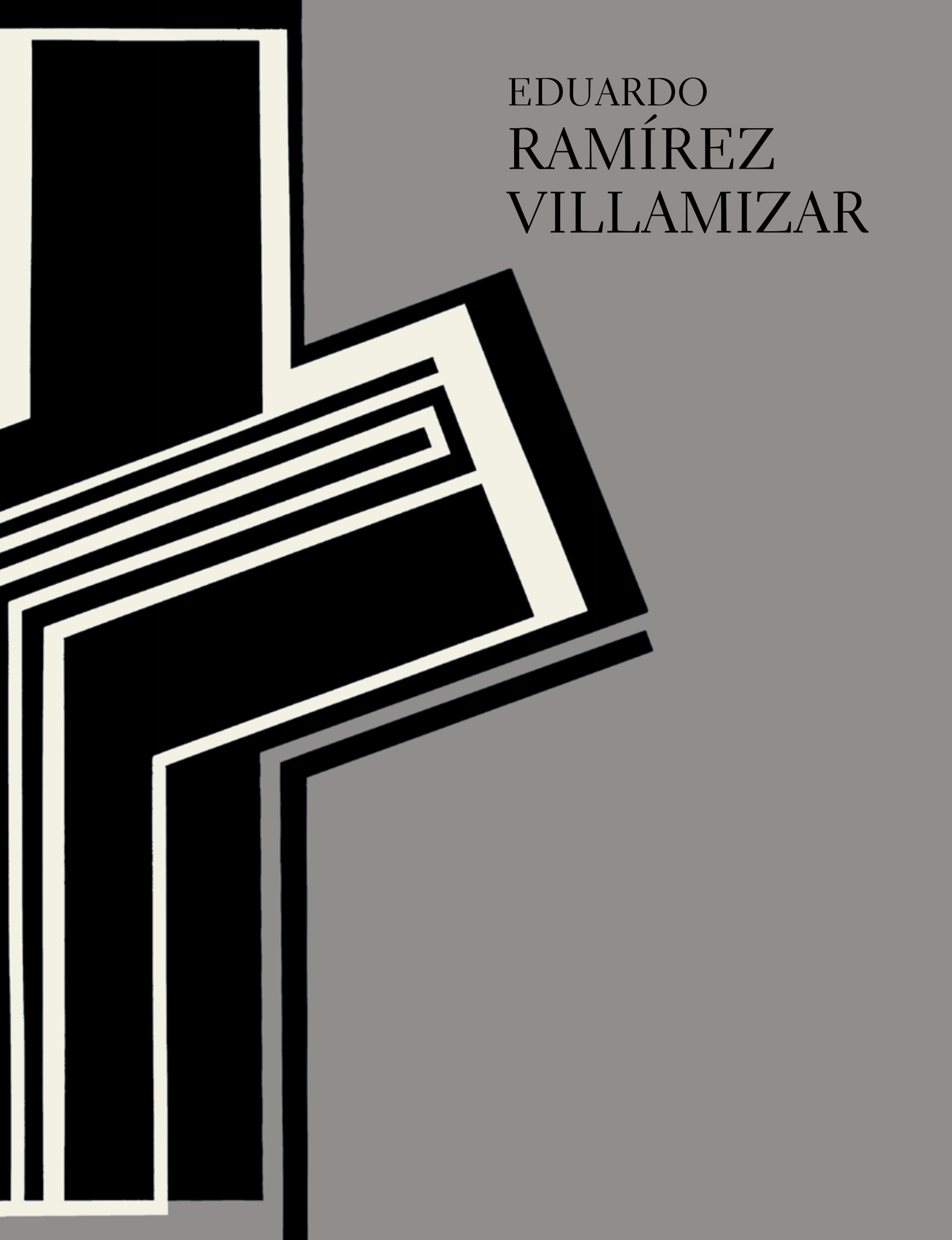


An abstract geometric composition featuring a series of nested, overlapping rectangular and trapezoidal shapes. The shapes are primarily black and white, with some gray areas. The design is dynamic, with lines and angles creating a sense of depth and movement. The text is positioned in the upper right corner, set against a light gray background.

EDUARDO  
RAMÍREZ  
VILLAMIZAR

# DURBAN SEGNINI GALLERY

## DIRECTORS DIRECTORES

César Segnini  
Sulay Segnini

## ASSISTANT MANAGERS ASISTENTES

Jacqueline Cardentey  
Elsa Quintana  
Juan Carlos Webber

Eduardo  
Ramírez Villamizar

November 2017 | March 2018

## EDITORIAL COORDINATION COORDINACIÓN EDITORIAL

Jacqueline Cardentey  
Sulay Segnini  
Juan Carlos Webber

## TEXT TEXTO

Adriana Herrera  
Nicolás Bonilla  
Eduardo Ramírez Villamizar

## PROOFREADING IN SPANISH CORRECCIÓN DE TEXTOS EN ESPAÑOL

Marisa Mena

## TRANSLATION TRADUCCIÓN

Laura Romeu Ondarza

## PHOTOGRAPH FOTOGRAFÍA

Mariano Costapeuser  
Francisco Escobar Salas

## MONTAJE EXHIBITION DESIGN

Luis La Rosa

## GRAPHIC DESIGN DISEÑO GRÁFICO

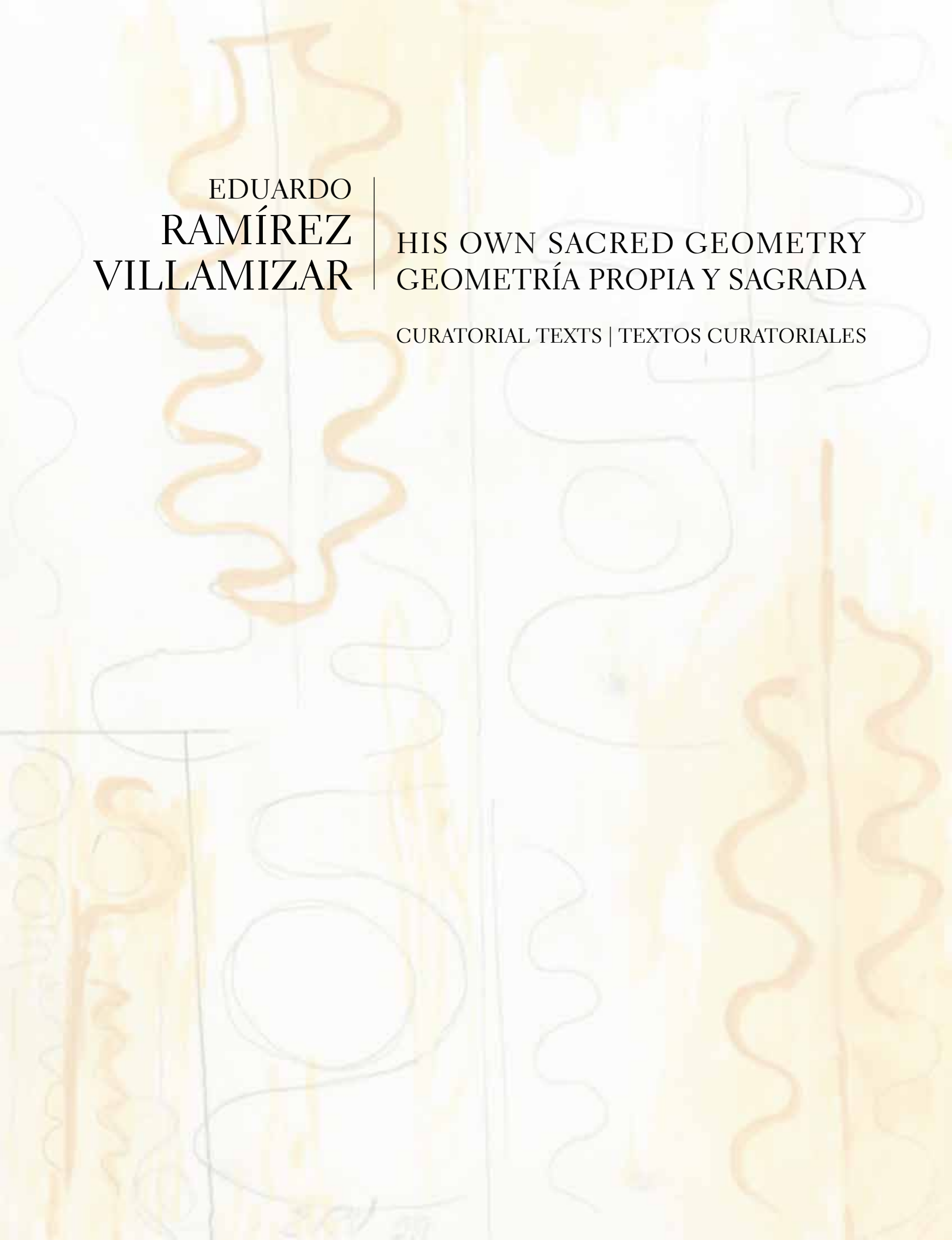
Zilah Rojas

## PRINTING IMPRESIÓN Editorial Arte

NUMBER OF COPIES  
EJEMPLARES  
1.000

DEPÓSITO LEGAL  
DC2017002621  
ISBN 978-980-7582-14-8

3072 SW 38th Avenue  
Miami, FL 33146, USA  
Ph (305) 774 7740  
Fax (305) 774 7741  
[gallery@durbansegnini.com](mailto:gallery@durbansegnini.com)  
[durbansegnini.com](http://durbansegnini.com)



EDUARDO  
RAMÍREZ  
VILLAMIZAR

HIS OWN SACRED GEOMETRY  
GEOMETRÍA PROPIA Y SAGRADA

CURATORIAL TEXTS | TEXTOS CURATORIALES

RAMÍREZ VILLAMIZAR  
HIS OWN SACRED GEOMETRY

ADRIANA HERRERA



12 | *Sol cuadrado*, 2004

## INTRODUCTION

Colombian geometric abstractionists did not publish joint manifestos as did movements subsequent to Joaquín Torres García's *Escuela del Sur*: MADI or Concrete-invention art founders, and also group Ruptura<sup>1</sup> and neo-concrete artists, and even Venezuelan kinetic artists who signed *Manifiesto No* in Paris. Although in many cases they maintained a close friendship and shared their concerns, their pursuits were strictly personal and they did not in fact create a group identified as such. However, there is a trait that characterizes Colombian geometric abstraction, whose one of its great pioneers and major exponents was the master Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004), a trait that radically separates it from the vision of the various aspects of this powerful current that travelled through the continent and perhaps the reason why it was excluded from several of the major exhibitions dedicated to this powerful movement. I am referring to the incapability to forswear the referential function that holds an unbreakable connecting thread, however subtle, with a representation of the world.

William Ospina writes in the catalog of the retrospective exhibition *Eduardo Ramírez Villamizar. Homenaje a Ligia de Lara* at Bogotá's Museum of Modern Art, 2004, that Ramírez Villamizar "never renounces baptizing his diaphanous and abstract constructions with names that make reference to things that are part of the world. Moons, birds and doors, columns, shells and spacecraft (...) its triangles, rhombus and polyhedrons and circles do not avoid the real but rather capture the essential forms and therefrom propose their dance" (p. 9).

Great Colombian geometric abstractionists such as Ramírez Villamizar himself, or Carlos Rojas,<sup>2</sup> among others,<sup>3</sup> retained one last connection<sup>4</sup> with reality in general and with landscape in particular, as well as with the parallel urgency of turning the gaze towards the past and recovering for the future the legacy of

<sup>1</sup> In their appeal to renew visual art, they vigorously rejected any kind of representation or naturalism.

<sup>2</sup> Carlos Rojas (1933-1997) entitles "Paisaje" the wonderful, totally abstract, acrylics on canvas inspired on the cold Facatativa savanna, the city where he was born, and the savanna around Bogotá. That connection with the real is observed until the end of his life: in the 90s, says José Hernán Aguilar, "he refers his abstract forms to unfit spaces, to surroundings where domestic tasks have been carried out, and even to places where he, as a person and artist, has encountered not only those materials but their history" (*Carlos Rojas*, p. 6). Color, as Edward Sullivan states in *Arte latinoamericano del siglo xx*, is inspired in some of his works in artisanal fabrics of the country (p. 166).

<sup>3</sup> Throughout Omar Rayo's (1928-2010) work, for example, beyond the ludic components of an art that plays with optical illusion and the compositional structure of color planes capable of bending and intertwining, it is possible to track references to nature. The titles of works after 2000, such as *Corteza del arco iris* or *Mullidas huellas del viento*, reconfirm it.

<sup>4</sup> I am speaking of a tendency that is not absolute, of course. A notable exception to this connection with reality is appreciated in the art of Fanny Sanín, an exceptional geometric abstractionist who has developed a relation with this movement out of New York. Likewise, as Germán Rubiano Caballero points out, there were no references to nature in Manuel Mendoza's (1928-2014) work.

the pre-Hispanic craftsmanship in precious metals, sculpture and architecture.<sup>5</sup> It is an urgency that may also be traced in Edgar Negret,<sup>6</sup> in Antonio Grass' designs and in artists of subsequent generations such as Germán Botero.

Ramírez Villamizar changes the history of modern art in Colombia with abstract geometric works conceived in the silence of a personal universe that steered him to penetrate into the sacredness of space and forms. They are installations or sculptures, but also intimist drawings of impressive abstract beauty where the void murmurs in its own language, works that reveal a major constructivist legacy and other lessons of universal abstraction in an art form that feeds off the natural surroundings as much as it feeds off the fundamental aura of myths and archeologic footprints of the ancient Muisca people, the Incas and other cultures that were extinguished or absorbed by the vast hybrid-ness of the present.



23 | *Piedra cansada*, 1998

But in reality, although he went through geometric art, platonic figures gradually disappeared from his work. “After the 1960s, the central geometric base disappeared and signs began to be noticed on the surface of the canvas (...) There is a predominance, however, of compositions where signs, set out in different manners, seem to float over a background that little by little starts to resemble a deep receptacle.”

<sup>5</sup> For the sake of an argument for non-geometric art, I would like to make reference to the contemporary artist Nadín Ospina because he reprises components of the Augustine statuary from an iconoclastic spirit to represent characters of animated series of American TV such as Bart Simpson.

<sup>6</sup> It is sufficient to think of *Kachina* (1957), inspired on ritual dolls used by the Pueblo Indians, in his *Maizales* or the series *Aparatos mágicos* to feel the manner in which Edgar Negret (1920-2012) brought ancestral winds to the metal mechanisms of modernity.

Ramírez Villamizar and other Colombian geometric abstractionists activated, as did their colleagues in Uruguay, Argentina, Brazil or Venezuela, a meta-artistic function of works that pose questions because of their own vocation and compositional material, the notion of innovation beyond the “constructivist” legacy, questions about form and the void, or new ways of reaching a three-dimensional effect in an interactive space. But if *Manifiesto Invencionista* heralded in the South the supreme principle of *Ni buscar ni encontrar: inventar* [Neither search for nor find: Invent] in a manner that left no doubts about his renouncing a frame of reference and his vocation for a kind of novelty not linked to the tangible, the majority of Colombian geometric abstractionists “diverted” their formal investigations towards reconnecting—more than with the quotidian, as extolled by Ferreira Gullar in *Manifiesto Neoconcreto*—with the world created by nature in conjunction with culture. It is not about mimetic works, of course, but about the potentiality and the pulse of the American landscape being preserved in his geometric abstractions and, often, his conjunction with ancestral footprints. Both aspects represent a fundamental difference *vis-à-vis* geometric abstraction in the southern part of the continent<sup>7</sup>, and also with regards to Venezuelan kinetic art that delves in an extraordinary way into the properties of color and into the movement’s experiences and the spectator’s immersion.<sup>8</sup>

It is mainly in countries such as Uruguay and Argentina where contributors to *Revista Arturo* first, and shortly thereafter *Arte-Concreto Invención* members, resolved to carry out an artistic revolution that renounced completely the

<sup>7</sup> One notable exception is the case of César Paternosto, who has been as interested in exploring the Mondrian legacy extending it to the painting’s frame, as in pre-Hispanic architecture. However, in Gyula Kosice’s hydro-spatial city—with its “Utopian atmosphere suspended in space”—does not feed off the myths of the past, although water may be a foundational component from beginning to end in the work of this MADi cofounder.

<sup>8</sup> It is not the purpose of this text to dig into the topic of what differentiated Colombia and Venezuela in relation to the link with landscape in geometric abstraction. I would only like to point out that one of the major pioneers of Venezuelan modernity, Armando Reverón (1889-1954), realizes his extraordinary white paintings thanks to the experience of light in the Macuto region on the country’s northern shore, returning to the natural world and to a direct relationship with the earth’s elements and producing what Alfredo Boulton identifies with the “white scandal” between 1924 and 1932. In the same manner, the first great rupture with respect to tradition happens with Alejandro Otero’s *Cafetera azul* “scandal,” who was capable of incorporating elements and the sun almost as part of the mechanism of outside works of enormous dimensions such as *Abra solar*. It is possible that a combination of factors—such as coinciding in Paris with other artists such as Mateo Manaure or Narciso Debourg, among others who edited the magazine *Los disidentes* around which an art group came together, and, of course, the influential presence of Victor Vasarely himself, thanks to the project at Ciudad Universitaria in Caracas where he created his *Tributo a Malévich*—ended up strengthening the inclination in favor of formal investigations. But we must not forget that the great summits of Jesús Rafael Soto’s *Penetrables* or Cruz-Diez’s *Cromosaturaciones* were followed by a breakaway generation headed by Claudio Perna, who reinserted the grid in major cities, in desert landscapes and in the body itself.

referential connection with the world and the landscape. Neither it nor the weight of the myths of native peoples had a place in Manifestos prone to inventing a new reality. It is possible that this renunciation is linked to the cultural history of the South itself, where the “civilization-barbarism” dilemma was set out, as much as the undeniable adhesion to nature is linked to the profound influence of the Royal Botanical Expedition that gave the natives in Colombia an awareness of the richness of a landscape that is inseparable from the creation of an identity, an awareness that was fundamental in the heroic achievement of Independence itself and in the development of a national cultural production after the Republic.

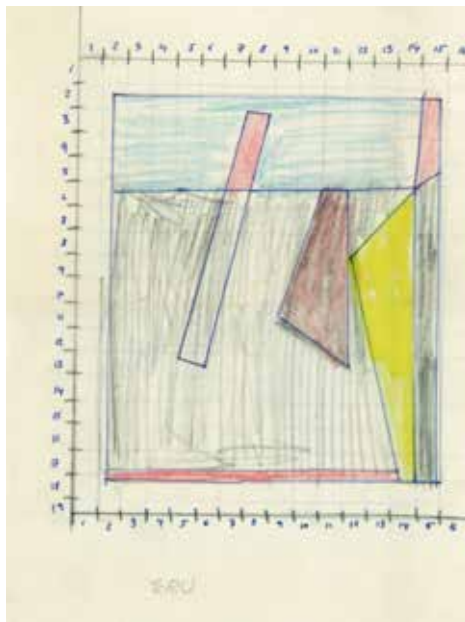
In Argentina, nationality was constructed by resolving the paradox that Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) made explicit in the subtitle of his book *Facundo*: “Civilization and barbarism on the Argentinean pampas,” in such a manner that the former ended up imposing itself, identifying with an illuminated Europe in opposition to the rough nature identified with the latter. As regent, Sarmiento applied the policy of abandoning the route of the gauchos<sup>9</sup> and of the Indians who produced in him an “invincible repugnance,” and to seek ways to accelerate their extinction in the vast dominion of the Pampa and concentrate on the Europeanization of a nation that thus adhered to the civilizing project. In writing *Facundo*, inspired on the abhorred figure of a Federalist gaucho, he would replicate Hernán Cortés’ gesture that exalted the beauty of Tenochtitlán, shortly before razing it. An association between the natural “savage” world where men and beasts still disputed the soil as the habitat of the “barbarian” was planted in the nation’s subconscious. Gauchos and natives would be recovered in literature as idealized figures, but the Old World, revitalized by successive waves of European immigrants, would prevail. Argentina, more propitious to metaphysical speculations, received in 1918 a sharp-profile visitor with penetrating eyes—Marcel Duchamp—and became the place where pataphysics as invented by Alfred Jarry in France<sup>10</sup> would survive and where the limits of painting would be transformed by breaking the quadrature of the frame and introducing transformative possibilities in three-dimensional works, opting to search for new realities under the golden rule of dissociating from any form of description of the world.

<sup>9</sup> He called gauchos “lowlife idlers,” saying: “Do not attempt to spare the blood of the gauchos (...) The blood of this uncivil native lowlife, barbarian and coarse, is the only thing human they have.” Sarmiento letter to Mitre dated 09/20/1861.

<sup>10</sup> Alfred Jarry, the great pioneer of surrealism, defined pataphysics as the science of imaginary solutions. A cursory article by Juan Pablo Bertazza entitled *Patapufete* synthesized the spirit of this chapter in Buenos Aires. “The pataphysics movement is one of the 20<sup>th</sup> century’s most insane: it has no other purpose than the contemplation of the profound rarity that organizes the world on a daily basis. It brought together some of the most brazen French artists (Boris Vian, Duchamp, Man Ray, Miró, Max Ernst, Eugène Ionesco, among others). It spread throughout the world, conquered a style of thought, and—like so many other French

In *Manifiesto Arturo* (1944) Carmelo Arden Quin (1918-2010) considered part of primitivism “that which turned into expression for nature.” And he states, “Not expression (primitivism) or representation (realism) or symbolism (decadence). INVENTION.” In *Manifiesto Madí*, signed in Buenos Aires in 1946, Gyula Kosice (1924-2016) recognizes as art “the organization of the components themselves of each form of art in its continuum...any interference in the phenomena of expression, representation and signification therefore being abolished.” She points out that “naturalism beats a hasty retreat” and that insisting on the prior topic is a throwback at its service, while Madí “invents and creates” (*Geometric Abstraction*, 144-45).

By contrast, the road to Colombian geometric abstraction is marked by a circularity that starts and/or ends with the natural world. Ramírez Villamizar revealed that “I start with geometric forms, subtract or add and in the end discover that the work is a landscape, trees, shells, insects that already exist, since the harmony in their forms and sinuosity obeys a perfect structure that may only be appreciated in nature expressed only through mathematical rigor (...).<sup>11</sup>



*Boceto pintura, 1954*

customs—put down roots in Buenos Aires.” <https://www.paginal2.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5549-2009-09-17.html>

<sup>11</sup> The statement is part of an interview by the curator María Elvira Ardila that was also published in the catalog of the retrospective that MAMbo presented in 2004. All the statements by Ramírez Villamizar cited in this article have been extracted from this interview as well as from the text written by the artist about his relation with the pre-Hispanic world included in this catalog.

While the notion of the extension of the landscape ends up as a sign of barbarism according to the judgement of Argentinean intellectual Domingo F. Sarmiento, there is exaltation of the nature of the tropics in the ideology of the philosopher, attorney and doctor Andrés Bello (1781-1865), who was born in Caracas, died in Chile and was an influential figure in Colombia, thanks to an interest in geography awakened by his friendship with the naturalist Alexander von Humboldt and his readings of Virgil. *Silvas americanas*—and especially the one devoted to *Agricultura de la zona tórrida* [Agriculture in Torrid Zones]—exalts the Latin American landscape. In a country of linguists as much as naturalists, Bello's influence is crucial, as well as that of the Royal Botanical Expedition. In fact, illustration is associated in Colombia with the exploration company headed by José Celestino Mutis and the Archbishop Caballero y Góngora. This extraordinary “joint venture” carried out with the support of young explorers and engravers such as Carlos Linneo initiated a naturist tradition that promoted “telluric pride” and awareness of the value of geography as the basis of national identity and was a key factor in the pro-independence endeavor (Historia, 203).<sup>12</sup>

Reverence for the landscape in Colombian idiosyncrasy is one of the most powerful linchpins in creating an identity associated with the extraordinary bounty of a natural environment with all types of geographies, two oceans, the continent's two largest rivers, unique species and a prodigious amount of resources. It is possible that nothing in the country generates greater pride than the beauty of a natural environment that continues to provoke amazement and to touch unanimously. From *La vorágine* to *Cien años de soledad*, from paintings such as Francisco A. Caro's *Pienso en horizontes* (1914) or *Paisaje de Pacho* (1921), master Ariza's landscapes and the works of Jorge Cavelier, to countless contemporary conceptual art works that incorporate ritualistic components and/or Colombia's natural environment—to mention among countless names those of María Fernanda Cardoso and Alberto Baraya (with his vision of botanical neo-explorer of simulations, without mentioning an important list of films)—the power of nature expressed in every form of creation is a vital presence in Colombian culture. And it is often thanks to it that the road back to the legacy of pre-Hispanic peoples is incessantly renewed, peoples who still are, among other things, living cultures in the country. That road back in time linked to the geography that Alejo Carpentier mentioned in *Los pasos perdidos* was, is and shall always be present in the cultural production of Colombia.

