

París y Bogotá vistas por sus pintores en el cambio de siglo (XIX - XX)

Mauricio Prada-Jurado¹

Universidad Nacional de Colombia²

Fecha de recepción: 15/02/2012. Fecha de aceptación: 15/06/2012.

Resumen

El artículo analiza algunas de las pinturas de París y Bogotá, realizadas por los pintores de esas ciudades en un período histórico que gira en torno al cambio de siglo, entre el XIX y el XX. Se plantean dos tipos de representación pictórica urbana: i) *pintar escenas de ciudad*, en donde la ciudad es escenario para la vida, y por tanto, son relevantes las figuras humanas plasmadas en la tela; y, ii) *pintar la ciudad*, en donde la protagonista de los lienzos es la ciudad misma y, en consecuencia, se trata de obras que se destacan por no contener representaciones de sus habitantes. Bajo este enfoque doble, el autor analiza imágenes de París que incluyen el primer daguerrotipo, además de obras de los impresionistas, especialmente Pissarro, Renoir, Van Gogh y Monet, entre otros; y hace lo mismo con las imágenes que representan a Bogotá, realizadas por dos miembros de la Escuela de la Sabana: Luis Núñez Borda y Fídolo Alfonso González Camargo. Se concluye, entre otras cosas, que la pintura es un instrumento artístico para comprender la complejidad de la vida urbana.

Palabras clave

Arte y ciudad, pintura de ciudad, Escuela de la Sabana.

Turn of the century Paris and Bogota as seen by their painters (19th to 20th century)

Abstract

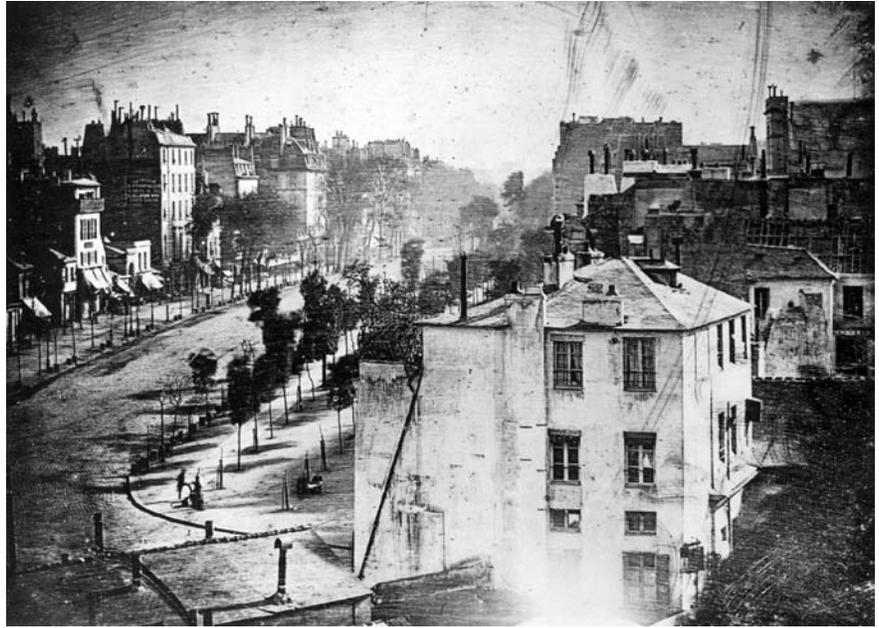
The article analyzes some city paintings about Paris and Bogota done by local artists around the turn of the century, in the late 1800s and early 1900s, taking into account two kinds of urban pictorial representations: i) urban scenes paintings, in which the city is the place for life and so human figures are relevant to the composition; and ii) urban landscape paintings, in which the main character is the city itself and, therefore, portrays of its inhabitants are quite uncommon. From this double point of view, the author examines images of Paris, including, the first daguerreotype as well as works by famous impressionists like Pissarro, Renoir, Van Gogh and Monet; and so it does with the images of Bogota done by two members of the Escuela de la Sabana (Savannah School): Luis Núñez Borda and Fídolo Alfonso González Camargo. Among others, the article concludes that painting is a useful artistic technology for understanding the complexities of the urban experience.

Keywords

Art and the city, city paintings, Escuela de la Sabana (Bogota).

.....
¹Maestro en Bellas Artes, Universidad Antonio Nariño. M.Sc en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad; Universidad Nacional de Colombia. pradjur@yahoo.com

.....
²El artículo forma parte de la Tesis de Maestría titulada "Entre telas y tintas: la ciudad pintada de finales del siglo XIX y comienzos del XX, Bogotá", realizada por el autor para obtener el título de Maestro en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad, de la Universidad Nacional de Colombia.



Arriba. *Boulevard du Temple.*
Louis Daguerre, daguerrotipo,
1839.

Introducción

“Así él va, corre, busca. ¿Qué busca? Sin duda alguna, este hombre, tal y como lo he presentado, este solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del «gran desierto de los hombres», tiene un fin más elevado que el de un *flâneur*, un fin más general, distinto del placer fugitivo de la circunstancia. Busca ese algo que se nos permitirá llamar la «modernidad»; porque no hay una palabra mejor para expresar la idea en cuestión” (Baudelaire, 2004: 91).

