

**Al fondo la ciudad: la escultura del maestro
Eduardo Ramírez Villamizar en el espacio público
de la ciudad de Pamplona, Colombia**

*In the background the city: Eduardo Ramírez Villamizar's sculpture
in public space in the city of Pamplona, Colombia*

Rosa Isabel Moncada Gómez

DOI 10.15517/es.v81i2.49492



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Al fondo la ciudad: la escultura del maestro Eduardo Ramírez Villamizar en el espacio público de la ciudad de Pamplona, Colombia¹

*In the background the city: Eduardo Ramírez Villamizar's sculpture
in public space in the city of Pamplona, Colombia*

Rosa Isabel Moncada Gómez²
Universidad de Manizales y Cinde
Pamplona, Colombia

Recibido: 24 de stiembre de 2020 **Aprobado:** 22 de marzo de 2021

Al fondo la ciudad...

*Al fondo la ciudad
Como piel extendida frente al sol.
En cada punta un monte hace de estaca.
Las frescas venas muertas se resecan
y roturan al pueblo como calles,
y por el sitio donde entró el cuchillo
se taja el boquerón que deja abierto
paso al río y al tiempo (Cote Lamus, 1976, p. 329)*

¹ Esta reflexión se desprende de la tesis doctoral (en proceso) denominada “La obra de Ramírez Villamizar como un territorio para la construcción de sentidos: propuesta de co-curaduría pedagógica para la ciudad de Pamplona”, adelantada en el Doctorado en Ciencias Sociales Niñez y Juventud, Universidad de Manizales y Cinde y en el Grupo de Investigación Educación y Pedagogía: Saberes, Imaginarios e Intersubjetividades. Grupo de Investigación en Artes: música, educación y visuales.

² Profesora tiempo completo del programa de Artes visuales de la Universidad de Pamplona, Colombia. Magíster en Educación por la misma universidad. Código ORCID: 0000-0002-6367-127X. Correo electrónico: rosaisabelmoncada@gmail.com

En Pamplona³ pareciese que no pasara el tiempo. La pesada arquitectura patrimonial con sus iglesias, patios enclaustrados y balcones; los antiguos solares sembrados con manzanos y duraznos; los tradicionales amasijos de la herencia peninsular; las fisionomías de sus raizales, y el pensamiento conservador, más que características propias, son efectos residuales de un pasado que pervive y que se respira aún al recorrer sus calles y pasajes. La “venerable matrona de cabellera Gris” (Hernández, 1999, p.7) a la que se refirió el presbítero francés Rocheraux (1889-1967)⁴, a principios del siglo XX con una mirada de viajero, era representación fiel del peso de la cultura y de las costumbres de una ciudad que ha ostentado a través del tiempo y hasta el día de hoy, de ser poseedora de “mil títulos” (Alcaldía de Pamplona, 2021), entre los que se encuentran Ciudad Mitrada, La Atenas del Norte, Ciudad de las Neblinas, Pamplonilla La Loca, Ciudad Estudiantil, Ciudad Patriota, Muy noble y muy hidalga ciudad, Ciudad de Ursúa, entre otros.

La ciudad enterrada en un vistoso y “risueño valle” (Ancízar, 1853, p. 503), cercada de montes, como también escribiera Manuel Ancízar (1812-1882)⁵, a lo lejos recuerda a un *homo humus*⁶, cuyas venas atraviesan su “piel extendida frente al sol” (Cote, 1976, p. 329). La ciudad ha sido observada sensiblemente, a través de su poema, por parte del poeta, intelectual y político norte santandereano Eduardo Cote Lamus (1928-1964). Ese mismo cuero o piel observado desde

³ Municipio. Es la capital de la Provincia de Pamplona y su economía está basada en la gastronomía, la agricultura, el turismo, especialmente religioso y la educación. Su población es 59 422 habitantes aproximadamente. Está localizado en la Cordillera Oriental de los Andes colombianos, a una altitud de 2 200 msnm, en la zona suroccidental de Norte de Santander. Posee una extensión territorial de 1 176 km² y es considerado cabecera de esta subregión de Norte de Santander, específicamente en un valle con una temperatura promedio de 14° C.

⁴ Sacerdote eudista, llegó a Pamplona en el año de 1908 bajo el nombre de Henrique Rocheraux. Dejó un legado de investigaciones en campos como la antropología, la lingüística, la mineralogía, la botánica y la zoología de la región de Norte de Santander, condensada en el Museo Rocheraux, que se encuentra bajo la administración de la Arquidiócesis de la Nueva Pamplona.

⁵ Escritor, político, profesor y periodista liberal colombiano. Como hijo de su época, tenía una visión crítica de la tradición colonial en Colombia. Recorrió, como miembro de la Comisión Corográfica, regiones como el altiplano cundiboyacense, los Santanderes y las riberas del Río Magdalena, resumidas en el libro “Peregrinación de Alpha: por las provincias del norte de la Nueva Granada en 1850 y 1851” (1853), documento que marcará un hito en la investigación social en el país.

⁶ Palabra de origen latina que significa suelo. Así, el *homo humus* es un ser s el que sale del suelo para las antiguas tradiciones clásicas y al final del ciclo de la vida, vuelve a la tierra, en la cual volverá a nacer.

la distancia, es capaz de conmover por su recia geografía y el poético paisaje a los propios y extraños que recorremos este lugar pletórico de sinuosos y quebrados trayectos.