Ramírez Villamizar's link with nature was not only inseparable from his body of work but formed an unbreakable bond with his life. He built gardens in

<sup>12</sup> Please see Lumbreras, L. Guillermo, Burga Manuel y Garrido Margarita. *Historia de América Andina*, 1999, Vol 4, 203. The topic that appears even in elementary school texts in Colombia is addressed by multiple authors as an essential aspect in the formation of the national outlook. Some of them address in particular the study by Royal Botanical Expedition painters. Jaime Jaramillo Arango, 1975, Santiago Castro-Gómez, 2007, among others.

the houses in cold and warm climates where he lived because he needed that direct personal relation with the natural world, and it was outdoors where he discovered the iron oxide patina that gave some of his sculptures that aura of accumulated time that also contained the source of their destruction. That patina which represents awareness that all things die is one of nature's most powerful lessons, and communicated to him, above all else, a sacred experience. As the poet Netzahualcóyotl (1402-1472) wrote, "Not for too long, here. Even jade breaks, even gold scratches," Ramírez Villamizar painted and sculpted as an architect of the void celebrating the plenitude of the forms created with an intense awareness of the breadth of what is destined for extinction and for that, perhaps, even more beautiful.



2| *Rana precolombina*, 1989



20 | *Caracol escalera*, 1979

## RAMÍREZ VILLAMIZAR: HIS OWN SACRED GEOMETRY

“For me, art is like religion” (p. 12).<sup>13</sup> This affirmation by Ramírez Villamizar allows us to go in depth into his exhibition *Geometría propia y sagrada*, a title that paraphrases the artist’s encounter with each millenary stone in Machu Picchu: “(...) an energy that is sacred and all its own” (p. 41).

The term religion—from *re-ligare*, to bind—refers to an experience of the sacred, to a form of enthusiasm that traces its etymological origin to the Greek *enthousiasmós*, “possessed by [a] god’s essence”: the enthusiasm he felt since childhood with spaces charged with meaning and with the realm of forms capable of speaking in a tongue that articulated a high sense of the things that could not be translated into words. Frederico Morais (1984) wrote that Ramírez Villamizar creates “(...) an art of translucencies and structures [nourished by a] a certain religious tension” capable of communicating a form of spirituality (Ramírez Villamizar, p. 33).

One of the most powerful installations in the history of Latin American art, *El Dorado*,<sup>14</sup> created by him in 1958 for Banco de Bogotá, resulted precisely from the conjunction of two spaces that bedazzled him. As he himself recalled in the revealing text that also accompanies this catalog, *Homenaje a los artífices precolombinos*,<sup>15</sup> the work is inspired in the altars of the churches of the Pamplona he remembered as a child, a colonial town “(...) brimming with the most absolute poverty,”<sup>16</sup> where his eyes were captivated nonetheless by the gold Baroque wood reliefs and by the stone reliefs of Mexico’s pre-Cortés architecture. He was 37 years old when he discovered Mayan architecture, whose relief murals moved him deeply as well. Twenty-four years later, in 1983, he travels to Machu Picchu and, “surrounded by the solemnity and the silence [he experiences] a heart-rending aesthetic emotion” in front of the mystery of

<sup>13</sup> Citations related to pre-Hispanic art have been taken from the text “Homenaje a los artífices colombianos”, in Ramírez Villamizar. *Geometría y abstracción*, Bogotá: Ediciones Gamma, 2010. The artist’s full text is published in this catalog as well.

<sup>14</sup> Germán Rubiano describes it like this: “A beautiful composition spreads over a huge area dominated by curved lines. Therein, the most outstanding is the rhythm of planes obtained through varying relief heights and by the characteristics of the color gold. As in a musical style, the mural is created by repeating a theme in infinite variations in one large unit. The theme is the result of a sinuous drawing that marks the overlapping and intimately related planes.” Ana María Franco describes it in a precise way in the essay “Eduardo Ramírez Villamizar en contexto: pintura, relieve y escultura entre 1950 y 1974” as “an abstract-geometric wood relief coated completely with gold leaf, organized in four layers where semicircular geometric designs of various sizes stand out. (Ramírez Villamizar, pp. 132, 24).

<sup>15</sup> Ramírez Villamizar was always grateful to Jaime Valencia for his support in drafting his *Homenaje a los artífices precolombinos*.

<sup>16</sup> I am citing the chronology prepared by Ana María Díaz B. for the catalog of his *Exposición retrospectiva* at Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2004.

nature and the sobriety of the architecture. He spends two nights in contemplation in the presence of those “grandiose” rocks unperturbed by the passage of the millennia, and imagines right there and then a sculpture that withstands the winds and the approval of long-ago gods (*Ramírez Villamizar*, pp. 39-41). His obsession with Bogotá’s Gold Museum, which he would visit unceasingly, speaks of a contemporary artist who would have liked to have been one of those ancient goldsmiths capable of creating miraculous forms with the material that medieval theologians called the devil’s faeces.

Whoever can look forward by looking back and knows how to fuse to his own art in his own way the sacred spaces and the circularity of time, journeys through the sacred. In that sense, Ramírez Villamizar’s formal and audacious investigations contain simultaneously at different times of his long trajectory the connecting thread with the natural world and the echo of the sacred that used to inspire in the past a vision of everything that was: from the smallest to the enormous, from the prodigious engineering of insects’ and batrachians’ bodies to the meaning that pre-Hispanic cultures deposited in celestial bodies.

Santiago Mutis Durán (2000) sensed the nostalgia for the Infinite that inspired his sculptures and the spirit of reverence in front of the total cosmos that is present in his work. Recalling Oscar Wilde — “Start by adoring forms and there will be no secret about art that shall not be revealed to you” — he wrote: “Ramírez becomes richer with each sacrifice, with each new synthesis, with each divesting.” (*Eduardo Ramírez Villamizar*, 31).

The curatorship of the exhibition *Ramírez Villamizar. Geometría propia y sagrada* at Durban Segnini Gallery, in conjunction with Nicolás Bonilla, is structured around the cornerstone of his experience of art as religion in the aforementioned sense: the first rooms display the invocation of ritual figures and sculptures or architectures of pre-Hispanic times in his modern work in such a way as to make evident the conjugation of myths and sacred forms with a cosmic inspiration that expands to include space adventures. William Ospina (2004) says: “It is possible to find the roots of his style, the inspiration for his delicate obsessions, in the fabrics woven by the Arahucos and in the molas of the Cuna Indians, in the body painting of the Emberas and in the Zenú goldsmiths. True art holds a dialog with millennia.” (*Exposición retrospectiva*, p. 10).

In the other half of the gallery we gave priority to white reliefs and acrylic sculptures of the 1970s, that combine acquired knowledge in goldsmithing with minimalism and other currents of modernity, together with a mural composed of intimate drawings that allow us to gain a close-up of the interior vision of this artist, well-known for his reserve and his silences, who not by coincidence was a master at handling void spaces. The sculpture that closes the exhibition — the only piece of large dimensions in rusted iron that was included — belongs to that group of abstract works which he endowed with the organic characteristics of living organisms by subjecting it to the rusting process, and it seemed perfect

to us as a metaphor for a sacred experience that cannot exist but in the face of death. The dreams of this abstract geometric artist were nourished by the past but harbored visions of the future and suggested their own chanting by the creatures through the quiet force of geometry. Marta Traba, who just like the other critics of the time refused to understand the link between his work and the earth's elements, nonetheless captured an unfathomable part of the spirit of his creation when she refers to "(...) his most solitary introspections, torn-off from the chaos, an island, a promontory where a new act of faith is consummated, of man in his reason and with his power of organization." Ramírez Villamizar thus consummated geometry as an act of faith. And he shared vitally Vicente Huidobro's statement about how man becomes like a small god when he creates.



## GEOMETRY AS A BRIDGE BETWEEN EPOCHS

Ramírez Villamizar's idea that geometry extended a “long and solid bridge” between pre-Columbian cultures and contemporary art<sup>17</sup> may also be seen in the works included in the exhibition. In the first room, the reliefs and sculptures that are included cover a 13-year period: 1986 to 1999. Four of the pieces are inspired in the Muisca culture. The painted wood reliefs of pre-Columbian frogs and corn—two sacred, foundational, figures—were created in 1986, the same year he presented *Recuerdos de Machu Picchu* at the Antioquia Museum in Medellín.

Frogs were so important to the Muisca culture that an amphibian species native to Colombia—and now in danger of extinction—is known scientifically as *Atelopus muisca*. In their mythology, frogs were born from the Sun, Zuhé, kissing the waters, creating them to feed on them. The name, according to the researcher Miguel Triana, signified “food of the sun” precisely. They were deities linked to the water of lagoons, wherefrom life itself came, and rain, whose arrival preceded the planting and all the preparations that marked the time for resting and for working. The Muisca territory is tattooed with images of frogs, one of the most constant components of his graphics and hieroglyphics.<sup>18</sup>

Ramírez Villamizar's geometric abstractions of frogs have a connection with the sketched figures constructed with lines aligned in a play of right angles that outline a synthetic vision of a frog created rather through empty space

than through the form: instead of enclosing it with the outline, he creates a three-dimensional geometry that projects its symmetric figure towards the infinite. The beauty of the *Maíz* relief—a deity that represents the staple food of a great part of pre-Hispanic America—resides in its maximum simplicity. Two of the five “strokes” that outline the figure of the sacred plant are repeated giving room to the empty space, and a lineal figure with two angles at different degrees represents the main stem and the bottom leaf. In these reliefs, the intangible volume of shadows on the wood frame completes these magnificent manifestations of maximum abstraction, which, nonetheless, are twice linked to reality: they are references to nature juxtaposed with the cosmogonic memory of Andean myths.

The other two works on display in this first room are from the early and late 1990s, and were both created with the material he used to integrate the patina left by time: rusted iron. In *Ofrenda muisca 2* (1999)—which affirms the persistent link with a pre-Hispanic past—as well as in the relief *Sin título*, the guiding



1| *Maíz*, 1986

<sup>17</sup> A statement that also appears in his *Homenaje a los artífices precolombinos*. *Op.cit.* p. 41.

<sup>18</sup> See Luis Alfredo Bohorques Caldera's article “Concepción sagrada de la naturaleza en la mítica muisca” in *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu* 2008 L (p. 149).

principle of the composition is better understood based on the knowledge of the minimalist generation he gained during his stay in New York, although fused with the ‘objectual’ memory of a pre-Columbian past. Repetition is thus the constructive principle he uses to summon up the covered receptacles decorated with anthropomorphic motifs used by the Muisca in their offerings. Ramírez Villamizar’s *Ofrenda*, however, is contemporary: an open structure made up of interwoven plane segments cut at a right angle that create the architecture of a receptacle through which wind would pass: his own offering to the Muisca. In the relief, straight planes interweave and the three-dimensionality is complemented by empty spaces at each corner of the inside rhombus.



6| *Ofrenda muisca 2*, 1999

In the adjacent room, three works dating from different decades that were made using different mediums show his on-going thematic and formal concerns. There is an interesting dialog between a 1951 acrylic on cardboard and the rusted iron sculpture *Paisaje de Machu Picchu* (1989). The former is a piece created when he first jumped into abstraction while in Paris shortly after his arrival in 1950. The overlapping of flat forms is already present in this acrylic, somehow foreshadowing the solution for the negative spaces at the top of the sculpture. A rectangular mound with an internal opening, a dark empty



7| *Paisaje de Machu Picchu*, 1989

space, rises over two planes as a sort of parallelepipeds that end with opposing cuts—one towards the inside, the other one towards the outside—where force and mystery are contained. Therefore, the union between architecture and sculpture that he also learned from pre-Columbian cultures is present in

this undoubtedly architectural “landscape”. He felt a sort of happiness when he would attain it in his work.<sup>19</sup>

In the same space as this sculpture that alludes to the Inca culture that worshipped the sun, Inti, there is a sophisticated square sun whose notable compositional complexity is attained through components as simple as squares that repeat at the center and in the middle plane and in the frame itself, in such a manner that they incorporate the “drawing” of their own shadow on the work by “floating” over the surface. The same occurs with the flat metallic figures that summon up rays as lines that end in small inclined planes, completing the composition with four small arrows at the corners that repeat a feature characteristic of Ramírez Villamizar’s sculptures: forms do not concentrate into

<sup>19</sup> In the interview with María Elvira Ardila (2004) in *Exposición retrospectiva. Eduardo Ramírez Villamizar*, he tells her: “One of pre-Columbian charms is the union between architecture and sculpture (...) I feel happy when I am able to unify the two concepts in my work” (p. 12).

themselves but rather suggest extending out to the infinite. This geometric sun is a perfect example of the bridge that geometry creates between the ancestral and the contemporary, and transfers to the spectator an emotion capable of nourishing the imagination similar to the one he used to experience in front of pre-Columbian gold objects he would see during his visits to the Gold Museum, that provided him “renewed surprises” (Ramírez Villamizar, 40).



9 | *Anagrama*, 1995

The sculptures *Anagrama* (1995) and *Puerta ruina* (1998) continue that joyful exploration of architecture meeting sculpture. In the first one, as a way of ludic gesture and knowing wink that link the piece with the attention to verbal signs that neoconcrete artists inspired, it is possible to decipher the letter K, whose shape itself is constructivist.

The piece *Moneda precolombina* (1962) is of special interest because it shows clearly the relation between pre-Columbian goldsmiths and the silent abstraction in white of the 1960s, when, as Ana María Franco (2010) reminds us, he abandoned the success he had enjoyed as a painter during

the 1950s to concentrate on monochromatic wood reliefs (Ramírez Villamizar, p. 26). According to Walter Engel (1983), he learned from the goldsmiths “(...) the effect of large smooth planes interrupted by small embossed sections strategically placed, and, in general, about the architectural organization of surfaces” (p. 96).<sup>20</sup> But there is no doubt that these works show that he has also assimilated what he learned during his stay in New York when he became acquainted with the sculpture reliefs in black or white of Louise Nevelson, whom he met through Ellsworth Kelly and whose work he knew since his years in Paris a decade earlier.<sup>21</sup> In fact, in 1960 he exhibited at David Herbert Gallery his reliefs in the three colors he favored: red, black, and especially white.

Three decades later, it would be possible to perceive how he took those investigations on ancestral legacies to other explorations about space and voids in his black and white reliefs of the 1990s. One of the most interesting notions, besides the floating effect of the pieces highlighted by the use of transparent acrylic bases, is the notion of chambers in progression capable of conveying the dynamic effect of organic matter, the suggestion of “growth” in materials such as cardboard, wood or metal.



33 | *Small Wood Relief*, 1960

<sup>20</sup> Citation by Germán Rubiano in “La región más transparente”, *Escultura colombiana del siglo XX*.

<sup>21</sup> Ana María Franco (2010) explores this relation and specifies a key difference: “The Colombian’s reliefs are not crammed with objects and figures but on the contrary contain just a few geometric forms.” Therefore, she considers they are “closer” to Kelly’s white reliefs (Ramírez Villamizar, pp. 28-29).

Towards the rear of the front part of the gallery, we have placed predominantly black and white works, creating an area where the cosmic and other formal investigations concentrate. The superb 1994 acrylic *Sin título* in black



19 | *Untitled*, 1994

and white is related structurally with the constructivist principle of sculpture of the late 1980s and early 1990s, but lets us observe the omnipresent drawing: a black line that extends through labyrinths or unfolds into planes alternating with white voids, overlapping with planes that duplicate and change to end up creating a sort of cross. But this final figure, as in the famous Cavafis poem about Ulysses's arrival at Ithaca, is nothing more than a point of arrival, construction completed, and what is truly fascinating is navigating through the lines that conformed it. The conjugation between "whites," the voids of the negative spaces and the metallic smooth

planes that rise in diagonals and verticals in the 1984 sculpture *Sin título* is also key for creating an open structure that, once again, does not concentrate within itself but rather unfolds.

The central piece in this zone of cosmic and other abstract inquiries is the extraordinary *Caracol escalera* (1979) in black-painted metal. Ramírez Villamizar (1993) said that when he was working on a sculpture and reached a point where he felt that it was not necessary to add anything else, he would paint it black as a way to attain "(...) a severity that interests me" (p. 29). These stairs, as well as *Manto emplumado*, an abstract version of the deity Quetzalcóatl o Kukulcán, link three worlds in his artistic creation: nature with its powerful biogeometry of the spiral or the concentric: a conch and a serpent; the mystical system of symbols of ascending or taking flight; and the cosmic, which in parallel brought him to conceive pieces that refer to space explorations.

In the Andes, constellations such as the Southern Cross gave origin to cosmic forms composed of stairs. What is startling about this sculpture is the way in which the concatenation of simple forms—black steps created with planes that intersect perpendicularly—being duplicated inject organic characteristics into the metal, a sort of possible life that helps understand the nature of Ramírez Villamizar's sensible geometry. The sculpture *Manto emplumado* recreates, through a superb play of antagonisms between pointed forms and the void inside, the conflicts of the opposition between chaos and creation, correlated with the mythology of Mesoamerican deities that appear at the dawn of creation. A civilizing god that identified with the star Venus and with the ritualistic paths connecting the earth and the sky. Dualism as a constructing principle is essential in this sculpture where negative space triumphs over pointed metal. How Ramírez



21 | *Manto emplumado*, 1988

Villamizar teaches us to see a sculpture from the inside, from an empty inner space that gives plenitude to the sculpture, is wonderful.

An entire area in the second part of the exhibition is devoted to acrylic reliefs and sculptures of the 1960s created in New York. Each piece is white except for one of the most charismatic reliefs of that decade: *Entrada al Dorado* (1961), in wood painted red, which he also created in white. Personally, I believe that the same way he conceived an abstraction of the sun as a square, he based this abstract work on the Guatavita Lagoon, where the mythological legend of *El Dorado* was not only situated but also gave origin to what is possibly the most famous piece in the Gold Museum: the Muisca raft that represents the investiture ceremony of the chieftain of the town whose name is the same as the lagoon's. For the ceremony, the new chieftain would navigate to the center of the lagoon to give offerings of gold and emerald pieces. For this reason, greedy archeologists and explorers attempted to drain it and opened a hole, a fissure around the circular area of the lagoon, which resembles an emerald embedded against the mountains. In the red relief, extraordinarily simple and

beautiful, the principle of the double form is repeated: the square has a wound that makes a slit that reaches to the center of the form.

There are two-dimensional planes in his white plexiglas acrylic sculptures that show the transition from drawing to relief, from relief to sculpture, "lines" that rise and create geometric forms that unfold and interlock together, doubling up in a consensus of sensitive planes that suggest dynamics that hint at, not only possible movement, but the creation process: almost as if it were possible to see their genesis.

Some of the titles of the rest of the reliefs of that crucial decade, in English due to the biographic moment when they were created, speak of silence and depth. These works have an extraordinary formal value, enough to show in them the greatness of this Colombian abstract geometric artist who, without sacrificing the

red line that connects to reality, was able to cross the bridge of time that extends between millenary knowledge and the style of refined modernist abstractions, to create his own sacred geometry for the history of Latin American art.



34 | *Columna*, 1967

## BIBLIOGRAPHY

Bois Yve Alain, Herkenhoff Paulo, Jiménez Ariel, Pérez Oramas Enrique y Schneider Enrique Mary. *Geometric Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection/Arte Latinoamericano en la Colección Patricia Phelps de Cisneros. Abstracción geométrica*. Harvard University Art Museums, Cambridge, Fundación Cisneros, Caracas, Yale University Press, New Haven and London: 2001.

*Eduardo Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción*. Ediciones Gamma, Bogotá: 2010.

*Exposición retrospectiva. Eduardo Ramírez Villamizar*. Homenaje a Ligia de Lara. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Ediciones Jaime Vargas, Bogotá: 2004.

Londoño Vélez, Santiago. *Colombian Art. 3500 Years of History*. Collection Banco de la República. Villegas Editores, Bogotá: 2001.

Morais, Frederico. *Utopía y forma en Ramírez Villamizar*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá: 1984.

Mutis Durán, Santiago. *Eduardo Ramírez Villamizar*. Ediciones Jaime Vargas, Bogotá: 2000.

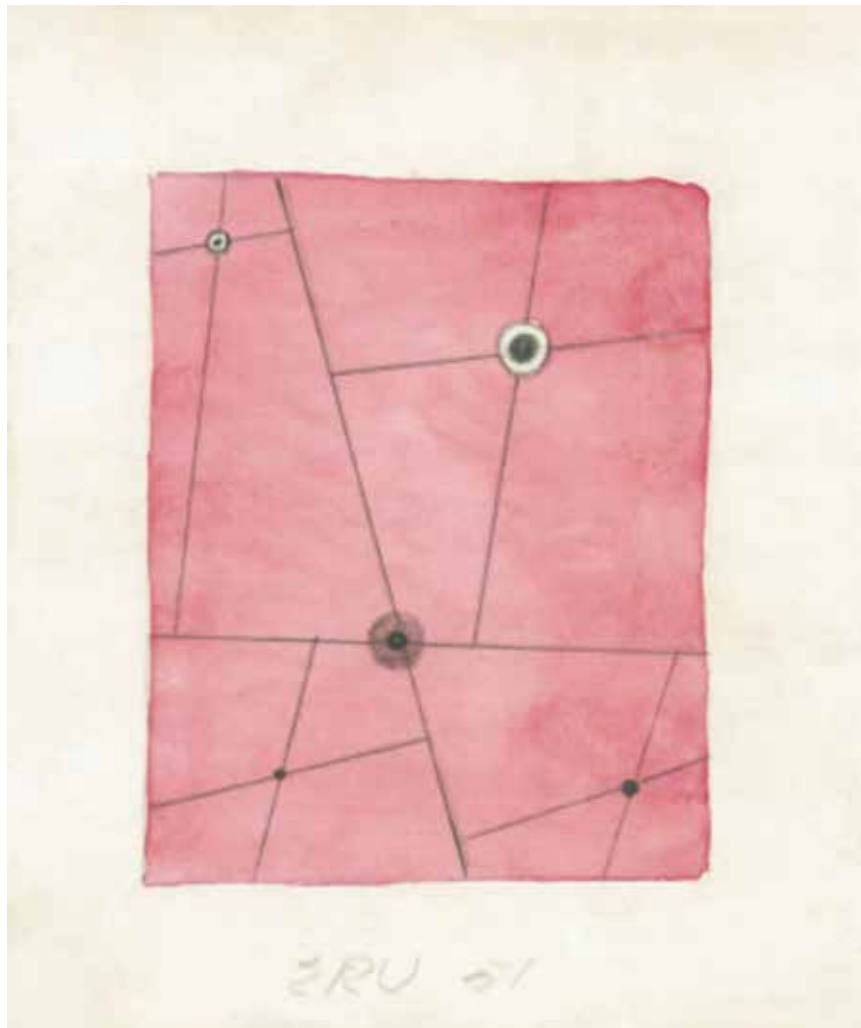
Nichols, Ivonne. Dirección editorial. *Carlos Rojas*. Seguros Bolívar, Bogotá: 1993.

Rubiano, Germán. *La región más transparente. Escultura colombiana del siglo XX*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá: 1983.



