



**ESCULTURA**

**EN BOGOTÁ**

*la poética de la ciudad*

**ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ**

*Alcalde Mayor de Bogotá*  
Enrique Peñalosa Londoño

*Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte*  
María Claudia López Sorzano

*Director Instituto Distrital de Patrimonio Cultural*  
Mauricio Uribe González

*Subdirectora de Divulgación y Apropiación del Patrimonio*  
Margarita Castañeda Vargas

*Investigación y textos*  
Paula Matiz

*Prólogo*  
María Margarita Malagón

*Coordinadora editorial*  
Ximena Bernal Castillo

*Diseño*  
Yessica Acosta Molina

*Corrección de estilo*  
Bibiana Castro Ramírez

**Fotografías**

Margarita Mejía, Hanz Rippe, Carlos Lema, Diego Robayo, Carlos López, Edgar Gutiérrez, David Suarez.  
Archivo Central Histórico de la Universidad Nacional, Archivo General de la Nación, Biblioteca Luis Ángel Arango, Biblioteca Nacional, Museo de Bogotá, Museo Nacional de Colombia, Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá.  
Secretaría General de la Alcaldía Mayor de Bogotá-Dirección Distrital de Archivo de Bogotá: co-participante en la publicación con imágenes históricas de sus fondos de fotografía.

**Agradecimientos**

Angie Mónica Lorena Pardo Espejo, Ximena Bernal Castillo, Gissel Machado, María Teresa Pardo, Ángela Ovalle, María Alejandra Malagón, Camilo Páez Jaramillo, Laura Lizcano, Gabriel Escalante Guzmán, Sigríd Castañeda, Jorge Matiz, Edith López, Andrés Felipe Matiz López, Alejandra Matiz López, Catalina Bateman, María Paula Álvarez, Carlos González, William Gamboa, Mauricio Uribe, Samuel León, Ángela Gómez Cely, Carolina Vanegas Carrasco, Juan Sebastián Valencia, Laura del Pino, Fabio López, Diana Marcela García, Silvia Arroyo, Mayra Natalia Rubiano, Camilo Moreno, Ruth Acuña, Ricardo Malagón, Diego Salcedo.

**Impresión**

Buenos y Creativos S.A.S.

ISBN 978-958-52073-3-2

**Imagen de carátula**

*Movimiento en tres tiempos. Detalle. 2012. Claudia Hakim*

[www.patrimoniocultural.gov.co](http://www.patrimoniocultural.gov.co)

Impreso en Colombia, 2019

**ESCULTURA**  
**EN BOGOTÁ**  
*la poética de la ciudad*

## **Contenido**

<b>Presentación</b>	<i>p. 06</i>
<b>Prólogo</b>	<i>p. 08</i>
<b>Nota de la autora</b>	<i>p. 12</i>
<b>Escultura en Bogotá: la poética de la ciudad</b>	<i>p. 16</i>
Territorios	<i>p. 52</i>
Convergencias	<i>p. 84</i>
Conmemoraciones	<i>p. 108</i>
Propósitos	<i>p. 158</i>
Divergencias	<i>p. 184</i>
Exploraciones	<i>p. 216</i>
<b>Bibliografía</b>	<i>p. 278</i>



Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012)

*El magnicidio*. Detalle. 1996

Láminas de hierro ensambladas con tornillos y tuercas pintadas  
2,40 x 5,27 x 0,45 m.

Plazoleta Luis Carlos Galán, carreras 8.a y 8A entre calles 7.a y 8.ª



## Presentación

Hace ya casi dos décadas, desde mi primera alcaldía entre los años 1998 y 2000, se proyectó una ciudad pensada no solo para el disfrute de los que habitábamos la capital en ese momento, sino también para las generaciones futuras. La apuesta de renovación urbana y recuperación del espacio público incluyó la instalación, en distintas localidades, de varias importantes obras escultóricas, como *Rita 5:30 p. m.*, del maestro Enrique Grau, en el parque Nacional; *Pórtico*, de Eduardo Ramírez Villamizar, en el parque Tercer Milenio; *Hombre a caballo*, de Fernando Botero, en el parque Renacimiento; *Alameda*, de Bernardo Salcedo, en la alameda El Porvenir; *Las patillas de la cordialidad*, de Ana Mercedes Hoyos, en el parque El Tunal, así como dos esculturas del maestro Édgar Negret, *La gran cascada*, en el parque del Virrey, y *La gran mariposa*, en la recién restituida plaza de San Victorino, en donde la obra se constituyó en el eje simbólico de la transformación espacial que allí tuvo lugar.

En esta nueva administración, la Alcaldía de Bogotá, a través del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, ha apostado por la efectiva y necesaria labor de valorar, apropiar, conservar y divulgar los bienes culturales muebles ubicados en espacio público, obras artísticas históricas, modernas y contemporáneas que hacen parte de una inmensa colección de piezas escultóricas al aire libre. Accesibles a todos en el espacio público, estas obras aportan al goce de diversas formas artísticas producto del trabajo plástico por parte de artistas nacionales y extranjeros, desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. A su vez, y como si se tratase de un museo a cielo abierto, podemos dialogar con ellas desde múltiples sentidos e interpretaciones que, tejidos desde las transformaciones urbanas e históricas, nos sitúan en una experiencia estética diferente con respecto a nuestra ciudad.

Esta publicación recopila parte de ese gran trabajo realizado en este periodo en favor de nuestro patrimonio mueble, pero se detiene especialmente a enaltecer el valor estético de una amplia selección de esculturas. A través de un recorrido que propone nuevas relaciones entre el entorno de las obras, Bogotá y el arte, los lectores podrán aproximarse a las piezas artísticas para entenderlas como parte de la poética de la ciudad: una metáfora que invita a percibir la capital desde una experiencia más armónica y cercana a la historia de nuestro territorio y a las huellas que aporta la plástica en el espacio público de la ciudad.

*Enrique Peñalosa Londoño*  
Alcalde Mayor de Bogotá

## ***Pasión por nuestros monumentos***

Bogotá es una ciudad de esculturas. Como parte de los más de 560 bienes muebles inventariados que se ubican en el espacio público de la ciudad, cerca de 350 corresponden a monumentos conmemorativos y obras de arte. En estos se incluyen desde las primeras estatuas instaladas en la ciudad, como el Simón Bolívar de Pietro Tenerani en la Plaza de Bolívar (1846) o el Francisco de Paula Santander de Pietro Costa en el parque que lleva su nombre (1878), hasta los ejemplos más modernos y contemporáneos de finales de siglo XX e inicios del XXI, como los grandes conjuntos de artistas de la talla de Édgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar o de Hugo Zapata y Bernardo Salcedo.

De acuerdo con la misión del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC), encaminada a la protección, conservación y sostenibilidad de todos los patrimonios de la capital, durante la administración del alcalde Enrique Peñalosa el instituto ha liderado, con enorme responsabilidad y entusiasmo, varias estrategias para promover procesos de activación orientados a la apropiación social, la recuperación y el cuidado de los monumentos, esculturas y objetos de valor patrimonial mueble en el espacio público. De este modo, llevamos a cabo importantes proyectos de restauración, como los de la Fuente de la Garza en el parque de Las Cruces; el Obelisco a los Mártires en el parque homónimo; el Nicolás Copérnico en el parque de la Independencia; *La gran cascada* en el parque El Virrey; *Rita 5:30 p. m.* en el parque Nacional; *Longos, Eclipse y Horizontes* en el Museo Vial de la Calle 26; así como *Alameda* en Bosa, *Pórtico* en el parque Tercer Milenio, el monumento a Isabel *la Católica* y Cristóbal Colón en cercanías del Aeropuerto El Dorado y el Monumento a las Banderas en la localidad de Kennedy, el conjunto escultórico más grande de la capital.

Frente al tremendo descuido y deterioro en que se encontraba la mayor parte de monumentos y esculturas en toda la ciudad, creamos la Brigada de Atención a Monumentos (BAM), conformada por restauradores de bienes muebles y técnicos especializados, que realizan mantenimiento preventivo constante y limpieza de rayones vandálicos, mediante lo cual hemos logrado recuperar más de 250 esculturas en las distintas localidades de Bogotá, comenzando por el Bolívar de Tenerani en la Plaza de Bolívar (más de una docena de veces), además de los monumentos a Carlos Lleras Restrepo, Ricardo Palma, Joaquín F. Vélez, Eugenio Espejo, Francisco José de Caldas, Policarpa Salazarrieta y la tumba del general Santander, por citar solo algunos de pequeño formato, para con el tiempo pasar a otros de mayores dimensiones, como el Templete al Libertador, *Las patillas de la cordialidad*, *La gran mariposa*, *Longos*, *Sía, diosa del agua* y el Monumento a los Héroes (este último en cuatro oportunidades).

Dado que los bienes muebles en el espacio público constituyen un patrimonio colectivo de los bogotanos, a través del programa Adopta un Monumento (creado en diciembre de 2015 por el Concejo de Bogotá y reglamentado por la Alcaldía de Bogotá en 2016), se ha impulsado la participación de la comunidad y entidades del sector público y privado en los procesos de apropiación, recuperación y mantenimiento de monumentos y obras de arte en el espacio público, bajo los principios de la corresponsabilidad social. Así, durante el cuatrienio hemos logrado la adopción de más de 200 bienes, mediante líneas que incluyen pedagogía, investigación, divulgación, defensa, conservación preventiva, mantenimiento y restauración. Como resultado de la puesta en marcha del programa, hemos vinculado entidades públicas, universidades, empresas privadas, fundaciones y asociaciones de vecinos, e incluso personas naturales, al cuidado y protección de los monumentos y esculturas de la ciudad, con excelentes resultados, como en los casos en que los adoptantes asumieron la restauración: el Gonzalo Jiménez de Quesada, por parte de la Universidad del Rosario; Ayacucho, por la Presidencia de la República, o Américo Vesputio por Asosantaclara, además de otras interesantes adopciones, como las 7 de Asosandiego, 3 de la Universidad de los Andes, 3 del despacho del Alcalde Mayor, 5 de la Presidencia de la República y 26 por parte del Museo de Arte Contemporáneo del barrio Minuto de Dios, entre muchas otras.

Con el fin de hacer el merecido reconocimiento a los valores patrimoniales de este especial tipo de bienes, así como para garantizar su protección legal, desde el IDPC propusimos la declaratoria de un gran conjunto de esculturas como bienes de interés cultural (BIC) del ámbito distrital, cuyo listado anterior estaba compuesto por tan solo 51 monumentos y esculturas, el cual no se actualizaba desde 2006. Luego de una exhaustiva revisión del inventario de bienes muebles relacionado con el espacio público, en 2019 el Consejo Distrital de Patrimonio Cultural aprobó la declaratoria de 262 nuevos BIC muebles, distribuidos en cuatro grupos: monumentos conmemorativos, esculturas artísticas, bienes utilitarios/artísticos y unidades funerarias del Cementerio Central.

La ciudadanía cuida aquello que conoce, por lo que hacemos permanente énfasis en las tareas de divulgación del patrimonio cultural de la ciudad. Ya en 2008, el recientemente creado IDPC editó una interesante guía de esculturas y monumentos, *Bogotá, un museo a cielo abierto*, compendio esencial para ubicar, identificar y catalogar los más representativos bienes muebles en el espacio público capitalino. Con esta nueva publicación, *Escultura en Bogotá. La poética de la ciudad*, queremos ahondar en el valor de esta importante colección histórica y artística, y en la comprensión de las cualidades estéticas y simbólicas que transmiten y representan las esculturas en la ciudad.

Este libro es por tanto un homenaje, desde varios puntos de vista, al conjunto de piezas escultóricas de Bogotá, a través de la selección de un centenar de obras realizada por la restauradora e historiadora Paula Matiz. Su novedosa propuesta se aleja de un relato cronológico para adentrarse a la presentación de las obras desde seis temas que abarcan: el territorio, como referente geográfico, mitológico y natural; las convergencias, como situaciones de encuentro de dinámicas y culturas desde el siglo XVII; las conmemoraciones, en cercana afiliación con los procesos de independencia; los propósitos,

como aquellas ideas de construcción de una república; las divergencias, relacionadas con las tensiones violencia/paz, producto del conflicto político; y las exploraciones, como la búsqueda de nuevos lenguajes en el arte.

Sea esta una oportunidad para ver a Bogotá desde un ángulo más amable, cálido y cercano. Una ocasión para salir y gozarnos el espacio público, el espacio de todos, desde la escultura y el patrimonio cultural, como elementos constitutivos de la poética de la ciudad.

*Mauricio Uribe González*

*Director*

*Instituto Distrital de Patrimonio Cultural*



## Escultura en Bogotá, la poética de la ciudad

Paula Matiz es doctora en manejo y desarrollo de patrimonio cultural. Además, es restauradora e historiadora del arte. En *Escultura en Bogotá, la poética de la ciudad* propone considerar a Bogotá como una extensa y variada sala de exposición constituida por monumentos y esculturas públicas erigidas a lo largo de cuatro siglos. Asumiendo la perspectiva que adoptaría una curadora de arte —enfaticando las cualidades afectivas, formales y contextuales de estos, poniendo de relieve relaciones e implicaciones no siempre evidentes—, ha seleccionado y estudiado cien de las quinientas obras que se encuentran distribuidas por toda la ciudad. Con base en criterios estéticos e históricos las ha agrupado cronológica y temáticamente en torno a seis conceptos: *territorios, convergencias, conmemoraciones, propósitos, divergencias* y *exploraciones*.

En la introducción ofrece una mirada panorámica del desarrollo de Bogotá y de las diferentes etapas de realización de las obras. A su vez, cada capítulo contiene un planteamiento inicial sobre los conceptos temáticos respectivos y, a continuación, un análisis juicioso y detallado de cada monumento o escultura. Este análisis incluye una breve presentación de las personas involucradas en su producción, aspectos formales, lugar o lugares de ubicación, y una descripción del contexto en el que fueron comisionados o realizados.

La profunda y cuidadosa investigación llevada a cabo por la autora permite hacer un recorrido visual, temático e histórico de la ciudad concentrándose en estas obras y construyendo narrativas que las vinculan a partir de la rica información ofrecida. Por otra parte, sienta unos sólidos fundamentos para el desarrollo de futuras investigaciones en múltiples direcciones, ya sean artísticas, urbanísticas o históricas.

Gracias a esta “curaduría”, los habitantes y visitantes de la ciudad adquieren conciencia del origen, sentido y posible valor de estas obras y de la ciudad misma como un organismo vivo que cambia y evoluciona en interacción con su entorno natural, sus edificaciones, monumentos, sistema vial y las personas que nacen, viven y mueren en ella. Los habitantes ciudadanos tendemos a transitar por nuestras ciudades sin otorgarles el privilegio de constituirse en centro de nuestra atención. Dada la superabundancia de estímulos visuales, sonoros y olfativos que recibimos constantemente, las afrontamos desde una perspectiva selectiva y meramente funcional. Aprovechamos los servicios que ofrecen y procuramos atravesarlas lo más rápidamente posible para llegar a nuestros destinos. Incluso cuando nos detenemos y hacemos una pausa en nuestras actividades, la ciudad, sus edificaciones y sus monumentos son un telón de fondo o “paisaje” que damos por supuesto y vemos sin observar.

Tal comportamiento se modifica en ocasiones cuando entramos en contacto con visitantes o personas recién llegadas. Para ayudarlas a ubicarse y apreciar aquello que es distintivo frente a otras ciudades, nos enfocamos con más detenimiento en sus aspectos históricos, estéticos y recreativos. La ciudad adquiere así un protagonismo inusual que nos lleva a sentirnos parte de un todo significativo. Súbitamente adquirimos conciencia de lo imbricada que está nuestra identidad individual con un espacio y un tiempo colectivos que nos condicionan y sobre los que repercutimos a la vez. De la indiferencia, el aislamiento y el anonimato pasamos a un estado de reconocimiento, sentido de pertenencia y comunidad.

Como consecuencia, lo privado y lo público se perciben como realidades interdependientes en lugar de opuestas y excluyentes. La ciudad entonces pasa de ser el espacio de los "otros" para ser el espacio de todos.

El libro *Escultura en Bogotá, la poética de la ciudad* invita a hacer de esta vivencia inusual, temporal y ocasional algo más permanente e internalizado. Al hacernos tomar conciencia de los monumentos y esculturas seleccionados nos sugiere y nos posibilita integrarlos en nuestra experiencia cotidiana, extendiéndola incluso a aquellas estructuras que no fueron elegidas en este estudio.

Ello conduce a que nuestra perspectiva utilitaria y funcional de Bogotá se entrelace con una percepción afectiva y sensible del entorno urbano del que queramos, o no, somos parte activa e interesada. Paradójicamente, tal percepción desplaza la pasividad implícita en la actividad frenética del día a día, por una actitud reflexiva y crítica que se activa en la consideración más calmada de lo que nos rodea. Podemos entonces cuestionar nuestro legado, lo que representa, lo que nos afecta, lo que nos comunica y condiciona. Así, surgen preguntas en relación con cada uno de los monumentos, pero también en torno a hilos conductores que los unen y que indican tendencias históricas y culturales en los diferentes momentos estudiados. De la misma manera, nos permite tomar una posición más activa frente a los nuevos monumentos (o antimonumentos) y esculturas que se proponen para la ciudad.

El libro, pues, nos aporta un panorama provocador acerca del pasado a la vez que enriquece nuestra percepción del entorno que nos rodea en el presente. Finalmente, con estas sólidas bases nos invita a involucrarnos en las decisiones que determinarán el futuro paisaje poético de la ciudad.

*María Margarita Malagón-Kurka*

## Nota de la autora

El Instituto Distrital Cultural de Patrimonio Cultural (IDPC) ha venido publicando una serie de trabajos orientados a la divulgación de los valores del patrimonio cultural de la ciudad. Varios de ellos han dado cuenta de investigaciones profundas sobre los bienes en el espacio público de Bogotá desde diversas orientaciones. Teniendo en cuenta dichos antecedentes, este libro estuvo guiado desde una perspectiva estética de la ciudad y, particularmente, una mirada a los denominados monumentos en el espacio público. Con esta idea inicial en mente, este trabajo presenta una suerte de “curaduría” editorial, en el sentido de estructurar una selección premeditada de un poco más de cien piezas presentes en Bogotá, que no pretende ser una muestra taxativa de los bienes en la ciudad, sino una invitación para acercarse desde un ángulo más contemplativo.

El trasfondo de la selección en gran medida estuvo inspirado en una aproximación tangencial a la fenomenología del espacio y, como lo señala Gaston Bachelard (1993), de la imagen; la idea que se anticipa a la aparición de la forma y esta como lenguaje del artista. En conjunto, se trata del surgimiento de formas plásticas en una urbe, que pueden ser vistas como la expresión de una poética de la ciudad, intentando ofrecer una mirada más cordial de una capital que se abre a un ritmo avasallador, pues, en resumidas cuentas, ¿para qué nos sirve el arte?

Sin dejar de lado los datos históricos ni el contexto urbano en el que se emplazan los bienes, asunto que ha sido materia de extensos estudios, la selección que aquí se presenta privilegia el sentido artístico y la mirada estética de los monumentos. Aunque la aproximación no es exclusivamente desde la historia del arte, gran parte del soporte argumentativo está basado en los aportes de esta disciplina realizados por varios autores.

Ahora bien, la ordenación por grupos propone una palabra o frase cuyo significado o sentidos permiten articular varias obras. Sin tener una intención tácita, las palabras *territorios*, *convergencias*, *conmemoraciones* —en clave de la celebración del Bicentenario de la Independencia—, *propósitos*, *divergencias* y *exploraciones* tratan de mantener un subtexto que dialogue con la historia de la ciudad en un sentido metafórico. De esta manera, se busca permitir y exaltar la vinculación intrínseca de los monumentos en el espacio público con el devenir urbano de Bogotá y aportar a una lectura de los valores estéticos de bienes en el espacio público de la ciudad.

En este sentido, el libro se estructura en seis secciones sobre las cuales se articula una selección de monumentos o esculturas en espacio público. La primera de ellas versa sobre el(los) territorio(s), aludiendo al lugar en el que se implanta la ciudad desde antes de su fundación y enfatizando las cualidades de la naturaleza, la ocupación humana y los elementos con los que las sociedades se vincularon a ese lugar. Para ello, se escogieron varias esculturas que evocan estas relaciones, en su mayoría pertenecientes a los artistas modernos. La segunda sección gira en torno a la convergencia de culturas, pensamientos y dinámicas que se da en Bogotá desde el siglo XVII, para luego transitar a un tercer apartado donde, de forma evidente y clara, se referencian los monumentos que denotan la vinculación a los procesos independentistas o a las correspondientes celebraciones del siglo XIX o de 1910, principalmente. La cuarta sección recoge algunas esculturas que aluden, no necesariamente de forma explícita, a los propósitos de construcción de una república después de la Independencia, y en particular desde la segunda mitad del siglo XIX, donde los intereses de diversos sectores son múltiples. La quinta sección expone las divergencias en la historia contemporánea de la ciudad, marcada fuertemente por la violencia desde la década de los cincuenta, y que a la vez aboga por el bienestar, el progreso y las ansias de paz. El texto culmina con una amplia selección de esculturas en el espacio público que parten justamente del espíritu esperanzador de nuevas formas de ver, quizás con el ánimo de explorar alternativas de convivencia que ofrezcan posibilidades plurales para todos los ciudadanos en la búsqueda de nuevos lenguajes.

De esta forma, el texto no busca dar cuenta exhaustiva de los más de quinientos bienes en el espacio público que se encuentran en Bogotá ni de los pormenores históricos de cada uno, sino proponer al lector una mirada sobre una selección de un poco más de cien piezas que evocan *múltiples y variadas maneras de relacionarse con la ciudad, el entorno y el arte.*



F. BARBEDIENNE FONDEUR PARIS

A photograph of a bright blue sky filled with various white clouds. The clouds are scattered across the frame, with some appearing as large, soft billows and others as smaller, wispy patches. The lighting is bright, suggesting a clear day.

EMMANUEL FREMIET (París, 1824-1901)  
*Monumento a los Héroes. 1910*  
Escultura en bronce fundido  
3,20 x 2,07 x 2,97 m.  
Av. Caracas con calle 80



**ESCULTURA  
EN BOGOTÁ:  
*LA POÉTICA*  
*DE LA CIUDAD***

*[...] una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad"*  
*Gastón Bachelard (1993, 25)*

Entre 1881 y 1887, el *Papel Periódico Ilustrado*, publicación seriada impulsada y fundada por Alberto Urdaneta (1845-1887), mostró en sus secciones de "Vistas", "Ilustraciones" y "Nuestros grabados" una impresión casi nostálgica de Bogotá. El temor al cambio y la rápida transformación de la ciudad provocaron una sensación vertiginosa hacia la modernidad que se manifestó más en una idea progresista que en una verdadera modificación del pensamiento profundamente conservador de la mayoría de la población. La atención estuvo puesta especialmente en la demolición de antiguos edificios y en la construcción de nuevos inmuebles catalogados, para la época, como modernos, aunque en realidad respondió a una asimilación de estilos más cercanos al neoclasicismo.

Pese a que la ciudad experimentó algunos cambios, por ejemplo la expansión urbana hacia sus zonas colindantes, como Chapinero, la extensión de la red del tranvía, la introducción de algunos servicios públicos y la canalización de varios afluentes, entre otros, Bogotá siguió siendo una modesta urbe implantada en la trama estrecha de damero colonial, en la cual no se proyectaban grandes modificaciones a nivel urbano (Mejía 2000). En un sentido un poco contradictorio, la supuesta modernidad vio al pasado, particularmente a la época colonial, como un obstáculo para el prometedor futuro.

Esta característica también pudo verse, en cierto sentido, en el campo artístico. La creación de la Escuela de Bellas Artes fue, sin duda, una iniciativa que daba un paso hacia la apertura de espacios de formación artística y a la que su principal promotor, Alberto Urdaneta, buscó poner al unísono con los referentes más sobresalientes de Europa. Esta propuesta que puede verse como una decisión liberal y fundada en un sentido progresista del arte fue, en la práctica, impulsada por gobiernos extremadamente conservadores que vieron allí una oportunidad para el cultivo del orden civilizatorio y el regreso de las buenas maneras del pasado.

La postura artística estuvo orientada hacia los cánones académicos y, de manera profusa, la escultura se volcó hacia el espacio público. El número de obras realizadas y emplazadas desde 1880 hasta la década de 1930, cuando la ciudad, al igual que el país, inició la consolidación de los procesos de industrialización y modernización que dieron una dinámica diferente a Bogotá, indican esa explosión de producción escultórica para la ciudad. Por supuesto, este fenómeno también fue de la mano con la configuración del espacio público, en el sentido de la construcción de una ciudadanía que ejercía ya una participación civil y política. En un campo artístico no del todo autónomo, los escultores y sus propuestas de cara a la organización del espacio de la ciudad respondieron consecuentemente a las modificaciones y a las nuevas formas de acción política, incluyendo los cambios de uso del espacio público. Se entiende, entonces, que sea fundamental el papel de la escultura en los espacios dispuestos o utilizados para la celebración del Centenario de la Independencia en 1910, momento culmen para el arte en el espacio público de la ciudad.

Las últimas décadas del siglo XIX y los primeros treinta años del siglo XX son un punto de partida para las dinámicas de ocupación o emplazamiento de la escultura en el espacio público, si se tiene en cuenta la trayectoria de las centurias anteriores. En primera medida, la disciplina arqueológica no ha brindado interpretaciones que permitan deducir la existencia de algún tipo de pieza con cierta dimensión estética que estructurara o demarcara un espacio de consideración pública para la ciudad; aunque bien podría haber existido. Es obvio que se juega aquí en una perspectiva un tanto anacrónica, toda vez que las concepciones de “arte”, “escultura”, “espacio público” y las dimensiones sobre lo público y privado son más acuñadas, y utilizadas para efectos de este texto, desde el ámbito del pensamiento moderno y contemporáneo. Por tanto, hablar de escultura prehispánica es de por sí una aproximación desde la historia del arte de corte occidental. Aun así, los estudios arqueológicos señalan un amplio sentido de espacio comunitario de, básicamente, todo el territorio ocupado y utilizado en la época prehispánica y es importante considerar que el territorio de Bogotá estuvo ocupado por comunidades que estructuraron ese espacio.

Desde la misma mirada de la historia del arte, la época colonial es prolífera en el ámbito escultórico, aunque su espacio de acción se concentra mayoritariamente dentro de las edificaciones, bien sean religiosas o domésticas. Con una noción particular sobre lo que configura la esfera pública y privada para la época, la escultura en espacio público, entendido este como un área más bien urbana, fue reducida en comparación con las esculturas de bulto redondo, retablística y ornamentaciones dentro de las construcciones. Aun así, de ninguna manera puede decirse que fuera inexistente una escultura cuyo emplazamiento estuviera de cara a la ciudad. Siendo una materia recientemente tratada a profundidad desde la perspectiva artística o de la historia del arte (Contreras 2018), la escultura colonial en la ciudad correspondió en su gran mayoría a tallas en madera policromada y, en menor medida, en barro, metal, yeso y piedra, entre otros. La mayor parte de la escultura estuvo destinada a usos religiosos y devocionales en las iglesias, conventos y, en menor escala, en espacios domésticos.

En este sentido, vale la pena destacar los trabajos de retablística que toman su fuerza a la llegada de ensambladores de origen español. Tal es el caso de Ignacio García de Ascuha:

[...] sus trabajos para los templos más importantes del momento, convertidos en verdaderos paradigmas para la retablística local, se caracterizan por el empleo de columnas melcochadas con imoscapos, ménsulas forradas con hojas o remates apiramidados de tipo escurialense. La prolongación de sus pautas las llevaron a cabo una serie de artífices entre los que destaca su propio hijo Francisco García de Ascuha, a quien se le asignan con seguridad los retablos mayores de los conventos del Carmen (1659) y de Santa Inés (1668). El orden salomónico irrumpiría en Santafé en torno a 1689, año en que se realiza el Retablo de San Francisco Javier en la Compañía, convirtiéndose enseguida en el soporte protagonista. A mediados de siglo XVIII se producen una serie de retablos que suponen un claro renuevo estilístico. (Contreras 2018, 580)

Entre los ejemplos más sobresalientes, se pueden destacar el retablo mayor de la iglesia de San Francisco, los relieves de Pedro Laboria y los retablos laterales de la iglesia de San Ignacio, que configuran un entramado complejo entre la imagen y la retórica, ampliamente tratado en algunos estudios (Villalobos 2011, 2012).

Esta actividad, en cierto grado prolifera, no es equiparable con el reducido número de esculturas que se implantaban en el espacio exterior a las edificaciones, las calles y plazas. La escultura de estas características se limitó a las tallas de las fuentes públicas de agua y a las tallas de ornamentaciones de fachadas. Según Contreras (2018), la razón por la que se presenta tan poco desarrollo en este sentido es que el material utilizado fue la piedra, “muy poco usada como soporte, no por su escasez como materia prima sino por la falta de maestros capaces” (577). Sin desconocer la habilidad en talla en piedra que en tiempos prehispánicos fue evidente en casi todo el territorio nacional ni pasar por alto la introducción de nuevas herramientas, instrumentos y motivos por parte de los españoles, lo cierto es que la escultura en el espacio de la ciudad no fue tan abundante como las tallas en madera para los espacios interiores.

Entre los ejemplos que sobresalen en Bogotá, pese a la mínima producción, se encuentra el Mono de la Pila, la fuente que se halla desde 1940 en el patio principal del Museo Colonial, en la antigua Casa de las Aulas. Esta fuente, siguiendo los datos que presenta Pedro María Ibáñez en *Crónicas de Bogotá* (1913, 60), reemplazó el rollo o picota de la plaza Mayor de la ciudad, gracias a la iniciativa del oidor Alonso Pérez de Salazar, quien en 1583<sup>1</sup> ordenó su instalación en la plaza.

La obra se compone de varias partes: la más antigua es el globo o surtidor que tiene grabados cuatro blasones, que representan el escudo de armas de Santafé, el escudo de armas del oidor Alonso Pérez de Salazar, una granada (símbolo del Nuevo Reino), y el escudo de armas de los reinos de Castilla y León. Este surtidor está colocado sobre una base, mandado a poner por el virrey Manuel de Guirior entre 1773 y 1776. Se destacan en esta sección el escudo de armas del virrey Guirior, y en las otras tres unos labrados con lencerías y follajes que se despliegan formando cada uno de los bordes. En la parte superior, y coronando el conjunto se encuentra el mono, agregado en 1765 y que representa la figura de san Juan Bautista niño. (IDPC 2013)

Esta característica le da una cierta connotación iconográfica relacionada con el bautismo. La fuente permaneció en la plaza Mayor hasta que fue reemplazada por la escultura de Simón Bolívar y la plaza fue rebautizada en honor al héroe patrio. Por tal razón, la fuente se instaló en el Palacio San Carlos, luego pasó a ser parte de la colección del Museo Nacional de Colombia y se trasladó al edificio Pedro A. López, en 1922; y en los años cuarenta pasaría a ser parte de la colección del Museo Colonial (Roa 2003). En 1960, con motivo de la celebración del sesquicentenario de la Independencia, la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá donó a la ciudad una reproducción a mayor escala

<sup>1</sup> Contreras (2018) referencia el año de 1583 mientras que otras fuentes, como Torres y Delgadillo (2008), la ubican en 1584.



Obrador neogranadino  
*Mono de la pila*. Ca. 1584 (remate de  
1765)  
Piedra labrada  
7,54 x 7,54 x 4,12 m.  
Museo Colonial, Bogotá  
Fotografía: Margarita Mejía-IDPC



LUIS ALBERTO ACUÑA (Suaita, Santander, 1904-Tunja, 1993)  
*Fuente del sesquicentenario*. 1960  
 Piedra tallada  
 4,37 x 4,37 x 1,80 m.  
 Plazoleta San Diego, cra. 7.a con calle 26 Fotografía: Carlos  
 Lema-IDPC

de la pila, que fue elaborada por el escultor colombiano Luis Alberto Acuña (1904-1994) y localizada en el costado norte de la iglesia de San Diego.

Para el siglo XVIII, varios talladores, como José M. Carpintero y Francisco Benito, quienes en 1753 construyeron la pila de la Casa de Moneda (Roa 2003), ya demostraban que la ciudad contaba con mayor y mejor mano de obra para el trabajo de talla en piedra. Aparte de la fuente de la Casa de Moneda, también vale la pena mencionar la fuente de San Victorino inaugurada en 1793.

Además de las fuentes de agua, las tallas también se presentaron en algunas fachadas de edificaciones civiles, especialmente blasones o escudos, y en las portadas de conventos e iglesias, como la Catedral, la iglesia de San Francisco o la iglesia del Sagrario. Esta última, por ejemplo, posee una fachada que se ha catalogado como una de las muestras más relevantes de las tallas de estilo barroco del siglo XVII en Bogotá.



RICARDO MOROS URBINA (Nemocón, 1865- Bogotá, 1942)  
*Pila en el patio principal de la casa de moneda* (Bogotá). Ca. 1884  
 Lápiz sobre papel  
 18,5 x 22 cm.  
 Álbum del Natural  
 Archivo General de la Nación



FRANCOIS DÉSIÉ ROULIN (Rennes, 1796-París, 1874)  
*Place de St. Victorin, à Bogotà / Plaza de san Victorino, en Bogotà.* Ca. 1824  
 Acuarela sobre papel  
 20,3 x 26,7 cm.  
 Colección Banco de la República

El templo fue financiado con el dinero del sargento mayor Gabriel Gómez de Sandoval, natural de Madrid y devoto del Santísimo Sacramento colocando la primera piedra Lucas Fernández de Piedrahita, a la sazón provisor del arzobispado, en 1660. Duraron las obras tres décadas siendo acabada la portada en 1689, fecha que aparece grabada en la clave de su arco [...] En lo que se refiere a lo propiamente escultórico, hay dos motivos principales en sendos tableros: el escudo de España resumido en la versión de castillos y leones, y, sobre él, un motivo eucarístico que alude a la advocación del templo. Este último relieve está conformado por una hostia sostenida por un ángel y enmarcada por racimos de vid y un penacho de espigas de trigo, esquema formal que tiene su correlato en las ricas custodias del momento cuyo mayor exponente es la famosa Lechuga. (Contreras 2018, 482)

Pasada la época colonial, la primera implantación de una escultura en el espacio público fue la figura de Simón Bolívar en 1846, razón por la cual, y como ya se mencionó, se trasladó el Mono de la Pila y la plaza Mayor cambió de nombre. Debido al proceso independentista, la introducción de nuevos motivos, como la iconografía de héroes patrios, fue un proceso casi obvio dentro de los intereses que colmaron a los comitentes de las obras y, en gran medida, a la práctica artística (González 2013). Sin embargo, la inauguración de la estatua no fue del todo pacífica, pues las claras divisiones políticas entre los adeptos a Bolívar, fallecido en 1830, y aquellos seguidores de Santander, muerto en 1840, hicieron que fuera necesario custodiar la obra para evitar su vandalización (Vanegas 2011, 38). Ante esta polarización, no es de extrañar entonces que la siguiente escultura emplazada en el espacio público de la ciudad fuera la del general Francisco de Paula Santander en la plazoleta que lleva su nombre. La orden de erigir su estatua proviene del Estado que, a través de un decreto, decidió la realización de la obra en 1850, aunque solo se llevó a cabo en 1878 (Vanegas 2011, 45). De manera muy dicente, el valor simbólico de la representación de estos dos personajes ejemplifica claramente la dinámica bipartidista que se consolidó poco a poco a lo largo del siglo XIX, y adicio-



Tallador neogranadino  
*Portada de la Capilla del Sagrario*  
1689  
Piedra tallada y labrada  
Costado oriental de la plaza de  
Bolívar de Bogotá.  
Fotografía: Carlos Lema-IDPC



Anónimo  
*Panteón nacional de los próceres Santa Veracruz. Ca. 1959*  
 Conjunto escultórico en piedra tallada y concreto  
 Cruz: 1,73 x 1,59 x 0,12 m; peana: 1,83 x 0,65 x 0,80 m; pedestal: 1,27 x 1,54 x 1,20 m;  
 basamento: 0,41 x 2,90 x 2,90 m; relieve: 41 x 201 x 326 cm.  
 Calle 16 n.o 7-16  
 Fotografía: Margarita Mejía-IDPC



EDUARDO MALAGÓN BRAVO  
*Obelisco a la contraternidad bolivariana. 1999*  
 Obelisco en láminas de hierro soldadas; medallón y esculturas en bronce fundido;  
 pedestal en cemento  
 Obelisco: 2,49 x 0,52 x 0,52 m; peana: 1,05 x 1,03 x 1,03 m; pedestal: 1,49 x 2,56 x  
 1,85 m.  
 Av. calle 20 n.o 5-17 este  
 Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

nalmente ilustra cómo la construcción de la imagen alrededor de Bolívar y Santander decantará en un imaginario social que prácticamente perdura hasta nuestros días.

Una rememoración importante a los caídos en la Independencia se reforzó con el gobierno que dio paso a una larga hegemonía conservadora, y que favoreció la realización de varias obras que recordaban a los “próceres mártires” fusilados durante la Reconquista española. El recoger parte de la historia patria desde la configuración como república independiente fue un pivote en los últimos lustros de ese siglo. En esta misma tónica, el *Papel Periódico Ilustrado*, por ejemplo, publicó una amplia serie de semblanzas de los héroes patrios. En la sección “Historia”, Alberto Urdaneta (1881), señaló:

En esta sección publicaremos los estudios relacionados con la historia patria. Cada número llevará en la primera página el retrato de uno de nuestros hombres notables, y preferiremos por ahora a los héroes de la Independencia. Cada retrato irá acompañado de un bosquejo



GERARDO BENÍTEZ BOLAÑOS (Arequipa, Perú, 1931-2018)  
*Manuel Roergas de Serviez. Ca. 1966*  
 Busto en bronce fundido; pedestal en mampostería enchapada en piedra  
 Busto: 0,93 x 0,90 x 0,46 m; pedestal: 2,34 x 1,00 x 0,68 m.  
 Calle 61 con cra. 4A  
 Fotografía: Hanz Rippe-IDPC



GERARDO BENÍTEZ BOLAÑOS (Arequipa, Perú, 1931-2018)  
*José Prudencio Padilla. Ca. 1965.*  
 Escultura en bronce fundido; pedestal en mampostería enchapada en piedra  
 Escultura: 2,01 x 1,66 x 1,30 m; pedestal: 2,92 x 2,25 x 4,61 m.  
 Av. carrera 22 n.o 37-60  
 Fotografía: Edgar Gutiérrez-IDPC.

biográfico, en el cual se condensarán los hechos más notables del personaje y los más importantes servicios prestados al país, a fin de que nuestro periódico sirva con el tiempo a manera de álbum nacional. (4)

Además del repertorio visual que fue y ha sido un referente fundamental en la consolidación de la iconografía patriótica, las palabras de Urdaneta evidencian una tendencia, no solamente del ámbito artístico sino también del político, de remembranza y relectura de los hitos y personajes que desde la ortodoxia habían forjado la historia nacional republicana. En este ambiente surgieron monumentos conmemorativos adicionales, como piezas en honor a todos los próceres muertos por la causa libertadora, tal y como es el caso del Obelisco a los Mártires.

De forma habitual a lo largo de los siglos XIX y XX, los natalicios, aniversarios de muerte de héroes o celebraciones por batallas independentistas se verán reflejados en alguna iniciativa, en principio estatal y posteriormente privada, de levantar alguna escultura que recordara los hechos, personajes e hitos de la historia. En este sentido, se implantó en la ciudad el conjunto escultórico, similar a una gran placa, *Panteón nacional de los próceres Santa Veracruz*, colocado antes de 1960 sobre la carrera 7.<sup>a</sup> con calle 16, cerca de la iglesia de la Veracruz. Esta iglesia fue la encargada de dar sepultura a los presos fusilados a manos de las tropas españolas durante el periodo de Reconquista iniciado en la capital hacia 1816. Por esta razón, la Veracruz se reconocerá como panteón nacional y donde se inhumaron los restos de Francisco José de Caldas y Francisco Antonio Ulloa, entre muchos otros (IDPC 2013). Con iniciativas parecidas, la Sociedad Bolivariana de Colombia encargó y erigió en 1999 el *Obelisco a la confraternidad bolivariana* para exaltar la labor y el aporte del Libertador a la independencia latinoamericana.

ALEJANDRO HERNÁNDEZ PINTO (Bogotá, 1964)  
*Monumento a la dignidad Luis Carlos Galán Sarmiento. Ca. 1991*  
Escultura en bronce fundido, pedestal en mampostería enchapada en piedra  
Escultura: 3,21 x 0,87 x 1,36 m.  
Calle 34 con cra. 26  
Fotografía: Hanz Rippe-IDPC





JUAN LUIS BLANES

*José Artigas. Ca. 1990*

Escultura en bronce fundido; pedestal en mampostería enchapada en piedra

Escultura: 2,82 x 1,69 x 1,25 m; pedestal: 1,68 x 1,89 x 1,89 m.

Calle 34 con cra. 26

Fotografía: Carlos Lema-IDPC.

En este mismo sentido y sin mayor regulación para emplazar piezas en el espacio público por parte de la administración local, varias decisiones privadas impulsaron la elaboración e instalación de esculturas, prácticamente hasta el siglo XXI, cuando nuevas disposiciones jurídicas de organismos estatales ordenaron los procedimientos para esta práctica. Las esculturas que se inauguraron en la ciudad siguieron siendo, en un número importante, bustos o piezas de cuerpo entero de personajes ligados de una u otra manera a la causa libertadora o actores del ámbito político. Por ejemplo, la Academia Colombiana de Historia impulsó en 1964, en el marco de la conmemoración de los 150 años de la acción militar a Cáqueza, la implantación de la escultura de Manuel Roergas de Serviez (1785-1816), para honrar a este militar francés quien colaboró con Francisco de Miranda y con la campaña al sur de Antonio Nariño (IDPC 2013). Finalmente, la escultura se encargó en 1966 al artista peruano Gerardo Benítez Bolaños, gran parte de cuya trayectoria artística se concentrará en figuras patrias, como Policarpa Salavarrieta, Camilo Torres y el primer almirante de Colombia, José Prudencio Padilla. Este último prócer fue fusilado en 1828 en la actual plaza de Bolívar y había participado el 24 de julio de 1823 en la batalla de Maracaibo. En esta fecha, hoy por hoy, se celebra el Día de la Armada Nacional de Colombia y existe una orden naval que lleva el nombre del almirante.

SUSANA BRETES (Constância do Ribatejo, Portugal, 1954)  
*Lisboa antiga*. 1988  
Azulejo en cerámica pintado a mano; escudo y fuente de pared en piedra  
Azulejo: 1,33 x 4,24 m.  
Calle 10 n.o 5-21  
Fotografía: Margarita Mejía-IDPC.





Este tipo de prácticas fueron frecuentes a lo largo del siglo XX, pues no solo las organizaciones de carácter privado impulsaron la elaboración y emplazamiento de esculturas en la ciudad, sino que también fue habitual que gobiernos extranjeros donaran las obras en el marco de celebraciones y como símbolo fraterno que indicaba un afianzamiento de los lazos diplomáticos entre los países. Tal es el caso de la donación, por parte del Gobierno uruguayo, de la escultura de José Artigas a la ciudad, instalada en la plazuela frente al Concejo de Bogotá, la cual llevaría su nombre hasta que se ubicó allí la estatua de Luis Carlos Galán, titulada *Monumento a la dignidad*. Artigas (1764-1850) luchó durante las revoluciones de principios del siglo XIX por la separación de varias provincias uruguayas del dominio español y bonaerense. La escultura es, en realidad, una réplica de la pieza realizada a finales del siglo XIX por el artista Juan Luis Blanes y terminada por su padre Juan Manuel, localizada en dicho país (IDPC 2013).

Los casos de donaciones de piezas artísticas de carácter conmemorativo son numerosos y en su mayoría se relacionan con los mismos intereses. La fuente Lisboa Antigua es uno más de estos ejemplos, donada por el Gobierno de Portugal en la celebración de los 450 años de fundación de Bogotá e instalada a la entrada del Palacio San Carlos, sede actual de la Cancillería colombiana. De la pieza se destacan su escudo tallado en piedra en la ciudad de Tomar, Portugal, y la imagen pintada por la artista Susana Bretes bajo la técnica original del azulejo portugués, en la tradicional y antigua fábrica Sant'Anna. La artista reproduce el grabado publicado en 1598 del antiguo puerto de Lisboa por el alemán Frans Hogenberg (IDPC 2013). Un caso similar es el del monumento a Américo Vesputio regalado a la ciudad por el presidente de las empresas Barnes de

OCTAVIO MARTÍNEZ CHARRY.  
(Bogotá, 1949-)  
*Américo Vesputio*. 1987  
Escultura en fibra de vidrio y cemento  
armado; pedestal en mampostería  
enchapada en piedra  
2,26 x 0,96 x 0,68 m.  
Av. cra. 7.a con calle 96  
Fotografía: Hanz Rippe-IDPC.

Colombia, Enrique Bayer, en la celebración del quinto centenario del descubrimiento de América. La pieza del artista Octavio Martínez Charry (Bogotá, 1949) inaugurada en 1987 representa al cartógrafo italiano de quien se toma el nombre del continente por ser uno de los primeros viajeros en registrar el Nuevo Mundo como un territorio diferente a Asia (Torres y Delgadillo 2008, 272).

De cualquier modo, lo interesante de realizar un paneo de las esculturas, donantes, comitentes y momentos de emplazamiento es identificar los sentidos, tanto en el ámbito retórico de la imagen representada como en el de los intereses y posturas frente a la lectura e interpretación del pasado por parte organismos estatales y cuerpos académicos. Hay aquí una suerte de sentidos y metasentidos, de modo que el espacio público se convierte en un escenario de representación y construcción de imaginarios, de alguna manera influenciados por varias esferas de poder. El énfasis en la imagen del héroe, prócer o mártir de la patria por más de un siglo es, sin duda, una manera simbólica y poderosa de crear o recrear, a través de personificaciones, la idea de una construcción de nación y de mitificar, en cierto grado, procesos más sociales e ideológicos a través de la individualización y sublimación de sujetos particulares. Los mismos agentes académicos, por ejemplo, ayudaron a reforzar una visión ortodoxa de la historia afianzando las miradas tradicionales. Desde estas perspectivas, la escultura en el espacio público se convierte en un medio ideal pues actúa en un orden simbólico abierto a todo ciudadano.

Ahora bien, el espacio público visto desde este ángulo cobra una dimensión sumamente política, que también es necesario comprender como un ámbito multivocal y polisémico, con connotaciones que trascienden lo urbano, lo jurídico o lo administrativo e involucran un punto “en el cual se revelan las expresiones socio-culturales, a través de un conjunto de elementos, que se suman en el territorio como un sistema articulado, el cual permite la comunicación, el movimiento y las manifestaciones de una comunidad” (Matiz, Montagut y Rojas 2015, 39). Esta red contiene y genera hitos simbólicos y lugares que, como lo señala Korstanje (2006), citando a Augé:

[...] tienen por lo menos tres rasgos comunes. Se consideran (o los consideran) identificatorios, relacionales e históricos. El plano de la casa, las reglas de residencia, los barrios del pueblo, los altares, las plazas públicas, la delimitación del terruño corresponden para cada uno a un conjunto de posibilidades y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social. (4)

En este sentido, el espacio público presenta una doble connotación, como un componente histórico cambiante y, en relación con la ciudad, como un espacio que puede asumir roles conmutables (Matiz, Montagut y Rojas 2015, 40), de forma paralela o simultánea, a través del tiempo. Tal como menciona Carrión (2007)

[...] originalmente puede cumplir, por ejemplo, una función mercantil (ejemplo: tianguis), posteriormente puede asumir un rol político (ejemplo: ágora) y luego predominantemente estética (ejemplo: monumento). Lo cual significa que el espacio público cambia a lo largo de la historia y que cada momento tiene una lógica distinta. (3)

PIETRO COSTA (Celle Ligure,  
Italia, 1849 - Roma, 1901)  
Mausoleo de Ezequiel Rojas.  
1873  
Mármol tallado  
2,50 x 4,40 x 3,50 m.  
Cementerio Central de Bogotá.  
Lote A14, Elipse Central  
Fotografía: Carlos Lema-IDPC.





COLOMBO RAMELLI (Grancia, Suiza 1884 - Bogotá, 1946)  
*Cronos, dios del tiempo*. 1905-1906  
Modelado y vaciado en cemento  
Portada Cementerio Central de Bogotá  
Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

Dichas lógicas se sobreponen o actúan de forma sincrónica o combinada. Por ello, las esculturas en el espacio público condensan una gama de sentidos y metasentidos, como ya se mencionó, que permiten una lectura política y a la vez estética, entre otras.

La escultura en Bogotá no es una excepción a esta premisa. A la par que se presenta esta tendencia a la imagen heroica o patriótica, también hay un trabajo importante sobre los detalles de la representación. Los artistas no solo construyen y seleccionan los elementos iconográficos, sino que a la vez introducen los principios académicos del arte de una forma paulatina. El retrato del prócer, materializado en un busto o en una figura de cuerpo entero, funciona como una oportunidad ideal para la habilidad de traducir lo más fielmente posible la realidad. Este ejercicio resulta sumamente interesante cuando el artista debe interpretar diversas fuentes, como dibujos, grabados o fotografías, para producir una imagen de un personaje al que no captura de manera directa, como ocurre en la gran mayoría de los casos de las esculturas de individuos concretos.

Adicionalmente, las piezas instaladas en Bogotá a finales del siglo XIX y principios del XX no se relacionaron con la causa independentista o personajes del ámbito político de manera exclusiva. Hubo obras que, por la naturaleza de la representación y el lugar de implantación, permitieron un despliegue de recursos plásticos. Un lugar privilegiado para ello fue el Cementerio Central, puesto que la necesidad de construir y ornamentar los mausoleos familiares de varias familias prestantes permitió una expansión de otro tipo de obras, que no solo incluyeron bustos de los difuntos sino también una amplia gama de iconografía de la muerte o de carácter mucho más poético. Por ejemplo, el artista italiano Pietro Costa (Celle Ligure, Italia, 1849-Roma, 1901), autor de la escultura a Francisco de Paula Santander, también realizó las obras que componen la tumba de Ezequiel Rojas (1803-1873), político y albacea de Santander.

Así mismo, en 1905, Colombo Ramelli realizó la figura de Cronos, dios del tiempo, que remata la portada principal del Cementerio Central, construida por el arquitecto Julián Lombana e inaugurada en 1906 (Escovar y Mariño 2003, 31). La pieza fue el primer encargo del artista después de su regreso de Italia donde complementó sus estudios en la Escuela de Artes Decorativas e Industriales de Florencia, luego de haber cursado las clases de ornamentación en la Escuela de Bellas Artes en Bogotá (Delgadillo 2008, 74). La escultura del dios griego, descrito en la literatura clásica como uno de los titanes de fuerza devastadora, aparece con una actitud más bien apacible y a la espera, con su brazo apoyado sobre un reloj de arena, símbolo del paso infalible del tiempo, y con una hoz en su otra mano, que indica la vida que se corta de tajo (Torres y Delgadillo 2008, 306). La ornamentación resultó ser innovadora en el sentido técnico, pues para aquellos años no se solía realizar piezas modeladas y vaciadas en cemento, producto que apenas había ingresado al país a finales del siglo anterior y que, por supuesto, no era usado en el ámbito artístico.

La reputación de Ramelli se extendió por la ciudad, lo que propició que fuera contratado para la realización de varias ornamentaciones arquitectónicas y esculturas en cemen-

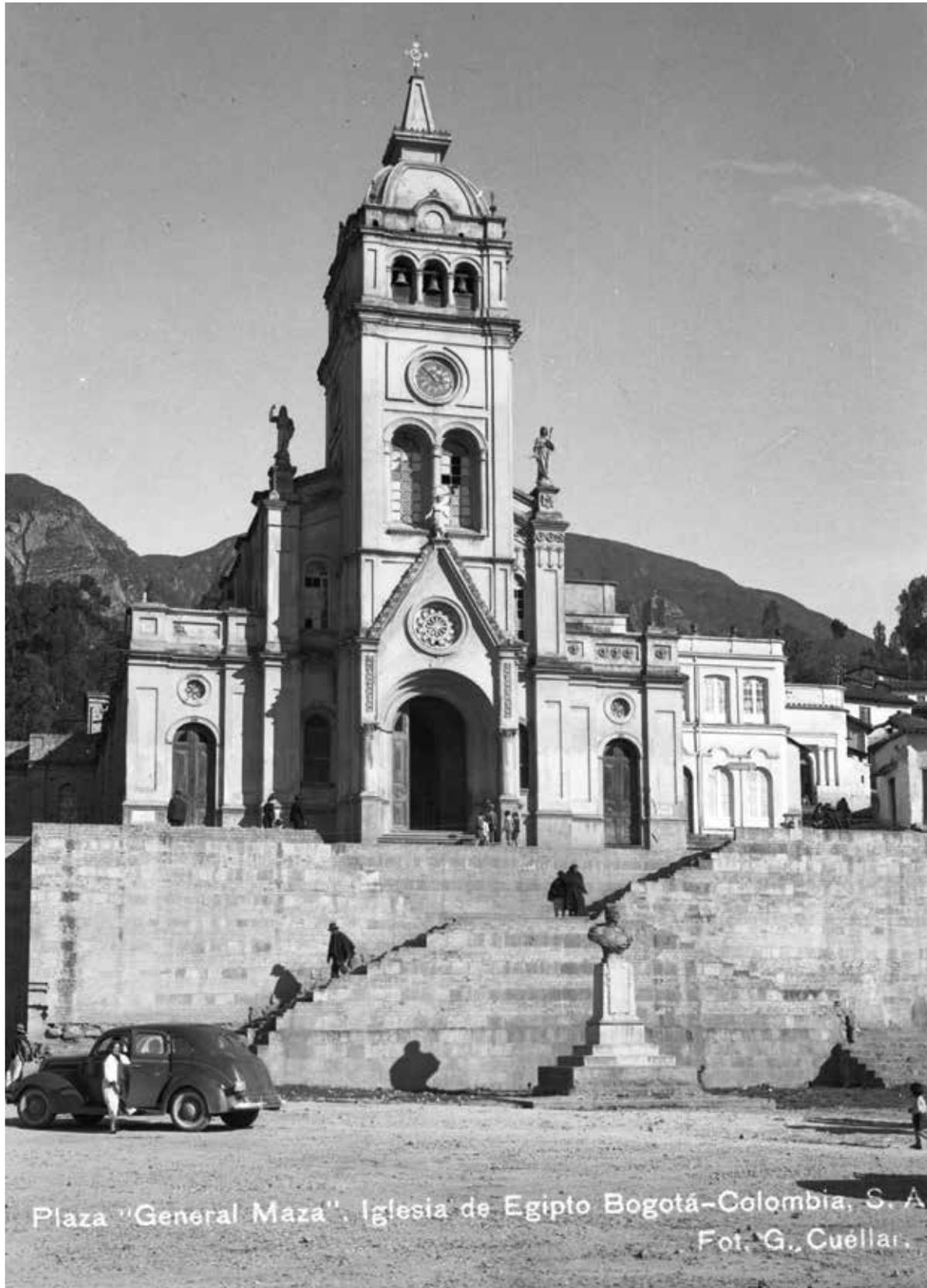


DIONISIO RENART Y GARCÍA  
(Barcelona, 1878 - 1946)  
*Fray Cristóbal de Torres*. 1908  
Bronce fundido Claustro Colegio  
Mayor Nuestra Señora del Rosario  
Fotografía: Carlos Lema-IDPC.

to, como la de la Virgen del Carmen en el altozano de la iglesia de Egipto. Justamente, esta era la imagen que tenían presente varios graduados del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, cuando en 1906, “queriendo tributar un nuevo homenaje de admiración, gratitud y cariño a la santa memoria del egregio Fundador Ilustrísimo Sr Maestro D. Fray Cristóbal de Torres [...] la Consiliatura rosarista resolvió promover la erección de una estatua del Fundador y reunir el importe necesario por suscripción voluntaria” (Mayorga 2002, 23). Para llevar esto a cabo, se conformó una junta encargada de la organización y la recolección de las donaciones, principalmente entre los exalumnos. En un principio, se encargó la escultura a Colombo Ramelli, quien “debía presentar un modelo de la estatua de Torres que, tras pasar en consulta a los profesores de la Escuela de Bellas Artes, sería aprobado por la Junta. Se convino pagarle cien mil pesos oro por la estatua y por los cuatro escudos que deben adornar el pedestal” (Mayorga 2002, 27). Sin embargo, el encargo no se realizó, pues el presidente de la República de aquel momento, Rafael Reyes, a través del ministro de Instrucción Pública, José María Rivas Groot, recomendó que la escultura fuera realizada en bronce por el artista barcelonés Dionisio Renart y García (Barcelona, 1878-1946). El encargo resultaba más costoso, por supuesto, pero la recolección de las donaciones se mantuvo. Las cartas en las que se relatan los pormenores de la obra, los acuerdos de pago y los compromisos de las partes son cuantiosas y detalladas. En una de ellas se especifica que el presupuesto incluye la estatua en bronce de fray Cristóbal de Torres, de 2,5 metros de alto, cuatro escudos en bronce, los modelos en yeso de tamaño natural, los escudos y los planos para la instalación de la obra. Los giros se realizaron gracias a los buenos oficios del Gobierno nacional que sirvió de intermediario para enviar las letras a través del cónsul en Barcelona. La obra finalmente se culminó en 1908 y se embarcó rumbo a Colombia en febrero de 1909. Desafortunadamente, el traslado que debía hacerse por el ferrocarril no se logró por desperfectos de la maquinaria. Entonces, “se hizo por la carretera de Cambao, sendero de ásperas pendientes en la estación de lluvias tropicales, en un carro tirado por varias parejas de bueyes. El 10 de agosto la estatua llegó a las puertas del Colegio” (Mayorga 2002, 69). Los inconvenientes en el transporte tuvieron consecuencias, pues los yesos de las ornamentaciones se perdieron totalmente y el modelo de la imagen principal se rompió, por lo que fue sometida a una restauración por Alejandro Manrique. Finalmente, la escultura se inauguró en el patio central del claustro el 10 de octubre, cuando se celebra el Día de Nuestra Señora del Rosario (Mayorga 2002).

