

Sin querer discutir acerca de si la bienal cumplió estos objetivos, *Arte actual* puede considerarse un producto de estas inquietudes: nació como una necesidad. En él se demuestra, más que en ningún catálogo, el proceso de actualización de la percepción a que estuvieron sometidos los habitantes de la capital antioqueña y conforma de por sí un aporte didáctico e informativo.

No existe campo que produzca más incertidumbre que el del arte moderno. Investigar, buscar definiciones, proporcionar un acercamiento cabal a las múltiples lecturas de la obra de arte contemporánea requiere una disciplina a la que hubo de someterse Leonel Estrada, quien la realizó como una empresa familiar. El haber logrado un libro oportuno e indispensable, aun para artistas y críticos —unos y otros, autores de ese desaguado— debe causarle honda satisfacción. Para los investigadores y para los centros educativos, especialmente los de bellas artes, representa un ahorro de tiempo y soluciona problemas de manejo de material, pues la principal fuente de información está conformada por catálogos y revistas. Este pequeño libro rojo es una especie de biblia de Mao y de misal —los dos al mismo tiempo— por el color, el formato y el ritual que encierra. Ojo: no olvidar que nació en Medellín.

El diseño, a cargo de Alberto Sierra, merece capítulo aparte. La forma de libro en el libro, reafirma el espíritu conceptual que tuvo tanta acogida en los museos colombianos de arte moderno, en la década del setenta, y está de acuerdo con la intención del libro. Los cortes en dos esquinas opuestas combinan lo real y lo virtual. El diseño es de por sí una aproximación al tema y le quita el carácter enciclopedista serio y aburridor.

Las variaciones de tipos que encabezan el consabido abecedario y las claras divisiones entre cada término, además de una tipografía clara y moderna, son un gusto para el lector y ayudan a la comprensión de un lenguaje críptico, en la mayoría de los casos. El material fotográfico, im-

preso de modo impecable y colocado lo más cercano posible al vocablo, es realmente una fuente de información. Tal vez lo más inteligente de la empresa resulta la utilización de este material actual que manejaron en Medellín durante las bienales, en los catálogos, en la *Re-vista* —terminada en mala hora— y en el simposio de arte no objetual. Los ejemplos de artistas colombianos y extranjeros contribuyen a la intención didáctica.

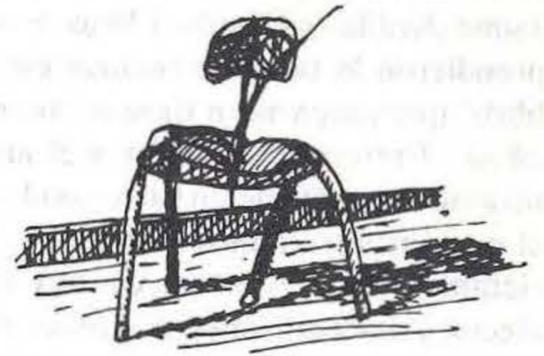
El problema que plantea el diccionario, cuyo material puede resultar efímero como el arte mismo, es cuáles son los límites y la metodología de su glosario; la mezcla de tendencias y términos no se acomoda al diccionario ortodoxo, y por ello debe ser un tormento para filósofos y filólogos. Los nombres y los certámenes constituyen un conjunto sobre manera heterogéneo. Naturalmente, las palabras que ocupan más páginas son *arte* y *nuevo*. Como si se cumpliera un destino, comienza con el término *abstracto* y finaliza con *zigurat*, para que no queden dudas de lo indescifrable.

BEATRIZ GONZÁLEZ

Ramírez Villamizar: más allá del constructivismo, la abstracción

Ramírez Villamizar
Frederico Morais
Museo de Arte Moderno y Flota
Mercante Grancolombiana, Bogotá, 1984,
228 págs.

