

Historia de la escultura moderna y de los viajes culturales de artistas colombianos a París después de 1945^{2a}

Adriana Peña Mejía

Institut d'études politiques de Paris, Francia

DOI: dx.doi.org/10.7440/histcrit58.2015.07

Artículo recibido: 06 de abril de 2015/ Aprobado: 08 de septiembre de 2015/ Modificado: 16 de septiembre de 2015

Resumen: Este artículo busca comprender de qué manera los viajes culturales realizados por los artistas Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret y Feliza Bursztyn a París después de 1945 contribuyeron a la consagración artística de éstos y a la configuración del arte moderno en Colombia. Analizando sus trayectorias plásticas, se exponen las razones que los estimularon a viajar a París en un período en el que Nueva York se convertía en un nuevo centro artístico. De esta investigación se concluyó que la estadía parisina realizada por los artistas colombianos después de 1945 favoreció la aceptación social del arte abstracto, así como la utilización de materiales industriales y de desecho como nuevos referentes plásticos. Se trataría entonces de dos eventos significativos que llevaron al arte moderno colombiano hacia su total renovación.

Palabras clave: *Colombia, arte moderno, escultura, viajes, escultura (Thesaurus); París (palabra clave del autor).*

History of Modern Sculpture and Cultural Journeys of Colombian Artists to Paris after 1945

Abstract: This article seeks to understand the way in which the cultural journeys of artists Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, and Feliza Bursztyn to Paris after 1945 contributed to their dedication to art and to the configuration of modern art in Colombia. Analyzing their trajectories in the plastic arts, it presents the reasons that stimulated them to travel to Paris during a period in which New York was becoming a new world center of the arts. This research led to the conclusion that the time these Colombian artists spent in Paris after 1945 favored both the social acceptance of abstract art and the use of industrial and scrap materials as new plastic referents. It is thus a question of two significant events that led to a total renewal of modern art in Colombia.

Keywords: *Colombia, modern art, sculpture (Thesaurus); journeys, Paris (author's keywords).*

História da escultura moderna e das viagens culturais de artistas colombianos a Paris depois de 1945

Resumo: Este artigo pretende compreender de que maneira as viagens culturais realizadas pelos artistas Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret e Feliza Bursztyn a Paris depois de 1945 contribuíram para a consagração artística destes e para a configuração da arte moderna na Colômbia. Analisando suas trajetórias plásticas, expõem-se as razões que os estimularam a viajar a Paris num período em que Nova York se convertia num novo centro artístico. Desta pesquisa, concluiu-se que a estada parisiense realizada pelos artistas colombianos depois de 1945 favoreceu a aceitação social da arte abstrata, bem como a utilização de materiais industriais e de resíduos como novos referentes plásticos. Tratou-se, portanto, de dois eventos significativos que levaram a arte moderna colombiana à sua total renovação.

Palavras-chave: *Colômbia, viagens, Paris (Thesaurus); arte moderna, escultura, escultura (autor de palavras-chave).*

^{2a} Este artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación *Les Arts à Paris après la Libération*, concebido por Thomas Kirchner, director del Centro Alemán de Historia del Arte de París (Francia), y Laurence Bertrand Dorléac, profesora de Sciences Po, París (Francia). Financiado por el Centro Alemán, este documento fue presentado en el coloquio internacional *Les arts à Paris après la Libération: Temps et temporalités*, el 22 de junio de 2015.

Introducción

Este artículo tiene como principal objetivo comprender de qué manera los viajes culturales realizados por los artistas colombianos favorecieron la configuración del arte moderno en Colombia después de 1945. Al estudiar los viajes culturales surge un sinnúmero de preguntas alrededor de lo que Hervé Fischer ha llamado el “nomadismo cultural”¹. Esta categoría de análisis dirige al investigador a las problemáticas subyacentes a la famosa dicotomía “centro/periferia”, que ha sido trabajada hasta la saciedad desde hace unos treinta años². Teniendo en cuenta la regularidad de los desplazamientos internacionales después de la Segunda Guerra Mundial, aquí se analiza la estada parisina de tres artistas colombianos como un itinerario adicional en su formación artística: Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret y Feliza Bursztyn³.

Con base en las trayectorias de estos tres artistas se identificarán primero las motivaciones que los impulsaron a viajar a París; se reconstruirán en un segundo momento sus proyectos artísticos, intentando al mismo tiempo comprender sus estrategias estilísticas. Finalmente se verá cómo la experiencia parisina les permitió consolidarse como artistas modernos y contribuir así a la renovación de la plástica colombiana en las décadas de los cincuenta y sesenta. Estos tres itinerarios llevarán al lector a observar simultáneamente las dos escenas artísticas, colombiana y parisina, que emergieron a su vez dentro de la comunidad latinoamericana de París. Conformada por escritores, cineastas, intelectuales, músicos y artistas, esta comunidad —instalada mucho antes de la guerra— creció rápidamente en la década de los sesenta, con la explosión del “boom latinoamericano”⁴. Escritores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante, Juan Carlos Onetti, entre muchos otros, participaron de la grandeza de lo que Pascal Casanova llamó *La République mondiale des Lettres*. Es dentro de este próspero escenario cultural que se formó la comunidad artística colombiana.

1. París: capital de los artistas latinoamericanos

Como lo recuerda Walter Benjamin en su libro *Paris, la capitale du XIX^e siècle*, la Ciudad Luz ocupa el espíritu de los intelectuales, escritores y artistas desde hace un tiempo considerable. Los lati-

1 Hervé Fischer, “Pierre Restany: explorateur des périphéries artistiques”, *Mirmanda: Revista de Cultura* 2 (2007): 35-40.

2 Este artículo se apoya esencialmente en la tesis de “circulación de formas” del indio Arjun Appadurai, desarrollada en su artículo “How Histories Make Geographies. Circulation and Context in a Global Perspective”, *Transcultural Studies* 1 (2010): 4-13. DOI: [dx.doi.org/10.11588/ts.2010.1.6129](https://doi.org/10.11588/ts.2010.1.6129). En este texto, Appadurai argumenta que la circulación de formas (personas, libros, periódicos, obras de arte, entre otras) se desarrolla tanto a nivel local como global, gracias a la evolución del transporte aéreo, a la revolución tecnológica y al aumento del flujo de migraciones. Esto permite pensar que la antigua condición de “centro” no es aceptable, por el hecho de verse confrontada a la constitución de múltiples redes de circulación locales, en donde las formas cohabitan y se desplazan rápidamente desde el centro a la periferia, y viceversa, borrando así las fronteras entre los dos.

3 Con respecto a los viajes culturales, ver el libro de James Clifford *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Harvard: Harvard University Press, 1997).

4 Jean-Claude Villegas, *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine* (Dijon: Éd. universitaires, 2007).

noamericanos no estarían excluidos de ese grupo al que París cautivó con su impresionante oferta cultural y artística. Es bien conocida la estadía parisina llevada a cabo a comienzos del siglo XX por algunos artistas como Tarsila do Amaral, Joaquín Torres García, Diego Rivera, María Izquierdo, Rufino Tamayo, por citar sólo los más reconocidos. Si la Segunda Guerra Mundial disminuyó de manera notable los viajes transatlánticos, París permaneció en el imaginario de los artistas como el símbolo de progreso y de *haute culture*⁵. A finales de los años cincuenta, y sobre todo durante la década de los sesenta, se asiste a la instalación de un grupo importante de artistas latinoamericanos en París, gracias al proceso de industrialización puesto en marcha en algunos países de América Latina y al desarrollo del transporte aéreo comercial.