El anterior ejemplo ilustra bastante bien la complejidad que representaba la realización de esculturas para la ciudad a principios de siglo XX. Por tal razón, la empresa emprendida para la celebración del Centenario de la Independencia en 1910 fue de gran envergadura, pues incluyó una proyección para la construcción de pabellones y se encargó un número importante de esculturas, algunas de ellas instaladas años después del Centenario, debido a las dificultades que implicaban el encargo, la ejecución, los pagos, los traslados y las instalaciones en el espacio público.

En todo caso, las celebraciones de 1910 marcan un hito tanto en la conformación y dinámicas del espacio público como para el desarrollo del ámbito artístico. Para el momen-



Anónimo  
Hermógenes Maza Loboguerrero. Ca. 1912  
Escultura en bronce fundido; pedestal en piedra y concreto  
1,40 x 1,00 x 0,80 m.  
Avenida Circunvalar, calles 10.a y 11 Fotografía: Gumersindo Cuéllar. Iglesia de Egipto, plaza General Maza (1930). Biblioteca Luis Ángel Arango. FT1525/ brblaa47766-3.

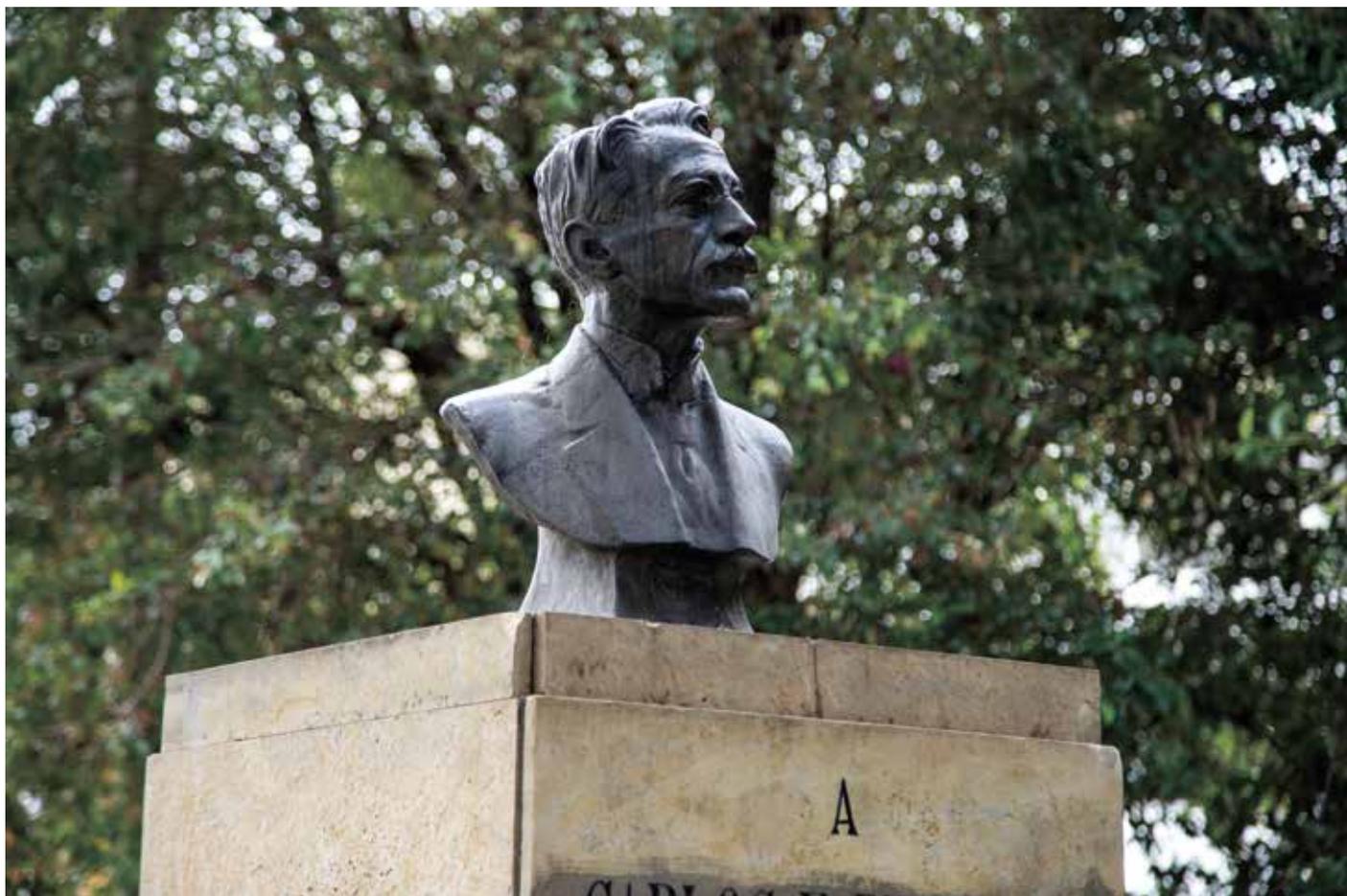
to, las esculturas en estos espacios eran entendidas de manera simple como piezas de arte público, pues

[...] se desarrolla en lugares de acceso público (y en este sentido las calles o las plazas de las ciudades continúan siendo los espacios que, por su accesibilidad, afluencia y diversidad de personas que los transitan, mejor ejemplifican esa ubicación de “lo público”), esta sería tan sólo una condición *sine qua non*, ligada al debate en torno a la intercambiabilidad de los límites público-privado. (Monleón 2000, 1)

Recurriendo a unos principios académicos, las esculturas de este momento versaron sobre la representación de los próceres de la Independencia, lógicamente. Se reafirma en este momento y de forma reiterada la iconografía tradicional y se expande la referencia a varios personajes. En todo caso, la mirada histórica gira en torno a individuos concretos como artífices de una nación libre y soberana. Fue el momento en el que aparecieron las esculturas de Antonio Nariño, Antonio José de Sucre, Francisco José de Caldas y también de próceres menos conocidos o reconocidos, como el general Joseph Hermógenes Maza Loboguerrero (Santafé de Bogotá, 1792-Santa Cruz de Mompo, 1847), quien participó junto con Sucre en las batallas al sur del país durante la Independencia. La escultura fue ordenada por iniciativa privada y comunitaria, en el marco de la celebración del Centenario, aunque la pieza solo se inauguró en 1912, en un extremo de la plaza del barrio Egipto, y posteriormente se trasladó a la plaza de la iglesia de Egipto para la celebración del centenario de la muerte del Libertador. Después de varias reformas y obras públicas sobre la avenida Circunvalar, la estatua fue ubicada en el costado occidental de la plaza, cerca de la casa donde vivió el general.

Un buen número de esculturas, especialmente las fundidas en bronce, que se encomendaron para el Centenario fueron realizadas en Europa debido, entre otras, a las razones ya mencionadas; pero una década más tarde se contaba con artistas colombianos que trabajaban diversas técnicas, aunque las piezas en metal debían fundirse en el extranjero. Muchas de las obras fueron elaboradas por artistas que se formaron en la Escuela de Bellas Artes y cuyos primeros maestros fueron los artistas Cesare Sighinolfi (Módena, Italia, 1883-Suesca, Colombia, 1903), traído para impartir la cátedra de Escultura, y Luigi Ramelli, para la clase de Ornamentación. Algunos de los primeros alumnos tuvieron la oportunidad de continuar sus estudios en Europa, como fue el caso de Francisco Antonio Cano Cardona (Yarumal, Antioquia, 1865-Bogotá, 1935), más conocido y prolífero como pintor pero que también elaboró varios bustos, entre ellos el del médico José Ignacio Barberi (Bogotá, 1855-1940), destacado por su labor en favor de la salud infantil y quien fundó el Hospital Infantil de la Misericordia, y el del expresidente Carlos E. Restrepo (Medellín, 1867-1937).

Además de los artistas que se formaron en la Escuela de Bellas Artes y posteriormente viajaron a Europa a complementar sus estudios, también existieron una serie de marmolerías que suplieron una amplia demanda. La Marmolería La Nueva Industria y la Marmolería de Tito Ricci fueron solo algunos de los negocios que elaboraron gran número de esculturas, en su mayoría para los mausoleos y lápidas del Cementerio Central. De



FRANCISCO ANTONIO CANO  
(Yarumal, Antioquia, 1865-Bogotá,  
1935)  
Carlos E. Restrepo. 1925  
Escultura en bronce fundido;  
pedestal en mampostería enchapada  
en piedra  
0,51 x 0,42 x 0,30 m. Pedestal: 1,92 x  
0,80 x 0,80 m.  
Carrera 13 bis con calle 43.  
Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

hecho, el Cementerio se configuró en un espacio de enormes repercusiones devocionales y de prácticas culturales muy consolidadas que se mantienen hasta la actualidad, sosteniendo una fuerte vinculación con la cultura material, y en particular con la escultura. Este es el caso de *La Piedad*, realizada por el italiano Ermenegildo Luppi (Modena, 1877- Roma, 1937) para la tumba del joven José Ignacio Lago Álvarez (1907-1928) como un encargo familiar pero que, debido a su imponente estética y sobre todo al carácter iconográfico de la escultura, se ha convertido en un ícono fundamental del Cementerio. De igual modo, la escultura realizada por Victorio Macho Rogado (Palencia, España, 1887-Toledo, España, 1966) para la tumba de Leo Siegfried Kopp (1858-1927) mantiene una fuerte devoción, especialmente para aquellos que le piden a su oído oportunidades laborales gracias a que, en vida, Leo Kopp fomentó y colaboró con la clase trabajadora de su fábrica de cerveza y propició el desarrollo de vivienda en el barrio La Perseverancia para sus empleados.

Las marmolerías que trabajaron para el Cementerio también lo hicieron para la ornamentación de parques y plazas, que a partir de la década de los veinte empezaron a ser espacios de esparcimiento habituales en la ciudad. Tal es el caso de la Fuente de los Sapitos, de la que se conserva la pieza central de la Marmolería Tito Ricci, *Niño abrazando un delfín* o el *Niño abrazando un ave*, en el parque Nacional.

VICTORIO MACHO ROGADO  
(Palencia, España, 1887 - Toledo,  
España, 1966)  
*Leo Kopp*, 1927  
Escultura en bronce fundido.  
Pedestal en ladrillo enchapado con  
piedra arenisca  
2,10 x 4,20 x 2,40 m.  
Cementerio Central  
Fotografía: Carlos Lema-IDPC.



ERMENEGILDO LUPPI (Modena, 1877 - Roma, 1937)  
*La Piedad*. 1928  
Escultura en bronce fundido  
Pedestal en ladrillo enchapado con piedra arenisca  
3,00 x 3,10 x 5,40 m.  
Cementerio Central  
Fotografía: Carlos Lema-IDPC.







MARMOLERÍA TITO RICCI

Ca. 1926

Mármol tallado

0,92 x 0,36 x 0,33 m.

Cra. 11 con calle 26

Fotografía: Archivo Distrital. Fondo Hernán Díaz. Archivo 0B, imagen 043.

Las décadas de los 1920 y 1930 en Bogotá fueron el momento de un proceso transformador. Por un lado, el proyecto progresista que, dando un impulso a la modernidad del Estado, se hizo evidente en las políticas públicas de esa época y generó cambios importantes en los espacios públicos, con el fin de desarrollar proyectos que estimularían la “higiene, saneamiento, embellecimiento o adelanto general de la ciudad de Bogotá, mediante la construcción o reconstrucción de edificios o barrios, apertura de vías, plazas, y parques, etc.” (Ley n.º 50, *Diario Oficial de la República de Colombia*, Bogotá, 22 de abril de 1931). El primer mandato liberal en 1930, después de una larga hegemonía conservadora, de Enrique Olaya Herrera, se caracterizó por la fuerte repercusión de la crisis económica mundial: inflación, devaluación del peso, caída en los precios del café, desempleo y baja en los salarios. Olaya, como respuesta a esta crisis, implementó en 1932 el Plan Trienal de Obras Públicas, “[...] facilitado por las primeras labores de planificación del Consejo Nacional de Economía [...] se concretó en carreteras [...] en edificios nacionales en diversas ciudades —por ejemplo, el edificio de la Biblioteca Nacional—” (Torres del Río 2010, 95). Con el desarrollo masivo de construcciones, Olaya pretendía recuperar la economía nacional y activar así las bolsas de empleo y capitales (Fundación Museodata 2015).

De otra parte, la introducción del nuevo concepto de espacio público prevaleció en la formación de la ciudad, y las plazas, antiguos centros de acopio de la sociedad, presentaron una gran transformación, pues se convirtieron en parques, como fue el caso de la creación del parque Nacional. Los nuevos lugares constituyeron lo que Mejía Pavony (2000) considera uno de los signos más claros de la transformación del espacio urbano:

A partir del decenio de 1870, algunas de las más importantes plazas fueron convertidas en objeto de adorno de los símbolos patrios erigidos en ellas y, por extensión, de la ciudad. El enrejado con que fueron rodeados tales jardines enajenaron definitivamente dichos lugares, llegando a su fin el carácter de escenario que habían tenido por siglos. [...] los nuevos parques quedaron convertidos en instrumentos del nuevo culto a la patria y a las instituciones civiles. (2000, 207-208)

Estos puntos no solamente representaron el surgimiento de la ciudad moderna, la cual cargaba con un símbolo nacionalista y civilizatorio al albergar monumentos patrios y nuevos diseños inspirados en la arquitectura europea que brindaron un aspecto de desarrollo, sino que también fueron utilizados como mecanismos en pro de la higiene de la ciudad al controlar el esparcimiento social. El entretenimiento se trasladó a los espacios abiertos, en donde las prácticas recreativas fueran otras, enmarcadas en los parámetros del ejercicio al aire libre y la naturaleza (Fundación Museodata 2015).

De manera simultánea, los artistas nacionales dialogaron mucho más de cerca con los movimientos europeos y latinoamericanos. Para finales de los 1930 y durante los años 1940, se ve cómo en Bogotá se alternaron realidades e intereses en el espacio público. De un lado, los encargos de personajes patrios siguieron presentándose, quizás con un aire un tanto menos académico que en los lustros anteriores. Tal fue el caso de la escultura de Simón Bolívar, *El genio* de Victorio Macho Rogado; el Monumento a Rafael

Página opuesta:  
LUDOVICO CONSORTI  
(Samprugnano, Italia,  
1902-Siena, Italia, 1979)  
*Minerva*. 1958  
Bronce fundido y patinado  
2,20 x 0,97 x 1,09 m.  
Calle 11 n.o 4-14  
Fotografía: Nicolás Galindo Becerra

Uribe Uribe en el parque Nacional, realizado por este mismo artista; o la estatua a Antonio Baraya, por Bernardo Vieco (Medellín, 1886-1956), de 1942.

De otro lado, se evidencia la introducción de motivos relacionados con las raíces y la mitología indígena, por la cercanía de los artistas a movimientos latinoamericanos como el muralismo mexicano y el surgimiento del grupo Bachué en el país (Padilla 2009). Así, se desarrolló la obra *Sía, diosa del agua*, de María Teresa Zerda (Bogotá, 1920-s. d.) o la labor escultórica de Luis Alberto Acuña (Suaita, Santander, 1904-Tunja, 1993).

La dinámica de mantener tanto la representación de próceres como piezas con unos intereses estéticos ligados a pensamientos artísticos internacionales de vanguardia se mantuvo hasta bien entrada la década de los 1960. Se conservó el propósito de ordenar la realización de monumentos conmemorativos en el espacio público junto con una amplia transformación en la ciudad, que trajo nuevas obras públicas y de infraestructura. Por ejemplo, Bogotá modificó varios de sus espacios públicos con la IX Conferencia Panamericana a realizarse en 1948. Para el evento, se comisionó el Monumento a las Banderas al artista Alonso Neira Martínez (Bogotá, 1913-1991) y se ordenó la construcción de la avenida Las Américas, que conectó el aeropuerto de Techo con el centro de la ciudad. Adicionalmente, se iniciaron varias obras de reconstrucción en áreas destruidas por los disturbios del Bogotazo el 9 de abril de 1948, como es el caso de la manzana en la que se inició la construcción de la Biblioteca Luis Ángel Arango, en donde se instaló la escultura *Minerva*, comisionada para la puerta de entrada al ser la diosa griega de la sabiduría.

BERNARDO VIECO ORTIZ (Medellín,  
1886-1956)  
*Antonio Baraya*. 1942  
Escultura en bronce fundido;  
pedestal en piedra tallada,  
cemento y ladrillo  
Busto: 0,51 x 0,63 x 0,39 m.  
Pedestal: 2,24 x 1,04 x 0,87 m.  
Carrera 13A con avenida 39  
Fotografía: Carlos Lema-IDPC



Durante dichas décadas, el campo artístico colombiano consolidó su autonomía y varios artistas se separaron de los lenguajes clásicos y académicos. Tanto en pintura como en escultura, la búsqueda de un lenguaje propio de cada artista, la experimentación técnica, material y formal para el encuentro de sus propias poéticas y la generación de nuevos espacios de circulación formaron a los, denominados por la crítica, primeros modernos. Hasta la década de los 1960, estas generaciones trabajaron ampliamente, pero aún sin saltar al espacio público que se mantenía más atado a la representación, más o menos mimética, de la realidad. La ruptura del lenguaje tradicional se hizo de manera drástica en 1971, con la instalación de la obra *Homenaje a Gandhi*, de la artista Feliza Bursztyn (Bogotá, 1933- París, 1982), en una glorieta de un puente vehicular al norte de la ciudad. Tanto las características formales como el lugar no-conmemorativo del emplazamiento causaron estupor entre el común, mas no dentro de la crítica especializada del arte. Con esta pieza se inició una presencia sustanciosa de obras modernas en el espacio público, que, al igual que



en décadas anteriores, se dispondrán por iniciativas estatales y privadas. Artistas como Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012), Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1992-Bogotá, 2004) o Bernardo Salcedo (Bogotá, 1939-Subachoque, 2007) tendrán una buena exposición de su obra en Bogotá, algunas de las cuales se conectarán con proyectos de renovación urbana u obras públicas. Este es el caso de *Alameda*, de Bernardo Salcedo, encargada por la administración de Enrique Peñalosa en el año 2000 para integrarla al proyecto de la Alameda El Porvenir, en la localidad de Bosa, en la que se generaban espacios peatonales y una red de ciclorruta para la movilidad del sector.

Varias de las obras de los artistas modernos que hacen parte de las colecciones de los principales museos fueron emplazadas en las áreas exteriores de las edificaciones y se convirtieron en piezas de disfrute público. Tal es el caso de *Torre Machu Picchu* de Ramírez Villamizar, ubicada en el exterior del Museo de Arte Moderno (Mambo), o la obra *Sísifo*, de Nadín Ospina (Bogotá, 1960), perteneciente a la colección del Museo de Arte Contemporáneo (MAC).

BERNARDO SALCEDO (Bogotá, 1939-Subachoque, 2007)  
*Alameda*. 2000  
Láminas de hierro soldadas y oxidadas  
6,26 x 21,18 x 1,18 m.  
Bosa El Porvenir, calle 59 sur con carrera 94  
Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

De otro lado, muchas de las obras de arte de carácter moderno y contemporáneo en Bogotá se encuentran disponibles al público por estar ubicadas en las zonas de sesión de grandes construcciones comerciales o residenciales. Por ejemplo, la obra *Dinamismo 1-2*, del artista antioqueño Salvador Arango (Itagüí, Antioquia, 1944), fue un encargo





NADÍN OSPINA (Bogotá, 1960)  
*Sisifo*. 1981  
 Resina de poliéster y pintura acrílica  
 2,06 x 0,55 x 0,55 m.  
 Carrera 74 n.o 82A-81  
 Fotografía: Carlos Lema-IDPC



EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR (Pamplona, Norte de Santander, 1922 - Bogotá, 2004)  
*Torre Machu Picchu*. 1986  
 Láminas de hierro soldadas y oxidadas  
 3,26 x 1,28 x 0,84 m.  
 Museo de Arte Moderno de Bogotá  
 Calle 24 n.o 6-00  
 Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

del edificio Profinanzas para ornamentar su edificio, o la pieza *La naturaleza, el hombre y la tecnología*, una comisión del Centro Comercial Portoalegre.

En conclusión, se ve aquí un concepto más contemporáneo de arte público, el cual está asociado a las prácticas estéticas de cuestionamiento del rol del artista y del espectador; aunque, también, el concepto se ha abordado desde la perspectiva de la accesibilidad del arte y la aparición de una audiencia (Duque 2001) vinculada a una experiencia estética en la ciudad. En esa misma dirección, Armando Silva (2006) señala:

[...] si a ese arte que salió de las galerías le ha correspondido hacer de lo público la conciencia lúcida del interés general, no están entonces los imaginarios urbanos lejos de ser uno de sus parientes cercanos al exponer los deseos colectivos de ciudadanos como formas sociales que emergen, dibujando unas figuras del ser social. Una nueva antropología del deseo ciudadano y de ahí su dimensión estética. (5)

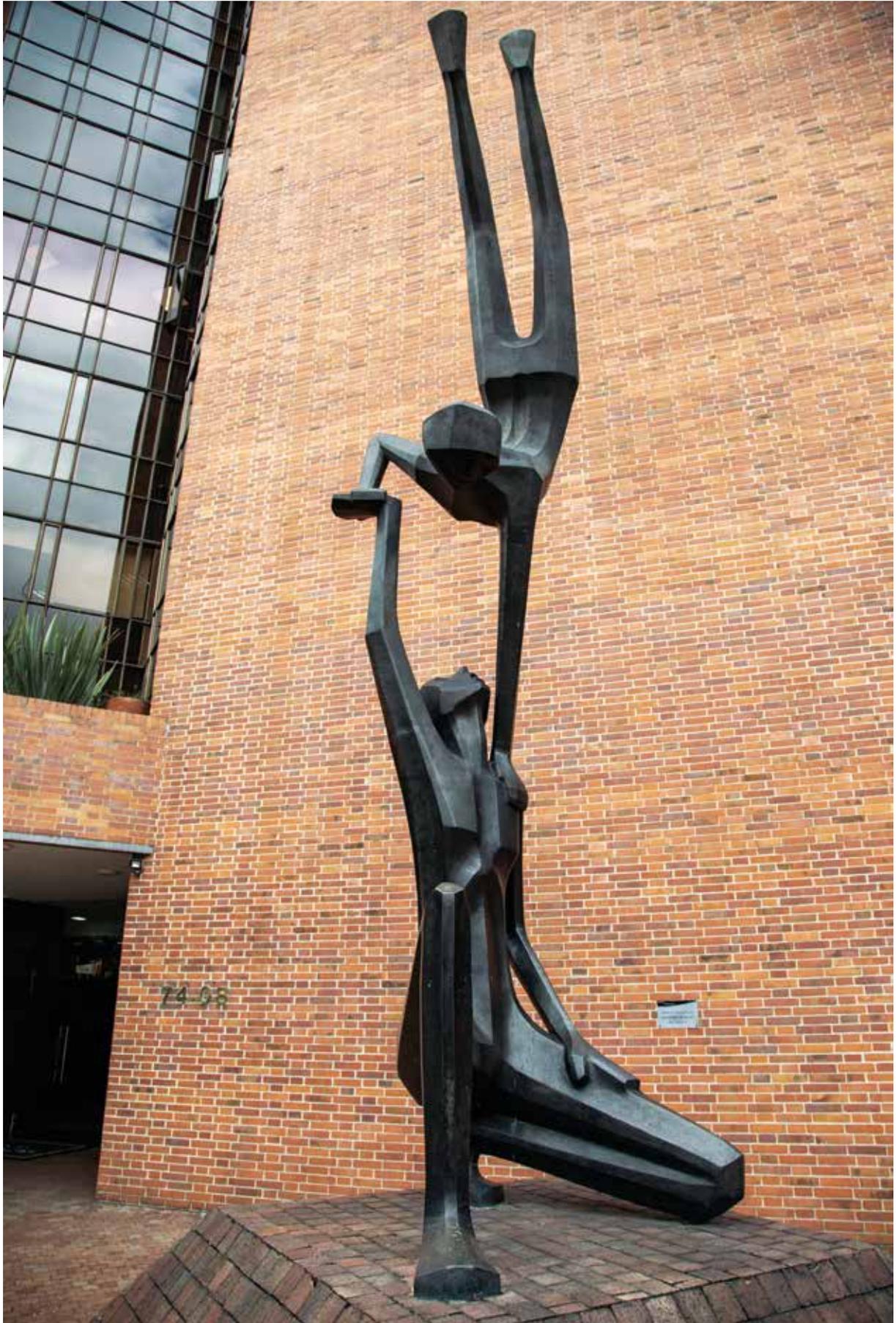
Se entiende, entonces, que el arte público hace referencia a unas prácticas contemporáneas de intervención sobre el espacio que pretenden movilizar, a través de la experiencia estética, la conciencia colectiva y social. Es importante destacar que, si bien el arte público puede utilizar obras del arte para sus fines sociales, no toda obra de arte en espacio público persigue objetivos sociales (Matiz, Montagut y Rojas 2015).

La conciencia colectiva, la sensibilidad, el ejercicio de empatía y la experiencia estética son finalmente el aire de libertad para todos en una ciudad avasalladora, rápida, dominante y, a veces, hasta cruel. Allí recaen la historia local y nacional, la poética de la ciudad que habla del tiempo pasado y presente, donde el arte en el espacio público también invita a la reflexión ciudadana en una suerte de balance “que remueve profundamente los cimientos desde donde se entienden el arte y la creación. Fundamentalmente, el arte público persigue un objetivo social: su intención última es la de volver ser ciudadanos, es recuperar el sentido cívico tomando conciencia del valor del espacio público y nuestro rol dentro de la sociedad a través del hecho artístico” (Baudino 2008, 2).

*El arte es entonces un redoblamiento de vida,  
una especie de emulación en las sorpresas que excitan nuestra  
conciencia y la impiden adormecerse.*

Gastón Bachelard (1993, 25)

SALVADOR ARANGO (Itagüí, Antioquia, 1944)  
*Dinamismo 1-2. Ca. 1983*  
Escultura en bronce plegado y soldado; pedestal  
en mampostería enchapada en tableta de gres  
3,68 x 0,82 x 1,00 m.  
Cra 9 n.o 74-08  
Fotografía: Hanz Rippe-IDPC





MANUEL ESTRADA (Túquerres, Nariño, 1929-Bogotá, 2012)  
*La naturaleza, el hombre y la tecnología.* 1996  
Láminas de hierro soldado  
4,09 x 5,57 x 5,57 m.  
Avenida carrera 58 N.º 137B-35  
Fotografía: Carlos Lema-IDPC

## BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston. 1993. *La poética del espacio*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Baudino, Luján. 2008. "Una aproximación al concepto de arte público". *Boletín CG: Gestión Cultural* 16, abril. <http://www.gestioncultural.org/boletin/2008/bgc16-LBaudino.pdf>.
- Carrión M., Fernando. 2007. "Espacio público: punto de partida para la alteridad". En *Espacios públicos y construcción social. Hacia un ejercicio de ciudadanía*, editado por Olga Segovia, 79-97. Santiago de Chile: Sur.
- Contreras Guerrero, Adrián. 2018. "In Ligno Facta: artes escultóricas de los siglos XVII y XVIII en Colombia". Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, España.
- Delgadillo, Hugo. 2008. *Repertorio ornamental de la arquitectura de época republicana en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Duque, Félix. 2001. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- Escovar, Alberto y Margarita Mariño. 2003. *Guía del Cementerio Central de Bogotá. Elipse central*. Bogotá: Corporación La Candelaria.
- Fundación Museodata. 2015. "Estudios preliminares para la intervención de la Pérgola Sur del Parque Nacional 'Enrique Olaya Herrera'". Informe técnico. Centro de documentación del IDPC.
- González Aranda, Beatriz. 2013. *Manual de arte del siglo XIX en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Ibáñez, Pedro María. 1913. *Crónicas de Bogotá*, t. I. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. 2013. "Fichas de inventario de monumentos en espacio público de Bogotá. Fase 1, centro tradicional". Subdirección de Intervención del IDPC.
- Korstanje, Maxi. 2006. "El viaje: una crítica al concepto de 'no lugares'". *Athenea Digital* 10: 211-238.
- Matiz López, Paula Jimena, Claudia María Montagut y Anamaria Rojas Eraso. 2015. "Plan de Conservación Preventiva para Monumentos en Espacio Público de Bogotá. Fase III del Plan de Acción 2012-2016". Informe técnico. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. Subdirección de Intervención del IDPC.
- Mayorga García, Fernando. 2002. *La estatua de fray Cristóbal de Torres. En el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia.
- Mejía Pavony, Germán Rodrigo. 2000. *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Monleón, Mau. 2000. *Arte público / espacio público*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Padilla, Christian. 2009. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- República de Colombia. 1931. Ley n.º 50. *Diario Oficial de la República de Colombia*, Bogotá, 22 de abril.
- Roa Rojas, Margarita María. 2003. *El Mono de la Pila*. Cuaderno de Estudio n.º 2. Bogotá: Museo Colonial, Ministerio de Cultura.
- Silva, Armando. 2006. *Imaginario urbanos*. Bogotá: Arango Editores.
- Torres del Río, César. 2010. *Colombia siglo XX: desde la guerra de los Mil Días hasta la elección de Álvaro Uribe*. Bogotá: Editorial Norma.
- Torres, María Clara y Hugo Delgadillo. 2008. *Bogotá, un museo a cielo abierto: guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Urdaneta, Alberto. 1881. "Historia". *Papel Periódico Ilustrado*, vol. I, n.º 1, 6 de agosto.
- Vanegas Carrasco, Carolina. 2011. *Disputas simbólicas en la celebración del centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910). Los monumentos a Simón Bolívar y a Policarpa Salavarrieta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Villalobos Acosta, María Constanza. 2011. "El retablo mayor de la iglesia de San Francisco. Nave simbólica y visión enciclopédica de la naturaleza neogranadina". En *Perspectivas sobre el Renacimiento y el Barroco*, coordinado por David Solodkow, 92-132. Bogotá: Universidad de los Andes.
- . 2012. *Artificios en un palacio celestial. Retablos y cuerpos sociales en la iglesia de San Ignacio. Santafé de Bogotá, siglos XVII y XVIII*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Zambrano Pantoja, Fabio. 1998. "Usos y transformaciones de la Quinta de Bolívar". *Credencial Historia* 99. Consultado el 6 de mayo de 2019. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1998/9901.htm>

# **TERRITORIOS**



*Lo más permanente en un país es el espíritu del territorio.*

Ángel Ganivet

Antes de que la ciudad fuera la urbe de grandes proporciones que es hoy día, imponentes cordilleras bordearon una sabana verde, cubierta de amplias áreas de agua donde florecían cuantiosos humedales. Corría un río con afluentes que bajaban por el oriente y que, en épocas de invierno, inundaba vastas zonas del occidente y convertía luego a la tierra en un material rico de minerales y sedimentos donde todo germinaba. El territorio todavía habla y con una visión aguda aún es posible encontrar e imaginar ese espacio con denominaciones que se heredan de la tradición hispánica. Allí corren, a veces imperceptiblemente, el río San Francisco, el Tunjuelo, la quebrada el Arzobispo, las Delicias y, de tanto en tanto, la naturaleza deja recordar ese territorio de antaño.

Para la mayoría de las antiguas culturas prehispánicas, el hombre nació del agua. El mito de Bachué, que surgió de las aguas de la laguna de Iguaque y llegó a poblar la tierra, es parte de esa cosmogonía indígena, muchas veces olvidada pero también recordada para ser utilizada por algunos artistas en sus obras. El eco prehispánico resuena en la ciudad con connotaciones sutiles, permitiendo reflexionar sobre el pasado y manteniendo la conexión con el territorio.

El vínculo con la naturaleza se manifestó en el pasado indígena en su entendimiento del entorno y en los recursos que usaron o los objetos que fabricaron para comprenderlo o relacionarse con sus dioses. Así mismo, la metrópoli no arranca el lazo que une al individuo con la naturaleza. Allí está el arte en la ciudad que permite resonancias con las montañas, los bosques, el sol, la luna y el agua, antes de que la ciudad fuera Bogotá.

## La gran cascada

**ÉDGAR NEGRET**

2000

Láminas de hierro pintadas y ensambladas con tornillos y tuercas  
10,33 x 3,54 x 3,60 m.

Parque El Virrey, carrera 15 entre calles 87 y 88



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC.

Entre 1998 y 2000, Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012) se dedicó a realizar una serie de esculturas denominadas *Cascadas*. La que se ubica en el parque del Virrey fue un encargo de la Alcaldía en el año 1999 para el proyecto de renovación urbana de este lugar, y es la más grande de las esculturas de la serie. La escultura sintetiza lúcidamente las búsquedas que el artista había emprendido en su carrera plástica hasta esos años. Por un lado, la sensación de curvaturas con materiales industriales, como el hierro laminado, y el manejo sutil de los puntos de unión que dan gran plasticidad a la obra y constituyen la primera exploración escultórica al introducirse en la abstracción tridimensional. De otra parte, la indagación, ya resuelta desde la década de los sesenta, sobre módulos de color que estructuran un todo armónico y, por último, una aparente monocromía de tonos sólidos que, en realidad, al mejor estilo de los artistas de la abstracción pura o del *color-field*, vira constantemente de matices según la luz del sol y la hora del día, como bien lo señaló Eduardo Serrano en la exposición de homenaje al artista en el 2006 en el Museo Nacional.

El color intenso no es ingenuo, pues genera un contraste especial con el verde de los árboles del parque. Esa vinculación con la naturaleza y la relación de la escultura con el entorno fueron preocupaciones de Negret hacia la década de los ochenta y que lo llevaron a iniciar las series de esculturas relacionadas con la síntesis de elementos naturales en una dicotomía entre el artefacto y la naturaleza, como las *Cascadas*, *Cordilleras*, *Soles*, *Cóndores*, entre otros.



## Por aquí pasaba un río (Pedazo de río)

**BERNARDO SALCEDO**

1994

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

1,15 x 4,57 x 2,71 m.

Aeropuerto El Dorado

Avenida calle 26 con carrera 120



Fotografías: Margarita Mejía-IDFC

*Por aquí pasaba un río* es el título con el que Bernardo Salcedo (Bogotá, 1939–Subachoque, 2007) denominó a la maqueta en hierro, realizada en 1992, de esta escultura encargada como parte del proyecto del Museo Vial de la Avenida El Dorado. La escultura, instalada en 1994, aparece titulada de esta manera en la exposición “Bernardo Salcedo: el universo en caja” realizada por el Banco de la República llevada a cabo en 2001, varios años antes de la muerte del artista.

*El territorio de cada colombiano va mucho más allá del estrecho concepto de límites y fronteras, porque se les olvida que esas demarcaciones, que pueden delimitar geográficamente un país, no pueden determinar la imaginación de sus habitantes...*

*Bernardo Salcedo (2001, 184)*

La obra tiene una consonancia con la serie “Aserrando el agua” desarrollada por el artista entre 1981 y 1988, en la que sierras sinfín y serruchos dentro de cajas —recurso habitual en el trabajo plástico del artista— sirvieron para planteamientos alrededor del paisaje. En este caso, el agua, o mejor el concepto de “agua”, se vuelve el eje de un juego semántico con la materialidad. Nada más contradictorio que el metal para representar el agua. Esta es la clave de Salcedo a lo largo de su carrera: la combinación de significados, significantes y conceptos puestos a dialogar de forma irónica o humorística.

Con pocos materiales fabricados industrialmente, como el hierro y el vidrio, Salcedo compone amplias versiones del mar y el río, simulando las ondas de agua con la superficie dentada del metal, lo que genera ritmos y movimientos dentro de sus obras. Estas características aparecen de nuevo, años más tarde, en la escultura que se ubica en las cercanías del Aeropuerto El Dorado, en una muestra del interés que siempre tuvo el artista por la representación de la realidad de una forma irónica.



## Sía, diosa del agua

**MARÍA TERESA ZERDA**

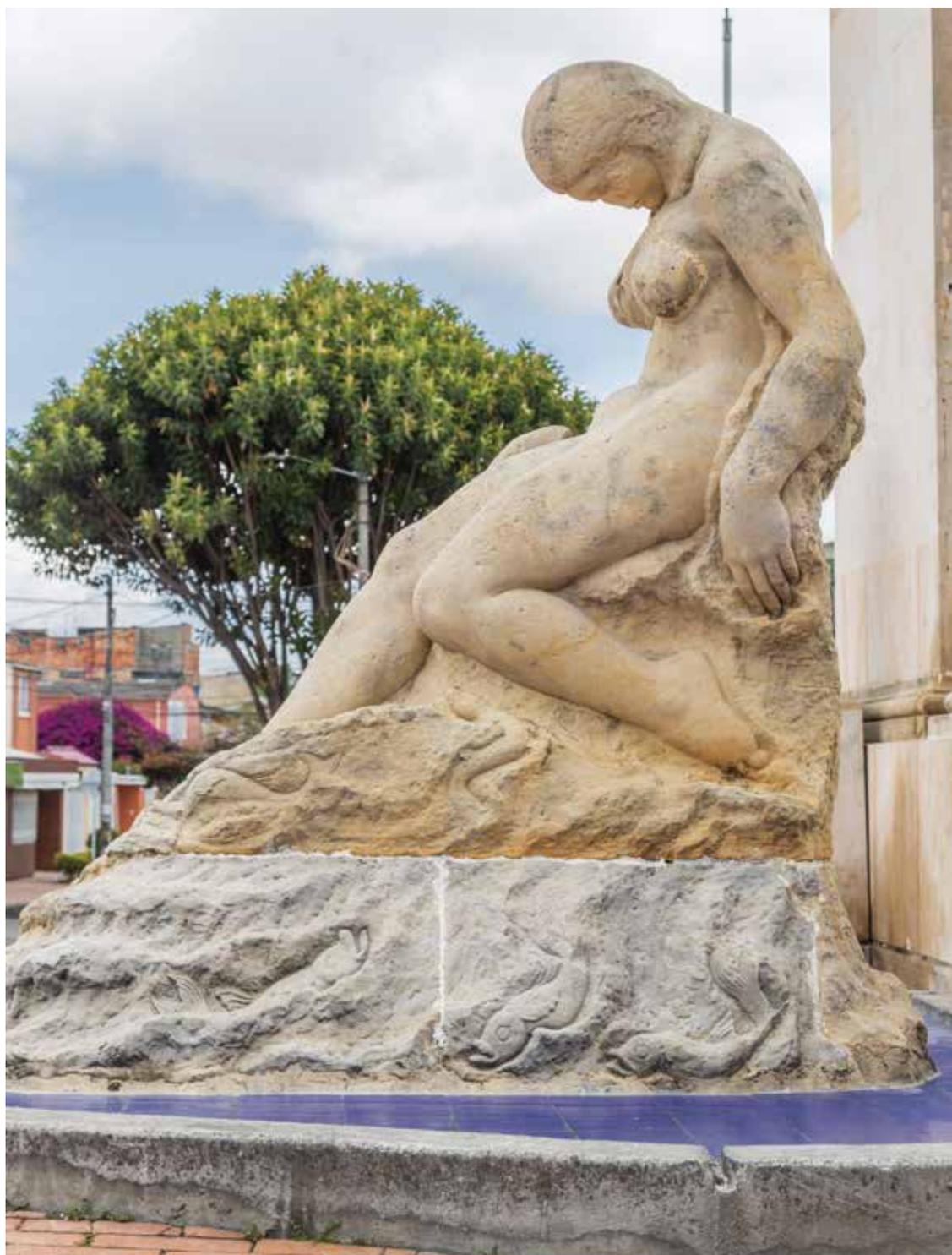
Pórtico de Manuel de Vengoechea

Ca. 1946-1948

Escultura en piedra arenisca tallada

2,23 x 1,69 x 2,15 m.

Avenida de las Américas con carrera 70



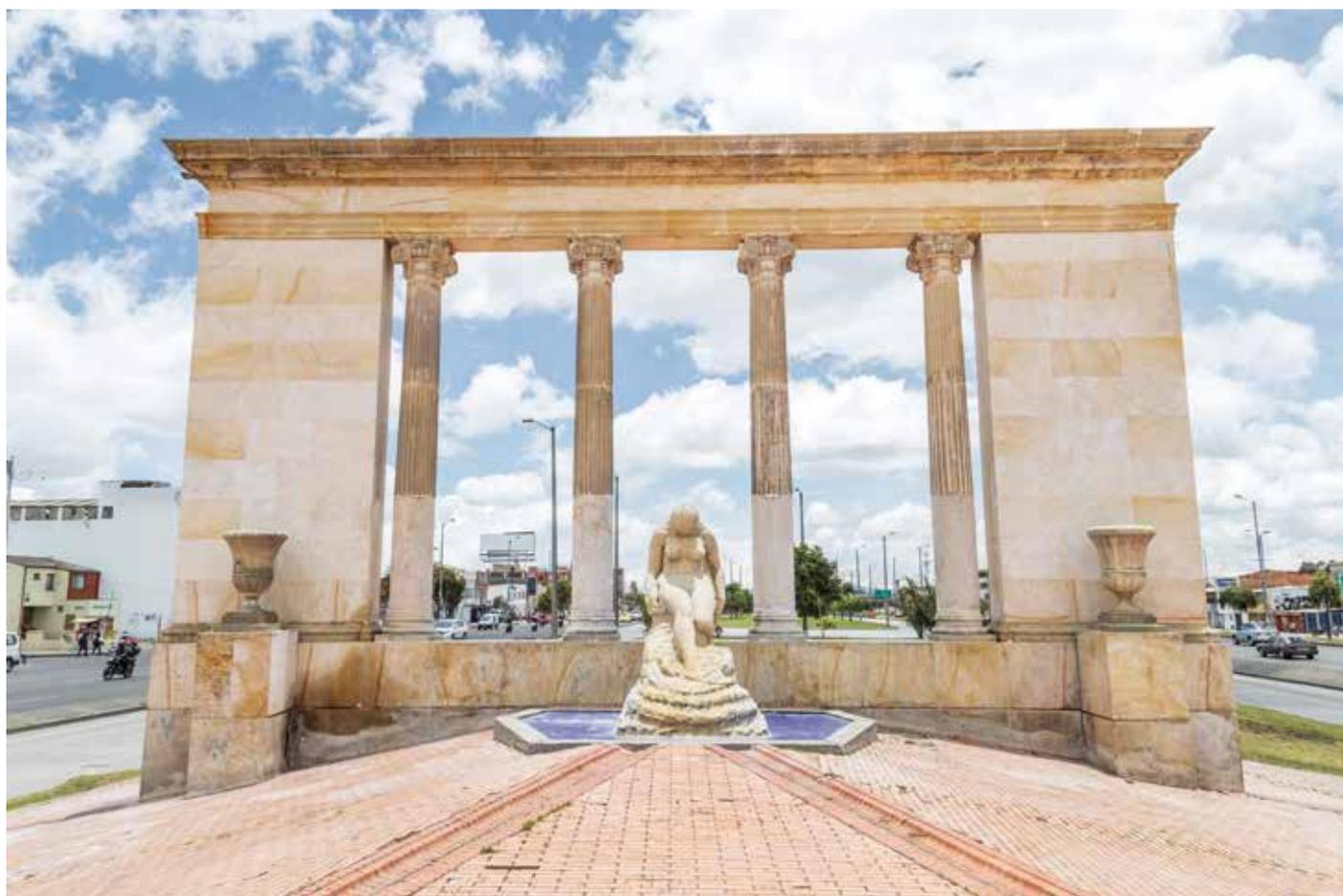
Fotografías: Carlos López-IDPC

En la mitología muisca, el agua es un elemento primordial como generador de vida y morada divina, y es el origen de todo.

Se puede hablar de una cultura del agua, en donde los ritos religiosos y los relatos mitológicos relacionados con este elemento, aparecen relacionados a la vez, con diversos momentos o etapas de la vida del muisca, desde el nacimiento hasta la muerte, es decir, el agua se hace presente en el ciclo vital del muisca. (Bohórquez 2009, 164)

Por ello, las lagunas, los ríos y la lluvia cumplen una función esencial en la comprensión y funcionamiento del mundo indígena en la sabana andina, donde hoy se ubica la ciudad, y Sía, el agua, fue elevada a la categoría de diosa que personifica a este vital elemento.

La referencia de los dioses muisca fue, sin duda, bien conocida por la artista María Teresa Zerda (Bogotá, 1920-¿?), quien esculpió a la diosa con varios elementos que reforzaron su iconografía. De un lado, la escultura aparece rodeada de peces en relieve y un caracol en una de sus manos. Por otra parte, el sentido de la escultura tenía una consonancia con el espejo de agua que complementaba el emplazamiento en conjunto con el pórtico, elaborado por el arquitecto Manuel de Vengoechea (París, 1911-Barranquilla, 1983), reconocido por la introducción de algunos elementos de arquitectura moderna dentro de sus proyectos y jefe del Departamento de Planeación para la celebración de la IX Con-



ferencia Panamericana llevada a cabo en abril de 1948 (IDPC 2015). Quizás por ello, Carlos Martínez, arquitecto con una visión moderna y encargado de la dirección de las obras de construcción de la avenida las Américas, le comisionó el diseño del área donde se colocó la escultura, así como también un nuevo pedestal para el Monumento a Isabel la Católica y Cristóbal Colón, como parte de las obras iniciadas a finales de 1946.

No quedan muy claras las razones de la selección de los artistas que se encargaron de las esculturas que se ubicaron en la avenida. Algunas fuentes mencionan que el secretario de la Comisión Preparatoria para la Conferencia, arquitecto Jorge Ospina Pérez, visitó el taller de Zerda y le compró la obra que estaba en elaboración por 5.000 pesos (Camacho 1948, s. p.; Rubiano 1983, 42-43), mientras que otras afirman que muy probablemente se debió a que Zerda fue ganadora del primer premio de escultura en el VI Salón Nacional de Artistas (Vanegas 2006). De cualquier modo, es claro que Zerda era una artista visible dentro del circuito del momento, referenciada por la crítica y participe de la escena artística de la época. Acorde con ello, la escultura evidencia la preocupación de ese periodo, por parte de algunos artistas, de vincular aspectos de la cosmología indígena con un cierto espíritu nacionalista (Padilla 2008).

La obra, en todo caso, no pasó desapercibida, pues, junto con el Monumento a Bandejas, fue foco de un fuerte debate de índole moral sobre la representación del desnudo femenino, considerado una amenaza pública. La discusión, que se concentró en varios argumentos por parte de la Iglesia católica, llevó al arzobispo de Bogotá a dirigirle una carta al presidente de la República en la que presentaba sus reparos sobre la exposición pública de los desnudos (Vanegas 2006). Aun así, las obras no cambiaron de lugar ni se hizo modificación alguna.



Fotografía: Archivo de Bogotá. Fondo Sady González (FF-SG 68)

## Eclipse

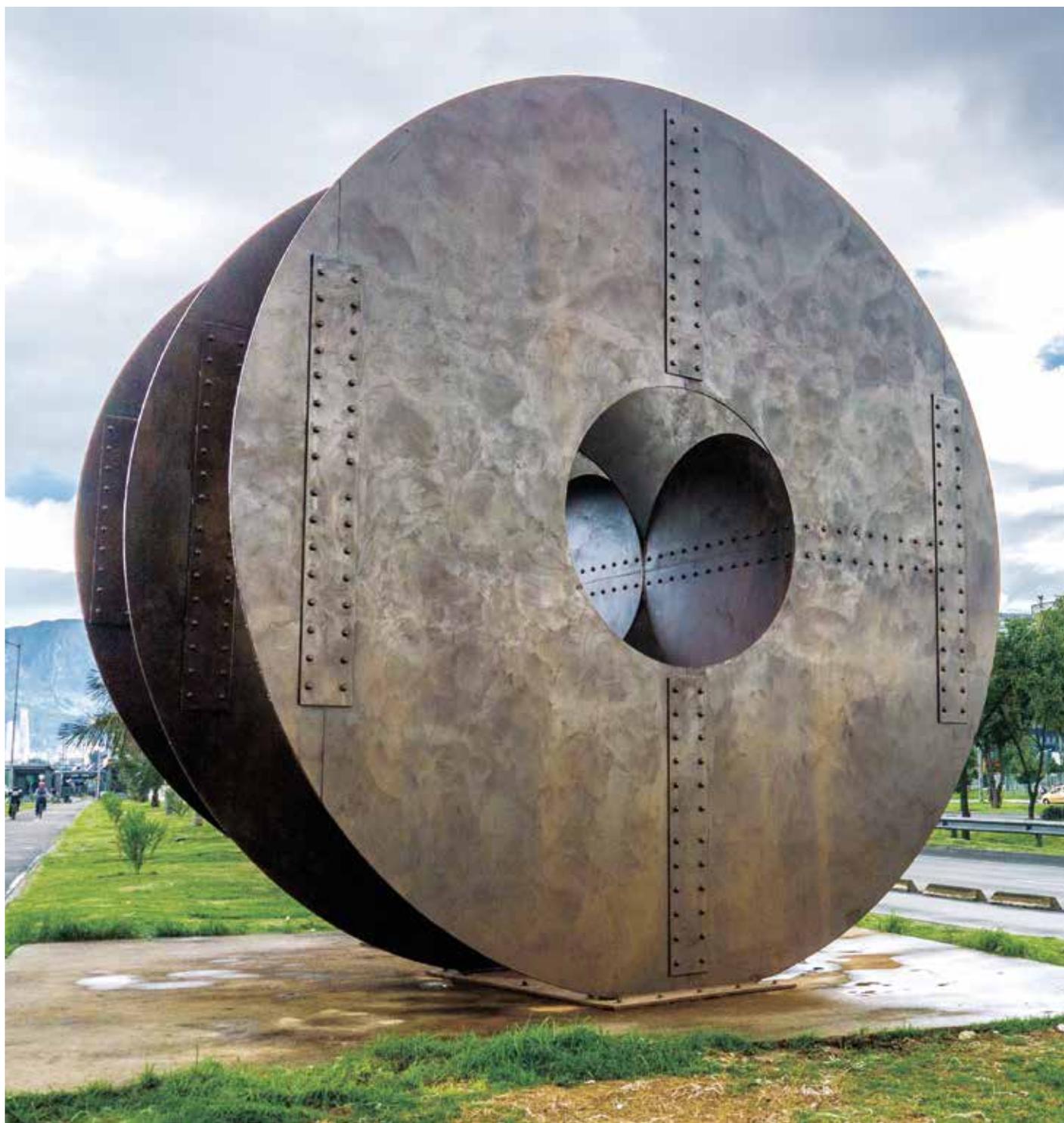
**ÁNGELA GURRÍA DAVÓ**

1994

Láminas de hierro remachadas y oxidadas

7,01 x 6,29 x 5,15 m.

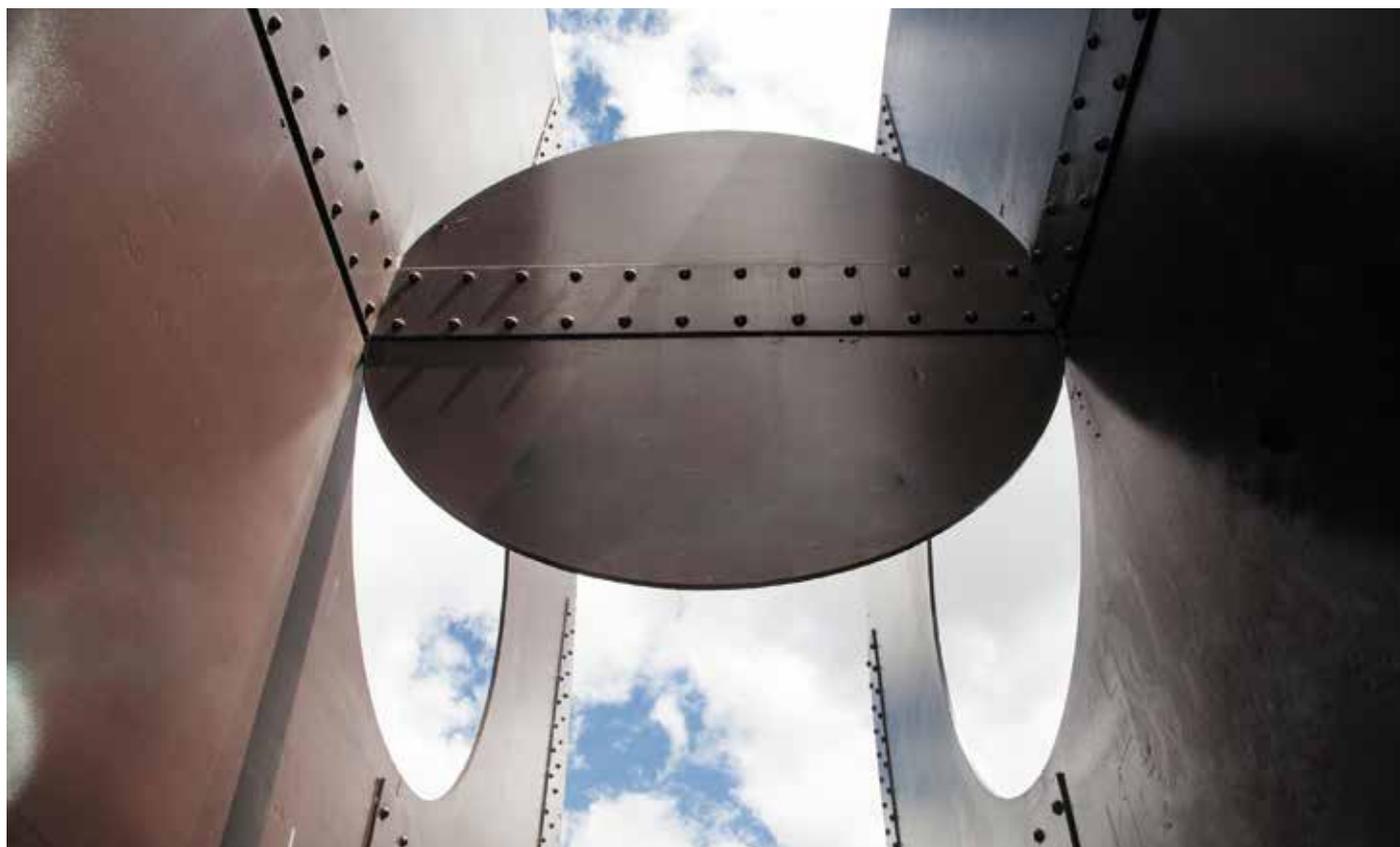
Av. calle 26 con carrera 62



Fotografía: Edgar Gutiérrez-IDPC

Como su nombre lo indica, *Eclipse* hace referencia al fenómeno natural en el que la luz proveniente del Sol es obstaculizada por la interposición de la Luna o la Tierra. *La naturaleza exaltada*, como se denomina uno de los libros sobre la artista mexicana Ángela Gurría Davó (Ciudad de México, 1929), es el tema recurrente de sus esculturas, muchas en gran escala y para espacio público. La artista, cuyas obras se caracterizan por sus elementos orgánicos, fue la primera mujer en ser aceptada en la Academia de Bellas Artes de México hacia la década de los setenta, después de haber trabajado por varios lustros, en los cuales recurrió a medidas como cambiar su nombre, y utilizar iniciales y seudónimos masculinos que facilitaron la introducción de su obra escultórica dentro del circuito artístico, lo que evidencia las dinámicas de género de la primera mitad del siglo XX en México.