Desde estos cerros, en los que se observa la ciudad al fondo, nos acercaremos al contexto pamplonés a través de las voces de los artistas e investigadores que han dibujado con sus escritos el paisaje y la idiosincrasia de esta región. Igualmente, abriremos los ojos a través de un posicionamiento crítico entrelazado entre “modelos expresivos y formales” (Morales, 2001, p. 2), para reencontrar, en medio de la neblina, fenómeno y metáfora, como un manto húmedo y encubridor, la obra escultórica del maestro Eduardo Ramírez Villamizar –a quien en adelante nombraremos como ERV–. Él es el representante del arte abstracto geométrico natural de la ciudad de Pamplona, cuya memoria cultural aflora en la obra como referencia directa y quien legara a su ciudad buena parte de su producción. Esta se encuentra en un importante museo, pero dada la singularidad espacial de su propuesta estética, el maestro quiso situar algunas de sus esculturas en el espacio público de la ciudad⁷ y en el campus de la Universidad de Pamplona⁸. Si bien, no todas las obras que encontramos en el espacio público de la ciudad de Pamplona fueron pensadas a priori para lugares específicos por parte del maestro, sí estuvieron minuciosa y sensiblemente sopesadas por él antes de decidir su ubicación.

La obra de ERV ha sido invisibilizada –entre varias causas– por esa cultura tradicional de la ciudad que el maestro quiso agitar, evidenciada en la vasta tradición del arte figurativo, por un lado, y por las propuestas del arte contemporáneo, por otro. En medio de este contexto, el conjunto artístico de ERV ha quedado refundido en medio de lenguajes aparentemente distintos y en clave de oposición. Realizaré, entonces, un acercamiento a

⁷ Como es el caso de la escultura “Custodia Homenaje” (1984), encargada por el arzobispado de la ciudad, la cual el maestro pensó para la plaza fundacional de la ciudad Águeda Gallardo, específicamente, frente a la Catedral Santa Clara. Así, se cumplieron sus deseos de enmarcar dentro del diseño de la obra una construcción como la Catedral que, según sus palabras fue el lugar en el que vivió desde temprana edad y tuvo sus primeras experiencias con la belleza artística. Actualmente, la escultura se encuentra en el Panteón de los Obispos, en el interior de la misma Catedral, decisión asumida por el maestro debido a los actos vandálicos que había sufrido la obra en ese entonces.

⁸ El Campus de la Universidad de Pamplona actualmente posee tres esculturas del maestro, dos de ellas en la Ciudadela Universitaria, “Doble Victoria alada” (1994) y “Pórtico” (2000), donadas por él mismo a la Institución en el año 2003; mientras que en la sede de la Casona se encuentra ubicada “Horizontal como el mar” (1976). La Universidad de Pamplona recibe en calidad de donación esta última obra en el año 2004.

la obra del maestro pamplonés, quien encontró en el pasado ancestral, por medio del arte producido por los grupos originarios latinoamericanos, un verdadero tesoro estético a través del estudio de los ritmos y formas de su orfebrería, además de las asimetrías y órdenes de la naturaleza entre ellas, las de los caracoles, un indudable caudal de riqueza en su obra.

A la neblina la gobierna el viento

*Como un tambor en el hondón del valle
Donde redobla el tiempo, a latigazos
A la neblina
La gobierna el viento
Y los crueles badajos
De las otras campanas
Golpean el parche del tambor de tierra. (Cote Lamus,
1976, p. 329)*

Eduardo Cote Lamus trazó con su escritura una de las imágenes más poéticas y verosímiles de la ciudad de Pamplona, con sus condiciones climáticas y fenómenos meteorológicos de las altitudes andinas, junto al ambiente nostálgico y religioso, con lo que transforma sus palabras en paisajes que aún hoy siguen dando su tono a la vida de la villa.

Para Enrique Rocheraux (1999), Pamplona tenía algo de monasterio, el sacerdote la visualizaba también sedente y pasiva, “sentada a la sombra de dos serranías que se abren para formar el valle y vuelven a cerrarse al salir de la ciudad” (p. 15). Además, precisa la relación causal existente entre la realidad geomorfológica que rodea a la ciudad, a manera de claustro terrenal, con la situación de su resistencia al paso del tiempo, anclada a su pasado histórico, acotando que “Pamplona parece dormir, olvidada de los siglos” (Rocheraux, 1999, p. 15).

En consonancia con las miradas y voces de Ancízar, Rocheraux y Cote Lamus se reafirma la configuración de ciudad tradicional, en la que ahora se destacan cinco instituciones museísticas con colecciones estructuradas. El Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar, que alberga una muestra significativa de la obra del maestro pamplonés, se halla ubicado en el corazón de la ciudad, cuya población se encuentra a sus espaldas, sin mirarla y sin comprenderla. La reacción de los habitantes ante la obra pletórica de rectas y síntesis del maestro Ramírez Villamizar no es muy distinta a la del resto de los colombianos, pues este país fue uno de los últimos, en Latinoamérica, al que llegó la abstracción durante el siglo XX, en medio del arraigado gusto por el clasicismo artístico y el peso de la academia en nuestra cultura nacional.