Durante el siglo diecinueve se generaron fuertes cambios sociales que incidieron en los lenguajes artísticos. Una segunda oleada de industrialización, con un emergente capitalismo, incursionó en las ciudades europeas. Marx elaboró una teoría económica explicando la crisis de su tiempo: *El Capital*, cuestionamiento filosófico que abonó las ideas de revolución y cambio de una sociedad que necesitaba desprenderse de la tradición, de sus antiguos regímenes y sobre todo, abordar la prometedora tecnificación en todos los campos. Esa ruptura con el pasado se desarrolló paulatinamente en las artes, manifestándose particularmente en París, con artistas herederos de la actitud romántica y liberadora como Delacroix y Courbet, y más adelante, con Manet y los impresionistas, que encontraron en la naturaleza y la luz su objeto de búsqueda artística, al percibir con dudas la incipiente tecnificación. No es casual que sea precisamente en las últimas tres décadas del siglo diecinueve cuando se inicia esa nueva mirada. Los artistas de aquella época habían empezado a encontrar fuentes creativas en otras culturas, como la oriental, y algunos tomaron la imaginación como elemento fundamental para la concepción de las imágenes pictóricas y poéticas,

como Baudelaire, quien desde su pluma se convirtió en un cronista de su época que cuestionó el racionalismo imperante heredero del siglo anterior. En París, centro de ese nuevo modo de concepción del fenómeno estético, la arquitectura se erigió como estandarte ideológico y compendio estilístico del rompimiento con la tradición. El vidrio, el hierro y el concreto fueron los materiales con los que se construyó la nueva ciudad, y su estilo arquitectónico así como sus tendencias urbanas, fueron interpretadas en otros países como un acercamiento a la modernidad.

Pintar escenas de ciudad y pintar la ciudad son dos maneras semejantes de abordar el mismo tema: lo urbano. Podrían ser iguales, e incluso, sonar a juego de palabras, pero es necesario hacer una sutil y eficaz distinción entre ellas, para señalar una clasificación que visualmente, a propósito de la pintura, sirve de estrategia expositiva y permite además, acentuar la experiencia sensible dentro de la interpretación de la ciudad moderna, categoría que empezó a ser recurrente a finales de siglo diecinueve en las corrientes artísticas y que detonarán las vanguardias de comienzos del siglo veinte.

Pintar escenas de ciudad

Pintar escenas de ciudad lleva consigo implícita la idea del espacio público, del espacio abierto y compartido por la colectividad, del lugar transitable, del lugar que acoge al ser urbano. Esta categoría remite al ser humano, no a la simple representación de lo construido. Implica señalar la relación entre el habitante y la urbe. Es dejar evidencia en la tela de la condición de habitabilidad de las calles, los parques, los bulevares y las plazas. Es una presencia pictórica de quienes asumen el rol de ser agentes y protagonistas de lo que ocurre en los espacios urbanos. La escenografía es un lugar urbano con nombre propio, los territorios de asfalto y adoquín, concreto y cristal; los personajes, que son recurrentes en la situación narrativa de este tipo de obras pictóricas, son sus habitantes.

“Un significativo grupo de artistas se separó de la preocupación por descubrir un imaginario simbólico, para tratar de que el paisaje estuviera vinculado a la compleja situación social que se vivía. Se proponía romper con la metáfora de lo urbano como idealización, para pasar al escenario de la cotidianidad. El espacio urbano dejó de ser representado a partir de la descripción de rasgos arquitectónicos o atmósferas, para incluir al hombre como parte esencial de la escena, mostrando desde sus rasgos físicos hasta sus características culturales” (Pini, 2000: 281).

A partir del espacio público de una ciudad se hace posible reconstruir lo que piensa y sueña determinada sociedad. En él se presentan una serie de índices, marcas, señales y signos que permiten la lectura de la ciudad como elemento contenedor de cambios. Lo anterior requiere no sólo el repaso de sus formas sino el análisis de lo que se percibe entre líneas, o para el caso de la pintura de escenas de ciudad, entre imágenes. No obstante, es esencial tener en cuenta lo que señala Germán Mejía Pavony:

“El caso de lo público está sujeto a una serie de dispositivos institucionales, donde la memoria colectiva es el resultado de intereses particulares cercanos a una ideología que se despliega en el poder de decidir qué es lo que no debe hacer parte del olvido. También es necesario considerar que la obra de arte que aborda el espacio público ha tenido transformaciones formales y de interpretación con la experiencia que se tiene hoy de ciudad, y que a través de la memoria ha adquirido otros hitos descifrables dentro de lo que conocemos por historia del arte” (Pavony en Prada, 2009).