La composición *Eclipse* —concebida originalmente como un homenaje a Miguel Negrete, militar mexicano y ministro de Guerra durante la presidencia de Benito Juárez— tiene sentido en la sucesión de tres planos expresados a través de los círculos interpuestos perpendicularmente con dos discos más pequeños. La direccionalidad de la mirada lleva a mantener un recorrido circular, que se concentra en el vacío de cada círculo y que da continuidad hacia los planos verticales. El carácter abstracto que caracteriza la obra de la artista no desnaturaliza el elemento, sino que lo sintetiza en las formas más simples, permitiendo siempre una asociación. Este tratamiento se da en Gurría después de transitar por el trabajo de símbolos míticos, subrayando la dicotomía de elementos opuestos de forma metafórica, como lo es la luz haciéndose oscuridad en el eclipse que evoca esta pieza.



## Poniente

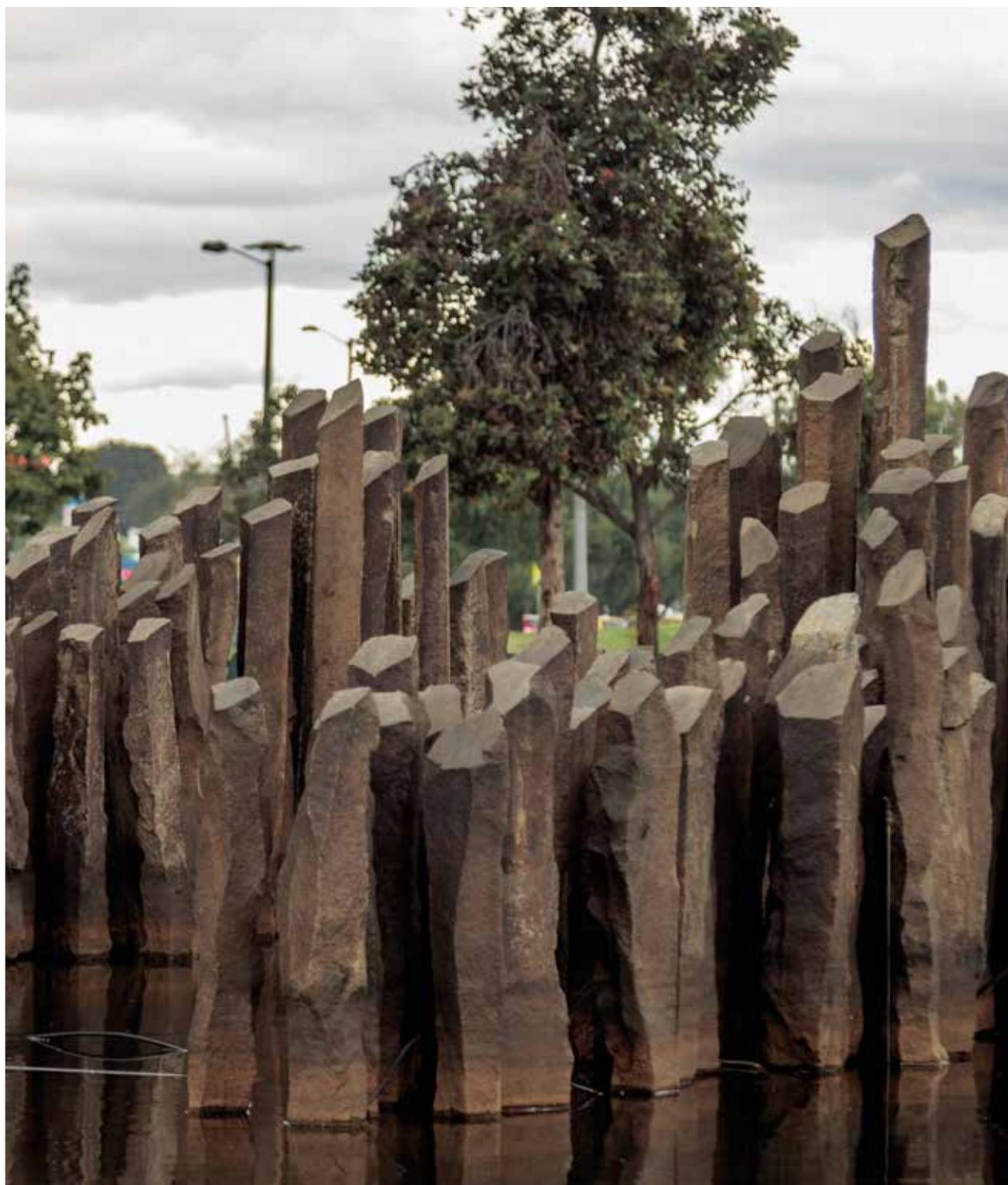
**HUGO ZAPATA HURTADO**

2010

Basalto.

1,64 x 14,14 x 5,81 m.

Central de Efectivo del Banco de la República. Calle 24 bis n.º 66-90



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Esta obra, realizada en 2010 pero adquirida por el Banco de la República en febrero de 2011, presenta cierto eco de las instalaciones con columnas de basalto que el artista empezó a trabajar desde 2009 en una serie de obras titulas *Pórfidos*, una de ellas perteneciente al Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Los pórfidos son un tipo de roca ígnea, con los que el artista experimenta, que tienen la particularidad de desprenderse de forma vertical casi simétrica. “Desde lejos parecen humanos reunidos en apretujada convivencia, grupos expectantes. De esa estructura, surgen las aglomeraciones de lajas de pórfido recortado que semejan presencias” (J. L. Mejía 2009, 21).

*Basaltos que emergen desde el magma primigenio,  
afloran como columnas talladas por el hombre,  
crean superficies majestuosas, legiones,  
ejércitos congelados en el tiempo.*  
Hugo Zapata

Esta idea es trabajada por Zapata en *Poniente*, con una instalación de 365 columnas sobre un espejo de agua que cambia constantemente de acuerdo con la luz del sol. El extremo superior de las columnas está cortado diagonalmente y cada una de las piezas está instalada con uno de los ángulos hacia el oriente. Cada 15 minutos un nebulizador desprende una capa fina de agua, como una llovizna, que humedece la roca y hace virar los colores.



## ***Ala solar***

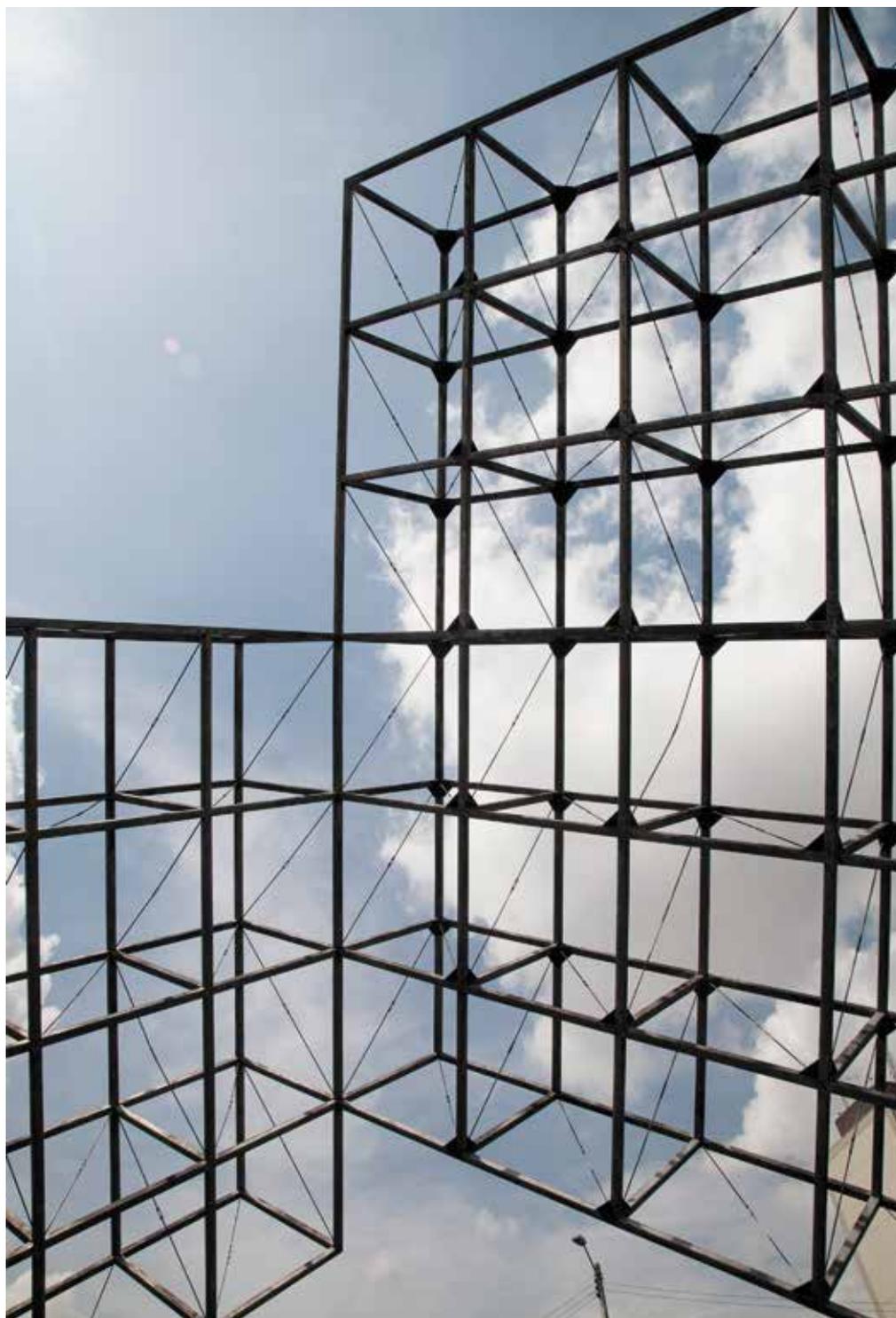
**ALEJANDRO OTERO RODRÍGUEZ**

1975

Láminas y tubos de acero inoxidable soldado y tirantes

15,49 x 34,51 x 24,11 m.

Avenida calle 26 n.º 29-79

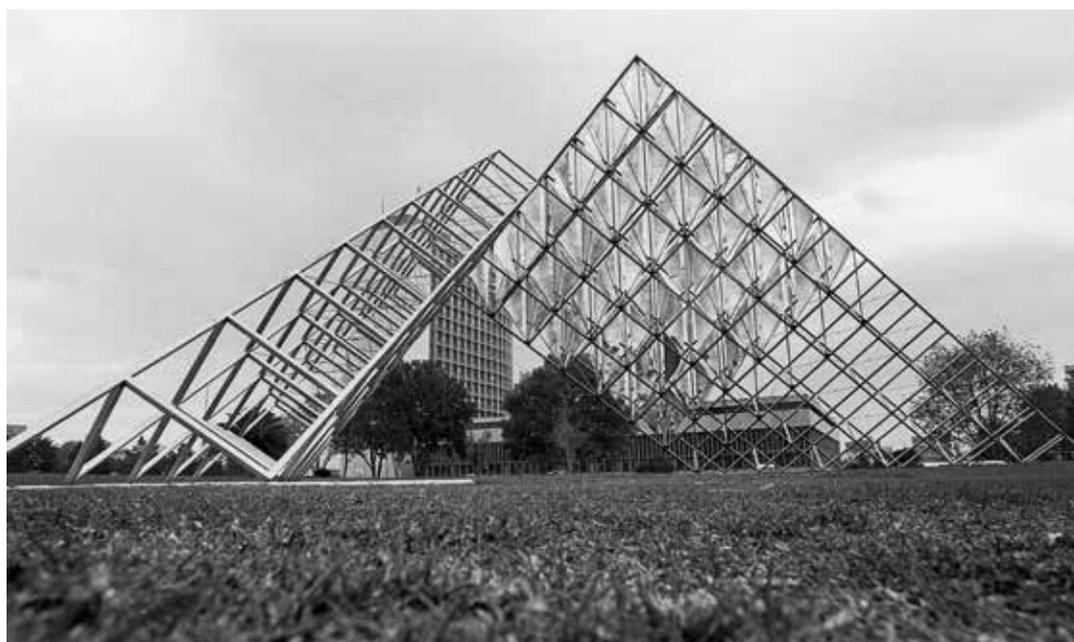


Fotografías: Margarita Mejía-IDPC

Alejandro Otero Rodríguez (El Manteco, Venezuela, 1921-Caracas, 1990) es, junto con Jesús Rafael Soto y Carlos Cruz-Diez, uno de los exponentes más destacados del arte cinético y óptico venezolano. Otero desarrolla sus esculturas, que son propiamente grandes instalaciones con movimiento, hacia finales de la década de los sesenta y durante los setenta cuando, prácticamente, ha alcanzado un reconocimiento sobresaliente en su país y en el mundo.

El artista, cuya producción plástica se desarrolla mayoritariamente en la pintura y la obra gráfica, se dedica a una investigación profunda sobre las relaciones cívicas del arte con el entorno o la naturaleza. En este sentido, Otero llega a experimentar con grandes estructuras en acero con aspas y veletas metálicas que giran con el viento. Detrás de esta materialización se esconde un análisis cuidadoso de los materiales industriales y los elementos naturales como el aire, la luz y el agua. Además de la interesante relación de opuestos entre los materiales y el entorno, las obras de Otero de esta época indagan sobre el arte y la ciencia, inquietud que desarrolló desde 1971 al obtener una beca que le permitió incorporarse al Centro de Estudios Visuales Avanzados del Instituto Tecnológico de Massachusetts (MIT).

*A la solar*, donada en 1975 por el Gobierno venezolano como símbolo de una relación de hermandad entre los países después de algunos delicados roces diplomáticos, fue concebida como un entramado de acero que sostiene 42 paneles metálicos que giran con el viento. La escultura se implantó sobre un espejo de agua que, junto con el movimiento de las aspas, generan un efecto en el que los colores y los brillos de la luz del sol viran constantemente. Tanto el movimiento como el efecto óptico de la luz sobre el metal en movimiento y el constante resplandor sobre el agua son las características fundamentales del arte óptico y cinético que condensan esta obra y otras similares del artista que se ubican en Washington y Venezuela. Lamentablemente, el estado actual de la obra no permite apreciar de las interesantes relaciones formales que el artista propuso con esta obra.



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

## Longos

**HUGO ZAPATA HURTADO**

1996

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

2,96 x 84,61 x 11,02 m.

Av. calle 26 con cra 50



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

En 1998, como parte de la colección editorial *El Arte en Antioquia. Ayer y Hoy*, el artista Hugo Zapata concede una entrevista a Jesús Gaviria Gutiérrez para el libro *La obra de Hugo Zapata: un lugar en la naturaleza*. Allí, Zapata expone claramente los referentes y las intenciones de esta escultura:

Quando me invitaron a participar en el proyecto de obras de arte para la Avenida El Dorado, en Bogotá, tenía grabada una imagen de Bahía Solano, que extrañamente floreció en la capital. En esa playa del Pacífico la tierra penetra en el mar, y a este accidente natural le llaman "longos". Los cerros de Bogotá y el altiplano me sugirieron emplazar allí la obra Longos, compuesta por tres elementos, de 30 metros de largo cada uno, instalados en el separador central de la Avenida, los cuales evocan los cerros que limitan la ciudad hacia el oriente; estos elementos alivian visualmente la congestión vehicular. Sus grandes planos triangulares, en láminas de acero, juegan con la luz. (Gaviria y Gómez 1998, 49)

La evocación de la naturaleza y el paisaje ha sido un elemento constante en la escultura del artista desde la década de los ochenta, y se genera una relación de este con un entorno urbano a partir de la selección de su obra para el aeropuerto de Rionegro José María Córdova. Las piezas emplazadas dentro de la ciudad exigen una aproximación especial. Refiere Zapata en la misma entrevista:

La obra urbana siempre me ha enfrentado a circunstancias especiales. Para mí es un compromiso con el entorno, en el cual participan otras disciplinas, la arquitectura, la ingeniería, el urbanismo. La escultura en el espacio urbano no puede ser un monumento, un objeto más de amoblamiento; es algo que hace parte de los múltiples valores formales y culturales que conforman la ciudad. Se presentan situaciones diferentes como localización, orientación, visuales, en fin, restricciones y variables más complejas. En un contexto que compromete al peatón, el paisaje urbano, la memoria cultural. (48-49).



## Bosque cultural

**BERNARDO SALCEDO**

1997

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

10, 25 x 3,44 x 1,73 m.

Biblioteca Luis Ángel Arango

Calle 11 n.º 4-84



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

Esta obra, que se ha vuelto ya un referente obligado de los peatones del centro tradicional de Bogotá, fue adquirida directamente por el Banco de la República al artista Bernardo Salcedo en 1997, junto con la maqueta de la pieza. La intención fue dotar de una obra artística la salida suroccidental de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Para ello, Salcedo recurrió al juego dialéctico entre el objeto y el título, manteniendo el recurso textual —que compone parte de su obra— de manera sutil.

El artista denominó a la obra inicialmente *Bosque domesticado* y luego se mantuvo el título actual. Con ello, Salcedo indicaba una situación hasta cierto punto irónica con una representación de cuatro cipreses que aluden a una naturaleza inexistente por medio del metal. Hay aquí un subtexto que resalta la vinculación entre el emplazamiento de la obra en el centro de la ciudad con la casi nula arborización. Quizás, sea esta relación entre el título y la obra la que haya hecho relacionar a *Bosque cultural* con la serie *Instituciones* que el artista trabajó entre 1995 y 1996. Esta serie surgió a partir de la exposición en la galería El Museo en Bogotá titulada “Instituciones, intervenciones y objetos” en el año 1995. En ella, Salcedo trabajó sus tradicionales cajas, pero girando su sentido hacia la asociación de conceptos de acuerdo con los objetos que ubica dentro de ellas y el título que les otorga (*Casa por cárcel*, *Casa de poesía*), lo que genera, por supuesto, una lectura irónica de la realidad. Finalmente, uno de los instrumentos clave de Salcedo fue el uso de la ironía como recurso lingüístico para desviar una interpretación directa de la obra hacia un enunciado que no coincide con lo representado.



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

## Espejo de luna

**EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR**

1981

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

4,13 x 11,30 x 3,96 m.

Calle 100 n.º 8A-59



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922-Bogotá, 2004) inicia su trabajo escultórico décadas después de una breve exploración del trabajo tridimensional en la década de los cincuenta, durante su estancia en París, y de compartir allí taller con Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012). Sus esculturas corresponden a un tránsito sólido, pausado y estudiado desde la pintura a la indagación de los relieves monocromáticos como una sucesión de planos suaves y desplazados levemente en el espacio.

En la década de los ochenta, el artista expande estas características para trabajar con hierro oxidado y aceptando las mutaciones naturales del material en gran escala. La escultura *Espejo de la luna* mantiene, en cierto grado, el interés del artista por la sucesión de planos; en este caso, los reflejos en el agua de la imagen de la luna, que dan lugar a una secuencia fragmentada del movimiento que le imprime un dinamismo particular a la obra. La escultura, concebida en 1981 pero instalada en 1990 después de resultar ganadora de un concurso para la entrada del edificio World Trade Center, evoca la manera en que comunidades prehispánicas realizaban observaciones astronómicas a través del seguimiento del movimiento de los astros por medio de su reflejo en pozos de agua.



## Intihuatana

**FERNANDO DE SZYSZLO**

1994

Vaciado en concreto

7,60 x 3,80 x 1,51 m.

Avenida calle 26 con carrera 81B



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

“Intihuatana, vocablo quechua que significa ‘donde se amarra al Sol’, se refiere al Sector Intihuatana del sitio de Machu Picchu, el cual tiene como elemento central un gran reloj solar elaborado en piedra” (Aguilar 2011, 216). Básicamente, Intihuatana es un observatorio solar, que permitió a los incas medir las estaciones del año y el transcurso del tiempo, sobre la base de las proyecciones de sombras. La referencia directa a la cultura incaica es la constante distintiva de la obra pictórica y escultórica de Fernando de Szyszlo (Lima, Perú, 1925-2017).

El artista trató el tema de una manera abstracta simplificando las formas y los elementos geométricos presentes en los objetos y construcciones prehispánicas como parte de una búsqueda de la identidad nacional latinoamericana. Acorde con las preocupaciones de muchos de los artistas modernos del continente, Szyszlo inicia un trabajo figurativo que se transforma después de su viaje a Europa en la década de los cincuenta, y que lo lleva a un lenguaje más abstracto, que a su regreso a Perú utilizó para sintetizar las formas de las figuras prehispánicas.

[...] su obra en efecto, ha significado la comunión del arte prehispánico y el contemporáneo. El figurativismo indigenista ya había buscado el camino hacia la recuperación de una identidad, insuficientemente a decir de muchos. Sin embargo, en manos de Szyszlo, el abstraccionismo con la búsqueda de la esencia que implica, ha sido el camino propicio para interpretar desde la actualidad el sentimiento artístico y mítico de los antiguos peruanos. (Mujica 2006, 241)

La escultura *Intihuatana*, inaugurada en 1994 dentro del proyecto Museo Vial de la Avenida El Dorado en la ciudad de Bogotá, es la única obra del artista en el espacio público en el país. No obstante, tiene un par de la misma serie resuelta de otra manera, localizada en el malecón del parque Necoquea de Miraflores, en la ciudad de Lima, que fue inaugurada en el año 2002.



## Homenaje muisca

**EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR**

2001

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

2,63 x 5,22 x 1,54 m.

Biblioteca Virgilio Barco, carrera 60 entre calle 63 y transversal 59A



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922-Bogotá, 2004) proviene de una relación estrecha con la arquitectura. Sus relieves monocromáticos son un paso a la tercera dimensión con espacios que salen del plano pictórico. Este vínculo con el contexto arquitectónico es evidente en la escultura *Homenaje muisca*, instalada en el exterior de la Biblioteca Virgilio Barco, diseñada por el arquitecto Rogelio Salmona (1927-2007), a quien Ramírez también le rinde homenaje.

La pieza está dispuesta de tal manera que con la lluvia quede sobre un espejo de agua que surge de los desagües del edificio. De esta manera, la escultura tiende a emerger desde el agua lo que evoca una conexión con el sentido muisca del agua. Adicionalmente, la forma de la obra es claramente una translación de las figuras prehispánicas del altiplano que se pueden apreciar en la pintura de las cerámicas, textiles y piezas de orfebrería provenientes de esta región.

Al igual que los relieves de su primera etapa, esta escultura juega con una sucesión de planos que generan una secuencia de rombos y triángulos, los cuales se reflejan sobre el agua en conjunto con la imagen de los ritmos geométricos del ladrillo utilizado por Salmona en su construcción.



## Alfiler tayrona

**EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR**

1994

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

2,63 x 5,22 x 1,54 m.

Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU), calle 11 n.º 4-21



Fotografía: Hanz Rippe- IDPC

Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922–Bogotá, 2004) solía realizar frecuentes visitas al Museo del Oro y a las colecciones prehispánicas, las cuales estudió minuciosamente en sus formas y en sus maneras de sintetizar la imagen, lo que a la larga es parte del proceso de abstracción. De allí surgieron varias de sus obras que evocan constantemente referentes indígenas.

Este es el caso del *Alfiler tayrona*, obra en la que el artista construye un objeto, que si bien no corresponde de manera directa a un objeto concreto de esa cultura prehispánica del norte de Colombia, recuerda, a través del título, los alfileres en oro usados para atar las mantas de algodón, especialmente de las zonas centrales del país. Estos objetos son, ante todo, elementos estilizados y alargados con terminaciones que esquematizan algún elemento de la naturaleza. En esta escultura, Ramírez Villamizar elabora dos pines prolongados que remata en el extremo superior en un ritmo zigzagueante y sinuoso.



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

## Puerta a Machu Picchu

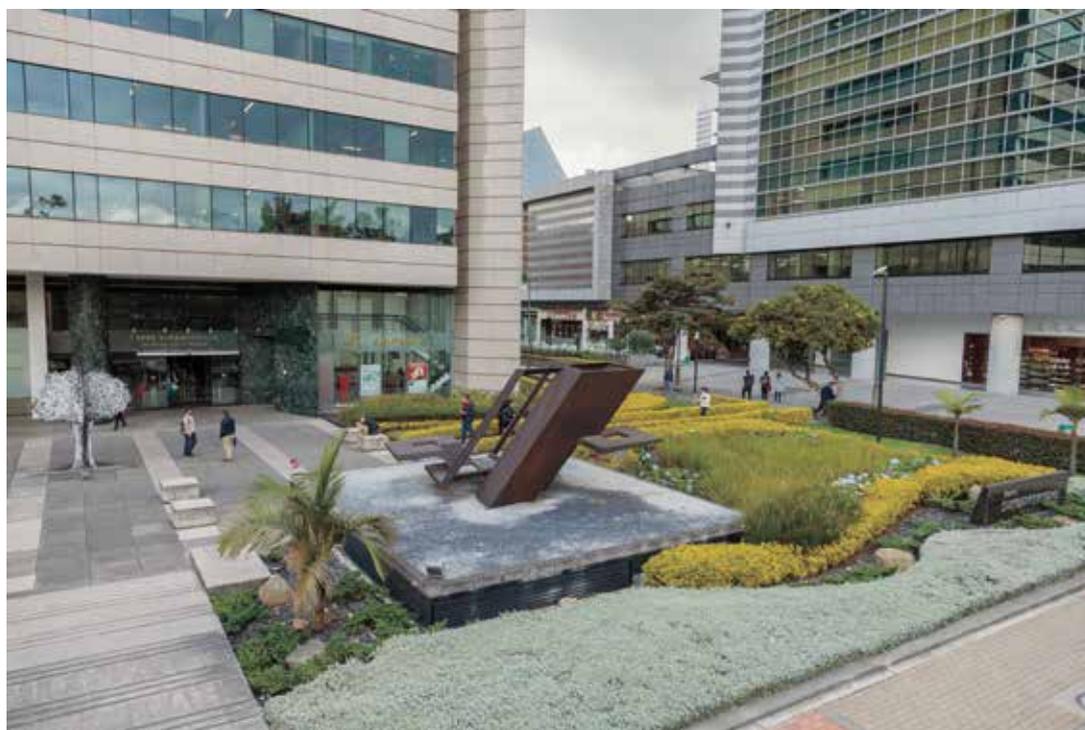
**EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR**

1984

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

2,95 x 5,06 x 2,92 m.

Centro Empresarial Metropolitano, avenida El Dorado n.º 68B-85



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Uno de los eventos que influenció de manera sustancial la obra de Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922-Bogotá, 2004) fue su visita a Machu Picchu en el Perú, a principios de la década de los ochenta. Para aquel momento, el artista ya transitaba ampliamente dentro de la abstracción geométrica en la escultura y su viaje le permitió virar hacia la exploración de las texturas del material. “La visita a Machu Picchu me hizo ver que mi obra se podía enriquecer y ver mejor utilizando la textura del material oxidado, dejando mis obras en el jardín para que la lluvia y el sol las afectaran, les hicieran la pintura ellas mismas. Entonces, yo creo que eso las ha enriquecido porque las ha acercado a la tierra”, asegura el propio artista en una entrevista para el documental *De la pintura a la escultura* de la Universidad Nacional de Colombia (2014).

De otro lado, la obra hace parte de una consistente serie de esculturas a la que el artista denominó *Recuerdos de Machu Picchu*, en las que no solo trabajó con los referentes prehispánicos, siempre muy presentes en sus obras, sino que también vinculó la escala, el volumen, el entorno y el material, manejando las formas geométricas que tomó de las construcciones monumentales del sitio arqueológico peruano. Con preocupaciones similares, Ramírez Villamizar realizó la obra *Torre Machu Picchu*, perteneciente a la colección del Museo de Arte Moderno de Bogotá (Mambo), que algunas veces es expuesta en la zona de paso abierto a los peatones entre el parque Bicentenario y la calle 24.



## Tótem

**ÉDGAR NEGRET**

1979

Láminas de hierro pintadas y ensambladas con tornillos

4,33 x 1,00 x 0,50 m.

Casa Editorial El Tiempo, avenida calle 26 n.o 68B-7



Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012), al igual que sus contemporáneos, como Ramírez Villamizar, tomó los referentes prehispánicos como parte integral de sus obras. Manteniendo su exploración monocromática, esta obra evoca a los objetos simbólicos que sirvieron de protección o agradecimiento a algún elemento de la naturaleza dentro de las cosmogonías indígenas.

De forma vertical y estilizada, Negret continúa con la utilización de módulos de color que estructuran la escultura y se acoplan, dejando a la vista los remaches de unión como un elemento plástico que caracteriza su obra. La pieza hace énfasis en los aspectos constructivos entre las secciones verticales, que elevan el tótem, y los cuatro cortes diagonales que imponen un ritmo de solidez desde la base al remate. Los aspectos estructurales con láminas de hierro, la utilización de un solo color y el manejo de los puntos de contacto entre las láminas son las primeras indagaciones que trabajó Negret en su producción escultórica y que volcó a la síntesis de formas provenientes de evocaciones del mundo prehispánico en la década de los setenta.





# **CONVERGENCIAS**

*“La alternativa es inexorable: o soy viajero de las antiguas épocas, y me enfrento con un espectáculo prodigioso que me resultaría casi ininteligible o soy viajero de mi época, precipitándome en la búsqueda de una realidad desvanecida”.*

“Contra la interpretación” (1966), Susan Sontag

El territorio de la sabana cambió y la ciudad tomó su nombre con la ordenación española. La fortuita llegada de Cristóbal Colón al Caribe y al continente no fue una mera coincidencia del destino, pues estuvo soportada y apoyada por múltiples factores. El más directo de ellos provino de la Corona española y la reina Isabel quien facilitó la negociación y financiación del viaje. De otro lado, el desarrollo tecnológico, los instrumentos de navegación, las naos y las novedosas teorías astronómicas proporcionaron el contexto ideal para la llegada de la cultura ibérica al territorio denominado posteriormente como América.

El resultado fue la convergencia inicial de la cultura de las comunidades originarias con la cultura occidental española, y luego, la unión con una gran diversidad de individuos afrodescendientes. Múltiples sujetos concluyeron en un mismo punto: el territorio, y para el caso de esta mirada, la ciudad de Santafé de Bogotá.

Las dinámicas sociales y culturales generaron tensiones y prevalencias de algunos aspectos sobre otros, creando una manera única y particular de habitar y estructurar el espacio, de entender al otro y de convivencia mutua. Las negociaciones y transferencias entre las diversas formas de comprensión del mundo resultaron en un sincretismo cultural que marcaron más de tres siglos y influenciaron el futuro, con herencias como el idioma o la aproximación a la naturaleza.

Todos estos aspectos se pueden rastrear en la actualidad, recorriendo la ciudad. Cada calle, en especial el centro de Bogotá posee la impronta del pasado en el que confluyeron variados pensamientos, muchos aún presentes.

## Isabel la Católica y Cristóbal Colón

**CESARE SIGHINOLFI**

Ca. 1896. Inaugurado en 1906

Esculturas en bronce fundido, pedestales y basamento en mampostería enchapada en piedra

Escultura de Isabel la Católica: 3,22 x 1,47 x 1,60 m; escultura de Cristóbal Colón: 2,97 x 2,23 x 1,05 m

Actualmente en la avenida El Dorado entre carreras 98 y 100



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

El “Monumento a Isabel la Católica y Cristóbal Colón” es uno de los conjuntos escultóricos más emblemáticos de la ciudad. Aunque se inauguró el 20 julio de 1906 durante las celebraciones patrias, las dos esculturas que la componen – la imagen de la reina Isabel de Castilla (1451-1504) y de Cristóbal Colón (1451-1506)- se elaboraron años antes por el escultor italiano Césare Sighinolfi (Módena, Italia, 1833-Suesca, 1903), quien firmó contrato para su elaboración en 1893 (Torres y Delgadillo, 2008). El autor las modeló en yeso y debido a que en el país no existía la manera para poderlas fundir en bronce, se enviaron a Pistoia, Italia, llegando a Bogotá en 1898.

Sighinolfi llegó al país proveniente de Italia en 1884, por recomendación de Pietro Cantini (Florencia, Italia, 1847-Suesca, 1929) y después de haber firmado un contrato con el cónsul colombiano en Roma para realizar obras públicas y ejercer como profesor de escultura en la reciente Escuela de Bellas Artes de la que llegó a ejercer como director de esta. Para el momento de su arribo, el escultor italiano era ya un artista formado. Había estudiado en Italia en la Academia de Bellas Artes de Módena y en la de Florencia; así como también había elaborado varias esculturas en su país natal, Portugal y España.

Sighinolfi no descuidó los detalles pese al tamaño de las esculturas y que, como todo monumento conmemorativo, las piezas se dispondrían sobre enormes pedestales en piedra a gran altura para el espectador, lo cual hace parte de las dinámicas de configuración del espacio público y el papel que cumplen los monumentos en el siglo XIX y parte del siglo XX (Vanegas, 2007). La escultura de la reina Isabel, por ejemplo, aparece con una capa con finos brocados de flores sujetado por dos broches en su cuello y un crucifijo cuelga de su pecho. El artista se dedicó a modelar delicadamente el anillo, las



Estatuas de la Reina Isabel y Cristóbal Colón en la Estación de la Sabana. Avenida Colón Calle 13. 1910. Álbum Familiar 3902. Aportante de fotografía: Pantaleón Mendoza. Colección Álbum Familiar, Museo de Bogotá



Monumento a Isabel La Católica y Cristóbal Colón. Avenida Colón (1930) Fotografía: Gumersindo Cuéllar. Biblioteca Luis Ángel Arango. FT1545/brblaa739819. La fotografía se encuentra fechada en 1930. Sin embargo, el Acuerdo Municipal por el cual se ordena el traslado de la obra de su ubicación original es de 1938. Es posible, entonces, que la fotografía de Cuéllar sea de entre 1938 y 1948, cuando son trasladadas a la avenida Las Américas



joyas que componen la corona y los finos pliegues de la tela del corpiño. En cuanto a Colón, Sighinolfi cuidó con detalle los brocados florales del vestido y el medallón que cuelga en su pecho.

Este monumento fue ordenado siguiendo una fuerte filiación hispánica que dominó el pensamiento conservador que se afianzó en el poder a finales del siglo XIX. Por ello, la idea inicial del encargo para construir las esculturas radicó en la intención de conmemorar los 400 años del “Descubrimiento de América”. Una vez llegaron las esculturas a la capital, se contrató desde 1898 la realización de enormes pedestales (Cantini, 1990) para ubicarlas en la “Avenida Colón” – hoy la calle 13– en áreas cercanas a la Estación de la Sabana, a la altura de la carrera 16 (Vanegas, 2006). Las esculturas se instalaron confrontadas una a la otra al lado y lado de la calle. Colón sobre el costado norte, señalaba con su brazo estirado hacia el occidente, indicándole a la reina el camino a seguir. Posteriormente, las esculturas fueron trasladadas hacia el sector de Puente Aranda y cuando

se ordena construir la "Avenida Las Américas" en el marco de las obras para la celebración de la IX Conferencia Panamericana a celebrarse en Bogotá en 1948, las esculturas se trasladan a la altura de la carrera 50 (Torres y Delgadillo, 2008).

En aquella oportunidad, el monumento pierde su orientación y disposición inicial, pues las esculturas se colocaron una al lado de la otra y Colón terminó señalando hacia otra dirección. El nuevo pedestal fue realizado por el arquitecto Manuel de Vengoechea (París, 1911- Barranquilla, 1983), quien también diseñó el pórtico para "Sía, diosa del agua". "Monumento a Isabel la Católica y Cristóbal Colón" permaneció dispuesto de esta manera hasta 1981, cuando por las construcciones de los puentes vehiculares de Puente Aranda, las piezas fueron retiradas. Se volvieron a emplazar en el mismo lugar cuando culminaron las obras en 1982 (Torres y Delgadillo, 2008) al terminar las obras.

Finalmente, el viaje de Colón parece ser la suerte predestinada de estas esculturas pues en 1988 en el marco de las celebraciones de los 450 años de la ciudad, las piezas se volvieron a trasladar a la Avenida el Dorado con carrera 100, donde permanecen actualmente. En aquella oportunidad, las piezas recuperaron su disposición inicial al instalarse una al frente de la otra. Con poco cuidado semiótico e iconográfico, Colón señalaba el sur. Sin embargo, las recientes intervenciones de conservación y restauración llevadas a cabo en el 2019 por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, permitieron recuperar cierto sentido original al girar la escultura de Cristóbal Colón para que señalase de nuevo el occidente. Nuevamente, Colón tomará rumbo a América.



Fotografía: Gumersindo Cuéllar. Puente Aranda (1950). Biblioteca Luis Ángel Arango. FT1545/brblaa739819-4

## Nicolás Copérnico

TADEUSZ LODZIANA Y WACLAW MAZUREK

1974

Piedra y concreto

3,99 x 1,18 x 1,18 m.

Carrera 6.a con calle 26, parque de la Independencia.



Inauguración del Monumento a Nicolás Copérnico.  
Fotografía: Colección Museo de Bogotá. Fondo Manuel H. (Mdb 11900)

Para el pensamiento occidental europeo del Renacimiento, el hallazgo de un nuevo continente y la surcada de nuevos mares hasta el momento desconocidos para Europa, facilitó corroborar muchas de las teorías astronómicas que se discutieron desde la Antigüedad y por el pensamiento griego. El polaco Nicolás Copérnico (1473-1543) se le considera el gestor de la astronomía moderna al cambiar el paradigma mental sobre el cual se entendía el mundo hasta ese entonces. Su contribución principal quedó plasmada en los seis volúmenes de su obra "Sobre las revoluciones de las esferas celestes", publicada el año de su muerte, en la que prácticamente, Copérnico, desarrolló la teoría heliocéntrica.

La escultura de este astrónomo que se encuentra en Bogotá fue un presente del gobierno polaco al reestablecerse las relaciones diplomáticas entre Polonia y Colombia después de haber sido suspendidas en 1952, bajo la presidencia de Laureano Gómez. La pieza fue realizada por los artistas polacos Tadeusz Lodziana (Sylvan, Polonia 1920 - Grodzisk, Polonia, 2011) y Waclaw Mazurek (s,f) y traída a Colombia.



## Usminia

**GABRIEL QUIÑÓNEZ**

Ca. 1997

Escultura en concreto, metal

2,70 x 0,83 x 2,15 m.

Calle 84 sur con carrera 14



Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

Esta escultura que en algunas ocasiones fue denominada la Gaitana, corresponde en realidad a Usminia, hija del zipa Saguanmachica- remate de la labranza- gran señor de Bacatá, hoy Bogotá.

Saguanmachica “[...] buscó extender su dominio hacia regiones que no significaran una ruptura de los términos de paz pactados con otros caciques colindantes. Se dirigió contra los panches, acérrimos enemigos de los muisca. Con más de treinta mil guerreros se encaminó a Fusagasugá, donde trabó batalla con el cacique de este nombre, en los llanos que corren hasta el río Subia. Saguanmachica resultó vencedor y capturó a Uzatama, uno de los caciques más poderosos y general de las tropas de Fusagasugá. Este último, aconsejado por el cacique Tibacuy, aceptó el señorío de Saguanmachica, con lo cual obtuvo la restitución de su Estado. La victoria de Saguanmachica llevó al cacique Guatavita a romper la paz con él, pero la resistencia del zipa le obligó a pedir ayuda al zaque Michua. El apoyo de este último fue débil y, en el último momento, decidió no enfrentar al ejército del zipa, formado por alrededor de cuarenta mil hombres. Por este motivo, las tropas de Saguanmachica se dirigieron contra el cacique de Ubaque, tratando de tomar por sorpresa al zaque, y vengarse, además, de Ubaque, quien traicionó al zipa al invadir Pasca y Usme y aliarse con el zaque de Tunja. Entre tanto, los panchos habían atacado las fronteras de Zipacón y Tena y el cacique de Guatavita, las de Chía y Cajicá. Saguanmachica tuvo que hacer frente a estos dos enemigos en una guerra que se prolongó durante diez y seis años. Concluida ésta, el zaque Michua decidió hacerle frente al zipa y, en las cercanías de Chocontá, se encontraron los cincuenta mil hombres del zipa y los sesenta mil del zaque, en un enfrentamiento que se prolongó por tres horas y en el cual, aunque triunfaron los bogotanos, murieron el zipa y el zaque.” (Herrera, 1993)

Se menciona, además que Usminia, íntimamente ligada a la etimología de la localidad en la que se emplaza la escultura, fue raptada por el cacique Ubaque y nunca pudo ser rescatada por su padre (IDPC, 2015).



Fotografía: David Suárez

## Gonzalo Jiménez de Quesada

**JUAN DE ÁVALOS Y TABORDA**

Ca. 1960

Escultura en bronce fundido y soldadura

2,52 x 0,84 x 0,65 m.

Avenida Jiménez con carrera 6.a



Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

La escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada de Juan de Ávalos (Mérida, España, 1911 - Madrid, España, 2006), ubicada hoy por hoy en la plazoleta de la Universidad del Rosario sobre la Avenida Jiménez con carrera 6a, le antecedió una escultura realizada -hoy inexistente- por Antonio Rodríguez del Villar (Sevilla, España, 1880 - s.d.1971) del conquistador ubicada inicialmente en la Estación de la Sabana.

La escultura de Ávalos, artista español de tendencia académica y ampliamente conocido en España por su producción escultórica de carácter conmemorativo, fue una donación del gobierno español en 1960 como símbolo de la hermandad con Colombia. Originalmente, la pieza estuvo ubicada al frente de la Iglesia de las Aguas en la Avenida 19 con carrera 3a y posteriormente fue trasladada a la Avenida Jiménez con carrera 8a. Durante las obras en 1988 para la celebración de los 450 años de Bogotá la pieza fue nuevamente trasladada a la plazoleta del Rosario donde se mantiene hasta la actualidad.

La imagen del conquistador aparece con yelmo y con la espada sostenida de la mano derecha hacia lo alto en relación con los actos de fundación de la ciudad, los cuales se llevaron a cabo en 1538 en conjunto con Nicolás de Federman y Sebastián de Belalcázar, lo que generó un pleito que solo se solucionó directamente ante la corona española, otorgándole la potestad de la ciudad a Jiménez de Quesada. Esta representación del conquistador coincide con la escultura realizada para su tumba en la capilla de Santa Isabel de Hungría en la Catedral Primada de Bogotá. Sus restos fueron llevados allí después que las obras de ampliación de la calle 26 eliminaron parte de los predios del Cementerio Central donde yacía el conquistador.

Hoy por hoy en la Alameda Central del Cementerio, se encuentra un cenotafio a su nombre que originalmente fue encargado desde Europa para realizar un monumento a Manuel Ancizar (1812-1882) pero que al arribo de las cajas con las piezas en mármol que componen el monumento, el Concejo de Bogotá decidió asignarlo a Gonzalo Jiménez de Quesada en 1892.



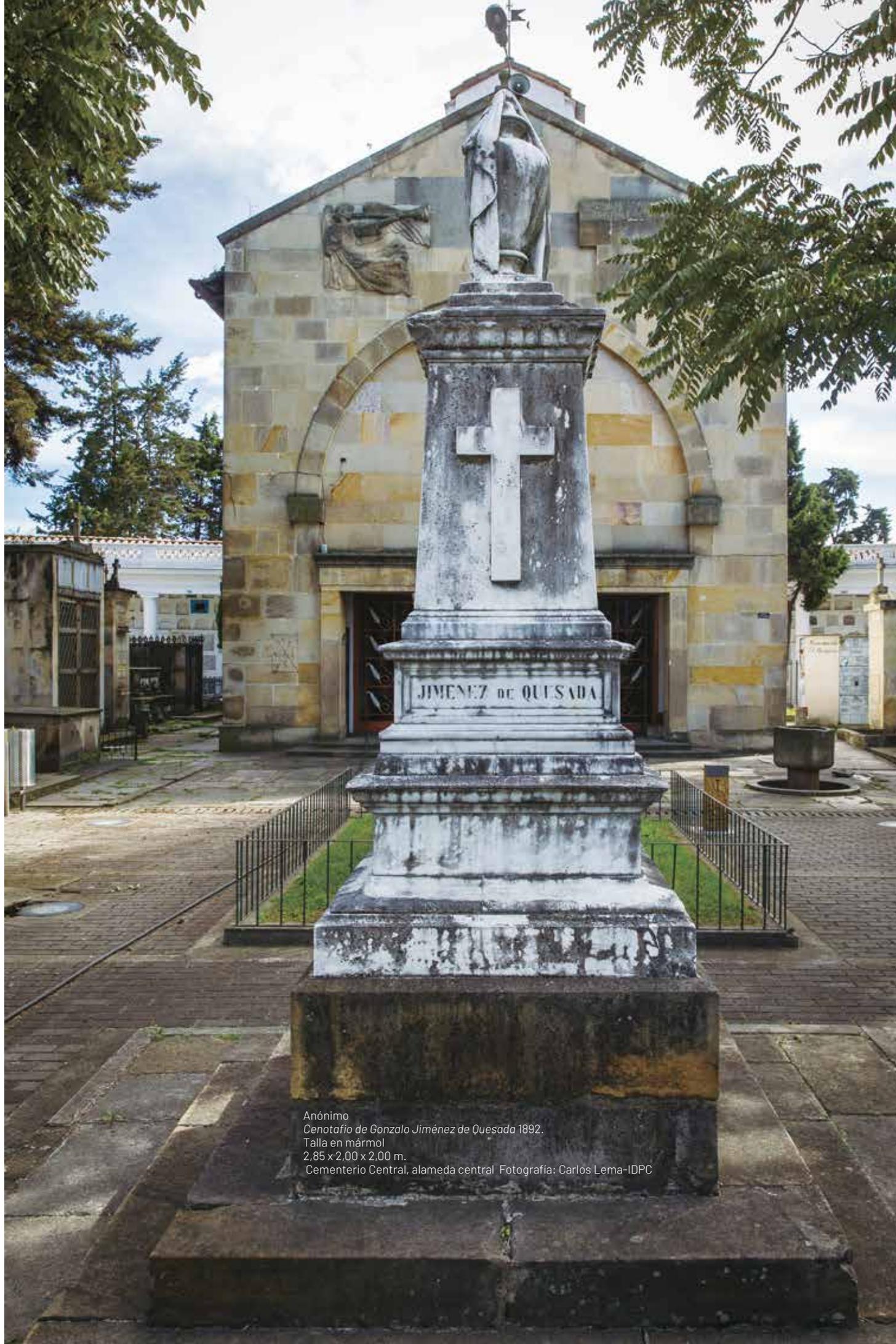
Fotografía: Colección Museo de Bogotá, Fondo Manuel H. (Mdb 12271)



Fotografías: Carlos Lema-IDPC



Vista aérea de la Plazoleta del Rosario, luego de la intervención realizada al monumento en 2017 y de la adopción del mismo, por parte de la Universidad del Rosario.  
Fotografía: IDPC



Anónimo  
Cenotafio de Gonzalo Jiménez de Quesada 1892.  
Talla en mármol  
2,85 x 2,00 x 2,00 m.  
Cementerio Central, alameda central Fotografía: Carlos Lema-IDPC

## Lumbalú

**JUAN MANUEL LUGO (BOGOTÁ, 1945)**

2002

Escultura en láminas de hierro cortadas, dobladas, soldadas y ensambladas  
9,19 x 5,48 x 5,01 m.

Avenida la Constitución (carrera 68D) con calle 22A



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

Lumbalú es un rito funerario de San Basilio de Palenque, Bolívar que consiste en la celebración durante los 9 días siguientes de la muerte de una persona. En el Lumbalú se considera que el difunto regresa dos veces por día a su casa y por ello debe recibirse con ciertas festividades. Esta celebración y ritual hace parte de las manifestaciones culturales consideradas dentro de la protección de San Basilio del Palenque como patrimonio cultural inmaterial declarado por la UNESCO en el 2005.

La escultura instalada en Bogotá en muestra justamente a uno de los sujetos que toca los tambores denominados "pechiches" fundamentales dentro de la celebración del Lumbalú. La escultura fue realizada en conmemoración por la abolición de la esclavitud llevada a cabo bajo la presidencia de José Hilario López (1798- 1869) quien mediante ley del congreso otorga la libertad de los esclavos a partir del primero de enero de 1852.



## Miguel de Cervantes Saavedra

**RICARDO ACEVEDO BERNAL, MODELADO Y POLIDORO CUÉLLAR, TALLADO**

1916

Mármol tallado y mampostería enchapada en piedra

69 x 56 x 40 cm.

Calles 82 y 83 entre carreras 9.<sup>a</sup> y 10.<sup>a</sup>



Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

Miguel de Cervantes Saavedra (1547- 1616) representa, muy sucintamente, la herencia hispánica en América Latina pues es el icono fundamental de la lengua castellana. Esta escultura surgió como iniciativa de la Real Academia hispanoamericana de ciencias y artes de Cádiz quien invita al gobierno nacional a unirse las celebraciones por el centenario del nacimiento del escritor cuya obra más difundida es *El Quijote de la Mancha*.

Ante dicha invitación, el gobierno nacional asignó a la Escuela Nacional de Bellas Artes en Bogotá la realización del busto. La pieza fue inicialmente modelada en arcilla por Ricardo Acevedo Bernal (Bogotá, 1867- Roma, 1930), siendo uno de los artistas más reconocidos dentro de la postura académica a finales del siglo XIX y principios del XX en Colombia y ejerciendo como profesor y director de la Escuela. Su producción, aunque fue variada se concentró particularmente en los retratos, que incluyeron ciertas innovaciones dentro de la pintura estricta de la academia explorando el manejo de luces y cierta pincelada suelta hacia los fondos. Aun así, Acevedo Bernal se mantuvo dentro de los principios del arte académico buscando la mimesis de la realidad, esto es, ejecutando la imagen lo más fiel posible a como se percibe en vivo y en directo. Siendo así, no es extraño pensar que ante tal comisión para realizar el busto de Cervantes Saavedra se buscara a los artistas vinculados a esta área de formación y adicionalmente aquellos destacados dentro de la retratística. Sin embargo, Acevedo Bernal no se dedicaba ampliamente en el campo de la escultura, por lo que es muy probable que se haya seleccionado también a Polidoro Cuéllar (Tinjacá, Boyacá *Ca.* 1878- Bogotá, *Ca.* 1935), quien se destacó en el campo de la escultura académica. No es muy claro cuál es el modelo que sirvió a Acevedo Bernal para la realización del modelo en arcilla pues sin duda alguna debía tener de base alguna otra pieza o la imagen del escritor en pintura o grabado, más aún si se tiene en cuenta que la imagen de Cervantes guarda las características principales con la que se ha conocido la figura del escritor a lo largo de los siglos.

Inicialmente, la escultura se ubicó en 1916 en la plaza España al frente del hospital de San José en las inmediaciones del centro de Bogotá y permaneció allí hasta finales de la década de los cincuenta cuando se dio como perdida. En la década siguiente fue hallada en Tunja y después regresó a Bogotá para ser ubicada al frente del Liceo Cervantes en el norte de Bogotá lugar en el que se encuentra en la actualidad (Torres y Delgadillo, 2008).





Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

Página opuesta  
Fotografía: Colección Museo de Bogotá  
Monumento a Miguel Cervantes Saavedra.  
Ca. 1950.  
Fondo Daniel Rodríguez (MdB - 18161)

## José Celestino Mutis

**ANTONIO RODRÍGUEZ DEL VILLAR**

1924

Escultura en bronce fundido y piedra tallada

78 x 60 x 36 cm.

Carrera 8.a # 7-26



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

José Celestino Mutis (1732- 1808) fue uno de los españoles de mayor impacto a finales del siglo XVIII en el Nuevo Reino de Granada. Sus aportes se concentraron mayoritariamente en el avance de las ciencias y bajo un pensamiento ilustrado que hasta ese momento apenas ingresaba a las colonias. Graduado como médico en España, José Celestino Mutis fungió como docente en el Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario impartiendo clases a varios de los criollos que años después se vincularon a la causa independentista, formando a una élite ilustrada.

Uno de sus aportes más sobresalientes fue la ejecución de la Expedición Botánica avallada en primera instancia por el virrey Antonio Caballero y Góngora y aprobada de manera definitiva por la corona en 1783. Esta empresa científica que dio cuenta de varias de especies de la flora neogranadina investigando varias plantas con uso médico y comercial tuvo una primera fase enfocada a la ubicación de las minas en los alrededores de Mariquita.

A la Expedición Botánica se unieron varios criollos como Francisco José de Caldas, José María Carbonell, Jorge Tadeo Lozano, Salvador rizo y pintores como Francisco Javier Matis entre muchos otros, ilustrando con más de 2000 láminas la flora del Nuevo Reino. Adicionalmente, Mutis ordenó en 1802 la construcción del primer observatorio astronómico de carácter permanente en América del Sur, siendo por muchos años el edificio más alto que tuvo Bogotá. La construcción estuvo a cargo de Fray Domingo de Petrés (1759- 1811) en inmediaciones a la casa que servía para estudio de la Expedición Botánica hoy desaparecida.

El herma del sabio Mutis se encuentra en el costado sur del Observatorio Astronómico hoy dentro de los predios de los jardines del Palacio de Nariño en la Presidencia de la República. La pieza fue ordenada por la junta de conmemoraciones patrias de la Academia de Historia al artista español Antonio Rodríguez del Villar (Sevilla, España, 1880 - s.d.1971), quién para la década de los veinte permaneció en Colombia como profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes y también estuvo a cargo del desaparecido monumento a Ricaurte y una escultura de Gonzalo Jiménez de Quesada que originalmente se ubicó en la Estación de la Sabana. La base en la que se yergue la escultura del sabio Mutis fue realizada por el arquitecto Alberto Martínez Martín. Adicionalmente, existen dos esculturas más de José Celestino Mutis, una ubicada en la Quinta Mutis sede de la Universidad del Rosario y la otra en el Jardín Botánico de Bogotá.