Los retos ante la tradición académica predominante en las artes plásticas, durante las primeras décadas del siglo XX, fueron promovidos, en primera instancia, por la llegada de las vanguardias europeas a Colombia a través de jóvenes artistas como Edgar Negret, Feliza Bursztyn y Eduardo Ramírez Villamizar, quien inició experimentaciones con los lenguajes abstractos a partir de la década de 1950. En segunda instancia, por la crítica de arte del momento, un grupo de voces – la mayoría extranjeras- versadas en la gramática de las vanguardias y quienes defendieron y alentaron a estas nuevas generaciones a través de sus escritos y labor educativa⁹. Este último fue otro reto que empezó a abonar la apertura del país a los nuevos lenguajes.

Hoy, se siguen debatiendo las situaciones particulares del nacimiento del arte moderno en Colombia, así como las causas que han impedido –a pesar de su arribo e instalación a mediados del siglo XX– que los fenómenos de las abstracciones no hayan sido comprendidos y apreciados por los públicos. Este es el caso de dos posturas contrastadas e igual de interesantes que generaron álgidos debates y tensiones, en medio de los cuales se intentaban generar nuevas comprensiones estéticas e históricas de la realidad artística en Colombia.

La primera postura, según Peña (2015), se manifiesta en los escritos de los críticos Germán Rubiano Caballero (1937)¹⁰ y Marta Traba (1930)¹¹, quienes argumentan que “el arte

⁹ Walter Engel, historiador y crítico austriaco, colaborador permanente de la *Revista de las Indias* (1941-1951), la revista *Bolívar* (1951) y del Suplemento Literario de *El Tiempo* (semanal, 1944-1957), contribuyó con la revista *Espiral* (1944-1969) y fue fundador y colaborador de la revista *Plástica* (1956-1960). Casimiro Eiger, crítico de arte polaco, en su libro *Crónicas de Arte colombiano 1946-1963*, se compilan los textos para prensa y radio escritos por él durante ese lapso de tiempo (Radio Nacional y HJCK); Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961), y demás escritos publicados por diarios y revistas como *Estampa*, *Prisma*, *Cromos*, *Semana*, *El Tiempo*, *El Espectador*, *La Nueva Prensa*, *Eco*, *Mito*, *Lámpara*, *A. Arquitectura y Arte*, *Revista Espiral* y *Plástica*.

¹⁰ Historiador y crítico del arte, profesor emérito de la Universidad Nacional de Colombia. Investigador y autor de importantes documentos entre los que se pueden destacar folletos, catálogos, artículos y libros. *La Enciclopedia Salvat de Historia del Arte Colombiano* (1975-1981) fue uno de los textos más significativos para acercar a los públicos, en su momento, a través de un claro recorrido por el arte producido en nuestro país desde los antiguos pueblos precolombinos hasta las últimas tendencias.

¹¹ Filósofa, escritora y crítica del arte argentina, quien llegó a Colombia en 1954, donde diseñó un programa educativo de carácter humanístico y crítico de la Historia del Arte y en especial, del Arte moderno. Vivió en este país por 15 años, donde trabajó arduamente por la difusión de las nuevas tendencias a través de programas de radio y televisión, de cátedras universitarias, publicaciones en la prensa y la dirección del naciente Museo de Arte Moderno de Bogotá.

moderno colombiano empezó en la década de los cincuenta, cuando el proceso creativo dejó de apoyarse sobre el objeto real para pasar a una lectura de la realidad de carácter subjetivo” (Peña, 2015, pp. 142-143). Para Traba, el público con el que la vanguardia se encontró a su llegada a Colombia tenía una fuerte conexión y deseo de conocimiento del arte clásico, mientras que veía con desdén y desconfianza al arte moderno abstracto. Esta postura planteada por este par de expertos, si bien establece una temporalidad para la génesis del arte moderno en Colombia, no reconoce que existieran artistas vanguardistas nacionales antes de mediados del siglo XX como, por ejemplo, los maestros Roberto Páramo o Débora Arango, legitimados posteriormente.

La segunda postura la defiende el crítico Álvaro Medina, quien según Peña (2015), refuta el primer planteamiento y argumenta que el arte moderno en Colombia comenzó más temprano, “en la década de los veinte con la expansión de un grupo de artistas interesados en reivindicar la tradición indígena y las actividades campesinas, conocido como el grupo Bachué” (Peña, 2015, p. 143)¹². Para Medina este comprometido grupo artístico sería el causante de la casi nula aceptación en el país del lenguaje abstracto en las artes plásticas, pues para él “el realismo y, por extensión, la figuración, se impusieron en el país como los dos únicos lenguajes plásticos válidos durante los años treinta, cuarenta y comienzos de los cincuenta” (Peña, 2015, p. 143). Aunado a lo anterior, afirma el crítico que, en comparación con México, Brasil o Argentina, países en los cuales las vanguardias artísticas cumplieron una tarea importante, en Colombia el arte “estaba en manos de la reacción clerical, origen del atraso que experimentó la plástica” (Medina, 2014, p. 350).

Por su parte, Marta Traba, quien gracias a su labor educativa adelantada durante las décadas de los cincuenta y sesenta había ayudado a formar una conciencia crítica del público colombiano y a labrar una cultura óptica en pro de la construcción de un arte propio latinoamericano, reitera –en contraste con Álvaro Medina– la preminencia de los lenguajes figurativos en un país constituido por una sociedad “desorientada y estratificada” (Acosta, 2017 p. 122), caracterizada por el “hermetismo y escepticismo frente al arte abstracto” (Peña, 2015, p. 142).