◆ París

El primer daguerrotipo exitoso captado por Louis Daguerre, en 1839, el *Boulevard du Temple*, no contiene todo lo que en ese momento transcurría en la calle, como la multitud de transeúntes o los carruajes que se desplazaban por ese espacio público, debido a que el tiempo de exposición requerido por el daguerrotipo para fijar la imagen, más de diez minutos, no permitía registrar los objetos en movimiento. El agitado mundo que se desenvolvía en la incipiente modernidad parisina, al que Baudelaire llamó lo transitorio, lo fugitivo y lo contingente (2004: 1), no



Arriba. *Boulevard Montmartre*. Camille Pissarro, óleo sobre lienzo, 1897.

logró ser registrado por Daguerre. No obstante, la vida transcurría en ese bulevar cuando él realizó la toma, aunque lo único que quedó plasmado en la imagen, como referencia a esa condición de habitabilidad y dinamismo urbano, corresponde a las dos personas que se mantuvieron medianamente estáticas: un lustrabotas y su cliente. Todo lo contrario sucede en muchas de las obras de los pintores impresionistas, quienes a partir de pinceladas sueltas y manchas yuxtapuestas representan el dinamismo de la ciudad. Ejemplo de lo anterior es el *Boulevard Montmartre*, pintado por Camille Pissarro en 1897, en donde no sólo se representa la arquitectura y la atmósfera de la ciudad, sino y quizá como protagonistas: los peatones, las calesas y los carruajes que transitan por ese bulevar.

La presencia de la ciudad en el arte, a finales del siglo diecinueve, está relacionada con el desarrollo de los avances tecnológicos que caracterizaron el cambio de siglo. La nueva ciudad, bajo un velo de cambios, se presenta como una opción que promete prosperidad. Pero en ella el ser humano pasa de ser protagonista a modesto actor de reparto. En términos pictóricos: una mancha que sugiere, o desaparece, como desaparecen los “personajes invisibles” del daguerrotipo del *Boulevard du Temple*; en donde se aprecia una ciudad vacía, fantasmagórica, presa de la soledad, en la cual el lustrabotas y su cliente hacen evidente que, ante la multitud y el bullicio agitado de una calle cualquiera, se siente el aislamiento más profundo.

El escenario de este tipo de pinturas e imágenes, o sea, la ciudad con sus obras arquitectónicas, trenes y carruajes, tiene su razón de ser únicamente en su interacción con los habitantes —pues su invención tuvo por objetivo, supuestamente, el beneficio de quienes viven en la ciudad—, incluidos los que desaparecieron, los ausentes, los que no vemos debido a los diez minutos de exposición requeridos por Daguerre para la consecución de su imagen. No deja de ser inquietante que la primera escena de ciudad captada en un daguerrotipo, por efecto de un incidente técnico, borre al ser humano en movimiento, y tan solo registre un par de agentes pasivos: el lustrabotas y su cliente.

La escuela impresionista, así como las subsiguientes vertientes postimpresionistas que se desprendieron de ella, hacen alarde de la mancha y la yuxtaposición de colores, e insisten en la captura de la realidad en el *plein air*. Muchos de sus representantes, Manet, Caillebotte, Pissarro, Renoir, Sisley, Monet, Van Gogh, Signac o Seurat, entre muchos otros, incluyen en su trabajo escenas de ciudad, destacando en ellas el movimiento, que no sólo es una condición innata del ser humano, sino el tema de la habitabilidad en el dinamismo de la ciudad moderna. Estos artistas ven en la urbe la escenografía donde transitan sus imaginarios, y al observar sus obras, se pueden interpretar diferentes miradas. Una corresponde a lo que acontece socialmente; otra, al diálogo cotidiano entre la ciudad y sus habitantes. Sus interpretaciones del ser urbano también varían: en Renoir y Manet el ser humano desborda el lienzo; en Monet, es apenas una mancha.

La manera impresionista de representar las escenas de ciudad pertenece, en gran medida, a lo que entendemos como *el ojo de la época*, tal como lo planteó Michael Baxandall (1978), en donde la atención no se concentra en la exaltación de una obra por sus logros técnicos, o por la presencia del artista en la historia, sino porque permite indagar los contextos sociales de las distintas épocas. Así, la pintura se transforma en dispositivo, en un modo para ver

la realidad y para autoreconocerse. Para Baxandall “Los hechos sociales conducen al desarrollo de ciertos hábitos y mecanismos visuales, distintivos, y estos hábitos y mecanismos visuales se convierten en elementos identificables en el estilo del pintor” (1978: 37), son entonces estos contextos culturales los que permiten reconstruir una lectura de lo urbano. Pintar escenas de ciudad es representar la simbiosis entre la urbe y sus habitantes. La ciudad se convierte en una prolongación del sentir de sus habitantes, se le atribuye al espacio público la facultad de permear la psiquis de quienes la recorren. Es la vida la que pasa por ciudad, y la escena pintada, capturada en el lienzo, aparece como queriéndole robar un instante al tiempo que se deshace.

El naciente expresionismo de finales de siglo diecinueve también pinta escenas de ciudad, pero ahora se alude a la profundidad psicológica de los transeúntes. En 1893 Edward Munch pintó *El Grito*, representando a los solitarios que deambulan angustiados por las calles de la ciudad. Las escenas de ciudad se transforman en una masa convulsionada de colores que explotan en la tela. La ciudad, pero especialmente el fluir presuroso de los peatones, es protagonista en estas obras en las que el individuo se desvanece entre las pinceladas del artista. *Atardecer en el paseo Karl Johan* pintado igualmente por Edward Munch, en 1892, presenta esa masa de individuos en la que los cuerpos vestidos de trajes oscuros, con sus miradas perdidas y desafiantes, evocan el tiempo que va quedando en la calle que conforma el fondo del cuadro, la vida que se abandona con cada paso que se da sobre la acera. El movimiento, que también recorre la psiquis de los habitantes, matiza el encuentro con la ciudad que, entre añoranza y amenaza, se cierne sobre los pasos de los caminantes. Su factura juega con formas y puntos de vista, estalla la representación de la anatomía humana para convertirse en un sólo cuerpo con la ciudad que la contiene, y con la historia que se construye en ese proceso continuo con el tiempo. Esto implica que no existe ninguna actividad humana que no se encuentre dentro de las nociones de temporalidad y movimiento, abordados ahora como transformación.



