos largos años de residencia en Francia lo convierten en un importante puente entre el arte italiano y el francés. Es importante resaltar que uno de los artistas que tuvo mayor impacto en la producción de Severini fue Giacomo Balla, quien le dio a conocer la técnica divisionista de Georges Seurat e influenció su aplicación del color en planos fragmentados.⁵ Así, Arboleda adopta estas reglas respecto al uso del color después de tomar una serie de cursos con Severini en los que se interesa específicamente por el *collage* como método constructivista.

Este conjunto de influencias se aprecia en la serie de *collages* en papel de seda sobre cartulina que el artista produce en 1955. A partir de este momento, Arboleda dirige su mirada al *collage* sobre papel y posteriormente sobre tela, lo que luego evoluciona naturalmente en una serie de relieves en metal. Se

⁴ Halim Badawi, "Genealogía de una modernidad disidente: las afinidades electivas de Alberto Arboleda 1943-1963," en *Alberto Arboleda Collages, París XI-1955*. (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014), 37.

⁵ El divisionismo es un estilo pictórico del siglo XIX que se basa en la división de los colores en puntos individuales para generar interacciones ópticas. Esta teoría del color dio lugar a los principios generales de la separación del color por planos, diferenciándose así del puntillismo. Muchos de los dirigentes del futurismo se guiaron por esta influencia para componer sus obras tempranas.

podría pensar que esto responde al hecho de que en París, el *collage*, el ensamblaje y el *découpage* estaban jugando un rol central tanto en la literatura como en las artes visuales.⁶

En *Sin título* (1955), el artista payanés juega con las transparencias y genera contrastes entre planos de tonos que se volverían característicos de su trabajo. Se hace evidente la influencia formal de Severini en el color y de las piezas prehispánicas en la incorporación de abstracciones geométricas de peces, lunas, soles, así como de objetos típicos de un bodegón cubista como vasos, frutas y copas fragmentadas. Si bien el artista utiliza papel para construir sus *collages*, la superposición de las capas traslucidas y las texturas del papel establecen un símil con las molas, un tipo de confección en telas de colores propio de la comunidad indígena kuna.⁷ De alguna manera, los *collages* se constituyen como un primer acercamiento a lo que después sería componer con tela.

En ese momento Arboleda vive a las afueras de París con Ramírez Villamizar y Edgar Negret (Popayán, 1920 – Bogotá, 2012). Arboleda y Ramírez Villamizar se habían conocido en Popayán a través de Negret en una visita a Jorge Oteiza y habían compartido múltiples exposiciones en Bogotá, entre las que se destaca la primera muestra primordialmente abstracta presentada en la ciudad, compuesta por cerámicas del primero y pinturas del segundo.⁸ Ahora bien, al igual que Arboleda, Ramírez Villamizar y Negret también habían recogido elementos del trabajo del escultor vasco, sus fuentes de inspiración externas, ligadas al trabajo de las vanguardias y su interés por el lenguaje formal del arte indígena.

Ramírez Villamizar ya había pasado una temporada en París entre 1950 y 1952, y había visto qué se estaba haciendo en materia de literatura, música y arte. La abstracción geométrica de Victor Vasarely y Jean Dewasne, la incorporación de figuras primitivas en la pintura de Picasso y la escultura de Constantino Brancusi, los postulados del uruguayo Joaquín Torres García y el trabajo de los venezolanos Alejandro Otero y Jesús Rafael Soto. Todo esto ejerció una gran influencia en el conjunto de piezas que produjo en ese periodo de tiempo e incluso en aquellas concebidas posteriormente.

⁶ Marjorie Perloff, "The Invention of Collage," en *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. (Chicago: University of Chicago Press, 2003), 45-46.

⁷ La mola es un *collage* de tela que se construye cosiendo retazo por retazo, de acuerdo con el color y la figura esbozada previamente sobre una hoja. Los diseños se dividen en dos estilos: las molas geométricas, compuestas por líneas que forman ángulos perpendiculares, y las molas simbólicas que hacen alusión a figuras de la cotidianidad de la comunidad como peces, insectos y objetos de la naturaleza.