La neblina espesa que Marta Traba alcanzó a dispersar con su trabajo pedagógico, así como las transformaciones de los públicos en la apreciación artística que realizó en nuestro

¹² Grupo de artistas influenciados por las posturas políticas del muralismo mexicano y constituido por los trabajos de Ramón Barba, Hena Rodríguez, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña y Alipio Jaramillo.

país parece ser que no alcanzó temporal ni espacialmente hasta nuestros días, ni atravesó la cordillera hasta lograr las latitudes del oriente colombiano. La labor comunicativa del arte moderno y la agitación cultural provocada por Traba poco a poco perdieron el sentido y la fuerza, a pesar de que otras importantes voces han seguido estudiando, investigando y educando sobre el arte colombiano y latinoamericano en el país hasta el día de hoy¹³.

Los nuevos vientos de las artes contemporáneas también se constituyeron en una especie de neblina, al envolverse en un críptico discurso político y de novedad conceptual, dejando a las artes modernas y en especial las abstractas, como relatos apolíticos y desconectados de la realidad, envueltos en capas de invisibilidad y olvido. En este sentido, la neblina, a manera de espesa capa, y los vientos, como metáfora del devenir histórico a modo de latigazos para Cote Lamus, representan las realidades del devenir histórico, cuajado de cambios y novedades, pero que, en el camino, fue dejando a un lado las herramientas necesarias para poder acercarnos a la comprensión y el valor de las obras del arte abstracto del maestro Ramírez Villamizar.

Los caracoles, el oro de Ramírez Villamizar

*Al fondo la ciudad.
La miro desde mis primeros sueños
Y desde los de ahora, en los que escribo. (Cote Lamus,
1976, p. 329)*

A través de las palabras del poeta Cote Lamus, intentaré un acercamiento a dos de las obras de ERV ubicadas en el espacio público y universitario de la ciudad de Pamplona, a partir de la comprensión de sus contenidos formales y conceptuales. Esto tiene la intención de trazar entre ellas unas preocupaciones comunes y, a la vez, posicionamientos creativos y expresivos por parte del artista, entretejidos con su historia y experiencias de vida. Es así como el pasado, evidenciado en el interés del maestro por recuperar la contundencia del arte producido por los pueblos originarios, su propio pasado envuelto en la bruma de los recuerdos de su natal Pamplona con sus vastos cerros, ríos, valles e iglesias, frente a su presente moderno marcado por los cambios, avances y la fluidez de las ciudades que tuvo la oportunidad de conocer. Su obra, pesada y permanente a través del tiempo, se erige como puente entre el pasado y el presente, ubicándolos en posición de diálogo y comunión. Identificados en la imagen 1, los números

¹³ Ivonne Pini, María Iovino, Carmen María Jaramillo, Jaime Cerón, Lucas Ospina, Ricardo Arcos-Palma, entre otros.

marcados en el mismo plano delimitan los escenarios en los que se ubica actualmente la obra del artista pamplonés, como el Museo de Arte moderno Ramírez Villamizar, la Catedral Santa Clara y la ciudadela universitaria de la Universidad de Pamplona.

Imagen 1. Plano de Pamplona con obras de ERV



Las obras “Horizontal como el mar” (1976)¹⁴ y “Manto emplumado” (1988)¹⁵, ubicadas dentro del casco antiguo y fundacional de la ciudad de Pamplona, forman parte de diferentes momentos del artista, como son, en su orden: la serie de esculturas policromadas y las esculturas en hierro oxidado. Entre los elementos comunes que tienen las dos obras que he querido seleccionar para este artículo se encuentra la semilla del arte ancestral precolombino de Latinoamérica, una de las grandes riquezas patrimoniales con las que contamos en nuestros territorios desde el río Bravo hasta la Patagonia, y en la que ERV encontró un tesoro inspirador.

Vale la pena recordar una crónica en la que se encuentran relacionados los antiguos habitantes originarios del territorio de Pamplona, los pueblos Chitareños, quienes según el historiador Silvano Pabón (2012), les conferían un gran valor a las cuentas de caracoles marinos:

Fuente: Rosa Isabel Moncada Gómez.

¹⁴ Obra ubicada en “La Casona” sede de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de Pamplona.

¹⁵ Obra ubicada en el Parque Águeda Gallardo de la ciudad de Pamplona.

Y así se iban de estos uno o dos indios con esta demanda y volvían trayendo cuatro o cinco sartas de cuentas de caracoles de la mar y decía la dicha lengua que decían los dichos indios que ese era su oro (Pabón, 2012, p. 22).

El concepto de “pobres” con el cual fueron consideradas las etnias de la región, se debió en suma a que el indígena chitarero no manipuló el oro, “no manejó este metal, no lo explotó ni figuró entre sus elementos de adoración o de abalorios personales” (Pabón, 2012, p. 22); mientras que para los europeos expedicionarios con sus motivaciones de encontrar El Dorado, las conchas de los caracoles no ofrecían ningún tipo de importancia material, y su significado era sospechoso de idolatría.