Arriba. *Le Moulin de la Galette.*
August Renoir, óleo sobre lienzo, 1876.

Las pinturas que representan escenas de ciudad hacen posible reconstruir momentos de una época, se constituyen en herramientas para analizar, puntualizar e interpretar aspectos que, a través de lo particular, ofrecen una lectura del lugar, establecen relaciones entre los diversos elementos dentro de un mismo objeto de estudio que, en este caso, es el cuadro/imagen. Imagen que responde además, entre otras cosas, a los aspectos culturales en donde se presenta, se piensa y se siente, y que se materializa en pigmentos que esbozan a los seres humanos que habitan la ciudad, los mismos que vive la experiencia desde lo sensible; y que en las pinturas, establecen un diálogo con el espacio, y de forma frenética, con la arquitectura circundante y con la velocidad que como un manto cubre la agitada mirada de lo cotidiano en cualquier ciudad inmersa en lo moderno.

Aunque la obra de los pintores impresionistas se centró en los efectos de la luz sobre la realidad, es evidente que su trabajo estuvo marcado por la óptica de lo urbano, por la experiencia en la ciudad. No se puede pasar por alto que los impresionistas, en su mayoría, vivieron en París, y que sus imaginarios se permearon con lo que Baudelaire llamaría el *Spleen de París* (Baudelaire citado por Benjamin, 2005: 440), ese estado tan particular de introspec-

ción melancólica, por no decir espiritual, donde la relación entre el espacio urbano y los sentidos es una sola: la ciudad que envuelve con sus brazos de nada el todo de la vida, la ciudad que seduce y promete, pero nada da. Sentimiento al mismo tiempo trágico y eufórico que acompañó el fin de siglo parisino dejando como constancia el estallido de las formas ciudadinas, pintadas en las obras de los impresionistas. Como por ejemplo, en la despreocupación bulliciosa del domingo por la tarde en los bailes del *Moulin de la Galette*, que de manera magistral pintó Renoir en 1876.

“¿Quién de nosotros, en sus días de ambición, no ha soñado con el milagro de una prosa poética, musical pero sin ritmo ni rima, bastante flexible y bastante dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación, a los sobresaltos de la conciencia? Este ideal obsesivo nace sobre todo del trato habitual con la gran ciudad, nace del cruce de sus innumerables relaciones” (Baudelaire citado por Benjamin, 2005: 440).

Los espacios públicos propios de la ciudad de finales del siglo diecinueve fomentaban, como resultado del diseño urbano, una infraestructura que propiciaba el encuentro, el diálogo, el cruce de relaciones sociales; lo que no sucede en las ciudades del siglo veinte: “El signo distintivo del urbanismo del siglo XIX fue el bulevar, un medio para reunir materiales y fuerzas humanas explosivos; el sello del urbanismo del siglo XX ha sido la autopista, un medio para separarlos” (Berman, 2008: 165). La ciudad de las postrimerías del siglo diecinueve se disponía como un escenario propicio para suscitar, con los encuentros que fomentaba, no sólo el descifrarla dentro de la dinámica compleja de la modernidad que la seducía, sino además, convertirla en el espacio idóneo para recorrerla con las caricias de los pinceles, como queriendo, tras los colores impresionistas, atrapar lo epidérmico que la contenía.

En los espacios públicos decimonónicos, de acuerdo con las escenas de ciudad, la arquitectura y el urbanismo actuaban como canales comunicativos,

emitían mensajes específicos, su lenguaje consistía precisamente en revelar sus mecanismos sensibles e internos. De esa manera permitían a los ciudadanos descubrir las posibilidades que, en su esencia, contiene la ciudad bajo su piel. La urbe era parte de una proposición en la que el diálogo que sus habitantes establecían con ella, construía una experiencia interactiva con el espacio público. La ciudad se “leía”, y para lograrlo bastaba con identificar los procesos particulares que se desarrollaban en cada calle, plaza o bulevar. Ese diálogo entre la ciudad y sus habitantes se hace visible en las imágenes pictóricas de escenas de ciudad, desde el impresionismo y en todo su tránsito por todo el siglo veinte.

◆ Bogotá

Durante el cambio de siglo, entre el diecinueve y el veinte, Bogotá no había dejado de ser la ciudad colonial, o sea, un poblado que apenas había desbordado los límites de su fundación: el río San Francisco al sur y el Vicachá al norte, además de un incipiente desarrollo urbano que actuaría en el futuro como polo de desarrollo: Chapinero (Martínez, 1976). Bogotá aún no entraba en la modernidad. Lo que algunos historiadores llaman la ciudad republicana, no era ni republicana —pues no existía un estilo republicano en su arquitectura salvo contados edificios, como el Capitolio— ni era una “ciudad” —puesto que sus características urbanas la asemejaban más a un pueblo grande que a una ciudad—. Entre los años 1800 y 1900, es decir a lo largo de todo un siglo, el área urbanizada de Bogotá creció menos del doble. El número de viviendas se incrementó en 8,25 veces “en su mayoría producto de la subdivisión de casas [...], y en menor proporción de la oferta de nueva vivienda” (Zambrano, 1988: 17). La gente se acomodó en las grandes casonas coloniales, ahora subdivididas.