SHELLS AND DRAWINGS  
RAMÍREZ VILLAMIZAR  
BETWEEN REASON AND PASSION

NICOLÁS BONILLA MALDONADO



*Dibujo, París, 1951*

## INTRODUCTION

There are three things I always remember when I think of Eduardo Ramírez Villamizar and visiting his house in Suba and his farm in La Vega with my family when I was small: stories about witches and ghosts that he liked to tell me to frighten me (he never allowed me to go up to his room, telling me that there was a specter in there), his dogs Pipo and Otto chasing after me, and his huge shell collection. If we were going to have a snack, Ramírez would prepare tea, honey buns and cookies of different kinds; if we were going to have lunch, he liked to make trout (brought from his farm) or chicken stew. While the meal was being prepared, the adults would seat in the living room to talk about different grown-up topics, and I would make several trips with each of my family members (my mom, my dad, my brother, my sister) to see the two large glass cabinets on the first level of the living room. These two glass cabinets contained, for me, the most valuable treasure in the Ramírez household: his vast shell collection. A long time has passed since then, and with the passage of time I have been able to discover Ramírez's value as an artist and have realized that the true treasures that inhabited his home were his works and not his shells. Nonetheless, it is impossible to set aside this pursuit of his that caught my attention for so long. To spend so many years of his life collecting this object of nature has a lot to say about Ramírez as a person and as an artist.

In addition to visiting him at his home, I would see Ramírez occasionally at my parent's office. He would go there to take care of some or other everyday businesses such as paying his utility bill, wages or to resolve some legal questions. All of this, undoubtedly, overwhelmed him greatly and he would get constantly distracted. Most probably he would see I was bored as well and he would always propose that we play a game: he would take a piece of paper and would tell me to scrawl anything with my eyes closed, he would then take it and start to join dots and lines with other colors and would shape animals, plants, buildings, persons. I remember he would tell me the important thing was to be able to work out the drawing, that if you started randomly at any one line, you could come up with an image. This simple exercise would entertain me and I would repeat it at home with my family and friends. I still do it.

Many years later, in my work as researcher, I found out that Ramírez's archive contained more than two thousand drawings. Plenty of geometric forms and abstractions, but especially lines on paper that represent faces, human figures, animals and plants. Ramírez Villamizar was a compulsive drawer, he would draw and draw, for himself, as a mental exercise or to practice. His thousands of drawings were never shown to the public or exhibited or published. Drawing was an intimate obsession of his, a manifestation of his introspective character, quiet and hard-working.

I see an artist and a compulsive collector when I remember Ramírez's shells and drawings, a tireless student of the forms of nature and of the artistic possibilities of components as simple as a line and a dot. Analyzing the dates of Ramírez's drawings starting in 1945 and ending in 2004, the year of his death, it shows that his interest in this medium grew exponentially with the years, almost like the exponential growth of the spiral his shells portray.

## THE ARTIST AS COLLECTOR

In the process of researching the relation of Ramírez Villamizar's work with shells, I have identified more than 200 sculptures and paintings of different periods that could in fact be connected to the formal characteristics of these objects of nature. However, rather than describing in detail the ways in which shell forms show in his artistic work, something that anyone may observe empirically, my interest has been more to understand his obsession with these objects from the perspective of a researcher and collector.

It is important to mention that, in addition to shells, Ramírez also collected other things: pre-Columbian objects, art and flowers. With regards to his collection of pre-Columbian objects, there are, among others, small and medium-format sculptures, receptacles, glasses, textiles, musical instruments and jewelry, for a total of 144 specimens.<sup>1</sup> There are components of various native Colombian cultures and a few Incas and Aztecs, probably brought to Colombia during one of his trips to Mexico and Peru. The majority of these pre-Columbian pieces were found throughout his house and his farm. I remember with great pleasure the medium- and large-format anthropomorphic sculptures that could be seen in the gardens as characters that inhabited the space, sharing it with the landscape, among the flowers and trees, and the caves formed by giant rocks that were found in his farm.

His art collection probably started by interchanging his works with friends and colleagues. I remember that he had various works by different artists at his house in Suba: there was a small work by Jesús Soto on the wall in the entry hall, a black box with horizontal white lines with blue and black fragments on top, on a second level, creating the typical optical confusion characteristic of this Venezuelan artist's works. Above the living room chimney there was a large-format oil

---

<sup>1</sup> In October, 2004, the archeologist Hernán Ordóñez Hurtado, representing the Colombian Institute of Anthropology and History, carried out a Study on the Recording of Real Property belonging to the Nation's archeologic patrimony. The result of this study was published in a report in which each of the physical and historic characteristics of the 144 pre-Columbian pieces of Ramírez Villamizar's collection was registered. Right now, the collection is at the Ramírez Villamizar Museum of Modern Art in Pamplona, Norte de Santander.

painting by Enrique Grau, a “María mulata” running in the rain. In the study, next to his library, hung one of the dolls inside a white box by Berardo Salcedo. He had a ceramic receptacle by Beatriz Daza above the dining room table that he used as a flower vase. A torn piece of fabric by Lucio Fontana adorned the stairs. This art collection underwent a significant transformation with time. Little by little it grew and finally took a major twist in 1990 when he founded the Ramírez Villamizar Museum of Modern Art in Pamplona, Norte de Santander, the city of his birth. When the museum was founded, his private art collection became public and there was a marked interest in obtaining more works by many Colombian and foreign artists to enrich the museum’s collection. Right now, this institution has works by around 90 different artists.

As for his fondness for flowers, especially orchids, it may be argued that he did not collect them; however, my recollection of his relation with them makes me think that he behaved as a collector. I have found various books on the subject inside Ramírez’s library. In addition to growing them, he read and did research on orchids. In his farm at De la Vega, he built structures made of guadua [similar to bamboo] and wire a few meters from the house to hang his flowers. There were around six or seven of these structures, with long guadua poles held up by supports at a height of approximately two meters. Along those horizontal poles hung many orchids supported by wires. Ramírez constantly looked for new specimens and liked to share his treasure with his visitors, showing them and talking about each of them. It is possible to say that the components described above serve to argue that he in fact did collect flowers.

Ramírez Villamizar was in fact a collector. Pre-Columbian items, art and flowers were some of the things he collected. However, as mentioned before, his main obsession were shells. I remember that the shell collection was kept in two large glass cabinets in what was a sort of second level of the living room of his house in Suba, very close to a work table where he drew and prepared cardboard models of what would be his metal sculptures. Very close by as well were the chimney and the dining room table where he entertained friends and family. The place of prominence the collection occupied in the house was evident, the shells being as close to the space where he worked as to the space he used for leisure. The fact that they are in glass cabinets also speaks of his intentions; they were protected from any external element, he had a private relation with them because he was the only one who had access to them, but at the same time they were inside these glass cabinets and provided a relation with an outside observer. Being behind glass, he invited visitors to approach them and appreciate this treasure of his. After his death in August, 2004, his shells were donated to the Jorge Tadeo Lozano University’s Museo del Mar in Bogotá. Four years later I visited this museum and was able to see them again. The University was in charge of conducting a fairly sensible study to classify and explain each of the shells. The final report is summarized in a book entitled *Colección*

*de moluscos donados por el maestro Eduardo Ramírez Villamizar*,<sup>2</sup> with each object being indexed and accompanied by a photograph and an explanation of its biological features. The report explains that the collection is composed of approximately 1.800 items.

I found that in addition to the shells, the artist also donated his books on the subject, 35 in all. Eight of these books are exclusively photographs, nine are about collecting, 15 are about biology, malacology (the study of mollusks) and conchology (the study of mollusk shells), and three deal with the use or symbology of shells in different cultures in different geographic areas and time periods. Like any good collector, Ramírez was interested in studying the subject matter in depth; his commitment was not simply gathering and accumulating a large number of shells but also knowing their physical, biologic and sociologic characteristics.

#### EMOTIONAL RELATION BETWEEN THE COLLECTOR AND HIS OBJECTS

Jean Baudrillard (1994) mentions two intrinsic characteristics of the objects: their possession and their use. According to the author, “the objects have two functions: they may be used or they may be owned” (Baudrillard, 1994, p. 8). In the case of collections, objects exist to be owned; the accumulation of objects in a collection responds to various interests that are explained by some authors in different senses. Werner Muensterberg (1994) explains that the hobby of collecting may be understood as the “selection, acquisition and possession of objects of a subjective value” (Muensterberg, 1994, p. 4). Since the items have a subjective value, collecting is characterized as a modality of possessing and of relating with the objects that implies a very strong emotional involvement.

Generally, a collector remembers the conditions under which the different objects were obtained; this fact makes him not only appreciate the object for what it is but also because of the memories it brings or what it represents. I found in one of Ramírez Villamizar’s file folders a letter written by his friend, the German-Venezuelan artist Luisa Richter, where she writes: “Bogotá, May, 1984. Dear Eduardo: I want to give you my very special thanks for the wonderful day I spent at your house. I’m sending you this necklace for your shell collection. A big hug, Luisa Richter.” Richter’s gift for Ramírez represents the idea of the emotional relation between the object collected and its owner. In this case, the object brings memories of a meeting between two persons, but in other cases it may bring memories of trips, places, landscapes, etc. Another example may be seen in the anecdotes narrated in the article “Laberintos, caracoles y conchas” published in the magazine *Diners* in 1997: “Today, at age 75, he is surrounded

<sup>2</sup> The investigation and classification of the collection was carried out by the biologist Mónica Puyana, who was hired by Museo del Mar de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

by many friends that know of his hobby and who present him with shells. He especially remembers when Álvaro Castaño Castillo brought him a shell from Mauricio Island, Madagascar, on the Indian Ocean. Nor does he forget when he travelled to Cuba planning to bring some shells knowing he would not be able to obtain them, since taking them out of the country is banned. However, when he was just about to leave the island they surprised him with a gift: a box full of the colorful shells” (“Laberintos, caracoles y conchas”, 1997, p. 61).

The emotional relation between a collector and his objects may be seen in different situations, may be transmitted in many ways other than the basic fact of accumulating them. This circumstance may be observed in a series of works by Ramírez Villamizar that in one way or another actualize that relation between him and his shells. This series is composed of three water colors dated 1977, 1988 and 1988, respectively, in a figurative style. I find in these works a component that demonstrates that Ramírez’s view of the shells was not so much simply the result of an interest in their structural components that caught his attention so much. In an interview published in *Así hablan los artistas* by María Cristina Laverde and Álvaro Rojas (1986), Ramírez explains his love for shells, a love related to the natural context of the beach and the ocean: “When I returned to Colombia, after 12 years away, I was longing to live in Cartagena. I have never liked Bogotá on account of its architecture and its aggressiveness. I wanted to buy a house in Old Cartagena and when I almost had negotiated it, a higher bidder got it. And I hated Cartagena and each of its inhabitants, and this, together with my love and admiration for the ocean, let me to steal from it a bit of that ocean and bring with me its conchs and shells” (Ramírez in: Laverde and Rojas, 1986, p. 138). Taking this statement by Ramírez into account it is possible to argue that the artist’s relation with shells includes emotional and subjective components linked to personality and preferences. The three watercolors mentioned before relate to his trips to the Caribbean island Providencia and serve as memories of his visits to those places of nature that he was so passionate about. These works show an emotional relation with shells, linked to memories and encounters with objects and places he loved. Pablo Neruda, who also had a large collection of shells, wrote poems about them; Ramírez Villamizar painted them.

Ramírez’s explanation about his obsession with shells not only allows us to understand his three watercolors as evidence of this emotional relation, but also allows us to rethink the idea of collecting in that same sense. According to Baudrillard (1988), a collector “confers the object with special powers and turns it into a symbolic substitute to transfer desires that would be very difficult to express at other levels” (Baudrillard, 1988, p. 99). The object collected may be understood as a physical representation of a desire, of an intangible emotional situation. In Ramírez’s case, it may work in that sense, his admiration for the ocean, for the beach, and his frustration at not being able to live in that place have induced him to collect shells. It is possible to say, then, that his collection

is also a collection of oceans; it would be interesting to think of Ramírez taking one of them to his ear to listen to the sound of the ocean, bringing the beach to his house. The three watercolors may work in that same sense; they are shells, the ocean, an island and the beach on paper and watercolors. They are different mechanisms than collecting in appropriating and remembering those places and objects that he admired.

## CONTINUITY

In addition to the emotional relation between the object and the collector, another major characteristics linked to the idea of collecting is continuity. It is interesting to observe how in many cases what matters more to the collector is not the objects he already has but those he's still missing: "their absence acquires a greater importance than the presence of the object, what he's lacking acts as a driving force behind the recurring practice" (Muensterberger, 1994, p. 12). One of the most striking characteristics of a collection is that it's always changing, that it is not static, that it is necessary to struggle if it is going to continue on through time.

Three objects stood out in the glass cabinets where Ramírez kept and displayed his shell collection: three large white shells approximately 15cm tall, 20cm wide and 7cm deep, the three of them made of taskboard by Ramírez<sup>3</sup> himself. These objects are Ramírez's contribution to his collection, to that continuity so pivotal to the action of collecting. As part of the idea of accumulating as many shells as possible, Ramírez included some constructed by he himself. The concept of absence, intrinsic to the idea of collecting, acts here as an engine for artistic creation. Ramírez included his artistic work in his collection, he contributed objects constructed by man to his collection of objects "constructed" by nature.

In a similar sense as what is explained above, there were also 10 ceramic shells made by various pre-Hispanic Indian communities of Colombia in the glass cabinets where he kept his collection. Most of them are musical instruments, specifically ocarinas. It is interesting to observe how in this case two of Ramírez's collections intermingle: some of his pre-Columbian objects become part of his shell collection. It can be seen that in his impulse to acquire the most objects possible for his collection, Ramírez not only includes his three cardboard shells but also 10 of them constructed by others.

It is not the object of this text to analyze the influence of the production of pre-Columbian images on Ramírez's work. However, it draws considerable

---

<sup>3</sup> In 1989, Ramírez made copies of these three shells in aluminum painted with white enamel, using the same dimensions.

attention that almost all of those pre-Columbian shells have abstract designs and drawings made by the person who created them. Ramírez himself states that he became interested in the abstraction and production processes of images of these cultures, processes that were often connected to their symbology and cosmogony: “I think they have been of great influence in my work, because in addition to the fact that everything depends on how good it looks to you and sustains you, I also think that anything that is to our liking has an influence on us. And since here we don’t have a Louvre, we don’t have a museum to see European painting and great art but we do have the Gold Museum, well, I go there and I stay for hours on end, and I leave dumbfounded and marveled, in awe of the creativity, of the great innate sense of the form of those people so remote in time, that art has regained for itself, has recovered” (Ramírez in: Panesso, 1975, p. 106).



27 | *White Relief N.º 5*, 1966



26 | 3 *Caracoles*, 1989

## SELF-DEFINITION BASED ON COLLECTING

In addition to the emotional relation between the object and the collector and the idea of continuity, there is another component that is linked to collecting that may contribute ideas in understanding the relation between Ramírez, his work and his admiration for shells. The objects in a collection may be understood as the vehicles through which desires are expressed, but they also contribute to creating a feeling of identity, “behaving as a source for self-definition” (Muensterberger, 1994, p. 7). From that viewpoint, the objects allow the reconstruction of a subjective history, objectified through the collection. They are the means by which identities are established.

In the case of Ramírez Villamizar, his shell collection not only self-defines him, but it also becomes evident that emotions linked to that component of nature are materialized in some of his works. The three watercolors *Caracol en Providencia* represent his desire to live by the beach and the ocean, to remember those places that he so loved. The three cardboard shells represent his obsession with shells, his desire to gather the greatest amount of these objects, a desire that causes him to contribute to his series of accumulated pieces those items that were constructed by he himself. In addition to those two groups of works, there is a work entitled *Caracol autorretrato* dating from 1968 that serves as an example of this idea. *Caracol autorretrato*, in white acrylic, was constructed during the period he lived in New York in the 1960s. Three different fragments may be identified in the composition: a large one that contains a smaller second one (at the half point), and a third one contained in the second one (at the center), their forms creating a spiral that evidently refers to the spiral of a shell. In the interview with María Cristina Laverde and Álvaro Rojas (1986), the artist states that he gave this title to the work due to “my personality. I am an introverted person who does not like publicity, or any of that pomposity... In many of my works I use this spiral form, of a shell, that wraps around itself” (Ramírez in: Laverde and Rojas, 1986, p. 136). From what I am able to remember, Ramírez was an introverted person. His life revolved around very few people, a few friends and family, he didn’t go out of the house much, did not attend events unless completely necessary. The last few years of his life he spent most of the time in his farm, leaving on Thursday mornings and returning on Monday or Tuesday, he would visit his sisters and some of his nieces and nephews and would return to his solitude. That identity or self-definition that Muensterberger (1994) speaks of materializes in *Caracol autorretrato* when he refers to the collection, in that there is a very personal emotional connection between Ramírez’s character and the object of his collection, something that is reflected in his work as an artist.

## SERIALITY

According to Baudrillard (1988), “the series is more impotent than the object itself, because by manipulating objects the series expresses the need to control an imaginary world” (Baudrillard, 1988, p. 112). The cornerstone of collecting is repetition, the search for and accumulation of objects with similar characteristics. It is clear that the objects are never going to be identical: collecting implies knowing how to distinguish and appreciate the subtle differences between the subjects being gathered. Nonetheless, the idea of repeating an action constantly has much to do with shells—shells repeat their own form, “it is a form that wraps unto itself” Ramírez affirms (Ramírez in: Laverde and Rojas, 1986, p. 136) by following a pattern of seriality and sequence. It is interesting to think of collecting—where there is repetition and seriality—an object which, among other things, also involves repetition and seriality.

In short, Ramírez vision as a collector has made possible identifying four key components with respect to the relation between the person, his work and his shells. In the first place, the idea of collecting is presented as a component to construct an identity, as a component of self-identity. Ramírez’s interest in shells has caused him to reflect about their form and its relation between it and his way of being. Ramírez’s introverted and shy personality is represented physically in the self-enveloping form of *Caracol autorretrato*. In the second place, there is continuity, since one of the main characteristics of a collection is that it never ends, that there is something always missing: absence is the motivation to continue accumulating objects, knowing that there are more objects waiting to be acquired. Inserting his three cardboard shells into the collection may be understood in this sense as contributions to the objects accumulated of something created by the artist himself. Absence, then, not only invites Ramírez to keep searching for components for his collection but also invites him to create them. In a very similar sense, including in it 10 pre-Columbian shells shows a strategy used by Ramírez to extend it, to give it continuity. In the third place, an emotional relation is identified with the shell. Each piece in the collection brings a memory, a history. In addition, the emotional relation that every collector maintains with his subject is evidenced by Ramírez speaking of his love for the beach and the ocean and of his reasons for collecting shells, and by his three watercolors *Caracoles en Providencia*. Lastly, it enunciates the idea of seriality, the importance of maintaining characteristics common to each object that is accumulated, while at the same time knowing how to distinguish the subtle differences between them. The concept of seriality acquires a very interesting meaning when speaking of a shell collection: repetition is as close to the idea of collecting as to the shape of the shell.

## BETWEEN REASON AND PASSION

Printed on the wall in one of the rooms of the Ramírez Villamizar Museum of Art in Pamplona there is a text by the Argentinean Marta Traba that speaks of Ramírez as an artist who “has not allowed anything irrational or passionate to infiltrate his work (...) Ramírez Villamizar’s work is not related to any determining external condition; only through meditation applied to his most solitary introspections, torn-off from the chaos, an island, a promontory where a new act of faith is consummated, of man in his reason and with his power of organization.”<sup>4</sup> It is very common to find assessments just like this one in any given bibliography about Ramírez Villamizar and his work; an artist is continually pigeonholed in an abstraction art project that is linked more to self-reference, to the purely formal. In 1956, the Polish art critic Casimiro Eiger wrote: “For Eduardo Ramírez Villamizar, abstraction is absolute truth, an unchanging value. It is not just one more stage in the midst of his own evolution, nor one of many passing expressions that are all the same insofar as meaning, that humanity invents once in a while and calls it style. Nor a mere mode of capturing some of the mysterious equilibrium of forms, their sensed, lineal and color harmony, obscure equivalencies that man’s genius brings out of the natural chaos and coordinates in forms that create a definitive, ordered and beautiful work. Nor is it an expression of time, because by its own nature it is eminently timeless. No. For Ramírez Villamizar, abstract art is the highest and purest expression of the creative effort itself. It is the logical formula that allows us—casting aside anything extra-artistic: memories, odd emotions, vital impurities—to grip and, above all, to create the uncorrupted world of art in its essence, without slag, with its fault-free harmony. It is absolute creation, free and comprehensive, responding to man’s eternal temptation implied in the demonic promise *Ereis sicut dei*. Beauty without accessories (Eiger, 1956, p. 14).

This way of approaching Ramírez’s work is set within a particular and conscious context that at various historical moments aims at a political and discursive project in front of what Colombian and Latin American art should be. In the late 1950s and during the 1960s these individuals spoke of Ramírez as one of the pioneers of abstraction in Colombia. Abstraction seen at that time as self-referential, cold, rational, linked in many cases to currents within abstraction of North American abstract expressionism. According to the artist and historian Beatriz González (1997): “The attitude of critics was one of the signs of Colombian art in the 1960s. Professional critique was carried out essentially by three foreign writers: the Polish Casimiro Eiger, the Austrian Walter Engel and Marta Traba. The controversy during the decade centered around three topics

<sup>4</sup> This fragment is taken from the text “Un poder ordenador” published in the catalog of the exhibition *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Alberto Barco Editor, Bogotá, 1963.

that were different in form but equal in content because they led to a dispute about modern art and its assimilation by Latin American art: socialist realism versus abstract expressionism, nationalism versus internationalism and representational art versus abstract” (González, 1997, p. 2). Under these parameters that regulated this important epoch of art critique in Colombia, Ramírez Villamizar was classified as a purist abstractionist, a classification that is still maintained to date in some sectors because of the strong influence of these critics on the whole art sphere. Marta Traba’s text draws considerable attention because it is on one of the walls of the artist’s own museum; a sort of institutionalization of those ideas has occurred that is, in many cases, contrary to what Ramírez’s work describes.

The various relations that I have attempted to demonstrate between the artist, his shell collection and his life demonstrate that his work, in spite of containing many of the more traditional characteristics of abstract art, is constantly inspired by components outside the merely rational, organized and inorganic. This affirmation contradicts the formulations by Marta Traba and Casimiro Eiger mentioned before about Ramírez’s work. Not only does the relation of the collector and the artist with the shape of the shells support that idea, but in his abstract work there are also references to subjects that Eiger (1956) defines as “extra-artistic.” Some examples are: *El Dorado* (1958), a mural created for the Banco de Bogotá building, his entire series of rusted iron sculptures *Recuerdos de Machu Picchu* from the early 1980s, and the reliefs *Pectoral precolombino* (1979) and *Objeto ritual* (1958), works that cast a look at the pre-Columbian world. The mural *Horizontal y curvo* (1964) created for the Luis Ángel Arango Library draws closer to music and the forms it generates. In the third place, the rusted iron sculptures *Nave espacial* (1986), *Flor cohete* (1965) and *Saludo al astronauta* (1964) that look at science and the “space race.” His first sculpture, *Homenaje a Gaitán Durán* (1964) that makes reference to the poet. And a 12-drawing series entitled *La noche estrellada de Van Gogh*, a judicious study by Ramírez of the Dutch painter’s famous work.

In that same sense, passion for nature was a constant in Ramírez’s life. He devoted a lot of time and effort in the upkeep of the gardens at his house and his farm, where water wells with stones, tons of orchids, bromeliads, every kind of tree, artificial lakes with giant ballerinas and a vegetable garden with all types of vegetables for cooking and preparing tea, mingled with the sculptures spread throughout the open space. I remember that in the garden at his Suba house several sculptures mingled in a special manner with the landscape, and there was a large rusted metal sculpture in the center of a small lake, some others were hanging from branches and reeds and a series of six or seven were leaning against tree trunks that had been cut down; he had a large metal structure in the farm in the shape of a column with several pointed rods at the top where he would place chunks of oranges, bananas and other fruits for birds to eat so they would be near his house. Therefore, not only does a great portion of his work

make reference to nature, but he was also able to achieve a very particular communion between the two during his lifetime. There is a group of works that, in addition to being directly related with shells, also allude to other components of nature; *Caracol pájaro* (1978) and *Caracol flor* (1968) are two examples. The artist's work is based on the forms of nature and he manages to create some new ones, new ideas of nature created by man.