Durante esos primeros sueños de la conquista y colonización de los territorios, tanto los caracoles como los insumos culturales pertenecientes a nuestras etnias se convirtieron en símbolo de la pauperización y marginalización temprana de la región desde la óptica de los españoles, comandados por Orsúa durante el siglo XVI. En contraste, estos objetos culturales fueron transformados, durante el siglo XX, en el verdadero oro para artistas, diseñadores e investigadores del campo cultural e histórico, a través de nuevas resignificaciones culturales e identitarias. Cabe recordar la anécdota de los maestros colombianos del grupo de los Bachués, Acuña y Rozo, en el año de 1926 en París con Picasso, quien los inquiría acerca del porqué sus obras “no acusaban ninguna influencia de las culturas indígenas y, por el contrario, se aproximaban demasiado al arte moderno europeo” (Rubiano, 1977, p. 1363). Este examen ético y estético lanzado a los colombianos por el gran maestro podría considerarse como uno de los hechos matrices que ejercieron una notable influencia en los artistas que empezaron a revisar el pasado ancestral con nuevos ojos y alimentaron el nacimiento del arte moderno en el país.

El arte moderno latinoamericano, en este sentido, empezó a constituirse a partir del abandono del academicismo, de la mixtura de los aprendizajes y del contacto de los artistas de estas latitudes con los lenguajes de las vanguardias europeas, *in situ* y de manera sincrónica. Pero, también, lo hizo a partir de la conexión asincrónica evidenciada en el estudio de las manifestaciones artísticas primitivas, la insistencia y valorización de lo propio, de las realidades y contextos locales, dando como resultado una “plástica pluralista” (Medina, 1978, citado en Rubiano, 2012, p. 2).

El pamplonés Ramírez Villamizar, a su vez, como artista del siglo XX, “flota como un corcho” (Mutis, 2000, p. 23)¹⁶ entre la marea de las vanguardias y pensamientos de la época, algunas afines y otras contrarias, hasta que se decide por la construcción. La obra del maestro nace, entonces, como el símbolo de una nueva proyección de las artes en Colombia en la década de los años cuarenta a través de una propuesta llena de búsquedas y ensayos de carácter estético. Posteriormente, “empieza a ordenar su alma” (Mutis, 2000, p. 23) en medio de una fase de viajes, encuentros y experimentación con los lenguajes geométricos en los en la década de los años cincuenta y sesenta, para luego consolidarse con una producción constructiva y madura durante las décadas de los años setenta, ochenta y noventa. Dicha producción ha sido entendida en conjunto como un “encadenamiento lógico de sacrificios y despojos” (Mutis, 2000, p. 31) cada vez más potentes.

Imagen 2. La obra “Horizontal como el Mar” (1976)



Fuente: Heliumen Triana.

¹⁶ “Santiago Mutis, (1951), poeta, ensayista, editor y crítico de arte colombiano. Director fundador de las revistas *Gradiva* y *Conversaciones desde la soledad*, en las que ha desarrollado “una amplia labor crítica en torno a la poesía y el arte” (Sílabas, s.f.).

La escultura “Horizontal como el Mar” (1976)¹⁷, (imagen 2), realizada en metal, pertenece a la fase de las esculturas policromadas y representa una construcción que se alimenta de la estructura del caracol, la cual para ERV se convirtió en una “pequeña forma, simiente de todo lo que estoy haciendo actualmente” (Ramírez Villamizar citado en Morais, 1984, p. 35)¹⁸. Esta forma se vuelve concreta en la organización interna de la obra espiralada geométricamente, la cual configura un espacio vacío atravesado por líneas que crecen y decrecen interna y rítmicamente, enredándose de forma organizada para producir no solo la evocación de la naturaleza del animal, sino también los sonidos del viento y del mar que vibran por los vericuetos de su sofisticada estructura, lo que la conduce hacia un dinamismo de posibilidades formales. Esta gran espiral oblicua emerge con un nuevo dinamismo e implica el desplazamiento de una forma viva, no solo formal y conceptual, sino real. En este punto, retomo la voz del artista para enfatizar el hallazgo formal: “Esta forma crece como un caracol. Existen en ella horizontales y verticales, pero es una construcción que va creciendo y se desarrolla de la misma manera que el caracol, incluso no siendo circular” (Ramírez Villamizar en Morais, 1984, p. 35).

En la obra del maestro no hay espacio para la anécdota, solo énfasis en la esencia de las cosas. Es así como produce un asombro maravilloso encontrar en la voz de ERV la extraordinaria sensibilidad estremecida por el descubrimiento de las líneas inclinadas: “De repente, todo se inclinó y los ángulos rectos se convirtieron en ángulos de 30 grados. Y entonces mi mundo cambió muchísimo, se abrieron un sin fin de posibilidades, de expresiones que antes estaban quietas”. (Ramírez Villamizar en Morais, 1984, p. 35).

El desplazamiento formal también se evidencia conceptualmente con respecto a la decisión del color en la obra: el maestro acude, sin vacilación, a los valores abstractos, eliminando la textura y la atmósfera cromática. Sin una posible referencia directa, ERV concede mayor importancia a los valores plásticos demostrados en los equilibrios del color ante el espacio, al color como espacio o, como acertadamente agrega Morais, como “estructuras-color en el espacio” (1984, p. 9). El potente rojo cadmio, vivo y vibrante, es elegido por

¹⁷ Escultura inicialmente ubicada en el Teatro Almeyda de la ciudad de Pamplona y posteriormente trasladada a la Casa de las Cajas Reales, se encuentra desde el año 2004 en la sede denominada la Casona de la Universidad de Pamplona.