Las obras pictóricas que se pueden rastrear de la Bogotá de antaño ofrecen al espectador un camino sinuoso entre la pintura costumbrista y lo que se puede considerar pintura de ciudad, o de escenas de

ciudad. El costumbrismo se mezcla con lo urbano en la pintura de esa época, brindando una lectura ambigua, pues la ciudad se pierde entre las escenas del mercado, entre las plazas con animales y las calles empedradas. En las pinturas de Bogotá no se encuentra la escenografía arquitectónica y urbana de las grandes metrópolis —como el París pintado por los impresionistas—, por varios motivos. Por un lado, la Bogotá de fines del siglo diecinueve y principios del veinte es, como ya se dijo, más un pueblo grande que una ciudad; y por otro, esa Bogotá no ha perdido la impronta española, de modo que las viviendas siguen el modelo de patio central sobre el que gravita la vida de sus habitantes, y las calles siguen siendo vías angostas y funcionales: para ir y venir —a la plaza, a la iglesia—, pero en ellas no se desarrolla la vida social de la ciudad. Es una ciudad introvertida, cerrada, un tanto enclaustrada y bastante negada al espacio público.

A finales del siglo diecinueve, mientras en París la escuela de los impresionistas estaba en su apogeo, en Bogotá se constituía la *Escuela de la Sabana*, de la cual fueron integrantes, en su génesis, en su primera generación, los pintores: Andrés de Santa María, Luis de Llanos, Roberto Páramo, Luis Núñez Borda, Jesús María Zamora, Ricardo Borrero, Francisco Antonio Cano, Eugenio Peña, Pablo Rocha, Ricardo Moros Urbina, Rafael Tavera, Fídolo Alfonso González Camargo, Coriolano Leudo, Miguel Días Vargas, Domingo Moreno Otero, José María Portocarrero y Ricardo Gómez Campuzano (Serrano, 1990). Estos pintores conocían las tendencias artísticas de la época, y en sus trabajos adoptaban la pincelada impresionista para registrar paisajes de la Sabana de Bogotá.

Pero sólo dos de ellos realizaron pinturas de la ciudad, Luis Núñez Borda y Fídolo Alfonso González Camargo, aunque sus obras no alcanzan a considerarse “escenas de ciudad” de acuerdo a lo expuesto anteriormente. En el caso de Núñez Borda, porque como veremos, realizó sus pinturas urbanas a partir de obras gráficas de otros artistas; y

en el de González Camargo, porque el único cuadro urbano, que se aparta de su trabajo interiorista, con personajes de espaldas y ensimismados, carece de figuras humanas. De acuerdo con Eduardo Serrano (1990), el único pintor de la *Escuela de la Sabana* interesado en documentar su ciudad, fue Núñez Borda. Sin embargo:

“Su espíritu romántico lo llevaba con más frecuencia a documentar el pasado que a testimoniar el progreso, así como su ferviente nacionalismo lo llevaba a representar lo típico, lo autóctono, evitando en lo posible lo extranjero, y por ende, lo moderno” (Serrano, 1990: 109).

Luis Núñez Borda nació en Bogotá en 1872 y falleció en la misma ciudad casi 100 años después, en 1970. Las pinturas que realizó sobre Bogotá las hizo entre 1935 y 1938, por encargo del Cabildo y el Consejo de Bogotá, entidades que le solicitaron una serie de obras para conmemorar los 400 años de la ciudad. El objetivo consistía en crear un libro como homenaje, el cual editaron José Vicente Ortega Ricaurte y Daniel Samper Ortega en 1938, con los 98 cuadros producidos por el artista, con los cuales además, se organizó su primera exposición individual. De las pinturas que entregó el artista muchas se quemaron el 9 de abril de 1948 en la Casa de los Olores, durante el Bogotazo. Otras fueron colgadas como decoración en la cafetería del Consejo, y en 1955, obsequiadas como obras sin valor a un párroco, quien las empleó para pagar los servicios de su chofer. Así se perdió una de las colecciones más importantes de la historia cultural de Bogotá (Serrano, 1988).

“Es claro que Núñez Borda amaba su ciudad, que la conocía profundamente, y que había estudiado su historia, su evolución, su apariencia. Pero como buen centenarista, y buen romántico, amaba especialmente sus viejas callejuelas, sus casonas antiguas y sus vestustas iglesias, las cuales representaba una y otra vez, desde distintos ángulos y a diferentes horas a juzgar por las sombras” (Serrano, 1988: 70).

Es importante señalar que la descripción pictórica que realiza Núñez Borda de la ciudad, finalizando la década de mil novecientos treinta, corresponde a

una lectura de ilustraciones, grabados y fotografías realizadas por otros artistas en 1913. El pintor recurrió a imágenes previamente elaboradas para crear su pintura. Nos encontramos con un pintor que para referirse a los espacios públicos de su ciudad, parte de ilustraciones del pasado. Núñez Borda reconstruye en sus lienzos una ciudad que ya no existía, que tan solo hacía parte del imaginario y de la memoria, pues algunos de los edificios que pintó ya no se encontraban en pie cuando él realizó las obras.