⁸ Germán Rubiano Caballero. "El primer arte abstracto en Colombia," en *Historia del arte colombiano*. (Bogotá: Salvat Editores, 1983), 1385.

Esta primera visita a la capital de Francia fue toda una sorpresa para él, lo que lo llevó a extender su último centavo para no tener que volver a Colombia. Esto no es sorprendente pues es en París en donde se aleja del estilo expresionista impreso en su obra de la década del 40 y conoce a todos los referentes que habrían de marcarlo como artista. En su correspondencia con Casimiro Eiger, el artista expresa una y otra vez su admiración por Picasso, Brancusi y Vasarely, así como por la novedad de las vanguardias europeas y la fortuna que siente por la oportunidad de ver piezas de estos maestros en distintos espacios de la ciudad.⁹

Es precisamente en este momento que el artista de Pamplona se inicia en la abstracción con una serie de dibujos y pinturas en las que se aprecia una relación estrecha entre formas básicas que se articulan entre sí: líneas rectas, curvas sutiles, figuras geométricas y sus variaciones, marcadas por una gama de colores como gris, rojo, azul, verde, blanco y negro que empiezan a predominar en su obra. Del mismo modo, inicia un proceso de experimentación en torno a diversas técnicas que se sintonizan con su nueva búsqueda constructivista: dibujos en papel, maquetas en cartón y *collages* que establecen el punto de partida de obras de mayor escala.

Los supuestos del *Universalismo constructivo* de Torres García se evidencian en la obra de Ramírez Villamizar en cuanto existe una intención por buscar un lenguaje universal que integre todas las formas de expresión que el artista había conocido en Europa: neoplasticismo, cubismo, surrealismo y primitivismo. Por otro lado, la organización de los planos se conjuga con la obra de artistas latinoamericanos como Alejandro Otero, quien había trabajado las series *Ortogonal* (1951) y estudios para *Coloritmos* estando en París, *collages* sobre papel en los que es claro el contacto con las retículas cósmicas de Piet Mondrian.¹⁰

No obstante, es la pintura abstracto-geométrica de Vasarely la que realmente marca la obra de Ramírez Villamizar. "Vasarely me emocionó como un Greco, un Picasso o un Van Gogh [...] él me enseñó que no había que representar nada para expresar lo maravilloso de la creación, color, formas y geometría sumadas son suficientes".¹¹ En este sentido, se entiende que el constructivismo del artista pamplonés

⁹ Eduardo Ramírez Villamizar. Carta a Casimiro Eiger, Paris, Francia, Septiembre 26, 1950. Archivo Histórico de Casimiro Eiger. Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, Colombia.

¹⁰ Luis Pérez-Oramas, "Alejandro Otero's Colorhythms," *Post*, Abril 13, 2017, https://post.at.moma.org/content_items/969-alejandro-otero-s-colorhythms

¹¹ Ana María Franco, "Eduardo Ramírez Villamizar en contexto," en *Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción*. (Bogotá: Ediciones Gamma, 2010), 21.

parte de una búsqueda por volver a la esencia básica de las formas de la naturaleza desde la simpleza de la geometría. Las obras de su primera estancia en París generan una simbiosis entre la geometría, el color, la forma y la experiencia de lo inmediato, entendida como su impresión frente a los elementos que ve a diario durante su estadía en Europa.

Su regreso a Colombia en 1952 contribuye a la consolidación de la segunda etapa del modernismo en el país, en la que se aceptan sin restricciones las premisas estéticas del arte moderno y se asume la confrontación con el ámbito artístico internacional.¹² Pese a que su obra aún conservaba rastros expresionistas, característicos de su trabajo de la década del 40, en relación a la manera en la que se aplicaba la pintura sobre la tela y el papel, los críticos de la época apoyaban su búsqueda por encontrar en la geometría un intento racional para la existencia.

Después de descubrir la abstracción entre el 50 y el 52, Ramírez Villamizar vuelve a París en 1954 y se interesa por el *collage* y el relieve. En los dibujos y *collages* que produce entre 1953 y 1959, al igual que en su primera escultura datada de 1955, se observa una tendencia hacia las formas orgánicas, figuras con bordes suaves que hacen referencia, de la misma manera que en los *collages* de Arboleda, a elementos de la naturaleza y de la vida diaria, al lenguaje formal y estilizado de los objetos prehispánicos, y a la estética de las vanguardias europeas.