Archivo Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá, Álbum José Vicente Ortega Ricaurte. José Celestino Mutis (1-8)





# **CONMEMORACIONES**

*La libertad del nuevo mundo es la esperanza del universo.*

Simón Bolívar

El principio del siglo XIX estuvo marcado por una coyuntura política, económica y social que llevó a las inevitables batallas de Independencia en varios de los territorios de las colonias españolas. Los cambios políticos en Europa, la situación económica y administrativa de la Corona, el inconformismo de varios sectores sociales en territorio americano y la introducción del pensamiento ilustrado, así como el ejemplo de independencias en otros países, produjeron el inicio de un proceso de ruptura política con España. Entre el temor, la pobreza, la recursividad, la táctica y la estrategia militar, así como varios reveses y apoyos inesperados, se logró la separación definitiva de la monarquía.

La estructura del discurso de la historia en los siglos posteriores llevó a la personificación, e incluso mitificación, de individuos como protagonistas de estos procesos que a la postre fueron comunitarios. De esta manera, se consolidó la imagen del héroe o el prócer como un protagonista fundamental en la historia. La conmemoración y rememoración de los hechos giró constantemente alrededor de dichas imágenes que, por supuesto, estuvieron instaladas y permanecen en el espacio urbano de la ciudad. Con una producción escultórica alrededor de los héroes y próceres más bien tímida a lo largo del siglo XIX, estas figuras tuvieron su auge al acercarse la celebración del centenario de la Independencia en 1910. Como es lógico, en ese punto se recordó a varios personajes, algunos de ellos olvidados ya, mientras que a otros se les reitera su rol en la historia. Por tales razones, la gran mayoría de las imágenes que posee la ciudad en torno a los procesos independentistas se configuraron justamente en este momento.

Con el pasar de los años, quizás el ciudadano de a pie haya perdido la referencia de esos individuos en torno a los cuales se estructura el discurso patrio, pero el arte se encarga de mantenerlos como testigos constantes en la historia de Bogotá, y vuelven a ser eco *ad portas* de una nueva celebración bicentenaria, posiblemente desde otros ángulos y con múltiples miradas.

## Simón Bolívar

**PIETRO TENERANI**

Simón Bolívar

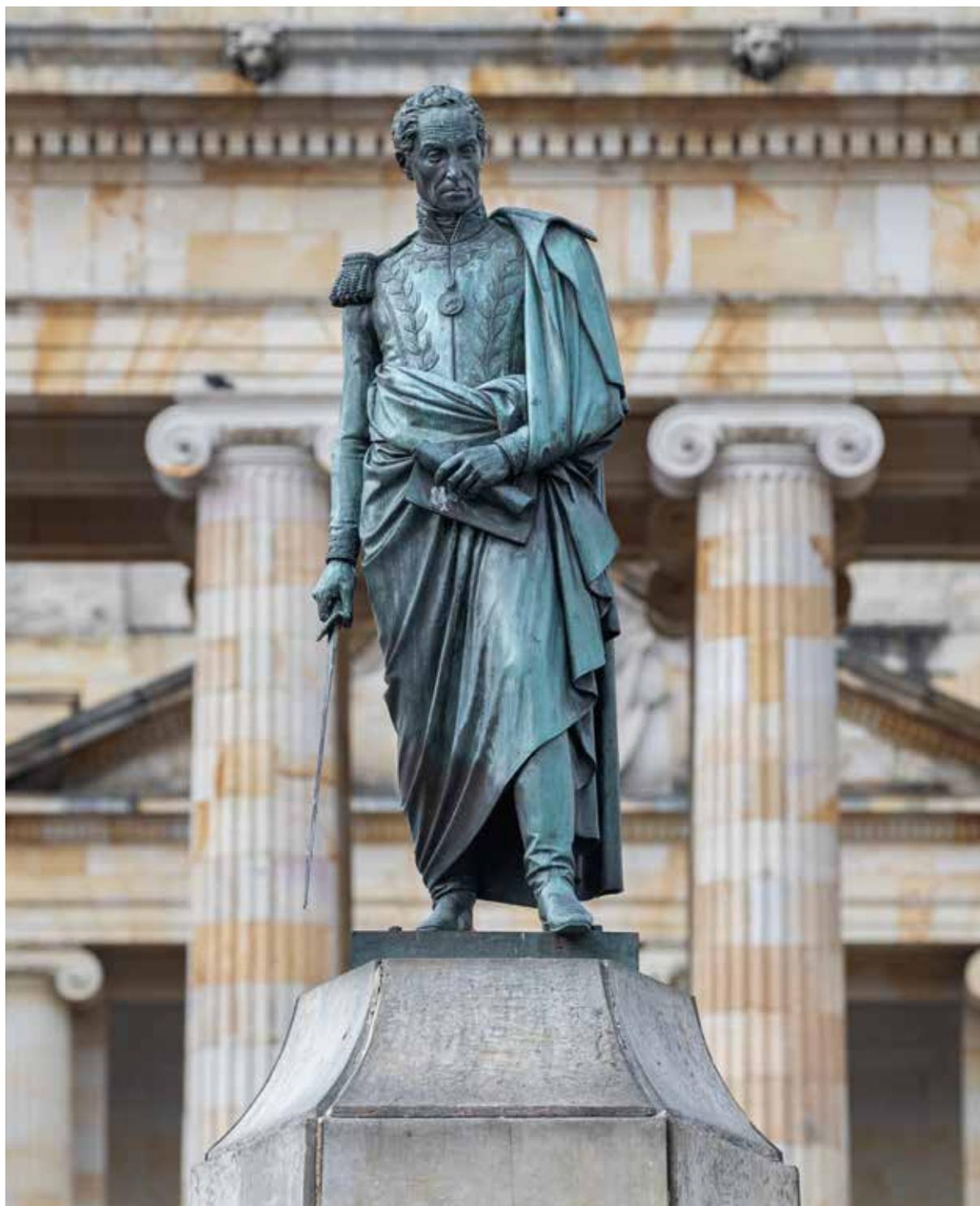
(Plaza de Bolívar).

Inaugurada en 1846

Escultura en bronce fundido

2,10 x 0,80 x 0,70 m.

Calles 10.<sup>a</sup> y 11 entre carreras 7.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>, plaza de Bolívar



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

El papel de Simón Bolívar en el proceso independentista de Latinoamérica lo hace, por supuesto, uno de los personajes más representados durante el siglo XIX. Una buena porción de tales representaciones se da después de su muerte, en 1830. Aunque la escultura no se equipara con las imágenes del prócer en dibujos, grabados y pintura, sí puede decirse que, durante décadas, la estatuaria bolivariana será un motivo esencial de las plazas en las principales ciudades colombianas.

La primera escultura del héroe, realizada por Pietro Tenerani (Torrano, Carrara, Italia, 1789-Roma, 1869) fue la implantada en Bogotá en 1846.

Fue José Ignacio París (1780-1848), “amigo íntimo del Libertador”, quien encargó al escultor italiano Pietro Tenerani una estatua para adornar la entrada de la quinta que habitó en varias ocasiones Bolívar en Bogotá, y que José I. París había recibido como regalo de este en 1830 (Zambrano, 1998). La obra, compuesta por una estatua de bronce, un pedestal de mármol y cuatro relieves alegóricos, también de bronce, fue fundida por Ferdinand von Müller en Múnich en 1844. [...] Al arribar la estatua a Bogotá, en 1845, su comitente decidió donarla al Congreso de la Nueva Granada, y por la Ley de 12 de mayo de 1846 se estableció su instalación en la plaza mayor de la capital, que desde entonces se nombró como plaza de Bolívar. La obra fue inaugurada en una ceremonia encabezada por el presidente general Tomás Cipriano de Mosquera y su hermano, el arzobispo Manuel José Mosquera, el 20 de julio de 1846. (Vanegas 2011, 36)

Tenerani escogió una iconografía particular para Bolívar basado en un dibujo de François Désiré Roulin (1796-874) que París le hizo llegar. Muy acorde con los modelos neoclásicos con los que en Europa se elaboraban las imágenes heroicas, esta escultura presenta particularidades frente a la iconografía bolivariana tradicional. Adicionalmente al uniforme militar que caracteriza a Bolívar, Tenerani lo esculpió con una capa o toga clásica, la Constitución en una de sus manos y la espada. Hay aquí una suerte de confluencia del carácter militar y civil del Libertador, así como la reivindicación del héroe como defensor de las leyes, hecho muy particular ante los detractores santanderistas (Vanegas 2011).





Aportante fotografía: Pantaleón Mendoza. Colección Álbum Familiar de Bogotá. 3445. Museo de Bogotá.



Fotografía: Gumersindo Cuéllar. Plaza de Bolívar. Foto 4 (1930). Biblioteca Luis Ángel Arango. FT1557/ brblaa821504-5



Fotografía: Gumersindo Cuéllar. Plaza de Bolívar de Bogotá (1930). Biblioteca Luis Ángel Arango. FT1576/brblaa870653-17

El rol que desempeña Simón Bolívar dentro del proceso de Independencia y la posterior mitificación del personaje trajeron como consecuencia la necesidad reiterativa de realización de sus imágenes, y apareció un nuevo tipo de representación de retrato heroico que tuvo gran difusión a lo largo del siglo XIX. Por ello, la estatuaria bolivariana está presente de manera amplia no solo en Colombia sino en varios países latinoamericanos.

En Bogotá, además de la imagen de Tenerani en la icónica plaza de Bolívar, también se ejecutaron varias piezas con la imagen del prócer. Una de ellas, que vale la pena destacar, es el Templete a Libertador comisionado de 1881 en el marco de la celebración del centenario del natalicio del héroe. Esta construcción, originalmente ubicada en el parque de San Diego, fue comisionada al arquitecto italiano Pietro Cantini (Florencia, Italia, 1847-Suesca, Cundinamarca, 1929) y su ornamentación fue ejecutada por el suizo Luigi Ramelli (Suiza, 1851-1930). La escultura del Libertador se encomendó a M. A. Desprey, artista francés que modeló y fundió la pieza en Francia basado en un dibujo de Alberto Urdaneta (Bogotá, 1845-1887), promotor de la Escuela de Bellas Artes y fundador del *Papel Periódico Ilustrado*.

Sin embargo, la imagen del prócer ha sufrido tantos avatares como el propio Templete, cuyo emplazamiento fue modificado al transformarse parte del parque y luego quedó reducido a la glorieta de la calle 26, para ser después trasladado al parque de los Periodistas en 1958, por la ampliación de la avenida El Dorado. A la imagen de Desprey, enviada a Tunja, le siguieron las imágenes del Libertador de Césare Sighinolfi (Módena, 1833-Suesca, 1903), que nunca fue puesta; la de Ricardo Acevedo Bernal (Bogotá, 1867-Roma, 1930), y una copia de la pieza de Tenerani realizada por Marco Tobón Mejía (Santa Rosa de Osos, 1876-París, 1933). En 1958, con el traslado al parque de los Periodistas, se desmontó el Templete y se perdieron varias de sus piezas, entre ellas, la imagen realizada por Marco Tobón Mejía. La construcción permaneció sin imagen por varias décadas hasta 1973, cuando se encargó una nueva obra, conocida como *Bolívar orador*, a Gerardo Benítez Bolaños (Arequipa Perú, 1931-2018), destacado por su amplia colaboración en la escultura heroica. Finalmente, el Ministerio de Cultura, en conjunto con el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, realizaron una réplica de la escultura original de Desprey ubicada en el batallón Simón Bolívar de Tunja que fue colocada en el Templete, mientras que la imagen de Benítez Bolaños fue destinada a ser instalada en la localidad de Ciudad Bolívar.

Adicionalmente a todas estas imágenes, también se encuentra el busto en la Quinta de Bolívar, realizado por la Marmolería de Tito Ricci, y *Bolívar. El genio*, con la cabeza del prócer de enormes proporciones, un tanto alegórica. Esta obra es una de las cuatro fundiciones sobre la maqueta realizada por Victorio Macho Rogado (Palencia, España, 1887-Toledo, España, 1966), artista español que trabajó en la elaboración de conmemoraciones bolivarianas para Quito, Caracas y Bogotá. Esta escultura hace parte de una donación del Gobierno venezolano a partir de la maqueta original para *El altar a Bolívar*, que se ideó en 1945 para la ciudad de Caracas.



Templo del Parque del Centenario. Escultura: posiblemente la copia del Bolívar de Tenerani realizada por Marco Tobón Mejía (Santa Rosa de Osos, Antioquia, 1876-París, Francia, 1933). Fotografía: Gumersindo Cuéllar. Templo del Parque del Centenario. Foto 2 (1930). Biblioteca Luis Ángel Arango FT1562/ brblaa797930-17.



**M.A DESPREY**  
*Simón Bolívar (Copia de la escultura original de Desprey)*  
2018

**PIETRO CANTINI, Templo**  
**LUIGI RAMELLI, LUIGI RAMELLI, Ornamentación**  
1883

Templo al Libertador  
Templo en piedra arenisca labrada, escultura en bronce fundido, peana en hierro; pedestal en piedra y cemento  
Templo: 13,26 m x 7,88 m de diámetro. Escultura: 2,10 x 0,78 x 0,70 m.  
Avenida Jiménez entre carreras 3.a y 4.a



Fotografía: Carlos Lema-IDPC

**MARMOLERÍA TITO RICCI**

Simón Bolívar  
(Quinta de Bolívar)  
Herma: Ca. 1928.  
Pedestal: 1846  
Escultura en mármol  
74 x 74 x 44 cm.  
Calle 20 # 2-91 este



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

**VICTORIO MACHO ROGRADO**

(Palencia, España, 1887-Toledo,  
España, 1966)  
Simón Bolívar, el genio. Ca. 1945  
Busto en bronce fundido, pedestal:  
mampostería enchapada en mármol  
rojo; basamento en baldosa de gres y  
cemento  
1,95 x 1,34 x 1,27 m.  
Av. calle 63 con cra. 57

## Francisco de Paula Santander

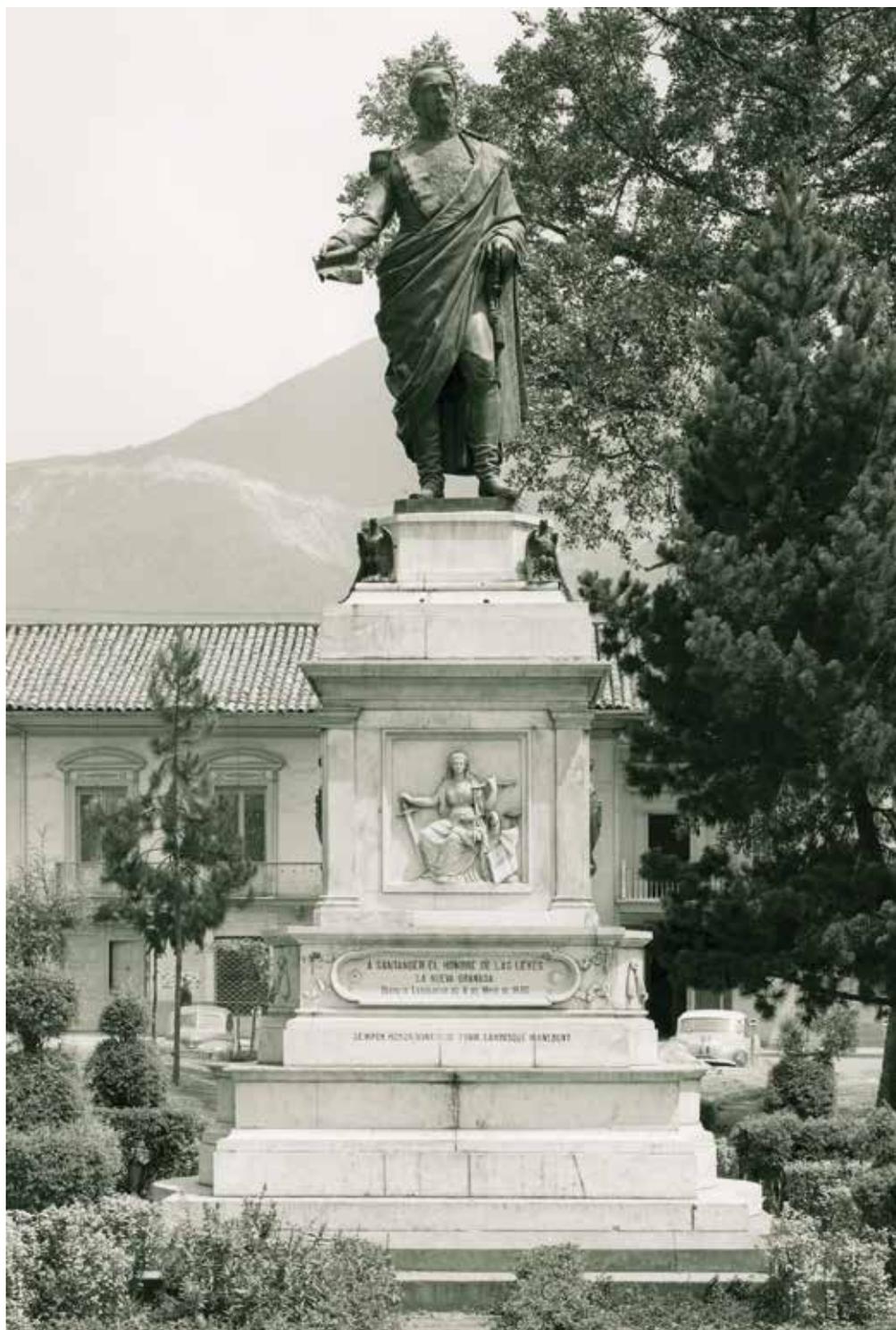
**PIETRO COSTA**

Monumento a Francisco de Paula Santander. 1878

Escultura en bronce fundido

2,42 x 1,28 x 0,94 m.

Carrera 7.a entre calles 15 y 16, parque Santander



Fotografía: Paul Beer (1958). Colección Museo de Bogotá. Mdb 24700.

La imagen de Francisco de Paula Santander (Villa del Rosario de Cúcuta, 1792-Bogotá, 1840) fue la segunda escultura en espacio público que se colocó en la capital durante el siglo XIX, después del emplazamiento de la escultura del Simón Bolívar de Pietro Tenerani (Torrano, Carrara, Italia, 1789-Roma, 1869) en la actual plaza de Bolívar, en 1846.

La escultura de Santander fue iniciativa del Gobierno nacional al cumplirse diez años de la muerte del prócer ocurrida en 1840; sin embargo, la escultura no fue emplazada hasta 1878. Para su elaboración se encargó al artista italiano Pietro Costa (Celle Ligure, Italia, 1849-Roma, 1901), quien también realizó varias piezas conmemorativas de héroes patrios para diferentes países de América Latina. Costa utilizó la imagen tradicional de Santander que coincide con los retratos más conocidos del prócer, lo que generó que se exaltara en los medios locales la exactitud lograda en la escultura por parte del artista. De hecho, Pietro Costa fue uno de los escultores italianos que pasó por Colombia e introdujo el lenguaje académico, pues provenía de la tradición neoclásica ampliamente trabajada en las escuelas de arte italianas en las cuales se formó.

El lugar de emplazamiento, anteriormente conocido como la plazoleta de San Francisco o plaza de las Yervas, tomó su nombre al instalarse la escultura. En su momento original contaba con un pedestal en mármol y un relieve que representaba la justicia, el escudo de la Gran Colombia y otro de Nueva Granada. Su entorno inmediato estaba compuesto por jardines y una verja en hierro que fue eliminada en 1924, después de una de las modificaciones a la plazoleta realizada por el arquitecto Alberto Manrique Martín. Desafortunadamente, el pedestal original, junto con los relieves, desapareció en 1960 tras una de las modificaciones a la plaza. En 1990, una escultura de Luis Pinto Maldonado (Bogotá, 1912-1997) fue ubicada en la tumba del General Santander en el Cementerio Central.



Aportante fotografía: Pantaleón Mendoza. Colección Álbum Familiar de Bogotá. Museo de Bogotá.



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

**LUIS PINTO MALDONADO**

General Francisco de Paula Santander, 1990

Bronce fundido

1,70 x 3,30 x 4,30 m.

Cementerio Central



## Camilo Torres

**CHARLES RAOUL VERLET**

1910

Escultura en bronce fundido

Pedestal: mampostería enchapada

en piedra, concreto y ladrillo

0,70 x 0,72 x 0,41 m.

Carrera 13 # 14-69



Camilo Torres de Verlet. Fotografía: Climaco M. Nieto. Busto de Camilo Torres. Guía de la Colección Urna Centenaria de 1910. Archivo Distrital (n.º de índice 079, p. 184).

Se puede afirmar que las imágenes de los criollos vinculados a la Independencia se vuelven prolíferas especialmente después de la celebración del centenario en 1910, y es común encontrar una o varias piezas del mismo personaje. El caso de la imagen de Camilo Torres y Tenorio (Popayán, 1766–Santafé de Bogotá, 1816) en la capital es un buen ejemplo de ello. Una de las esculturas sobresalientes es el busto ordenado por iniciativa del Jockey Club en 1910, cuyos miembros financiaron la elaboración de la pieza por parte del artista Charles Raoul Verlet (Angulema, Francia, 1857–Francia, 1923), fundida por la casa Jaboueu & Rouard Fundeurs y cuyo pedestal fue construido por H. Declane (Torres y Delgadillo 2008). La pieza se ubicó originalmente en el parque del Centenario junto al Templete del Libertador, pero luego fue trasladada hacia la plazuela al frente de la iglesia de la Capuchina, que tomó el nombre del prócer.

Además de otro busto de autoría anónima ubicado en la localidad de Kennedy, también se encuentra la escultura de Camilo Torres y Tenorio ubicada en la plazuela principal del colegio de San Bartolomé en el centro de Bogotá realizada por el artista Gerardo Benítez Bolaños (Arequipa Perú, 1931–2018), autor del *Bolívar orador* que estuvo en el Templete al Libertador y quien realizó la copia de Policarpa Salavarrieta de Dionisio Cortés (1863–1934).

**GERARDO BENÍTEZ BOLAÑOS**

1970

Escultura en bronce fundido

Pedestal en piedra

1,85 x 1,04 x 0,83 m.

Carrera 7.ª # 9-96



## Francisco José de Caldas

**CHARLES RAOUL VERLET**

1910

Escultura en bronce fundido

Pedestal: mampostería enchapada con granito negro

2,32 x 1,07 x 1,17 m.

Carrera 8.a # 19-62.



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

Charles Raoul Verlet (Angulema, Francia, 1857-Francia, 1923) es, quizás, uno de los artistas extranjeros que trabajaron en la elaboración de escultura conmemorativa de los héroes patrios para Colombia con más detalle y con gran capacidad de movimiento en sus figuras, que aún mantienen un aire estoico.

En la escultura de Francisco José de Caldas (Popayán, 1768-Santafé de Bogotá, 1816), ubicada en la plaza de las Nieves, denominada plaza Caldas después del emplazamiento de la escultura en 1910, se destacan el movimiento del vestuario, los pliegues de las botas, las esquinas con las que se despliegan los folios que lleva en su mano y la actitud del héroe, quien quedó a cargo de dirigir el Observatorio Astronómico en 1808 después de la muerte de José Celestino Mutis (Cádiz, España, 1732-Santafé de Bogotá, 1808), razón por la cual parte de la iconografía de la estatuaría incluye el globo celeste que aparece a sus pies.

Verlet, autor también del herma de Camilo Torres, la escultura de Antonio José de Sucre, la de Manuel Murillo Toro y la imagen de Rufino José Cuervo, evidencia una gran capacidad para expresar el carácter de los personajes al incluir detalles iconográficos relacionados con su vida y dar despliegue de movimientos, lo que genera piezas de gran plasticidad.



Fotografía: Archivo Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. Francisco José de Caldas. Álbum José Vicente Ortega Ricaurte (VIII, 573a).

## Antonio Nariño

**HENRI LEÓN GREBER**

1910

Escultura en bronce fundido

2,30 x 1,16 x 1,25 m.

Carrera 8.a # 7-26



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

De manera muy similar a su contemporáneo Charles Raoul Verlet (Angulema, Francia, 1857-Francia, 1923), el escultor francés Henri León Greber (París, 1855-1941) tiene gran capacidad para dotar de movimiento, plasticidad y actitud a los personajes de sus esculturas. Este es el caso de la pieza que representa a Antonio Nariño (Santafé de Bogotá, 1765-Villa de Leyva, 1823), prócer de la Independencia vinculado a la Campaña del Sur.

*¡Amé á mi patria; cuánto fue mi amor, lo dirá la historia!*

Antonio Nariño

Nariño aparece con su gabán abierto por una de las solapas con una de sus manos, mirando al frente de manera desafiante, pues se trata del momento en el que el prócer se presenta en Pasto frente a sus detractores (Vanegas 2007). Los detalles cuidadosos de su vestuario, los folios con la impresión de los Derechos del Hombre y el Ciudadano que aparecen a sus pies y el pliegue de sus botas evidencian a Greber como un seguidor fiel de los principios neoclásicos de la escultura heroica europea impartida en la Escuela de Bellas Artes de París donde se formó. A la elaboración de esta escultura, la antecedió una propuesta, que nunca llegó a realizarse, elaborada por Césare Sighinolfi (Módena, 1833-Suesca, 1903), quien se desempeñaba como profesor de escultura en la Escuela de Bellas Artes, y que aparece publicada en el *Papel Periódico Ilustrado* en un grabado de Antonio Rodríguez en 1886.

La inauguración de la escultura el 20 de julio de 1910 fue una de las más concurridas y sobresalientes dentro de la sociedad bogotana en las celebraciones del centenario, así como el acto simbólico de coronación de la pieza, que enfatizó el sentido histórico del emplazamiento en la plaza de San Victorino, pues fue allí el lugar de defensa de Bogotá en 1813 (Vanegas 2007). Como ocurrió con la gran mayoría de las esculturas de los héroes de la Independencia, la escultura de Nariño fue trasladada a inmediaciones del Capitolio Nacional en 1960 y, tras las obras de remodelación y ampliación del palacio presidencial en 1979, la pieza fue nuevamente reubicada en la plaza de Armas (Torres y Delgadillo 2008).



Fotografía: Gumersindo Cuéllar. (1950). Biblioteca Luis Ángel Arango. FT1571/ brblaa821543-1.



1910. Plaza de San Victorino. Fotografía: Fondo Luis Alberto Acuña. Colección Museo de Bogotá



Fotografía: Carlos Lema-IDPC

## Antonio Ricarte

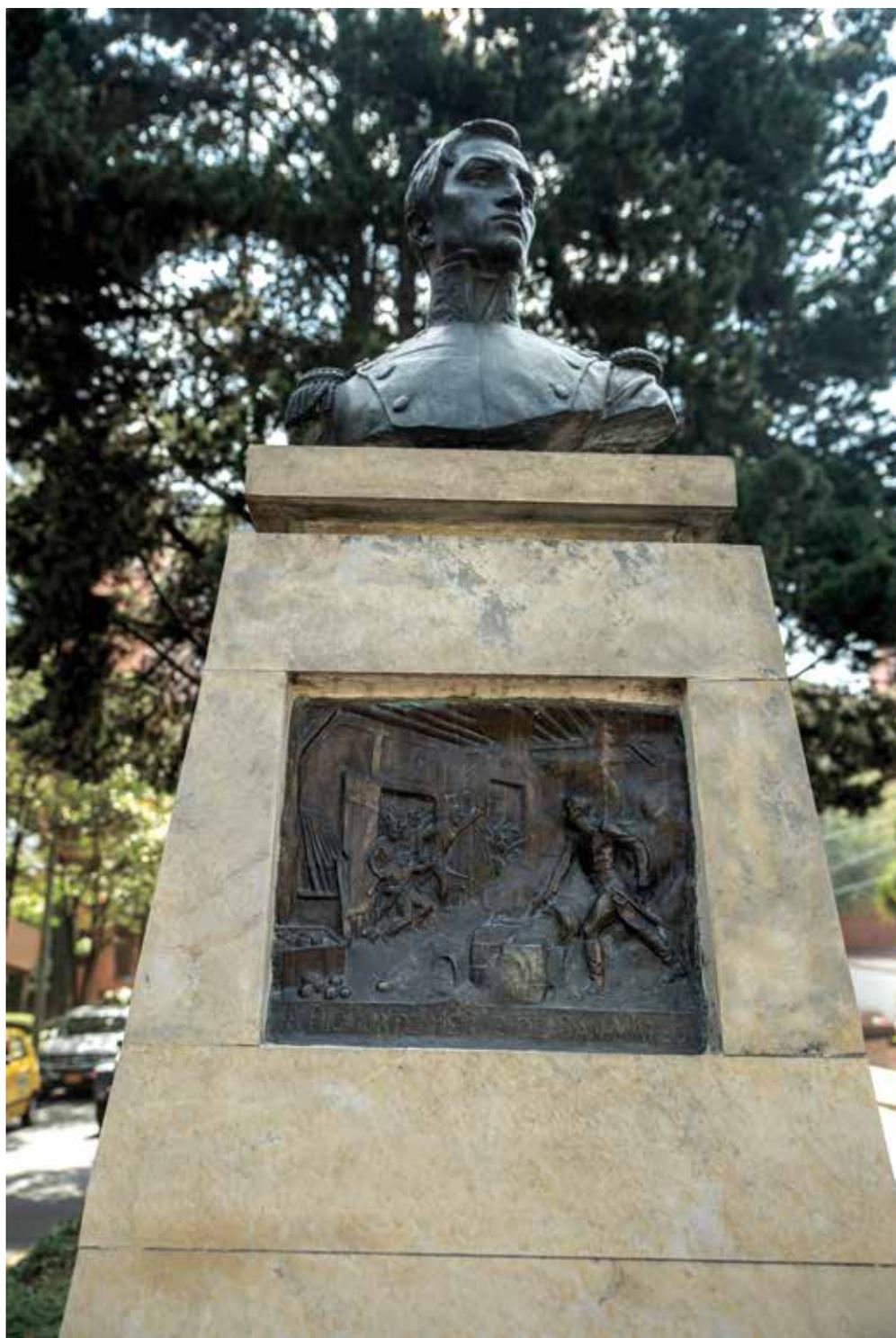
**HENRI LEÓN GREBER**

1910

Escultura en bronce fundido

Pedestal en piedra tallada, cemento y ladrillo 0,60 x 0,63 x 0,33 m.

Av. calle 82 con carrera 8.a



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

El herma de Antonio Ricaurte (Villa de Leyva, 1786-San Mateo, 1814) y la escultura de Antonio Nariño (Santafé de Bogotá, 1765-Villa de Leyva, 1823) son las dos piezas que esculpió para Colombia el artista francés Henri León Greber (París, 1855-1941), para las celebraciones del centenario en 1910. La pieza fue financiada por el Gun Club y ubicada inicialmente en el parque del Centenario para luego ser trasladada, debido a las obras de ampliación de la calle 26 que partieron dramáticamente el parque, a la avenida Chile y posteriormente a la calle 82.

La escultura, sin su pedestal original, aún conserva uno de los relieves en el que se aprecia una escena de la batalla de San Mateo en Venezuela, en la que Ricaurte, que custodia el arsenal de las tropas patriotas acopiado en un ingenio y ve que, en un ataque de las tropas realistas, estas podían tomar posesión de los polvorines, esperó hasta que se encontraran en el lugar y prendió fuego haciendo estallar todo el material junto con él. Como es lógico, al héroe se lo consideró el mártir de la batalla que permitió la reconquista de ese territorio por parte de las tropas patriotas.

*Del hombre los derechos  
Nariño predicando,  
el alma de la lucha  
profético enseñó.  
Ricaurte en San Mateo  
en átomos volando,  
"deber antes que vida",  
con llamas escribió.  
Onceava estrofa del himno  
nacional de Colombia*



Imagen del busto cuando se encontraba ubicado en el Parque del Centenario. Fotografía: Archivo Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. Antonio Ricaurte. Álbum José Vicente Ortega Ricaurte (XIII, 1039a).

## Antonio José de Sucre

**CHARLES RAOUL VERLET**

1912

Escultura en bronce fundido

Pedestal: mampostería enchapada en piedra y concreto

1,96 x 1,25 x 1,22 m.

Carrera 10.<sup>a</sup> con calle 63

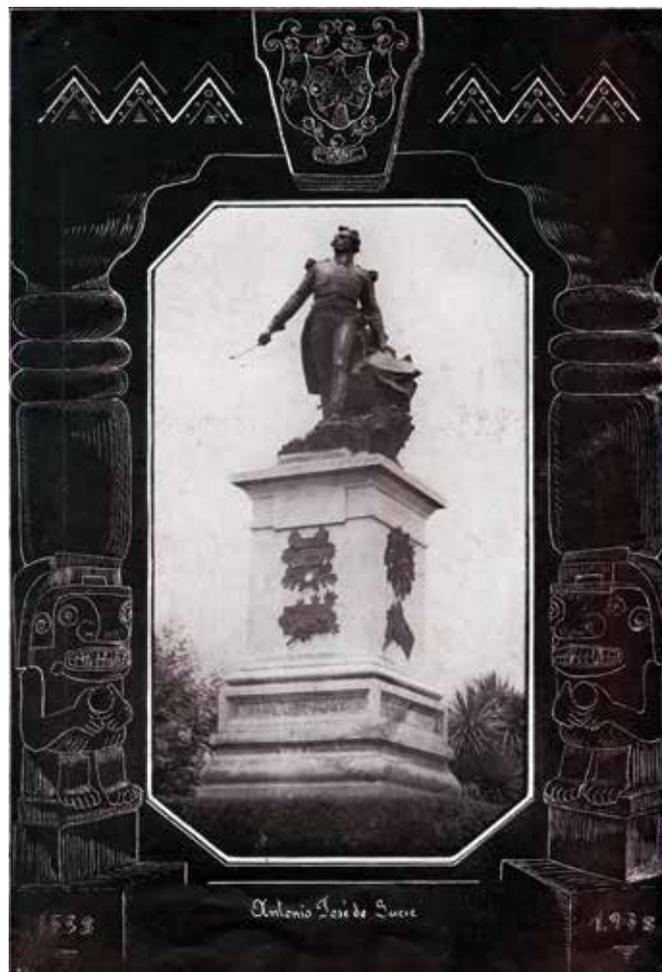


Fotografías: Carlos Lema-IDPC

Esta escultura, junto con la pieza que representa a Francisco José de Caldas (Popayán, 1768-Santafé de Bogotá, 1816) y el busto de Camilo Torres (Popayán, 1766-Santafé de Bogotá, 1816), es otra de las obras encargadas al artista francés Charles Raoul Verlet (Angulema, Francia, 1857-Francia, 1923) —y fundida por Barbedienne—, en el marco de las celebraciones del centenario. La pieza fue inaugurada en 1912, pero mientras llegaba de Europa se dispuso una escultura provisional elaborada por Eugenio Zerda (Bogotá, 1879-1945), profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes, que se emplazó al frente de la iglesia de la Capuchina, lugar donde estaría el busto de Camilo Torres también elaborado por Verlet.

La escultura de Antonio José de Sucre (Cumaná, 1795-Berruecos, 1830) demuestra nuevamente las amplias capacidades escultóricas en el ámbito neoclásico de la Escuela de Bellas Artes de París en las que se formó el artista. Al igual que sus otras esculturas, esta pieza está llena de detalles minuciosos relacionados con el personaje en los que se destacan, en primera instancia, la pose y la actitud de Sucre; así como los detalles del uniforme militar, la camisa con gorguera, el decorado con follajes, el cinturón, las charreteras, los pliegues de las botas de caña alta, la vaina del sable al cinto y la alforja con decoraciones con el monograma A. J. S., correspondientes a las iniciales de Antonio José de Sucre. Debajo de sus pies se encuentra un cañón con los avatares de la batalla, puesto que se sostiene sobre una sola rueda, y contra un montículo con follaje se encuentran tres folios en donde se lee "AYACUCHO, JUNÍN y PICHINCHA", en relación con las batallas en las que participó quien podría haber sido el sucesor de Bolívar, de no haber sido por la emboscada realizada en el monte de Berruecos, en el camino que conduce de Popayán a Pasto, y que le costó la vida al prócer.

Al igual que muchas de las esculturas realizadas en el marco de la celebración del centenario, esta pieza fue trasladada en 1945 de su ubicación original hacia las calles 59 y 60 entre carreras 7.<sup>a</sup> y 9.<sup>a</sup>, en lo que se denominó el parque Antonio José de Sucre. Posteriormente, en la década de los sesenta, la pieza fue nuevamente trasladada frente a la iglesia de Nuestra Señora de Lourdes en donde se encuentra en la actualidad. El pedestal original, diseñado por Gaston Legarge (Ruan, Francia 1861-Cartagena de Indias, 1934), desapareció durante los traslados.



Fotografía: Archivo Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. Antonio José de Sucre. Álbum José Vicente Ortega Ricaurte (X, 764a).

## Policarpa Salavarrieta

**DIONISIO CORTÉS (ESCULTURA ORIGINAL)**

1910

**GERARDO BENITEZ (REPRODUCCIÓN)**

1969

Escultura en latón fundido; peana en bronce; pedestal enchapado en piedra arenisca

1,18 x 0,45 x 0,64 m.

Calle 18A con carrera 2.a



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

La escultura de Policarpa Salavarrieta (Guaduas, 1795-Santafé de Bogotá, 1817) cobra especial relevancia, no solo por tratarse de una pieza elaborada en el marco de las celebraciones del centenario de la Independencia en 1910, sino particularmente por dos razones: por un lado, se trata de la única imagen femenina, es decir, Policarpa Salavarrieta condensa la idea de la heroína o mártir de la patria; y, de otro lado, la escultura fue encargada por iniciativa popular de la Asociación de Vecinos de Las Aguas, en clara contraposición a las disposiciones de la élite que hacía parte de la junta para las celebraciones del centenario. A partir de dicha iniciativa, la imagen de Policarpa, conocida como *la Pola*, encarna a la heroína de carácter popular que representa a los mártires de la patria.

*Aunque mujer y joven,  
me sobra valor para  
sufrir la muerte  
y mil muertes más,  
viva la libertad.*  
Policarpa Salavarrieta

La elaboración de la pieza se encargó al artista nacional Dionisio Cortés (1863-1934), alumno del primer profesor de escultura traído para la Escuela de Bellas Artes, Césare Sighinolfi (Módena, 1833-Suesca, 1903). Cortés representó a Policarpa en el patíbulo con sus manos atadas hacia atrás antes de ser fusilada, siendo esta una innovación iconográfica que dota de una especial particularidad a la escultura, pues no aparece como un personaje en acción, tal y como era frecuente en la escultura heroica de tradición europea (Vanegas 2006).

La pieza, ubicada hoy por hoy en el barrio Las Aguas, corresponde una copia en bronce de la original en cemento, elaborada por el artista Gerardo Benítez Bolaños (Arequipa Perú, 1931-2018) en 1969 y ordenada con motivo del sesquicentenario de la muerte de la heroína. Aun así, la escultura de Policarpa Salavarrieta encarna claramente las disputas simbólicas en relación con dinámicas sociales, de clase y políticas que giraron en torno a la conmemoración e idealización de los protagonistas de la Independencia (Vanegas 2011).



Fotografía: Archivo Sociedad de Ornato y Mejoras de Bogotá. Álbum José Vicente Ortega Ricaurte (XI, 849a)



Fotografía: Daniel Rodríguez, Monumento a Policarpa Salavarrieta. Ca. 1935. Colección Museo de Bogotá (MdB - 17492).



## Monumento a los Héroes

**EMMANUEL FREMIET**

1910

Escultura en bronce fundido

3,20 x 2,07 x 2,97 m.

Av. Caracas con calle 80



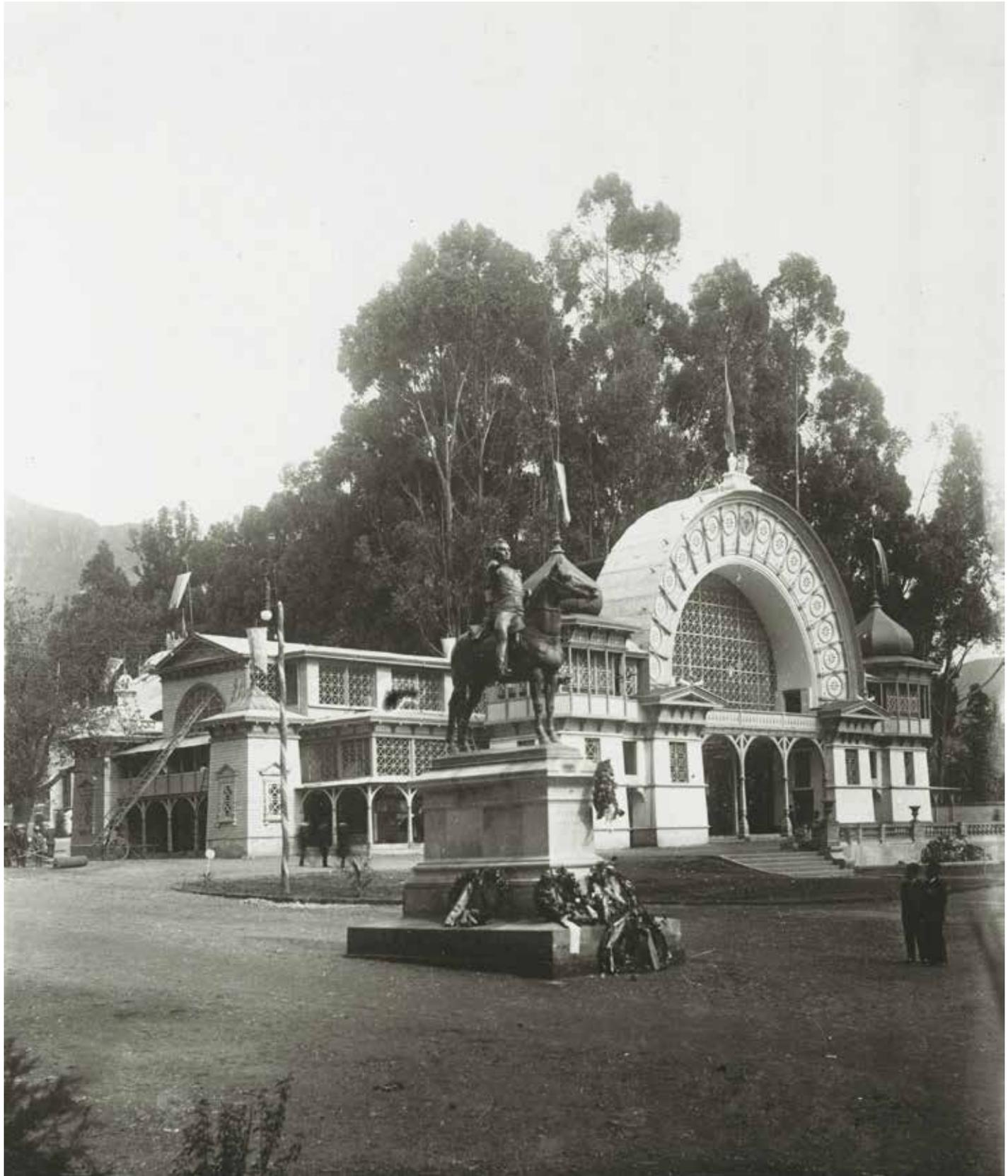
Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

El prominente Monumento a los Héroes, ubicado en la autopista Norte con calle 80, fue una gran obra de infraestructura proyectada en la década de los cincuenta y pensada como una puerta de entrada a la ciudad. El proyecto estuvo a cargo del arquitecto italiano Angiolo Mazzoni (Bologna, 1894-Roma, 1979) y del escultor Vico Consorti Marioti (Roccalbegna, 1902-Siena, 1979), quienes trabajaron desde Italia la idea de un gran conjunto que conformaría una plazoleta con una torre de más de 57 metros, varios altorrelieves y que alojaría, en principio, las alas de la Academia Colombiana de Historia y un museo “a las glorias civiles y militares de Colombia” (Torres y Delgadillo 2008, 264).

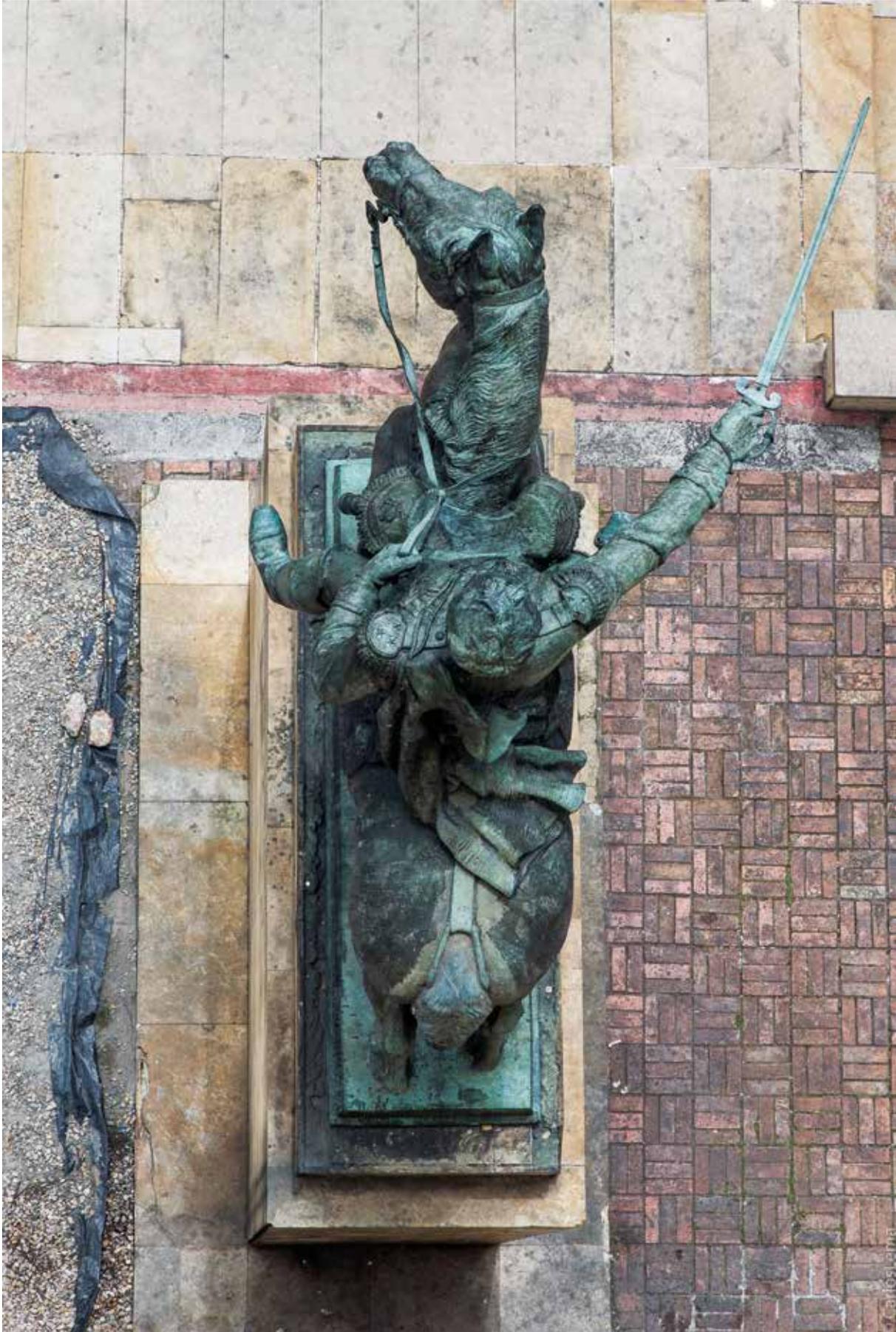
El proyecto, tal como fue concebido, nunca se llevó a cabo. Se realizó, entonces, una obra de proporciones menores, pero con una volumetría considerable, en la que se rindió honor a las principales fechas y batallas de la Independencia de los países latinoamericanos. La obra, inaugurada en 1963, incluyó la ubicación de la escultura *Bolívar ecuestre* realizada por Emmanuel Fremiet (París, 1824-1901) y fundida por Barbedienne, como encargo del Gobierno colombiano para la celebración del centenario de la Independencia en 1910. Fremiet fue uno de los escultores franceses más sobresalientes de la Academia de Bellas Artes de París y fue docente del también artista francés Henri León Greber (París, 1855-1941), quien elaboró la escultura de Antonio Ricaurte y la célebre escultura de Antonio Nariño para las celebraciones centenarias.

La escultura, una de las más importantes en las celebraciones centenarias, se ubicó en el parque de la Independencia, al frente de uno de los pabellones que fueron demolidos en 1958 por la ampliación de la calle 26 y que produjo su traslado a los depósitos del Campín, hasta que fue rescatada para ser emplazada en 1962 en el Monumento a los Héroes. En el traslado se perdió el pedestal original proyectado por el arquitecto Mariano Sanz de Santamaría y en el que se encontraba una inscripción que decía “Fiat patria” (“Hágase la patria”), que resaltaba la labor de Bolívar como artífice de Colombia como nación independiente.

En la escultura, Fremiet destaca a Bolívar con su uniforme militar, una espada y una pistolera que lleva la *B*. El uniforme y los arreos del caballo tienen decoraciones con ramas de laurel, símbolo de la victoria militar, y Bolívar lleva en el pecho un medallón con la imagen de George Washington, héroe de la Independencia de los Estados Unidos, con quien en contadas ocasiones se lo ha comparado por ser los artífices de las independencias de América del Norte y América del Sur (Matiz y Vanegas 2010).



Fotografía: Clímaco M. Nieto, Estatua de Bolívar y Pabellón de Industrias en el Parque del Centenario. Guía de la Colección Urna Centenaria de 1910. Archivo Distrital (n.º de índice 081, p. 188).



Fotografía: Carlos Lema-IDPC

## Héroes Ignotos de la Independencia

**CIPRIANO RUBIO (DISEÑO)**

**ALFREDO RICAURTE, ISMAEL ROJAS, MAURICIO VENEGAS (EJECUCIÓN)**

1910

Talla en piedra y bronce fundido

Av. calle 63 con carrera 48 (emplazamiento desde 1974)



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

El Monumento a los Héroes Ignotos de la Independencia o a los Héroes Anónimos fue un reconocimiento a todos los partícipes de la gesta libertadora cuyos nombres no fueron resaltados por la historia. Esta obra, compuesta por una gran columna tallada en piedra y rematada por un águila en bronce, fue ordenada por la Sociedad de Caridad como parte de las celebraciones del centenario en 1910 y emplazada en el parque de la Independencia. Para ello, se celebró un concurso en el que se seleccionó el diseño realizado por Cipriano Rubio, luego ejecutado por Alfredo Ricaurte, Ismael Rojas y Mauricio Venegas.

*Legión sin nombre  
Sangre de la República.*  
Inscripción en el Monumento  
a los Héroes Ignotos de la  
Independencia

Irónicamente, el Monumento a los Héroes Desconocidos ha sido ignorado en su trasegar por diferentes lugares en la ciudad. En 1958, por las obras de construcción de la calle 26, fue retirado del arco de la Independencia y se volvió a instalar en 1960 en este mismo lugar, gracias a la iniciativa de la Academia Colombiana de Historia. En 1972 se propuso trasladarlo a la calle 26 con carrera 30, pero terminó siendo ubicado en la avenida de Las Américas, para después ser rescatado por la Sociedad Bolivariana y la Sociedad de Amigos de Bogotá y colocado en su ubicación actual de la calle 63 con carrera 50.



Fotografía: Clímaco M. Nieto, Columna a los héroes ignotos - Parque del Centenario. Guía de la Colección Urna Centenaria de 1910. Archivo Distrital (n.º de índice 073, p. 172)

## Monumento a la Batalla de Ayacucho

**JULIO GONZÁLEZ POLA**

1926

Escultura en bronce fundido y piedra tallada 9,92 x 11,47 x 6,31 m

Calle 7.a # 6-54



Detalle del monumento. Fotografías: Margarita Mejía-IDPC

El Monumento a la Batalla de Ayacucho es quizás una de las piezas más complejas estética e iconográficamente de las emplazadas en el espacio público en Bogotá. En el marco de la celebración del centenario de la batalla en 1924, el Gobierno nacional organizó un concurso internacional para escoger al artista que elaboraría el monumento. Se presentaron trece artistas nacionales y dos españoles, Antonio Rodríguez del Villar (Sevilla, España, 1880-s. d., 1971) y Julio González Pola (Oviedo, España, 1865-Madrid, España, 1929). El ganador fue el proyecto presentado en maqueta por este último artista, quien también elaboró esculturas conmemorativas para varios países latinoamericanos, como Panamá y Venezuela.

El monumento longitudinal tallado en piedra está rematado en los dos extremos por figuras de cuerpo entero en bronce que representan a los protagonistas de la batalla: por un lado, Antonio José de Sucre y, por otro, José María Córdova, bordeados por leones yacentes, símbolo de la magnanimidad (Vanegas 2005). Alrededor del monumento se presentan varios relieves que describen la batalla y la acción de los ejércitos, y proponen una lectura histórica y alegórica de la acción militar. Así mismo, el monumento incluye relieves con los demás protagonistas del encuentro bélico, inscripciones bordeadas con ramas de laurel en símbolo de la victoria y referentes a los cinco países cuya libertad se le debe a Bolívar: Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia. El monumento se encuentra rematado por una mujer, sostenida sobre la representación de América, que lleva una corona de laurel y en una de sus manos sostiene una antorcha encendida como símbolo de la libertad, mientras que en la otra porta un ave que ha sido interpretada como el águila del progreso (Vanegas 2005).

La elaboración del monumento duró seis años y las piezas fueron hechas y fundidas en Madrid. Fue inaugurado en 1930 en la plaza de Ayacucho, ubicada al frente de la iglesia de San Agustín. En 1979, con la ampliación de la carrera 7.<sup>a</sup>, fue trasladado a la plazoleta del edificio de Guardia Presidencial, donde se encuentra actualmente.



Fotografía: Carlos Lema-IDPC



Plaza de Ayacucho, Bogotá (Colombia)

Fot. G. Cuéllar

Fotografía: Gumersindo Cuéllar. Plaza de Ayacucho. (1930). Biblioteca Luis Ángel Arango. FT1567/ brblaa821501-1



Fotografía: Gumersindo Cuéllar. Plaza de Ayacucho. (1930). Biblioteca Luis Ángel Arango. FT1494/ brblaa261538-4.



Fotografía: Manuel H. Colección Museo de Bogotá (Mdb 12168)



Fotografias: Carlos Lema-IDPC

## General O'Leary

**UGO LUISI**

1917

Herma y peana en mármol tallado; pedestal mampostería enchapada en mármol  
0,98 x 0,88 x 0,54 m.

Transversal 17 con diagonal 46



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

El general Daniel Florencio O'Leary (Cork, 1801-Bogotá, 1854) fue un irlandés que se unió a las gestas de Independencia del ejército venezolano en 1818, y acompañó a Bolívar durante su paso a los Andes y en las batallas más importantes, como las de Boyacá y el Pantano de Vargas. Aunque es un personaje relativamente desconocido dentro de la historia de la Independencia, fue cercano al Libertador. Viajó a Jamaica, después de la muerte de Bolívar en 1830, en donde se dedicó a relatar varios de los avatares de las gestas libertadoras y se convirtió en uno de los cronistas más importantes de estos hechos y se desempeñó como cónsul y diplomático del Gobierno británico en Venezuela.