¹⁸ Federico Morais (1936). Crítico de arte, historiador y curador brasileño, defensor de la incorporación de las artes producidas desde el Sur en la Historia del Arte Universal y pensador incisivo que se posicionó en contra de la cultura de la repetición y la reproducción de modelos artísticos importados en Latinoamérica.

encima del color negro; otra posibilidad cromática del artista en esta fase de la obra, asumido como severidad y quietud. La posibilidad del rojo permite que la obra resalte sus formas y contornos de manera efectiva ante el fondo blanco de la pared que la rodea en el espacio en que se encuentra ubicada. La pieza se traslada avante ante el observador, sobresale nítidamente con un cálido contraste la vitalidad del fenómeno que evoca sensorialmente. Su ubicación a la intemperie igualmente nos traslada a otro lugar, afectada por las circunstancias fenomenológicas de la naturaleza, en medio del sol, la lluvia, el viento, la neblina y el frío, nos recuerda que su esencia le pertenece al tiempo y al eterno fluir de la vida.

La obra de ERV estuvo irremediablemente mediada por relaciones dialécticas de afirmaciones y negaciones, por una parte, afirmaciones de lo precolombino, de la riqueza formal del arte indígena que alimentó la obra del maestro pamplonés, conducida por una inquebrantable necesidad del rigor y del orden; esto dio como resultado una propuesta dicotómica en donde el “movimiento es estático” y la “inmovilidad es dinámica” (Morais, 1984, p. 41). Las negaciones, por otra parte, se darán frente al caos, el desorden y las realidades violentas que el país estaba viviendo. Algunos críticos, como Barney Cabrera (2006), no dudaron en bautizar a este conjunto de producciones artísticas como trabajos apolíticos, “alejados de las circunstancias sociales y políticas del país” (Pineda, 2012, p. 4). Esta posición es entendible en la medida en que “en la Colombia de entonces, la escultura permanecía condicionada por el carácter nacionalista... y la representación de escenas locales” (Peña, 2015, p. 6) marcados por el realismo y la figuración como “los dos únicos lenguajes plásticos válidos durante los años treinta, cuarenta y comienzos de los cincuenta” (Peña, 2015, p. 5), en contraste con la autonomía de las obras del arte moderno, que se caracterizaron por realizar una lectura de la realidad de forma subjetiva y un aprovechamiento original del espacio.

Frente a este panorama, la estrategia fue casi desesperada, y a la vez subversiva: la situación de emergencia en el orden público entre 1946 y 1957 desvió la mirada de los gobiernos conservadores de los aspectos culturales, dando cabida a prácticas privadas e iniciativas individuales que pusieron en diálogo el arte internacional con la nueva generación de los años cincuenta. Así, el carácter apolítico que lamenta Barney Cabrera tiene humana explicación como fatiga de todo compromiso sectario y como un interés en la pintura como tal, individualista, pero diversa y enfocada (Pineda, 2012, p. 4).

En contraste con lo anterior, la obra del maestro ERV y su adopción de los lenguajes constructivos, vistos en conjunto, “va más allá de lo estético para adquirir una dimensión ética

y política. El artista constructivo... sueña con los ojos abiertos, quiere esculpir el futuro en el presente. El gesto constructivo es un gesto fundador de mundos” (Morais, s.f., p. 202). Así, puede interpretarse la amplia preocupación del maestro pamplonés por proponer, a través de sus esculturas, un mundo mejor; por transformar a los espectadores y a la sociedad con sus volúmenes, y por visibilizar e incluir los lenguajes del arte de nuestros pueblos originarios –distintos al arte europeo– como ejemplo de civilizaciones perdidas en el tiempo, pero portadoras de una gramática actual, plena de espiritualidad, equilibrio, organización e inmortalidad.

El carácter político de la obra, **Imagen 3**. Obra “Manto emplumado” (1988) dado por su ubicación en el espacio público, nos recuerda hacia dónde debemos apuntar como conjunto social, sin olvidar su papel como arte de y para la comunidad. Además, revela el legado de las verdades profundas de los mejores hombres y las mujeres de otros tiempos, cuya importancia radica en buscar la esencia, la síntesis de la existencia y la asunción del silencio como lenguaje necesario y refugio para enfrentar el desorden, la violencia y el caos. En consecuencia “al arte moderno le queda un privilegio, oponerse a cuanto amenaza a lo humano, superar lo destructivo y robustecer lo que sana y vivifica” (Mutis, 2000, p. 33).

Por su parte, la obra “Manto emplumado” (1988) (imagen 3) es una escultura ubicada en otro espacio público de la ciudad de Pamplona, en la esquina norte del parque



Fuente: Rosa Isabel Moncada Gómez.

Águeda Gallardo. Se trata de un palimpsesto geométrico y espacial, en el que se ha inscrito, borrado y construido sin cesar la identidad pamplonesa. Instalada en torno al eje fundacional de la ciudad, una plaza ungida de glorias y olvidos, como la misma obra de ERV, “Manto emplumado”¹⁹ recoge la admiración que tenía el artista por el arte precolombino, en especial las producciones que admiró en Colombia, México y Perú. Particularmente, después de conocer las ruinas Machu Picchu, en el año 1984, la obra de ERV ya no será la misma. El proceso de transformación en él y en su escultura se hará evidente en el nuevo uso del material y en la concreción de nuevas posibilidades sensoriales.