La mayoría de los latinoamericanos establecidos en la *ville lumière* después de 1945 provenían de la élite cultural y social de los países más ricos, como Argentina, Brasil y Venezuela, este último impulsado por la explotación del petróleo. A diferencia de sus predecesores, que veían en París un lugar de aprendizaje, estos jóvenes establecidos después de la Segunda Guerra Mundial la concibieron como un espacio dentro del cual podían perfeccionar sus conocimientos teóricos y consagrarse como artistas internacionales. Los premios de grabado y de pintura obtenidos por Antonio Berni, en 1962, y Julio Le Parc, en 1966, en la Bienal de Venecia prueban la legitimación artística de los latinoamericanos en Europa a través de la experiencia parisina⁶. Si es verdad que a lo largo de los años sesenta la *ville lumière* corrió el riesgo de ser desplazada por Nueva York como centro artístico, nunca perdió validez ante los ojos de los artistas latinoamericanos, quienes aún la percibían como la metrópoli de las artes⁷. Igualmente, durante este período nuevas relaciones intelectuales y políticas se entretujeron entre la izquierda francesa y latinoamericana, debido a la victoria de la Revolución Cubana, en 1959. Muchos artistas viajaron a París en búsqueda de reconocimiento internacional, pero sólo un puñado de ellos pudo obtenerlo. Dentro de los afortunados se encontraban los argentinos Julio Le Parc, Marta Boto, Horacio García Rossi, Francisco Sobrino; los venezolanos Carlos Cruz-Diez, Alejandro Otero, y los brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica⁸, todos originarios de países en pleno desarrollo industrial y que trabajaban con estilos artísticos considerados de vanguardia, como el arte cinético, el arte óptico y el conceptualismo. En cambio, los que obtuvieron menos reconocimiento fueron los artistas consagrados particularmente a la figuración y oriundos de países menos industrializados, como en el caso de Colombia.

2. Escena artística de las décadas cincuenta y sesenta

Después de la Segunda Guerra Mundial, el arte vivió una nueva reconfiguración geoespacial, en la cual la cuestión sobre la asimilación de las vanguardias extranjeras fue la temática central del debate teórico latinoamericano. La escena artística de la región estuvo condicionada

5 Denis Rolland y Marie-Hélène Touzalin, "Un miroir déformant? Les latinos à Paris depuis 1945", *Les Paris des étrangers depuis 1945* (París: Publications de la Sorbonne, 1994), 284-289.

6 Remitirse al libro de Isabel Plante *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años 60* (Buenos Aires: Edhasa, 2013), y a su artículo "Between Paris and the 'Third World': Lea Lublin's Long 1960s", *Art@s Bulletin* 3: 2 (2014): 47-67.

7 Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art modern* (París: Éd Jacqueline Chambon Nîmes, 1983).

8 Damián Bayón, "El estado del arte latinoamericano en Europa", *Plástica Latinoamericana* 1: 12 (1984): 35-38.

por las opiniones emitidas por los críticos de arte de cada país. Aracy Amaral (Brasil), Damián Bayón (Argentina), Jorge Romero Brest (Argentina), José Glusberg (Argentina), Juan Acha (Perú), Juan Calzadilla (Venezuela), Marta Traba (Colombia) y Mario Pedrosa (Brasil), entre otros, fueron las principales personalidades que enriquecieron el debate. Si bien las opiniones diferían en cuanto al estilo artístico por explorar, la mayoría de los críticos coincidieron en promover un arte latinoamericano con personalidad propia y en correspondencia con la evolución artística internacional. En comparación con los años-treinta y cuarenta —cuando las corrientes extranjeras como el abstraccionismo fueron recibidas con reticencia a causa del predominio del muralismo mexicano—, después de la guerra las neovanguardias (conceptualismo, informalismo, pop-art, nueva-figuración) fueron mejor aceptadas, apropiadas y personalizadas por los artistas latinoamericanos. Este proceso de citación, como lo denomina Nelly Richard⁹, se evidenció en los trabajos cinéticos de los venezolanos, en las obras *neo-figurativas*¹⁰ del grupo argentino *Otra figuración*, en los *dibujos informalistas*¹¹ de los mexicanos de la *Nueva Presencia* y en las esculturas *pop-art*¹² de Marisol Escobar. Para los latinoamericanos, las neovanguardias representaban ante todo una fisura dentro del modelo modernista, basado en la esteticidad, apoliticidad y autonomía del arte. Además de crear nuevas formas para vincular el arte con la vida cotidiana del público, las neovanguardias buscaron relaciones alternativas para superar la tradicional dicotomía entre “arte mayor” y “arte menor”, como lo ejemplifica el renacimiento del dibujo y del grabado¹³.

A diferencia de Venezuela o de Argentina, donde las corrientes extranjeras como la abstracción fueron bien recibidas, la escena artística colombiana —dentro de la cual Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret y Feliza Bursztyn realizaron sus trabajos— se caracterizó por su hermetismo y su escepticismo frente al arte abstracto. Para algunos críticos como Germán Rubiano Caballero y Marta Traba, el arte moderno colombiano empezó en la década de los cincuenta, cuando el proceso creativo dejó de apoyarse sobre el objeto real para pasar a una lectura de la realidad mucho

9 Nelly Richard, “Chile, Women and Distance par Nelly Richard”, en *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, comp., Gerardo Mosquera (Londres: Institute of International Visual Arts, 1995), 138-139.

10 La *nueva-figuración* fue una corriente artística teorizada por los franceses Jean-Louis Ferrier y Michel Ragon en 1961, quienes afirmaron la aparición de una tercera alternativa diferente del arte abstracto y de la figuración realista. En Colombia, artistas como Pedro Alcántara Herrán, Norman Mejía, Carlos Granada y Luciano Jaramillo se acercaron a esta corriente deformando a ultranza las figuras humanas de sus cuadros y denunciando política y socialmente la realidad violenta del país.

11 El *informalismo* o *arte informal* fue un movimiento artístico europeo originado alrededor de 1945 y teorizado por el crítico de arte Michel Tapié en 1951, con ocasión de la exposición “Véhémences conformtées”, realizada en la galería Nina Dausset de París. Las obras de Wols, Jean Fautrier, Jean-Paul Riopelle, entre otros, ejemplifican bien esta corriente, que se caracterizó por privilegiar la gestualidad de la mano y experimentar diferentes técnicas y medios para resaltar la materialidad de la pintura.

12 El término *pop-art* fue acuñado en 1955 por el crítico de arte inglés Lawrence Alloway para hacer referencia al trabajo de un puñado de artistas que enaltecían el estilo de vida y los objetos producidos por la nueva *société de consommation*. Lo que singularizó el trabajo de Andy Warhol, Jasper Johns, Richard Hamilton, Claes Oldenburg, George Segal, entre otros, fue el rol predominante de las técnicas de publicidad, los dibujos animados y el empleo de imágenes cotidianas.