Diez años duró la gestación de este libro y la búsqueda infructuosa de un editor. Desde que en 1975 el estadounidense Al Hamowy realizara el boceto inicial y el crítico brasileño Frederico Morais diera término al texto introductorio, había pasado casi un decenio completo. La obra misma de Eduardo Ramírez Villamizar había evolucionado mientras tanto. Cuando Morais recibió un ejemplar del libro, en seguida escribió al



escultor estas palabras llenas de entusiasmo, tan reveladoras, por otra parte, de su método de aproximación al arte: “Estoy conmovido, es el más bello libro que se haya publicado con un texto mío. Efectivamente, el libro quedó muy bonito, y releendo el texto en español, le confieso que también me gustó. El tono poético resultó del propio impacto que su obra tuvo sobre mí, además de corresponder a mi visión particular de la crítica de arte: o el crítico se deja aprehender poéticamente por la obra de arte, descubriendo a partir de ella —y solamente de ella— la metodología de su abordaje, o la obra se escapa en secas teorías estéticas”¹.

Se sabe que Frederico Morais, colaborador del diario *O Globo*, forma con Roberto Pontual y Aracy Amaral la trilogía de críticos de arte más importante del Brasil. Sorprende, sin embargo, la penetración de su ensayo, que en nada ha perdido vigencia, diez años después. Tal vez su carácter de texto “definitivo” provenga de la estructura que proporcionó a su análisis: primero un examen “sincrónico y vertical” de la obra, “cuyos trazos son principalmente el lenguaje constructivo que se manifiesta a través de la geometría, convertida en lírica y sensible, y el énfasis en la forma, que es el contenido mismo de la obra”. Una vez determinadas las dos características esenciales de la obra de Ramírez Villamizar, Morais se plantea un examen “diacrónico y horizontal”, a través de su evolución: los tanteos expresionistas, el impacto de Vasarely y de artistas geométricos vincu-

¹ Carta fechada en Río de Janeiro en enero de 1985.

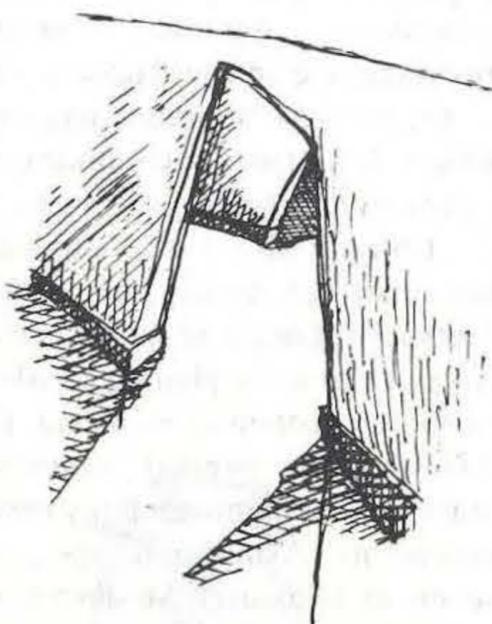
lados a la galería Denise Renée en París, el paso al abstraccionismo en los primeros años de la década del cincuenta, el tránsito hacia la escultura, a través de los relieves y murales, hacia 1957-59; la influencia precolombina recibida en el Museo del Oro, de Bogotá, en su viaje a México en 1959 y, últimamente, en su visita a Machu Picchu en 1983; las estructuras modulares, las torres, las catedrales... Y, finalmente, un examen "en diagonal" para situar la obra de Ramírez Villamizar en los contextos del arte constructivo de Colombia, América Latina y el arte contemporáneo. En este análisis, Morais detecta una voluntad constructiva latinoamericana. "Negret y Ramírez Villamizar, que comienzan juntos su carrera, representan las dos fases de la moneda constructiva colombiana, la curva y la recta, la sinuosidad y la angulosidad [...] Puede ser incluso que la obra de Ramírez Villamizar, más aún que la de Negret, haya ayudado a desatar finalmente lo que sería la verdadera vocación nacional del arte colombiano: su opción por un arte de estructuras claras, límpidas, serenas"².