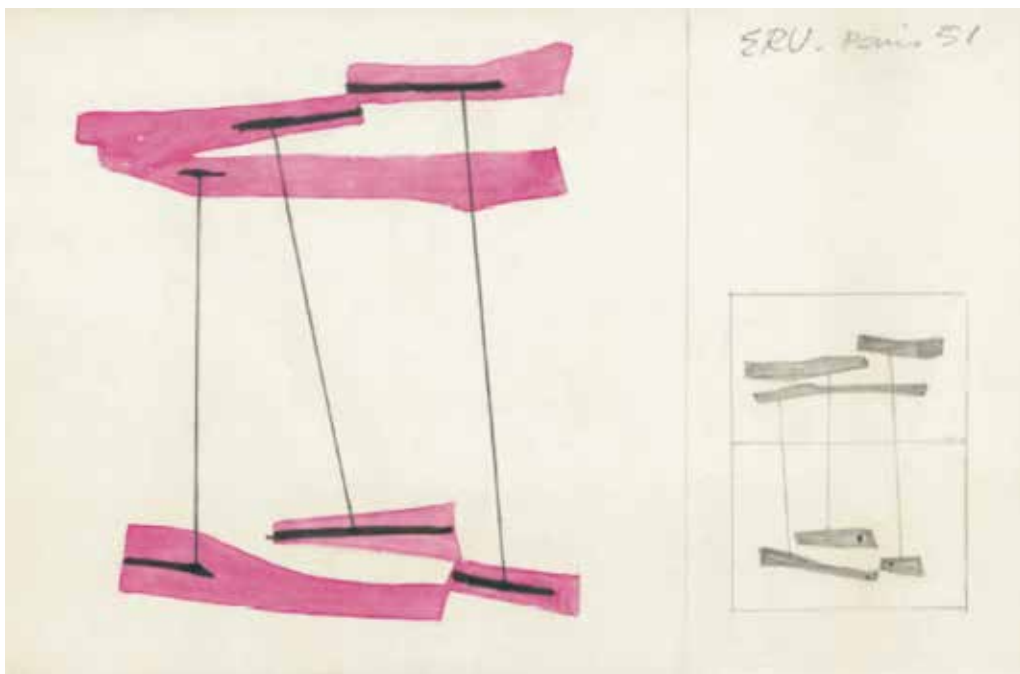
## BACK TO DRAWING

Carrying out my own spiral exercise to conclude this text, I will talk again about drawing. I will mention again that obsessiveness of Ramírez with artistic exercise and investigation.

In addition to referring to components unrelated to art, such as nature and pre-Columbian items, there is another situation present in Ramírez's work that backs up the argument that his work goes beyond the rationality and coldness of abstraction (assimilated as such by critics such as Marta Traba y Casimiro Eiger): his thousands of drawings of different topics, from representations of dead nuns and angels, to fruits, flowers, birds, cities, serpents, pre-Columbian figures, copies of works of other artists, to sketches he made for his sculptures and murals. As mentioned before, many are abstract, but a lot are representational as well.

I go back to the topic of the drawings, because through them I am able to identify what Ramírez's attitude was, in essence, in front of life, art and abstraction. The anecdote repeats itself: at times with great delight, other times feeling somewhat forced, Ramírez would teach me his favorite drawing technique. I still remember how he would take a piece of paper, put it on the table, hold a pencil with his right hand and close his eyes, then draw several disorganized lines on the paper and then open his eyes. He would start to create forms and compositions based on what was on the paper, he would start to put the disorder in order, to give rational form to something done irrationally. He would then make sure I would follow the same steps and would observe me closely so I would not open my eyes or cheat in any way. There were two states of creation in these drawing exercises: the irrational and the rational, two states that I consider are present throughout Ramírez's work, including of course his works related with shells. There is a statement by the artist that I consider fundamental in understanding that mindset: "I don't allow geometry to govern my work. I believe that expression and sensibility must govern. The first thing a work of art must have is poetry; without poetry, without mystery it would only be geometry, and this, alone, is not art" (Ramírez in Morais, 1984, p. 42). It may be stated that the connection between Ramírez, shells and drawing is an example of that relation in two senses that he maintained with life and with art. A relation

based on reason and emotion. This artist's way of looking at shells is in some measure rational, cold, calculated and very much centered on understanding their basic structure as a natural component to apply it to his works and to his process of abstraction. However, that outlook charged with those adjectives is also a way of approaching nature and the object of the collection, components that are filled with irrationality, order, romanticism, passion and representation. Ramírez's observation of shells and his infinite drawing exercises demonstrate that he and his work constantly moved between those two ways of getting closer to the world.



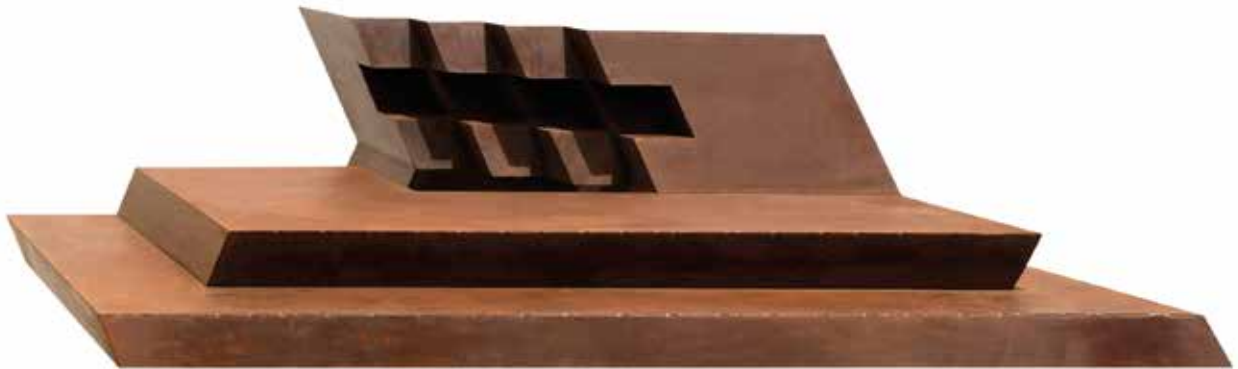
*Dibujo, París, 1951*

## BIBLIOGRAPHY

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1986.
- Baudrillard, Jean. *The System of Collecting* in: Elsner, John and Cardinal, Roger. Eds. *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London, 1994, pp. 7-24.
- Baudrillard, Jean. “El sistema marginal la colección” in: *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1988, pp. 97-121.
- Eiger, Casimiro. “El arte clásico de Eduardo Ramírez Villamizar” (1956) in: catálogo de la exposición retrospectiva (1945-1985), *El espacio en forma*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1985.
- González, Beatriz. “Actitudes transgresoras de una década” in: catálogo sin título: Luis Caballero, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1997.
- Laverde, María Cristina y Rojas, Álvaro. *Así hablan los artistas*, Ediciones de la Universidad Central, Bogotá, 1986.
- “Laberintos, caracoles y conchas” in: Revista *Diners*, N.º 323, Ediciones Gamma, Bogotá, febrero de 1977, p. 61.
- Morais, Frederico. *Utopía y forma en Ramírez Villamizar*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Op. Gráficas Ltda., Bogotá, 1984.
- Muensterberger, Werner. *Collecting, an Unruly Passion. Psychological Perspectives*, Princeton University Press, New Jersey, 1994.
- Panesso, Fausto. *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez V., Alcaraván*, Bogotá, 1975.
- Thompson, D’Arcy. *Sobre el crecimiento y la forma*, Cambridge University Press, Madrid, 2001.
- Traba, Marta. “Un poder ordenador” in: catálogo de la exposición *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Alberto Barco Editor, Bogotá, 1963.
- Tucker, Robert. *Sea Shells of the World: A Guide to the Better-Known Species*, Golden Press, New York, 1962.

# HOMAGE TO COLOMBIAN CRAFTSMEN

EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR  
1989



7 | *Paisaje de Machu Picchu*, 1989

My enthusiasm for any form of expression of the pre-Columbian aesthetic, from architecture to goldsmithing, passing through sculpture and ceramics, has always been marked by admiration and analysis. It has been a fecund fascination from which I have derived valuable lessons and experiences. It has been a fountain that has guided my sensibility with great fervor. Which means, at this point, a long and stimulating devotion that goes back many years.

When I was commissioned to paint a mural for Banco de Bogotá in 1957, the lighting and architecture of the place selected led me inevitably to a solution in three dimensions. In an attempt to extract the force of the stone reliefs seen in the pre-Cortés architecture of Mexico and the vigor of golden baroque wood reliefs on the altars of Pamplona churches, my city of birth, that had dazzled me since I was a child, *El Dorado* emerged, one of the first public works I carried out and one of my first attempts at seizing through geometry the spirit of pre-Columbian art. The Brazilian critic Frederico Morais said of this mural, “Whether because of its dimensions, or because of the use of gold pigment, or, in short, because of the boldness of those frankly abstract rhythms in a public work in a country considered until then a privileged territory of the figure, this mural liberates Colombia’s art from a certain provincial timidity and projects into the future, while at the same time recovering certain aspects of the country’s artistic tradition.” The theme of the pre-Columbian Serpent has returned intermittently to my works, reliefs, sculptures, always the same and always different.

One of the most pleasing rituals I have repeated most frequently in this ongoing learning process has been my visits to Museo del Oro, a privileged place that challenges my emotions and feeds my imagination every time with a renewed sense of surprise. A mysterious sacred memory merges with the aesthetic emotion transmitted to me by those objects wisely executed using a most refined geometry that sets up bridges between the ancient goldsmith and today’s sculptor, both of them tormented by the search for solutions to their theorems. And every time I visit the Museum I have the undeniable certainty that I am going to enjoy authentic works of art that reflect an evolved spirituality and a subtle intellect. Precisely because they were created in gold, the metal that Papini saw as the devil’s faeces that corrupts everything, all those pre-Hispanic goldsmithing jewels foreboded, paradoxically and fatally, the extermination of their own promoters: the greed of the conquistadores and the intolerant zeal of the missionaries were a fatal and definitive combination that resulted in the extinction of our pre-Columbian past. Very beautiful pieces remain that still captivate our sense of wonder. And studying about them should be a required subject for our young artists, as these pre-Columbian works, an undeniable legacy and inheritance, are more valid and eloquent than academies and encyclopedias, wherefore I invite students and scholars to visit frequently and with great attention Museo del Oro, a treasure trove that instructs and enriches.

In my travels through Mesoamérica and through the Andes mountain range, I have quivered looking at the aesthetic pre-Columbian majesty. The Tikal and Machu Picchu ceremonial centers exposed me to profound and satisfying experiences. Atop the Andean mountains I was overcome by a heart-rending emotion brought on by the aesthetic during the two days and nights I was allowed to stay in the Inca city. Surrounded by solemnity and silence, I was able to grasp the oneness and harmony of those grandiose stones that metamorphosed under the changing Peruvian light. At dawn or dusk, under the rain, through a mantle of fog, each stone released its own sacred energy. I felt that my work benefitted from the great influx of that millenary and unperturbed aesthetic. Machu Picchu opened for me other sensory doors, pointing to a different and joyous route. I imagined one of my sculptures in those surroundings and saw it resist victoriously the closeness of the Inca architectures and the Andean peaks, and, even more, it appeared to me that the ancient gods approved that realization.

I remembered Neruda's heartfelt verses brimming with a torrent of metaphors, searching for the footprints of men who inhabited this city and the reasons for their extinction: a love for America climbs with me, kisses with me the secret stones. And I again remembered the astounding Borges, who, still bewildered by the lights of labyrinths and libraries, said he saw nothing and felt nothing in Mach Picchu.

A long and solid bridge extends from pre-Columbian to contemporary art. The major European artists of the beginning of the century were inspired, to a large extent, by the art of primitive sculptures. Relinquishing the preeminence of classic Greek sculpture, Europe turned its gaze to places like Africa, the Middle East, Mesopotamia with special deference. A major 1984 exhibition at the Museum of Modern Art in New York showed the joyous and bountiful influence on 20<sup>th</sup> century primitive art. The masterful cases of Picasso's black Africa masks and Moore's Chacmools of the Mayas and the Toltecs of southern Mexico come to mind. Josef Albers also professed a predilection for the pre-Hispanic aesthetic, especially after his visit to Monte Albán near Oaxaca.

In the context of Latin America plastic arts, multiple references to pre-Columbian style must be acknowledged in the work of Rufino Tamayo, Torres García, Fernando de Szyszlo, Wifredo Lam, Carlos Rojas, Antonio Grass, Edgar Negret, Gonzalo Fonseca, Lika Mutal, César Paternosto, Alejandro Puente and Lydia Azout. They are artists who searched for the pre-Hispanic legacy more than for inspiration topics, a generous flow that oxygenates and enriches contemporary painting and sculpture. In the South American context, Joaquín Torres García rediscovers the geometric forms, often abstract, of the symbolism of ancient Andean cultures, as his body of work reflects at once. And he sets forth the theoretical bases of Indo-American art in *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, written in 1939. He states emphatically that those cultures deserved to be incorporated into what he called the great human tradition, which

in addition was the foundation of a diversely autonomous American art of the Old World. That moment when Torres García attempts to synthesize modern Western art with pre-Columbian traditions is when his work acquires prophetic validity...Nothing would seem more alien to Inca volumetry than the structures built by Russian artists who created Constructivism but nonetheless there exists an equivalent constructive concept (César Paternosto).

Geometry emerges as the great mediator between pre-Columbian aesthetic and modern aesthetic. Its principles emerge in the quintessential instrument that molds and transforms the material. Of the few works that caught my attention at the 1987 São Paulo Biennial, three were by Latin American artists who find in their works a relation with the ancient styles of America: Esther Vainstein of Peru, who traces on the floor enormous geometric drawings with colored soil and sand that remind us of the mysterious Nazca desert lines; Jaime Suárez of Puerto Rico, and his work *Laberinto de tierra y tiempo*, which resembles a large scale model of a pre-Columbian city seen from the sky; and, Martha Palau of Mexico, who arranges compact wheat straw buckets and builds sacred fenced or enclosed areas that remind us of American constructions of antiquity.

One last word about my work: using iron plates that rust with the passage of time when creating my sculptures in the last few years has posed serious difficulties for me. An admirer of the strength and nobility of the metal, enthralled with the unique patina with which rust and corrosion drape the sculpture, it was difficult for me to accept its nature as a finite and transitory component. It was not easy to assimilate the fact that my sculptures die gradually. But iron itself emerges whole and pure from the earth and returns to it as dirt and filings. And that eternal return to the original matter, that slow pilgrimage to a final fusion of elements that lead to death seemed to me qualities so natural and absolute, so emphatic and beautiful, that I can no longer conceive my sculptural work if not submerged in this spectacular process. Neither the planets, nor civilizations, nor our organic body, nor Greek marbles have been able to avoid this inexorable law. I have, then, the beautiful conviction that my sculptures, after an entire life irradiating beauty, will die in the end, blending in in the substrata of the earth with the sculptor that conceived them and breathed life into them.

RAMÍREZ VILLAMIZAR  
GEOMETRÍA PROPIA Y SAGRADA

ADRIANA HERRERA



## INTRODUCCIÓN

Los geómetras abstractos colombianos no publicaron manifiestos conjuntos como sí lo hicieron los movimientos posteriores a la Escuela del Sur de Joaquín Torres García: los fundadores del MADI, o del Arte Concreto-Invención, y también los artistas del grupo Ruptura,<sup>1</sup> y los neoconcretos e incluso los cinéticos venezolanos que firmaron el *Manifiesto No* en París. Aunque sostuvieron entre ellos en varios casos una amistosa cercanía, con inquietudes compartidas, sus búsquedas fueron estrictamente personales y no conformaron de hecho un grupo identificado en cuanto tal. Sin embargo, hay un rasgo que caracteriza la abstracción geométrica colombiana —que tuvo como gran pionero y como uno de sus mayores exponentes al maestro Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004)—: es un rasgo que la aparta radicalmente de la visión de las distintas vertientes de esta poderosa corriente que atravesó el continente y que quizás sea la razón de su exclusión en varias de las más importantes exhibiciones dedicadas a este poderoso movimiento. Me refiero a la imposibilidad de abjurar de la función referencial que sostiene un hilo de conexión irrompible, por muy sutil que sea, con la representación del mundo.

En el catálogo de la exposición retrospectiva *Eduardo Ramírez Villamizar. Homenaje a Ligia de Lara*, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (2004), William Ospina escribe que Ramírez Villamizar “(...) no renuncia jamás a bautizar sus construcciones diáfanos y abstractas con nombres que aluden a las cosas del mundo. Lunas, pájaros y puertas, columnas, caracoles y naves espaciales (...) sus triángulos, rombos y poliedros y círculos no huyen de lo real sino que captan lo esencial de las formas y a partir de ello proponen su danza” (p. 9).

Los grandes geométricos abstractos colombianos como el mismo Ramírez Villamizar, o como Carlos Rojas,<sup>2</sup> entre otros,<sup>3</sup> retuvieron en general<sup>4</sup> una última conexión con la realidad y particularmente con el paisaje, así como con la

<sup>1</sup> En su llamado a la renovación del arte visual rechazaban vigorosamente cualquier representación o naturalismo.

<sup>2</sup> Carlos Rojas (1933-1997) titula *Paisaje* los maravillosos acrílicos sobre lienzo completamente abstractos pero inspirados en las sabanas de las tierras frías de Facatativa, el pueblo de su nacimiento, y de la sabana que rodea a Bogotá. Esa conexión con lo real se percibe hasta el fin de su existencia: en los noventa, como escribe José Hernán Aguilar, “(...) refiere sus formas abstractas a espacios inhabilitados, a ambientes donde han ocurrido funciones domésticas e incluso a los sitios donde él, como persona y artista, ha encontrado no sólo esos materiales sino su historial” (*Carlos Rojas*, p. 6). El color, como nota Edward Sullivan en *Arte latinoamericano del siglo XX*, se inspira en algunas de sus obras en los tejidos artesanales del país (p. 166).

<sup>3</sup> A lo largo de la obra de Omar Rayo (1928-2010), por ejemplo, más allá de los elementos lúdicos de un arte que juega con la ilusión óptica y la estructura compositiva de planos de colores capaces de doblarse y entretorse, pueden rastrearse alusiones a la naturaleza. Los títulos de obras posteriores al 2000 como *Corteza del arco iris* o *Mullidas huellas del viento*, lo reafirman.

<sup>4</sup> Hablo de una tendencia que desde luego no es absoluta. Una notable excepción a esta conexión con la realidad se da en el arte de Fanny Sanín, magnífica geómetra abstracta que ha

urgencia paralela de volver los ojos hacia el pasado y recobrar así, para el futuro, el legado de la orfebrería, la escultura y la arquitectura prehispánicas.<sup>5</sup> Es una urgencia que también se puede rastrear en Edgar Negret,<sup>6</sup> en los diseños de Antonio Grass y en artistas de generaciones posteriores como Germán Botero.

Ramírez Villamizar cambia la historia del arte moderno en Colombia con obras concebidas en el silencio de un universo personal que lo llevaba a adentrarse en la sacralidad del espacio y de las formas. Son instalaciones o esculturas, pero también dibujos intimistas, de impresionante belleza abstracta, donde el vacío musita su lengua; obras que vuelcan el gran legado constructivista y otros aprendizajes de la abstracción universal, en un arte que se nutre del entorno natural tanto como del aura fundacional de los mitos y de las huellas arqueológicas de los antiguos muisca, incas y de otras culturas extinguidas o absorbidas por la vasta hibridez del presente.



6 | *Ofrenda muisca 2*, 1999

desarrollado su relación con este movimiento desde Nueva York. Igualmente, como apunta Germán Rubiano Caballero, en la obra de Manuel Mendoza (1928-2014) no había alusiones naturistas. Pero realmente, si bien pasó por el arte geométrico, las figuras platónicas fueron quedando atrás en su obra. “A partir de los sesenta desapareció la base geométrica central y los signos comenzaron a ubicarse sobre la superficie del lienzo (...) Predominan, sin embargo, las composiciones en las que los signos, dispuestos de muchas maneras, parecen flotar sobre un fondo que, poco a poco, comenzó a verse como un receptáculo profundo”.

<sup>5</sup> Me interesa hacer mención, como esta conexión se advierte también en el arte no geométrico, del artista contemporáneo Nadín Ospina, porque desde un humor iconoclasta retoma elementos de la estatuaría agustiniana para representar personajes de series animadas de la televisión norteamericana como Bart Simpson.

<sup>6</sup> Basta pensar en la *Kachina* (1957), inspirada en las muñecas rituales de los indios Pueblo, en sus *Maizales* o en la serie de *Aparatos mágicos*, para sentir el modo en que Edgar Negret (1920-2012) trajo a los engranajes metálicos de la modernidad el viento de lo ancestral.

Ramírez Villamizar y otros geométricos abstractos colombianos activaron, como sus colegas en Uruguay, Argentina, Brasil o Venezuela, la función meta-artística de obras que interrogan por su propia vocación y materia constitutiva, por la noción de novedad, más allá del legado constructivista, por las preguntas de la forma y el vacío, o por las nuevas maneras de alcanzar la tridimensionalidad en un espacio interactivo. Pero si en el Sur el *Manifiesto Invencionista* proclamaba como principio supremo “Ni buscar ni encontrar: inventar”, de un modo que no daba dudas a su renuncia a lo referencial y a su vocación por un modo de novedad no vinculado con lo tangible, la mayor parte de los geométricos abstractos colombianos “desviaron” sus investigaciones formales hacia una reconexión, más que con la vida cotidiana — como preconizaba Ferreira Gullar en el *Manifiesto Neoconcreto* —, con el mundo conformado por la naturaleza en conjunción con la cultura. No se trata de obras miméticas, desde luego, pero en sus abstracciones geométricas se preserva la potencialidad y el latido del paisaje americano y, a menudo, su conjunción con las huellas ancestrales. Ambos aspectos representan una diferencia fundamental frente al desarrollo de la abstracción geométrica en el sur del continente<sup>7</sup> y también con el arte cinético venezolano, que indaga de modo extraordinario en las propiedades del color y en las experiencias del movimiento y la inmersión del espectador.<sup>8</sup>

Es sobre todo en países como Uruguay y Argentina donde primero los contribuyentes de la *Revista Arturo*, y poco después los miembros del Arte Concreto-Invención, se propusieron una revolución artística que renunciaba por

<sup>7</sup> Una excepción notable es el caso de César Paternosto, quien ha estado tan interesado en explorar el legado de Mondrian extendiéndolo a los marcos del cuadro, como en la arquitectura prehispánica. En cambio, la ciudad hidro-espacial de Gyula Kosice — con “su entorno utópico suspendido en el espacio” — no se nutre de mitos del pasado, aunque el agua sea un elemento fundacional de principio a fin en la obra de este cofundador del MADI.

<sup>8</sup> No es la razón de este texto ahondar en el tema de lo que diferenció a Colombia y Venezuela en relación con la vinculación con el paisaje en la abstracción geométrica. Sólo quiero anotar que uno de los grandes pioneros de la modernidad venezolana, Armando Reverón (1889-1954), llega a sus extraordinarias pinturas blancas gracias a la experiencia de la luz en la región de Macuto, en el norte costero del país, donde cumplió su retorno al mundo natural y a la relación directa con los elementos de la tierra, y produjo lo que Alfredo Boulton identifica con el “período blanco”, entre 1924 y 1932. Igualmente, la primera gran ruptura con respecto a la tradición se da con el “escándalo” de la *Cafetera azul* de Alejandro Otero, quien incorporará posteriormente los elementos telúricos y al sol casi como parte del mecanismo de obras exteriores de enormes dimensiones como *Abra solar*. Es posible que una suma de factores, como la coincidencia en París con los demás artistas como Mateo Manaure o Narciso Debourg, entre otros creadores que editaron conjuntamente la revista *Los disidentes*, en torno a la cual se articuló un grupo artístico y, por supuesto, la influencia presencial del propio Victor Vasarely, gracias al proyecto de la Ciudad Universitaria de Caracas, donde creó su *Tributo a Malévich*, acabará fortaleciendo la inclinación por las investigaciones formales. Pero no hay que olvidar que a las grandes cumbres de los *Penetrables* de Jesús Rafael Soto o de las *Cromosaturaciones* de Cruz-Diez, siguió una generación de ruptura encabezada por Claudio Perna que reinsertó la forma de la cuadrícula en las urbes, en el paisaje de los desiertos y en el mismo cuerpo.

completo a la conexión referencial con el mundo y su paisaje. Ni la naturaleza ni el peso de los mitos de pueblos originarios tienen cabida en los manifiestos que propenden por la invención de una nueva realidad. Es posible que esa renunciación esté ligada a la propia historia cultural del sur, donde se planteó el dilema “civilización-barbarie”, tanto como la adhesión irrenunciable a la naturaleza está vinculada a la profunda influencia de la Expedición Botánica que dio a los criollos en Colombia una consciencia de la riqueza del paisaje inseparable de la formación de la identidad; una conciencia que fue crucial en la misma gesta de la Independencia y en todo el desarrollo posterior de la producción cultural nacional.