En uno de los trabajos que se conservan de Núñez Borda, el *Convento de la Enseñanza 1913*, vemos la Bogotá de principios del siglo veinte. Como muchas de las obras de Núñez Borda, el Convento, luego de ser sede del Colegio de San Bartolomé y más tarde de la Escuela de Bellas Artes, fue demolido en 1930 para construir el Palacio de Justicia (Samper Ortega, 1938), es decir, cinco años antes de que el pintor realizara la obra que lo representa.

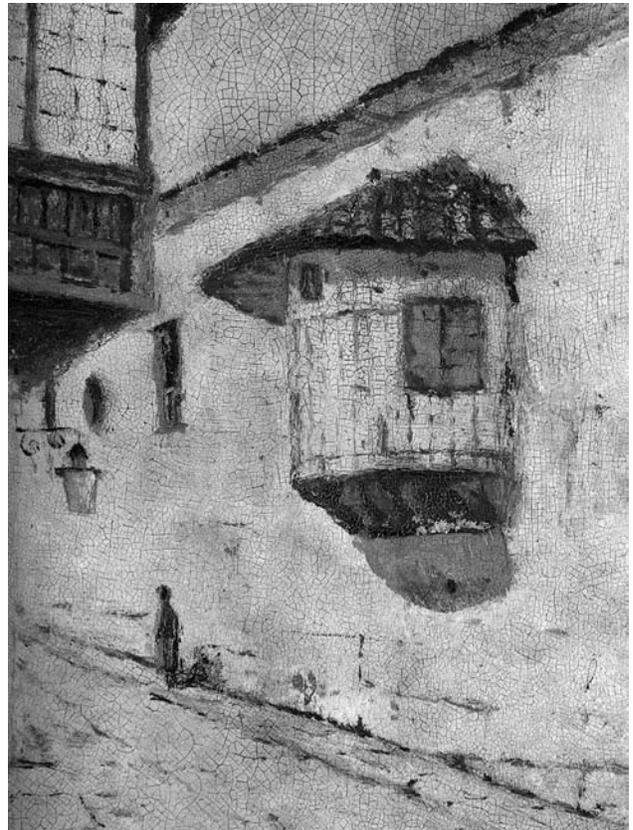
Se trata de una esquina conformada por el Convento y otras casas coloniales, en donde los aleros de teja española arrojan sombras densas sobre la calle empedrada que se difumina en su perspectiva; la espadaña de una iglesia se destaca al fondo de la calle, y un poste, quizá del telégrafo, en primer plano. No es un bulevar pleno de vida, no presenta movimiento caótico, es más, no presenta movimiento. De esta “escena de ciudad” hacen parte tres personajes que se distinguen con claridad, y otros dos que apenas se insinúan al lado derecho del cuadro. Todos ellos



Arriba. *Convento de la Enseñanza 1913*. Luis Núñez Borda, óleo sobre lienzo, fecha en la tela: 1935.

ensimismados, cabizbajos y estáticos, aunque se supone que están desplazándose, caminando por las calles de la ciudad en un día soleado. También un burro hace parte de la escena, el cual le da un toque costumbrista a la imagen, que contrasta con lo que al parecer es un poste de telégrafo, quizás entendido simbólicamente como un indicio de la modernidad, de la pequeña aldea que deja de serlo para abrir paso a una ciudad plena de posibilidades. En esta obra se manifiesta el interés de Núñez Borda por la exploración de la luz en una yuxtaposición de pinceladas matéricas, donde la huella del instrumento define las líneas del dibujo en su estilo impresionista. En esta escena de ciudad no pasa nada. Todo está quieto, no hay movimiento. No hay, aparte del poste del telégrafo, indicios de la modernidad. Es aún la ciudad fundada por los españoles, cerrada y negada al espacio público, con sus calles empedradas, desoladas, que sólo eran utilizadas para ir de un lugar a otro, o mejor, de una casa a otra, o a la iglesia, o a la plaza, pero no para socializar, sino para abastecerse de agua en la pila pública o para hacer el mercado dominical (Martínez, 1976). Esta escena de ciudad, con esas figuras como espectros, acentúa la ausencia, el sentimiento de cierta soledad que se evapora en la escena, y en la ciudad de esa época. En el caso de las escenas de ciudad de Núñez Borda, las figuras resultan fantasmagorías, la ciudad presenta un aspecto de desolación, es una ciudad inquietante, una ciudad muda. Aquí los personajes no son los peatones, con su actitud abúlica que no dice nada no logran protagonizar la escena, los protagonistas son la ciudad y su cielo bañado de sol tropical.

En *Camarín del Carmen*, otro ejemplo de escena de ciudad pintado por Núñez Borda para el libro conmemorativo del cuarto centenario de Bogotá, de nuevo se trata de la calle que se vislumbra invitando a seguir con la mirada lo que sugiere, la esquina como encrucijada, y en ella, el Camarín del Carmen se impone en la escena, dándole también el título al cuadro.



Arriba. *Camarín del Carmen.*
Luis Núñez Borda, óleo sobre madera, 1935-1938.