13 Damián Bayón, *América Latina en sus artes* (México: Siglo XXI, 1974), 35.

más poética y subjetiva, como se observaba, según Traba, en las obras de Alejandro Obregón¹⁴. En cambio, para otros críticos como Álvaro Medina, el arte moderno colombiano comenzó en la década de los veinte con la expansión de un grupo de artistas interesados en reivindicar la tradición indígena y las actividades campesinas, conocido como el grupo Bachué. Fueron la influencia del muralismo mexicano y la fuerza de los trabajos de Ramón Barba, Hena Rodríguez, Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo, Luis Alberto Acuña, Alipio Jaramillo, las que no permitieron la completa aceptación de la abstracción dentro de la escena artística colombiana. El realismo y, por extensión, la figuración se impusieron en el país como los dos únicos lenguajes plásticos válidos durante los años treinta y cuarenta y comienzos de los cincuenta¹⁵. Sin embargo, esta situación fue cambiando a mediados de siglo con los experimentos abstractos de Marco Ospina, Armando Villegas, Guillermo Wiedemann, entre otros.

Hacia 1965, Traba publicó un artículo en la revista *Art International* titulado “Colombia: Year Zero”, en el que celebró la llegada de una nueva generación. El grupo de artistas al que hacía referencia gozaba de una considerable visibilidad nacional, y algunos de ellos comenzaban a ser reconocidos en el extranjero por sus trabajos experimentales: Feliza Bursztyn, Norman Mejía, Luis Caballero, Carlos Rojas, Bernardo Salcedo, entre otros. Para Traba, la renovación del arte colombiano durante la década de los sesenta fue posible gracias al trabajo precursor e innovador realizado diez años antes por los “seis grandes maestros”¹⁶. La obra de Alejandro Obregón, Enrique Grau, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Guillermo Wiedemann y Fernando Botero significó, para Traba, el final de la dictadura del muralismo y el comienzo del arte moderno colombiano. Para esta crítica de arte, ellos personificaban —al igual que los expresionistas abstractos norteamericanos— una nueva concepción del arte asentada en la subjetividad, el manejo expresivo del color y la utilización original del espacio. La ruptura originada en los cincuenta dio origen, en la década siguiente, a la configuración de una nueva escena artística alrededor de un grupo de jóvenes dispuestos a experimentar las neovanguardias (Santiago Cárdenas, Sonia Gutiérrez, Ana

14 Para mayor información sobre los comienzos del arte moderno en Colombia, remitirse a Marta Traba, *Historia abierta del arte colombiano* (Cali: Colcultura, 1984); Germán Rubiano Caballero, “Arte moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes”, en *Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI* (Bogotá: Tercer Mundo, 1995), y Álvaro Medina, “El americanismo de los años 40 y la nueva vanguardia colombiana”, *El Café Literario* 1 (1978): 30-33.

15 Álvaro Medina, *Arte colombiano de los años 20 y 30* (Bogotá: Colcultura, 1995), 131-144. Con respecto al arte nacionalista latinoamericano y sus manifiestos, consultar Ivonnie Pini y Jorge Ramírez, *Modernidad, vanguardias, nacionalismo: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012).

16 Si bien es cierto que las apreciaciones de Marta Traba varían de acuerdo a la época en la cual fueron formuladas, su labor crítica fue fundamental para la renovación e internacionalización del campo artístico colombiano durante los años cincuenta y sesenta, por dos razones principales. Primero que todo, Traba populariza el arte moderno dentro de la sociedad colombiana a través de la realización de emisiones televisivas, la concepción de cátedras universitarias, la redacción de numerosos escritos y la constitución del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Asimismo, logra construir un nuevo horizonte artístico con las obras de los “seis grandes maestros” (Obregón, Grau, Negret, Ramírez Villamizar, Wiedemann y Botero) criticando feroz y ciegamente el muralismo mexicano y sus seguidores colombianos. La victoria de la Revolución Cubana y la interferencia de Estados Unidos en la política latinoamericana endurecen los argumentos de Traba y su posición frente a las neovanguardias. Ver, *Seis artistas contemporáneos colombianos* (Bogotá: Ed. Antares, 1963), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (Bogotá: Siglo XXI, 1973), y “Colombia: Year Zero”, *Art International* 9: 5 (1965): 16. [Artículo publicado originalmente en la revista *Nueva Prensa* bajo el título “Replanteamiento desde cero”].

María Hoyos), a trazar nuevos criterios técnicos (Beatriz González, Álvaro Barrios), a manipular materiales (Feliza Bursztyn, Olga de Amaral) y a enaltecer el grabado y el dibujo (Augusto Rendón, Pedro Alcántara Herrán, Luis Paz, Umberto Giangrandi). A continuación se tratarán entonces los itinerarios de Ramírez Villamizar, Negret y Bursztyn entre Colombia y París, como un ejemplo de los cambios vividos en la escultura moderna en este contexto artístico.

2.1. Eduardo Ramírez Villamizar: encuentro con el arte abstracto geométrico

Ramírez Villamizar realizó dos viajes a París, que correspondieron a dos etapas de su carrera artística: el primero, de 1950 a 1952, cuando descubre la abstracción, y el segundo, entre 1954 y 1956, período en el que se interesa por los relieves¹⁷. Para Ramírez Villamizar, el viaje a la ciudad europea no era solamente una clase de peregrinaje para actualizar sus conocimientos teóricos adquiridos en la Universidad Nacional de Colombia, donde comenzó a estudiar Arquitectura, sino también para ver personalmente las obras de los grandes maestros europeos, y sobre todo las de Pablo Picasso, a quien admiraba por haber incorporado las artes primitivas dentro de su obra¹⁸. Después de haber llegado a París en septiembre de 1950, Villamizar escribe una carta a su amigo y crítico Casimiro Eiger describiendo sus primeras impresiones de la ciudad y sus expectativas profesionales. Villamizar le cuenta su corta visita a las cavas existencialistas, su presencia en ciertas reuniones comunistas, su visita al Musée du Louvre y su emoción al ver en persona los cuadros de Georges Braque y Fernand Léger, obras que había visto reproducidas en los libros¹⁹. Lo que más le impresionó fue el taller de Constantin Brancusi, donde pudo observar, por primera vez, esculturas modernas. En la Colombia de entonces, la escultura permanecía aún condicionada por el carácter nacionalista, que privilegiaba la utilización de materiales considerados nobles, entre ellos la madera o el mármol, y la representación de escenas locales, como lo demuestran *Campesina que desgrana* (1931) de José Domingo Rodríguez y *Cabeza de campesina* (1941) de Luis Alberto Acuña²⁰.

Gracias a las visitas realizadas al taller de Brancusi, el colombiano se interesó mucho más por las formas geométricas y se alejó simultáneamente del expresionismo que venía concibiendo en Colombia, como se expone en su obra *Crucifixión* (1950). En París descubrió la abstracción y la teoría del uruguayo Joaquín Torres García sobre el “universalismo constructivo”²¹, que le permitió tiempo después reflexionar sobre la incorporación de elementos precolombinos en sus obras. En

17 Frederico Morais, “Utopía y forma en Ramírez Villamizar”, en *Catálogo de exposición Ramírez Villamizar* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984), 19.

18 Fausto Panesso, *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez Villamizar* (Bogotá: Ediciones Alcaraván, 1975), 102; ver también: María Cristina Laverde Toscano y Álvaro Rojas de la Espriella, “El sueño del orden”, en *Así hablan los artistas* (Bogotá: Fundación Universidad Central, 1986), 125-138.