En Argentina, la nacionalidad se construyó resolviendo la paradoja que hizo explícita Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) en el subtítulo de su libro *Facundo*: “Civilización y barbarie en las pampas argentinas”, de tal modo que acabó por imponerse la primera, identificada con la Europa iluminada, en oposición a la naturaleza agreste identificada con la segunda. Como regente, Sarmiento aplicó la política de abandonar el camino de los gauchos<sup>9</sup> y de los indios que le producían una “invencible repugnancia” y de buscar modos de acelerar su extinción en los vastos dominios de la Pampa para concentrarse en la europeización de una nación que se adhería así al proyecto civilizador. Al escribir el *Facundo*, inspirado en la odiada figura de un gaucho federalista, repetía el gesto de Hernán Cortés que exaltó la belleza de Tenochtitlán poco antes de arrasarla. En el inconsciente de la nación quedó sembrada la asociación entre el mundo natural, “salvaje”, donde todavía se disputan la tierra hombres y bestias, como hábitat de la “barbarie”. El gaucho y el indígena serían recuperados como figuras idealizadas para la literatura pero el aire del Viejo Mundo, refrescado por sucesivas oleadas de inmigrantes que provenían de Europa, prevalecería. Argentina sería más propicia a especulaciones metafísicas, recibiría en 1918 a un visitante de rasgos afilados y mirada aguda —Marcel Duchamp—, sería el lugar donde sobreviviría la patafísica inventada por Alfred Jarry en Francia,<sup>10</sup> y donde se transformarían los límites de la pintura rompiendo la cuadratura del marco, introduciendo posibilidades transformativas en obras tridimensionales, y optando

<sup>9</sup> A los gauchos los llama “chusma de haraganes” y dice: “No trate de economizar sangre de gauchos (...) La sangre de esta chusma criolla incivil, bárbara y ruda, es lo único que tienen de seres humanos”. Carta de Sarmiento a Mitre del 20/09/1861.

<sup>10</sup> Alfred Jarry, el gran pionero del surrealismo, definió la “patafísica” como la ciencia de las soluciones imaginarias. Un somero artículo de Juan Pablo Bertazza titulado *Patapufete* sintetiza el espíritu del capítulo de Buenos Aires. “El movimiento patafísico es uno de los más disparatados del siglo xx: no tiene otro propósito que la contemplación de la rareza profunda que cotidianamente organiza al mundo. Nucleó a algunos de los artistas franceses más desfachatados (Boris Vian, Duchamp, Man Ray, Miró, Max Ernst, Eugène Ionesco, entre otros). Se expandió por el mundo, conquistó una forma de pensamiento y —como tantos hábitos franceses— echó poderosas raíces en Buenos Aires”. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5549-2009-09-17.html>

por una búsqueda de nuevas realidades bajo la ley de oro de desvincularse de toda forma de descripción del mundo.

En el *Manifiesto Arturo* (1944) Carmelo Arden Quin (1918-2010) considera parte del primitivismo “(...) lo que devino expresión para la naturaleza. [Y proclama:] No expresión (primitivismo), ni representación (realismo) ni simbolismo (decadencia). INVENCION”. En el *Manifiesto MADI* firmado en Buenos Aires en 1946, Gyula Kosice (1924-2016) reconoce como arte “(...) la organización de elementos propios de cada arte en su continuo (...) quedando por tanto abolida toda injerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación. [Advierte que] “el naturalismo se bate en retirada” y que toda insistencia en el tema anterior es un retroceso al servicio de este, mientras Madí, “INVENTA Y CREA” (*Geometric Abstraction*, p.144-45).

En cambio, el camino de la abstracción geométrica colombiana está marcado por una circularidad que comienza y/o termina en el mundo natural. Ramírez Villamizar confesaba: “Parto de las formas geométricas, realizo sustracciones o adiciones y al final descubro que esta obra es un paisaje, árboles,



Collage, 1957

caracoles, insectos que ya existen puesto que la armonía de sus formas y sinuosidades obedece a la estructura perfecta que solo se puede apreciar en la naturaleza y que únicamente se puede plasmar a través del rigor matemático (...).<sup>11</sup>

Mientras en el pensamiento del intelectual argentino Domingo F. Sarmiento la noción de la extensión del paisaje acaba funcionando como signo de la barbarie, hay una exaltación de la naturaleza del trópico en el ideario del filósofo, abogado y médico Andrés Bello (1781-1865), nacido en Caracas, fallecido en Chile y figura influyente en Colombia. El interés en la geografía despertó en él gracias a la amistad con el naturalista Alexander von Humboldt y a sus lecturas de Virgilio. Las *Silvas americanas* — y sobre todo la dedicada a la *Agricultura de la zona tórrida* — exaltan el paisaje de Latinoamérica. En un país tan de lingüistas como de naturistas, la influencia de Bello es crucial, así como la de la Expedición Botánica. De hecho, en Colombia la ilustración se asocia a la empresa exploratoria que dirigieron José Celestino Mutis y el arzobispo Caballero y Góngora. Esta extraordinaria “empresa colectiva” que se realiza con el apoyo de jóvenes exploradores, de grabadores como Carlos Linneo, que iniciarán una tradición naturista, fomenta el “orgullo telúrico” y una consciencia sobre el valor de la geografía como fundamento de la identidad nacional y factor clave de la gesta independentista (*Historia*, p. 203).<sup>12</sup>

En la idiosincrasia colombiana la reverencia ante el paisaje es uno de los ejes más poderosos de la conformación de una identidad asociada a la extraordinaria prodigalidad de una naturaleza que contiene todos los pisos geográficos, dos mares, los dos ríos más caudalosos del continente, especies únicas y una ingente cantidad de recursos. Posiblemente no exista nada en el país que genere un orgullo mayor que la belleza de una naturaleza que sigue provocando un asombro capaz de conmover de modo unánime. Desde *La vorágine* hasta *Cien años de soledad*, desde pinturas como *Pienso en horizontes* (1914) o *Paisaje de Pacho* (1921) de Francisco A. Caro, los paisajes del maestro Ariza y las pinturas de Jorge Cavelier, hasta las incontables obras de arte conceptual contemporáneo que incorporan elementos rituales y/o de la naturaleza en Colombia —menciono entre una infinidad de nombres a María Fernanda Cardoso y a Alberto Baraya, con su visión de neoexplorador botánico de simulacros—, sin mencionar un relevante listado de filmes, la potencia de la naturaleza expresada en todas las formas de

<sup>11</sup> La declaración forma parte de una entrevista hecha por la curadora María Elvira Ardila, también publicada en el catálogo de la retrospectiva que realizó en 2004 el MAMbo. Todas las declaraciones de Ramírez Villamizar citadas en este artículo han sido extraídas de esta entrevista, así como del texto escrito por el artista sobre su relación con el mundo prehispánico que se incluye en este catálogo.

<sup>12</sup> Véase Lumbreras, L. Guillermo, Burga Manuel y Garrido Margarita. *Historia de América Andina*, 1999, Vol. 4, p. 203. El tema, que aparece incluso en los textos de la escuela primaria en Colombia, es abordado por múltiples autores como aspecto esencial en la formación del pensamiento nacional. Algunos investigan particularmente el estudio de los pintores de la Expedición Botánica: Jaime Jaramillo Arango (1975) y Santiago Castro-Gómez (2007), entre otros.

creación es una presencia vital en la cultura colombiana. Y a menudo es gracias a ella como incesantemente se renueva el camino de regreso al legado de los pueblos prehispánicos que son aún culturas vivas en el país. Ese camino de retorno en el tiempo vinculado a la geografía que marcó Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos* estuvo, está y estará presente en la producción cultural colombiana.

El vínculo de Ramírez Villamizar con la naturaleza no sólo era inseparable de su creación sino conformaba un nudo irrompible con su vida. Construyó jardines en las casas que habitaba en climas fríos y cálidos porque necesitaba esa relación directa personal con el mundo natural y fue en el espacio a cielo abierto donde descubrió esa pátina del óxido de hierro que daba a algunas de sus esculturas el aura del tiempo acumulado y que contenía también el germen de su destrucción. Esa pátina que es la consciencia de la muerte de todas las cosas es una de las lecciones más poderosas de la naturaleza; una lección que ante todo, le comunicó la experiencia de lo sagrado. Como el poeta Netzahualcōyotl (1402-1472), que escribía: “No por mucho tiempo, acá. Aunque sea jade se quiebra, aunque sea oro, se hiende”, Ramírez Villamizar pintaba o esculpía como un arquitecto del vacío celebrando la plenitud de las formas creadas con una intensa consciencia del aliento de lo que está destinado a extinguirse y quizás por eso es aún más bello.



## GEOMETRÍA PROPIA Y SAGRADA

“El arte es como una religión para mí” (p. 12).<sup>13</sup> Esa afirmación de Ramírez Villamizar nos permite adentrarnos en su exhibición *Geometría propia y sagrada*, título que parafrasea lo que el artista encontró en cada piedra milenaria de Machu Picchu: “(...) una energía sagrada y propia” (p. 41).

El término religión —de *re-ligare*, volver a unir— refiere a la experiencia de lo sagrado, a un modo de entusiasmo que se aviene con el origen etimológico del griego *enthousiasmós*, “raptó divino”; el entusiasmo que desde niño despertaron en él los espacios cargados de significado y el reino de las formas capaces de hablar una lengua que articulaba un alto sentido de las cosas no traducible a palabras. Como escribió Frederico Morais (1984), Ramírez Villamizar crea “(...) un arte de claridades y estructuras [alimentado por una] cierta tensión religiosa” y capaz de comunicar un modo de espiritualidad (*Ramírez Villamizar*, p. 33).

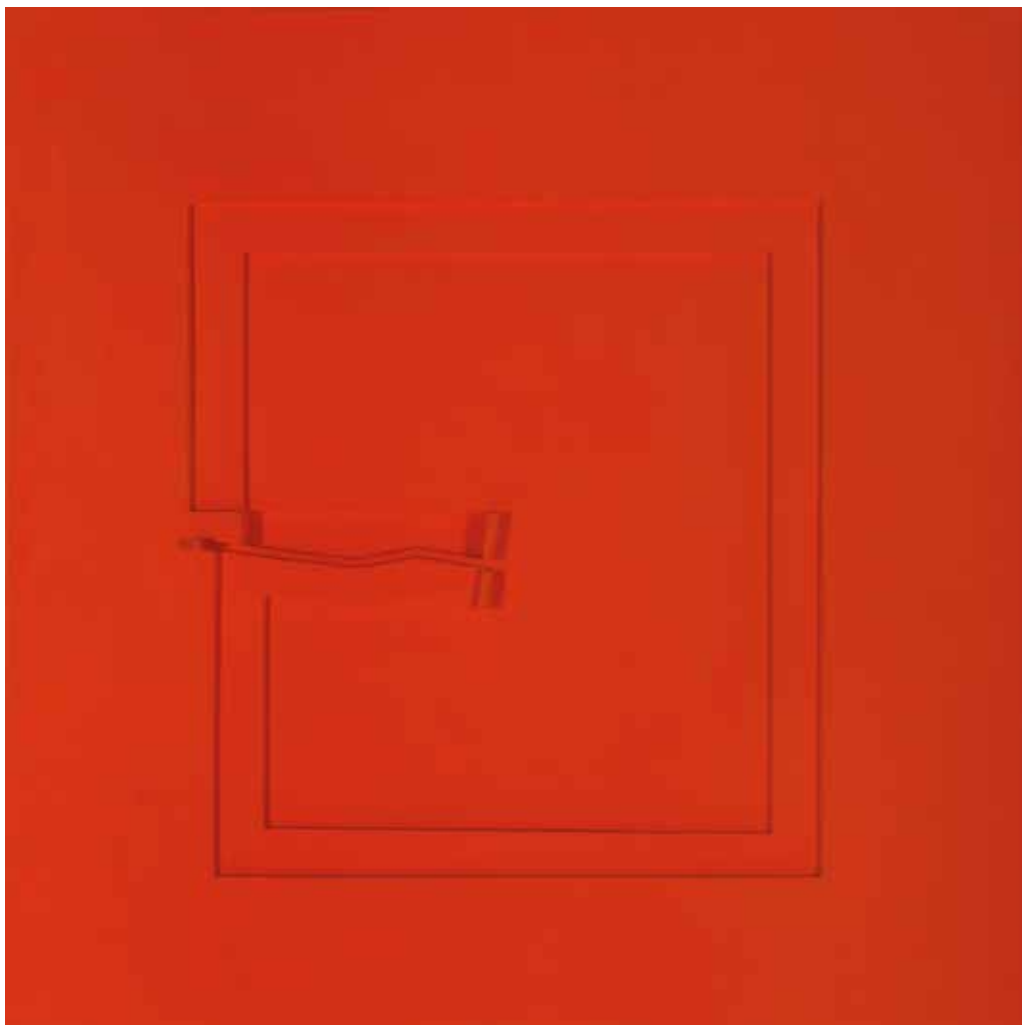
Una de las instalaciones más poderosas en la historia del arte latinoamericano, *El Dorado*,<sup>14</sup> creado por él en 1958 para el Banco de Bogotá, surgió justamente de la conjunción de dos espacios que lo deslumbraron. Como él mismo rememoraba en el revelador texto que acompaña también este catálogo, *Homenaje a los artífices precolombinos*,<sup>15</sup> la obra se inspiró en la memoria de los altares de las iglesias en la Pamplona de su infancia, un pueblo colonial “(...) lleno de la más absoluta humildad”,<sup>16</sup> donde sus ojos se extasiaban sin embargo con los relieves barrocos en madera dorada, y en los relieves en piedra de la arquitectura precortesiana de México. Tenía 37 años cuando descubrió la arquitectura maya, cuyos relieves murales lo conmovieron también profundamente. 24 años más tarde, en 1983, viaja a Machu Picchu y, “rodeado de solemnidad y silencio [siente] una estremecedora emoción estética” ante el misterio de la

<sup>13</sup> Las citas a su relación con el arte prehispánico han sido tomadas del texto “Homenaje a los artífices colombianos”, en *Ramírez Villamizar. Geometría y abstracción*, Bogotá: Ediciones Gamma, 2010. El texto completo del propio artista se publica también en este catálogo.

<sup>14</sup> Germán Rubiano lo describe así: “En una enorme área se extiende una bella composición dominada por la línea curva. En ella, lo más destacado es el ritmo de los planos logrado por las varias alturas del relieve y por las cualidades del color dorado. Como una forma musical, el miral se desarrolla repitiendo un tema en infinitas variaciones dentro de una gran unidad. El tema está dado por un dibujo sinuoso que marca los planos superpuestos e íntimamente relacionados”. Ana María Franco lo describe de modo preciso en el ensayo “Eduardo Ramírez Villamizar en contexto: pintura, relieve y escultura entre 1950 y 1974” como “Un relieve abstracto-geométrico en madera recubierto en su totalidad en hojilla de oro, organizado en cuatro capas en las cuales se recortan diseños geométricos semicirculares de diferentes tamaños” (*Ramírez Villamizar*, pp. 132, 24).

<sup>15</sup> Ramírez Villamizar agradeció siempre a Jaime Valencia su apoyo en la redacción de su *Homenaje a los artífices precolombinos*.

<sup>16</sup> Tomo la cita de la cronología preparada por Ana María Díaz B. en el catálogo de su *Exposición retrospectiva* en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2004.



37 | *Entrada al Dorado*, 1961

naturaleza y la sobriedad de la arquitectura. Pasa dos noches en un modo de contemplación ante el lenguaje de esas piedras “grandiosas”, impasibles ante el paso de milenios, e imagina allí mismo una escultura suya que resiste el paso de los vientos y la aprobación de los dioses del pasado (Ramírez Villamizar, pp. 39-41). Su obsesión por el Museo del Oro en Bogotá, que visitaba incesantemente, es la de un artista contemporáneo que habría deseado ser cualquier de esos antiguos orfebres capaces de crear milagros de la forma con la materia que los teólogos medievales llamaban el estiércol del demonio.

Quien puede ver adelante cuando mira atrás y sabe fundir en su propio arte los espacios sagrados y la circularidad del tiempo de un modo propio, transita lo sagrado. En ese sentido, las osadas investigaciones formales de Ramírez Villamizar contienen simultáneamente, en distintos momentos de su larga trayectoria, el hilo de conexión con el mundo natural y el eco de lo sacro que nutrían en el pasado la visión de todo: desde lo más pequeño hasta lo inmenso, desde la ingeniería prodigiosa del cuerpo de los insectos o batracios hasta el lenguaje que las culturas prehispánicas depositaron en los astros.

Santiago Mutis Durán (2000) percibió la nostalgia de Infinito que alimentaba sus esculturas y el espíritu de reverencia ante el cosmos total que está presente en su obra. Evocando a Oscar Wilde —“Empezad con la adoración de las formas y no habrá secreto del arte que no os sea revelado” — escribió: “Ramírez se enriquece con cada sacrificio, con cada nueva síntesis, con cada despojamiento” (Eduardo Ramírez Villamizar, p. 31).

La curaduría de la exposición en la Galería Durban Segnini, Ramírez Villamizar. *Geometría propia y sagrada*, realizada conjuntamente con Nicolás Bonilla, se estructura en torno a ejes constitutivos de su experiencia del arte como religión en el sentido atrás mencionado: en las primeras salas se despliega la invocación en su obra moderna de figuras rituales y esculturas o arquitecturas de los tiempos prehispánicos de tal modo que se evidencia la conjugación de mitos y formas sacras con una aspiración cósmica que se extiende hasta incluir las aventuras espaciales. Dice William Ospina (2004): “Es posible encontrar raíces de su estilo, alimentos de sus delicadas obsesiones, en los tejidos de los arhuacos y en las molas de los cunas, en la pintura corporal de los emberas y en la orfebrería de los zenúes. Todo arte verdadero dialoga con los milenios” (*Exposición retrospectiva*, p. 10).

En la segunda parte de la galería dimos prioridad a los relieves blancos y esculturas en acrílico de los sesenta, que conjugan los aprendizajes de la orfebrería con el minimalismo y otras corrientes de la modernidad, junto con un mural conformado por dibujos íntimos que permiten una aproximación cercana a la visión interior de este artista, de timidez y silencios célebres, que no por azar fue magistral en el manejo del vacío. La escultura que cierra la exhibición —única pieza en hierro oxidado de grandes dimensiones que se incluyó— pertenece a aquel grupo de obras abstractas a las que dotó de la organicidad de lo

vivo al sujetarlas al proceso de oxidación, y nos pareció perfecta como metáfora de la experiencia de lo sacro que no puede existir sino de cara a la muerte. Los sueños del artista geómetra abstracto se nutrieron del pasado pero albergaron las visiones del futuro y esbozaron su propio cántico de las criaturas con la fuerza silenciosa de la geometría. Marta Traba, quien como los demás críticos de la época se negaba a comprender la vinculación de su obra con los elementos de la tierra, captó sin embargo una parte honda del espíritu de su creación al referirse “(...) a sus introspecciones más solitarias, desmembradas del caos, isla dura, acantilado donde se consuma un nuevo acto de fe, el del hombre en su razón y en su poder ordenador”. Ramírez Villamizar consumó así la geometría como acto de fe. Y compartía vitalmente la afirmación de Vicente Huidobro sobre cómo el hombre es un pequeño dios cuando crea.



## LA GEOMETRÍA COMO PUENTE ENTRE TIEMPOS

La idea de Ramírez Villamizar de que la geometría extendía un “extenso y sólido puente” entre las culturas precolombinas y el arte contemporáneo<sup>17</sup> se aprecia en las obras de la exposición. En la primera sala, los relieves y la escultura incluidos abarcan un período de trece años: de 1986 a 1999. Cuatro de las piezas están inspiradas en la cultura muisca. Los relieves en madera pintada de las ranas precolombinas y el maíz —dos figuras sacras, fundacionales— fueron creados en 1986, el mismo año en que presentó *Recuerdos de Machu Picchu* en el Museo de Antioquia, en Medellín.

Tan importantes fueron las ranas para la cultura muisca que una especie de anfibios endémica de Colombia —y ahora en peligro de extinción— se conoce con el nombre científico de *Atelopus muisca*. En su mitología, las ranas nacían del beso del Sol, Zuhé, sobre las aguas, quien las creaba para alimentarse. Su nombre, según el investigador Miguel Triana, significaba justamente “alimento del sol”. Eran una deidad ligada a las aguas de las lagunas, de donde provenía la vida misma, y a la lluvia, cuya llegada antecedió la siembra y todos los preparativos que marcaban los tiempos de descanso y trabajo. El territorio muisca está tatuado con las imágenes de las ranas que son uno de los elementos más constantes en sus elaboraciones gráficas y jeroglíficas.<sup>18</sup>

La abstracción geométrica que hace Ramírez Villamizar de las ranas tiene una conexión con la grafía de figuras construidas por líneas que se ali-

nean en juegos de ángulos rectos hasta esbozar una visión sintética de la rana más conformada por el vacío que por la forma: en lugar de encerrarla en un contorno, construye una geometría tridimensional que abre su figura simétrica al infinito. La belleza del relieve *Maíz* —deidad del alimento principal en gran parte de la América prehispánica— reside en su máxima simpleza. De los cinco “trazos” que esbozan la figura de la planta sagrada, dos se repiten dando espacio al vacío y una figura lineal con dos ángulos en distintos grados representa el tallo principal y la hoja inferior. En estos relieves, el intangible volumen de las sombras sobre el soporte de madera completa estos magníficos ejercicios de máxima

abstracción, que sin embargo están doblemente vinculados a la realidad: son referencias a una naturaleza a la que se ha juxtapuesto la memoria cosmogónica de los mitos andinos.



3 | Rana precolombina, 1986

<sup>17</sup> Afirmación que aparece también en su *Homenaje a los artífices precolombinos*. *Op.cit.* p. 41.

<sup>18</sup> Ver artículo “Concepción sagrada de la naturaleza en la mítica muisca” de Luis Alfredo Bohorques Caldera, en *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, 2008 L (p. 149).

Las otras dos obras expuestas en esta primera sala son de comienzos y fines de los años noventa, y ambas fueron creadas en el material con que asumió la pátina del tiempo: el hierro oxidado. Tanto en la escultura *Ofrenda muisca 2* (1999) —que refrenda la persistencia del vínculo con el pasado prehispánico—, como en el relieve *Sin título*, el principio de composición se comprende mejor con su conocimiento de la generación minimalista durante su estancia en Nueva York, pero está fusionado con la memoria objetual del pasado precolombino. La repetición es así el principio constructivo que utiliza al evocar las vasijas cerradas y decoradas con motivos antropomórficos que usaban los muisca para sus ofrendas. La *Ofrenda* de Ramírez Villamizar es sin embargo contemporánea: una estructura abierta conformada por segmentos planos cortados en ángulo recto que se imbrican entre sí hasta crear la arquitectura de un recipiente por donde se colaría el viento: su propia ofrenda para los muisca. En el relieve los planos rectos se entretejen y la tridimensionalidad se complementa con los espacios vacíos en cada punta del rombo interno.