En el *Camarín del Carmen* vemos cómo poco a poco va quedando una única figura, una única presencia, una única sombra que se va yendo. Al parecer, lentamente camina por la calle, y a su vez se va del tiempo y de la imagen pictórica. En las pinturas de Núñez Borda la ciudad y su arquitectura, asumen el protagonismo.

En este caso la contradicción se encuentra entre el sentir y la materialización pictórica. Núñez Borda presenta una calle que va quedando sola, un lugar que ya no se habitará más allá que con el recuerdo del que pasó. Es las escenas de ciudad de la Bogotá de principios del siglo veinte la ciudad cobra su protagonismo, y el transeúnte, sin quererlo, se despide, se aleja, parece que deseara permanecer anónimo, avanza hacia un infinito, hacia un punto de fuga, para dejar al fin esa ciudad que se despliega como tema único de la imagen: el adoquín, la calle y el balcón de medio punto.

Pintar la ciudad

A diferencia de las pinturas que retratan escenas de ciudad, pintar la ciudad la convierte en protagonista. La ciudad representada a través de la pintura, se resuelve como un cuerpo, como un juego paradójico de presencias y ausencias, ella respira, grita, duerme, abraza, medita y sueña. En algunos casos la imagen pictórica nos ofrece el vacío de las calles, la soledad de los cafetines, las plazas desiertas, es la mirada sobre la escenografía vacía de la urbe. Aunque se siente que hay vida, su manifestación no está dada por la representación pictórica de la figura humana. La ciudad en este tipo de pinturas contiene las huellas de lo vital, o mejor, del carácter emocional que reviste lo urbano al interactuar con sus habitantes. Se podría decir que es la sensibilidad la que permite, en el silencio de las calles, escuchar el bullicio, a pesar de su aparente calma.

◆ Bogotá

Fídolo Alfonso González Camargo, 1883-1941, fue dibujante, pintor y novelista (Londoño, 2003). Conocía la historia de la pintura desde Giotto hasta los impresionistas, y hablaba de ella con gran propiedad, siendo Cézanne el artista que despertaba su mayor interés y admiración (Lleras Camargo, 1991). Dejó como legado una amplia obra de acentuado carácter interiorista, y algunas pinturas de ciudad, como: *Carrera 4 con calle 13 esquina*, realizada en 1910.

Carrera 4 con calle 13 esquina, es una acuarela, una aguada, técnica que se ajusta a la rapidez, característica que definirá a la ciudad moderna. En la imagen de esa esquina no se ven peatones ni carruajes que sugieran la transitabilidad urbana. No hay evidencia pictórica de personajes que maticen la escena, que dirijan el discurso, es la calle, es una pintura de ciudad. La arquitectura de la ciudad, bajo la luz del trópico, es la protagonista. Un poste de telégrafo es el único personaje aparte del cielo, la vía empedrada y las construcciones, una señal de la modernidad que empieza a asomarse en esa Bogotá de 1910.



Arriba. *Carrera 4 con calle 13 esquina.*
Fídolo Alfonso González Camargo, acuarela, 1910.

La acuarela de González Camargo presenta una ciudad que es ella misma una fantasmagoría, un escenario vacío, sin tránsito, sin vida ni movimiento. En el *Bulevar du temple*, los peatones y los carruajes no quedaron registrados por lo incipiente de la técnica del daguerrotipo, en la *Carrera 4 con calle 13 esquina*, no fueron incluidos en la acuarela porque no pasaron por esa esquina. La Bogotá de principios de siglo continúa cerrada al espacio público, su vida se desarrolla tras esos muros y esas ventanas que pintó González Camargo, y no en la calle. La ciudad es el personaje que se insinúa, que se desvanece, nadie se asoma por las ventanas, quizás están adentro todos en sus casas, quizás no vieron nunca al pintor que registraba su calle, quizás sus habitantes, a propósito, se escondieron, no querían que los vieran, ni en el momento en el que se ejecutó la acuarela ni ahora. *Carrera 4 con calle 13 esquina* es la ciudad pintada, vacía, misteriosa a la manera de un cuento donde la tenue luz amarillenta empieza a ser cómplice de algún hecho confuso. Es la ciudad como arcano, propicia para la novela de misterio de la vida urbana, es el tema de la ciudad como jeroglífico que se lee entre sus luces y sombras (Frisby, 2007: 68-69).

◆ París

La panorámica de la ciudad como un cuerpo que siente y respira es representada en *La Noche Estrellada*, pintura de Van Gogh realizada en 1889, con su cielo de torbellinos que insisten en lo orgánico y se funde entre el ciprés y las casas donde al parecer todos duermen. Este pintar ciudad nos acerca a una condición humana que se despliega entre silencios y hacen del pincel cómplice de alguna huida en la cual, las calles sólo dejan ver el escenario de lo que pudo haber acontecido, el pretexto de la soledad para hablar de lo vivido, de algo que ya es recuerdo o simplemente es el —ya no estar— como huella, registro, espectro de la habitabilidad.

En otros casos, como en la serie de pinturas de Claude Monet sobre la Catedral de Rouen, realizadas entre 1892 y 1894, la arquitectura de París, bajo la luz cambiante del día, es la única protagonista. La arquitectura de la ciudad se transforma en disculpa para hacer pintura, para manchar, colorear y plasmar las impresiones que la luz cambiante arroja sobre las edificaciones. O como en la *Vista de los tejados de París*, pintada por Van Gogh en 1886, donde los tejados parisinos son los únicos personajes, aunque se intuye que, bajo ellos, duerme la ciudad.