19 La carta que Ramírez Villamizar dirige a Casimiro Eiger evoca el primer viaje que el escultor realizó a París, en 1950. Describiendo sus primeras reacciones frente a obras realizadas por los grandes maestros franceses como Édouard Manet y Claude Monet, el colombiano relata su encuentro con sus compatriotas Alejandro Obregón y Jorge Gaitán Durán. “Carta de Ramírez Villamizar dirigida a Casimiro Eiger”, 26 de septiembre de 1950, París, en *International Center for the Arts of the Americas* (ICAA), Texas-Estados Unidos, Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art, *Historic archives of Casimiro Eiger at Luis Ángel Arango Library*, doc.1133237, s/p.

20 Christian Padilla Peñuela, *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008), 17-182.

21 Con respecto a su teoría, ver las obras de Joaquín Torres García *Universalismo constructivo* (Buenos Aires: Ed. Poseidón, 1944), *Pintura y arte constructivo. Contribución al Arte de las tres Américas* (Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1946) y *Lo aparente y lo concreto en el arte* (Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1948).

1952, caminando por el Boulevard de Saint-Germain, Villamizar encuentra la galería Denis René, que exponía regularmente las obras de artistas abstractos como Jean Dewasne, César Domela, Max Bill, Auguste Herbin, entre otros. En ese año, el artista visitó de nuevo esta galería para contemplar la exposición del húngaro Victor Vasarely. Este evento marcó significativamente su espíritu al darse cuenta del efecto visual que podían producir las formas geométricas sobre fondos monocromáticos, como demuestra *Yllam*, de 1952, de Vasarely. Como resultado de estas experiencias, Villamizar da fin a su estilo expresionista y comienza su aventura por la abstracción geométrica, y confiesa más tarde que esta elección procedía de la impresión que le produjeron las obras del húngaro, y de su voluntad de establecer un orden a la realidad caótica, inestable y destructiva de la Colombia de esa época. Para este artista, la abstracción, además de haber sido un nuevo lenguaje plástico para experimentar, fue también un refugio para evadirse de la violenta realidad colombiana²².

A su regreso, en 1952, Villamizar encuentra un país desangrado por la guerra y una escena artística obsoleta. Para ese entonces realizó numerosas composiciones abstractas, como *Vaso azul* (1953), donde intentó, inspirándose en las obras de Vasarely, construir un espacio geométrico sobre un fondo negro. Aunque sus experimentaciones abstractas fueron recibidas con regocijo por algunos críticos como Walter Engel y Casimiro Eiger, para el público colombiano —acostumbrado a obras figurativas de carácter nacionalista— éstas eran incomprensibles. Cansado de la asfixiante condición del país, Villamizar viajó de nuevo a París en 1954, período en el que enriqueció sus trabajos abstractos apropiándose de la sucesión de formas de Fernand Léger, de la búsqueda de espacios continuos de Max Bill, del estudio arquitectónico de Antoine Pevsner y del desdoblamiento de formas que Marcel Duchamp había conseguido en su famosa obra *Nu descendant un escalier*²³. Para Villamizar, se trataba de extraer todos los elementos que le parecían originales de las vanguardias para poder constituir su propio lenguaje estilístico. Su obra *Blanco y negro*, de 1956, adquirida por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) (Estados Unidos) ese mismo año, reunió todas sus investigaciones parisinas. Haciendo eco a *Hommage à Malevitch* de Vasarely, de 1953, donde el húngaro emprendió sus exploraciones cinéticas, *Blanco y negro* expuso el apego del colombiano por los colores primarios y la idea de poblar la tela con formas geométricas para obtener un orden simétrico²⁴.

En 1957, Villamizar regresa a Colombia y prepara una serie de cuadros abstractos, que expone en la Biblioteca Nacional. Para el momento en que llegó de París, el arte abstracto ya despertaba el interés del público bogotano. Las frecuentes exposiciones de Marco Ospina en las galerías El Callejón y Buchholz de Bogotá demostraban la curiosidad por este tipo de arte. *El Dorado No. 2* (1957) fue una de las obras que el colombiano expuso en la Biblioteca. Los colores, los volúmenes

22 El escrito de Walter Engel es fundamental para la comprensión de la obra del escultor, puesto que analiza por primera vez, y cronológicamente, los relieves realizados por el escultor. Aquí el autor resalta, además, el manejo arquitectónico del espacio y la manera como Ramírez Villamizar ajustó sus creaciones al espacio arquitectónico del lugar: “El Arte Absoluto de Ramírez Villamizar”, *El Espectador: Magazin Dominical*, Bogotá, 7 de septiembre, 1964, 13. De igual forma, es importante Casimiro Eiger, “El arte clásico de Eduardo Ramírez Villamizar”, *Boletín Cultural Bibliográfico* 32: 38 (1995): 32-39, y Marta Traba “Un poder ordenador”, en *Seis artistas contemporáneos* (Bogotá: Ed. Antares, 1963), s/p.

23 Frederico Morais, “Utopía y forma”, 20.

24 Marta Traba, “Un poder ordenador”, en *Catálogo de exposición Ramírez Villamizar* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984), 21-25. Este texto se publicó por primera vez en el catálogo *Seis artistas contemporáneos colombianos*.

y los elementos precolombinos utilizados por Villamizar en esta obra hacían referencia a los trabajos del uruguayo Joaquín Torres García, quien desde 1929 utilizaba símbolos indígenas en sus composiciones abstractas. Otra obra expuesta fue *Composición No. 7* (1957), en la que los tonos cálidos de las figuras geométricas sugerían una idea de reposo y de quietud. Si para algunos la adopción del arte abstracto fue un retroceso en la formación artística de Villamizar, para otros, como el crítico Casimiro Eiger, fue una evolución inestimable, puesto que tuvo el mérito de haber “introducido e impuesto casi a la fuerza una nueva visión pictórica, obligando a los críticos y luego al público aficionado a revisar sus conceptos y vibrar al llamado de una nueva forma de belleza”²⁵. Para Eiger, la obra abstracta de Villamizar encarnaba las mutaciones cotidianas que “la vieja Santafé” estaba viviendo a mediados de siglo e ilustraba el desarrollo tecnológico y el crecimiento urbano que conocía en aquel entonces la capital²⁶.

Adicional al hecho de haber viajado a Europa, la compra de su cuadro *Blanco y negro* por el MoMA favoreció el cambio de mentalidad del público colombiano frente a la abstracción geométrica. Prueba de esta transformación es la realización, en 1958, de un mural abstracto en madera, llamado *El Dorado*, en el nuevo edificio del Banco de la República²⁷. Al mismo tiempo que marcó el pasaje definitivo hacia la escultura, este mural —inspirado en los relieves barrocos de las iglesias coloniales— reafirmó el interés de Villamizar por el pasado colombiano. Sus dimensiones, materiales y formas geométricas escogidos hacen de este mural un evento destacable en la historia del arte colombiano, puesto que fractura la tradición del mural figurativo de carácter nacionalista²⁸. Además, el hecho de que *El Dorado* haya sido encargado por el Estado evidenció claramente la aceptación de la abstracción como lenguaje plástico oficial. Aprobación que se confirmó un año después, en 1959, con la obtención del gran premio del Salón Nacional de Artistas con su pintura *Horizontal blanco y negro*, a través de la cual el artista constituyó una clase de máquina geométrica, rítmica y armoniosa, al estilo constructivista de Pevsner.