Cualquiera de esas tres aproximaciones resulta válida en el caso de Ramírez Villamizar. Las tres, en síntesis, proporcionan un panorama de reflexión que, por primera vez, permite ver el conjunto de la obra, con ilustraciones adecuadamente compaginadas con el texto. Un texto que, por otra parte, integra muy bien la trayectoria crítica, los comentarios que esa obra ha motivado en sus diferentes etapas de evolución.

Sería oportuno, sin embargo, hacer algunas precisiones. En primer lugar, sobre la definición con que Frederico Morais abre su ensayo: "Eduardo Ramírez Villamizar es un artista constructivo". Constructivista, por el esfuerzo de ordenamiento que hay en su obra, que es evidente en todas sus fases, evidente incluso en las pocas obras expresionistas que lograron salvarse de la destrucción por parte del artista. Pero con el calificativo de "constructivo" se sos-

² Ídem.

laya un factor histórico importante: el paso a la abstracción, que Ramírez Villamizar es el primero en dar en el arte colombiano. "Creo que es la verdad —dijo alguna vez—, porque si bien Marco Ospina hizo las primeras obras 'abstractas' en Colombia, yo nunca le conocí una pintura abstracta, totalmente abstracta, que no fuera una abstracción de la naturaleza. Si se la hubiera conocido, o le hubiera oído hablar a Marco Ospina de esa posibilidad, me hubiera interesado muchísimo y seguramente hubiera seguido sus planteamientos sin pensarlo dos veces; pero él realmente nunca pronunció la doctrina del abstraccionismo total..."³.



Luego, la influencia precolombina. Se ha vuelto un tópico entre los artistas hablar de su inspiración en el arte precolombino. Sin embargo, Ramírez Villamizar ha sido el único en trabajar esa inspiración en forma orgánica, plástica y estructural, alejándose totalmente de una influencia puramente formal o imitativa, superficial o literaria. En su imbricación de módulos y, sobre todo, en su planteamiento de "zonas de silencio" y "zonas musicales" es donde más se manifiesta su comprensión plástica de lo precolombino, como puede verse en este testimonio: "Creo que he aprendido mucho viendo sus cosas, tengo por ellas una gran admiración; cuando voy al Museo del Oro, salgo realmente conmovido de emo-

³ "Un mural firmado Ramírez Villamizar", entrevista por Camilo Calderón, publicada en la revista *Al Día*, núm. 16, 11 de agosto de 1981, págs. 44-49.

ción estética y saco muchas enseñanzas; por ejemplo, si usted ve mis relieves horizontales, observará que son básicamente una superficie muy clara, muy quieta, como un silencio general. Pues bien, de repente, en el centro, irrumpen la música y los sonidos: eso lo aprendí en el Museo del Oro. Fíjese en esos pectorales que son superficies perfectamente lisas, sin nada que las contamine, y de pronto, colgando, se encuentra una profusión de elementos riquísimos en volúmenes y contrastes de luces y sombras, es decir, de silencios y musicalidad que entra en juego sorpresivamente. Lo mismo sucede en mi obra"⁴.

Esas resonancias son todavía más estructurales en la nueva serie *Recuerdos de Machu Picchu*, cuyas fotografías cierran el libro. Inútil buscar allí una anécdota o una trasposición formal. Es la idea misma de monumentalidad y sensible disposición de vacíos y rupturas lo que recuerda aquí, verdaderamente, los muros y terrazas y acueductos incaicos.

CAMILO CALDERÓN

Economía en cuatro puntos

Bases de la economía contemporánea
Antonio García
Primera edición, 1948; reedición,
Plaza y Janés, Bogotá, 1984

Antonio García fue el fundador de la economía política en el país. Lo afirmo así en dos sentidos: por su sistemática obra sobre cuestiones de teoría económica y del estado, estudios regionales, de política, historia y, en especial, sobre la cuestión agraria y, por ser, el pionero de su enseñanza en el sistema colombiano de educación pública superior. La intención de sus *Bases de la economía contemporánea* fue precisamente iniciar una bibliografía económica propia que recogiera aspectos sobresa-

⁴ Ídem.