5 | *Relieve*, 1990

En la sala contigua, tres obras de décadas distintas y en medios diversos muestran la continuidad de sus preocupaciones temáticas y formales. Hay un



4 | *Untitled*, 1951

diálogo interesante entre un acrílico sobre cartón de 1951 y la escultura en hierro oxidado *Paisaje de Machu Picchu* (1989). La primera es una pieza creada en los inicios de su salto a la abstracción que ocurrió en París al poco tiempo de su llegada en 1950. La imbricación de las formas planas ya está presente en ese acrílico que de algún modo prefigura la solución del espacio negativo que sirve de culminación a la escultura. Sobre dos planos a modo de paralelepípedos terminados en cortes opuestos —uno hacia adentro, el otro hacia afuera— se eleva un montículo rectangular en el que se construye una apertura interna, el vacío oscuro, donde están contenidos la fuerza y el misterio. Así que en este “paisaje”, sin duda arquitectónico, está presente esa uni-

dad entre arquitectura y escultura que había aprendido también de las culturas precolombinas. Cuando la alcanzaba en su obra sentía un modo de felicidad.<sup>19</sup>

En el mismo espacio de esta escultura de alusiones a la cultura incaica que rendía culto al sol, Inti, se eleva un sofisticado sol cuadrado en el que hay una notable complejidad compositiva lograda con elementos tan simples como la repetición de los cuadrados, tanto en el centro como en el plano medio y

<sup>19</sup> En la entrevista con María Elvira Ardila (2004) en *Exposición retrospectiva. Eduardo Ramírez Villamizar*, le dice: “Uno de los encantos precolombinos es la unidad entre la arquitectura y la escultura (...) Cuando en mi obra logro unificar los dos conceptos me siento feliz” (p. 12).

el mismo marco, de tal modo que al “flotar” sobre la superficie incorporan el “dibujo” de su propia sombra a la obra. Lo mismo ocurre con las figuras planas metálicas que evocan sus rayos y que funcionan como líneas terminadas con un pequeño plano inclinado, para finalizar la composición con cuatro pequeñas flechas en las esquinas que repiten un gesto característico de las esculturas de Ramírez Villamizar: la forma no se concentra sobre sí sino que sugiere un modo de expansión al infinito. Este sol geométrico es una demostración perfecta del puente que extiende la geometría entre lo ancestral y lo contemporáneo, y transfiere al espectador una emoción capaz de alimentar la imaginación, semejante a la que él experimentaba ante la orfebrería precolombina en esas visitas al Museo del Oro que le deparaban “renovada sorpresa” (Ramírez Villamizar, p. 40).

Las esculturas *Anagrama* (1995) y *Puerta ruina* (1998) continúan esa exploración feliz de encuentro entre lo arquitectónico y lo escultórico. En la



10 | *Puerta ruina*, 1998

primera, como un gesto lúdico y como un guiño que vincula esa pieza con la atención a los signos verbales que alimentaron los neoconcretos, puede descifrarse la letra K, cuya misma forma en sí es constructiva.

*Moneda precolombina* (1962) reviste especial interés porque es una pieza que muestra de modo evidente la relación entre la orfebrería precolombina y la silenciosa abstracción en blanco de los años sesenta, cuando, como evoca Ana María Franco (2010), abandonando su éxito como pintor en los cincuenta, se concentra en relieves monocromos en madera (Ramírez

Villamizar, p. 26). De la orfebrería aprendió, según escribió Walter Engel (1983), “(...) el efecto de los grandes planos lisos, interrumpidos por pequeños sectores repujados, estratégicamente situados, y en general sobre la organización arquitectónica de las superficies” (p. 96).<sup>20</sup> Pero sin duda, en estas obras también ha asimilado los aprendizajes de su estadía en Nueva York, donde conoció los relieves escultóricos en blanco o negro de Louise Nevelson, a quien le habría introducido Ellsworth Kelly, cuya obra conocía desde sus años en París una década atrás.<sup>21</sup> En 1960, de hecho, había expuesto en la Galería David Herbert sus relieves en los tres colores que privilegiará: rojo, negro y, sobre todo, blanco.



14 | *Relieve blanco*, 2002

<sup>20</sup> Es citado por Germán Rubiano en “La región más transparente”, *Escultura colombiana del siglo xx*.

<sup>21</sup> Ana María Franco (2010) explora esta relación y precisa una diferencia clave: “Los relieves del colombiano no están atiborrados de objetos y figuras, sino que por el contrario contienen unas pocas formas geométricas”. Por ello los considera “más cercanos” a los relieves blancos de Kelly (Ramírez Villamizar, 28-29).

Tres décadas después, en los relieves en blanco y negro de fines de los noventa, se advertirá el modo en que llevó estas indagaciones recibidas del legado ancestral a otras exploraciones sobre el espacio y el vacío. Una de las nociones más interesantes, fuera del efecto flotante de las piezas, resaltado por el uso de bases de acrílico transparente, es la noción de cámaras en progresión que es capaz de transmitir el efecto dinámico de lo orgánico, la sugerencia de un “crecimiento” a materias como el cartón, la madera o el metal.

Al final de la primera parte de la galería hemos ubicado obras en las que predominan el blanco y el negro, y que acaban por construir una zona donde se concentran lo cósmico y otras indagaciones formales. El magnífico acrílico *Sin título* (1994) en blanco y negro se relaciona estructuralmente con el principio constructivo de las esculturas de fines de los ochenta y de los noventa, pero permite apreciar la omnipresencia del dibujo: la línea negra que se extiende en laberintos o se desdobra en planos alternándose con los vacíos del blanco, imbricados en planos que se duplican y varían, hasta acabar por conformar una suerte de cruz. Pero esta figura final, como en el célebre poema de Cavafis sobre la llegada de Ulises a Itaca, no es sino el punto de llegada, la construcción cumplida, y lo realmente fascinante es la navegación por los trazos que la construyen. En la escultura *Sin título* (1984) es también clave la conjugación entre los “blancos”, los vacíos del espacio negativo y las planchas planas metálicas que se elevan en diagonales y verticales, hasta construir una estructura abierta que, una vez más, no se concentra sino que se despliega.

La pieza central en esta zona de lo cósmico y otras indagaciones abstractas es la extraordinaria *Caracol escalera* (1979), en metal pintado de negro. Decía Ramírez Villamizar (1993) que cuando lograba una escultura en la que llegaba al punto en el que sentía que ya no era necesario añadir nada, la pintaba de negro, como recurso para lograr “(...) una severidad que me interesa” (p. 29). Tanto esta escalera como *Manto emplumado*, una versión abstracta de la deidad Quetzalcóatl o Kukulcán, enlazan tres mundos en la creación artística: la naturaleza con su poderosa biogeometría de la espiral o lo concéntrico —el caracol y la serpiente—; la simbología mística del ascenso o el vuelo; y lo cósmico, que paralelamente le llevó a concebir piezas alusivas a las exploraciones espaciales.

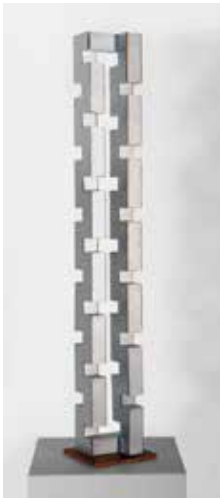
En los Andes las constelaciones como la Cruz del Sur originaron formas cósmicas constituidas por escaleras. En esta escultura, lo sobrecogedor es el modo en que la concatenación de formas simples —escalones negros contruidos con planos que se intersectan perpendicularmente— y su duplicación permite insuflar organicidad al metal, una suerte de vida en potencia que hace comprender la índole de la geometría sensible de Ramírez Villamizar. La escultura *Manto emplumado*



20 | *Caracol escalera*, 1979

recrea, con un magnífico juego de antagonismos entre formas punzantes y el vacío contenido en su interior, los conflictos de la oposición entre caos y creación, correlacionados con la mitología de la deidad mesoamericana que aparece en el albor de la creación. Un dios civilizador que se identificaba con la estrella Venus y con los caminos rituales de conexión entre tierra y cielo. Lo dual como principio constructor es esencial en esta escultura donde el espacio negativo triunfa

sobre el metal punzante. Es maravilloso el modo en que Ramírez Villamizar nos enseña a ver lo esculpido desde adentro, desde una interioridad vacía que da su plenitud a la escultura.



35 | Modelo para escultura, 1970

En la segunda parte de la exhibición se destina toda una zona a los relieves y esculturas en acrílico de los años sesenta elaboradas en Nueva York. Todas las piezas son blancas a excepción de uno de los relieves más carismáticos de esa década: *Entrada al Dorado* (1961), en madera pintada en rojo, y que construyó paralelamente en blanco. A nivel personal creo que, del mismo modo en que concibió una abstracción del sol a modo de un cuadrado, hizo esta abstracción a partir de la Laguna de Guatavita, donde no sólo se sitúa mitológicamente la leyenda de *El Dorado* que originó posiblemente la pieza más célebre del Museo de Oro: la balsa muisca que representa la ceremonia de investidura del cacique en el pueblo con el mismo nombre de la laguna. En la ceremonia, el nuevo cacique navegaba hasta el centro de la laguna para ofrendar piezas de oro y esmeraldas. Por esta razón, arqueólogos y exploradores ambiciosos intentaron drenarla y abrieron un boquete, una hendidura en el periplo circular de la laguna que semeja una esmeralda incrustada entre las montañas. En el relieve rojo, de extraordinaria simpleza y belleza, se repite el principio de la forma doble: el cuadrado se hiende con una herida que alcanza el centro de la forma.

En sus esculturas de plexiglás en acrílico blanco hay planos bidimensionales que muestran la transición del dibujo al relieve, del relieve a la escultura, “líneas” que se elevan y crean geometrías que se desdoblan y encajan entre sí, duplicándose en un concierto de planos sensitivos que sugieren dinámicas que insinúan no sólo un movimiento potencial, sino el proceso de creación: casi como si fuera posible ver la génesis de la cual provienen.

En sus esculturas de plexiglás en acrílico blanco hay planos bidimensionales que muestran la transición del dibujo al relieve, del relieve a la escultura, “líneas” que se elevan y crean geometrías que se desdoblan y encajan entre sí, duplicándose en un concierto de planos sensitivos que sugieren dinámicas que insinúan no sólo un movimiento potencial, sino el proceso de creación: casi como si fuera posible ver la génesis de la cual provienen.

Algunos de los títulos de los demás relieves de esa década crucial, escritos en inglés por el momento biográfico de su creación, hablan del silencio y de la profundidad. Son obras de extraordinario valor formal, suficientes en sí mismas para demostrar la grandeza de este geómetra abstracto colombiano que sin renunciar al hilo rojo de conexión con la realidad, logró cruzar el puente del tiempo entre los aprendizajes milenarios y la lengua de las refinadas abstracciones modernistas, y creó para la historia del arte latinoamericano una geometría propia y sacra.

## BIBLIOGRAFÍA

Bois Yve Alain, Herkenhoff Paulo, Jiménez Ariel, Pérez Oramas Enrique y Schneider Enrique Mary. *Geometric Abstraction. Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection/Arte Latinoamericano en la Colección Patricia Phelps de Cisneros. Abstracción geométrica*. Harvard University Art Museums, Cambridge, Fundación Cisneros, Caracas, Yale University Press, New Haven and London: 2001.

*Eduardo Ramírez-Villamizar: geometría y abstracción*. Ediciones Gamma, Bogotá: 2010.

*Exposición retrospectiva. Eduardo Ramírez Villamizar*. Homenaje a Ligia de Lara. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Ediciones Jaime Vargas, Bogotá: 2004.

Londoño Vélez, Santiago. *Colombian Art. 3500 Years of History*. Collection Banco de la República. Villegas Editores, Bogotá: 2001.

Morais, Frederico. *Utopía y forma en Ramírez Villamizar*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá: 1984.

Mutis Durán, Santiago. *Eduardo Ramírez Villamizar*. Ediciones Jaime Vargas, Bogotá: 2000.

Nichols, Ivonne. Dirección editorial. *Carlos Rojas*. Seguros Bolívar, Bogotá: 1993.

Rubiano, Germán. *La región más transparente. Escultura colombiana del siglo XX*, Fondo Cultural Cafetero, Bogotá: 1983.



CARACOLES Y DIBUJOS  
RAMÍREZ VILLAMIZAR  
ENTRE LA RAZÓN Y LA PASIÓN

NICOLÁS BONILLA MALDONADO



*Boceto mural El Dorado, 1958*

## INTRODUCCIÓN

Hay tres cosas que siempre recuerdo cuando pienso en Eduardo Ramírez Villamizar y las visitas de mi familia a su casa en Suba y su finca en La Vega cuando yo era un niño: las historias sobre brujas y fantasmas que le gustaba contar para asustarme —nunca me dejó subir a su habitación, pues afirmaba que había un espanto—, sus perros Pipo y Otto que me correteaban, y su gran colección de caracoles. Si íbamos a tomar onces, Ramírez preparaba té, pan con miel y galletas de diferentes tipos; si íbamos a almorzar, le gustaba hacer trucha —traída de su finca— o sancocho de gallina. Mientras estaba lista la comida, los adultos se sentaban en la sala a conversar sobre diferentes temas de adultos, y yo hacia varios viajes con cada uno de los miembros de mi familia —mamá, papá, hermano, hermana— a visitar las dos grandes vitrinas que estaban en el primer nivel de su sala. Estas dos vitrinas contenían, para mí, el tesoro más preciado de la casa de Ramírez: su numerosa colección de caracoles. Ha transcurrido bastante tiempo desde ese entonces, con el pasar de los años he podido reconocer el valor de Ramírez como artista y me di cuenta de que para muchos, los verdaderos tesoros que habitaban su casa eran sus obras y no sus caracoles. Sin embargo, resulta imposible dejar de lado este interés que tanto tiempo llamó mi atención. Dedicar años de su vida coleccionando este elemento de la naturaleza tiene mucho que decir de Ramírez como persona y como artista.

Además de visitarlo en su casa, de vez en cuando veía a Ramírez en la oficina de mis padres. Él iba a hacer algunos trámites de la vida cotidiana como pagar servicios públicos, salarios o a resolver dudas legales. Todo eso sin duda lo abrumaba mucho y se distraía constantemente. Con seguridad me veía a mí aburrido también y siempre me proponía un juego: tomaba cualquier trozo de papel y me decía que dibujara con los ojos cerrados un garabato, luego él lo tomaba y empezaba a unir puntos y líneas con otros colores y formaba animales, plantas, edificios, personas. Recuerdo que me decía que lo importante era saber resolver el dibujo, que partiendo de cualquier línea azarosa se podía organizar una imagen. El sencillo ejercicio me divertía y lo repetía en mi casa con la familia y amigos. Aún lo hago.

Muchos años después, en mi trabajo como investigador, encuentro que el archivo de Ramírez cuenta con más de dos mil dibujos. Formas geométricas y abstracciones en cantidad, pero sobre todo líneas sobre papeles que describen rostros, cuerpos humanos, animales y plantas. Ramírez Villamizar fue un dibujante compulsivo, dibujaba y dibujaba para sí mismo, como ejercicio mental o práctica artística. Sus miles de dibujos nunca fueron mostrados al público, ni en exposiciones, ni en publicaciones. Dibujar fue una obsesión íntima, representativa de su carácter introspectivo, silencioso y trabajador.

Recordando entonces los caracoles y los dibujos de Ramírez Villamizar veo a un artista y a un coleccionista compulsivo, a un incansable estudioso de

las formas de la naturaleza y de las posibilidades plásticas de elementos tan sencillos como la línea y el punto. Un análisis sobre las fechas de los dibujos de Ramírez que inician en 1945 y finalizan en 2004, año de su muerte, evidencian que su interés en este medio creció exponencialmente con los años, casi como el crecimiento exponencial de la espiral que describen sus caracoles.

## EL ARTISTA COMO COLECCIONISTA

En el proceso de investigación sobre la relación de la obra de Ramírez Villamizar con los caracoles, he identificado más de doscientas piezas escultóricas y pictóricas de diferentes épocas que efectivamente pueden corresponder a las características formales de estos objetos de la naturaleza. Sin embargo, más allá de describir con detalle las maneras en que las formas del caracol se evidencian en su trabajo como artista, cosa que cualquier persona puede observar empíricamente, me he interesado más por comprender su obsesión por estos objetos desde una perspectiva de investigador y coleccionista.

Resulta relevante mencionar que Ramírez, además de caracoles, también coleccionaba otros elementos: objetos precolombinos, arte y flores. En cuanto a su colección de objetos precolombinos, en ella se encuentran, entre otras cosas, esculturas de pequeño y mediano formato, vasijas, vasos, textiles, instrumentos musicales y joyas, agrupando un total de ciento cuarenta y cuatro ejemplares.<sup>1</sup> Hay elementos de varias culturas nativas colombianas y algunos pocos incas y aztecas, probablemente traídos a Colombia a partir de algunos de sus viajes a México y Perú. La mayoría de esta piezas precolombinas se hallaban a lo largo de toda su casa y finca. Recuerdo con mucho gusto las esculturas antropomórficas de mediano y gran formato que se veían en sus jardines como personajes que habitaban el espacio, compartiendo con el paisaje entre las flores y árboles, entre unas cuevas formadas por piedras gigantes que tenía en su finca.

Su colección de arte probablemente inició mediante intercambios de piezas suyas con amigos y colegas. En su casa en Suba tenía varias de diferentes artistas: en el *hall* de entrada había en la pared una pequeña obra de Jesús Soto, era una caja negra con líneas horizontales blancas y encima, en un segundo plano, tenía fragmentos azules y negros, creando la típica confusión óptica del trabajo del venezolano. Arriba de la chimenea de su sala tenía un óleo de gran formato de Enrique Grau, una *María Mulata* corriendo bajo la lluvia. En el

<sup>1</sup> En octubre del 2004 el arqueólogo Hernán Ordóñez Hurtado, en representación del Instituto Colombiano de Antropología e Historia, hizo un Estudio de Registro de Bienes Muebles Pertenecientes al Patrimonio Arqueológico de la Nación. El resultado de ese estudio se publicó en un informe donde registró cada una de las características físicas e históricas de las 144 piezas de la colección de precolombinos de Ramírez Villamizar. Actualmente esta colección se encuentra en el Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar en Pamplona, Norte de Santander.

estudio, junto a su biblioteca, estaba colgada una de las muñecas dentro de una caja blanca de Berardo Salcedo. Encima de la mesa del comedor tenía un recipiente cerámico de Beatriz Daza que usaba como florero. Una tela rasgada de Lucio Fontana adornaba las escaleras. Este grupo de piezas de arte sufrió una transformación significativa en el tiempo. Poco a poco fue creciendo y finalmente dio un giro muy grande en 1990 al fundar el Museo de Arte Moderno Ramírez Villamizar en Pamplona, Norte de Santander, su ciudad natal. Con la fundación del museo su colección privada de arte pasó a ser pública y se evidenció un fuerte interés por conseguir más obras de muchos artistas colombianos y extranjeros para enriquecer el patrimonio de su museo. Actualmente esta institución cuenta con trabajos de aproximadamente noventa artistas diferentes.

En cuanto a su afición por las flores, en especial las orquídeas, puede discutirse la idea de que haya sido una colección, sin embargo, mis recuerdos de su relación con ellas me hace pensar en la actitud de un coleccionista. Dentro de la biblioteca de Ramírez he encontrado varios libros sobre el tema. Además de cultivarlas, leía e investigaba sobre orquídeas. En su finca de la Vega, a unos cuantos metros de la casa, construyó unas estructuras en guadua y alambre para colgar sus flores. Eran seis o siete de esas estructuras, donde largos palos de guadua eran sostenidos por algunas patas de unos dos metros de altura. A lo largo de esos palos dispuestos de manera horizontal colgaban muchas orquídeas soportadas por alambres. Ramírez buscaba constantemente nuevos especímenes y le gustaba compartir con sus visitantes su tesoro, presentando y hablando de cada uno de sus miembros. Es posible decir que los elementos descritos funcionan para argumentar que efectivamente coleccionaba flores.

Ramírez Villamizar era un coleccionista. Precolombinos, arte y flores formaban algunas de sus aficiones. Sin embargo, como se mencionó, su principal obsesión fueron los caracoles. Recuerdo que la colección de conchas se encontraba en dos grandes vitrinas, en una especie de segundo nivel que tenía la sala de su casa en Suba, muy cerca de una mesa de trabajo donde dibujaba y preparaba maquetas de cartón para lo que serían sus esculturas en metal. Muy cerca también había una chimenea y la mesa de comedor donde hacía visita con sus amigos y familiares. Era evidente el protagonismo de su colección dentro de la casa, los caracoles estaban tan cercanos a su espacio de trabajo como a sus espacios de ocio. El hecho de estar en vitrinas habla también de su intencionalidad; estaban protegidos de cualquier elemento externo, había una relación privada con ellos, pues él era el único con acceso a su manipulación, pero a la vez estaban contenidos en estos muebles que establecen una relación pública con cualquier observador. Al ser vitrinas se invitaba al visitante a acercarse a apreciar su tesoro. Desde su muerte, ocurrida en agosto de 2004, sus caracoles fueron donados al Museo del Mar en la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá. Cuatro años después asistí a este lugar y los pude ver de nuevo. La universidad se encargó de hacer un estudio bastante juicioso de clasificación y

explicación de cada uno de ellos. El informe final está condensado en un libro *Colección de moluscos donados por el maestro Eduardo Ramírez Villamizar*,<sup>2</sup> en el que se referencian todos los objetos junto a una foto y una explicación de sus características biológicas. En este informe se afirma que el número de miembros es de aproximadamente mil ochocientos.

Pude evidenciar que junto a los caracoles, el artista también donó sus libros sobre el tema, treinta y cinco en total. De esos libros, ocho son sólo de fotografías, nueve de coleccionismo, quince de biología, malacología —estudio de moluscos— y conquiliología —estudio de moluscos con conchas— y tres hablan sobre el uso o la simbología de los caracoles para diferentes culturas humanas en diversos espacios geográficos y temporales. Como buen coleccionista, Ramírez se interesó por estudiar a fondo su objeto; su compromiso no fue simplemente recoger y acumular grandes cantidades de caracoles sino también conocerlos en sus características físicas, biológicas y sociológicas.

## RELACIÓN EMOCIONAL ENTRE EL COLECCIONISTA Y SUS OBJETOS

Jean Baudrillard (1994) habla de dos características intrínsecas de los objetos: su posesión y su uso. Según este autor, “(...) los objetos tienen dos funciones: pueden ser utilizados o pueden ser poseídos” (Baudrillard, 1994, p. 8). En el caso del coleccionismo, los objetos existen para ser poseídos, la acumulación de objetos dentro de una colección responde a varios intereses que son explicados por algunos autores en diferentes sentidos. Werner Muensterberger (1994) explica que la afición de coleccionar puede ser entendida como la “(...) selección, adquisición y posesión de objetos de valor subjetivo” (Muensterberger, 1994, p. 4). Al tener valor subjetivo, el coleccionismo se caracteriza por ser una modalidad de posesión y relación con los objetos que implica un fuerte compromiso emocional.

Generalmente el coleccionista recuerda las condiciones en las cuales consiguió los diferentes objetos, esto hace que no sólo se aprecie el objeto por lo que es, sino por lo que este recuerda o representa. Dentro de una carpeta de documentos de Ramírez Villamizar he encontrado una carta escrita por su amiga, la artista alemana-venezolana Luisa Richter, el texto dice: “Bogotá, mayo de 1984. Querido Eduardo: Te quiero dar las gracias de manera muy especial por el maravilloso día que pasé en tu casa. Te envío para tu colección de caracoles este collar. Recibe un cariñoso abrazo. Luisa Richter”. El regalo que le hace Richter a Ramírez funciona para ejemplificar la idea de la relación emocional entre el objeto coleccionado y su poseedor. En este caso, el objeto recuerda un encuentro

<sup>2</sup> La investigación y clasificación de la colección fue realizada por la bióloga Mónica Puyana, contratada por el Museo del Mar de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

entre dos personas, pero en otros casos puede recordar viajes, lugares, paisajes, etc. Otro ejemplo de esto se puede identificar en las anécdotas narradas en el artículo “Laberintos, caracoles y conchas” publicado en la revista *Diners* en 1997: “Hoy, con 75 años, está rodeado de muchos amigos que conocen su afición y que le regalan caracoles. Especialmente recuerda cuando Álvaro Castaño Castillo le trajo un caracol de la isla Mauricio, Madagascar, en el océano Índico. Tampoco olvida la ocasión en que viajó a Cuba pensando traer algunos caracoles a sabiendas de no poder obtenerlos —está prohibido sacarlos del país—. Sin embargo, cuando estaba a punto de abandonar la isla fue sorprendido con un regalo: una caja llena de caracoles de colores” (“Laberintos, caracoles y conchas”, 1997, p. 61).