El punto de contacto entre la obra de Pevsner y la de Villamizar converge en la permanente exploración de la pureza. Mientras que el bielorruso la buscaba interrogándose sobre la posibilidad de construir a partir del espacio, el colombiano indagó la pureza en las líneas netas, limpias y frías que delimitaban las superficies, en la relación que éstas tenían con la masa del material seleccionado y en el manejo del blanco, como lo podemos observar en *Relieve circular*, de 1959. El uso del relieve permitió a Villamizar conducir la línea y escoger libremente las zonas de sombra y de luz. Los primeros relieves del santandereano nacieron, al igual que los de Ben Nicholson, de la idea de jugar con los planos en un espacio determinado. Teniendo como objetivo realizar un arte universal, Villamizar se sirvió de las formas geométricas —excluyendo todo contenido político— para poder crear una obra en la que la repetición y el desplazamiento de las

25 Frederico Morais, “Utopía y forma”, 42.

26 Frederico Morais, “Utopía y forma”, 46.

27 En 1958 se realiza en la Biblioteca Luis Ángel Arango la exposición *Pintura abstracta en Colombia*, donde participaron Judith Márquez, Luis Fernando Robles, Eduardo Ramírez Villamizar, Marco Ospina, Armando Villegas y Carlos Rojas. En el texto de presentación de la exposición, “La mayor dificultad para que la gente aprecie el arte abstracto”, la crítica de arte Traba advierte de la necesidad de cambiar la mentalidad tradicionalista y de abrir los ojos ante un nuevo lenguaje artístico como la abstracción. Véase: *Catálogo de exposición Pintura abstracta en Colombia* (Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango/Banco de la República, 1958), s/p.

28 Camilo Calderón. “Ramírez Villamizar: escultura y abstracción”, en *Catálogo de exposición Ramírez Villamizar* (Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984), 36-38.

mismas formas crearan un movimiento paralizado²⁹. Su obra es, en efecto, un ejemplo de innovación y síntesis que personifica una época en la que el desarrollo y la tecnología trasfiguraban el perfil de la sociedad colombiana.

2.2. Edgar Negret: una pequeña temporada en París

Ramírez Villamizar no fue el único que renovó la escultura colombiana en los años cincuenta; su amigo Edgar Negret también participó. Después de haber estado en Nueva York, donde pudo experimentar con la lámina de acero, como se observa en *Rostro de Cristo* (1949), Negret se instaló en París en 1951³⁰. Esta obra no es ni abstracta ni figurativa, pues se encuentra inserta entre estas dos corrientes artísticas. Además, si bien no representa un cambio significativo con respecto a los temas utilizados a comienzos de su carrera, perfila la curiosidad de Negret por los metales. Aparte de su carácter simbólico, *Rostro de Cristo* expone el carácter artesanal del trabajo del artista y el paso hacia una nueva escultura, en la que los planos y las superficies tomaban un valor predominante.

Además de visitar el taller de Brancusi y de circular por las calles parisinas con sus amigos venezolanos Jesús Soto y Alejandro Otero, Negret pasó sus días realizando esculturas en yeso, como lo ilustra su *Columna conmemorativa de una masacre*, de 1953, obra sólida en la que el artista se alejó definitivamente de la figuración. En 1952 asistió a la retrospectiva del escultor Julio González en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París³¹. Esta exposición, al parecer, llamó su atención, y a partir de ese momento se interesó por la maleabilidad del hierro. Igualmente, visitó la galería Denis René, donde descubrió, como en su momento lo hizo Ramírez Villamizar, la obra de los grandes maestros abstractos, y también la de los jóvenes cinéticos, como Agam, Tinguely, Takis, Le Parc y Trakis³². En París, el colombiano inició su serie *Los simétricos* (1952-1953), donde se observa un cambio categórico en su técnica, en los materiales utilizados y en el concepto, y se interesa particularmente en la repetición de formas³³. A pesar de que Negret comenzó a adquirir un cierto renombre gracias a su participación en el séptimo Salon des Réalités Nouvelles, problemas financieros lo obligaron a detener su trabajo escultórico y a consagrarse a la realización de maquetas en cartón.

En 1956, sus bosquejos parisinos se concretizaron a lo largo de su estadía en Nueva York, donde vivió hasta 1963. Sus ideas parisinas se confrontaron con la velocidad y la abundancia de la vida urbana americana produciendo la serie *Aparatos mágicos*, en la que Negret realizó composiciones planas y geométricas utilizando una cierta gama de colores —azul, blanco, negro y rojo—, como lo demuestra *Mapa*, de 1960. En la serie *Aparatos mágicos* sintetizó los volúmenes y atornilló las superficies para crear aparatos estéticamente atractivos. Las obras de esta serie hacen referencia a las máquinas utilizadas en las fábricas o las que hacen posible el movimiento de los carros. El título de este conjunto hace pensar en el carácter racional que opera en las

29 Fausto Panesso, *Los intocables*, 115.

30 El primer viaje de Negret a Nueva York (1948-1950) fue significativo para su formación artística, puesto que pudo manipular materiales diferentes a los habituales y trabajar con nuevas técnicas como el ensamblaje. Ver Galaor Carbonell, *Negret. Las etapas creativas* (Medellín: Fondo Cultural Cafetero, 1976).

31 Fausto Panesso, *Los intocables*, 68.

32 José Hernández, “En palabras de Negret”, *Revista Mundo* 33 (2009): 62.

33 José María Salvador, “Edgar Negret: de la máquina al mito”, en *Edgar Negret: de la máquina al mito, 1957-1991* (Caracas: Centro Cultural El Crisol, 1991), 17-54.

máquinas y en la propiedad irracional que caracteriza los ritos mágicos³⁴. El empleo de colores fríos y la utilización de láminas de aluminio unidas con tuercas enfatizan aún más la estética industrial, tan apreciada por los escultores internacionales durante ese período. Es este tipo particular de estética la que permitió al colombiano consolidarse como un artista moderno: pasó de ser un escultor tradicional, que privilegiaba temas religiosos —como en sus obras en yeso *Ascensión*, *La mano de Dios* o *La cabeza de Sebastián*—, a un escultor de vanguardia dedicado a enaltecer la vida moderna, como en *Sputnik*, de 1959, donde conmemora el lanzamiento del satélite ruso. Para la realización de esta última obra Negret usó el tornillo y la tuerca no sólo como elementos funcionales, sino también como partes estéticas de la obra de arte. Gracias a la utilización de estas piezas de construcción, la obra adquirió un nuevo estatus: dejó de ser una entidad sacrosanta para convertirse en un objeto. Al igual que los *nouveaux réalistes* —a otro nivel—, los objetos cotidianos (tornillos y tuercas) utilizados por Negret condensaron una cultura de recambio, donde el objeto se convirtió por sí mismo en una obra de arte.