Tanto en Arboleda como en Ramírez Villamizar, el *collage* se vuelve un esquema de trabajo recurrente al permitirles adicionar y sustraer elementos, dando lugar a una serie de exploraciones compositivas contundentes. Sin embargo, mientras los contornos de Arboleda están delimitados por líneas o trazos concretos que determinan la dualidad entre figura y fondo, en las obras de Ramírez Villamizar las formas y planos de color se relacionan de manera íntima. Pese a esta diferencia, en ambos existe una intención por entender y utilizar el espacio de manera orgánica para organizar y articular sus encuadres geométricos.

Se percibe además una correspondencia entre las paletas de los dos artistas por el uso de ciertos tonos particulares de azul, verde y gris. En sus primeras obras abstractas, Ramírez Villamizar usa colores llamativos como rosado, aguamarina y naranja, por ejemplo, que también están presentes en los *collages* de Arboleda debido al uso de papeles de seda y acabados metalizados. Estos tonos permanecen en toda la

¹² Alba Cecilia Gutiérrez Gómez, "El arte moderno internacional en Colombia 1945-1960," *Artes, La Revista*, no. 15 (Septiembre 2009).

obra producida por el artista payanés en 1955 y seguirán haciendo parte de sus *collages* en tela y relieves en metal. Ramírez Villamizar, por el contrario, se aleja de esos colores con rapidez hasta llegar a un espectro en donde predominan los tonos fríos con algunos amarillos y ocre.

Conjuntamente y fiel a las enseñanzas de Gino Severini, Arboleda no permite que en sus obras haya contrastes entre colores armónicos como el azul y el amarillo, y se enfoca en usar tonos más festivos que denomina como "colores del pueblo", mientras que la escogencia de colores de Ramírez Villamizar obedece a un criterio de severidad, mediado también por lo aprendido y observado en Francia. Predomina el negro por su lirismo y quietud, el rojo como herramienta para aumentar la expresión de las formas, y el blanco porque es el color que más juego hace con la luz, que más variaciones da y que hace que los quiebres de la forma salgan [a relucir].¹³

La influencia del conjunto de *collages* y los dibujos hechos por Arboleda y Ramírez Villamizar en Europa se refleja en su producción posterior. Ramírez Villamizar concibe *El Dorado* (1958), el primer mural moderno hecho en Colombia y Arboleda gana el segundo premio del Salón Nacional de Artistas Colombianos con una cerámica titulada *Flor de Cicuta* (1959). En esta escultura, igualmente moderna, el artista abstrae y esquematiza la forma de una flor perteneciente a la vegetación salvaje de Colombia, haciendo énfasis formal en las puntas exóticas y fuertes de dicho espécimen botánico.

Este diálogo creativo entre Ramírez Villamizar y Arboleda continúa después de que el primero vuelve a Colombia y después viaja a Nueva York, y el segundo se traslada a Roma. La influencia de Nueva York en la obra de Ramírez Villamizar se refleja en una estética mucho más urbana. De acuerdo con Ana María Franco: el artista abandona las composiciones sueltas y libres de los trabajos parisinos y favorece en su lugar composiciones de estructura más rígidas.¹⁴ Por su parte, Arboleda perpetúa su exploración del *collage* y empieza a componer con tela, lo que da lugar a la realización de trece piezas que años después expone en la galería El Callejón cuando vuelve a Colombia en 1959 por un periodo corto de tiempo.

¹³ Alberto Camacho Serrano, "Tres escultores modernos en la Casa Ramírez Villamizar de la ciudad de Pamplona," en *Revista Credencial*, Junio, 2016.

¹⁴ Ana María Franco, "Eduardo Ramírez Villamizar en contexto," en *Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción*. (Bogotá: Ediciones Gamma, 2010), 24.