La relación emocional entre el coleccionista y sus objetos se puede evidenciar en diferentes situaciones, puede ser transmitida de muchas maneras alternas al básico hecho de acumularlos. Esta situación se puede observar en una serie de obras de Ramírez Villamizar que de alguna u otra manera materializan esa relación emocional entre él y sus caracoles. Esta serie está compuesta por tres acuarelas figurativas (1977, 1988 y 1988 respectivamente). Veo en estas obras un elemento que demuestra que la mirada de Ramírez a los caracoles no ocurre sólo por elementos estructurales que tanto llamaron su atención. En una entrevista publicada en el texto *Así hablan los artistas* de María Cristina Laverde y Álvaro Rojas (1986), Ramírez explica su amor por los caracoles, amor relacionado con el contexto natural de playa y mar: “(...) cuando regresé a Colombia, después de doce años de estar fuera, anhelaba vivir en Cartagena. Bogotá nunca me ha gustado por su arquitectura y su agresividad. Quise comprar una casa en la Cartagena antigua y cuando prácticamente la tenía negociada, me la quitó un mejor postor. Y odié a Cartagena y a cada uno de sus habitantes y esto, unido a mi amor y admiración por el mar, me permitió robarle un pedacito a este mar y traerme sus conchas y caracoles” (Ramírez en: Laverde y Rojas, 1986, p. 138). Teniendo en cuenta esta afirmación es posible argumentar que su relación con los caracoles incluye elementos emocionales y subjetivos ligados a la personalidad y gustos del artista. Las tres acuarelas mencionadas aluden a sus viajes a la isla caribeña de Providencia, funcionan como recuerdos de sus visitas a esos espacios de la naturaleza que tanto le apasionaban. Se observa a través de estas obras una relación emocional con el caracol ligada a la memoria y al encuentro con objetos y lugares amados. Pablo Neruda, quien también poseía una colección grande de caracoles, escribió poemas sobre ellos; Ramírez Villamizar los pintó.

La explicación que da a su obsesión por los caracoles no sólo permite comprender sus tres acuarelas como evidencia de esa relación emocional, sino también repensar la idea de coleccionar en ese mismo sentido. Según Baudrillard (1988), el coleccionista “(...) invierte al objeto de poderes especiales y lo convierte en un sustituto simbólico en el que se transfieren deseos que difícilmente podrían expresarse en otros planos” (Baudrillard, 1988, p. 99). El objeto

coleccionado puede ser comprendido como una representación física de un deseo, de una situación emocional inmaterial. El caso de Ramírez puede funcionar en ese sentido, su admiración por el mar, por la playa, y su frustración por no poder vivir en ese espacio, lo han llevado a coleccionar caracoles. Se puede afirmar entonces que su colección es también una colección de mares. Resulta llamativo pensar en Ramírez acercándose uno de ellos al oído y escuchando el ruido del mar, trayendo la playa a su casa. En ese mismo sentido pueden funcionar sus tres acuarelas; son caracoles, mares, isla y playa en papel y acuarela. Son mecanismos diferentes al coleccionismo para apropiarse de esos espacios y objetos que admiraba y recordarlos.

## CONTINUIDAD

Además de la relación emocional entre el objeto y su coleccionista, otra de las características importantes ligadas a la idea de coleccionar es la continuidad. Es interesante observar cómo en muchos casos lo que importa más al coleccionista no son los objetos que ya tiene sino los que le hacen falta, “(...) la ausencia cobra una importancia mayor que la presencia del objeto, la falta actúa como motor impulsor de la práctica recurrente” (Muensterberger, 1994, p. 12). Una de las características más llamativas de una colección es que siempre cambia, que no es estática, que se debe luchar para que continúe en el tiempo.

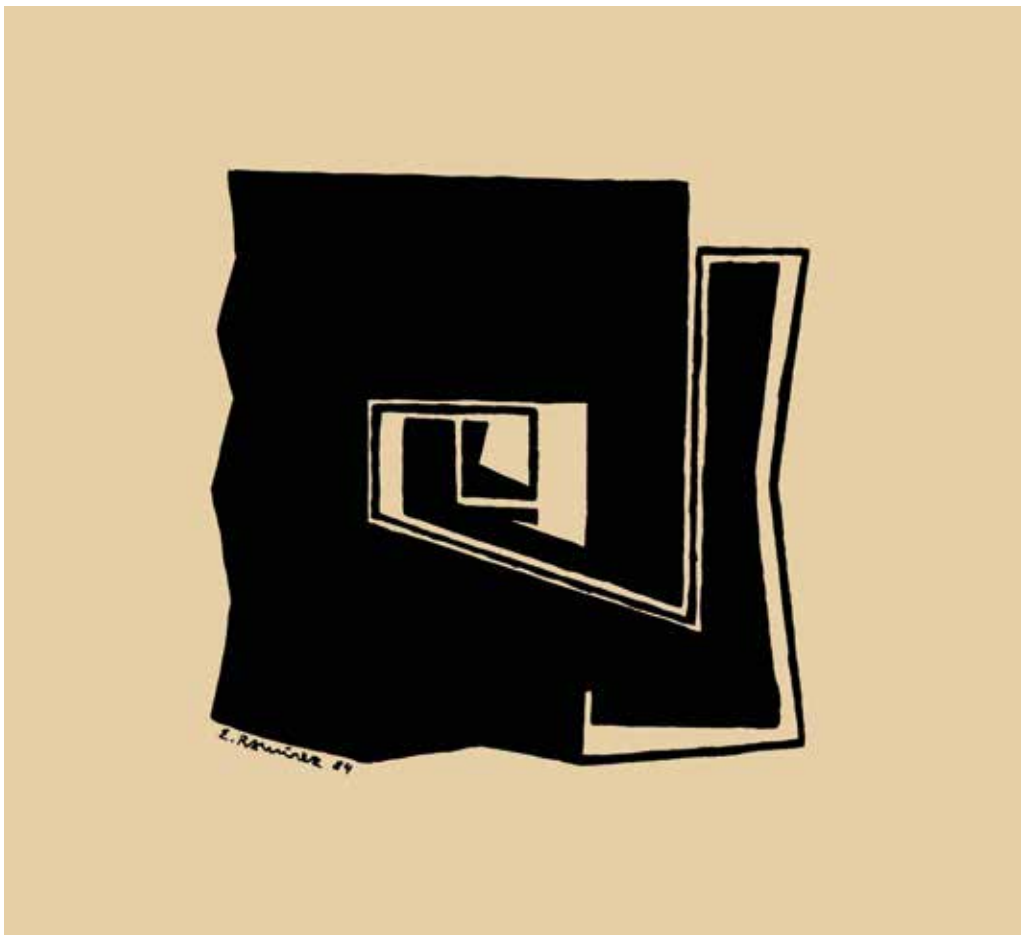
En las vitrinas donde Ramírez guardaba y exponía sus caracoles existían tres objetos que sobresalían: tres grandes caracoles blancos de aproximadamente 15 centímetros de alto, 20 de ancho y 7 de profundidad, todos fabricados en cartón-paja de su autoría.<sup>3</sup> Estos objetos son el aporte del artista a su colección, a esa continuidad tan central dentro de la acción de coleccionar. En esa idea de acumular todos los caracoles posibles, incluyó algunos contruidos por él mismo. El concepto de ausencia, intrínseco a la idea de coleccionar, funciona allí como motor para la creación artística. Ramírez integró el trabajo como artista en su colección, aportó objetos contruidos por el hombre a su acervo de objetos “contruidos” por la naturaleza.

En un sentido similar al explicado antes, dentro de las vitrinas donde guardaba sus caracoles también se encontraban diez conchas de cerámica fabricados por diferentes comunidades indígenas prehispánicas de Colombia. La mayoría de ellas son instrumentos musicales, específicamente ocarinas. Es interesante observar cómo en este caso se mezclan dos de las colecciones de Ramírez, algunos objetos de sus precolombinos pasan a ser parte de su grupo de caracoles. Se observa entonces que en ese impulso por adquirir la mayoría de objetos posibles

<sup>3</sup> En 1980 Ramírez hizo copias de estos tres caracoles en aluminio pintado con esmalte blanco, las dimensiones se mantuvieron iguales.

para su colección, Ramírez no sólo incluye sus tres caracoles de cartón, sino también diez fabricados por otros humanos. No es objeto de este texto analizar la influencia de la producción de imágenes precolombinas en la obra de Ramírez. Sin embargo, llama mucho la atención que casi todos esos caracoles precolombinos contienen diseños y dibujos abstractos hechos por sus creadores. El mismo Ramírez afirma que se interesó por los procesos de abstracción y producción de imágenes de estas culturas, procesos muchas veces ligados a su simbología y cosmogonía: “(...) yo creo que ellos me han influenciado mucho en mi trabajo; porque además de que todo entra por el ojo y todo nutre, pienso también que todo lo que le gusta a uno lo influencia. Y como aquí no tenemos un Louvre, no disponemos de un museo donde se vea la pintura europea y toda la gran pintura, pero tenemos sí, el Museo del Oro, pues yo me voy allí y me estoy horas enteras, y salgo con la boca abierta y maravillado, asombrado de la creatividad, del gran sentido de la forma innato en aquellas gentes tan remotas, que hoy las ha ganado para sí el arte, las ha rescatado” (Ramírez en: Panesso, 1975, p. 106).



25 | *Caracol*, 1979

## AUTODEFINICIÓN A PARTIR DE LA COLECCIÓN

Aparte de la relación emocional entre el objeto y su coleccionista y la idea de continuidad, hay otro elemento ligado al tema que puede aportar ideas para comprender la relación entre Ramírez, su trabajo y su admiración por los caracoles. Los objetos de una colección pueden ser comprendidos como el vehículo a través del cual se expresan deseos, pero también contribuyen a crear un sentimiento de identidad, “(...) funcionan como fuente de autodefinición” (Muensterberger, 1994, p. 7). Desde ese punto de vista, los objetos permiten reconstruir una historia subjetiva, objetivada en la selección de cosas. Son el medio por el cual se establecen identidades.

En el caso de Ramírez Villamizar, no sólo su colección de caracoles lo autodefine, se pone de manifiesto en algunas de sus obras la materialización de emociones ligadas a ese objeto natural. Las tres acuarelas *Caracol en Providencia* representan sus deseos de vivir en la playa y el mar, de recordar esos espacios que tanto quería. Los tres caracoles de cartón simbolizan su obsesión por las conchas, su deseo de recoger la mayor cantidad de estos objetos, deseo que lo lleva a aportar miembros contruidos por él mismo a su serie de piezas acumuladas. Además de esos dos grupos de obras, existe una pieza llamada *Caracol autorretrato* (1968) que funciona como un ejemplo claro de esta idea. *Caracol autorretrato* fue hecha en acrílico blanco durante el periodo en que Ramírez vivió en Nueva York (década de 1960). En su composición se pueden identificar tres fragmentos diferentes: uno grande que contiene al segundo más pequeño —en la mitad—, y uno tercero contenido por el segundo —en el centro—, sus formas describen una espiral que evidentemente hace referencia a la espiral de la concha de un caracol. En la entrevista realizada por María Cristina Laverde y Álvaro Rojas (1986), el artista afirma que nombró esta obra así por “(...) mi personalidad. Soy una persona introvertida, que no gusta de la publicidad, ni de toda esa cosa pomposa... esta forma de espiral, en caracol, que se envuelve a sí misma la utilicé en muchas de mis obras” (Ramírez en: Laverde y Rojas, 1986, p. 136). Por lo que recuerdo, Ramírez era una persona introvertida. Su vida giraba en torno a muy pocas personas, algunos amigos y familiares, no salía mucho de su casa, no asistía a eventos si no era completamente necesario. Los últimos años pasó gran parte del tiempo en su finca, salía los jueves en la mañana y regresaba los lunes o martes, visitaba a sus hermanas y a algunos sobrinos, y regresaba a su soledad. En *Caracol autorretrato* se materializa esa identidad o autodefinición de la que habla Muensterberger (1994) al referirse a la colección, existe una conexión emocional muy personal en cuanto a la forma de ser de Ramírez con sus objetos y eso se refleja en su trabajo como artista.

## SERIALIDAD

Según Baudrillard (1988), “(...) la serie es más importante que el objeto mismo, ya que en ella se expresan, a través de la manipulación de objetos, la necesidad de control sobre un mundo imaginario” (Baudrillard, 1988, p. 112). La idea de coleccionar tiene como eje central la repetición, la búsqueda y acumulación de objetos con características similares. Es claro que los objetos nunca serán iguales, implica saber distinguir y apreciar las sutiles diferencias entre lo recopilado. Sin embargo, la idea de repetir una acción constantemente tiene que ver mucho con la espiral, el caracol repite su forma, como afirma Ramírez, “(...) es una forma que se envuelve a sí misma” (Ramírez en: Laverde y Rojas, 1986, p. 136), siguiendo un patrón de serialidad y secuencia. Es curioso pensar en una colección, que es repetición y serialidad, de un objeto que es, entre otras cosas, igualmente repetición y serialidad.

En suma, la mirada a Ramírez como coleccionista ha permitido identificar cuatro elementos clave con respecto a la relación del personaje, su obra y sus caracoles. En primer lugar se presenta la idea de la colección como un elemento de construcción de una identidad, como elemento de autodefinición. El interés de Ramírez en los caracoles lo ha llevado a reflexionar acerca de su forma y la relación entre ella y su manera de ser. La personalidad introvertida y tímida de Ramírez es representada materialmente en la forma autoenvolvente del *Caracol autorretrato*. En segundo lugar se habla de la continuidad, y una de las características centrales de una colección es que nunca se acaba, que siempre falta algo, la motivación para seguir acumulando objetos es la ausencia, es saber que existen más objetos esperando ser adquiridos. En ese sentido se comprenden sus tres caracoles de cartón: al insertarlos dentro de su grupo pueden ser comprendidos como aportes fabricados por el artista a su acumulación de objetos. Entonces la ausencia no sólo invita a seguir buscando miembros para la colección, sino que en el caso de Ramírez lo invita también a crearlos. En un sentido muy parecido, la inclusión de diez caracoles precolombinos dentro de ella evidencia una estrategia para extenderla, para darle continuidad. En tercer lugar se identifica una relación emocional con el caracol. Cada pieza trae un recuerdo, una historia. Además, Ramírez habla de su amor por la playa y el mar, sus declaraciones acerca de las razones por las cuales colecciona caracoles, junto con sus tres acuarelas *Caracoles en Providencia*, definen esa relación emocional que todo coleccionista sostiene con su objeto. Finalmente se enuncia la idea de serialidad, la importancia de mantener unas características comunes a todos los objetos acumulados, pero a la vez saber distinguir las sutiles diferencias entre ellos. La idea de serialidad adquiere un matiz muy interesante al hablarse de una colección de caracoles; la repetición es tan cercana a la idea de coleccionar como a la forma del caracol.

## ENTRE LA RAZÓN Y LA PASIÓN

Impreso en una pared de una de las salas del Museo de Arte Ramírez Villamizar en Pamplona hay un texto de la crítica de arte argentina Marta Traba que habla del artista como alguien que “(...) no ha permitido que nada irracional ni pasional se infiltrara en sus obras (...) la obra de Ramírez Villamizar no se relaciona con ninguna condición externa determinante; sólo con la meditación llevada a sus introspecciones más solitarias, desmembrada del caos, isla dura, acantilado donde se consuma un nuevo acto de fe, el del hombre en su razón y en su poder ordenador”.<sup>4</sup> En la bibliografía que habla sobre Ramírez Villamizar y su obra es muy común encontrar apreciaciones como la anteriormente citada, el artista es encasillado dentro de un proyecto de abstracción en el arte ligado más hacia lo autorreferencial, hacia lo puramente formal. En 1956 el crítico de arte polaco Casimiro Eiger escribió: “Para Eduardo Ramírez Villamizar la abstracción es una verdad absoluta, un valor inalterable. No es una etapa más en medio de su propia evolución, ni una de las muchas expresiones pasajeras, iguales todas en cuanto a su significado, que la humanidad inventa de cuando en vez y bautiza con el nombre de estilos. Ni un mero modo de captar algo del misterioso equilibrio de las formas, de sus consonancias presentidas, lineales y colorísticas, equivalencias oscuras que el genio del hombre saca del caos natural y coordina en forma de obra definitiva, ordenada y bella. Ni es una expresión del tiempo, ya que por su índole misma es eminentemente intemporal. No. Para Ramírez Villamizar el arte abstracto es la expresión más alta y más pura del esfuerzo creador en sí. Es la fórmula lógica que permite —desechando todo lo extraartístico: el recuerdo, la emoción extraña, las impurezas vitales— aprisionar y, ante todo, crear el mundo incorrupto del arte, en su esencia sin escorias, en su armonía sin falta. Es la creación absoluta, libre e integral, la que responde a la tentación eterna del hombre implicada en la promesa demoníaca *Ereis sicut dei*. Es belleza sin aditamentos” (Eiger, 1956, p. 14).

Este tipo de acercamientos a la obra de Ramírez están enmarcados dentro de un contexto particular y consciente que en varios momentos históricos pretende un proyecto político y discursivo frente a lo que debía ser el arte colombiano y latinoamericano. A finales de los años cincuenta y durante la década de los sesenta, estos personajes hablaron de Ramírez como uno de los pioneros de la abstracción en Colombia. Abstracción vista en ese momento como autorreferencial, fría, racional, ligada en muchos casos a corrientes de la abstracción como el expresionismo abstracto norteamericano. Según la artista e historiadora Beatriz González (1997), “La actitud crítica fue uno de los signos del arte colombiano en la década de 1960. En cuanto a la crítica profesional, la

<sup>4</sup> Este fragmento es tomado del texto “Un poder ordenador” publicado en el catálogo de la exposición *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Alberto Barco Editor, Bogotá, 1963.

ejercieron esencialmente tres escritores extranjeros: el polonés Casimiro Eiger, el austríaco Walter Engel y Marta Traba. Las polémicas de la década se centraron en tres temas diferentes en forma pero iguales en el contenido, porque conducían a una disputa sobre el arte moderno y su asimilación por parte del arte latinoamericano: el realismo socialista contra el expresionismo abstracto, el nacionalismo contra el internacionalismo y el arte figurativo contra el abstracto” (González, 1997, p. 2). Bajo esos parámetros que regulaban esa importante época de la crítica de arte en Colombia se caracterizó a Ramírez Villamizar como un abstracto purista. Caracterización que por la fuerte influencia de estos críticos en toda la esfera del arte se ha mantenido en algunos sectores hasta hoy. Se ha hecho una especie de institucionalización de esas ideas que resulta, en muchos casos, contradictoria con lo que el trabajo de Ramírez describe.

Las varias relaciones que he intentado demostrar entre el artista, su colección de caracoles y su vida ponen de relieve que su trabajo, a pesar de contener muchas de las más tradicionales características del arte abstracto, se alimenta de elementos externos a lo meramente racional, ordenado e inorgánico. Esa afirmación contradice los planteamientos de Marta Traba y Casimiro Eiger acerca de la obra de Ramírez. No sólo la relación de coleccionista y artista con la forma de los caracoles sustenta esa idea; dentro de su obra abstracta hay referencias a temas que Eiger (1956) define como “extraartísticos”. Algunos ejemplos de esto son: *El Dorado* (1958), mural construido para el edificio del Banco de Bogotá; toda su serie de esculturas en hierro oxidado *Recuerdos de Machu Picchu* (principios de los años ochenta) y los relieves *Pectoral precolombino* (1979) y *Objeto ritual* (1958), obras que demuestran una mirada al mundo precolombino; el mural *Horizontal y curvo* (1964), realizado para la Biblioteca Luis Ángel Arango, pone de manifiesto un acercamiento a la música, a las formas que ella genera. En tercer lugar las esculturas en hierro oxidado *Nave espacial* (1986), *Flor cohete* (1965) y *Saludo al astronauta* (1964), que plantean una mirada a la ciencia y a la “carrera espacial”. Su primera escultura, *Homenaje a Gaitán Durán* (1964), que alude al poeta, y una serie de doce dibujos titulada *La noche estrellada de Van Gogh*, donde Ramírez hace un juicioso estudio de la famosa obra del pintor holandés.

En ese mismo sentido, la pasión por la naturaleza era una constante en la vida de Ramírez, quien dedicaba mucho tiempo y esfuerzo en mantener los jardines de su casa y finca, donde pozos de agua en piedra, montones de orquídeas, bromelias, árboles de todo tipo, lagos artificiales con bailarinas gigantes y una huerta con diferentes tipos de hortalizas para cocinar y preparar té se mezclaban con sus esculturas regadas por el espacio abierto. Recuerdo que en los jardines de su casa en Suba varias esculturas se mezclaban de manera especial con el paisaje, había una gran escultura en metal oxidado en medio de un pequeño lago, algunas otras colgadas de ramas y juncos, y una serie de seis o siete recostadas sobre troncos de árboles cortados. Tenía en su finca una estructura de metal en

forma de columna que en lo más alto contaba con varias varillas afiladas donde él ponía pedazos de naranja, banano y otras frutas para que los pájaros se acercaran a comer y pudieran estar cerca a su casa. Entonces no sólo parte significativa de su obra hace referencia a la naturaleza, sino que en su vida logró una comunión bien particular entre ambas cosas. Hay un grupo de obras que además de tener relación directa con el caracol, también aluden a otros elementos de la naturaleza, *Caracol pájaro* (1978) y *Caracol flor* (1968) son dos ejemplos de esto. El artista trabaja a partir de las formas de la naturaleza y logra crear unas nuevas ideas de naturaleza construida por el hombre.

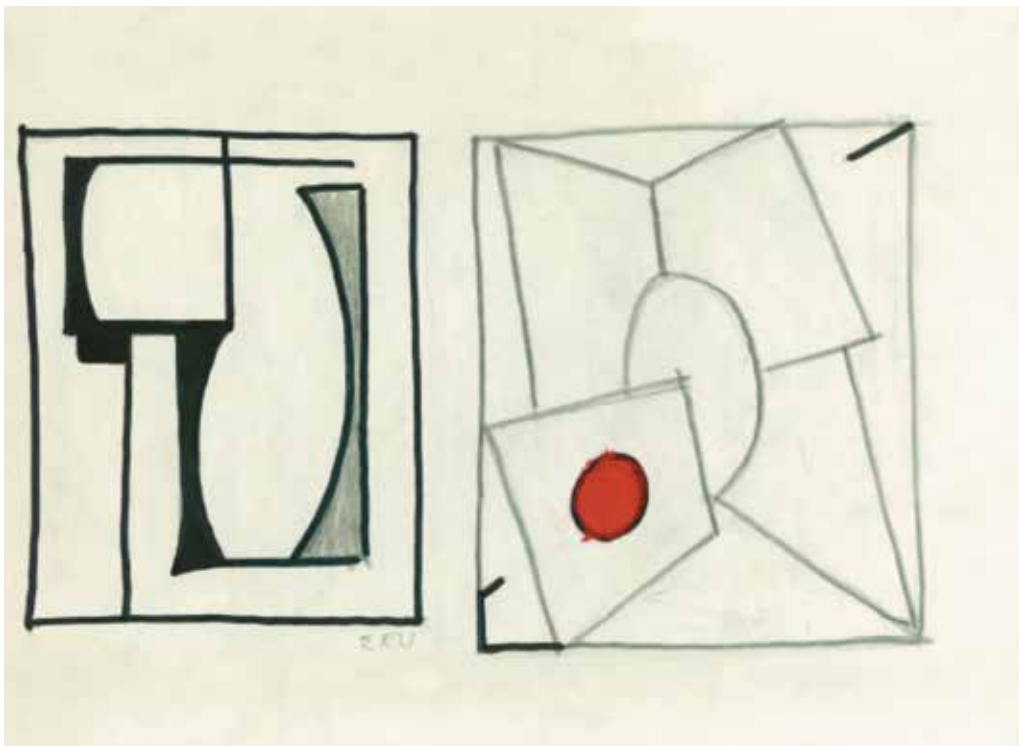
## DE VUELTA AL DIBUJO

Haciendo un ejercicio propio de espiral para terminar este texto vuelvo a hablar del dibujo, vuelvo a mencionar esa actitud obsesiva de Ramírez con el ejercicio artístico y la investigación.