El busto en mármol, realizado por el artista italiano Ugo Luisi (Lucca, Italia, 1877-1981) —no investigado lo suficiente—, quien participó en varios proyectos de escultura conmemorativa, especialmente en Cuba, representa las características neoclásicas del retrato heroico, y muestra las similitudes entre la formación francesa e italiana durante el siglo XIX. De la escultura de Luisi vale la pena destacar el movimiento en el cabello del general y el gesto con el que lo representa, aunque no se tiene información sobre la imagen, bien sea en pintura o en grabado, que sirvió al artista como referencia para la realización de la pieza.



## Atanasio Girardot, el Bárbula

**FRANCISCO ANTONIO CANO**

1926

Escultura en bronce fundido; pedestal en mampostería enchapada en piedra y concreto

0,75 x 0,68 x 0,46 cm.

Calle 1F bis con carrera 1.a



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

Atanasio Girardot (San Jerónimo, Antioquia, 1791-Naguanagua, Venezuela, 1813) fue uno de los próceres de la Independencia, nacido en Antioquia e hijo de un comerciante francés. Girardot participó en las gestas libertadoras en Colombia y en Venezuela y se le conoce como *el Bárbula*, debido al lugar de su fallecimiento en la hacienda que llevaba ese nombre, en cercanías a Naguanagua, Venezuela. Su muerte ocurrió durante una confrontación entre tropas realistas y patriotas, cuando Girardot estaba a cargo de la retaguardia de las tropas bolivarianas en el avance del Libertador hacia Caracas en 1813.

Esta escultura fue parte de la iniciativa del presidente Pedro Nel Ospina (Bogotá, 1858-Medellín, 1927) quien, en la década de los veinte, decidió reformar el parque de la Independencia y encomendar la instalación, en sus cuatro esquinas, de las esculturas de cuatro próceres: Atanasio Girardot, José María Córdova (Concepción, Antioquia, 1799-El Santuario, Antioquia, 1829), Juan José Rondón Delgadillo (Santa Rita de Manapire, Venezuela, 1790-Valencia, Venezuela, 1822) y Antonio Ricaurte (Villa de Leyva, 1786-San Mateo, 1814). De todos ellos, solamente este último fue realizado por el artista francés Henri León Greber (París, 1855-1941), mientras que los tres primeros fueron encargados a Francisco Antonio Cano (Yarumal, Antioquia, 1865-Bogotá, 1935).

Para aquel momento, Cano era considerado uno de los artistas académicos más importantes del ámbito colombiano, formado en la Escuela de Bellas Artes y en la Academia Julian de París. A finales del siglo XIX, de regreso al país, Cano se vinculó como docente en la Escuela y propició la fundación Instituto de Bellas Artes en Medellín.



Fotografía: Leo Matiz. Atanasio Girardot. Archivo Distrital de Bogotá (Fotografías Arquitectura Colonial - 008450)



Detalle del relieve del pedestal. Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

## José de San Martín

COPIA DE LOUIS JOSEPH DAUMAS

1941

Escultura en bronce fundido; pedestal en mampostería con enchape de piedra arenisca

2,39 x 1,31 x 3,41 m.

Carrera 7.a con calle 32



Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

La escultura ecuestre de José de San Martín (Yapeyú, 1778-Boulogne-sur-Mer, 1850) fue un presente del Gobierno argentino a la ciudad de Bogotá en la década de los cuarenta. Se trata de la reproducción de la escultura de Louis Joseph Daumas (Toulon, Francia, 1801-París, 1887) que se ubica en la plaza de San Martín en Buenos Aires y de la cual también se conocen dos réplicas más en Madrid y en el Central Park de Nueva York. El artista francés se formó en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París a principios del siglo XIX y, como era corriente entre sus contemporáneos, se dedicó a la escultura conmemorativa.

A este obsequio le anteceden iniciativas, que no lograron concretarse, desde dos lustros antes por conmemorar al prócer José de San Martín, considerado héroe de la independencia Sudamericana, pues participó en las campañas libertadoras de Argentina, Chile y Perú. Aunque la rivalidad con Bolívar en territorio peruano es bien conocida, con el pasar de los siglos se los ha considerado figuras semejantes por su protagonismo en la separación de las colonias de la Corona española.



Fotografía: Inauguración del Monumento a José de San Martín. 1941. Fondo Daniel Rodríguez. Colección Museo de Bogotá (MdB - 19179)

## George Washington

**LUIS PINTO MALDONADO**

1963

Escultura en bronce fundido; pedestal en mampostería enchapada en mármol gris vetado

1,90 x 1,10 x 0,69 m.

Carrera 11 con calle 26



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

La figura de George Washington (Westmoreland, Virginia, 1732–Mount Vernon, Virginia, Estados Unidos, 1799) se ha comparado con el rol de Simón Bolívar debido a que son las personificaciones de las independencias de América del Norte y América del Sur respectivamente. Es frecuente encontrar su referencia en las narraciones biográficas del Libertador, así como también en algunas de sus representaciones. Por ejemplo, la escultura del *Bolívar ecuestre* de Emmanuel Fremiet (París, 1824–1901), que se encuentra en el Monumento a los Héroes, pero que originalmente perteneció a las celebraciones del Centenario en 1910 y estuvo ubicado en el parque de la Independencia, sostiene un medallón en el pecho del Libertador con la imagen del estadounidense.

Sin embargo, esta escultura de George Washington no surgió por una connotación patriótica sino por una iniciativa privada de la Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, ante la visita a Bogotá del presidente estadounidense John F. Kennedy (Brookline, Massachusetts, 1917–Dallas, Texas, 1963) en 1961. Se encomendó la elaboración de la obra al artista Luis Pinto Maldonado (Bogotá, 1912–Bogotá, 1997), quien a lo largo de su producción escultórica se mantuvo dentro del lenguaje académico que se ajustó a los intereses retratísticos con los que se buscaba realizar la escultura. No obstante, para esta época, el lenguaje del arte moderno ya se encontraba firmemente apoyado dentro del circuito artístico, aunque aún no se instalaban las primeras obras de estas características en el espacio público de Bogotá.

Para la realización de la escultura se contó con el apoyo adicional de la Cámara de Comercio Colombo-Americana y con la donación de la American Society de Bogotá y fue finalmente inaugurada en 1963.



## Obelisco a los mártires de la patria

**MARIO LAMBARDI**

Obelisco a los mártires de la patria. 1880

Obelisco y Pedestal mampostería en piedra y mármol

12,35 x 8,57 x 8,57 m.

Plaza de los Mártires Avenida Caracas con calle 10



Fotografía: Carlos Lema-IDFC

El *Obelisco a los mártires de la patria* es uno de los monumentos más icónicos de la ciudad. En primera instancia, la pieza marca un hito espacial pues en las inmediaciones de donde se encuentra emplazado, en la plaza de los Mártires, se llevaron a cabo varias de las ejecuciones a los criollos patriotas por parte del *Pacificador* Pablo Morillo (Fuentesecas, 1775-Barèges, 1837), alrededor de 1816. En las cercanías de lo que se conocía como la “huerta de Jaime” fueron ultimados Francisco José de Caldas, Francisco Ulloa, José Lozano y José María Cabal, entre otros. Después de la Independencia, este lugar se siguió utilizando como sitio de ejecución de presos políticos.

De otro lado, el monumento corresponde a una iniciativa iniciada en 1850 para conmemorar a todos los fusilados durante la Reconquista española, pero que no se llevó a cabo sino hasta finales del siglo XIX, durante la presidencia de Manuel Murillo Toro (Chaparral, 1816–Bogotá, 1880) en 1872.

El diseño original del obelisco se le encargó al arquitecto Thomas Reed (Saint Croix, 1817–Santiago de Guayaquil, 1878), aunque fue ejecutado por el escultor Mario Lambardi (s. d.) que siguió el diseño original. El monumento corresponde a un obelisco tallado en piedra con los nombres de los mártires y que originalmente tenía una verja a su alrededor, donde también había esculturas alegóricas que representaban la paz, la gloria, la justicia y la libertad (Torres y Delgadillo 2008). Inaugurado oficialmente en 1880, el obelisco ha permanecido en la plaza y ha sido trasladado solo unos pocos metros dentro de la misma área, aunque con varias modificaciones en su entorno, como el cambio de luminarias, la instalación de una balaustrada y espejos de agua.

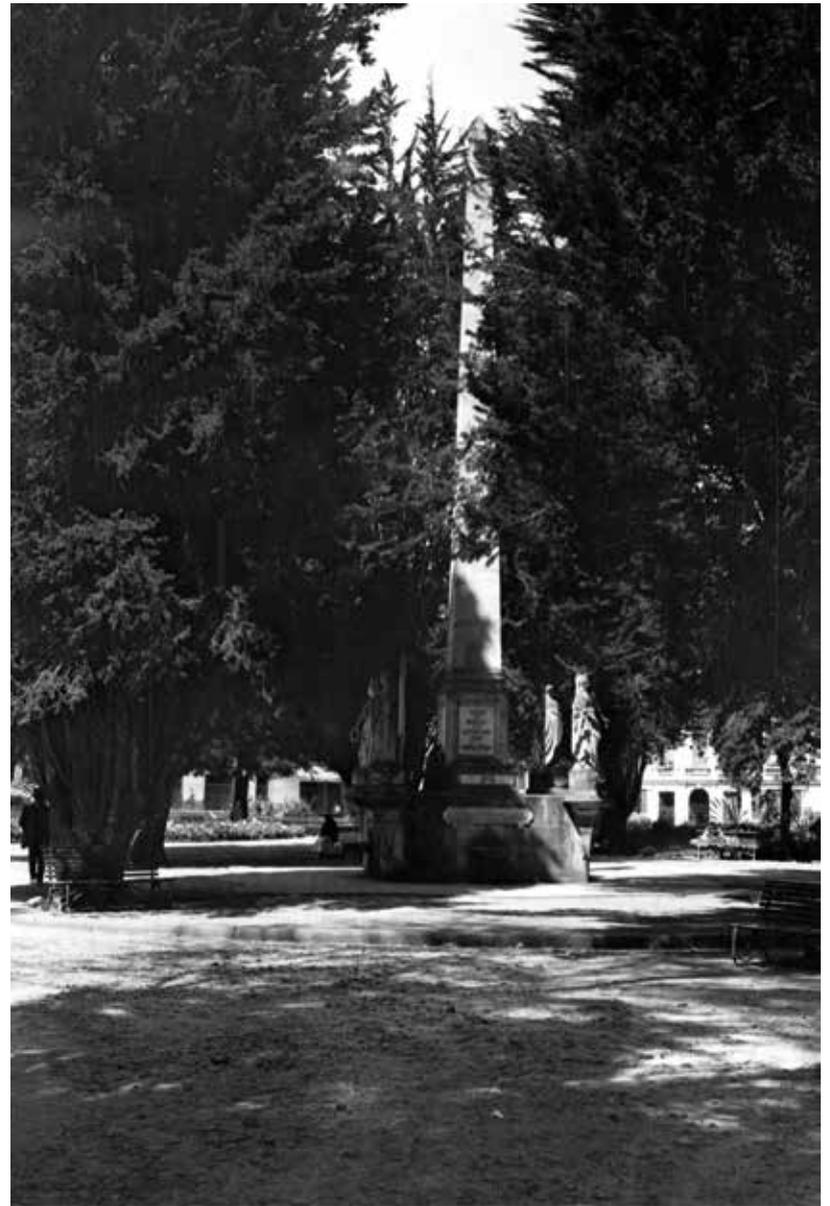
*Aquí tenéis el célebre obelisco que el reconocimiento nacional, por medio de sus legítimos representantes quiso consagrar a la memoria imperecedera de los egregios varones que con estoica abnegación derramaron su sangre generosa para darnos Patria y Libertad.* Discurso del presidente Julián Trujillo el día de la inauguración del monumento, el 9 de marzo de 1880



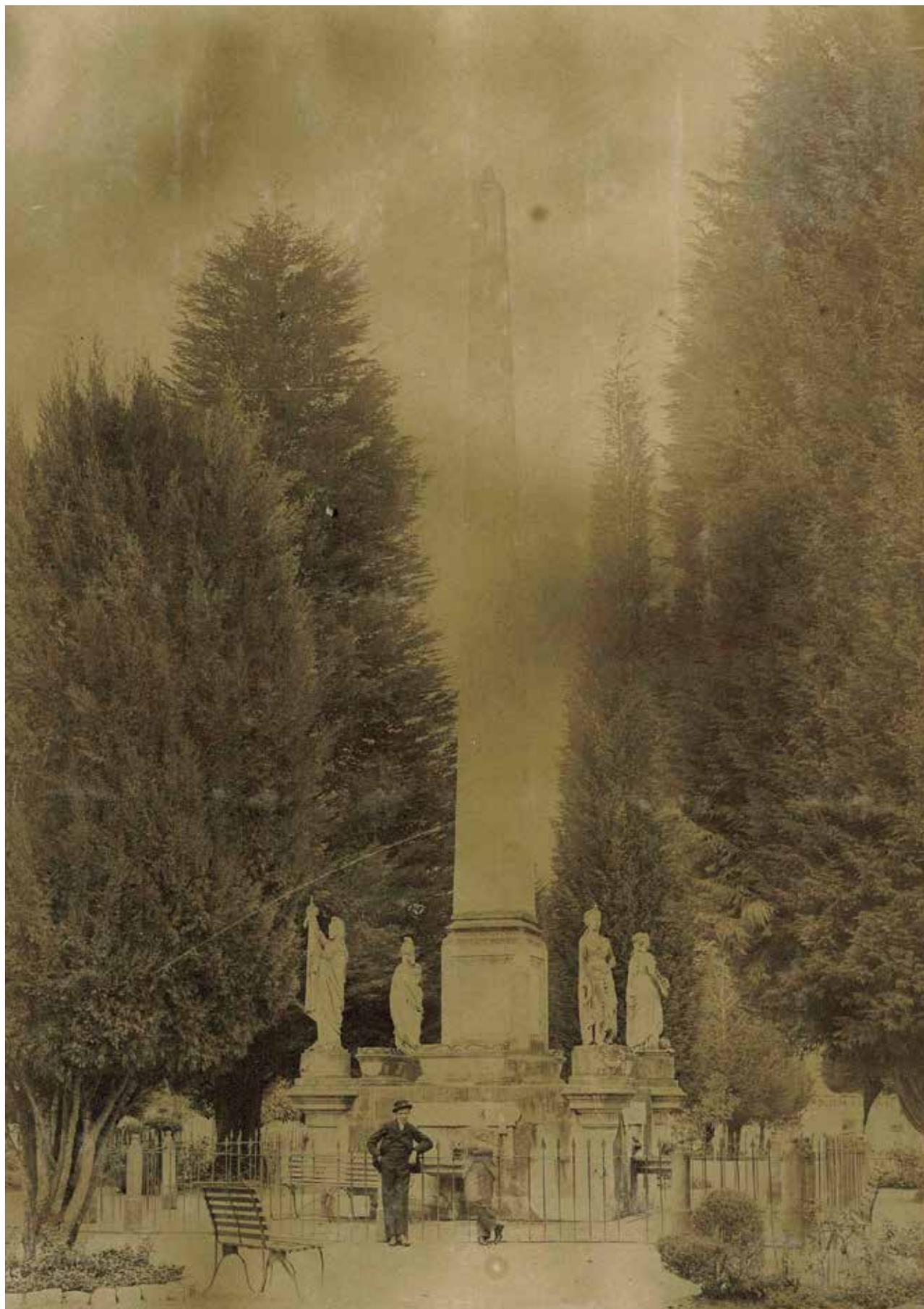
Fotografía: Margarita Mejía-IDPC



Imagen: Ilustraciones de Bogotá, Papel Periódico Ilustrado, n.º 10, año I, 15 de febrero de 1882, 164



Fotografía: Ca. 1918. Fondo Luis Alberto Acuña, Colección Museo de Bogotá (MdB - 00160).



Fotografía: Ernst Röthlisberger. Archivo Central Histórico de la Universidad Nacional de Colombia (p. 57)

# PROPÓSITOS



*Nadie es patria. Todos lo somos.*

Jorge Luis Borges

("El otro, el mismo", 1964)

Como una nación independiente, el reto de la república fue encontrar el consenso nacional para hallar el camino hacia el desarrollo y el progreso. Además del desconocimiento del vasto territorio nacional y el poco control efectivo sobre este, la dificultad principal que enfrentaron los gobiernos fue encontrar un propósito común entre los diversos sectores de dominación política y económica.

El siglo XIX se caracterizó por una lucha constante entre diversas posiciones que versaron, básicamente, sobre las formas estructurales de gobierno y las políticas económicas. Posturas polarizadas llevaron al país a una sucesión de guerras civiles. No obstante que la población en su mayoría era de pensamiento conservador, el país introdujo ideas progresistas y proyectos de modernización en la ciudad y en el Estado.

Por su parte, el ámbito artístico pasó por un momento fundamental dentro del proceso de consolidación de la formación, la circulación, la crítica y la creación. Aunque impulsada bajo una ley de gobierno liberal, la Escuela de Bellas Artes tuvo finalmente su apertura bajo la hegemonía conservadora de finales de siglo XIX, e introdujo los lenguajes académicos que buscaban una representación fiel de la realidad y que predominaron hasta mediados del siglo XX.

## Tomás Cipriano de Mosquera

**FERDINAND VON MILLER**

1883

Escultura en bronce fundido; pedestal en mármol rojo

2,05 x 0,84 x 0,63 m.

Calle 10.<sup>a</sup> a 9.<sup>a</sup> entre carreras 7.<sup>a</sup> a 8.<sup>a</sup>



Fotografía: Carlos Lema-IDPC

Después de la escultura de Simón Bolívar, en la plaza que lleva su nombre, de Pietro Tenerani (Torrano, Carrara, Italia, 1789-Roma, 1869), instalada en 1846, y de la escultura de Francisco de Paula Santander, ubicada en la antigua plaza de San Francisco o de las Yervas en 1878, la escultura a Tomás Cipriano de Mosquera (Popayán, 1798-Coconuco, 1878) fue la tercera pieza encargada para un espacio público, aunque en este caso se trató de uno de los patios del cuerpo central del Capitolio Nacional. La obra se contrató en conmemoración al general y expresidente en 1879, un año después de su muerte, al director de la Real Fundición de Múnich, Ferdinand von Miller (Fürstenfeldbruck, Alemania, 1813-Múnich, Alemania, 1887).

La escultura es una de las pocas que permanece íntegra desde su creación, con un pedestal en mármol rojo y cuatro relieves en bronce, que representan el escudo de los Estados Unidos de Colombia, la navegación a vapor por el río Magdalena, la construcción del Capitolio Nacional y una inscripción a la memoria del general (Torres y Delgado 2008). Todos los relieves están vinculados a las actividades que realizó el cuatro veces presidente de la República, Tomás Cipriano de Mosquera: fomentar el comercio por el puerto de Barranquilla, propiciar la navegabilidad del río Magdalena y corregir la cartografía de la provincia del Cauca y de gran parte del litoral pacífico.

Mosquera, aunque originalmente perteneció al Partido Conservador, se separó de él, para impulsar gobiernos con una mirada tremendamente progresista para la época. Entre sus actividades más controvertidas como político, se encuentra la separación de la Iglesia del Estado, acompañada de acciones como la expulsión de las órdenes religiosas del territorio nacional, la expropiación de gran parte de sus propiedades, así como también la promulgación de la Constitución de Rionegro en 1863, con una mirada profundamente liberal que causó estupor y que llevaría a la postre a una hegemonía conservadora para finales del siglo XIX.



Fotografía: Ernst Röthlisberger. Archivo Central Histórico de la Universidad Nacional de Colombia



Fotografía: Gumersindo Cuéllar. (1930). Biblioteca Luis Ángel Arango. FT1457/ brblaa112556-3

## Manuel Murillo Toro

**CHARLES RAOUL VERLET**

1917

Escultura en bronce; pedestal en piedra  
2,15 x 1,07 x 1,10 m.

Carrera 8.ª entre calles 12 y 13



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

Como gran parte de las esculturas de Charles Raoul Verlet (Angulema, Francia, 1857-Francia, 1923), tales como el busto de Camilo Torres, la escultura a Francisco José de Caldas y la de Antonio José de Sucre, la escultura a Manuel Murillo Toro (Chaparral, 1816-Bogotá, 1880), presidente de la República en 1864 y 1872, es una buena exponente de la maestría de movimientos y composición escultórica del artista francés. Gran parte de sus obras se caracterizan por tener un contrapeso hacia la parte inferior, lo que le permite además erigirlas a una altura considerable sin que se presenten problemas de equilibrio, siguiendo los principios de composición académica correspondientes a la escultura conmemorativa francesa del siglo XIX.

La escultura fue una iniciativa en el marco de la celebración del centenario del natalicio del presidente y periodista, impulsada por sectores privados, y estuvo ubicada originalmente en el arco de la Independencia. Hoy, la pieza se encuentra en frente del edificio que lleva su nombre, perteneciente al Ministerio de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones de Colombia, que ocupa los predios del antiguo convento de Santo Domingo, una de las primeras edificaciones religiosas que tuvo la ciudad de Bogotá y que fue demolido por orden del Congreso en la década de 1930.



Fotografía: Archivo Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. Manuel Murillo Toro. Álbum José Vicente Ortega Ricaurte (XIII, 1012a)

## Rafael Núñez

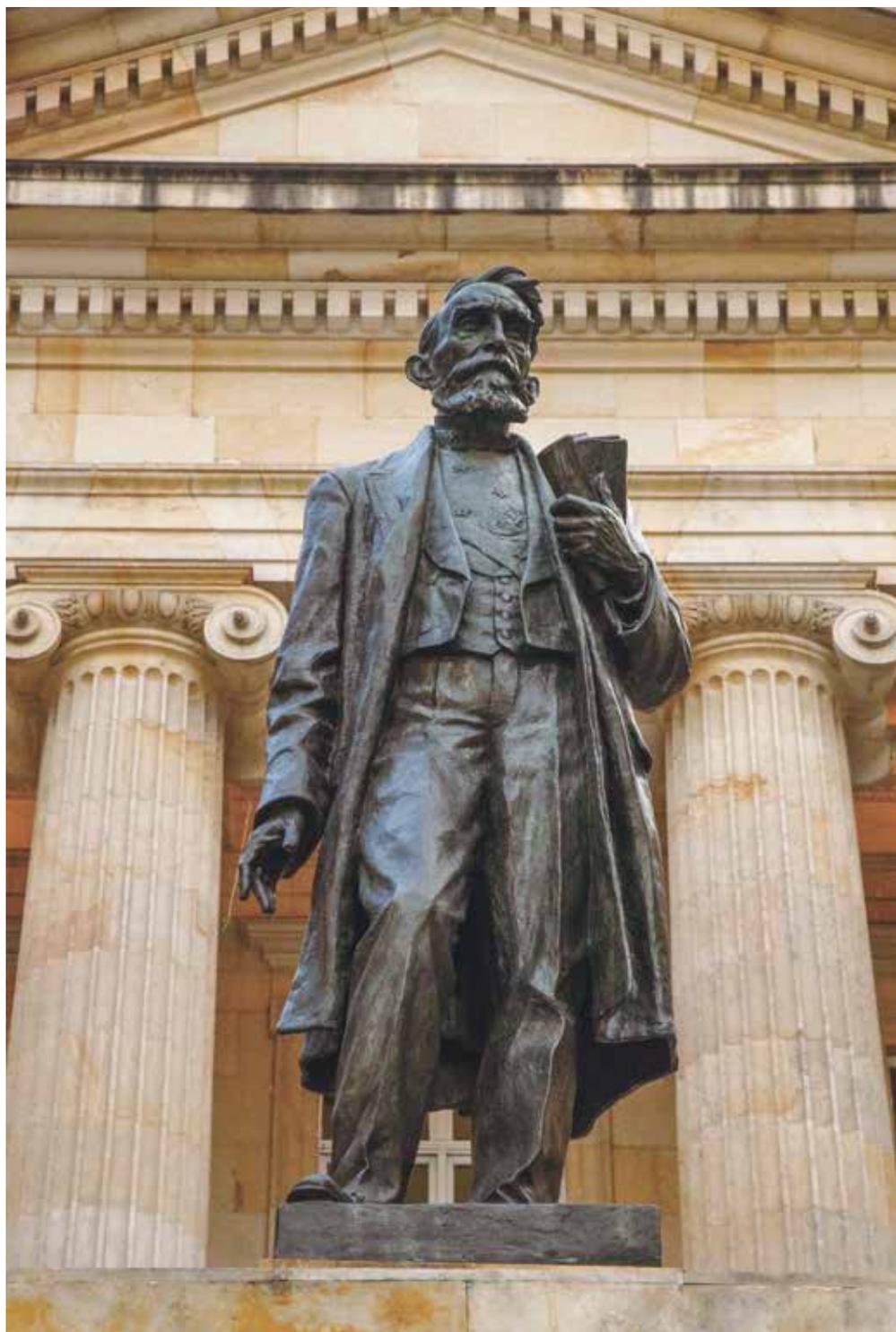
**FRANCISCO ANTONIO CANO**

1921

Escultura en bronce fundido; pedestal en piedra

2,00 x 0,77 x 0,68 m.

Calle 9.a a 10.a entre carreras 7.a a 8.a



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

La escultura de Rafael Núñez (Cartagena de Indias, 1825-1894), cuatro veces presidente de Colombia y quien promulgó la política de la Regeneración que dio impulso a la hegemonía conservadora, se realizó con base en el modelo en yeso elaborado por el artista antioqueño Francisco Antonio Cano (Yarumal, Antioquia, 1865-Bogotá, 1935), quien gozaba de un gran reconocimiento como un importante referente del arte académico para el momento, aunque la pieza ha recibido críticas con respecto al tratamiento un tanto acartonado de sus formas.

En su producción escultórica, Cano se concentró en las piezas de tipo conmemorativo, exceptuando algunas obras de pequeño formato. Además de la escultura de Rafael Núñez, ubicada en el patio sur del Capitolio Nacional, los personajes históricos que el maestro antioqueño representó están vinculados en su mayoría a los procesos de la Independencia, como Atanasio Girardot (San Jerónimo, Antioquia, 1791-Naguanagua, Venezuela, 1813), José María Córdova (Concepción, Antioquia, 1799-El Santuario, Antioquia, 1829) y Juan José Rondón Delgadillo (Santa Rita de Manapire, Venezuela, 1790-Valencia, Venezuela, 1822), aunque también se destacan las esculturas de los presidentes Aquileo Parra (Barichara, 1825-Pacho, 1900) y Santiago Pérez (Zipaquirá, 1830-París, 1900) para sus mausoleos en el Cementerio Central.



Fotografía: Fondo Daniel Rodríguez. Monumento a Rafael Núñez localizado en el patio sur del Capitolio Nacional. Ca. 1937. Colección Museo de Bogotá (MdB - 17246)

## Miguel Antonio Caro

**CHARLES HENRY POUQUET**

1913

Escultura en bronce fundido; pedestal en piedra.

1,60 x 1,00 x 0,85 m.

Carrera 3.<sup>a</sup> # 17-34



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

Las esculturas sedentes han correspondido casi siempre a representaciones iconográficas de intelectuales y literatos. En Bogotá, se destacan la obra a Rufino José Cuervo (Bogotá, 1844-París, 1911), realizada por Charles Raoul Verlet (Angulema, Francia, 1857-Francia, 1923), la pieza que representa al escritor peruano Ricardo Palma (Lima, 1833-1919) y esta escultura a Miguel Antonio Caro (Bogotá, 1843-1909), realizada por el artista francés Charles Henry Pouquet (Francia, s. f.) y fundida por J. Malessset en París.

Al igual que sus contemporáneos de la tradición escultórica conmemorativa francesa Emmanuel Fremiet (París, 1824-1901), Henri León Greber (París, 1855-1941) y Charles Raoul Verlet, Pouquet elaboró una obra en la que se destacan el carácter del personaje, los detalles de los pliegues del vestido y los folios que sostiene una de sus manos, al igual que el pequeño felino que adorna el mobiliario en el que se encuentra sentado el personaje. La escultura de Miguel Antonio Caro, escritor, humanista, director de la Academia Colombiana de la Lengua, expresidente de Colombia (1892-1898) y redactor de la Constitución de 1886, fue ordenada por sectores privados que recogieron los fondos para rendirle homenaje, a los pocos años de su muerte. Originalmente, la pieza estuvo emplazada en la plazoleta cercana a la Sociedad de Ingenieros y luego fue trasladada a la nueva sede de la Academia Colombiana de la Lengua, donde se encuentra en la actualidad. El mismo año en que Henry Pouquet realizó la escultura sedente de Miguel Antonio Caro, llevó a cabo el busto del escritor para ser ubicado en su tumba en el Cementerio Central de Bogotá.



Originalmente la obra estuvo ubicada en la plazoleta de la esquina de la calle 19 con carrera 7a. Fotografía: Fondo Daniel Rodríguez. 1938. Colección Museo de Bogotá (MdB - 18987)

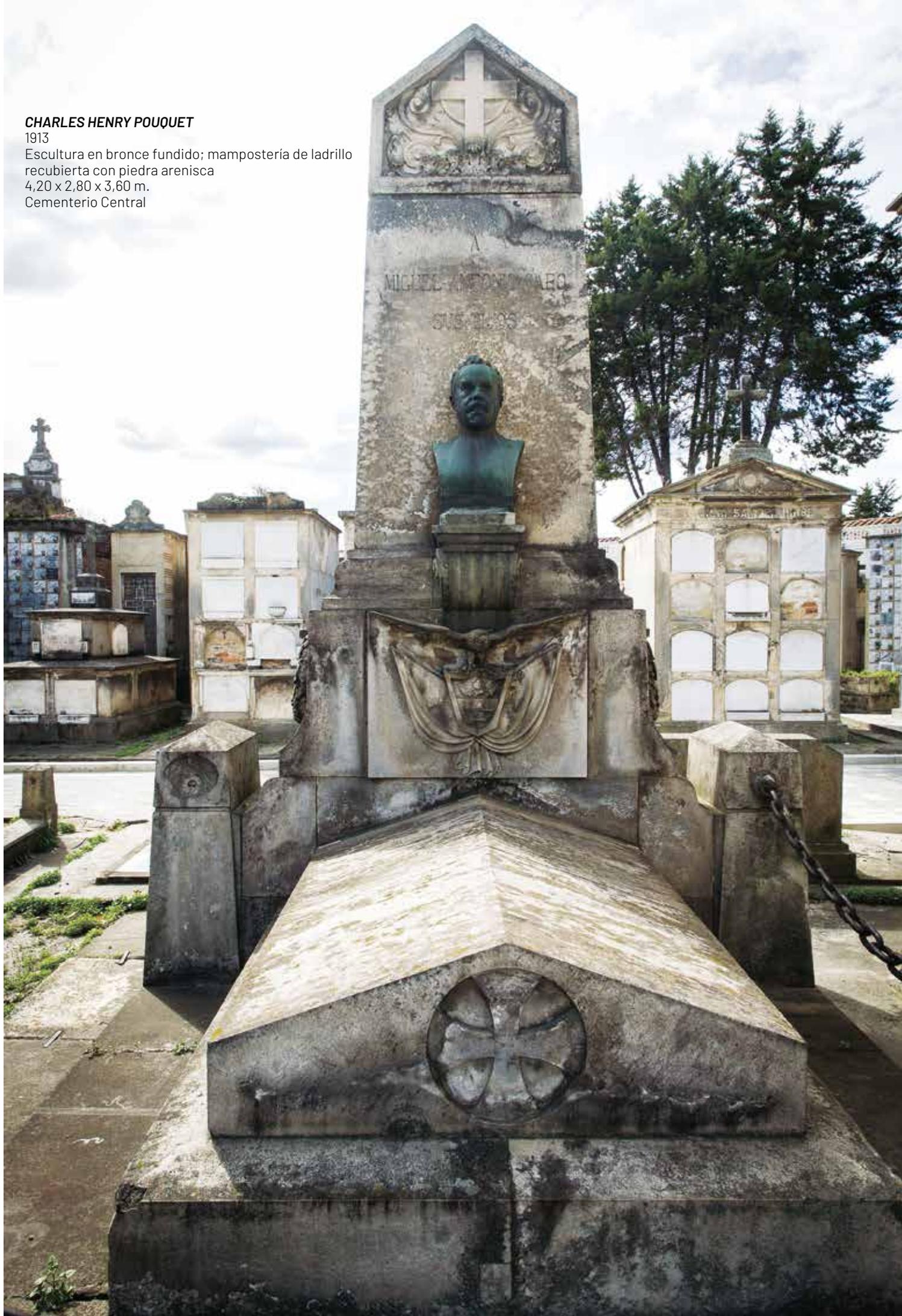


Fotografía: Leo Matiz. Archivo Distrital (Fotografías Arquitectura Colonial-008453).

**CHARLES HENRY POUQUET**

1913

Escultura en bronce fundido; mampostería de ladrillo  
recubierta con piedra arenisca  
4,20 x 2,80 x 3,60 m.  
Cementerio Central



## Rufino José Cuervo

**CHARLES RAOUL VERLET**

1913

Escultura en bronce fundido; pedestal mampostería enchapada en piedra  
1,06 x 1,19 x 1,09 m.

Calle 10.<sup>a</sup> entre carreras 6.<sup>a</sup> y 7.<sup>a</sup>



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

La escultura de Rufino José Cuervo (Bogotá, 1844-París, 1911) corresponde a una de las tres obras en posición sedente con la que tradicionalmente se representa a los intelectuales. Las otras son la escultura del escritor Ricardo Palma (Lima, 1833-1919) y la de Miguel Antonio Caro (Bogotá, 1843-1909) —periodista y expresidente de la República con quien Rufino Cuervo escribió la *Gramática* de la lengua latina—, realizada por Charles Henry Pouquet. Rufino José Cuervo se destacó por ser un erudito en la lexicografía, con un extenso estudio condensado en sus obras más reconocidas: el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* y las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*.

El mismo año de su muerte, 1911, el Congreso de la República ordenó la realización de su escultura a la par que la de su colega Miguel Antonio Caro. Para este caso particular, se seleccionó al artista francés Charles Raoul Verlet (Angulema, Francia, 1857-Francia, 1923), quien, con su tradicional estilo, buscó el carácter del personaje y el movimiento compositivo de la pieza. Elaboró una composición ligeramente en diagonal en la que Cuervo aparece con las piernas cruzadas sobre una almohada y con su cara pensativa apoyada sobre uno de los brazos que sostienen la pluma con la que escribe, mientras que en el otro brazo sostiene un libro que reposa sobre el antebrazo del mobiliario. Los detalles propios de las esculturas de Verlet, como aquellos identificables en las de Francisco José de Caldas y Antonio José de Sucre, se hacen presentes en el ropaje y en el gesto del filólogo.

La pieza, inaugurada en 1914, fue instalada en la plazoleta que lleva su nombre, al frente de la iglesia de San Ignacio, el mismo lugar en donde se ubicó temporalmente el *Mono de la pila*, una vez que fue desplazado cuando se emplazó la escultura de Simón Bolívar en 1846, pero que para el momento de la erección de la escultura de Cuervo se retira y se adecúa para esta un jardín que aún se conserva.



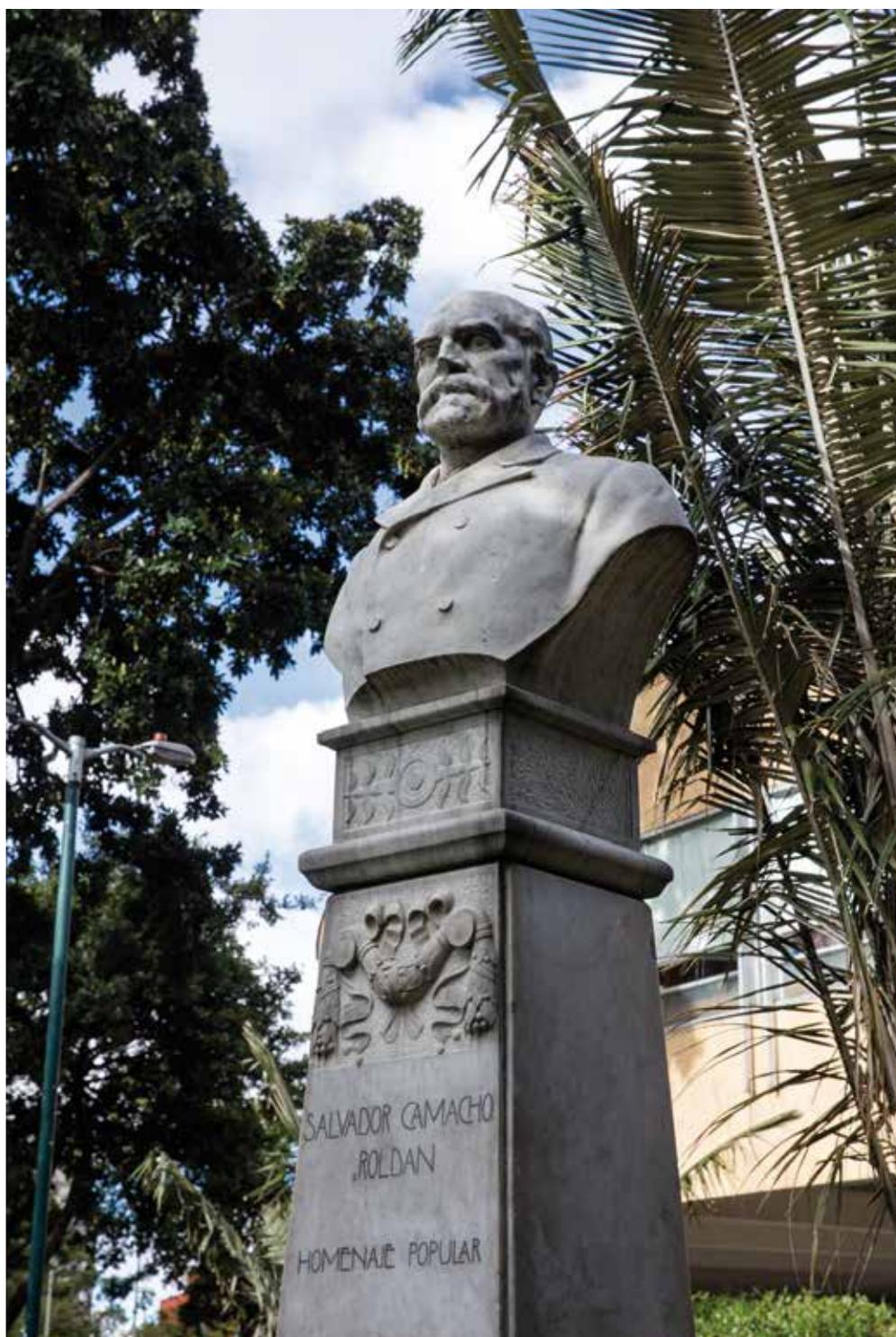
## Salvador Camacho Roldán

**PAOLO TRISCORNIA DI FERDINANDO**

1919

Herma en mármol gris tallado; pedestal en mampostería enchapada en mármol gris  
1,00 x 0,90 x 0,51 m.

Carrera 7.ª con calle 26



Fotografía: Carlos Lema-IDPC

La escultura de Salvador Camacho Roldán (Nunchía, Casanare, 1827–Zipacón, 1900) ha sido tan poco conocida como la vida de este liberal radical y presidente temporal de Colombia entre 1868 y 1869. Camacho Roldán no ha sido muy resaltado en el discurso histórico de Colombia pese a haber sido abogado, gobernador de la provincia de Panamá, director del periódico *El Siglo*, cofundador de las primeras librerías de la ciudad, docente universitario —labor en la que introdujo la cátedra de sociología— y partícipe del proyecto educativo de la Universidad Republicana —hoy la Universidad Libre de Colombia—.

Su escultura, realizada por el italiano Paolo Triscornia di Ferdinando (Génova, Italia, 1757-1833), fue apoyada por la Academia de Jurisprudencia e inaugurada en 1919 en el parque de la Independencia. Durante la década de los ochenta, el busto fue desprendido, arrojado a la basura, rescatado y luego restaurado por el Centro Nacional de Restauración para ser reubicado nuevamente en el parque (Torres y Delgadillo 2008). En las recientes obras de construcción del parque Bicentenario, el pedestal fue inclinado y la pieza tuvo que ser reubicada nuevamente unos metros más al norte.



Fotografía: Gumersindo Cuéllar. Parque de la Independencia. Monumento a Salvador Camacho Roldán. 1930. Biblioteca Luis Ángel Arango. FT1900/ brblaa797913-1

## Joaquín F. Vélez

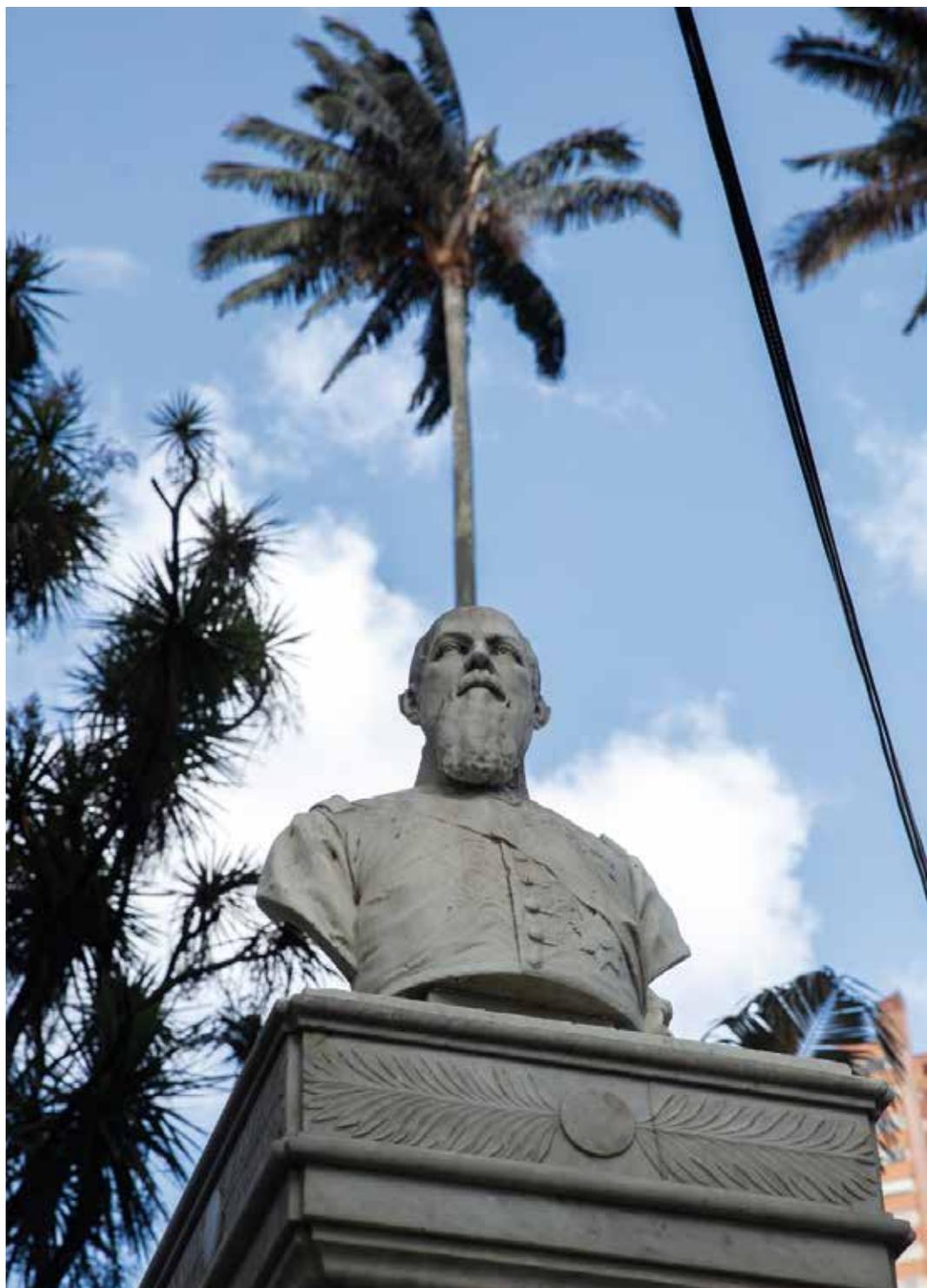
### MARMOLERÍA ITALIANA

1927

Busto en mármol tallado; basamento mampostería enchapada en mármol gris

0,57 x 0,48 x 0,28 m.

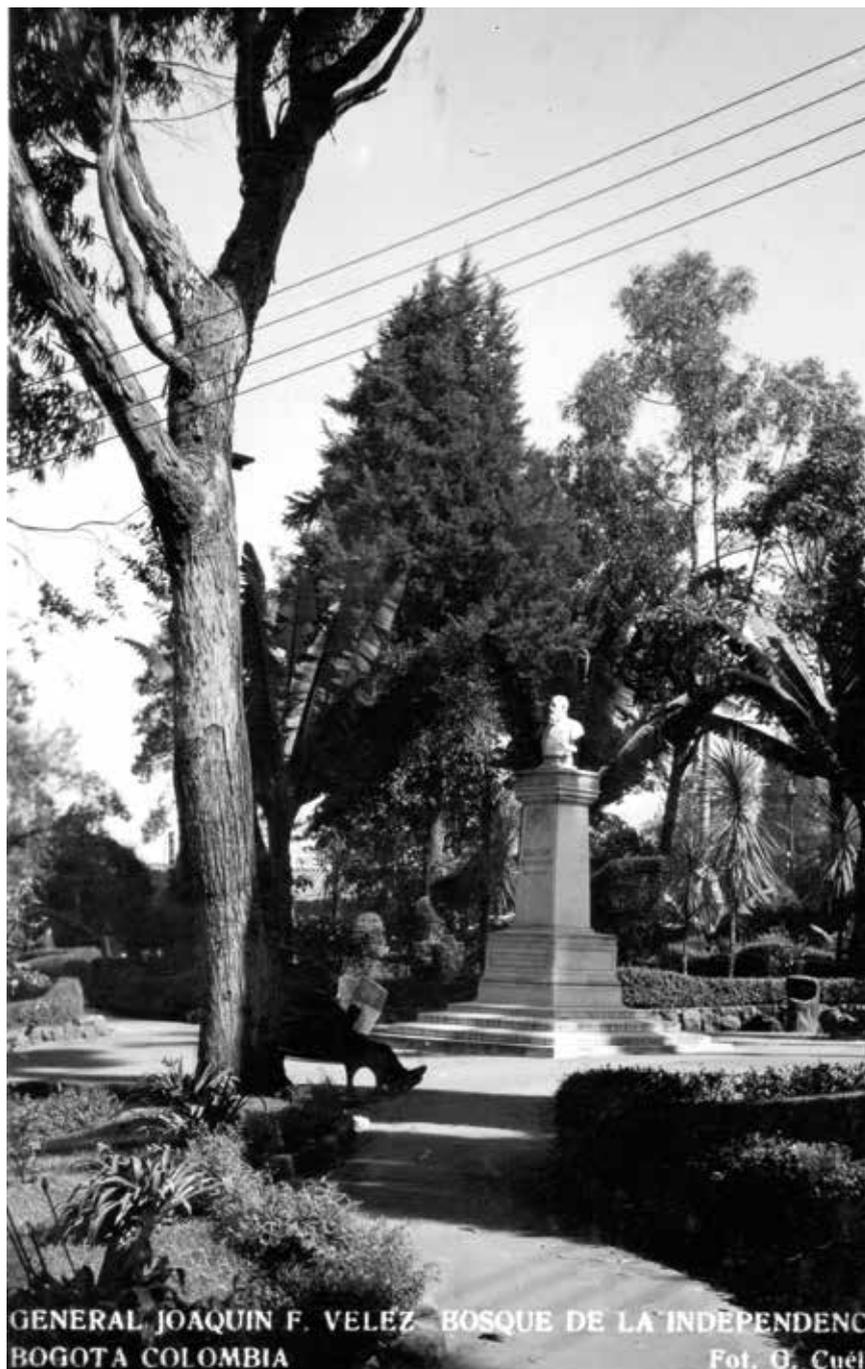
Carrera 7.ª con calle 26



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

Es poca la información que se tiene alrededor de esta escultura que se ubica en el parque de la Independencia. Junto con otro busto del periodista y político Carlos Martínez Silva (San Gil, 1847-Tunja, 1903), se ha atribuido a la Marmolería Italiana de Tito Ricci, que durante finales del siglo XIX y principios del XX aportó cuantiosas tallas, lozas, mausoleos y fuentes a la capital.

Al igual que Martínez Silva, Joaquín F. Vélez (s. d, 1830-1904) fue parte de los gobiernos conservadores de finales del siglo XIX y ocupó varios cargos públicos. Al correr la guerra de los Mil Días, Vélez se vinculó al ejército y posteriormente fue embajador ante la Santa Sede, y estuvo encargado de suscribir el concordato con la Iglesia en 1886.



Fotografía: Archivo Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá. José F. Vélez. Álbum José Vicente Ortega Ricaurte (XIII - 1015c)

GENERAL JOAQUIN F. VELEZ BOSQUE DE LA INDEPENDENCIA  
BOGOTA COLOMBIA Fot. O. Cuéllar

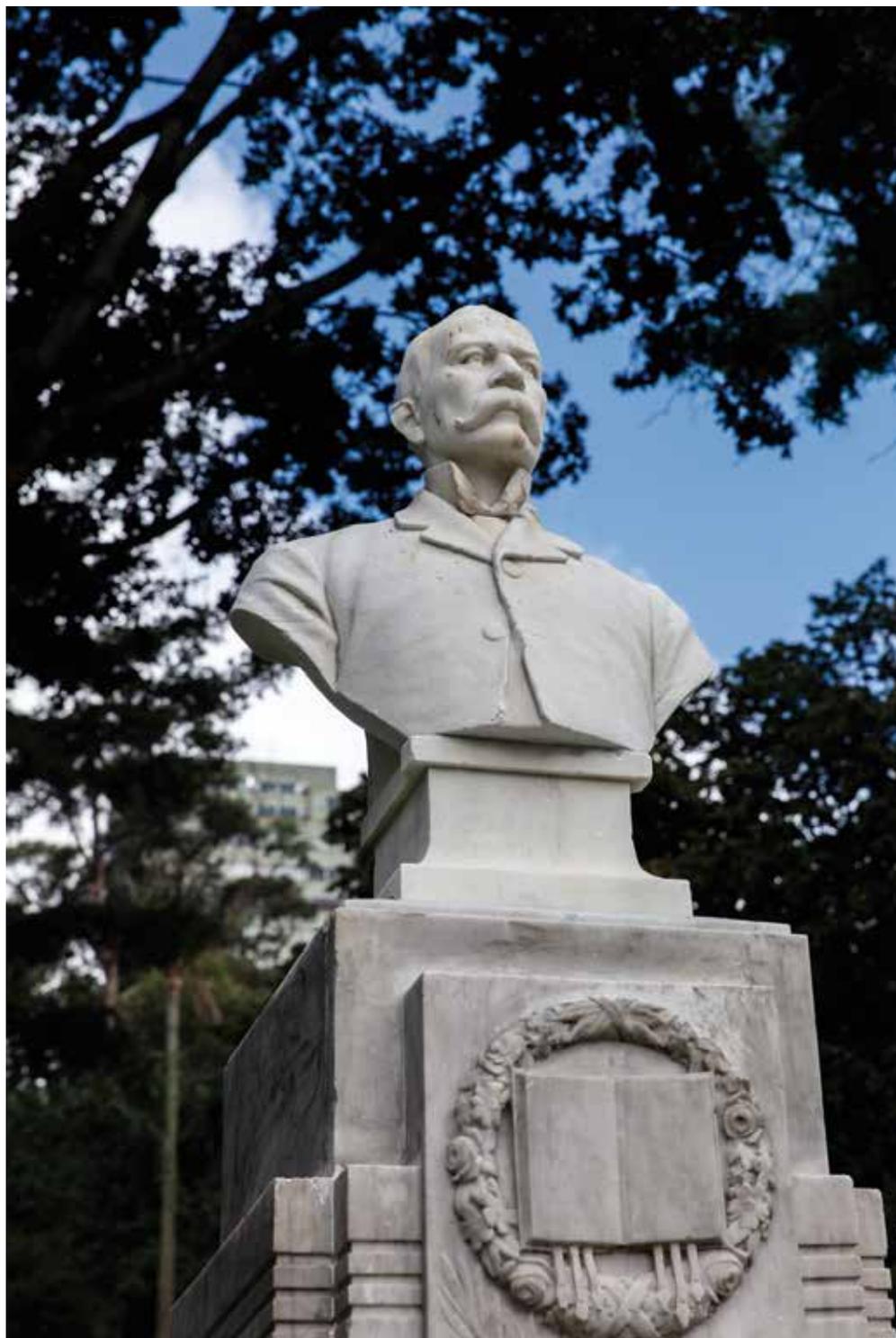
## Carlos Martínez Silva

**MARMOLERÍA TITO RICCI**

1930

Herma en mármol gris tallado; pedestal en mampostería enchapada en mármol gris  
0,51 x 0,49 x 0,31 m.

Carrera 7.ª con calle 26



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

La escultura de Carlos Martínez Silva (San Gil, 1847-Tunja, 1903) y la de Joaquín F. Vélez (s. d, 1830-1904) fueron realizadas por la Marmolería Italiana de Tito Ricci; se trata de pequeños bustos ubicados en el parque de la Independencia donde aún se encuentran. En el caso particular de la escultura de Martínez, fue una encomienda a través de una ley de la República para erigir la obra, debido a la muerte del periodista, quien se desempeñó como director de los periódicos *El Tradicionalista*, *Repertorio Colombiano* y el *Correo Nacional*. Martínez Silva fue también rector del Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario y participó, junto con Miguel Antonio Caro (Bogotá, 1843-1909), en la redacción de la Constitución de 1886.



## Rafael Uribe Uribe

**VICTORIO MACHO ROGADO**

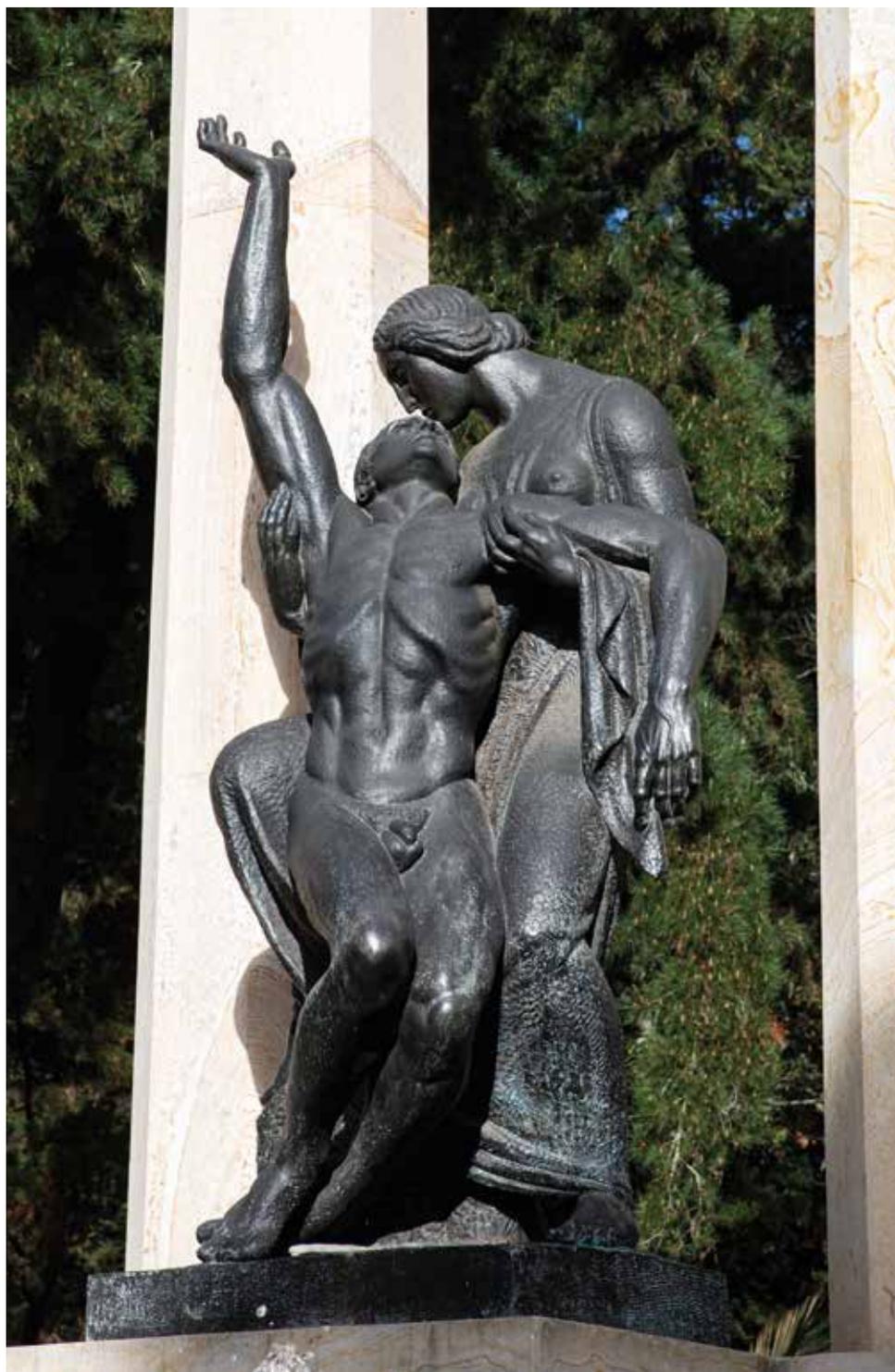
**(diseño del conjunto y la escultura)**

1940

Escultura en bronce fundido; pedestal en mampostería enchapada en piedra

Escultura: 2,67 x 1,32 x 1,11 m; basamento: 7,22 x 6,63 x 1,89 m.