Conclusiones

Tanto las *escenas de ciudad* como las *pinturas de ciudad* a las que hemos hecho referencia, subrayan el carácter que brinda identidad a las ciudades. En estas obras las ciudades se presentan como “cuerpos” con características particulares, como personajes con personalidad propia. Las diferencias son más que notables en cuanto a la ciudad y a su estilo de vida. Las escenas de ciudad captadas por el ojo de los impresionistas, en París, presentan una ciudad caracterizada por una incesante vida social, que se desarrolla en los espacios públicos. Ejemplo de ello es *Le Moulin de la Galette*, donde la alegría y la fiesta, la seducción y la extroversión, la riqueza e incluso

el despilfarro, se presentan en la tela. Por su parte, las escenas de ciudad captadas por los pintores de *La Escuela de la Sabana*, en Bogotá, presentan una ciudad introvertida, cerrada, enclaustrada, negada al espacio público.

Pero la vida social de una ciudad se desarrolla en estrecha relación con su riqueza o su pobreza, depende de su economía. No podemos olvidar que la Francia del siglo diecinueve era un imperio que subyugaba, extraía recursos, explotaba mano de obra (léase: esclavizaba) y saqueaba las riquezas de muchos países de diversos continentes, como Indochina (Laos, Birmania, Tailandia, Viet Nam y Camboya), África occidental, Argelia, Madagascar, Martinica, Guadalupe, India Francesa, entre muchos otros. El *Boulevard Montmartre*, que Camille Pissarro inmortalizó, fue pintado tras las grandes intervenciones del barón Haussmann en París, por solicitud de Napoleón III (Benevolo, 1991), y esas grandes y magníficas obras fueron financiadas con los recursos que ese mismo emperador extrajo de sus campañas coloniales en Indochina, las cuales inició en 1857, y de otras colonias francesas que ya formaban parte de sus fuentes de riqueza, como Argelia, conquistada y saqueada por los franceses a partir de 1830 (Comellas, 2001: 115-116). Bogotá, por el contrario, cuando fue pintada por los artistas de la *Escuela de la Sabana*, venía de ser saqueada por el imperio español durante tres largos siglos, y aunque habían pasado casi cien años desde el grito de independencia, era obvio que la ciudad aún no se recuperaba de esa situación. Era una ciudad empobrecida, humillada, vilipendiada, de manera que no tenía muchos motivos para celebrar.

Los pintores parisinos y bogotanos a los que hemos hecho referencia, dan cuenta de las dos caras de una misma moneda: movimiento, boato, riqueza y despilfarro en la ciudad del imperialista, del conquistador, que se apropia de lo ajeno; y quietud, privación y despojo en la ciudad del colonizado, del vencido. Como afirma Richard Sennett en su obra *Carne y Piedra*: la ciudad “ha sido enclave de

poder, sus espacios han adquirido coherencia y plenitud a imagen del hombre mismo” (1997: 29). Para este caso: del hombre imperial, en París; y del colonizado, en Bogotá.

La pintura, entonces, se erige como una herramienta fundamental para el estudio y el conocimiento de la historia de las ciudades, de su estilo de vida y de sus costumbres, de su arquitectura y de su urbanismo, de su sociedad y de su economía. La pintura: un instrumento artístico para comprender la complejidad de la vida urbana.



Referencias

- ◆ Baudelaire, Charles (2004). *El pintor de la vida moderna*. Trad. de Alcira Saavedra. Valencia: C.O.A.A.T.
- ◆ Baxandall, Michael (1978). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ◆ Benevolo, Leonardo (1991). *La captura del infinito*. Barcelona: Celete Ediciones.
- ◆ Benjamin, Walter (2005). *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- ◆ Berman, Marshall (2008). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno.
- ◆ Comellas, José Luis (2001). *Los grandes imperios coloniales*. Madrid: Rialp.
- ◆ Frisby, David (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes.
- ◆ Londoño Vélez, Santiago (2003). *Fidolo Alfonso González Camargo: la visión interior*. Bogotá: Subgerencia Cultural del Banco de la República.
- ◆ Lleras Camargo, Alberto (1991). *Mi Gente*. Bogotá: El Áncora.
- ◆ Martínez, Carlos (1976). *Bogotá, sinopsis sobre su evolución urbana*. Bogotá: Escala.
- ◆ Pini, Ivonne (2000). *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ◆ Prada, Mauricio (2009). Apuntes de clase del Seminario de profundización “La Arquitectura y la Ciudad” dictado por Germán Mejía Pavony en el marco de la *Maestría en Historia y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia*. Bogotá, septiembre 9 de 2009.
- ◆ Samper Ortega, Daniel (1938). *Bogotá 1538-1938*. Bogotá: Imprenta Municipal.
- ◆ Sennett, Richard (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- ◆ Serrano, Eduardo (1988). *Luis Núñez Borda: El Pintor de Bogotá*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- ◆ Serrano, Eduardo (1990). *La escuela de la Sabana*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá.
- ◆ Zambrano, Fabio (1998). *Historia de Bogotá siglo XX*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.