He vibrado con la majestad de la estética precolombina... En lo alto de las montañas andinas fui asaltado por una estremecedora emoción estética. Rodeado de solemnidad y silencio, la unidad y armonía de esas piedras grandiosas. Cada piedra emitía una energía sagrada y propia. Sentí que mi obra se beneficiaba del gran influjo de esa estética milenaria e imparable. Machu Picchu me abrió otras puertas sensoriales, señalando una ruta diferente y gozosa (Ramírez, 1990, p. 2).

Aunque el pensamiento occidental moderno separa al hombre de la tierra, y a pesar de la devastación producida en la naturaleza por la tecnología y la explotación de los recursos en nuestros territorios, surgen artistas y obras que evocan la exuberancia y poderío del paisaje, de la montaña y de las grandes obras de la arquitectura generadas en el pasado. La obra de ERV, aunque está ubicada dentro del arte moderno latinoamericano y colombiano, representa el respeto y la profunda emoción del hombre cuando entra en contacto con los ritmos vitales de la vida. A su vez, el arte indígena latinoamericano, que empieza a resurgir del manto de la vegetación a través de obras que resaltan su profunda majestad y eternidad, encuentra en la obra de ERV un eco en el que se refleja lo sagrado, el espíritu, la emoción, la razón y la sensibilidad.

La escultura “Manto emplumado” nos recuerda la ligereza y la geométrica exactitud del diseño de los poderosos tejidos realizados por nuestros pueblos ancestrales, y a la vez, nos conecta con la pesadez y eternidad de lo sagrado, con la filigrana y el grafismo

¹⁹ En contraste con las obras escultóricas de ERV ubicadas en el espacio público, “Manto Emplumado” y “Flor a Marta Traba” fueron instaladas en el año 2015, 11 años después del fallecimiento del maestro, en el marco de la inauguración del nuevo parque Águeda Gallardo por parte del Ministerio de Cultura. En relación con las decisiones tomadas en torno a la escogencia y ubicación de estas dos obras en dicho espacio, recaen en los miembros de la Administración Municipal y la Dirección del Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar de ese entonces, en mayor medida.

del módulo repetido que el artista deja fluir a través de los dobleces del metal oxidado en el espacio. La pureza del ángulo recto, de los triángulos y “el misterioso esplendor del cuadrado” (Mutis, 2000, p. 27) resaltan la bella perfección de la identidad de un pueblo. El frío y agresivo metal se transforma en una metáfora de la vida y de la muerte, de la fugacidad de la existencia y nuevamente, de la majestad del tiempo.

La abstracción, como lenguaje, le da forma y peso a lo inasible del sentir y a lo que pensamos, ignora lo superfluo y atiende solo lo trascendental, lo inenarrable, “la sensación de que hay algo en la luz, en el vacío, en los presentimientos o al otro lado de la lluvia, algo que no era el imperio de la muerte, sino la belleza, símbolo de la eternidad sobre la tierra” (Mutis, 2000, p. 23).

El *homo humus* que sale de la tierra y forma parte de ella, los fragmentos de realidad develados en la escultura, el óxido y el polvo que se desprenden para metaforizar que todos tenemos un destino común, realidad ante la cual el artista responde con una obra caracterizada por una calma imperturbable.

No fue fácil asimilar el hecho cierto de que mis esculturas, morían paulatinamente. Pero el hierro mismo emerge íntegro y puro de la tierra y a ella regresa vuelto polvo y limadura. Y ese eterno retorno a la materia primigenia, ese lento peregrinaje a la fusión final de los elementos que acarrearán la muerte, me parecieron cualidades tan naturales y absolutas, tan rotundas y bellas, que ahora no concibo mi obra escultórica sino inmersa en ese espectacular proceso. (Ramírez, 1990, p. 3)

La decisión por un material desnudo y oxidado, a diferencia de la perfección y el color que predominó en etapas anteriores en sus esculturas, simbolizó la etapa de madurez, nostalgia y, a la vez, la emergencia del tema de la muerte en su obra. El *homo humus*, que nace del suelo, se constituye de tierra y al final vuelve a ella; se convierte en la metáfora de la eternidad del artista y de la inmortalidad de la obra que le deja como legado a una región.

Precisamente, la sabiduría de la infancia es un claro ejemplo de ese territorio de emancipaciones y sensorialidades que son capaces de captar el fluir de sonidos y paisajes a partir de la observación de las obras abstractas de ERV. Estas van desde la niña en Bogotá que danzó rítmicamente ante las esculturas que rendían homenaje a la música barroca de Juan Sebastián Bach o la niña pamplonesa que descubrió en “Terrazas de Machu Picchu” (1984) el bosque organizado de pinos verdes y sombríos que observan a su ciudad al fondo, desde la muralla montañosa que la rodea, impasibles y serenos.

Podríamos decir que la obra de ERV, emocional, cargada de afectos, ética, estética y política, “cuyo contenido no nos atrevemos a poner en palabras” (Mutis, 2000, p. 29), posee significados profundos que son a veces esquivos a los públicos y comunidades, que se encuentran ocupadas en el transcurrir diario. Sin embargo, a pesar de todo, todavía sigue generando sentidos en las mentes y corazones de quienes se detienen ante ella y se dejan llevar por el susurro de sus libertades y de su alma.