Carrera 7.<sup>a</sup> con calle 37



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

El sangriento asesinato del militar y político Rafael Uribe Uribe (Valparaíso, Antioquia, 1859–Bogotá, 1914) conmocionó a la población bogotana en 1914. Atacado con hachuelas a la salida del Capitolio Nacional, Rafael Uribe Uribe se dio a conocer por un pensamiento que introducía las primeras ideas cooperativistas y sindicalistas en el país. Antes de sus posturas en el Congreso, Uribe Uribe se destacó por participar en la guerra de los Mil Días como un militar liberal de la mano de Benjamín Herrera (Santiago de Cali, 1850–Bogotá, 1924), con quien fundó la Universidad Republicana, hoy la Universidad Libre de Colombia.

Al cumplirse el vigésimo quinto aniversario de su muerte, una ley de la República ordenó disponer de los recursos para la elaboración de un monumento en su memoria que se ubicó en el parque Nacional. Para la obra, se contó con la participación de los españoles Alfredo Rodríguez Orgaz (Madrid, 1907–1994), quien estuvo a cargo del diseño arquitectónico, y de Victorio Macho Rogado (Palencia, España, 1887–Toledo, España, 1966), quien realizó el conjunto escultórico en bronce en el que representa una Piedad, con cierto sentido alegórico, que el mismo autor describiría como: “una noble figura femenina, personificación de la patria, besa en la frente y recibe en su regazo el hermoso cuerpo desnudo de un joven —el mártir de la Libertad—, que se desploma herido de muerte” (Torres y Delgadillo 2008, 110).

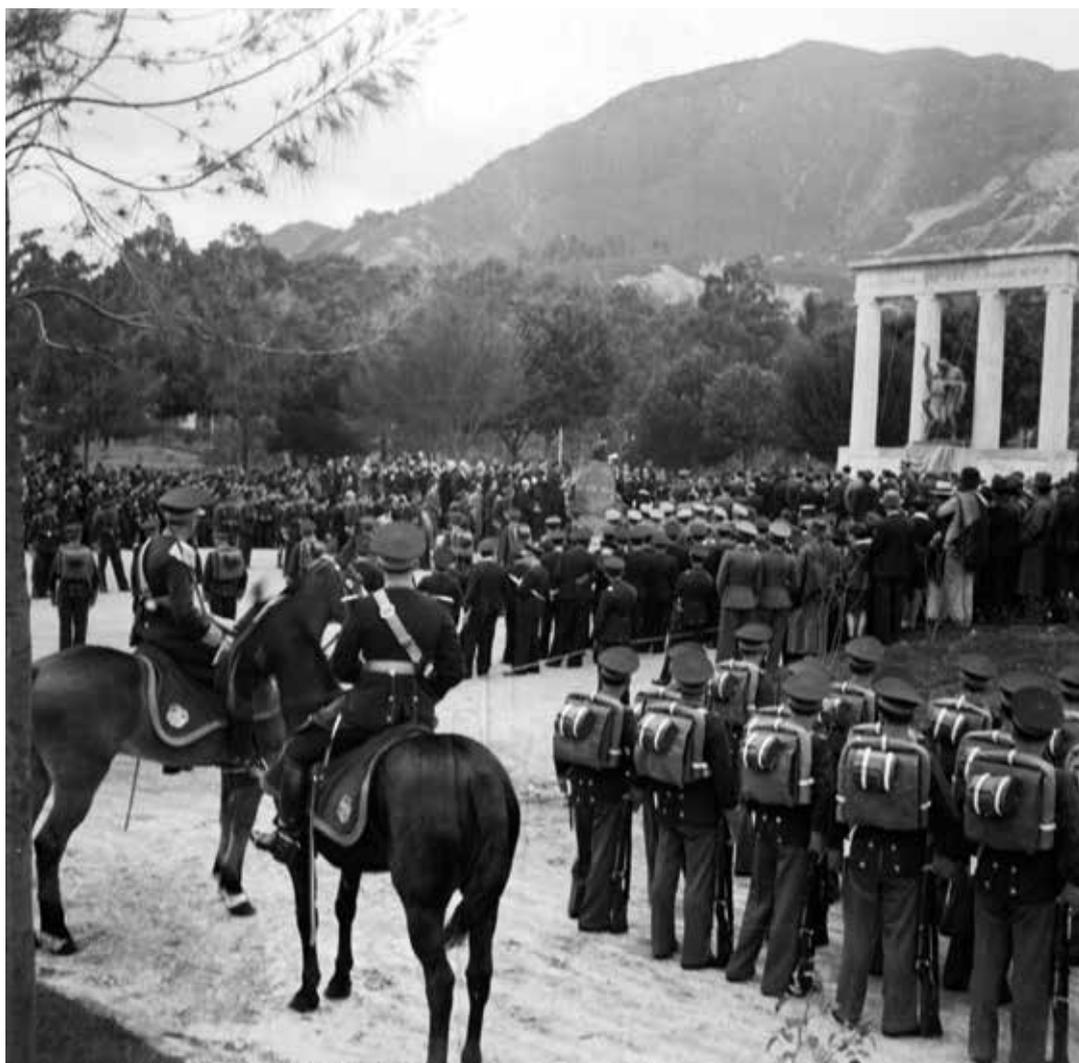
El conjunto, que se ubicó sobre un espejo de agua, estuvo ornamentado por varios relieves realizados por Bernardo Vieco Ortiz (Medellín, 1886–1956), esculpidos en piedra y que relatan escenas relacionadas con la gesta libertadora, pero con un estilo acorde a los principios de rompimiento académico que se presentaban en la década de los treinta. De hecho, los relieves presentan figuras robustas y mucho más esquemáticas, que se diferencian de las que se buscaban con la representación mimética de la realidad de indagación academicista.



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

Sin embargo, este conjunto alegórico no es la única representación de Rafael Uribe Uribe. También se encuentra el herma compuesto por Silvano Cuéllar (Bogotá, 1873-1938), el cual tiene características académicas y en el que se demuestran las capacidades escultóricas del artista, quien ha sido más reconocido por su labor pictórica, mientras que su hermano Polidoro se dedicó a la escultura y su otro hermano, Gumersindo, a la fotografía; aun así, de Silvano Cuéllar se destaca la escultura de Policarpa Salavarrieta ubicada en Guaduas, Cundinamarca.

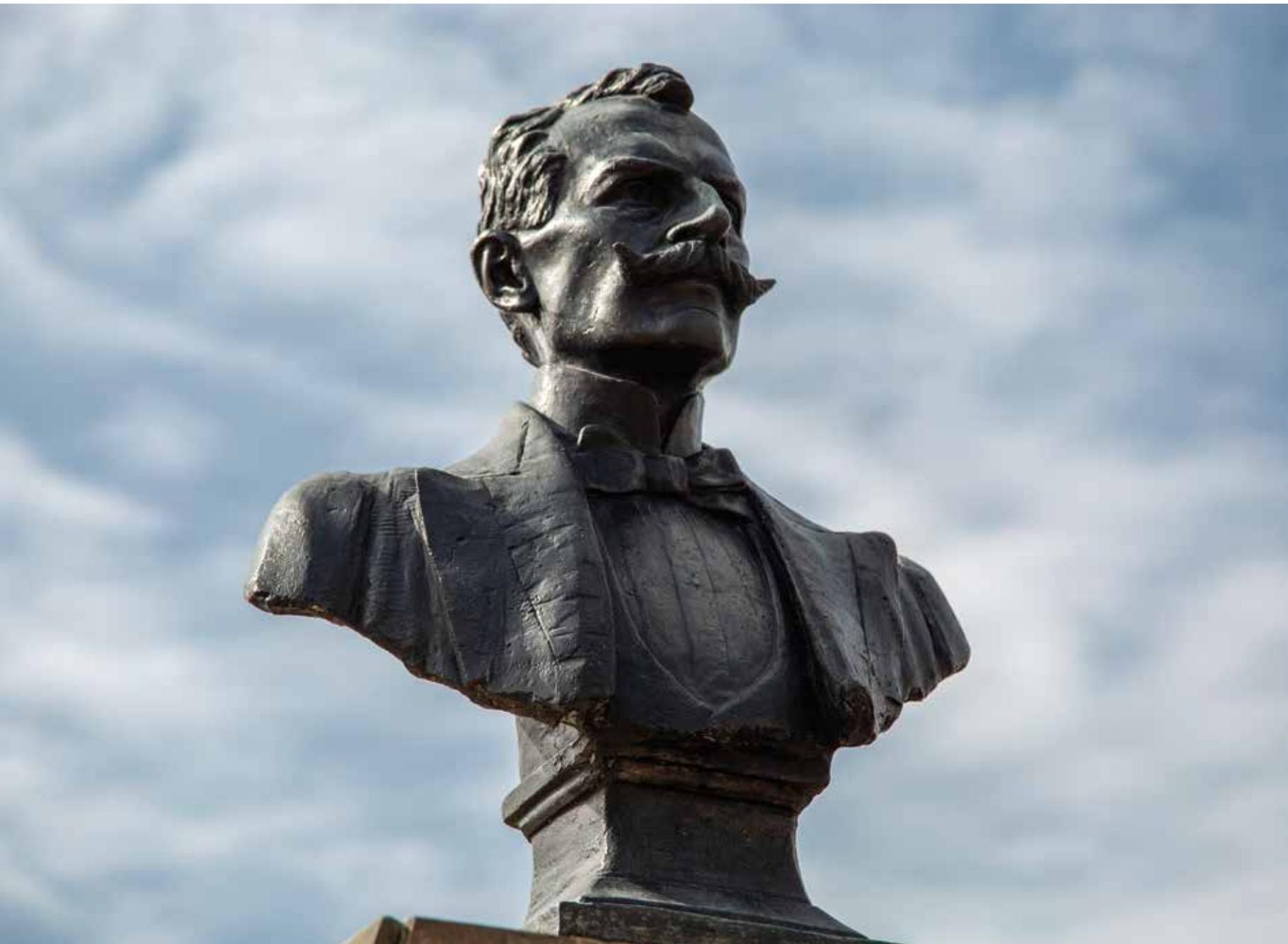
Por último, cabe la pena destacar el imponente mausoleo que se construyó en el Cementerio Central para depositar los restos fúnebres de Rafael Uribe Uribe. Se trata de un importante baldaquino, construido bajo el diseño de Gaston Lelarge (Ruan, Francia 1861-Cartagena de Indias, 1934), con la colaboración del artista europeo Mariano Benlliure y Gil (1862-1914), para la elaboración del busto en bronce, y del artista nacional Dionisio Cortés (1863-1934) para la realización del águila que remata la estructura. En diagonal a la tumba de Uribe Uribe, también se encuentran los restos de Benjamín Herrera, su compañero ideológico, en un mausoleo realizado con un solemne arco por Luis Alberto Acuña (Suaita, Santander, 1904-Tunja, 1993).



Fotografía: Fondo Daniel Rodríguez. Colección Museo de Bogotá (MdB-18122)



Fotografía: Leo Matiz. Archivo Distrital (Fotografías Arquitectura Colonial-008452)



Rafael Uribe Uribe de Silvano Cuéllar. Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

**SILVANO CUÉLLAR**

C. 1914-1938

Escultura y peana en bronce fundido; pedestal y basamento en piedra pulida

0,61 x 0,63 x 0,34 m.

Carrera 29A con calle 71C

Página opuesta:

**GASTÓN LELARGE (diseño y construcción) MARIANO BENILIURE Y GIL (busto) DIONISIO CORTÉS (águila)**

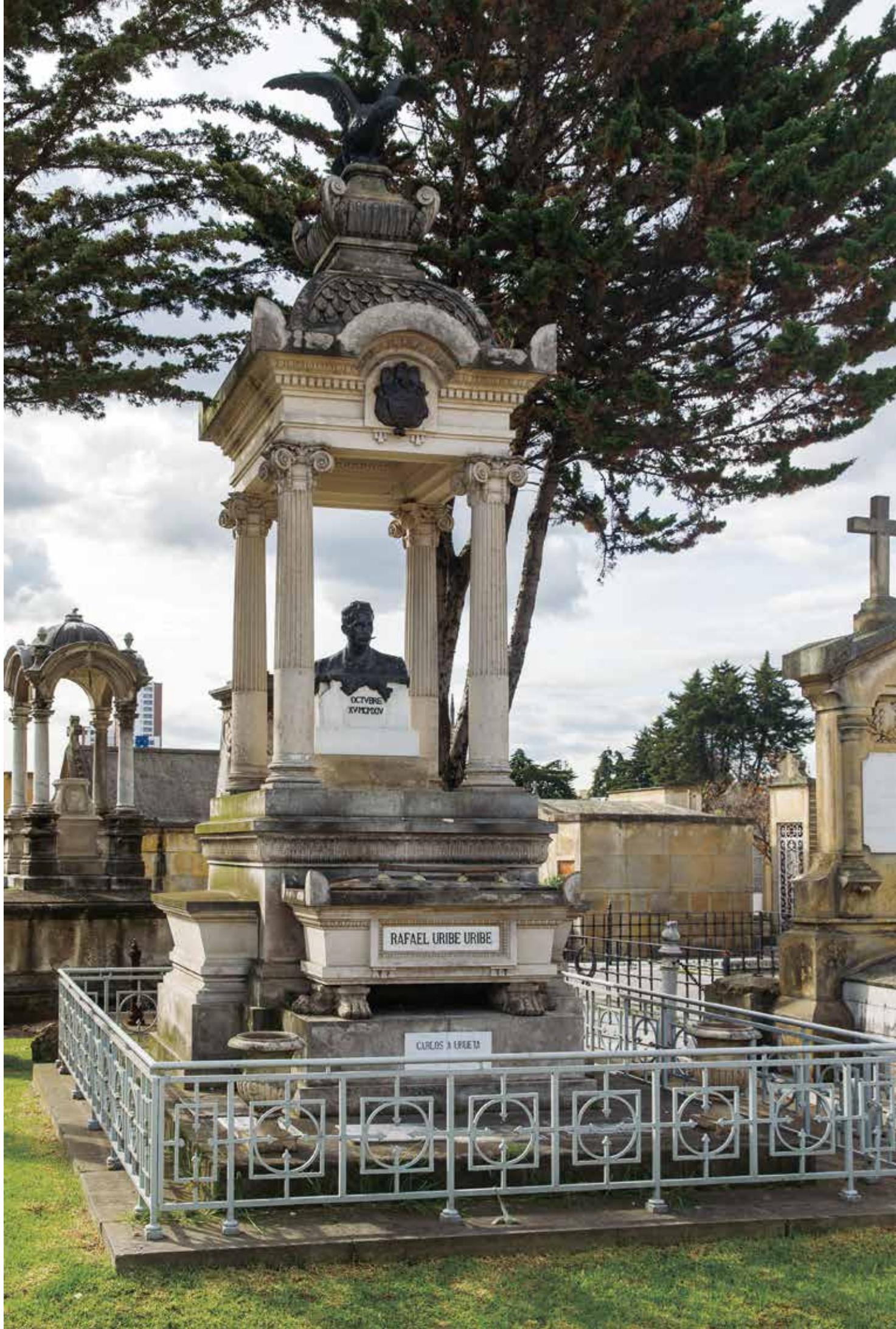
1915

Construcción en piedra arenisca, mármol y esculturas en bronce fundido

5,00 x 4,00 x 5,00 m.

Cementerio Central

Mausoleo a Rafael Uribe Uribe en el Cementerio Central. Fotografía: Carlos Lema-IDPC



# **DIVERGENCIAS**



*Aunque parezca susceptible de unir, nada divide tanto como la verdad.*

Jean Rostand

La separación paulatina y el alejamiento de propósitos comunes como nación llevaron al desencadenamiento de la violencia, con la introducción de variables que cambiaron la dinámica de los enfrentamientos bélicos como se conocían hasta el momento. El punto crítico de estas pugnas se produjo con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948 y los posteriores disturbios del Bogotazo, los cuales generaron consecuencias políticas y sociales que condujeron a fuertes transformaciones en la capital.

Paralelamente, en la ciudad se desarrollaron políticas públicas enfocadas a diferentes sectores, como la agricultura, la vivienda, la salud y las telecomunicaciones, entre otros. Así mismo, la política exterior fue determinante en varias de las decisiones del desarrollo interno. En medio de este panorama, se presentaron dinámicas de conflicto influenciadas por hechos y actores que forjaron contextos en los que aparecieron: la bonanza marimbera de los años setenta, la consolidación de las guerrillas, la aparición de los carteles del narcotráfico, el paramilitarismo y la relación de todos ellos con el Estado, las fuerzas armadas y la política. De esta manera, los sucesos de masacres, persecuciones políticas, asesinatos extrajudiciales, actos de sicariato, desapariciones sistemáticas y episodios terroristas en las principales ciudades colmaron el día a día de los colombianos.

La situación de violencia política y social de Colombia no fue, ni ha sido, ajena al arte. Los artistas modernos y contemporáneos han utilizado su entorno para propiciar voces de denuncia y actos de reflexión en torno a la situación del país. Sin abandonar la exploración de nuevos lenguajes en términos formales y estéticos, varias de las propuestas plásticas en el espacio público en Bogotá se han visto obligadas a evocar, casi que de manera explícita, la dramática historia contemporánea y a exhortar, desde la metáfora, por un esperanzador cambio.

## Monumento a las Banderas

**ALONSO NEIRA MARTÍNEZ**

Ca. 1948

Astas periféricas en estructura metálica y concreto; esculturas en cemento vaciado con acabado imitación piedra; asta central en metal y cemento

20 astas periféricas: 25,39 m de alto x 5 m de diámetro; 1 asta central: 25,39 m de alto x 5,20 m de diámetro

Avenida de las Américas con carrera 78K



Fotografías: Carlos Lema-IDFC

Como parte de las obras encomendadas para el recibimiento de la IX Conferencia Panamericana, a celebrarse en la ciudad de Bogotá en 1948, previa al Bogotazo, se ordenó la adecuación de la avenida Las Américas cuyas obras se iniciaron en 1946. Para tal efecto, se implantaron cuatro monumentos a lo largo de la avenida, que conectaba el Aeródromo de Techo con el centro de la ciudad. En el extremo más occidental, se ubicó el Monumento a las Banderas, realizado por Alonso Neira Martínez (Bogotá, 1913-1990), que consiste en una rotonda en la que se distribuyen veinte astas en las cuales se izan las banderas de los países asistentes a la Conferencia Panamericana, alrededor de un asta central. En la base de cada una de las astas, Neira colocó seis representaciones de desnudos femeninos que hacen alegoría a la ciencia, el progreso, la sabiduría, la justicia, el comercio y la agricultura<sup>1</sup>; aunque en algunas referencias hay otro tipo de interpretaciones iconográficas.

Se trata de figuras femeninas desnudas realizadas en cemento, que funcionan como alegoría de los ideales de progreso que los países reunidos en la conferencia pretendían discutir. Similar a lo que ocurrió con el monumento a *Sía, la diosa del agua*, realizado por María Teresa Zerda (Bogotá, 1920-s. d.), también como parte de las ornamentaciones de la avenida de las Américas, el Monumento a las Banderas fue criticado desde una perspectiva moral por los sectores más conservadores, y particularmente por la Iglesia, debido a la ubicación de imágenes desnudas en el espacio público.



Fotografía: Diego Robayo-IDPC

<sup>1</sup> En algunas referencias hay otro tipo de interpretaciones iconográficas.



Fotografía: Colección Museo de Bogotá. Fondo Daniel Rodríguez. Monumento a las Banderas. Ca. 1949 (MdB-19416).



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

## Jorge Eliécer Gaitán

**ANÓNIMO**

Ca. 1980

Busto en cemento pintado; pedestal en  
mampostería enchapada en piedra

0,86 x 0,63 x 0,48 m.

Carrera 4.a con calle 32



Anónimo. Ca. 1980. Carrera 4a con calle 32. Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

Uno de los personajes más representados en la escultura en espacio público de la ciudad de Bogotá es Jorge Eliécer Gaitán (Bogotá, 1903-1948). Por supuesto, esta situación se debe al dramático hecho de su asesinato y a las significativas consecuencias que este trajo para el país y para la capital. El Bogotazo, como se les conoce a los disturbios del 9 de abril de 1948, como reacción a la muerte de Gaitán, cobró la vida de un número indeterminado de personas, aunque se estima que fueron alrededor de 2.000. En los hechos también se incendiaron y destruyeron varios inmuebles del centro de la ciudad, mobiliario urbano y transporte público. A la postre, esta circunstancia obligó a emprender muchas obras de renovación urbana y nuevas construcciones en las áreas históricas que cambiarían la fisonomía de la ciudad en las siguientes décadas.

Por su parte, Jorge Eliécer Gaitán se convirtió en un ícono político de defensa liberal de gran impacto, que justifica las razones por las cuales es ampliamente representado en la escultura de la ciudad. Hay varias imágenes a destacar del líder político. Una de ellas, por ejemplo, corresponde al busto realizado por Luis Pinto Maldonado (Bogotá, 1912- 1997) ubicado en el barrio Ricaurte. Acorde con las características de las obras de Pinto Maldonado, este busto hace una semblanza muy cercana a la imagen gaitanista. Vale la pena destacar que el mismo autor realiza otra obra de cuerpo entero ubicada en el barrio 12 de Octubre, en la que Gaitán eleva su puño, lo que recuerda los gestos habituales durante sus discursos políticos, y que sería tomado como un símbolo que exhorta a la lucha.

También existen los bustos realizados por Bernardo Vieco (Medellín 1886-1956) ubicados en el barrio 20 de Julio y la pieza anónima colocada en la década de los sesenta en el barrio La Perseverancia, alrededor de la cual se mantienen manifestaciones y prácticas culturales de apropiación social barrial, vinculadas al patrimonio cultural intangible, tremendamente ligadas a la clase trabajadora que da origen al barrio y a las luchas políticas de Gaitán.

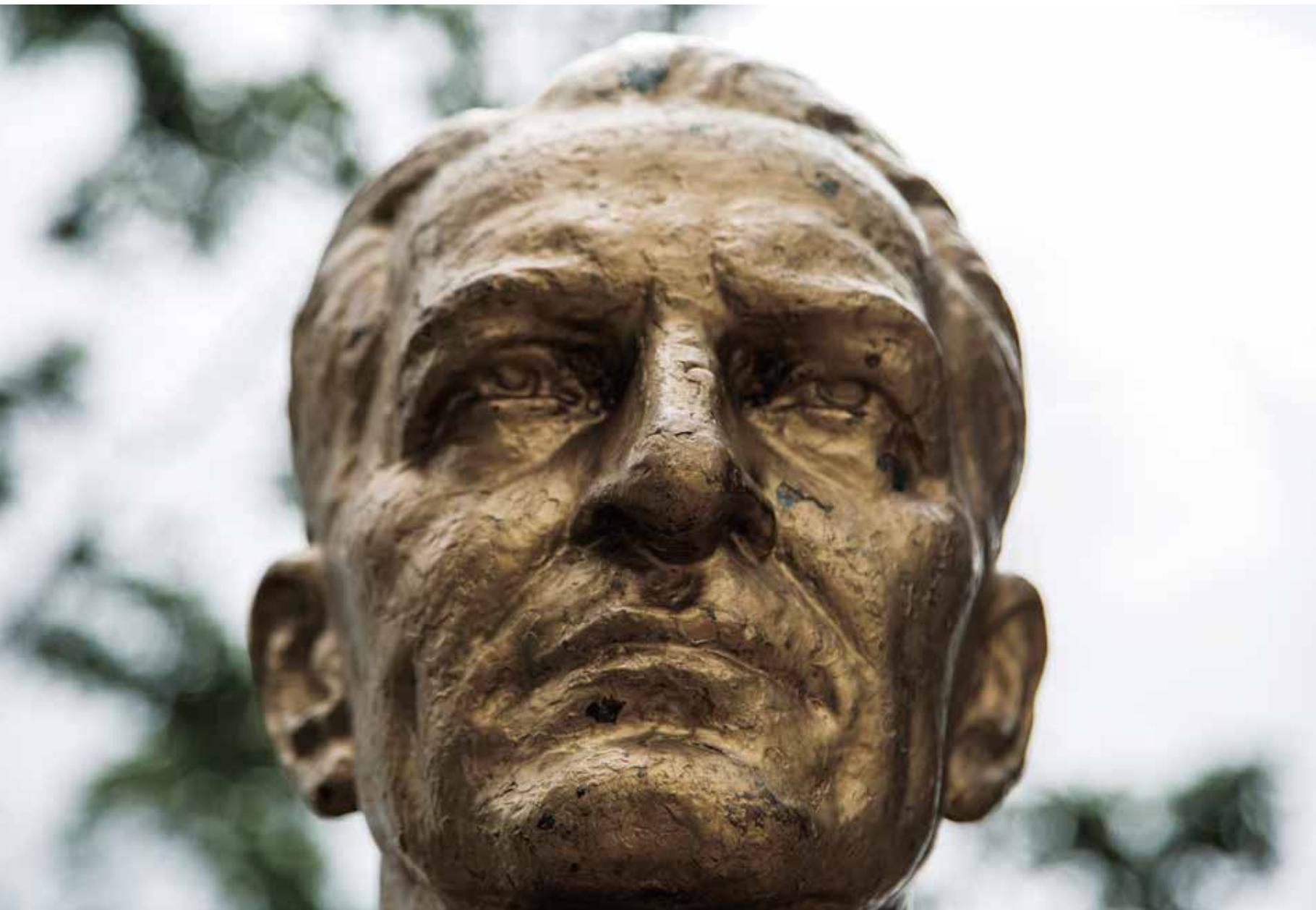


**LUIS PINTO MALDONADO**

Ca. 1949

Escultura en bronce fundido;  
pedestal en concreto  
0,50 x 0,55 x 0,35 m.

Calle 9.a con carrera 28



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

**BERNARDO VIECO**

Ca. 1950

Escultura en metal pintado; pedestal  
en concreto

0,70 x 0,57 x 0,47 m.

Carrera 7.a con calles 24 y 25 sur



**LUIS PINTO MALDONADO**

Ca. 1957

Escultura y peana en bronce fundido;  
pedestal y basamento en piedra pulida  
1,99 x 0,83x 0,39 m.

Carrera 54 con calle 78A

## Ricardo Palma

**LUIS FELIPE AGURTO OLAYA**

Ca. 1968

Escultura en bronce fundido; pedestal en mampostería enchapada en piedra arenisca

1,57 x 1,09 x 1,28 m.

Carrera 3.a con calle 18



Fotografía: Carlos Lema-IDPC

Al igual que la escultura de Miguel Antonio Caro (Bogotá, 1843-1909) realizada por el artista francés Charles Henry Pouquet (Francia, s. f.) y la pieza de Rufino José Cuervo (Bogotá, 1844-París, 1911) esculpida por Charles Raoul Verlet (Angulema, Francia, 1857-Francia, 1923), esta obra representa a un personaje sedente, como correspondía a la iconografía relacionada con poetas, escritores, periodistas y humanistas. El importante escritor peruano Ricardo Palma (Lima 1833-1919) perteneció a la corriente del costumbrismo, característica del siglo XIX, que se dio prácticamente en toda América Latina. En sus libros, Palma describe tradiciones y costumbres de la cultura popular y en su obra más conocida, *Tradiciones peruanas*, recoge en textos cortos, a modo de cuentos y leyendas, una gran parte de la idiosincrasia del país vecino.

La escultura, de la fundición de Bruno Campagniola y del artista Luis Felipe Agurto Olaya (Paíta, Perú, 1898-Lima, 1967), fue una donación del Gobierno peruano luego de las reformas hechas en la ciudad durante la década de los sesenta, cuando la avenida 19 tomó el nombre de avenida Ciudad de Lima, la cual termina en la plazoleta de Las Aguas, donde se ubica la escultura del "Bibliotecario Mendigo", seudónimo con el que se conocía a Palma.



Fotografía: Fondo Saúl Orduz. 1971. Colección Museo de Bogotá (MdB-27507)

## John F. Kennedy

**LUIS PINTO MALDONADO**

1964

Escultura en bronce fundido; pedestal en concreto y ladrillo

0,60 x 0,47 x 0,38 m.

Calles 24 y 25 sur con carreras 10B y 10C



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

De manera similar a las esculturas de Jorge Eliécer Gaitán, George Washington y Francisco de Paula Santander, Luis Pinto Maldonado (Bogotá 1912-1997) realizó la obra de John F. Kennedy (Brookline, Massachusetts, 1917-Dallas, Texas, 1963), siguiendo los parámetros académicos, en cuanto a la fidelidad al aspecto del personaje. La pieza elaborada en 1964, posiblemente, fue un encargo conmemorativo después de la trágica muerte del presidente, ocurrida en 1963.

Kennedy, el segundo presidente de los Estados Unidos en visitar Colombia después de Franklin Delano Roosevelt en 1934, llegó a Bogotá en diciembre de 1961, con el fin de cerrar los acuerdos firmados meses antes en Punta del Este, Uruguay, con los países latinoamericanos en el marco del programa Alianza para el Progreso. Esta política de inversión de los Estados Unidos en los países de Latinoamérica se enfocó en recursos destinados a programas de educación, vivienda, sanidad y reforma agraria, así como en las garantías para mantener gobiernos de carácter democrático en la región. De allí que parte de la visita de Kennedy en Bogotá incluyera la inauguración del programa de vivienda en las inmediaciones al antiguo Aeropuerto de Techo, que dio vida a Ciudad Kennedy.



## Lanzando la onda

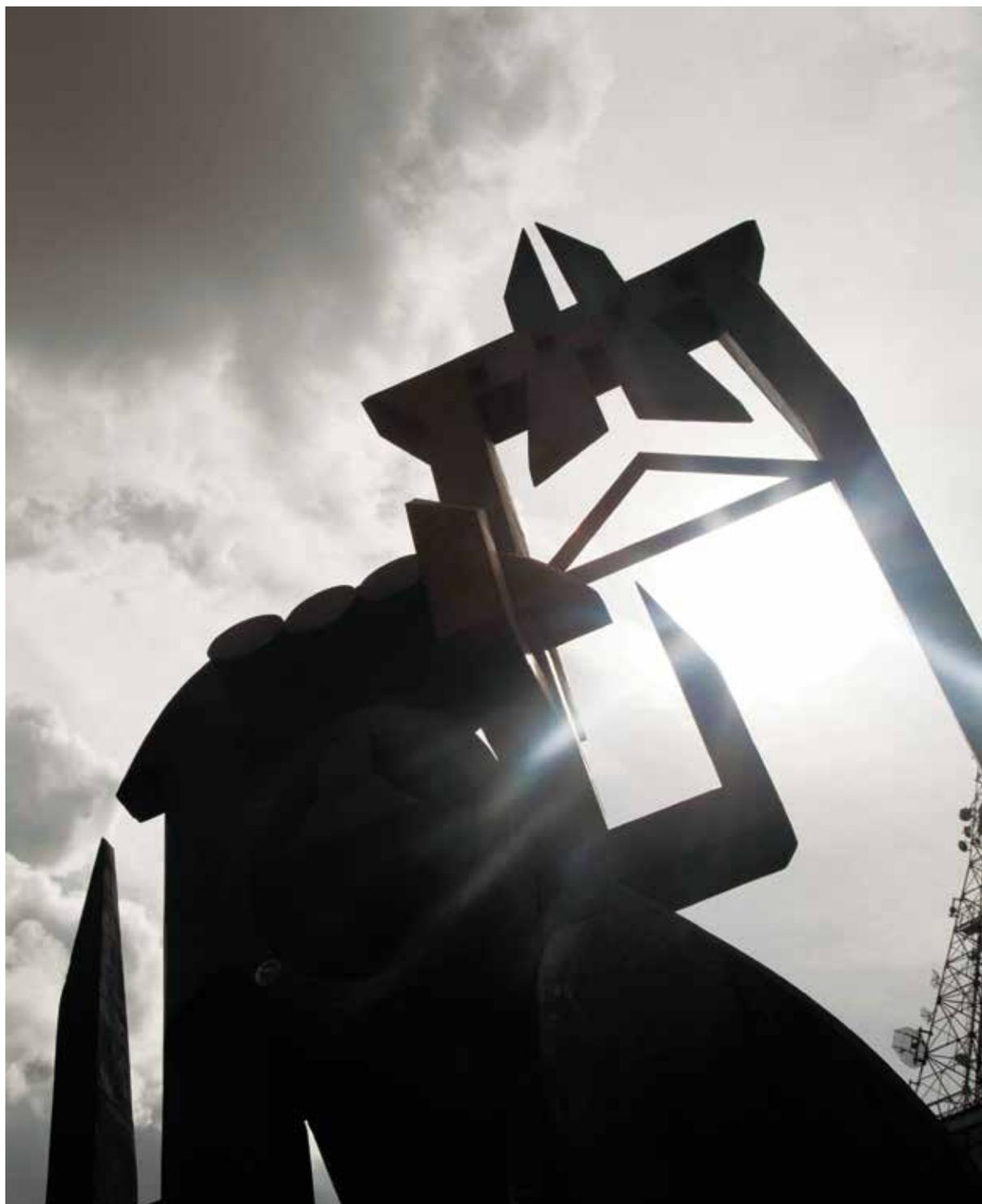
**ALEJANDRO OBREGÓN**

Ca. 1975

Bronce patinado

5,92 x 3,86 x 2,35 m.

Carrera 13A con calle 23.



Fotografías: Margarita Mejía-IDPC

*Lanzando la onda* es la única escultura del artista moderno Alejandro Obregón (Barcelona 1920–Cartagena de Indias 1992) en la ciudad de Bogotá. Su producción artística se concentra principalmente en el ámbito pictórico y sus piezas de carácter público fueron en su mayoría pinturas murales. Alejandro Obregón es considerado, prácticamente, uno de los pioneros en el lenguaje moderno, desarrollado en Colombia a partir de la década de los cuarenta, por su exploración de posibilidades en relación con la pincelada y el color.

La obra escultórica de Obregón es relativamente escasa, lo que convierte a esta pieza en algo especial. Inaugurada en 1975, la obra rinde homenaje a Alfonso López Pumarejo (Honda, 1886–Londres, 1959) como uno de los presidentes que impulsó las telecomunicaciones en Colombia, las cuales fueron nacionalizadas durante la década de los cuarenta y, por tal motivo, la escultura se erige en la plazoleta frente del edificio de la antigua empresa Telecom. Para su elaboración, Alejandro Obregón escogió el hierro oxidado, en un eco a la obra de su contemporánea Feliza Bursztyn (Bogotá 1933–París, 1982), quien en 1971 instaló su pieza *Homenaje a Gandhi*, que se convirtió en la primera obra de arte moderno en el espacio público de Bogotá.



Fotografía: Manuel H. Colección Museo de Bogotá, Fondo Manuel H. (Mdb 12342)

## Esfuerzo

**SALVADOR ARANGO**

Ca. 1984

Escultura en bronce plegado y soldado; pedestal en concreto y hierro

4,09 x 1,72 x 0,69 m.

Carrera 7.a con calle 31B



Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

Esta escultura es un encargo privado de la Caja Social de Ahorros al artista antioqueño Salvador Arango (Itagüío 1944) o SAAR, como se le conoce al artista. Representa dos figuras que se apoyan mutuamente para llegar más arriba, en una evocación tácita del sentido del ahorro y el esfuerzo para alcanzar objetivos acordes con los principios del banco comitente.

En las esculturas de gran formato para espacio público de Salvador Arango se presenta cierta geometrización de las formas, de modo que logra una síntesis de las principales figuras de la composición.



Fotografía: Carlos Lema-IDPC

## Oración al proscrito

**RODRIGO ARENAS BETANCOURT**

Ca. 1957

Escultura en bronce fundido

4,50 x 2,84 x 1,23 m.

Avenida El Dorado con carrera 116



Fotografías: Margarita Mejía-IDPC

El sujeto sin patria expulsado por razones políticas de su tierra eleva un grito y una plegaria a lo alto. “El proscrito arrodillado, implora hacia lo alto el fusil enterrado en símbolo de rebeldía ante la violencia, le da la mano a la mujer que es la creadora de vida, y que en su cuerpo tiene grabados los símbolos de la fertilidad de la tierra y lleva en las manos la llama de la libertad” (IDPC, 2013).

Casi como antesala de la etapa de violencia que se desprenderá en el país a partir de la década de los cincuenta, Rodrigo Arenas Betancourt (Fredonia, 1919-Medellín, 1995) denuncia de forma poética el drama social con esta pieza instalada en el aeropuerto El Dorado en 1957. El artista hace parte de los movimientos artísticos nacionalistas que empezaron a surgir en el país desde la década de los treinta y que tuvieron eco en las corrientes latinoamericanas, especialmente de México, las cuales indagaron no solo sobre el pasado ancestral de los pueblos sino que también se comprometieron con la situación social de las clases menos favorecidas.



## Plegaria por la paz

**SALVADOR ARANGO**

Ca. 1976

Escultura en bronce plegado y soldado; peana en bronce fundido; pedestal en mampostería de ladrillo

3,03 x 2,11 x 2,02 m.

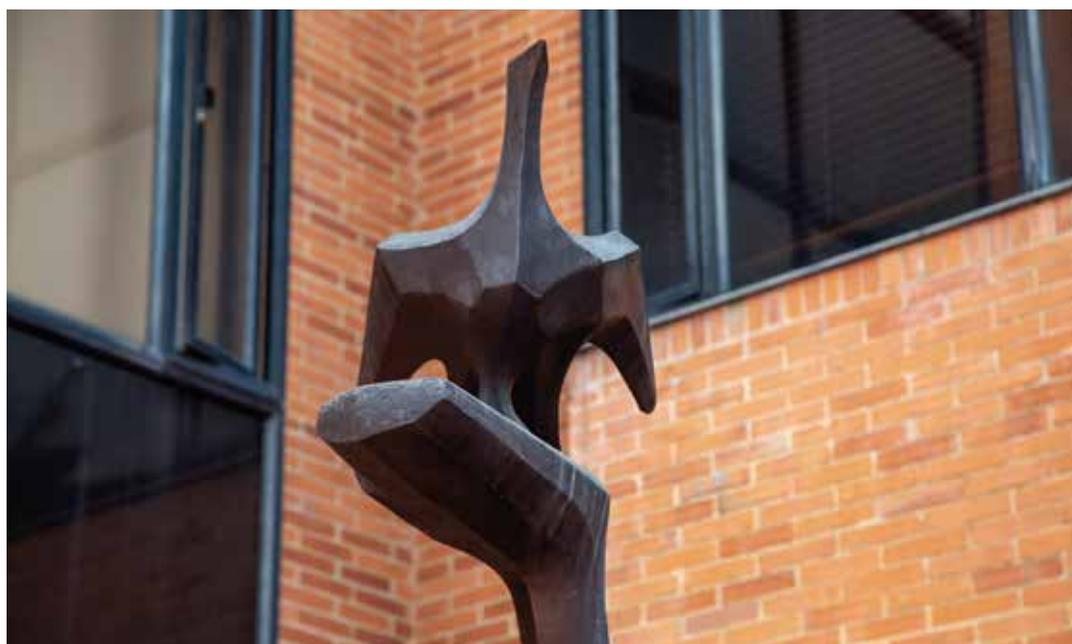
Carrera 4.a # 72-35



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Al igual que en su otra obra *Esfuerzo*, el artista antioqueño Salvador Arango (Itagüí, 1944) utiliza la geometrización de las figuras que distan de sus esculturas más pequeñas, lo que las hace un tanto más orgánicas, para hacer referencia a un anhelo de paz en un ambiente violento que azotó al país, inicialmente por la llamada “bonanza marimbera” durante la década de los setenta.

La escultura, encargada por sectores privados en 1976, busca justamente hacer una referencia a la esquiva paz a través del símbolo del ave sostenida en las manos por una mujer que permanece inclinada.



## **Piedad Barequera**

**RODRIGO ARENAS BETANCOURT**

Piedad Barequera.

Ca. 1987

Escultura en resina y vidrio pintadas

3,38 x 1,12 x 1,17 m.

Carrera 74 No. 82A - 8



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Varias de las esculturas en el espacio público de la ciudad corresponden a colecciones pertenecientes a museos. Este es el caso del conjunto de obras ubicadas en la parte exterior del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Corporación Minuto de Dios, pertenecientes a diferentes autores modernos y contemporáneos. La ubicación de las piezas ha llevado a configurar en el espacio un referente artístico de importancia para los habitantes de la zona y los visitantes del centro cultural.

Una de las piezas relevantes en este espacio es esta escultura titulada *Piedad barequera* del artista antioqueño Rodrigo Arenas Betancourt (Fredonia, 1919-Medellín, 1995), que en 1988 donó la pieza para que hiciera parte de la colección del museo. El artista realiza una extrapolación de la iconografía de la Piedad en la que reemplaza a Cristo por una representación de los mineros y a la Virgen, por una mujer que lo sostiene. La búsqueda de una identidad nacional en el campo artístico colombiano de la década de los treinta y cuarenta llevó a Arenas Betancourt a hacer una crítica de las difíciles condiciones sociales de los mineros y sus precarios modos de subsistencia. Se trata de un llamado desde el arte a prestar atención a las dinámicas sociales de Colombia en el siglo XX.



## Rodrigo Lara Bonilla

### VLADIMIRO CRUZ

1987

Piedra en concreto con enchape en mármol gris payandé; dilataciones en tubos cuadrados de aluminio pintados

6,64 x 3,32 x 0,95 m.

Avenida carrera 127 con carrera 46



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

Algunas esculturas en el espacio público capitalino muestran el horror de la violencia y el terrorismo de la década de los ochenta y noventa. El monumento a Rodrigo Lara Bonilla (Neiva, 1946-Bogotá, 1984) responde a la aniquilación de grupos políticos y a las retaliaciones por parte de los carteles de narcotráfico.

Este monumento se erigió en 1987, como homenaje a la memoria del asesinado ministro de Justicia que persiguió a las organizaciones de narcotraficantes. El monumento se emplaza en medio de una plazoleta circular, en las inmediaciones del lugar en donde fue ultimado el ministro, a manos de sicarios del cartel de Medellín contratados por Pablo Escobar.

Para la elaboración del monumento se llevó a cabo un concurso interno entre los arquitectos del Departamento de Planeación Distrital. Fue ganador el proyecto consistente en un monolito con una de las esquinas sesgadas en diagonal como símbolo de la vida truncada de Lara Bonilla. Las líneas de color rojo marcadas en el monolito corresponden a mediciones de la proporción áurea y al famoso *modulor* de Le Corbusier, la unidad de medida basada en la relación del cuerpo humano y la naturaleza creada por el arquitecto.



## Sacrificio. Luis Carlos Galán Sarmiento / Todas las Banderas

**GUILLERMO RODRÍGUEZ FORERO**

Todas las Banderas

1996

Escultura en bronce fundido; pedestal en

mampostería pañetada en cemento

1,97 x 1,65 x 3,20 m.

Avenida calle 24 con carrera 68A



Sacrificio. 1992. Fotografía: Carlos Lema-IDPC

El asesinato de Luis Carlos Galán (Bucaramanga, 1943–Bogotá, 1989), cuando era candidato a la Presidencia de la República, fue otro de los tantos crímenes perpetrados por sicarios del cartel de Medellín. Luis Carlos Galán había liderado la reforma del Nuevo Liberalismo dentro del Partido Liberal colombiano y se perfilaba como un seguro ganador en la contienda presidencial, con una postura firme frente a las vinculaciones del narcotráfico y la política.

La conmoción nacional por el crimen del líder político ha resultado en la realización de varias piezas conmemorativas. Una de ellas corresponde a la escultura elaborada por la artista colombo-suiza Liliana Laserna (Ginebra, Suiza, 1956), en la que se exalta el sacrificio del líder por Colombia y se traslapa con la imagen del Sagrado Corazón, como símbolo de quien da su vida por los demás.

De otro lado, se encuentran la escultura ubicada en la plazoleta del Concejo de Bogotá y la pieza titulada *Todas las banderas*, del artista Guillermo Rodríguez Forero (Bogotá, 1923), que corresponde a la cara de Galán, en cuya parte posterior se esbozan cuatro banderas como símbolo de la unidad de los pueblos. La escultura instalada en 1996 responde a la iniciativa del Gobierno, que incluyó, además, el nombramiento de la avenida La Esperanza con el nombre del político.

#### **LILIANA LASERNA**

Sacrificio

1992

Escultura en resina sintética; pedestal en mampostería empañetada en cemento

0,93 x 1,11 x 0,71 m.

Carrera 7.<sup>a</sup> con calle 92



Todas las Banderas. 1996. Fotografía: Carlos Lema-IDPC

## El magnicidio

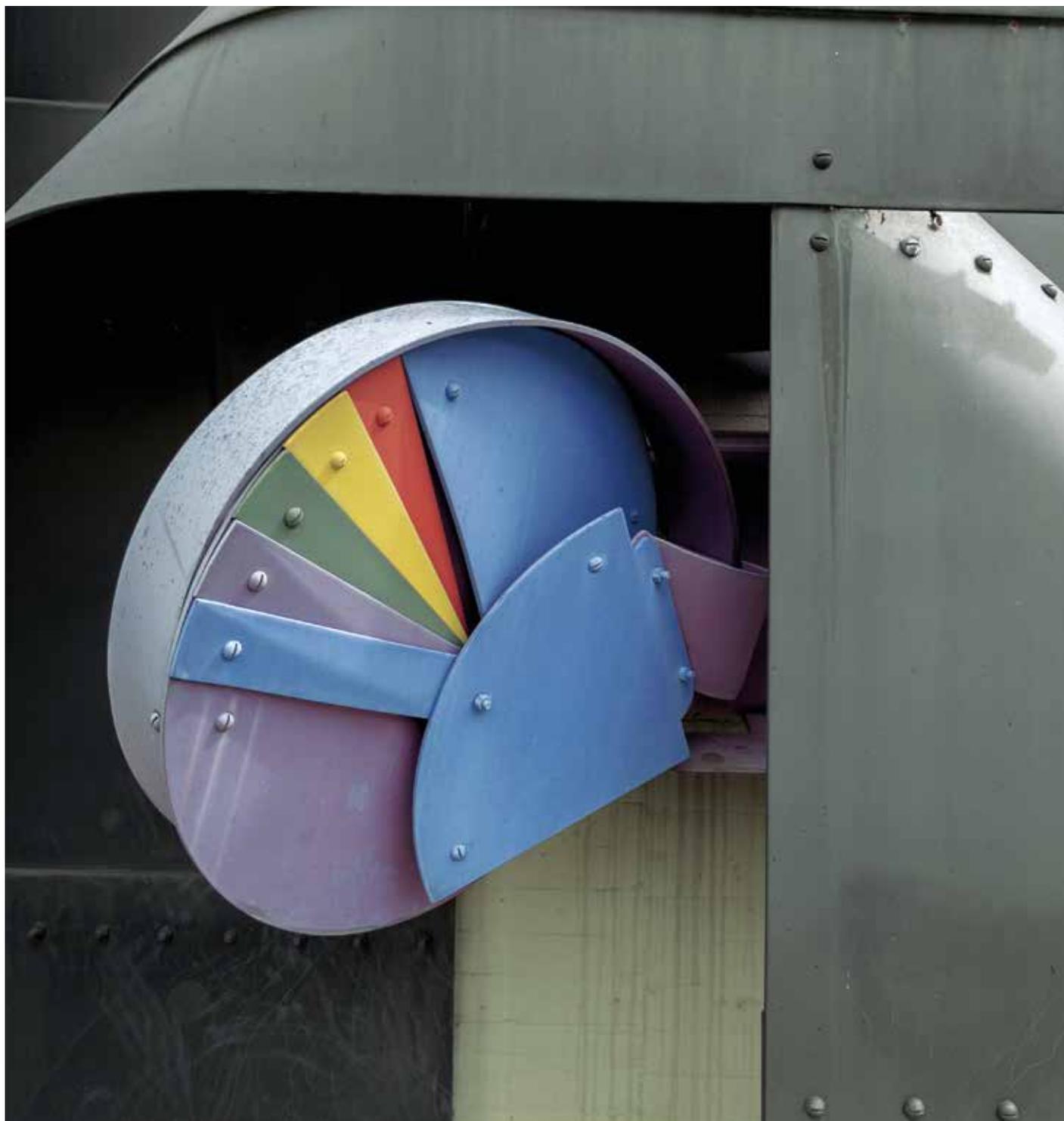
ÉDGAR NEGRET

1996

Láminas de hierro ensambladas con tornillos y tuercas pintadas.

2,40 x 5,27 x 0,45 m.

Plazoleta Luis Carlos Galán, carreras 8.<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> entre calles 7.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup>.



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Esta escultura de Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012) sintetiza muy bien, tanto el ámbito político y social de Colombia en la década de los noventa como los intereses plásticos que había alcanzado el artista para ese momento. Los asesinatos sistemáticos y las acciones terroristas que cobraron la vida de la población civil, líderes políticos, periodistas y jueces de la República, entre otros, no son ajenos a las reflexiones desde el ámbito artístico, y mucho menos a Negret. El artista ya había vinculado, años atrás, en su lenguaje plástico inquietudes del entorno político que también tocaron a algunos de sus amigos cercanos, como por ejemplo la obra *El arco*, en homenaje a Manuel Cepeda Vargas y, en este caso, *El magnicidio*, que se inspira en el asesinato del líder político Luis Carlos Galán (Bucaramanga, 1943-Bogotá, 1989), y por lo cual existe una obra idéntica en la ciudad de Bucaramanga, su lugar de nacimiento.

La escultura resume los recursos plásticos que el artista trabajó a lo largo de su carrera. Se trata de una obra en la cual se despliegan diferentes paneles de colores en láminas metálicas, ensambladas con tornillos y tuercas a la vista, tal y como fue parte de sus exploraciones del lenguaje a inicios de su producción escultórica, así como la multiplicidad de colores mate que utilizó Negret después de una amplia indagación en torno a la monocromía. Por último, está conformada por láminas sobrepuestas en una sucesión de planos, que demuestra su trabajo a partir de la construcción de módulos.



## Clamor a la paz

**XAVIER SANTXOTENA**

2007

Escultura en acero soldado y pintado

3,33 x 2,30 x 1,78 m.

Trans. 16A # 45F-30



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

El interés común de todas las sociedades es finalmente la convivencia pacífica. En este sentido, la escultura *Clamor a la paz* levanta una voz hacia un anhelo comunitario. Donada por el Gobierno vasco a la ciudad de Bogotá, esta pieza instalada en 2007 está inspirada en la defensa de los derechos humanos universales. Para ello, el artista vasco Javier Santxotena (Bozate, España, 1946) recuerda la importante figura de Jesús de Galíndez Suárez (Madrid, 1915-¿?, 1956), defensor de los derechos vascos durante el periodo franquista en España, por lo que se vio obligado a exiliarse en República Dominicana. Posteriormente, Galíndez se convierte en un defensor de los derechos de los presos políticos y, estando en Nueva York, desaparece en extrañas circunstancias al realizar denuncias sobre el régimen dictatorial de Rafael Leónidas Trujillo (San Cristóbal, República Dominicana, 1891-Santo Domingo, 1961).





# **EXPLORACIONES**

*Sea el que fuere el significado de espacio y tiempo,  
lugar y ocasión significan más. Porque espacio en la  
mente del hombre es lugar y tiempo es ocasión.*

Aldo van Eyck

La ciudad no solo ha sido la plataforma desde la cual se puede leer la historia, también desde su espacio se puede entender el desarrollo de las artes y la arquitectura. El espacio urbano ha sido el escenario en que se presentan las grandes promesas modernas y las exploraciones del lenguaje plástico que encarnaron los principales artistas del siglo XX en la ciudad. Las indagaciones que surgen desde la enseñanza de reglas académicas, como la representación lo más fielmente posible de la realidad en términos de la correcta proporción, el tratamiento pulido de la superficie, la selección del material y particularmente una idea de belleza fuertemente avalada por una incipiente crítica, la formación artística y las referencias clásicas, principalmente europeas, hasta el rompimiento de los cánones tradicionales, se presentan ampliamente en Bogotá.

Un recorrido detenido por la ciudad permite apreciar cómo la ruptura de los presupuestos académicos se da de forma progresiva y no implica la abolición total de dicho lenguaje, pues la escultura conmemorativa centrada en personajes siempre preferirá la representación fiel, aún en tiempos contemporáneos. Así, las nuevas propuestas aparecen de manera simultánea y las búsquedas se concentran en el espacio dentro de las dinámicas de volúmenes, materia y entorno, así como en las posibilidades de construcción y estructura, explorando nuevos materiales y técnicas.

Adicionalmente, la ciudad moderna imprime un ritmo vertiginoso, bajo una concepción del tiempo que no es ajena a las dinámicas que imprimen los artistas modernos y contemporáneos a sus obras en el espacio público; finalmente, en palabras de Jackson Pollock, el artista moderno trabaja con el espacio y el tiempo, y expresa en lugar de ilustrar.

## Rebeca

### MARMOLERÍA DE TITO RICCI

1926

Escultura en mármol blanco tallado y fuente en piedra arenisca esculpida

Escultura: 2,10 x 1,60 x 1,10 m. Fuente: 1,08 x 1,72 m de diámetro.

Carreras 12 y 13 entre calles 25 y 26



Fotografía: Carlos Lema-IDPC

La escultura, conocida como la Rebeca, ha sido quizás una de las piezas más polémicas que tiene Bogotá. Desde su implantación, en 1926, la pieza fue fuente de múltiples debates en diferentes aspectos. La obra fue ubicada en el parque del Centenario —creado en 1883 y lugar principal de las celebraciones por la Independencia en 1910—, en el marco de una significativa modificación llevada a cabo en 1926 por el ministro de Obras Públicas, Laureano Gómez —quien sería luego presidente—, durante el gobierno de Pedro Nel Ospina.