La utilización de diferentes materiales industriales como el aluminio llamó la atención de los críticos de arte, quienes al unísono catalogaron la obra de Negret como moderna³⁵. En efecto, la lámina de aluminio le permitió una mayor maleabilidad y flexibilidad en el momento de realizar sus obras. Gracias a la finura de la lámina, el proceso creativo de Negret pasó por varias etapas, en las que intervenía directamente la mano del artista. El corte, el refilado y el plegamiento fueron las acciones principales que nutrieron su proceso creativo, como se observa en *Edificio*, de 1967. En esta escultura, el artista pone en evidencia la resistencia del aluminio y su liviandad, lo que le permitió realizar una composición voluminosa, firme y aparentemente frágil³⁶. Su fascinación por la naturaleza ambigua del aluminio lo llevó a cuestionarse sobre las propiedades de los materiales y sus especificidades. El paso del hierro forjado al aluminio en un corto período demostró su preocupación por experimentar la particularidad de cada material. Su interés por trabajar todo tipo de materiales (yeso, hierro y aluminio) permitió que su obra obtuviera un carácter experimental, donde el gesto de la mano (disímil del de los expresionistas abstractos) facilitó la construcción de máquinas-estatuas variables, móviles y mágicas³⁷.

2.3. Feliza Bursztyn: el descubrimiento de una vocación

Bursztyn nació en 1933 en Bogotá, en el seno de una familia judía conservadora que había escapado de Polonia, en el momento en el que el nazismo tomaba fuerza en Europa. A diferencia de Villamizar y Negret, Bursztyn comenzó su formación en el extranjero. En 1954 estudió escultura en el Arts Students League de Nueva York, y dos años después viajó a París para inscribirse en la Académie La Grande-Chaumière, lugar donde el escultor bielorruso Ossip Zadkine enseñaba desde 1946. En 1950, el escultor escribió las siguientes palabras: “Mi clase en la Académie La Grande-Chaumière es una intersección de la juventud internacional que busca el mundo de las nuevas formas. Tengo más o menos treinta alumnos para comenzar, y en cada conferencia crítica que

34 Nicolás Bonilla, “Edgar Negret: mapa”, *Libros: textos sobre la colección de arte del Banco de la República*, <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/edgar-negret/mapas>>.

35 Marta Traba, “Negret”, *Seis artistas contemporáneos colombianos* (Bogotá: Ed. Antares, 1963), s/p.

36 José M. Salvador, “Edgar Negret: de la máquina al mito”, 40.

37 Jorge Oteiza, “Fabricación del silencio”, *Revista Mundo* 33 (2009): 49.

realizo, los viernes de 10h a 12h, hay una multitud de extranjeros que vienen a escuchar lo que tengo que decir”³⁸. Dentro de los extranjeros que siguieron su curso de escultura se encontraban la argentina Alicia Peñalba, el mexicano Manuel Felguérez, la chilena Marta Colvin y, por supuesto, la colombiana. De manera paralela a sus estudios, Bursztyn se sumergió en la comunidad intelectual colombiana de París gracias a su relación amorosa con el poeta Jorge Gaitán Durán. Desde el exilio, éste dirigió la revista cultural *Mito*, en la que apareció por primera vez un artículo dedicado a las obras de Bursztyn³⁹. Inspirándose en los escritos del Marqués de Sade, Gaitán Durán hizo del erotismo el objeto de su poesía.

Este sentimiento resonó en los trabajos de la escultora en los años setenta, como lo comprueba *Camas* (1974), una de sus instalaciones más controvertidas. Bursztyn decide aquí motorizar varias camas en acero cubriéndolas con sábanas brillantes, para poder sugerir parejas en acoplamiento⁴⁰. La instalación fue acompañada con música experimental de Jacqueline Novoa, que contribuyó a la creación de un ambiente cinético⁴¹. Aparte de insinuar movimientos sexuales, Bursztyn concibió cubrir las camas con sábanas de satén de colores amarillo, azul, rojo, morado y blanco. Adoptando este lenguaje cromático, la escultora construyó un discurso crítico, en el que aludió a las tres principales instituciones constitutivas de la sociedad moderna: Estado, Iglesia y Pueblo⁴². El año en que las camas fueron expuestas en el Museo de Arte Moderno La Tertulia de Cali (1974), el *Frente Nacional* terminaba su mandato con deplorables resultados económicos y sociales, a pesar de la bonanza cafetera e industrial.

De regreso en Colombia a finales de 1960, Bursztyn utilizó tanto el yeso como el metal para realizar sus esculturas, como se puede percibir en *Sin título*, de 1960, y *Bloque* (sin fecha). La primera de sus obras hacía referencia a los lánguidos personajes de Alberto Giacometti y Germaine Richier, y la segunda (*Bloque*) recordaba las compresiones que el artista francés César Baldaccini realizaba a comienzos de los sesenta sirviéndose de prensas hidráulicas para apilar diferentes piezas de carros. Si el encuentro con la chatarra se realizó una vez estando en Colombia, la idea de recuperar objetos industriales provino muy probablemente de su encuentro con César Baldaccini (en París), quien era un escultor reconocido por recurrir a materiales no convencionales como tubos y balones de plástico⁴³. Con la idea de hacer un uso artístico de materiales destinados usualmente a la reparación de carros, Bursztyn frecuentó regularmente los talleres de mecánica bogotanos para recuperar pedazos de hierro, tornillos, anillos de cobre, láminas de metal y numerosas piezas de recambio, para poder realizar sus esculturas. Una vez seleccionadas por Bursztyn, estas piezas sufrieron diferentes tratamientos y eran finalmente

38 “Carta de Ossip Zadkine dirigida a su amigo André de Ridder en 1950”, *Musée Zadkine. Un atelier-musée*, vínculos Accueil, Zadkine, “Son enseignement de la sculpture”, <<http://www.zadkine.paris.fr/fr/son-enseignement-de-la-sculpture>>.

39 Juan Gustavo Cobo Borda, “Entrevista trunca con Feliza Bursztyn”, *Cromos*, 8 de marzo, 1983, 18, tomado de: Camilo Leyva Espinel, “Un montón de chatarra”, en “Nota al Pie” (Tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo, Universidad de los Andes de Bogotá, 2008), 11.

40 Beatriz Zuluaga, “Feliza Bursztyn: la mujer de las camas”, *Revista Mujer*, Bogotá, octubre, 1975, 71.

41 Germán Rubiano Caballero, “Feliza Bursztyn/Escultora”, *Escala* 1 (1986): 6.

42 Miguel González, “Análisis de la obra de Feliza Bursztyn”, *El País*, Cali, 25 de septiembre, 1974, s/p.

43 Nicolás Bonilla, “Bloque (sin fecha)”, *Libros: textos sobre la colección de arte del Banco de la República*, <<http://www.banrepultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/feliza-bursztyn/bloque>>.

soldadas en el taller de su casa, a falta de lugares de soldadura en la capital colombiana⁴⁴. En 1961, Bursztyn presentó sus primeras esculturas en chatarra en la galería El Callejón. Aunque la exposición recibió el apoyo de Traba, ésta no fue muy bien recibida por el conservador público colombiano, quien —acusándola de antiestética— no aceptaba el hecho de concebir una mujer que utilizaba las mismas herramientas que los mecánicos o los obreros⁴⁵. A pesar de las fuertes críticas, es innegable que esta exposición fue un hito en la historia del arte colombiano del siglo XX, puesto que introdujo la idea de trabajar con materiales de desecho⁴⁶.