Además de la referencia a elementos externos al arte como la naturaleza y lo precolombino, hay otra situación presente en la obra Ramírez que funciona como argumento para comprender su trabajo como algo que va más allá de la racionalidad y frialdad de la abstracción —asimilada así por críticos como Marta Traba y Casimiro Eiger—: sus miles de dibujos, variables en temas, que van desde retratos de monjas muertas y ángeles, pasando por frutas, flores, pájaros, ciudades, serpientes, figuras precolombinas, copias de obras de otros artistas, hasta bocetos para sus esculturas y murales. Como se mencionó, muchos de ellos son abstractos, pero también muchos son figurativos.

Vuelvo al tema de los dibujos, pues en ellos consigo identificar un resumen de lo que fue la actitud frente a la vida, el arte y la abstracción de Ramírez. Se repite la anécdota: algunas veces con mucho gusto y otras veces un poco obligado, el artista me enseñaba su técnica favorita en el dibujo. Aún recuerdo que tomaba el papel, lo ponía sobre una mesa, en su mano derecha tomaba el lápiz y cerraba los ojos, hacía varias líneas desordenadas sobre el papel y luego abría los ojos. A partir de lo que había en el papel empezaba a construir figuras y composiciones, empezaba a ordenar lo desordenado, a darle forma racional a lo hecho irracionalmente. Luego controlaba que yo siguiera los mismos pasos y me observaba fijamente para que no abriera los ojos o hiciera alguna trampa. En estos ejercicios de dibujo se identifican dos estados de creación: lo irracional y lo racional, dos estados que pienso están presentes en toda su producción, incluyendo por supuesto sus piezas relacionadas con el caracol. Hay una declaración del artista que considero central para comprender esa actitud: “No dejo que la geometría domine mi obra. Creo que la expresión y la sensibilidad tienen que dominar los materiales. Lo que primero debe tener una obra de arte es poesía; sin poesía, sin misterio, sería apenas geometría, y esta, sola, no es arte”

(Ramírez en Morais, 1984, p. 42). Puede afirmarse que la conexión entre Ramírez, el caracol y el dibujo es una muestra de esa relación en dos sentidos que sostuvo con la vida y con el arte. Relación desde la razón y desde la emoción. La mirada de este artista al caracol es en alguna medida racional, fría, calculada y muy centrada en comprender las estructuras básicas de este elemento natural para aplicarlas en sus obras y en su proceso de abstracción. Sin embargo, esa mirada cargada de esos adjetivos es también un acercamiento a su objeto de colección y a la naturaleza, elementos llenos de irracionalidad, orden, romanticismo, pasión y figuración. La observación que hace del caracol y sus infinitos ejercicios de dibujo demuestran que él y su trabajo se movieron constantemente entre esas dos maneras de acercarse al mundo.



*Boceto pintura, 1954*

## BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Baudrillard, Jean. *The System of Collecting* en: Elsner, John and Cardinal, Roger. Eds. *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London, 1994, pp. 7-24.
- Baudrillard, Jean. “El sistema marginal la colección” en: *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1988, pp. 97-121.
- Eiger, Casimiro. “El arte clásico de Eduardo Ramírez Villamizar (1956)” en: catálogo de la exposición retrospectiva (1945-1985) *El espacio en forma*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, 1985.
- González, Beatriz. “Actitudes transgresoras de una década” en: catálogo sin título: Luis Caballero, Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1997.
- Laverde, María Cristina y Rojas, Álvaro. *Así hablan los artistas*, Ediciones de la Universidad Central, Bogotá, 1986.
- “Laberintos, caracoles y conchas” en: revista *Diners*, N.º 323, Ediciones Gamma, Bogotá, febrero de 1977, p. 61.
- Morais, Frederico. *Utopía y forma en Ramírez Villamizar*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Op. Gráficas Ltda., Bogotá, 1984.
- Muensterberger, Werner. *Collecting, an Unruly Passion. Psychological Perspectives*, Princeton University Press, New Jersey, 1994.
- Panesso, Fausto. *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez V.*, Alcaraván, Bogotá, 1975.
- Thompson, D'Arcy. *Sobre el crecimiento y la forma*, Cambridge University Press, Madrid, 2001.
- Traba, Marta. “Un poder ordenador” en: catálogo de la exposición *Seis artistas contemporáneos colombianos*, Alberto Barco Editor, Bogotá, 1963.
- Tucker, Robert. *Sea Shells of the World: A Guide to the Better-Known Species*, Golden Press, New York, 1962.

# HOMENAJE A LOS ARTÍFICES PRECOLOMBINOS

EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR

1989



11 | *Untitled*, 1984

Mi entusiasmo por todas las expresiones de la estética precolombina, desde la arquitectura hasta la orfebrería, pasando por la escultura y la cerámica, ha estado siempre marcado por la admiración y el estudio. Ha sido una fecunda fascinación de la cual he derivado valiosas lecciones y experiencias. En esa fuente he adiestrado con gran fervor mi sensibilidad. Lo que ha significado, a esta altura del camino, una larga y estimulante devoción que se remonta a muchos años atrás.

Cuando en 1957 fui encargado de pintar un mural para el Banco de Bogotá, la luz y la arquitectura del lugar señalado me condujeron irremediablemente a una solución en tres dimensiones. Procurando extraer la fuerza de los relieves en piedra que exhibe la arquitectura precortesiana de México y el vigor de los relieves barrocos en madera dorada que me deslumbraron desde niño en los altares de las iglesias de Pamplona, mi ciudad natal, surgió *El Dorado*, una de mis primeras obras públicas y uno de mis primeros intentos por aprehender el espíritu del arte precolombino a través de la geometría. De este mural dijo el crítico brasileño Frederico Morais: “Sea por sus dimensiones, sea por el uso del pigmento dorado, sea, en fin, por la osadía de esos ritmos francamente abstractos en obras públicas, en un país considerado hasta entonces territorio privilegiado de la figura, este mural libera el arte de Colombia de cierta timidez provinciana, proyectándose hacia el futuro, al mismo tiempo que rescatando ciertos aspectos de la tradición artística del país”. El tema de la serpiente precolombina ha vuelto intermitentemente en mis pinturas, relieves, esculturas, siempre igual y siempre diferente.

Uno de mis más reiterados y placenteros rituales de este continuo aprendizaje han sido las visitas al Museo del Oro, lugar privilegiado que desafía mis emociones y alimenta mi imaginación cada vez con renovada sorpresa. A la emoción estética que me transmiten esos objetos sabiamente resueltos en la más refinada geometría, se une un misterioso recuerdo sagrado que instaaura puentes entre el antiguo orfebre y el escultor de hoy, ambos aguijoneados por la búsqueda de soluciones a sus teoremas. Y cada vez que visito el museo tengo la innegable certeza de gozar de auténticas obras de arte, reflejo de una evolucionada espiritualidad y de un sutil intelecto. Por haber sido elaboradas precisamente en oro, el metal que Papini viera como el estiércol del diablo, que todo lo corrompe, todas esas joyas de la orfebrería prehispánica auguraron, paradójica y fatalmente, el exterminio de sus propios gestores: la codicia de los conquistadores y el celo intolerante de los misioneros fueron la conjunción fatal y definitiva en la extinción de nuestro pasado precolombino. Quedan hermosísimas piezas que aún cautivan nuestro asombro. Y que deberían ser obligado material de estudio para nuestros jóvenes artistas, pues estas obras precolombinas, heredad y legado irrenunciable, son más válidas y elocuentes que las academias y las enciclopedias. Por ello, invito a estudiantes y estudiosos a visitar con frecuencia y con atención el Museo del Oro, mina de belleza que alecciona y enriquece.

También en mis viajes por Mesoamérica y por la cordillera de los Andes he vibrado con la majestad de la estética precolombina. Los centros ceremoniales de Tikal y Machu Picchu me revelaron hondas experiencias y satisfacciones. En lo alto de las montañas andinas fui asaltado por una estremecedora emoción estética durante los dos días con sus noches en que me fue permitido vivir en la ciudad inca. Rodeado de solemnidad y silencio, percibí la unidad y la armonía de esas piedras grandiosas, metamorfoseadas con los cambios de la luz peruana. Al abrigo del amanecer o de la noche, bajo la lluvia, entre la niebla, cada piedra emitía una energía sagrada y propia. Sentí que mi obra se beneficiaba del gran influjo de esa estética milenaria e impasible. Machu Picchu me abrió otras puertas sensoriales, señalando una ruta diferente y gozosa. Imaginé una de mis esculturas puesta en ese entorno y la vi resistir victoriosa la cercanía de las arquitecturas incas y de los picachos andinos y, aún más, me pareció que los dioses antiguos aprobaban esta información.

Recordé los sentidos versos de Neruda desbordado en una alta catarata de metáforas y buscando las huellas del hombre que habitó esta ciudad y las razones de su extinción: Sube conmigo amor americano, besa conmigo las piedras secretas. Y volví a evocar al sorprendente Borges, quien aún encandilado con las luces de laberintos y bibliotecas, dijo no haber visto ni sentido nada en Machu Picchu.

Un extenso y sólido puente se extiende desde el arte precolombino hasta el arte contemporáneo. Los más importantes artistas europeos de principios de siglo se inspiraron, en buena parte, en el arte de las culturas primitivas. Desistiendo de la preeminencia de la escultura clásica griega, Europa miró con especial deferencia a África, al Oriente Medio, a Mesopotamia. Una importante exposición que exhibió en 1984 el Museo de Arte Moderno de Nueva York demostró con creces la feliz y pródiga influencia del arte primitivo en el arte del siglo xx. Vienen a la memoria los casos magistrales de Picasso con las máscaras del África negra y de Moore con los *chac mool* de los mayas y toltecas del sur de México. Josef Albers también profesó una predilección por la estética prehispánica, especialmente después de su visita a Monte Albán, cerca de Oaxaca.

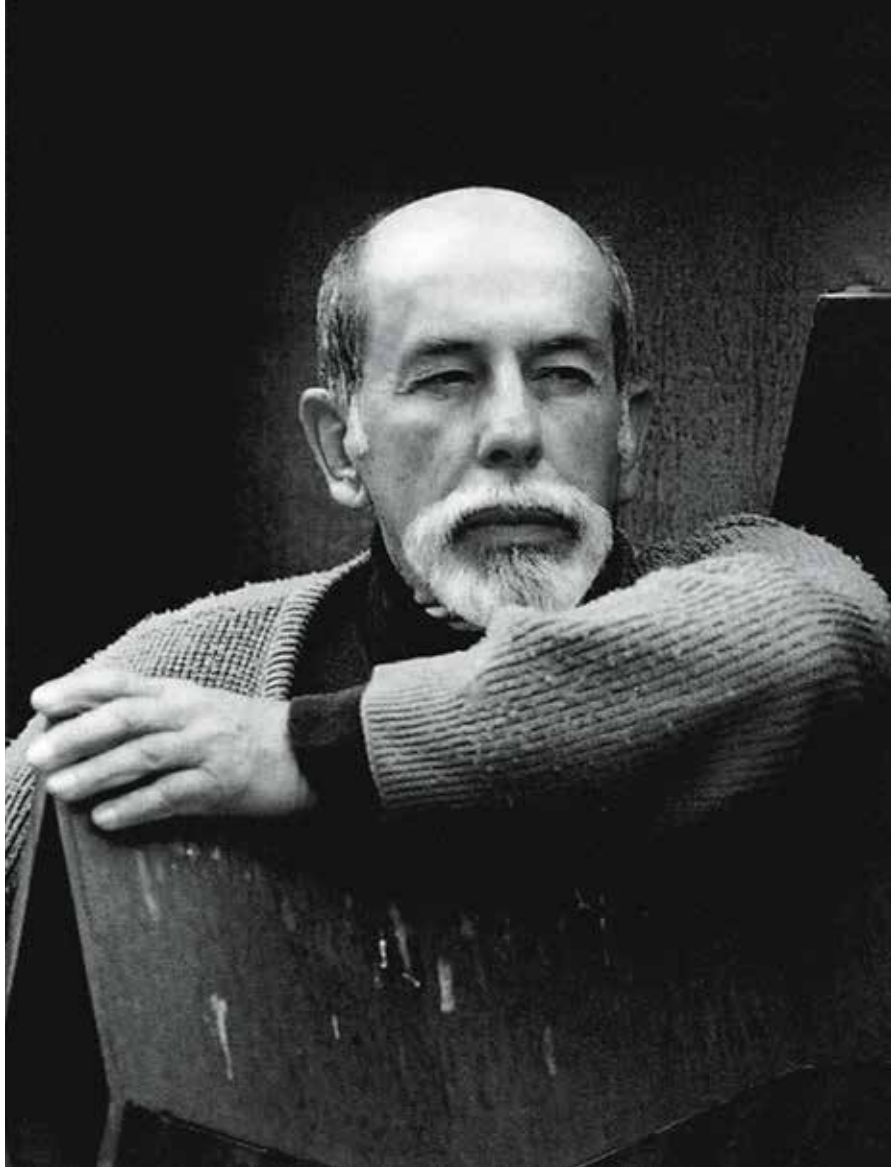
En el contexto de la plástica latinoamericana debe reconocerse una múltiple referencia al lenguaje precolombino en la obra de Rufino Tamayo, Torres García, Fernando de Szyszlo, Wifredo Lam, Carlos Rojas, Antonio Grass, Edgar Negret, Gonzalo Fonseca, Lika Mutal, César Paternosto, Alejandro Puente y Lydia Azout. Artistas que buscan en el legado prehispánico más que temas de inspiración, un generoso caudal que oxigena y enriquece la pintura y la escultura contemporáneas.

En el contexto sudamericano Joaquín Torres García redescubre las formas geométricas, a menudo abstractas, del simbolismo de las antiguas culturas andinas y su obra plástica lo refleja de inmediato. En *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, escrito en 1939, expone las bases teóricas de un arte indoa-

americano. Dice enfáticamente que esas culturas merecían ser incorporadas a lo que él llamaba la gran tradición humana y que además eran el fundamento para un arte americano autónomo diverso del Viejo Mundo. En ese momento en el que Torres García intenta la síntesis del arte moderno de Occidente con las tradiciones precolombinas, su obra adquiere validez profética... Nada parecería más ajeno a la volumetría incaica que las estructuras fabricadas por los artistas rusos creadores del constructivismo; no obstante existe una equivalente concepción constructiva (César Paternosto).

Entre la estética precolombina y la estética moderna la geometría surge como la gran mediadora. Sus leyes se erigen en el instrumento por excelencia que moldea y transforma la materia. Entre las pocas obras que llamaron mi atención en la Bienal de São Paulo 1987 aparecen tres artistas latinoamericanos que encuentran en los lenguajes antiguos de América una relación con su obra actual: Esther Vainstein, del Perú, quien traza en el suelo enormes dibujos geométricos con tierras y arenas de colores recordando los misteriosos trazos en el desierto Nazca; Jaime Suárez, de Puerto Rico, con su obra *Laberinto de tierra y tiempo*, que parece una gran maqueta de ciudad precolombina vista desde el cielo, y Marta Palau, de México, quien ordena cubos de paja de trigo compacta y construye cercados o recintos sagrados que recuerdan construcciones de la antigüedad americana.

Una última palabra sobre mi obra: la utilización que he venido haciendo durante los últimos años de placas de hierro que van oxidándose con el paso del tiempo en la construcción de mis esculturas me planteó serias dificultades. Admirador de la fuerza y nobleza del metal, encantado con la pátina irreplicable con que el óxido y la corrosión visten la escultura, me resultaba difícil aceptar su carácter de elemento finito y perecedero. 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. A esa ley inexorable no lograron sustraerse ni los planetas, ni las civilizaciones, ni nuestro cuerpo orgánico, ni los mármoles griegos. Tengo, pues, la hermosa convicción de que mis esculturas, después de toda una vida irradiando belleza, terminarán por morir, confundándose con el escultor que las concibió y alentó, con los sustratos de la tierra.



EDUARDO  
RAMÍREZ VILLAMIZAR

Eduardo Ramírez Villamizar born in Pamplona in 1922, was one of Colombia's abstract art pioneers. Protagonist of a long and prolific artistic career that began in the 1940s when he entered Universidad Nacional's School of Fine Arts, master Ramírez Villamizar always remained faithful to geometric abstraction since his first encounter with abstract art in Paris in the 1950s. He won the International Guggenheim prize in 1958 and first prize in sculpture in various versions of the National Salon of Artists. Ramírez Villamizar played a fundamental role in the internationalization of Colombian art. For many years he was a prominent figure in the cultural exchange with the most important artistic centers in the world: Paris and New York embraced his work and allowed him to become part of the international artistic sphere. Through rigor, discipline and hard work he set off on the path to painting, went on to create unmistakable reliefs and arrived at sculpture, always through the route of abstract forms and compositions. In numerous national and international exhibitions, as guest in various group exhibitions and as the author of major public art works, both in Colombia and abroad, this artist from northern Santander always expressed a marked interest in pre-Columbian art and in nature's geometric forms. Ramírez Villamizar founded the Eduardo Ramírez Villamizar Museum of Modern Art in 1990 in Pamplona, the city of his birth, his last major work and a significant contribution to Colombian art. He died in Bogota in August, 2004.

Eduardo Ramírez Villamizar nació Pamplona, Colombia, en 1922. Uno de los pioneros del arte abstracto en su país, fue protagonista de una extensa y prolífica carrera artística que inició en la década de 1940, cuando ingresó en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional. Se mantuvo siempre fiel a la práctica de la abstracción geométrica desde su primer encuentro con el arte abstracto en el París de la década de 1950. Fue ganador del Premio Internacional Guggenheim en 1958 y el Primer Premio de Escultura en varias versiones del Salón Nacional de Artistas.

Ramírez Villamizar tuvo un papel fundamental en la internacionalización del arte colombiano. Durante muchos años fue un destacado protagonista del intercambio cultural con los centros artísticos más importantes del mundo: París y Nueva York acogieron su obra y le permitieron entrar a formar parte de la esfera artística internacional. Con rigor, disciplina y trabajo inició su camino en la pintura, continuó con sus relieves inconfundibles hasta llegar a la escultura, transitando siempre por la ruta de formas y composiciones abstractas. Con numerosas exposiciones nacionales e internacionales, como invitado en diversas muestras colectivas y autor de grandes obras de arte público, tanto en Colombia como en el exterior, este artista nortesantanderiano manifestó un marcado interés por el arte precolombino y por las formas geométricas de la naturaleza. En 1990 funda el Museo de Arte Moderno Eduardo Ramírez Villamizar en su ciudad natal, siendo esta su última gran obra y aporte significativo a la escena del arte colombiano. Murió en Bogotá, en agosto de 2004.

# LIST OF WORKS

## LISTA DE OBRAS



1

*Matz*, 1986  
Painted wood  
5.9 x 13.78 x 1.18 in.  
15 x 35 x 3 cm



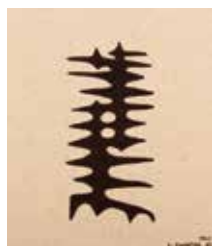
2

*Rana precolombina*, 1986  
Painted wood  
13.78 x 13.78 x 1.18 in.  
35 x 35 x 3 cm



3

*Rana precolombina*, 1986  
Painted wood  
13.78 x 13.78 x 1.18 in.  
35 x 35 x 3 cm



4

*Untitled*, 1951  
Acrylic on carton  
19.69 x 7.87 in.  
50 x 20 cm



5

*Relieve*, 1990  
Rusted iron  
23.6 x 23.6 x 3.15 in.  
60 x 60 x 8 cm



6

*Ofrenda muisca 2*, 1999  
Rusted iron  
32.7 x 36.2 x 24.4 in.  
83 x 92 x 62 cm



7

*Paisaje de Machu Picchu*, 1989  
Rusted iron  
27.56 x 65 x 55.9 in.  
70 x 165 x 142 cm



8

*Untitled*, 1988  
Rusted iron  
30.32 x 61.42 x 4.72 in.  
77 x 156 x 12 cm



9

*Anagrama*, 1995  
Rusted iron  
22 x 27.56 x 15.75 in.  
56 x 70 x 40 cm



10

*Puerta ruina*, 1998  
Rusted iron  
14.17 x 23.6 x 16.54 in.  
36 x 60 x 42 cm



11

*Untitled*, 1984  
Rusted iron  
15 x 20.47 x 10.63 in.  
38 x 52 x 27 cm



12

*Sol cuadrado*, 2004  
Relief on wood  
31.9 x 31.9 x 4.72 in.  
81 x 81 x 12 cm



13

*Precolombian Coin*, 1962  
Relief on wood  
16.34 x 16.34 in.  
41,5 x 41,5 cm



14

*Relieve blanco*, 2002  
Painted carton  
11.8 x 11.8 x 1.58 in.  
30 x 30 x 4 cm



15

*Construcción suspendida*, 1998  
Painted metal  
9.84 x 10.63 x 7.09 in.  
25 x 27 x 18 cm



16

*Construcción blanca*, 1999  
(Cámara en progresión)  
Painted metal  
8.66 x 13 x 4.72 in.  
22 x 33 x 12 cm



17

*Relieve negro y blanco N.º 2*, 1978  
Painted metal and wood  
9.84 x 15.75 x 3.15 in.  
25 x 40 x 8 cm



18

*Relieve negro y blanco*, 1978  
Painted metal and wood  
23.6 x 15.75 x 3.15 in.  
60 x 40 x 8 cm



19

*Untitled*, 1994  
Acrylic on canvas  
66.93 x 66.93 in.  
170 x 170 cm



20

*Caracol escalera*, 1979  
Painted metal  
90.6 x 23.6 x 18.9 in.  
230 x 60 x 48 cm



21

*Manto emplumado*, 1988  
Rusted iron  
27.17 x 23.43 x 16.54 in.  
69 x 59,5 x 42 cm



22

*Aerolito N.º 1*, 1992  
Rusted iron  
20.28 x 9.45 x 10.24 in.  
51,5 x 24 x 26 cm



23

*Piedra cansada*, 1998  
Rusted iron  
4.72 x 13.78 x 3.94 in.  
12 x 35 x 10 cm



24

*Condor*, 1998  
Rusted iron  
8.27 x 9.06 x 14.17 in.  
21 x 23 x 36 cm



25

*Caracol*, 1979  
Acrylic on carton  
15.75 x 15.75 in.  
40 x 40 cm



26

*3 Caracoles*, 1989  
Painted carton  
7.87 x 19.29 x 2.36 in.  
Each one  
20 x 49 x 6 cm c/u



27

*White Relief N.º 5*, 1966  
Relief on wood  
4.72 x 4.72 x 1.58 in.  
12 x 12 x 4 cm



28

*White Relief N.º 2*, 1966  
Relief on wood  
4.72 x 4.72 x 1.38 in.  
12 x 12 x 3,5 cm



29

*White Relief N.º 7*, 1966  
Relief on carton  
6.7 x 9.15 x 1.77 in.  
17 x 23,25 x 4,5 cm



30

*Relieve blanco*, 1967  
Wood and metal  
27.56 x 19.69 x 15.75 in.  
70 x 50 x 40 cm



31

*White Depth*, 1960  
Relief on wood  
40.16 x 34.65 in.  
102 x 88 cm



32

*Silent Surface*, 1960  
Relief on wood  
40.16 x 34.65 x 1.38 in.  
102 x 88 x 3,5 cm



33

*Small Wood Relief*, 1960  
Relief on wood  
30 x 30 in.  
76,2 x 76,2 cm



34

*Columna*, 1967  
Acrylic  
48 x 9 x 7.87 in.  
122 x 23 x 20 cm



35

*Modelo para escultura*, 1970  
Carton on wood  
16.34 x 1.77 in.  
41,5 x 4,5 cm



36

*Círculo roto*, 1967  
Acrylic  
11.8 x 11.8 x 5.12 in.  
30 x 30 x 13 cm



37

*Entrada al Dorado*, 1961  
Painted wood  
32.09 x 32.09 in.  
81,5 x 81,5 cm