La primera controversia alrededor de la escultura, reproducida por la prensa una semana después de su inauguración, se produjo por la desnudez de la imagen femenina. Rebeca, personaje bíblico cuya vida se relata en el Génesis, es representada como una mujer joven que lleva consigo un cántaro de agua puesto que, en el relato, ella que ejemplifica la fe y la bondad hacia el prójimo es elegida para ser la esposa de Isaac, mientras extrae agua de un pozo para dar de beber a un hombre mayor y sus camellos. Pese a tratarse de una figura religiosa, el tratamiento clásico de un desnudo generó cierta incomodidad entre los bogotanos. El contrato de ejecución de la obra reza: “El contratista se compromete a ejecutar y colocar por su cuenta y riesgo, en el lugar que le sea indicado, una estatua artística denominada ‘Rebeca’, de mármol blanco de Carrara (Italia). La estatua arrodillada tiene en la mano derecha un ánfora y en la izquierda una concha marina en posición de recoger agua del estanque. La base está adornada con flores de loto” (Monsalve 2012, 97). Puede decirse que la elección del desnudo fue más un criterio del artista en lugar de un aspecto indicado por el Estado. De cualquier manera, con cierta inconformidad o sin ella, Rebeca se convirtió en un referente espacial fundamental en la vida habitual de los bogotanos. Poco a poco se convirtió en un hito artístico y urbano, principalmente porque las transformaciones del parque en el año 1926, llevadas a cabo por Arturo Jaramillo y Roberto Martínez, la dotaron de un espacio de jardín, áreas arborizadas y alumbrado público. La escultura se emplazaba en un placentero estanque rodeado de árboles en cuyos alrededores se encontraban las esculturas de Francisco Antonio Cano (Yarumal, Antioquia, 1865-Bogotá, 1935) y el Templete al Libertador.

Las controversias con respecto a la pieza continuaron en relación con su autoría. Durante décadas circularon varias versiones sobre el creador y la adquisición de las piezas, que iban desde la compra por Laureano Gómez en París, la atribución al quindiano Roberto Henao Buriticá (Armenia, 1898-Bogotá, 1964) hecha por un periodista de forma errónea al momento de la muerte del artista y la adjudicación de la autoría a la Marmolería del italiano Tito Ricci. Todas estas opciones se mantuvieron y, de forma muy generalizada, se sostuvo la autoría de Henao Buriticá, hasta el año 2012, cuando la investigación de Juanita Monsalve Buriticá resolvió, a través de material de archivo, que la obra fue contratada por el Ministerio de Obras Públicas a Luis Luchinelli, representante de la Marmolería de Tito Ricci, quienes tienen el registro de una importación desde Italia (Monsalve 2012), aunque a la fecha no es claro si se trata de la escultura ya elaborada o del bloque de mármol. De otro lado, la pileta que rodea a Rebeca es una talla en piedra arenisca con una imagen, que se ha atribuido también a la Marmolería de Tito Ricci, con la representación de Poseidón.

Página opuesta:  
Fotografía: Gumersindo Cuéllar.  
La Rebeca del lago del Parque  
del Centenario. (1930). Biblioteca  
Luis Ángel Arango. FT1562 /  
brblaa797930-12/4/1.

Las polémicas no han cesado. En la década de los cincuenta, con la construcción de la carrera 10.<sup>a</sup> y la calle 26, el parque del Centenario quedó cercenado y la escultura, junto con la pileta, fue trasladada a su ubicación actual, entre la carrera 10.<sup>a</sup> y 13 y de la calle 25 a la 26. En el año 1958, cuando la pieza fue reubicada, los medios de comunicación ya predecían la suerte que le esperaba a Rebeca. Juanita Monsalve recoge en su trabajo cómo la prensa indicaba, para aquel entonces, que la fuente permanecería vacía y que la escultura sería ignorada y desatendida.

Foco de constantes intervenciones y acciones de mantenimiento, la escultura sigue siendo una pieza altamente vulnerable a múltiples aspectos, como las modificaciones de su entorno urbano, la pérdida de su ambiente natural, los efectos atmosféricos y las acciones vandálicas que, de manera frecuente, la hacen blanco de golpes y grafitis. Aun así, Rebeca mantiene una esencia poética que se esconde en una talla delicada de factura académica, en la que las proporciones y la sinuosidad de la postura son propias del conocimiento cuidadoso de la anatomía y, en particular, de la idealización clásica de la belleza, que claramente se pretendía mantener en la década de los veinte cuando nuevas exploraciones en el campo artístico empezaron a indicar el tránsito que se daría al poco tiempo hacia el arte moderno.



Fotografía: Edgar Gutiérrez-IDPC



La Rebeca del Lago del Parque del Centenario, Bogotá-Colombia

Foto: G. Guillen

## José María Espinosa Prieto

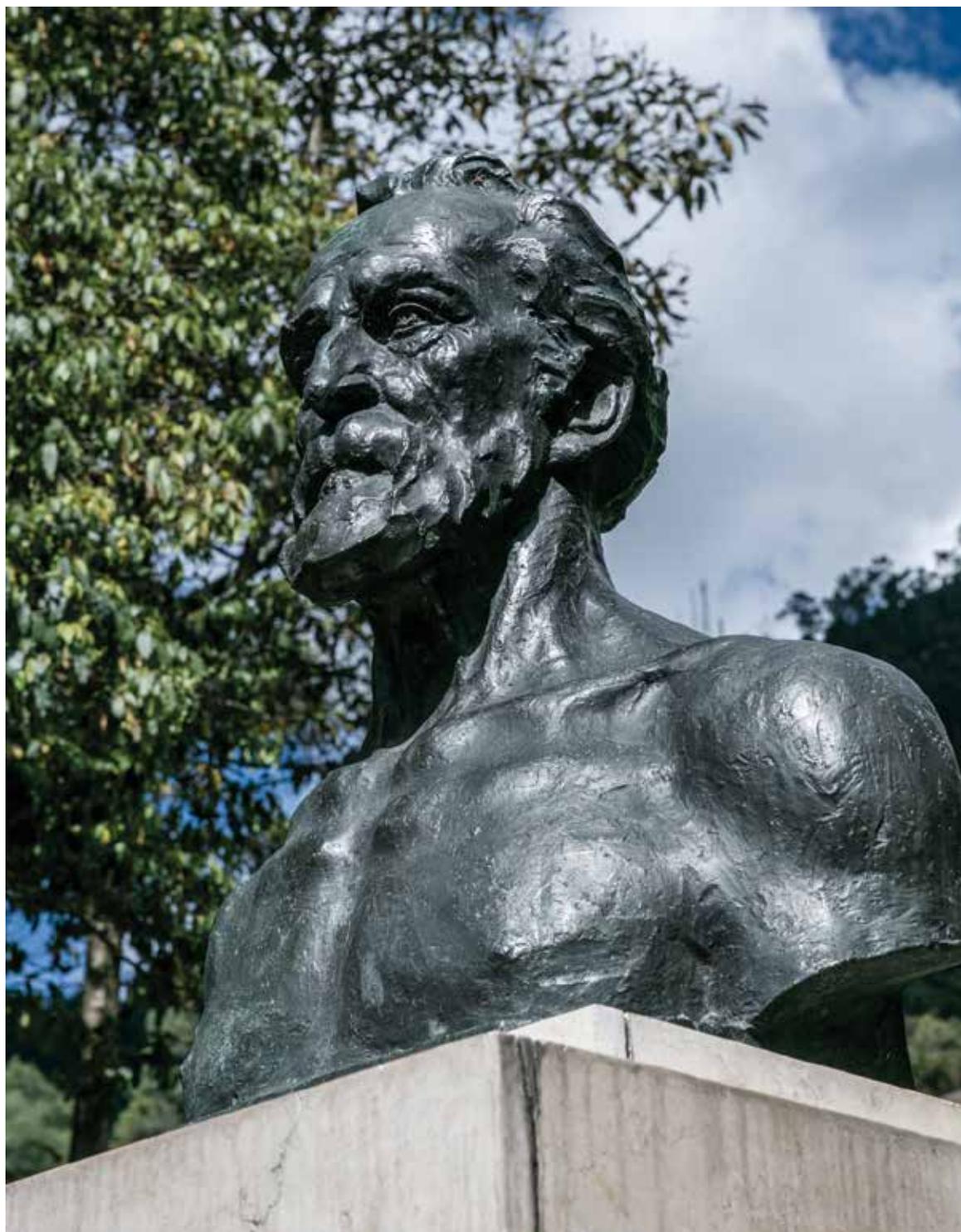
**BERNARDO VIECO ORTIZ**

1946

Bronce fundido con pedestal en piedra

0,63 x 0,56 x 0,41 m.

Carrera 1.a entre calle 19A y avenida calle 20

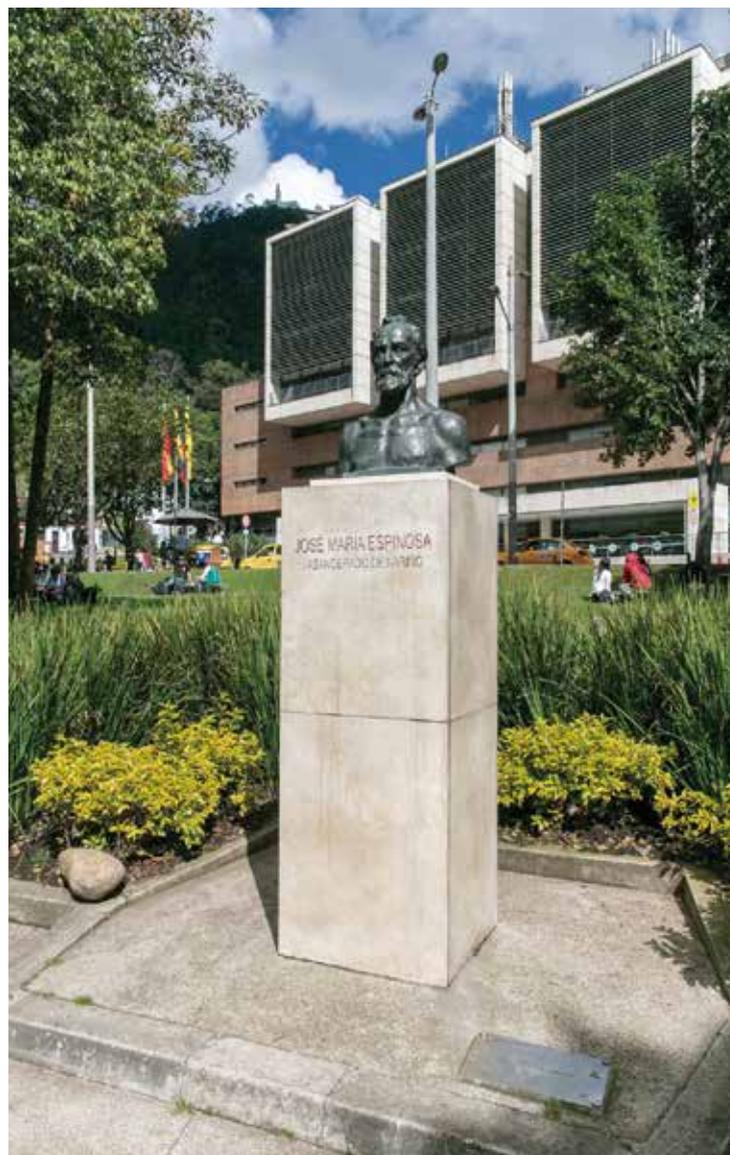


Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

Bernardo Vieco Ortiz (Medellín, 1886–1956), el autor de la obra, fue un continuador de las enseñanzas de escultura académica, siendo alumno y colaborador de Francisco Antonio Cano (Yarumal, Antioquia, 1865–Bogotá, 1935). Al igual que muchos de sus colegas, viajó a Europa para completar sus estudios después de haber aprendido las primeras lecciones de escultura en el territorio nacional, lo que configuraba una práctica tradicional dentro de la formación artística de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. A su regreso, fue director y dictó clases en la Escuela de Bellas Artes de Medellín, institución que había replicado Cano con la referencia de la Escuela de Bogotá, con una aguda visión sobre la importancia de la formación académica de artistas en la ciudad antioqueña y la relevancia de legitimación institucional en el ámbito artístico nacional al propiciar la generación de focos locales de enseñanza.

Adicionalmente, Vieco resolvió problemas para lograr fundiciones de bronce en el país, que hasta el momento debían mandarse a realizar a Europa, bien fuera en Francia, España o Italia. La escultura a José María Espinosa, fundida en el país, fue un encargo por disposición del Concejo de Bogotá en el año 1947, iniciativa apoyada por la Academia de Historia. La prensa del momento exaltó la característica de prócer de Espinosa al haber sido el abanderado de Nariño durante la Campaña del Sur. Sin embargo, Espinosa ha sido más referenciado en la actualidad como, quizás, el artista más sobresaliente de principios del siglo XIX, junto con Pedro José Figueroa.

Espinosa es ampliamente conocido por pintar las escenas de las batallas de la Independencia años después del establecimiento de la República y por ser el autor que establecería la imagen de la iconografía de Simón Bolívar, pues sus retratos del Libertador se tomaron como referencia y se replicaron cuantiosamente en las imágenes bolivarianas de finales siglo XIX, y luego en la celebración del centenario en 1910, de modo que se generó a través de las décadas una imagen con la que se distingue fácilmente al héroe patrio.



Fotografía: Carlos Lema-IDPC

## Julio Flórez

**LUIS PINTO MALDONADO**

1967

Bronce fundido

0,60 x 0,41 x 0,37 m.

Calle 60 con carrera 7.a



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

“Resurrecciones” fue el soneto del poeta colombiano Julio Flórez (Chiquinquirá, 1867-Usiacurí, 1923), que el propio artista Luis Pinto Maldonado (Bogotá, 1912-1997) decidió ubicar en el pedestal, diseñado por él, que acompañaba la escultura y que fue demolido en el 2004 por el Instituto de Desarrollo Urbano (IDU), durante las obras de remodelación del parque Antonio José de Sucre en la calle 60 con carrera 7.<sup>a</sup>.

La escultura en honor a Julio Flórez no fue la primera de la ciudad, pues ya se había realizado una por la artista Hena Rodríguez en 1939, localizada en el jardín, ya desaparecido, que llevó el nombre del poeta, al frente del Cementerio Central de Bogotá. Para la época, la imagen polémica de Flórez, quien en conjunto con sus amigos Calendario Obeso y José Asunción Silva ejercieron posturas que contradecían el ambiente conservador de la sociedad bogotana, había sido ya reivindicada y se reconocían sus aportes a la literatura colombiana del romanticismo.

La obra de Pinto Maldonado se enmarcó en la celebración del centenario del nacimiento del poeta en 1967. Aunque corría la década de los sesenta y las posturas artísticas ya consolidaban a los artistas modernos y a las primeras exploraciones del arte conceptual, Luis Pinto Maldonado seguía encarnando completamente los requisitos y habilidades de un artista académico que llevaba a la perfección las similitudes del personaje y su representación. Puede decirse, prácticamente, que Pinto Maldonado fue el último de los escultores formado dentro de la Escuela de Bellas Artes que aplicó al máximo la regla académica en materia escultórica y que se mantuvo activo hasta la década de los noventa, con encargos constates de bustos o piezas de cuerpo entero que perseguían la semejanza lo más fiel posible del protagonista. Pinto Maldonado es uno de los artistas con mayor cantidad de esculturas conmemorativas relacionadas con la vida y obra de algún personaje que se encuentran en la ciudad, lo que demuestra la persistencia del lenguaje académico, simultáneamente con otro tipo de propuestas en el espacio público de Bogotá.

*Algo se muere en mí todos los días;  
la hora que se aleja me arrebató,  
del tiempo en la insonora catarata,  
salud, amor, ensueños y alegrías.*

*Al evocar las ilusiones mías,  
pienso: “¡yo, no soy yo!” ¿por qué, insensata,  
la misma vida con su soplo mata  
mi antiguo ser, tras lentas agonías?*

*Soy un extraño ante mis propios ojos,  
un nuevo soñador, un peregrino  
que ayer pisaba flores y hoy... abrojos.*

*Y en todo instante, es tal mi desconcierto,  
que, ante mi muerte próxima, imagino  
que muchas veces en la vida... he muerto.*

Julio Flórez (“Resurrecciones”)



## La danzarina

**MIGUEL ALFONSO SOPÓ DUQUE**

1996

Bronce fundido

1,46 x 0,62 x 1,41 m.

Transversal 28 con calle 40



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

El rol de Miguel Sopó (Zipaquirá, 1918-Bogotá, 2014) en la escena del arte colombiano de las décadas del treinta al cincuenta ha sido escasamente estudiado y solo años antes de la muerte del artista, acontecida en 2014, se hizo una de las primeras aproximaciones que compendian su producción plástica (Padilla 2008). La generación de artistas que trabajaron en dicha época enfrentó un complejo escenario de ruptura de los preceptos académicos, que poco a poco se fueron modificando en los primeros dos lustros del siglo XX, y la transformación del lenguaje cada vez más autónomo que introdujo el arte moderno. Así mismo, confrontaron la consolidación de la crítica y los circuitos artísticos que se especializaron en las ideas de la vanguardia y la vinculación con los movimientos latinoamericanos.

Miguel Sopó se inserta justamente dentro de este contexto. La obra *La danzarina* aún guarda los principios de una composición triangular cuya cúspide es alcanzada por el brazo levantado hacia el cielo de la bailarina que sostiene un caracol en su mano, mientras la base la conforma el despliegue de sus piernas. La postura, a primera vista exagerada, guarda en sí una proporción clásica que corresponde a una de las tres esculturas con la que el artista participó en el V Salón Nacional de Artistas del año 1944. Sopó ganó en aquella oportunidad el primer premio de escultura con la obra *Maternidad*, tallada en piedra. *La danzarina* que se presentó es una talla en madera, que después el artista trasladaría a bronce en 1996 para ser colocada en el espacio público en el 2010. La pieza en madera produce una relación especial con el material que deja algunas huellas de la herramienta y la textura de la madera, mientras que estas características aparecen un poco más sutiles en la fundición en bronce. Precisamente, el material, la textura y la introducción de nuevas técnicas fueron algunos de los elementos explorados durante esta época y Sopó, uno de los iniciadores; aunque la posterior crítica moderna relegó fuertemente el trabajo de toda esta generación.



## Nuestra Señora de Guadalupe

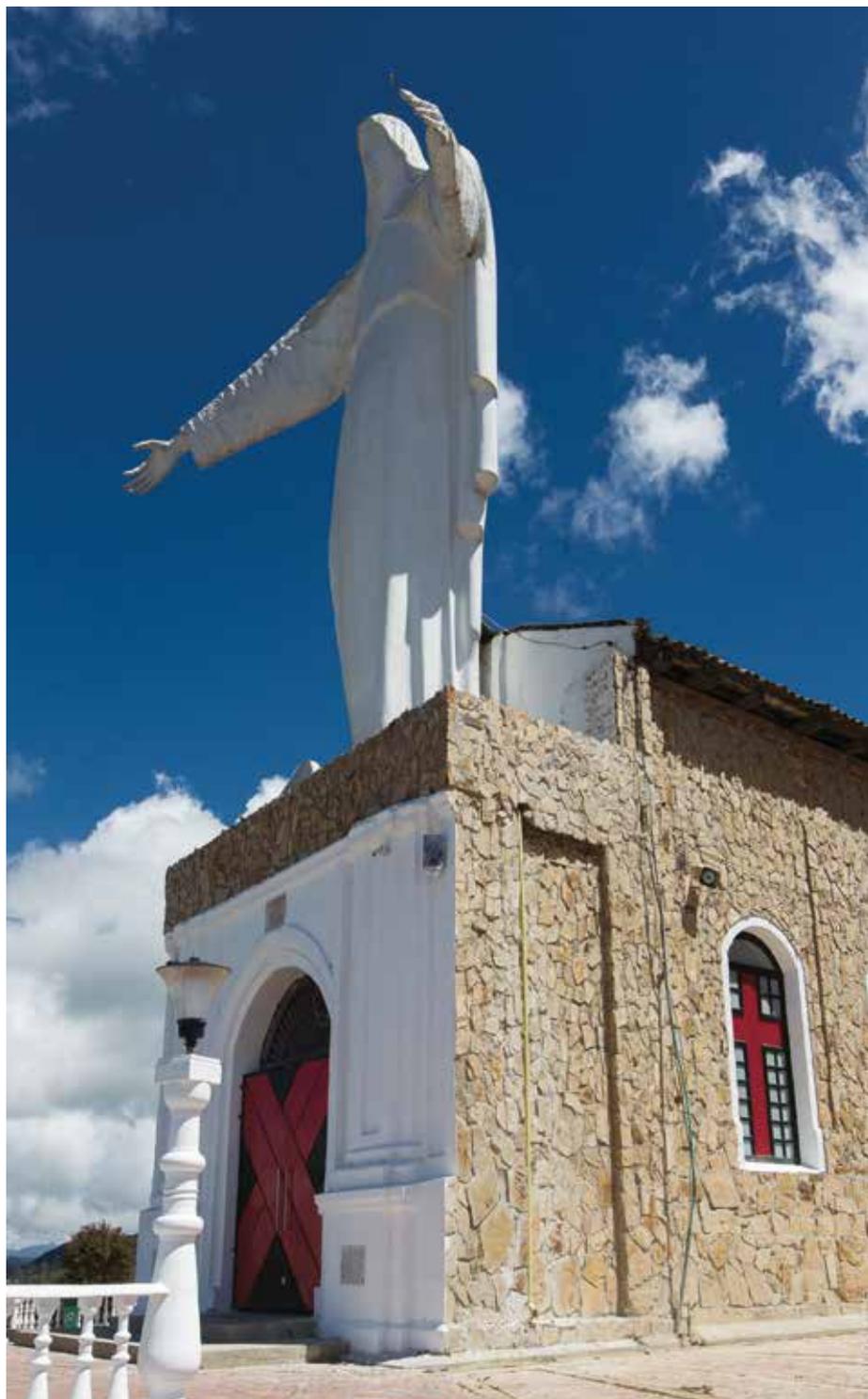
**GUSTAVO ARCILA URIBE**

1942-1946

Cemento armado

13,98 x 15,49 x 7,20 m.

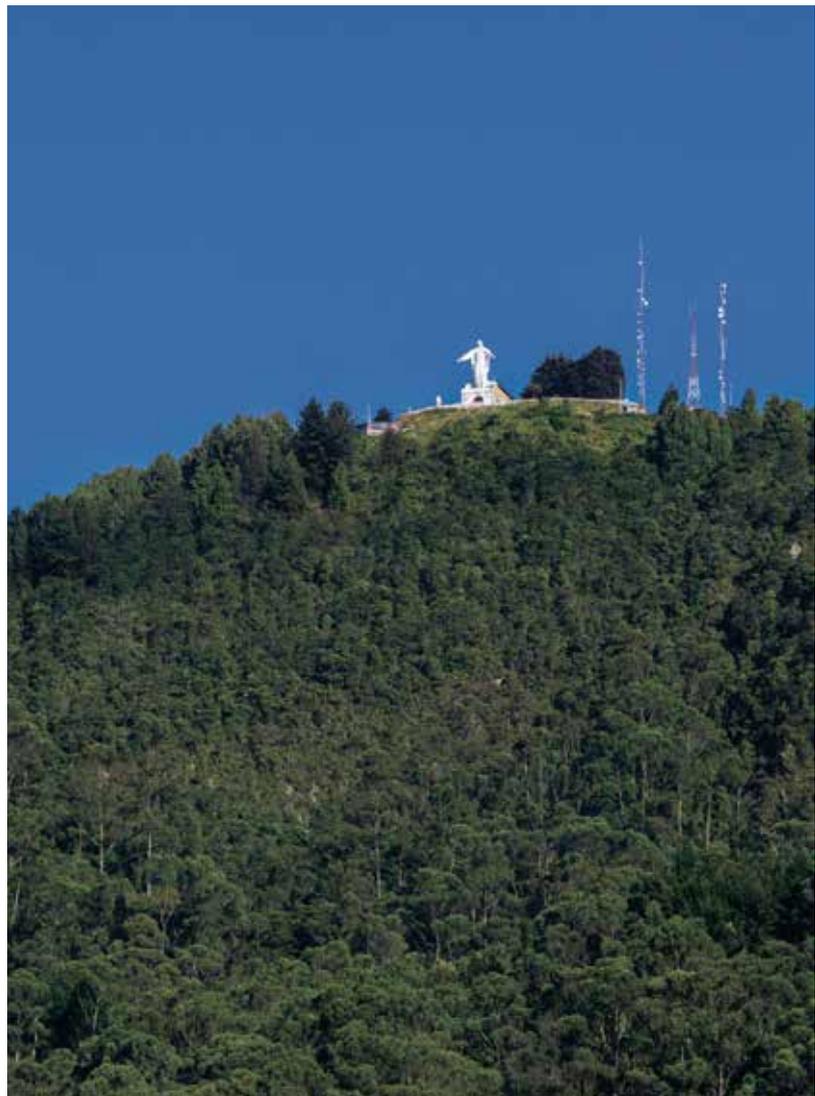
Kilómetro 5 vía Bogotá-Choachí



Fotografía: Carlos Lema-IDPC

La idea de una escultura monumental para el cerro de Guadalupe que bordea, junto con Monserrate, el costado oriental de la ciudad, se remonta a principios del siglo XX y empezó a tomar fuerza luego de la destrucción de la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe por un temblor en 1917. Desde aquel entonces se barajaron varias opciones, que incluían una talla en mármol o una pieza fundida en bronce, que hubieran costado una cuantiosa cantidad de dinero, si se tiene en cuenta la proporción de la pieza para que fuera visible desde la ciudad. En un principio, la obra fue encargada al artista español Antonio Rodríguez del Villar, quien por la misma época recibió el encargo para la realización del Monumento a Ricaurte. Sin embargo, la propuesta de realizar una Virgen María que coronara el cerro junto con la iglesia no se pudo concretar hasta 1942, cuando monseñor Murcia Riaño retomó la idea que su padre, Pablo E. Murcia, tesorero general de la República, había liderado veinte años atrás, para erigir una escultura en la cúspide del cerro (IDPC 2010).

Por medio de la configuración de un comité, se asignó al artista Gustavo Arcila Uribe (Rionegro, Antioquia, 1895–Bogotá, 1963) para la realización de la obra que tardó cuatro años en ejecutarse y fue finalmente inaugurada el 14 de julio de 1946. El artista se inclinó por una imagen de la Virgen María de 15 metros de altura, con los brazos extendidos hacia la ciudad, realizada con moldes y vaciada en cemento con estructura metálica. La selección de la técnica empleada por el artista sin duda respondió a las necesidades y a los retos constructivos que implicaba una pieza de tales dimensiones; trabajó a partir de módulos en su taller para que pudieran ser ensamblados directamente en el lugar. Aunque, para la época, la utilización del cemento era mucho más común que en los lustros anteriores, la inserción dentro de la producción escultórica era limitada y aún no se veía como material propio de las artes plásticas. De otro lado, Arcila Uribe, quien había estudiado en Estados Unidos y Europa, introdujo cierta simplicidad a las líneas de sus piezas, lo que generó que algunas de sus obras se fueran alejando de un lenguaje académico muy estricto hacia la síntesis de las formas, en concordancia con los procesos de cambio que se vivían en el campo artístico bogotano justo antes de la mitad del siglo.



Fotografía: Saúl Orduz. Colección Museo de Bogotá, Fondo Saúl Orduz. (02461)

## Mujer danzante

**MIGUEL ALFONSO SOPÓ DUQUE**

1958

Escultura en cemento

4,94 x 2,56 x 2,05 m.

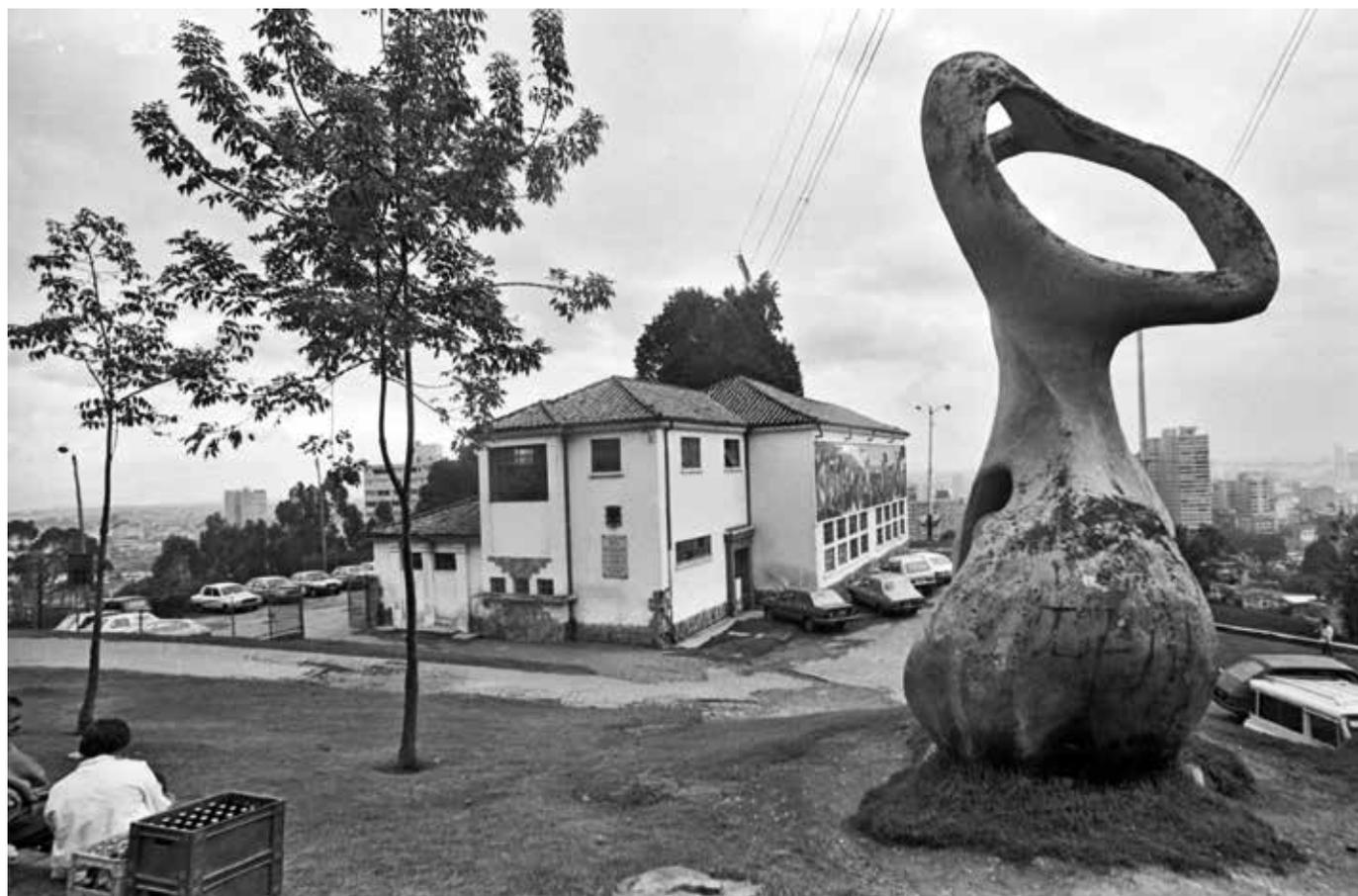
Calle 18 # 1-30 este



Fotografía: Margarita Mejía-IDPC

Durante la década de los cincuenta, Miguel Sopó (Zipaquirá, 1918-Bogotá, 2014) exploró lenguajes cercanos a la abstracción, aunque la crítica de la época y de las décadas siguientes lo vieran más encasillado dentro de las posturas académicas tradicionales. Si bien la mayoría de su obra está dentro de un marco figurativo, el artista también trabajó en la síntesis de la forma y la relación del volumen. Precisamente, esta indagación se condensa en *Mujer danzante*, ubicada sobre la avenida Circunvalar con calle 18, en las inmediaciones de la Media Torta.

La escultura, realizada en cemento con estructura metálica, es de las pocas en esta técnica dentro de la cuantiosa producción plástica de Miguel Sopó. La elección se debió, por un lado, a que se trata de un material durable para permanecer a la intemperie y, por otro, a las incursiones de nuevos materiales que durante la mitad del siglo se instauraron dentro del arte colombiano. Así mismo, *Mujer danzante* propone una relación entre el volumen y el vacío utilizando curvas que evocan cierto movimiento. Estas características las estaba trabajando el artista para estos años, en especial la utilización del volumen y la sinuosidad de las curvas. En 1958, antes de regresar al país después de representar a Colombia en la Bienal de Venecia, Sopó talló varias esculturas en mármol que guardan cierta similitud con la *Mujer danzante*, pues un volumen denso de material se suaviza con la curva e imprime una sensación más ligera. La *Mujer danzante*, donada a la ciudad por el artista, permite el juego entre la masa, las curvas y la exploración de vacíos, todos en formas orgánicas que generan un efecto de luz y sombra.



Fotografía: Manuel H. Colección Museo de Bogotá, Fondo Manuel H. (12278)

## Homenaje a Gandhi

**FELIZA BURSZTYN**

1971

Piezas en hierro soldadas

5,61 x 1,62 x 1,63 m.

Calle 100 con carrera 7.<sup>a</sup>



Fotografía: Carlos López-IDPC

Homenaje a Gandhi es, quizás, la pieza que implicó la mayor ruptura en el ámbito de la escultura en espacio público de Bogotá; y Feliza Bursztyn (Bogotá, 1933-París, 1982), a su vez, fue la artista cuyo lenguaje estableció el mayor quiebre en la esfera artística nacional en el periodo de los sesenta. Bursztyn realizó esta pieza en 1971, después de llevar más de una década explorando las construcciones a partir de chatarra que inició hacia finales de los años cincuenta. De forma tajante, la artista había abierto una nueva manera de expresión al trabajar con materiales que distaban de lo acostumbrado dentro de la plástica nacional. Prácticamente, Bursztyn trasladó elementos del mundo cotidiano como la chatarra, desechos de la sociedad industrializada que han perdido toda utilidad y que permanecen casi como ruinas o despojos de su materialidad, para llevarlos a una lectura que implica la construcción de nuevas formas, la textura donde los puntos de soldadura que sujetan las piezas son un elemento más de la composición y esculturas que en algunos casos se vinculan metafóricamente con los títulos, evocando una realidad diferente a la que se aprecia directamente en la obra. Por ello, a Feliza Bursztyn se le considera, junto con Bernardo Salcedo (Bogotá, 1939-Subachoque, 2007), una de las precursoras del arte conceptual en Colombia.

Homenaje a Gandhi es la primera escultura de arte moderno instalada en Bogotá, con el apoyo de Jorge Rojas —director de Colcultura en aquel entonces— (Torres y Delgadillo 2008), y es de las pocas obras de la artista de grandes dimensiones. Por supuesto, la obra generó varias reacciones en la prensa local y en la crítica especializada. Por un lado, se manifestó el descontento con la construcción y su material, reacción que varias de las obras de la artista despertaron, e incluso ella misma buscó provocar (Rubiano, 1983), y de otro lado, las declaraciones en torno a la libertad del lenguaje utilizado por Bursztyn y la expresión original e innovadora para el espacio urbano de aquella época.



## 16 torres

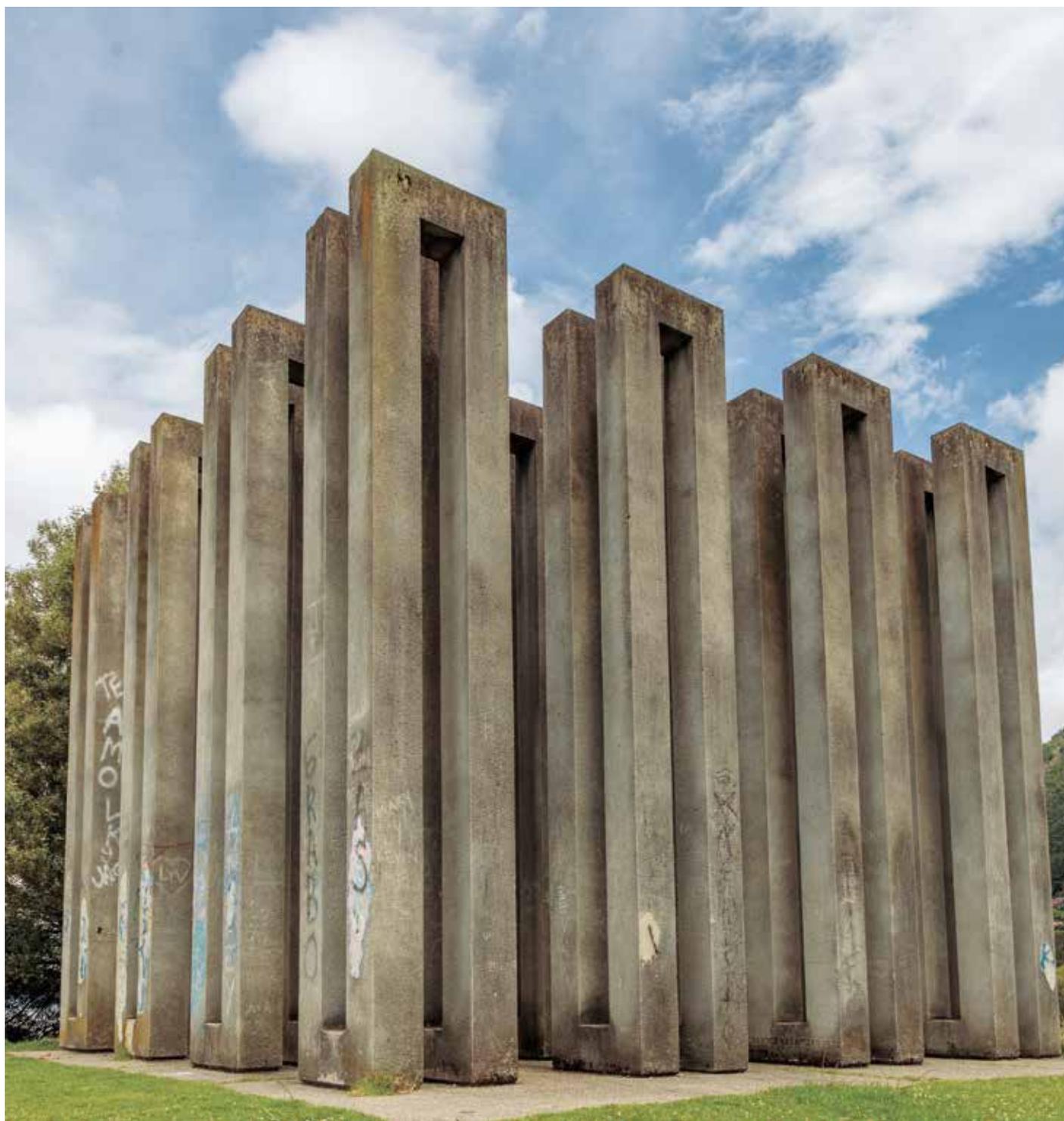
**EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR**

Ca. 1973

Escultura en concreto

5,35 x 7,35 x 7,35 m.

Zona oriental del parque Nacional. Carrera 6E con calle 35



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922-Bogotá, 2004) realizó esta obra, que también ha sido titulada Monumento a la ciudad, Monumento al silencio y Tótem en la cordillera (IDPC 2013), en 1973 o 1974<sup>1</sup>, siguiendo la misma solución de dos esculturas previas realizadas por el artista en Estados Unidos. Para principios de la década de los setenta, Ramírez Villamizar inicia la exploración de esculturas realizadas en concreto a la vista, a partir de diversos módulos rectangulares de forma vertical colocados siempre en forma cartesiana. La primera pieza, Cuatro torres, está compuesta por cuatro torres de módulos rectangulares con el mismo recurso que utilizaría dos años después en la escultura para Bogotá y fue realizada como parte de su invitación a participar en el II Simposio Internacional de Escultura de la Universidad de Vermont. La segunda obra, Columnata, realizada en Fort Tryon Park de Nueva York en 1972, recurre a las mismas cuatro torres de concreto, pero son ubicadas de manera diferente, aunque siempre sobre la idea de un manejo en ángulos rectos (Rubiano 1983).

En 1974, Ramírez Villamizar culminó la obra 16 torres, que donó a la ciudad y para cual contó con la colaboración de cementos El Diamante y la Acería Paz del Río. La obra es la expresión total de la abstracción geométrica y en ella el artista indaga sobre la relación de elementos opuestos. Por un lado, selecciona el alto de una colina en el Parque Nacional Enrique Olaya Herrera para ubicar la obra, donde la naturaleza, las montañas y los árboles contrastan con las torres de cemento que se elevan en un diálogo con la urbe que se aprecia a lo lejos, siguiendo un horizonte que a través del recorrido laberíntico de la obra se acentúa por las líneas verticales y horizontales de las torres. De hecho, el artista mencionará: “son piezas que pueden ser combinadas de muchas maneras, capaces de crear una idea de continuidad, superficies e interiores confundidos en una sola línea que puede cada espectador seguir indefinidamente con la vista” (citado en Torres y Delgadillo 2008, 164).



<sup>1</sup> Las fuentes no son claras con respecto a la fecha de elaboración de la escultura. Mientras que Torres y Delgadillo (2008) mencionan que la pieza se inauguró en 1973 (164), Vanegas (2007) asegura que fue en 1974, al regreso definitivo de Ramírez Villamizar al país (111).

## Nave espacial / Pájaro antediluviano

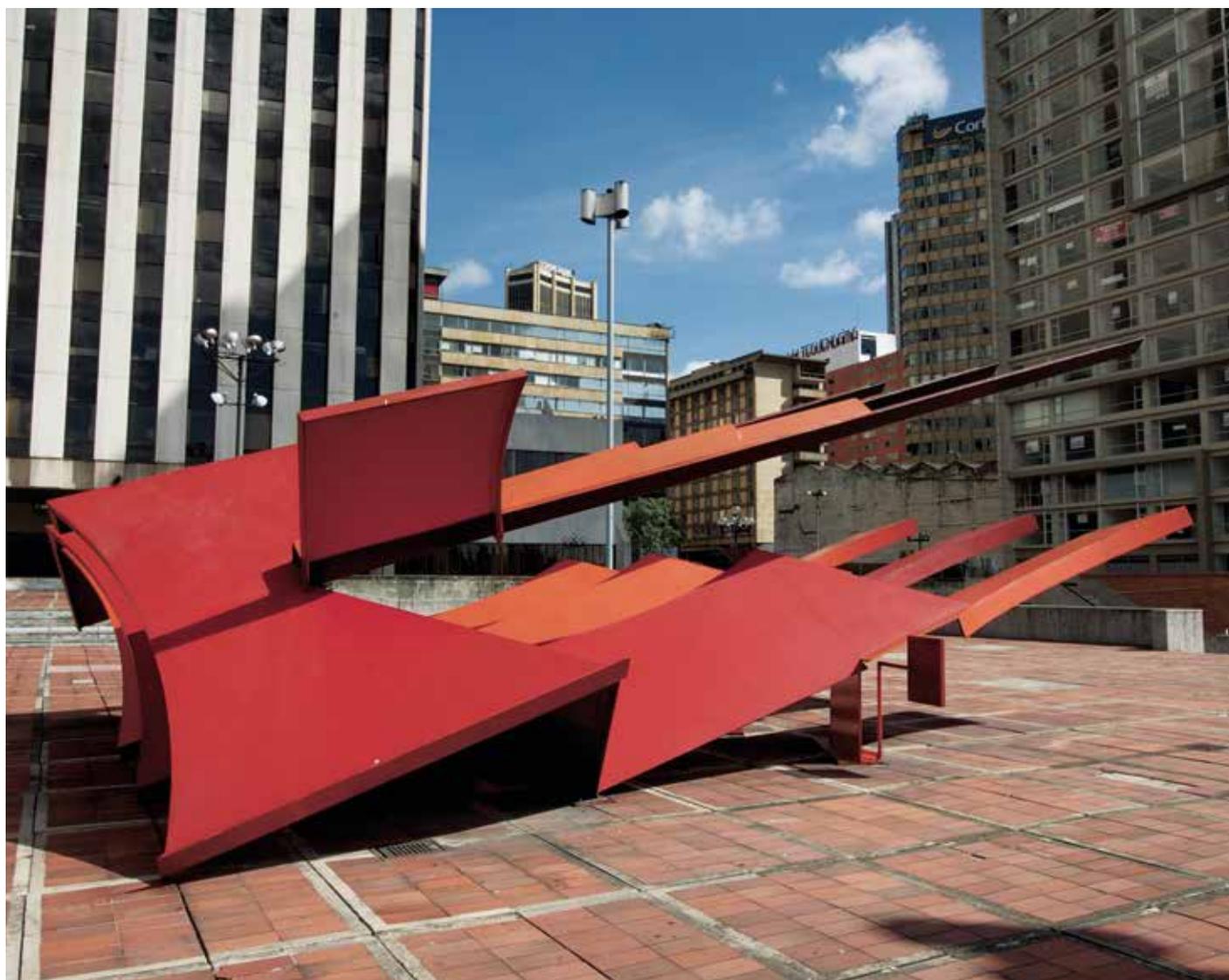
**EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR**

Ca. 1977

Láminas de acero policromado

5,39 x 10,70 x 7,40 m.

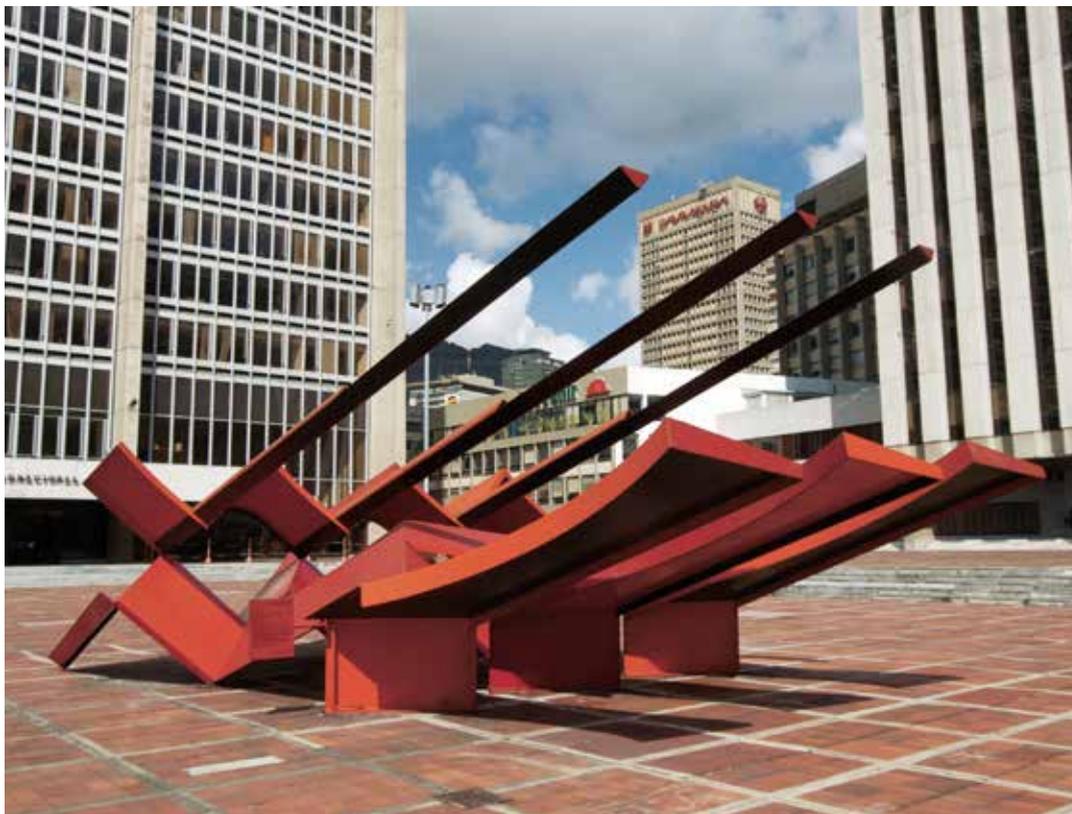
Centro de Convenciones Gonzalo Jiménez de Quesada, calle 26 # 13A-36



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

En palabras del mismo Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922-Bogotá, 2004), después de trabajar con figuras ortogonales y ángulos rectos, su mundo escultórico cambió al inclinar las líneas treinta grados (Rubiano 1983). Esta escultura condensa esa preocupación en la que continúa trabajando la progresión de diversos planos, combinados con la utilización, por vez primera, de diversos tonos de color en una sola obra, pues hasta el momento su trabajo se había mantenido principalmente monocromo.

La fecha de la escultura es debatida, pues algunas fuentes afirman que fue inaugurada en 1977 para el Centro de Comercio Internacional y luego trasladada, en 1980, a su ubicación actual, en la plazoleta del Centro de Convenciones Gonzalo Jiménez de Quezada (Torres y Delgadillo 2008, 175); mientras que otras aseguran que se trata de una pieza de 1978 y 1979 (Rubiano 1983; IDPC 2013). De cualquier modo, la pieza corresponde al periodo de finales de los setenta en que Ramírez Villamizar realizó esculturas con fuertes empujes diagonales y líneas rectas que se ubican transversalmente en las composiciones. Estas características imprimieron una fuerte dinámica que asciende evocando cierta ligereza, pese a que sus construcciones son de dimensiones y pesos considerables. De hecho, Nave espacial es una de las obras de mayor tamaño para la época y pesa aproximadamente 25 toneladas, razón por la cual se realizó por partes y luego fue ensamblada directamente en el lugar (Rubiano 1983). En un principio, fue denominada por el artista Pájaro antediluviano, por estar inspirada en los esqueletos primitivos de un ave, aunque luego fue denominada Nave espacial, asociándola a obras del artista que se titularon de dicha manera.



## Horizontes

**ÉDGAR NEGRET**

1994

Láminas de aluminio ensambladas con tornillos y tuercas pintadas

4 x 11,24 x 5,56 m.

Avenida calle 26 con carrera 108



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Esta escultura fue realizada por Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012) como parte de la instalación de varias obras de arte sobre el corredor vial de la avenida El Dorado en 1994, al que se le llamó Museo Vial. El artista seleccionó el lugar de emplazamiento de la obra desde el cual se veía un horizonte de árboles, hoy inexistente, que son evocados en la composición de la pieza.

Horizontes evidencia la coherencia que caracteriza toda la producción escultórica de Negret. Para principios de la década de los noventa, el artista trabaja un sinnúmero de obras en las que explora las combinaciones de los colores negro, verde, azul, púrpura y algunas pequeñas zonas de rojo. Se trata de obras con colores mate que, a excepción del negro, no se presentan de forma pura sino combinada, lo que da unos resultados menos brillantes a los que trabajó en los años setenta, tal y como aparecen en Horizontes.

La escultura mezcla dos aspectos característicos de la obra de Negret, al relacionar en la composición láminas metálicas ensambladas de forma ortogonal que generan ángulos rectos y formas circulares o semicirculares que rematan la pieza en la parte superior. Así mismo, tiene una disposición sinuosa en el espacio, a manera de una S, en el que se levanta cada una de las estructuras que se conectan entre sí. Esta particularidad genera un juego entre el vacío y las láminas y produce una proyección variante de la luz y la sombra a lo largo del día. Este detalle se ve acentuado por la visibilidad de la obra que fue pensada para una rotonda, lo que permite la observación por parte del espectador desde varios puntos.



## Caracol en crecimiento ilimitado

**EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR**

Ca.1977-1980

Láminas de hierro galvanizado policromadas

6,30 x 11, 59 x 9,34 m.

Av. calle 26 con carrera 66



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922-Bogotá, 2004) inició una prolífera producción de esculturas relacionadas con elementos de la naturaleza en 1977. Sus temas predilectos fueron los caracoles, cangrejos, flores, insectos y amonitas. De alguna manera, el mundo de la abstracción se abrió al encontrar geometría en la naturaleza. Las evocaciones se realizan principalmente por los títulos que el autor otorgó a las obras, pues estas siguen siendo abstracciones inspiradas en las formas naturales que se resumen en líneas rectas principales.

De 1977 a 1980, Ramírez Villamizar realiza varias construcciones basadas en el caracol, enfatizando el movimiento a través de la sucesión de formas que se desplazan. Este recurso fue ampliamente explorado por parte del autor desde su traslado a la tercera dimensión con la elaboración de los relieves al inicio de su producción escultórica. Caracol en crecimiento ilimitado toma, además, la referencia de la proporción áurea y, por ende, la secuencia de Fibonacci, para establecer la ubicación y la sucesión de las formas. La escultura, que se instaló en la entrada de la actual Secretaría de Educación, es una versión a escala monumental de otras piezas anteriores más pequeñas que se expusieron en la Biblioteca Nacional y en diversas exposiciones del artista.

*Empecé a descubrir la gran relación de mis obras con el caracol, con su crecimiento orgánico de gran belleza plástica.*

Eduardo Ramírez Villamizar (entrevista por María Isabel Mejía, 1977)



## Pórtico

**EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR**

1998

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

10 x 16,44 x 4,47 m.

Avenida Caracas con calle 6.ª



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Esta imponente escultura sintetiza muy claramente las múltiples preocupaciones de Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922-Bogotá, 2004) dentro de su producción escultórica. De un lado, la pieza evoca las puertas de entrada de la arquitectura prehispánica en las que el artista se inspira después de 1983, al visitar Machu Picchu, y, de otra parte, maneja la sucesión de planos en ascenso o descenso a través del manejo de proporciones que se escalonan. Además del movimiento que esta particularidad presupone, la exploración principal del artista radica en la forma, básicamente geométrica, que domina toda su obra. Así mismo, Pórtico evidencia la postura del autor al manejar el metal oxidado para que el paso del tiempo cambie la superficie de sus construcciones y la utilización de ligeras inclinaciones en diagonal para soportar la arcada y los dinteles trapezoidales. En resumen, Pórtico es una pieza que compendia en gran medida las indagaciones de Ramírez Villamizar a lo largo de su carrera como escultor, en términos de forma, material, textura y composición.

*Realmente lo único que ha interesado para mí siempre ha sido la forma.*

Eduardo Ramírez Villamizar

Pórtico fue una obra ideada en 1994 para ser ubicada en el acceso del Jardín Botánico de Cali, pero dicha iniciativa nunca llegó a concretarse. Posteriormente y dentro del proyecto de renovación urbana de la zona del Cartucho que generó la creación del Parque Tercer Milenio en Bogotá, fue instalada en 1998 en el sector suroccidental del parque, aunque su inauguración solo se llevó a cabo en el 2000, cuando se acabaron las obras de transformación de la zona.



## Dinamismo

**ÉDGAR NEGRET**

1974

Láminas de aluminio ensambladas con tornillos y tuercas pintadas

1,40 x 0,71 x 4 m.

Carrera 5.a # 15-80



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Después de Homenaje a Gandhi de Feliza Bursztyn (Bogotá, 1933-París, 1982) y el mismo año en que se realiza 16 torres de Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922-Bogotá, 2004), se instala Dinamismo, de Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012), en la plataforma de acceso al edificio de la actual Procuraduría General de la Nación, que para 1974 funcionaba como la sede del Banco Ganadero. La obra suscitó varios comentarios en la prensa local y las defensas de la crítica especializada, al igual que ocurrió tres años antes con la obra de Feliza Bursztyn. Sin embargo, la situación con Dinamismo fue más lejos pues, “después de encargada, la escultura es rechazada en octubre por los directivos del banco, quienes deciden retirarla; la obra es finalmente admitida por estos solo después de una fuerte presión de la opinión pública en la prensa” (Museo de Arte Moderno 2000, 11).