Conclusiones

Este trabajo plantea unas reflexiones finales a manera más que de cierre, de apertura y de horizonte futuro, en un intento por rescatar del olvido la obra de ERV, particularmente, la que se encuentra ubicada en el espacio público de la ciudad de Pamplona.

Pamplona, a principios del siglo XXI, sigue siendo ese cuero extendido y expuesto ante el sol y la neblina, bocetado poéticamente por el poeta Eduardo Cote Lamus, rodeada por sus esquinas montañosas que la delimitan como a un pueblo redondo, cerrado en sí mismo, así como los patios enclaustrados de sus casonas coloniales. Esta particularidad geométrica, antes que su delimitación absoluta, permite abrir una especie de boquerón en el espacio y en el tiempo; la tarea de abertura ante el cerco sellado de su tradicional realidad permitiría generar comprensiones y aperturas hacia unas nuevas construcciones identitarias.

El maestro Eduardo Ramírez Villamizar, pamplonés y hombre de su tiempo, tuvo una enorme admiración y respeto por los lenguajes del arte de los pueblos originarios. Al igual que estos, encontró en los caracoles y en la arquitectura amerindia un mundo de máximas riquezas formales y conceptuales. Ese verdadero “oro” evidenciado a través de su obra, no fue ni ha sido verdaderamente apreciado ni comprendido en el país. La tarea pendiente es la de actualizar su legado, trayéndolo al presente para generar nuevos sentidos a partir de las voces de las comunidades que habitan la ciudad.

Por último, la obra de ERV, aunque ubicada en el espacio público de Pamplona, aún se encuentra guardada dentro de la ciudad. Podríamos decir que es una ciudad en la que hay un museo escondido entre las neblinas de sus calles y una obra que nos podría enseñar a habitar poéticamente el territorio, abriendo nuevas miradas y perspectivas de mundo, de la mano, por supuesto, del legado sensible de un artista que fue capaz de plasmar emociones profundas ante la naturaleza y su momento histórico.

Referencias

- Acosta, E. (2017). *El proceso de re-concepción de la chatarra en la obra de Feliza Bursztyn*. (Tesis Maestría). Universidad Jorge Tadeo Lozano. Recuperado de: <https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/bitstream/handle/20.500.12010/3222/EI%20proceso%20de%20reconcepci%C3%B3n%20de%20la%20chatarra%20en%20la%20obra%20de%20Feliza%20Bursztyn.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Alcaldía de Pamplona. (2021). *Información del Municipio*. Mi Municipio. [Página web]. Recuperado de: <http://www.pamplona-nortedesantander.gov.co/MiMunicipio/Paginas/Informacion-del-Municipio.aspx>
- Ancízar, M. (1853). *Peregrinación de Alpha: por las provincias del norte de la Nueva Granada en 1850 y 51*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos. Recuperado de: <http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll10/id/3175>
- Barney Cabrera, E. (2006). *Geografía del arte en Colombia*. Cali: Universidad del Valle.
- Cote Lamus, E. (1976). *Obra Literaria*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Hernández, L. (1999). *Pamplona, Descripción, Tradiciones y Leyendas*. Pamplona: Ideas Litográficas.
- Medina, A. (2014). *Procesos del arte en Colombia*. Tomo I (1810-1930). Bogotá: Ediciones Uniandes y Laguna Libros.
- Morais, F. (1984). *Utopía y forma en Ramírez Villamizar*. Museo de Arte Moderno. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- Morais, F. (s.f.). Utopía y forma en Ramírez Villamizar. *Palimpsestvs*, (4), 202-206.
- Morales, J. (2001). *La evaluación en el área de la Educación visual y plástica en la Educación Secundaria Obligatoria*. (Tesis Doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona. Recuperado de:
- Mutis, S. (2000). *Eduardo Ramírez Villamizar. La belleza del pensamiento*. Bogotá: Ediciones Jaime Vargas.

- Pabón, S. (2012). *Los Chitareros: prehispánicos habitantes de la antigua provincia de Pamplona en Sierras Nevadas*. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander. Recuperado de: https://issuu.com/contextoescuelarural/docs/los_chitareros__prehispnicos_habitantes_de_la_ant/22
- Peña, A. (2015). Historia de la escultura moderna y de los viajes culturales de artistas colombianos a París después de 1945. *Historia Crítica*, (58), 139-154. doi <https://doi.org/10.7440/histcrit58.2015.07>
- Pineda, A. (2012). La formación del arte moderno en Colombia: planteamiento de una hipótesis de investigación. *A/STHESIS*, (51), 93-107. Recuperado de: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n51/art06.pdf>
- Ramírez, E. (1990). *Homenaje a los Artífices Precolombinos*. Habana: A.A.C. Servicios culturales Ltda.
- Rocheraux, H. (1999). *Descripción, tradiciones y leyenda, Historia*. Pamplona: Ideas litográficas.
- Rubiano, G. (1977). *Pintores y escultores "Bachués"*. *Historia del Arte colombiano*. Bogotá: Salvat Editores Colombiana, S.A.
- Rubiano, G. (2012). *Arte Moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes*. Recuperado de: https://cedetrabajo.org/wp-content/uploads/2012/08/Arte_moderno_en_Colombia.pdf
- Sílaba. (s.f.). Santiago Mutis Durán. *Sílaba*. [Página web]. Recuperado de: http://silaba.com.co/perfil_autor/santiago-mutis-duran/