Existen obras hechas por Arboleda en 1956 en las que el artista utiliza el *découpage* y el *collage* para componer tarjetas de navidad con lo que parecen ser envoltorios de chocolate. El uso de papel metalizado y la ondulación de las figuras recuerda la cualidad brillante y orgánica de los objetos prehispánicos, sobretodo a los remates dóciles de los adornos corporales. Así, estas piezas guardan una relación directa con el mural *El Dorado* y los bocetos del mismo (1958), casi como si se tratara de un precedente de lo que sería el relieve de Ramírez Villamizar en el edificio del Banco de Bogotá.

Las puntas de la *Flor de Cicutu* (1959) de Arboleda se relacionan, por otra parte, con algunas figuras esbozadas por Ramírez Villamizar en dibujos de 1951 y 1954, en las cuales se observan picos elongados y estructuras de bases convexas similares a la morfología de la flor. Estas mismas características están presentes en la pieza *Sin título* (1955), una de las primeras esculturas abstractas de Ramírez Villamizar, compuesta por dos figuras curvas en blanco y negro que se articulan entre sí, formando dos medias lunas reminiscentes a la obra de Joan Miró y Alexander Calder.

El Dorado (1958) podría ser la pieza determinante a partir de la cual Ramírez Villamizar inicia sus investigaciones en torno al volumen y los relieves. Con el tiempo y ya en su obra posterior, el artista pamplonés saca la figura del plano bidimensional al espacio tridimensional, materializando las formas de la naturaleza que hacen parte de su imaginería desde el inicio e incorporando referencias prehispánicas que parten de su admiración por la solemnidad del arte y la arquitectura de estas culturas.

En la obra de Arboleda ocurre algo similar en cuanto a la transición que se da del *collage* de papel al de tela -después de conocer la técnica del tapiz en Copenhague- y posteriormente al relieve sobre metal. En los *collages* de tela se aprecia una intención más cercana a la de Ramírez Villamizar respecto a la organización metódica de los planos de color mediante la adhesión de los retazos de tela sobre el soporte. Sus relieves, como los de Ramírez Villamizar, develan un interés por la profundidad, el volumen y el emplazamiento de las formas en el espacio.

La relación entre estas piezas, posteriores a los *collages* y dibujos de ambos artistas permite sugerir que efectivamente existe una correlación y, más que todo, una influencia estilística entre la producción de Arboleda y Ramírez Villamizar. Esto se hace evidente sobretodo en la noción espacial de sus figuras sobre el plano, la síntesis de los elementos presentes en sus composiciones, el acercamiento a la abstracción geométrica, la incorporación de formas referentes a la naturaleza y el uso de materiales orgánicos como el

papel de seda, la tela e incluso el hierro, cuya apariencia cambia como respuesta a los sucesos del tiempo y el ambiente.

Sin duda, el momento histórico en el que ambos artistas coincidieron en París fue crucial para que tanto Ramírez Villamizar como Arboleda pudieran cultivar y afinar un estilo ligado a la abstracción geométrica que posteriormente evolucionó hacia una abstracción más orgánica. Sin embargo, el tiempo que compartieron viviendo en Bogotá¹⁵ y en Francia parece haber incidido más fuertemente en la construcción de dicha abstracción, creando un territorio armónico en el que convergieron sus visiones respecto a la síntesis de la forma, el color y el espacio.

Así, Eduardo Ramírez Villamizar y Alberto Arboleda se consolidaron como artistas abstractos en la década del 50, distanciándose de la abstracción radical que marcó la obra de otros nombres latinoamericanos y dio lugar a la corriente abstraccionista en Venezuela, al manifiesto Neoconcreto en Brasil y al informalismo en Argentina. La abstracción orgánica en la obra de estos dos maestros modernos da cuenta entonces de lo que fue la abstracción en Colombia, una tendencia basada en el rigor constructivista de la época, pero que, de manera muy sutil, hacía referencia a lo originario, al entorno inmediato y a aquellos elementos de naturaleza y vida que los marcaron desde su inicio como artistas.

María Fernanda Mancera

¹⁵ Los artistas vivieron en la ciudad de Bogotá en el barrio Santa Fé a inicios de la década del 50.