La obra demuestra los intereses del artista después de su regreso al país, luego de su estadía en Europa. Después de sus indagaciones con las láminas de metal y de los ensamblajes a la vista con tornillos y tuercas, así como de la construcción a partir de módulos, Negret gira y curva cada uno de estos, lo que imprime una sensación de secuencia o sucesión que requiere que el espectador se mueva alrededor de la escultura, propiciando que cada visual sea diferente. El título Dinamismo sintetiza muy claramente la exploración que para ese momento inicia el artista y que se mantendrá en varias de sus obras a partir de los setenta como un elemento fundamental. De otro lado, es una pieza cuyo color puro e intenso no pasa desapercibido, pues resalta en el contexto urbano en el que se emplaza. La monocromía fue también parte de las características de varias de las obras de Negret a lo largo de su vida, y evidencia que no hay una escisión entre las obras de arte de menor escala y aquellas que se ubican en el espacio público. De hecho, Negret es uno de los artistas modernos colombianos cuya obra entera, sea para interiores o exteriores, funciona de manera muy cohesionada, en la que no parece haber una modificación particular de su lenguaje en relación con el espacio urbano.



## Doble Victoria alada

**EDUARDO RAMÍREZ VILLAMIZAR**

1994

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

6,97 x 7,07 x 11,97 m cada una

Avenida El Dorado con carrera 109



Fotografías: Carlos Lema-IDPC

Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922–Bogotá, 2004) viajó a París en 1950 y compartió estudio con Édgar Negret (Popayán, 1920–Bogotá, 2012). Su permanencia en Francia solo duró dos años, pero fue definitiva para su trabajo posterior. Para aquel entonces, Ramírez Villamizar se concentró primordialmente en la pintura y su paso hacia las tres dimensiones la hizo unos años después con los trabajos de los relieves. Sin embargo, su paso por París fue decisivo pues, como el mismo artista expuso en varias entrevistas, la visita a los grandes museos, entre ellos el Louvre, le indicaron aspectos fundamentales en el vocabulario plástico.

La escultura de la Victoria de Samotracia que vio en aquella época es el trasfondo para realizar, en 1994, la obra Doble Victoria alada, para la iniciativa del Museo Vial en la avenida El Dorado. La pieza de Ramírez Villamizar es compleja desde el punto de vista espacial y estructural. En primera instancia, se trata de una obra que está dispuesta a ser traspasada por la avenida y cuyas partes se ubican de manera diagonal entre dos separadores viales. A lo lejos se genera una suerte de pórtico zigzagueante hacia el cielo, pero de cerca cada parte sigue un desplazamiento. De otro lado, la escultura eleva varios cuerpos rectos ensamblados en forma transversal, con gran parte de las aristas sujetadas hacia lo alto desde una base diagonal. Por su monumentalidad, la estructura de la obra contiene una gran complejidad técnica, que para la década de los noventa el artista trabajó en la serie de Aerolitos o en la Puerta a Machu Picchu, composiciones en las que priman las diagonales, trasladando los pesos hacia adelante.



## Rita 5:30 p. m.

**ENRIQUE GRAU ARAÚJO**

2000

Láminas de hierro soldadas y policromadas

5,11 x 2,13 x ,13 m.

Carrera 7.a con calle 37



Fotografías: Federico Gómez De los Ríos

Enrique Grau Araújo (Ciudad de Panamá, Panamá, 1920-Bogotá, 2004) produjo poca obra escultórica, y aquella para el espacio público fue bastante limitada. Hasta la donación, por parte de la Fundación Enrique Grau, de una obra en 2015, años después de la muerte del artista, Rita 5.30 p. m. fue la única pieza de Grau que se encontraba en Bogotá.

La figura de Rita, una prostituta siempre ataviada con un corsé, fue una imagen recurrente en la obra pictórica y en los dibujos de Enrique Grau desde la década de los ochenta. Robusta, como casi todos los personajes del artista, Rita es una mulata que se relaciona profundamente con el ambiente cartagenero en el que vivió el artista y que representa a varias horas del día en algunas de sus pinturas.

La escultura, que se inauguró en el 2000 como parte de los programas de recuperación del espacio público de la Alcaldía en la zona peatonal del parque Nacional, tiene una estructura sencilla. Se trata de dos siluetas de colores mate, en las que se destacan el sombrero azul y el corsé rosa, en láminas metálicas que se sostienen al colocarse perpendicularmente, generando una estructura en cruz de la misma imagen, por lo que es visible desde todos sus ángulos.



## Metamorfosis

**ÉDGAR NEGRET**

Ca. 1997

Láminas de hierro ensambladas con tornillos y tuercas pintadas

5,36 x 6,69 x 1,95 m.

Carrera 106 # 15D-25



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Édgar Negret (Popayán, 1920–Bogotá, 2012) realizó una amplia serie denominada Metamorfosis desde 1979. Las obras evocaron el fenómeno natural en el que se enfatiza el cambio de estado de algún elemento de la naturaleza, especialmente insectos, y que tuvieron consonancia con la serie de Crisálidas, en las que trabajó años después. Varias de las Metamorfosis comparten aspectos formales con la obra colocada en la Zona Franca de la ciudad de Bogotá, cuya fecha de elaboración no es muy clara, de modo que se asume el dato de apertura de esa área de la zona comercial.

La serie Metamorfosis consiste en piezas que fueron concebidas a manera de paneles sobre los que se sobreponen varias láminas que se despliegan hacia los lados, como una suerte de relieve. Los colores, principalmente mates, no son puros sino mezclados en su mayoría, y dan un resultado de tonalidades medias en términos de la vibración y luminosidad del color. El negro es el color dominante y, en general, la base de las construcciones. En todas las obras de la serie, al igual que ocurre con la pieza en el espacio público, las láminas se doblan sutilmente en extensiones largas, en lugar de construir la escultura a partir de módulos más pequeños que se repiten en progresión, como lo hizo el artista en parte de su producción escultórica. Esta particularidad imprime un sentido de fluidez que se expande hacia los lados y enfatiza la verticalidad sobre la que se construye la obra.



## Hombre a caballo

**FERNANDO BOTERO**

1999

Bronce fundido y patinado

3,55 x 2,48 x 1,79 m.

Parque Metropolitano El Renacimiento, avenida calle 26 # 19B-55



Fotografías: Margarita Mejía-IDFC

El hombre a caballo es un tema recurrente dentro de la obra pictórica y los dibujos de Fernando Botero (Medellín, 1932), quien se destaca internacionalmente por su lenguaje centrado en el juego de proporciones. La escultura, que se encuentra a la entrada del parque El Renacimiento, es la única hasta el momento de este autor situada en el espacio público en la ciudad de Bogotá, aunque el artista es ampliamente conocido por su cuantiosa obra en varias ciudades del mundo. La escultura que se encuentra en Bogotá es la segunda de una fundición de tres piezas idénticas. La primera de ellas se encuentra en Clayton, Missouri, Estados Unidos, y la tercera en el hotel LH de Montreal, Canadá (IDPC 2015). Al igual que algunos de los artistas colombianos modernos que tienen obras en el espacio público de la ciudad, como Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012) o Enrique Grau Araújo (Ciudad de Panamá, Panamá, 1920-Bogotá, 2004), la pieza de Botero es un traslado de las obras que el autor realiza para interiores, como galerías y museos, al espacio urbano, pero esta no es una variable determinante en la concepción de la obra. Por ello, sus piezas se han articulado a exposiciones en el espacio público y no para el contexto urbano.

La escultura presenta el vocabulario con el que se identifica el estilo de Botero, una relación entre las proporciones de las figuras y los detalles. Por ejemplo, del hombre con sus manos y pies o con los ojos y nariz al igual que ocurre con el caballo y sus orejas. La figura tiene una referencia concreta a los recuerdos del padre del artista montando a caballo en el ambiente rural antioqueño donde Botero pasó su infancia (Padilla 2012).



## La gran mariposa

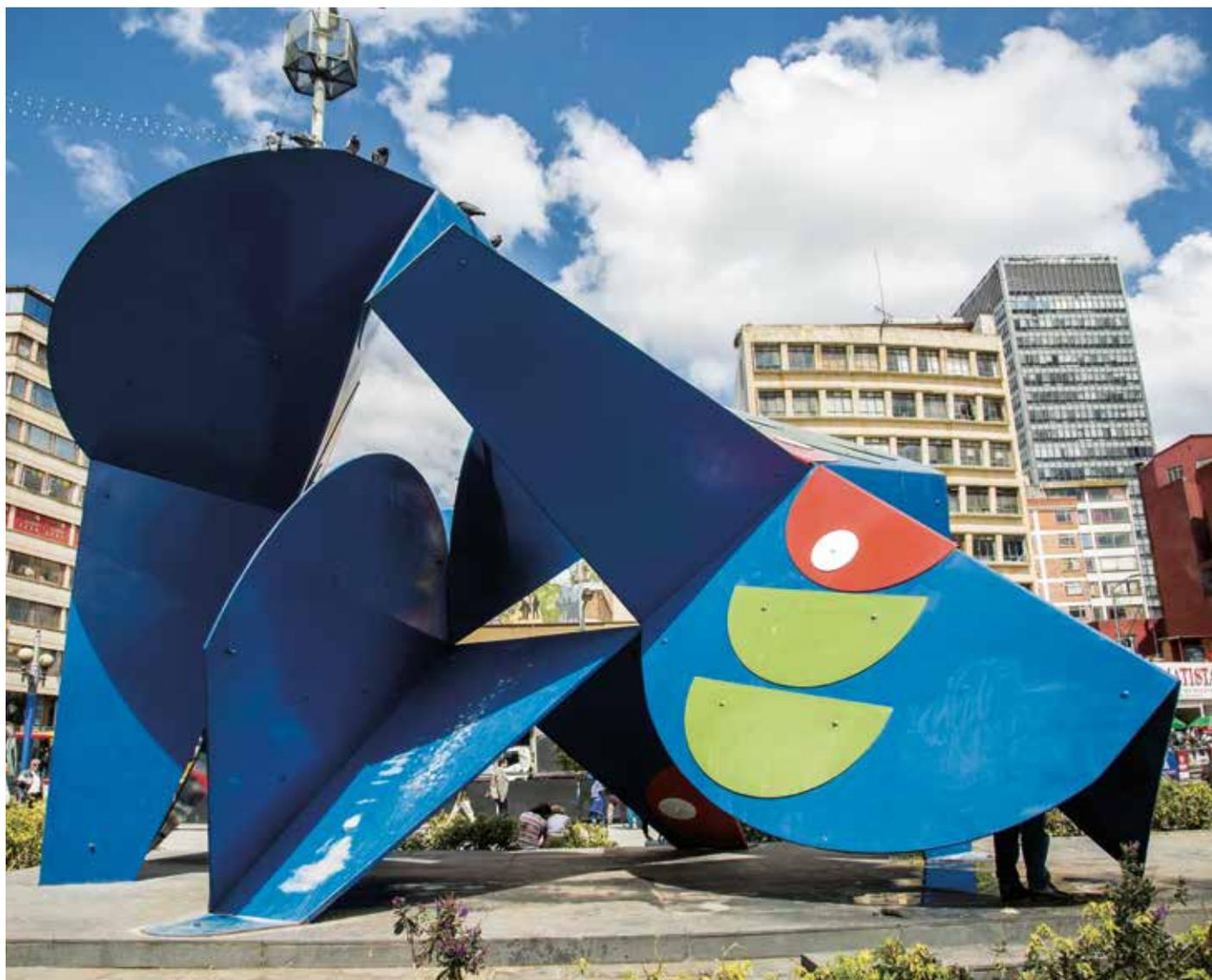
**ÉDGAR NEGRET**

2000

Láminas de hierro ensambladas con tornillos y tuercas pintadas

3,41 x 5,68 x 4,84 m.

Plaza de San Victorino, avenida Jiménez entre carreras 11 y 12



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

La gran mariposa es, quizás, la obra más icónica del artista Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012) en la ciudad de Bogotá. Aunque la pieza *Dinamismo* de 1974 es la escultura del autor que marca la introducción del arte moderno en el espacio público en Bogotá, junto con *Homenaje a Gandhi* de Feliza Bursztyn (Bogotá, 1933-París, 1982) y 16 torres de Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922-Bogotá, 2004), *La gran mariposa* se ha convertido en un hito visual dentro de la plaza de San Victorino, donde se localiza.

En primera instancia, se trata de la pieza más monumental que llegó a realizar Negret, gracias al encargo directo de la Alcaldía como parte del programa de renovación urbana y recuperación del espacio público, y fue inaugurada en el 2000. De otro lado, la policromía de la obra resalta dentro del contexto urbano en el que se emplaza. En esta escultura, Negret vuelve a los colores brillantes y puros, utilizando un azul que vibra en el entorno, y retoma las referencias tanto de la naturaleza, como en sus series *Metamorfosis* y *Crisálidas*, como de los referentes prehispánicos que dominaron gran parte de su producción escultórica. Adicionalmente, construye la pieza a partir de los ángulos de las láminas metálicas que se despliegan en diversas direcciones, pero sin la utilización de la repetición de los módulos que caracterizó sus obras más tempranas.

La obra, que se ubica sobre una base con un pequeño jardín en el que el espectador se puede sentar y una pileta de agua que evoca el espejo de agua del río San Francisco desarrollada por Rogelio Salmons (París, 1929-Bogotá, 2007), a lo largo de la avenida Jiménez, no causó el revuelo crítico que provocaron las obras de los artistas en la década de los setenta, lo que evidencia una aceptación del arte moderno dentro del paisaje urbano y el estatuto oficial (Vanegas 2007).



## Vigilante

**ÉDGAR NEGRET**

1978

Láminas de aluminio ensambladas con tornillos y tuercas pintadas

3,15 x 4,10 x 3 m.

Patio central de la Presidencia de la República, Carreras 7.ª y 8.a entre calles 8.ª y 9.ª



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

La obra *Vigilante*, al igual que *Dinamismo* de Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012), no estuvo exenta de polémica, pues varios ministros solicitaron retirar la obra después de la modificación de la plaza de Armas del Palacio de Nariño llevada a cabo en 1979. Sin embargo, la exposición de la crítica en la prensa local logró mantener la obra en su lugar.

La pieza corresponde al momento en el que Negret trabajó a partir de la construcción de módulos que se repiten en una progresión de planos sobre los que se desplazan o giran, generando la sensación de movimiento y fluidez. La solución compositiva a través de módulos hace parte de la producción del artista desde su llegada al país, después de pasar varios años en Europa y como parte de su exploración de la construcción relacionada con la máquina y la tecnología. En esta indagación, Negret otorga especial importancia a las láminas metálicas y a la manera del ensamblaje, así como al uso de la monocromía de colores puros, dentro de los que resalta particularmente el color rojo que contrasta con el entorno de la obra y con los virajes que cobra esa sola tonalidad de acuerdo con la forma en que reciba la luz solar. Este recurso lo utilizaría en varias de sus obras, entre ellas *La gran cascada*, que se instaló en las inmediaciones del parque El Virrey.



## El viajero

**ANTONIO SEGÚI**

1994

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

7,61 x 9,70 x 0,71 m.

Avenida calle 26 con carrera 107



Fotografías: Carlos Lema-IDFC

Si algo caracteriza la obra de Antonio Seguí (Córdoba, Argentina, 1934) son el humor y la ironía que inevitablemente terminan produciendo una sonrisa. Su producción escultórica es mucho menor, comparada con la amplísima gama de pintura y trabajo gráfico, en el que más se lo conoce por trasladarse al lenguaje del cómic y la caricatura. Las figuras de sus composiciones son tipificaciones caricaturizadas del hombre actual que vive y transita en el caos de la ciudad moderna. El ejecutivo apresurado, el desempleado desilusionado, el hombre con las manos en los bolsillos que parece caminar sin rumbo, el perro rabioso que ladra en una calle, los edificios y vehículos conforman una imagen irónica de la actualidad. Las cabezas son exageradas, siguiendo las particularidades de la caricatura europea, y los objetos representados se dividen en franjas de diversos colores que llevan a relacionar su obra con la de los expresionistas alemanes de principios de siglo XX.

*Con el arte uno puede decir cosas fácilmente.*

*Es la única forma de combatir seriamente.*

Antonio Seguí

El viajero es uno de esos personajes comunes dentro de la obra de Seguí, con su andar ligero y de afán, la corbata al viento y su maletín que sin mayor esfuerzo se interpreta y de manera irónica señala el tiempo de la ciudad contemporánea. La ubicación, frente al Puente Aéreo y a pocos metros del aeropuerto, no puede ser más dicente sobre la metáfora sencilla del viajero que va y viene en medio del tráfico y de un lugar al otro.

La escultura fue instalada en 1994 como parte de las iniciativas del Museo Vial de la avenida El Dorado y existe una pieza similar donada a la ciudad de Pereira por el ex presidente César Gaviria. Antonio Seguí continuó con la idea de producir esculturas para el espacio público, realizando varias obras de viajeros para Córdoba, Argentina, su ciudad natal.



## Ventana

**CARLOS ROJAS GONZÁLEZ**

1994

Láminas de hierro soldadas y oxidadas. 9,06 x  
143,10 x 2,50 m.

Avenida calle 26 con carrera 85



Fotografía: Carlos Lema-IDPC

La característica que se destaca de Ventana, de Carlos Rojas González (Facatativá, Cundinamarca 1933–Bogotá, 1997) son el encuadre y, por ende, la perspectiva con la que se invita a observar al espectador. En esta obra se hace evidente la formación arquitectónica y artística de Rojas, pues la preocupación primordial giró en torno al marco visual generado a partir de la evocación del vano de una ventana.

Carlos Rojas inició su trabajo escultórico basado en los marcos de las puertas y ventanas en 1972, que llevaron a construcciones más complejas a lo largo de esa década, con series como Límites y limitaciones. Ventana es una pieza de 1994, parte del Museo Vial de la avenida El Dorado, en la que Rojas retoma sus indagaciones de tres lustros anteriores. Según el artista, el trabajo a partir de las enmarcaciones surgió de la observación a través de las ventanas en Nueva York, siendo consciente de la manera en que se encuadraba la mirada. Adicionalmente, el artista también produjo obras íntimamente relacionadas con la naturaleza, lo que de manera sutil presenta esta obra al dirigir la visión hacia los cerros orientales. Debido a esta característica, Ventana debió ser reubicada unos metros adelante de su emplazamiento original, debido a la construcción del puente vehicular de la avenida Ciudad de Cali que obstruyó la visual propuesta por la obra.



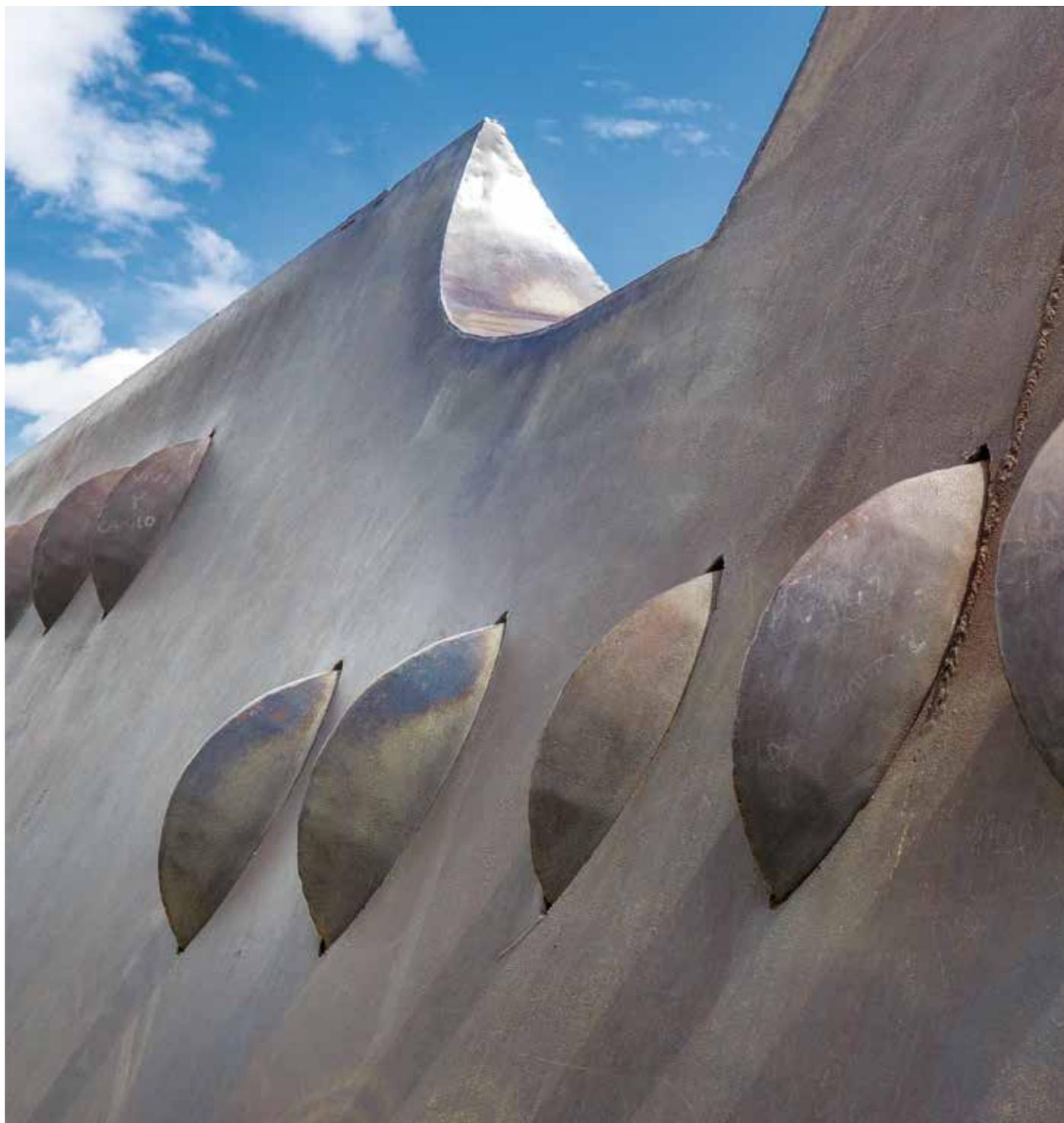
## Patillas de la cordialidad

**ANA MERCEDES HOYOS**

2000

Láminas de hierro soldadas y oxidadas  
2,86 x 2 x 8,10 m.

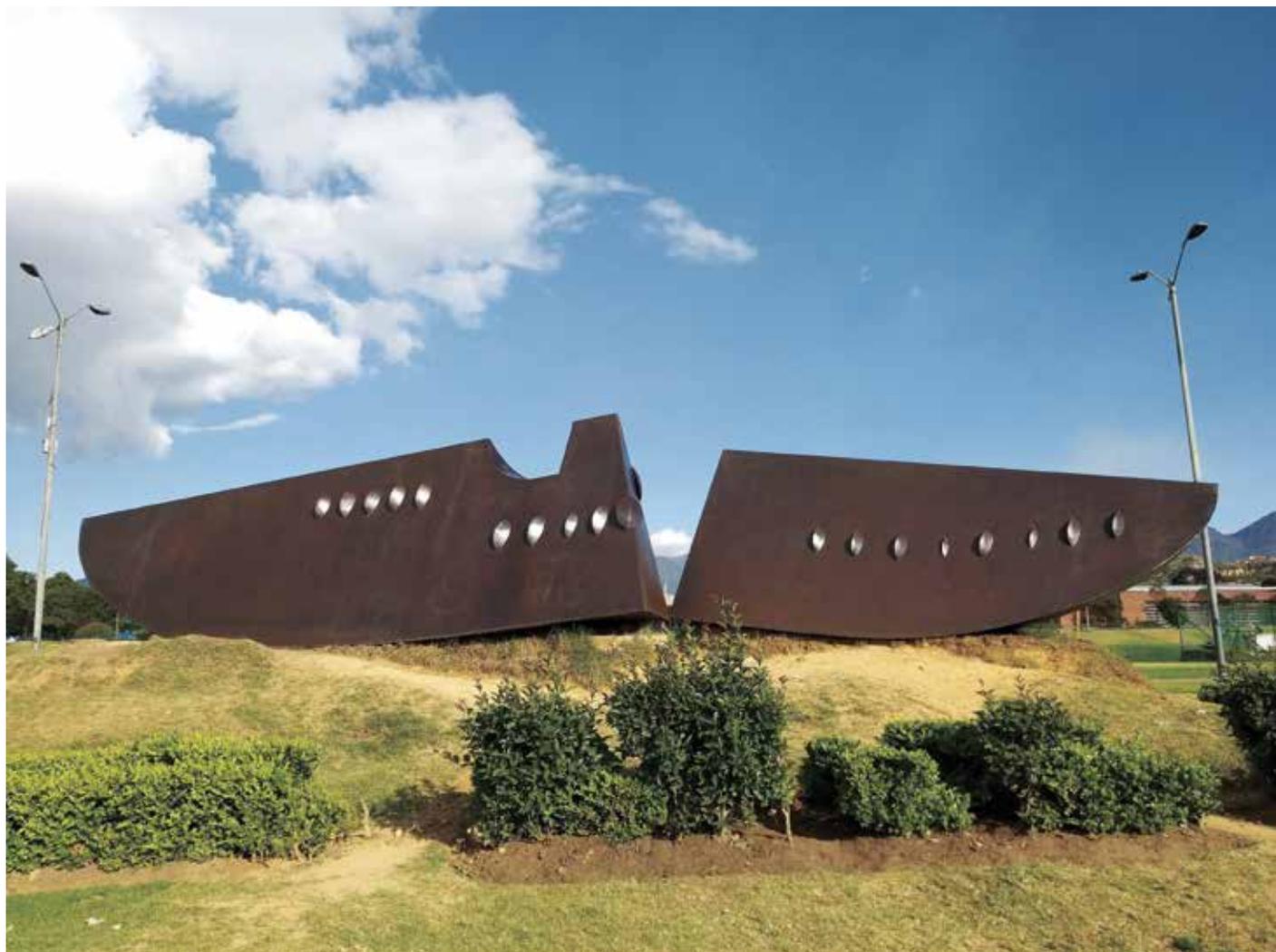
Parque El Tunal, calle 48C sur # 22D-81



Fotografías: Édgar Gutiérrez-IDPC

Patillas de la cordialidad es una de las obras que la Alcaldía Mayor adquirió dentro del programa de renovación urbana y recuperación del espacio público, junto con Pórtico de Eduardo Ramírez Villamizar (Pamplona, Norte de Santander, 1922-Bogotá, 2004), La gran mariposa de Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012), Rita 5:30 p. m. de Enrique Grau Araujo (Ciudad de Panamá, Panamá, 1920-Bogotá, 2004) y Alameda de Bernardo Salcedo (Bogotá, 1939-Subachoque, 2007).

La escultura fue inaugurada en el año 2000 y está inspirada en dos trozos partidos de una patilla o sandía que la artista vio y fotografió en las ventas populares de frutas sobre las carreteras de la costa caribe colombiana, y que fueron tema recurrente de sus pinturas y grabados. Ana Mercedes Hoyos (Bogotá, 1942-2014) se caracterizó por trabajar alrededor de temas cotidianos de la costa, destacando las actividades de las comunidades afrodescendientes, las frutas y la fauna caribe. En el tratamiento de los temas, optó por la síntesis y el color fuerte y contrastado que ha permitido una vinculación muy directa de su obra con el arte pop de la década de los sesenta. Un elemento adicional que enfatizó en sus obras fue el encuadre cercano, fijando la mirada en los detalles desde ángulos particulares, como picados y contrapicados, que evidencian el recurso fotográfico como parte del proceso creativo.



## Piano de luna

**CLAUDIA HAKIM**

2000

Aceros ensamblados y soldados

2,03 x 6, 52 x 2,86 m.

Carrera 7.a # 116-4



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

La obra en espacio público de Bogotá de Claudia Hakim (Bogotá, 1953) se ha caracterizado por una conexión con la música, bien sea evocando los instrumentos u objetos relacionados con la práctica musical, como es el caso de Piano de luna, o insinuando el tiempo y el movimiento. La escultura toma como referencia teclas de un piano, atriles y disposiciones corales, sugeridos a través de elementos verticales de láminas metálicas que se elevan y en cuya cúspide se intersectan con una lámina en forma de media luna de forma perpendicular. En una sensación casi musical, la luz del sol a lo largo del día va proyectando las sombras sobre las superficies oblicuas de la parte superior de las verticales, en una suerte de partitura visual.

La obra fue concebida en el 2000 como parte de una exposición temporal al aire libre denominada "Cultura es-cultura", que se ubicó en el parque Nacional y luego se instaló en el Parque Central Bavaria. Finalmente, la dirección de Espacio Público de Planeación Distrital solicitó la adquisición de la obra para el predio del Acueducto en la calle 116 con Carrera 7.<sup>3</sup>, lugar en que se encuentra en la actualidad.



## Sin título

**JOHN CASTLES**

1984

Láminas de acero soldadas y oxidadas

4,44 x 6,78 x 6,07 m.

Carrera 7.a # 27-02



Obra de 1984. Fotografía: Hanz Rippe-IDPC

Gran parte de la escultura moderna en Bogotá ha correspondido a un traslado natural de la producción plástica de los artistas hacia el espacio público, donde no siempre las obras han sido creadas pensando en el entorno circundante. Empero, las ocho esculturas de John Castles Gil (Barranquilla, 1946) en la ciudad guardan una profunda relación con el espacio, y los principios de construcción, equilibrio y peso de sus obras responden a un pensamiento arquitectónico (Rubiano 1983). Castles inicia su producción escultórica en la década de los setenta, luego de su formación como arquitecto, y expone en varias oportunidades con la generación de los artistas modernos. Sus piezas iniciales guardan cierta relación con las búsquedas de Édgar Negret (Popayán, 1920-Bogotá, 2012), pero hacia 1976 van adquiriendo un lenguaje más minimalista, utilizando las láminas metálicas que se oxidan libremente a la intemperie (Rubiano, 1983).

*La arquitectura me ha permitido buscar la simplificación, el minimalismo y la depuración como elementos fundamentales de mi arte.*

John Castles

Las obras compuestas por varias piezas metálicas, como aquellas sin título que se ubican en la carrera 7.<sup>a</sup> con calle 27 y sobre la calle 26 con carrera 35 frente al edificio de la Lotería de Bogotá, guardan una relación cuidadosa entre cada parte, y exploran las características del material en un sentido estructural; mientras que piezas más tardías, como Oriente de 1990, ubicada en la plazoleta del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Espira de 1993, en el parque Rosales, o Américas de 1997, en la plazoleta de Compensar sobre la avenida 68, indagan sobre la sensación de ligereza y flexibilidad del material, girando y curvando toneladas de acero. Los últimos trabajos de Castles, como Escalonado de 2016, perteneciente a la colección del Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU) del Banco de la República, indagan en una compenetración con la arquitectura detallada y delicada, encajando perfectamente una lámina de acero con una sutil curvatura sobre las escaleras de entrada del museo, lo que convierte a la pieza en una obra site-specific de gran fluidez descendente.



**JOHN CASTLES GIL**  
1979  
Láminas de hierro soldadas y oxidadas  
1,82 x 1,92 x 1,92 m.  
Carrera 35 # 26-14

## Mujeres con alas y ruedas n.os 1, 2 y 3

**JIM AMARAL**

1996

Bronce fundido y patinado

5,12 x 2,15 x 2,87 m.

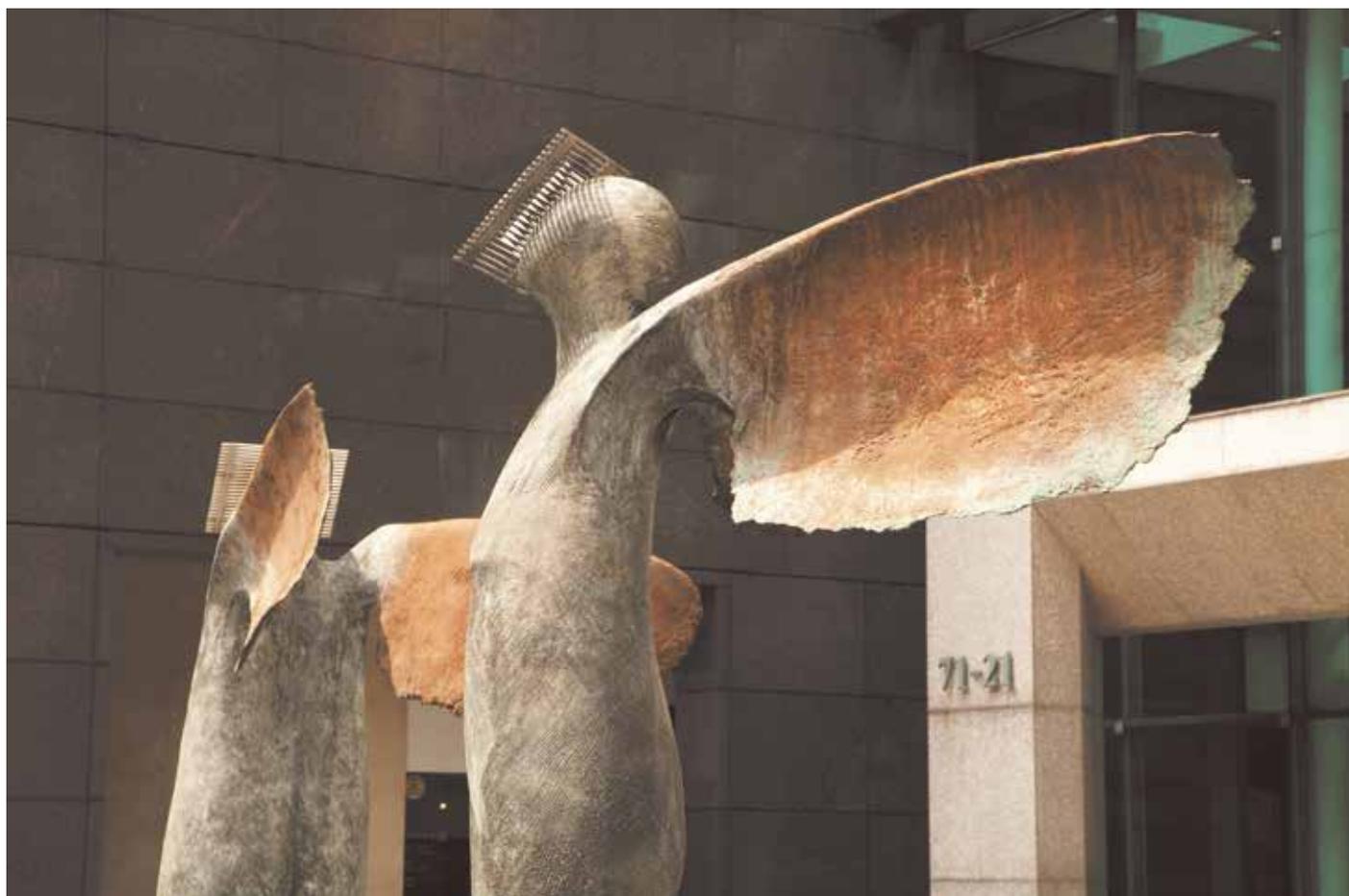
Carrera 7.a # 71-21



Fotografías: Margarita Mejía-IDPC

El centro de los intereses plásticos de la producción escultórica de Jim Amaral (Pleasanton, Estados Unidos, 1933) es la figura humana en una exploración casi existencial sobre las transformaciones del ser. Su obra evoca vinculaciones duales de la figura humana con elementos terrenales, espirituales, divinos, tecnológicos, naturales, orgánicos, industriales, entre otros. Se trata de una constante búsqueda del ser humano en su propia vida. Para ello, el artista usa una suerte de uniones y ensamblajes de elementos que se ligan a la figura en un juego metafórico sobre la existencia.

Parte de la producción del artista incluye la elaboración de objetos de uso cotidiano, como mesas, cajas o campanas, así como también una serie de armaduras que denotan la huella del individuo y que se mezclan con elementos modernos en una indagación sobre la identidad del sujeto. Mujeres con alas y ruedas n.os 1, 2 y 3 presenta esa relación del sujeto con lo terrenal y celestial, lo tecnológico y natural, colocado sobre un espejo de agua con una base de rocas de río, que generan un complemento visual a las esculturas que parecen flotar sobre el agua.



## Stylos

**RONNY VAYDA**

2007

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

5,65 x 1,40 x 1,40 m.

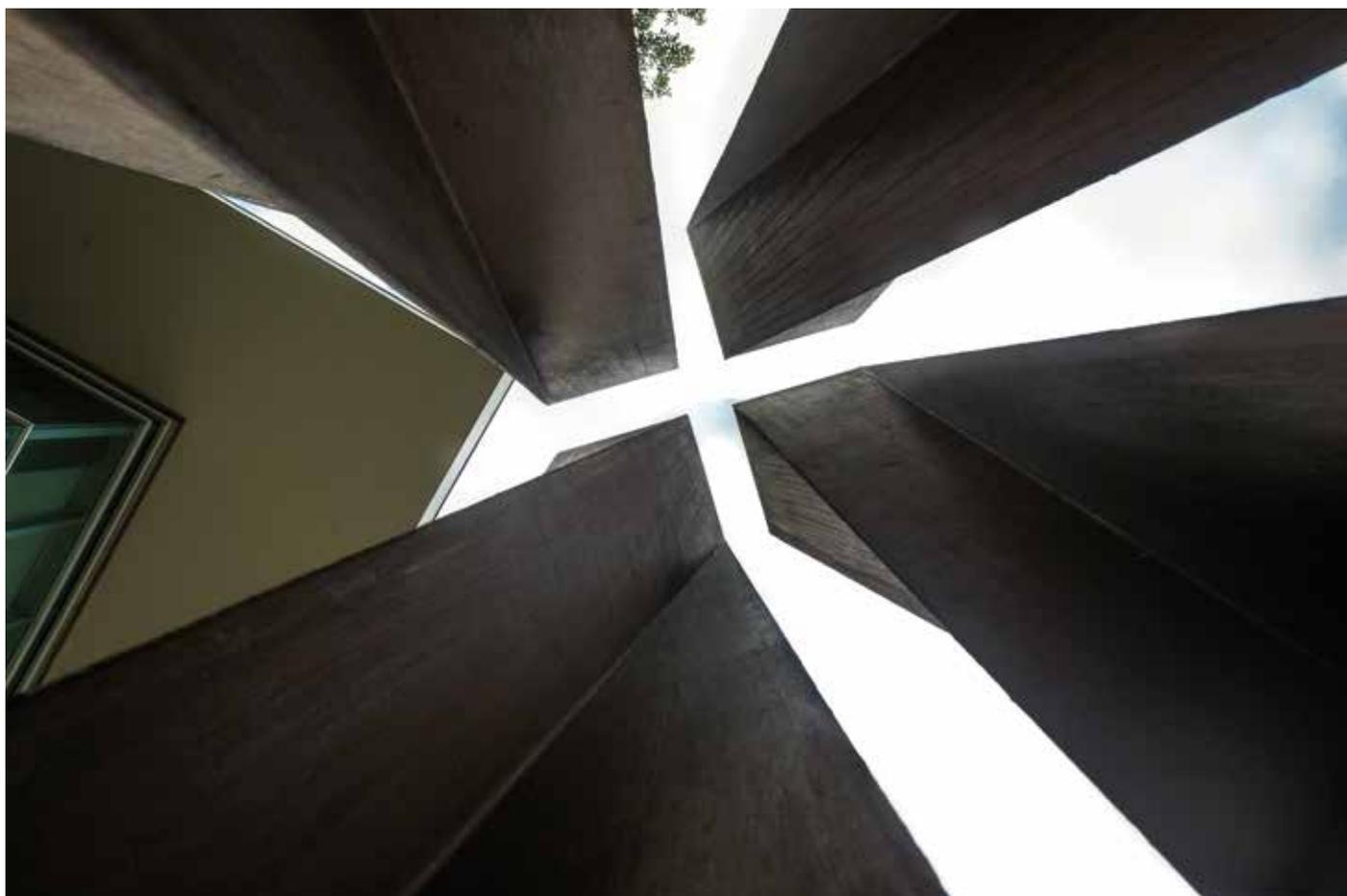
Calle 100 # 19A-35



Fotografías: Carlo Lema-IDPC

Ronny Vayda (Medellín, 1954) es de los artistas que ha manifestado sus intereses por las relaciones arquitectónicas en términos de los volúmenes, los vacíos y las transparencias; trabajó al inicio de su producción escultórica con hierro y vidrio en relativamente pequeños formatos. Posteriormente, la relación de sus piezas con el entorno urbano y la arquitectura adquiere dimensiones monumentales y es evidente la indagación a partir de la estructura y el material. Ineludiblemente, la formación del artista como arquitecto le permite trabajar con las visuales y la escala en el lugar que se implantan las piezas.

Sus obras exploran las preocupaciones propias de la arquitectura, como luz y sombra, superficie y profundidad (Rubiano 1983), curvas y rectas, volumen y vacío, entre otros. *Stylos* es una obra compuesta por verticales metálicas que se elevan dando un giro suave que acentúa la sensación de elevación y ligereza. Las verticales dispuestas en un cuadrado generan, además, un contraste entre la masa y el entorno en una ejecución total de la abstracción geométrica que caracteriza la producción de Vayda.



## Sin título

**RAÚL ÁLVAREZ**

1998

Láminas de hierro soldadas y oxidadas

2,46 x 5,02 x 2,70 m.

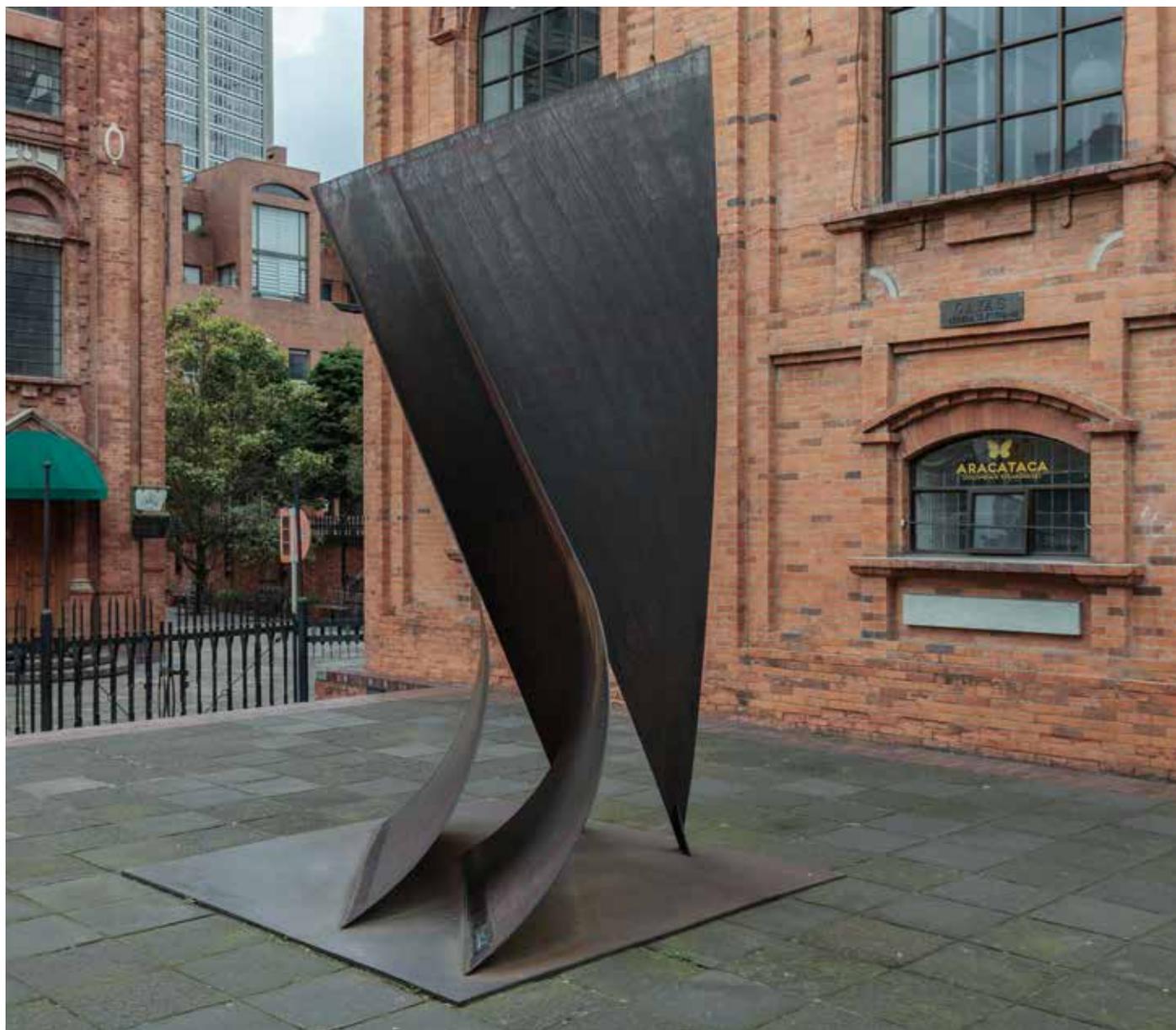
Carrera 13 con 28



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Raúl Álvarez (Cartago, Valle del Cauca, 1935) es un artista que trabaja silenciosamente y no exhibe ampliamente su trabajo. No por ello ha dejado de estar presente en la plástica colombiana, y particularmente entre los artistas de la abstracción en Colombia. La instalación de sus obras a partir de la década de los noventa lo ha vinculado a intereses minimalistas (Rubiano 2006) y ha generado lecturas sencillas de producción.

Sus obras, sin título, trabajan particularmente las posibilidades plásticas del triángulo. La pieza ubicada en El Nogal (carrera 7.<sup>a</sup> con calle 82) indaga sobre las sucesiones geométricas de los triángulos que dan como resultados ángulos agudos y cortantes en varias direcciones; mientras que las piezas ubicadas en el Parque Central Bavaria y en la calle 134 con carrera 9.<sup>a</sup> doblan y giran las láminas metálicas triangulares, dando un sentido de elevación y ligereza. Estas características presuponen un estudio detallado de los pesos y equilibrios de las láminas metálicas en relación con su volumen y dimensión.



## Movimiento en tres tiempos

**CLAUDIA HAKIM**

2012

Acero inoxidable ensamblado

2,74 x 3,12 x 2,16 m.

Carrera 15 con calle 89; esquina de la calle 90



Fotografías: Hanz Rippe-IDPC

Movimiento en tres tiempos de Claudia Hakim (Bogotá, 1953) está relacionada con los ritmos que caracterizan las esculturas de la artista, quien trabaja a partir de la sucesión de patrones o elementos geométricos que se entretajan. Esta escultura, basada en un patrón textil que se desplaza en módulos repetitivos, da la sensación de dinamismo y desplazamiento que se acentúa con las proyecciones de la sombra de la luz del sol a lo largo del día y con el ángulo visual que el espectador obtiene al moverse alrededor de la obra.

Un aspecto fundamental en este trabajo es la solución del peso de la estructura y el equilibrio de esta, puesto que la obra parece estar sostenida solamente en cuatro puntos, mientras que la gran masa se eleva al centro de la pieza y a la vez se desplaza. Esta característica resalta la dimensión constructiva de la obra en relación con el ensamblaje de las láminas.







## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Díaz, Miguel. 2011. "Entre diálogos y repatriaciones. Reparación colonial por la memoria y preservación de Machu Picchu". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 12: 211-234.
- Berdugo Coterá, Elber. 2019. *La industrialización en Bogotá entre 1830 y 1930: un proceso lento y difícil*. Bogotá: Editorial UTadeo.
- Bernardo Salcedo: *el universo en caja*. 2001. Bogotá: Banco de la República.
- Bernardo Salcedo: *el universo en caja*. 2001. Guía de estudio n.º 26. Banco de la República.
- Bohórquez Caldera, Luis Alfredo. 2009, mayo-agosto. "Concepción sagrada de la naturaleza en la mítica muisca". *Franciscanum* 1 (149): 151-176.
- Camacho Leyva, Ernesto. 1948. "La diosa Sía y otras estatuas". *Cromos* 1615, 24 de enero, s. p.
- Cantini Ardila, Jorge Ernesto. 1990. *Pietro Cantini, semblanza de un arquitecto*. Bogotá: Corporación la Candelaria y Ediciones Proa.
- Castro, Luz H. 1994. "El escultor Hugo Zapata y su obra *Longos*". *Cromos* 4012, 19 de diciembre, 64.
- Cuéllar, Marcela, Hugo Delgadillo y Alberto Escovar. 2006. *Gaston Lelarge: itinerario de su obra en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria y Editorial Planeta.
- Delgadillo, Hugo. 2008. *Repertorio ornamental de la arquitectura de época republicana en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- "Emergen las cordilleras en Eldorado". 1994. *El Espectador*, 29 de diciembre.
- Escovar, Alberto y Margarita Mariño. 2003. *Guía del Cementerio Central de Bogotá: Elipse Central*. Bogotá: Corporación la Candelaria.
- Escovar Wilson-White, Alberto, Margarita Mariño y César Peña. 2004. *Atlas histórico de Bogotá: 1538-1910*. Bogotá: Planeta.
- Gaviria Gutiérrez, Jesús y Patricia Gómez Jaramillo. 1998. *La obra de Hugo Zapata: un lugar en la naturaleza*. Medellín: Fondo Editorial Universidad de Eafit.
- Gómez, P. 2000. "Esculturas / Hugo Zapata". En *Esculturas / Hugo Zapata*. Folleto. Bogotá: El Museo.
- González, Miguel. 1991, enero. "John Castles, Ramiro Gómez, Hugo Zapata: tres escultores colombianos". *Artnexus* 46, 84-87.
- Gutiérrez Ardila, Daniel. 2019. *1819: campaña de la Nueva Granada*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Herrera Ángel, Martha. 1993. "Los señores muisca". *Credencial Historia* (Bogotá) 44. Consultado el 18 de mayo de 2019. <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-44/los-senores-muisca>
- IDPC (Instituto Distrital de Patrimonio Cultural). 2010. *Gustavo Arcila Uribe: armonía plástica de un pensamiento*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- . 2013. Fichas de inventario de monumentos en espacio público de Bogotá. Fase 1. Centro Tradicional. Subdirección de Investigación del IDPC.
- . 2015. Fichas de inventario de monumentos en espacio público de Bogotá. Fase 3. Subdirección de Investigación del IDPC.
- . 2019. *Escultura en Bogotá: entre lo moderno y contemporáneo. Agenda 2019*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Matiz López, Paula Jimena y Carolina Vanegas Carrasco. 2010. "La creación y conservación de la estatua ecuestre de Bolívar en Bogotá: un juego interactivo para niños". Estímulo n.º 2: *Estudio*

- de caso sobre bienes muebles en espacio público relacionados con el bicentenario. Convocatoria Estímulos para la Convocatoria para Investigación en Restauración y Conservación de Patrimonio Mueble. IDPC.
- Mejía, Juan Luis. 2009. *Hugo Zapata*. Bogotá: Villegas Editores.
- Mejía Pavony, Germán Rodrigo. 2000. *Los años del cambio: historia urbana de Bogotá, 1820-1910*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Ministerio de Cultura. 2000. *Proyecto Pentágono: investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Monsalve Buriticá, Juanita. 2012. "Rebeca, la novia de Bogotá". Trabajo de grado, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Mujica, Marisa. 2006. *Perú. 10.000 años de pintura*. Lima: Universidad de San Martín de Porres.
- Museo Español de Arte Contemporáneo. 1983. *Édgar Negret. Febrero-marzo 1983*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Museo Nacional de Colombia. 2006. *La era Negret: marzo 16-mayo 14 2006*. Curador invitado: Eduardo Serrano Rueda. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Museo de Arte Moderno. 2000. *Negret: diálogo con lo sagrado*. Bogotá: Museo de Arte Moderno.
- Padilla, Christian. 2008. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avenáño.
- . 2012. *Fernando Botero. La búsqueda del estilo: 1949-1963*. Bogotá: Editorial Proyecto Bachué.
- Parra, Luis Ángel. 2014, 3 de septiembre. "El Museo Vial de la Calle 26". Entrevista por Camila Ariza Cárdenas. Inédito.
- Pelegri, Anna. 2019. "Antonio Seguí: 'La única forma de combatir seriamente es con el arte'". *Arcadia*, 28 junio. Consultado el 28 de junio de 2019. <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/antonio-segui-la-unica-forma-de-combatir-seriamente-es-con-el-arte/76323>.
- Pini de Lapidus, María Ivonne. 1995. "Hugo Zapata buscando la huella de la memoria". *Art nexus* 14: 0-5.
- Román Romero, Raúl. 2018. *Celebraciones centenarias: la construcción de una memoria nacional en Colombia*, 2.<sup>a</sup> ed. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Rubiano Caballero, Germán. 1983. *Escultura colombiana del siglo XX*. Bogotá: Ediciones Fondo Cultural Cafetero.
- . 1986a. *La escultura en América Latina: siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- . 1986b, noviembre. "Feliza Bursztyn. Escultura". *Revista Escala* (Bogotá, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional) 11: 1-14.
- . 2006. "Raúl Álvarez: hierro y espacio". En Raúl Álvarez. *Esculturas*, por Germán Rubiano Caballero, Fernando Toledo y Ana María Lozano, 35-36. Bogotá: Ediciones María Cristina Rivera.
- Salge, Manuel. 2016. *Guía para amar, armar e imaginar: monumentos y esculturas en Bogotá*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Santana, Paula. "El sonámbulo de las mariamulatas". *El Espectador*, 10 de septiembre. Consultado el 15 de mayo de 2019. <https://www.elespectador.com/impreso/cultura/articulo-373954-el-sonambulo-de-mariamulatas>.
- Serrano, Eduardo. 2013. *Raúl Álvarez. De la solidez a la levedad*. Bogotá: Ediciones María Cristina Rivera - Alonso Arte.
- Torres, María Clara y Hugo Delgadillo. 2008. *Bogotá, un museo a cielo abierto: guía de esculturas y monumentos conmemorativos en el espacio público*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
- Vanegas Carrasco, Carolina. 2005. *Monumento a la batalla de Ayacucho en Bogotá*. Colección de Escultura. Bogotá: Museo Nacional de Colombia. Consultado el 21 de mayo de 2019. <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Paginas/ElMonumentoalaBatalladeAyacuchoenBogota.aspx>.
- . 2006a. "Desnudos en la avenida de las Américas en 1948". *Cuadernos de Curaduría* (Bogotá, Museo Nacional de Colombia) n.º 4. Consultado el 21 de mayo de 2019. <http://190.26.211.126/inbox/files/docs/desnudos.pdf>.
- . 2006b. "El monumento a 'La Pola' y la escultura en Colombia 1910". *Cuadernos de Curaduría* (Bogotá, Museo Nacional de Colombia) n.º 3. Consultado el 21 de mayo de 2019. <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Paginas/ElmonumentoalLaPolaenColombiaen1910.aspx>.
- . 2007a. *Colección de ensayos sobre el campo del arte colombiano. Compilación de ensayos. Bogotá: reflexiones sobre arte público*. Bogotá: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- . 2007b. "Coronación simbólica de un héroe: la estatua de Nariño en el primer centenario de la Independencia". *Cuadernos de Curaduría* (Bogotá, Museo Nacional de Colombia) n.º 5. <http://www.museonacional.gov.co/Publicaciones/publicaciones-virtuales/Documents/Narino2.pdf>
- . 2011. *Disputas simbólicas en la celebración del centenario de la Independencia de Colombia en Bogotá (1910): los monumentos a Simón Bolívar y a Policarpa Salavarrieta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Zapata, Hugo. (s. f.). Página web. Consultado el 22 de agosto de 2004. <http://www.hugozapata.com/info/view/section/id/2/namesection/Cronolog%C3%ADa/menu/1>

ISBN: 978-958-52073-3-2



9 789585 1207332



ALCALDÍA MAYOR  
DE BOGOTÁ D.C.

Alcaldía de Bogotá

[www.idpc.gov.co](http://www.idpc.gov.co)