A pesar de esto, su obra fue recibida positivamente por los críticos, al pensar que establecía nuevos códigos plásticos y nuevas experiencias visuales; Traba consideró entonces a Bursztyn como la expresión más vanguardista del arte colombiano⁴⁷. Su originalidad la llevó a ganar el gran premio en escultura del Primer Salón Internacional de artistas jóvenes (Intercol), en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1964, y el del XVII Salón de Artistas Colombianos, con la obra *Mirando al norte*, en 1965, que hacía referencia a la idea de mirar fuera del país para renovar el campo artístico nacional. En 1968, las críticas del público se endurecieron cuando Bursztyn presentó sus nuevas esculturas, construidas con base en cintas de acero y movilizadas por un motor eléctrico que producía un ruido perturbador. Llamadas *Las histéricas*, estas esculturas no sólo hacían referencia al estado de sobreexcitación con el que habitualmente los hombres identifican a las mujeres, sino que establecían también una conversación ruidosa e inestable con el espectador, que recordaba los *Méta-matics* de Tinguely. Ruidosas, movibles y nerviosas, las esculturas de Bursztyn producían movimientos torpes análogos a los que el ser humano realiza en estado de nerviosidad. *Las histéricas* se constituyeron así en las primeras obras cinéticas presentadas en el país⁴⁸.

El énfasis que Bursztyn hizo en el movimiento y en el sonido resonó en los trabajos realizados por el *Groupe de Recherche d'Art Visuel* (GRAV), iniciado en 1960 y conformado por los argentinos Horacio García Rossi y Julio Le Parc; los franceses François Morellet, Jean-Pierre Vasarely (Yvaral) y Joël Stein, y el español Francisco Sobrino. Aparte de promover el trabajo colectivo y de utilizar materiales industriales y de desecho, el objetivo del GRAV era superar la relación pasiva del espectador frente a la obra de arte implementando estrategias participativas como la creación de recorridos irregulares, donde el espectador era guiado por señales ópticas o por ruidos⁴⁹. El trabajo de Bursztyn dialogó igualmente con las esculturas realizadas por Lygia Clark, Helen Escobedo, Marta Minujin y Gertrud Goldschmidt. Estas artistas experimentaron con nuevos materiales como el nailon y el alambre de acero inoxidable, y trataron de incentivar la participación del público a través de la manipulación de las obras, como lo prueban *Los bichos* de Clark. La manipulación de materiales industriales, la voluntad de movilizar las esculturas y de suprimir la jerarquía entre artista y espectador significaron el gesto de un cambio sin precedentes en la manera de concebir el arte y hacerlo. Estas transformaciones plásticas evidenciaron una importante muta-

44 Camilo Leyva Espinel, *Un montón de chatarra*, 32.

45 Maritza Uribe de Urdinola, "En un país de machistas, ¡hágase la loca!", *El Tiempo: Revista Carrusel*, 30 de noviembre, 1979, 15.

46 Germán Rubiano Caballero, *Feliza Bursztyn escultora*, 4.

47 Marta Traba, *Elogio de la locura: Feliza Bursztyn y Alejandro Obregón* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986), 11.

48 Germán Rubiano Caballero, *Feliza Bursztyn escultora*, 6.

49 Consultar: Anne Tronche, *L'art des années 1960, chroniques d'une scène parisienne* (París: Éditions Hazan, 2012).

ción social, donde el crecimiento económico, la democratización de los *mass media* y el desarrollo tecnológico fueron los principales motores de cambio.

Por último, podría decirse que, gracias a su personalidad irreverente y a su obsesión por la chatarra, Bursztyn cambió el mundo del arte colombiano. Su experiencia en París fue un evento revelador, puesto que pudo consagrarse como escultora y frecuentar a los jóvenes artistas que renovaban en esa época la escena artística parisina. Su estadía en la *ville lumière* le permitió asimismo reflexionar sobre la utilización de diferentes materiales innobles ante los ojos del público y de algunos críticos colombianos. La utilización de la chatarra como el principal material para sus esculturas no procedió solamente de la voluntad de renovar la plástica colombiana, sino también de su interés por provocar una reflexión dentro de la conservadora sociedad bogotana. Sus obras remitían inexorablemente a la crítica de un sistema político que ofrecía a los colombianos desechos y ruinas, en vez de salud, educación y seguridad.

Conclusión

La experiencia parisina de Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret y Feliza Bursztyn contribuyó innegablemente a la renovación del arte colombiano y, sobre todo, de la escultura en la década de los sesenta y setenta. El viaje a la *ville lumière* fue un catalizador de ideas para reflexionar sobre su propia identidad y legitimar un nuevo lenguaje plástico —la abstracción— en la escena local. Si para Ramírez Villamizar este lenguaje plástico constituía una clase de refugio donde podía escaparse de la realidad violenta colombiana, para Negret la abstracción forjó el sendero hacia las máquinas, y en cuanto a Bursztyn, el empleo de materiales manipulados habitualmente por hombres encarnaba la idea de liberación femenina y de emancipación social.

Las obras de Bursztyn, Negret y Villamizar se desarrollan a lo largo de un período decisivo en la plástica colombiana. Si el común denominador de la trayectoria de estos tres artistas reside en la experiencia francesa y en el hecho de haber trabajado materiales industriales (chatarra, lámina de aluminio, hierro, nailon, entre otros), sus planteamientos críticos variaron. Mientras que Bursztyn denunciaba el caos que se desarrollaba en la sociedad de consumo, Negret, al contrario, exaltaba los avances tecnológicos de esta última, y Villamizar buscaba crear una continuidad entre las expresiones precolombinas y la historia del presente. Los trabajos de Negret, Villamizar y, en menor medida, Bursztyn se inscribieron entonces dentro de un cierto pensamiento modernista, donde la depuración geométrica, la utilización de planos simétricos y la reducción de la gama de colores tomaron una importancia considerable. Además, la obra de los tres colombianos aludió indudablemente a la sociedad industrial que ellos seguramente vieron en París y comenzaron a vivir en Bogotá. Evocando —cada uno a su manera— mutaciones sociales, económicas y políticas ocurridas después de 1945, estos artistas constituyeron un discurso experimental a través de la escogencia de materiales no convencionales y el interés por una cierta “estética industrial”: Bursztyn, sirviéndose del ruido de los motores eléctricos; Negret, llamando a sus esculturas “aparatos mágicos”, y Villamizar, ennobleciendo el plexiglás y el acrílico. Sus obras acentúan el dinamismo de las formas geométricas y recuerdan el ritmo acelerado de la vida moderna: los movimientos enajenados de las chatarras de Bursztyn, la frialdad en las construcciones de Negret y el purismo constructivo de Villamizar lo ejemplifican.

Metal y abstracción son, según Ana María Escallón y María Teresa Guerrero, los dos elementos que vinculan las obras de Bursztyn, Negret y Villamizar. El metal es el punto de partida de Negret

y Villamizar para construir sus obras, y el punto de llegada de Bursztyn. Pero mientras que la abstracción fue el lenguaje que permitió a Negret y Villamizar crear un orden maquinista en sus obras, para Bursztyn fue un medio para entorpecer todo equilibrio⁵⁰. Al adoptar como lenguaje la abstracción, y como material el metal, los trabajos de estos tres escultores se encuentran entre la perdurabilidad y lo perecedero. El hecho de que sus construcciones estén hechas a partir de tornillos y tuercas sugiere que el proceso creativo es reversible. Sus esculturas pueden ser hechas y deshechas cuantas veces sea necesario, lo que ilustra el quehacer artesanal del artista moderno y la mutabilidad de la obra de arte. La posibilidad de hacer y rehacer cumple un papel central en la vida de cada obra, puesto que pone en juego un conjunto de temporalidades que pueden ser combinadas: destornillar puede ser el comienzo del proceso creativo, el final de éste o su desarrollo. El punto de encuentro de estos tres escultores no radica sólo en la capacidad de ofrecer a los espectadores múltiples lecturas de una única obra, sino también en el hecho de proyectar el desarrollo tecnológico y las transformaciones culturales y sociales que se estaban gestando dentro de la comunidad colombiana durante los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivo:

1. *International Center for the Arts of the Americas* (ICAA), Texas-Estados Unidos. Documents of 20th-Century Latin American and Latino Art, *Historic archives of Casimiro Eiger at Luis Ángel Arango Library*.

Documentos impresos:

2. Catálogo de exposición *Pintura abstracta en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, 1958.
3. Traba, Marta. *Seis artistas contemporáneos colombianos*. Bogotá: Ed. Antares, 1963.
4. Traba, Marta. "Colombia: Year Zero". *Art International* 9: 5 (1965): 16.

Periódicos y revistas:

5. *Cromos*. Bogotá, 1983.
6. *El Espectador: Magazín Dominical*. Bogotá, 1964.
7. *El País*. Cali, 1974.
8. *El Tiempo Revista Carrusel*. Bogotá, 1963 y 1979.
9. *Revista Mujer*. Bogotá, 1975.

Fuentes secundarias

10. "Carta de Ossip Zadkine dirigida a su amigo André de Ridder en 1950". *Musée Zadkine. Un atelier-musée*, <<http://www.zadkine.paris.fr/fr/son-enseignement-de-la-sculpture>>.

50 Ana María Escallón y María Teresa Guerrero, *Catálogo de exposición Feliza Bursztyn, Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar* (Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional, 1989), s/p.

11. Appadurai, Arjun. "How Histories Make Geographies. Circulation and Context in a Global Perspective". *Transcultural Studies* 1 (2010): 4-13. DOI: dx.doi.org/10.11588/ts.2010.1.6129
12. Bayón, Damián. "El estado del arte latinoamericano en Europa". *Plástica Latinoamericana* 1: 12 (1984): 35-38.
13. Bayón, Damián. *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI, 1974.
14. Bonilla, Nicolás. "Bloque (sin fecha)". *Libros: textos sobre la colección de arte del Banco de la República*, <<http://www.banrepultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/feliza-bursztyn/bloque>>.
15. Bonilla, Nicolás. "Edgar Negret: mapa". *Libros: textos sobre la colección de arte del Banco de la República*, <<http://www.banrepultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/edgar-negret/mapas>>.
16. Calderón, Camilo. "Ramírez Villamizar: escultura y abstracción". En *Catálogo de exposición Ramírez Villamizar*. Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984.
17. Carbonell, Galaor. *Negret. Las etapas creativas*. Medellín: Fondo Cultural Cafetero, 1976.
18. Clifford, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard: Ed. Harvard University Press, 1997.
19. Eiger, Casimiro. "El arte clásico de Eduardo Ramírez Villamizar". *Boletín Cultural Bibliográfico* 32: 38 (1995): 32-39.
20. Escallón, Ana María y María Teresa Guerrero. *Feliza Bursztyn, Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar*. Bogotá: Museo de Arte de la Universidad Nacional, 1989.
21. Fischer, Hervé. "Pierre Restany: explorateur des périphéries artistiques". *Mirmanda: Revista de Cultura* 2 (2007): 35-40.
22. Guilbaut, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art modern*. París: Éd Jacqueline Chambon, 1983.
23. Hernández, José. "En palabras de Negret". *Revista Mundo* 33 (2009): 54-64.
24. Laverde, María Cristina y Álvaro Rojas de la Espriella. *Así hablan los artistas*. Bogotá: Fundación Universidad Central, 1986.
25. Leyva Espinel, Camilo. "Un montón de chatarra". En "Nota al Pie". Tesis de Maestría en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo. Universidad de los Andes de Bogotá, 2008, 11.
26. Medina, Álvaro. "El americanismo de los años 40 y la nueva vanguardia colombiana". *El Café Literario* 1 (1978): 30-33.
27. Medina, Álvaro. *Arte colombiano de los años 20 y 30*. Bogotá: Colcultura, 1995.
28. Morais, Frederico. "Utopía y forma en Ramírez Villamizar". *Catálogo de exposición Ramírez Villamizar*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, 19-55.
29. Oteiza, Jorge. "Fabricación del silencio". *Revista Mundo* 33 (2009): 49.
30. Padilla Peñuela, Christian. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008.
31. Panesso, Fausto. *Los intocables: Botero, Grau, Negret, Obregón, Ramírez Villamizar*. Bogotá: Ediciones Alcaraván, 1975.
32. Pini, Ivonne y Jorge Ramírez Nieto. *Modernidad, vanguardias, nacionalismo: análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2012.
33. Plante, Isabel. "Between Paris and the 'Third World': Lea Lublin's Long 1960s". *Artl@s Bulletin* 3: 2 (2014): 47-67.

34. Plante, Isabel. *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años 60*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
35. Richard, Nelly. "Chile, Women and Distance par Nelly Richard". En *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*, compilado por Gerardo Mosquera. Londres: Institute of International Visual Arts, 1995, 137-139.
36. Rolland, Denis y Marie-Hélène Touzalin. "Un miroir déformant? Les latinos à Paris depuis 1944". *Les Paris des étrangers depuis 1945*. París: Publications de la Sorbonne, 1994, 284-289.
37. Rubiano Caballero, Germán. "Arte moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes". En *Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI*. Bogotá: Tercer Mundo, 1995.
38. Rubiano Caballero, Germán. "Feliza Bursztyn/Escultora". *Escala 1* (1986): 2-13.
39. Salvador, José María. "Edgar Negret: de la máquina al mito". En *Edgar Negret: de la máquina al mito, 1957-1991*. Caracas: Centro Cultural El Crisol, 1991, 17-54.
40. Torres García, Joaquín. *Universalismo constructivo*. Buenos Aires: Ed. Poseidón, 1944.
41. Torres García, Joaquín. *Pintura y arte constructivo. Contribución al Arte de las tres Américas*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1946.
42. Torres García, Joaquín. *Lo aparente y lo concreto en el arte*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1948.
43. Traba, Marta. "Un poder ordenador". En *Catálogo de exposición Ramírez Villamizar*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1984, 21-25.
44. Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Bogotá: Siglo XXI, 1973.
45. Traba, Marta. *Historia abierta del arte colombiano*. Cali: Colcultura, 1984.
46. Traba, Marta. *Elogio de la locura: Feliza Bursztyn y Alejandro Obregón*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1986.
47. Tronche, Anne. *L'art des années 1960, chroniques d'une scène parisienne*. París: Éditions Hazan, 2012.
48. Villegas, Jean-Claude. *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*. Dijon: Éd. Universitaires, 2007.



Adriana Peña Mejía

Candidata a Doctora en Historia del Arte de Institut d'études politiques de Paris (Francia). Magíster en Historia del Arte y Arqueología de la Université Paris-Sorbone (Paris IV) (Francia) y en Mediación cultural: Artes y Públicos de la Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis (Francia). Historiadora de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá (Colombia). adrianapenamejia@gmail.com