



## Serrano Rueda por la sabana

**Roberto Páramo: paisaje, bodegón, ciudad**  
 Eduardo Serrano Rueda  
 (Investigación y supervisión:  
 Carmen María Jaramillo)  
 Museo de Arte Moderno de Bogotá-Novus  
 Ediciones, Bogotá, 1989, 190 págs.

**Luis Núñez Borda: el pintor de Bogotá**  
 Eduardo Serrano Rueda, María Cristina Iriarte,  
 Lucía de Esquerre  
 Alcaldía de Bogotá (con el patrocinio de Inter-  
 nacional de Vehículos), Bogotá, 1988, 116 págs.

En 1873 se expidió la ley 98, que promulgó la creación de la Academia Vásquez, escuela encargada del fomento de la pintura, la escultura, el grabado, la arquitectura y la música en Bogotá. La ley nunca se ejecutó. Sin embargo, uno de sus impulsores, el pintor mexicano Felipe Santiago Gutiérrez, creó en ese mismo año una escuela gratuita de pintura, en el Colegio de San Bartolomé, que se llamó Escuela Gutiérrez.

En 1882, nueve años después de expedida la ley 98, se creó el Instituto de Bellas Artes, en el que se reunieron los maestros Antonio Rodríguez, español que se encargó de la parte gráfica del Papel Periódico Ilustrado; Pietro Cantini, quien tuvo a su cargo la terminación del Capitolio Nacional; Jorge Price, que dirigía la Escuela Guarrín de música, y Gutiérrez. A raíz de la guerra en el 85 se disolvió el insti-

tuto, y sólo hasta el 10 de abril de 1886 se fundó la Escuela Nacional de Bellas Artes, con el impulso y bajo la dirección del fundador el Papel Periódico Ilustrado, Alberto Urdaneta.

La escuela dividió sus tareas en diez secciones: xilografía, arquitectura, pintura, escultura, dibujo, aguadas, ornamentación, anatomía, perspectiva y música.

En 1894 se inicia en la escuela la cátedra de paisaje, impartida por Andrés de Santa María y Luis de Llanos, quien muere en 1895 poco tiempo después de iniciada su labor, y es sucedido por su compatriota Enrique Recio y Gil, de quien —según Eduardo Serrano— viene la influencia de las iglesias en algunos de los cuadros de los paisajistas. (Ya Roberto Pizano había comentado la actitud franciscana de Roberto Páramo en sus paisajes). Venidas de Europa, las tendencias academicista en Llanos e impresionista en Santa María infunden una marcada influencia en los alumnos de la época: Peña, Coriolano Leudo, Ricardo Borrero, Jesús María Zamora, Eugenio Zerda, Fidolo Alfonso González Camargo, Miguel Díaz Vargas, Gómez Campuzano y los dos que nos ocupan en esta reseña. En la primera generación de la llamada “Escuela de la Sabana”.

Ya en Vásquez Ceballos hay una marcada influencia del paisaje —más flamenco que sabanero, según Serrano Rueda—, y “fiel intérprete de la Sabana húmeda, de lejanías verdosas y grises que se funden, entre una llovizna finísima, con los cielos sin color. En sus cuadros vense los encañales de línea esbelta, y los cedros

coposos erguirse entre la maleza que desciende arrastrándose hasta un pantano de aguas dormidas, resto del inmenso lago de las leyendas, templo agotado de la Deidad [sic] indígena, maternal y purificadora”, según Roberto Pizano, quien alude también en este texto a Eugenio Peña como paisajista de la sabana.

Quince años después de la primera Expedición Botánica, Humboldt y Bonpland entran a Colombia por Cartagena en 1801 y se trasladan de ahí a Turbaco para visitar los “Vulcanitos” (pequeños volcanes de fango que alcanzaban elevaciones de hasta siete metros y expedían, a intervalos de quince segundos, vahos de nitrógeno), que reseñó Humboldt en un bosquejo en el que se basó César Famin para el grabado realizado en 1837 y que aparece publicado en *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, de Alexander von Humboldt (París, 1810-1813). De ahí, por el Magdalena, fueron hasta Honda y subieron la meseta de Bogotá, donde permanecieron del 6 de julio hasta el 9 de septiembre de 1801. Visitaron el salto de Tequendama, del que también Humboldt dejó un boceto sobre el cual encargaría más adelante en Roma al pintor Friedrich Wilhelm Gmelin (1760-1820) el grabado definitivo que aparece en las *Vues des cordillères*. También estuvo en la laguna antigua de Guatavita, de la que aparece una lámina en la misma publicación (lám. 67), dejó una explicación geológica del puente de Icononzo a su paso hacia Popayán, y sus descripciones y bocetos al cruce por la cordillera Central sirvieron de inspiración al pintor Joseph Anton Koch (1768-1839) para su *Passage du Quindiu*, encargo para la ya mencionada publicación del barón de Humboldt.

También Albert Berg (1825-1884), estudiante de derecho y aprendiz de dibujo y pintura en la Universidad de Ginebra (Suiza), emprende un viaje a la Nueva Granada, recorriendo territorios de lo que es hoy Colombia, entre octubre de 1848 y la primavera de 1849. Recomendado por Humboldt, remonta el Magdalena y va hacia las elevaciones andinas. De este viaje quedan una serie de bocetos y

lápices que a su retorno a Europa se vuelven estudios para posteriores aguafuertes, litografías y dos óleos; entre ellos uno que pintó para Federico Guillermo IV en el año 1855: *Volcán del Tolima* (127 x 93 cm). De lo cual se deduce que, además de una actitud científica (en la que basó sus estudios en América Max von Thielman, por ejemplo—, se nota también una sensibilidad artística en Berg. Ya que, si bien ilustra sus propias publicaciones y las de Humboldt, invierte su tiempo en trabajos al óleo como el ya mencionado, o en litografías y aguafuertes como las que compra el rey de Prusia a su regreso de América, como consta en cartas de Berg enviadas a Humboldt.

A esto suceden una serie de estudios sociales como los de Boussingault, Hamilton, Duane, Bache, Holton, Sevilla, Cané; y una serie de textos sobre ciencias naturales, como los de André, Saffray, Reclus y Stradelh, que de alguna manera desembocan en viajeros curiosos; diplomáticos y marinos como Gaspar Theodore Mollien y Carl August Gosselman; el médico y naturalista francés François-Desiré Roulin y el pintor y cronista León Gauthier.

El barón Jean-Baptiste-Louis Gross, que llega como encargado de negocios de Francia en el año 1839, se radica en Bogotá desde el 5 de septiembre hasta 1843 y es uno de los introductores de la fotografía en Colombia, constructor de la primera caja de daguerrotipia de que se tenga noticia en el país y autor de *La calle del Observatorio* (1842), primera fotografía que existe tomada en Colombia. Contemporáneo de Luis García Hevia, fue también pintor y es factible que algunos de sus óleos, como los de García Hevia, estuvieran basados en sus propios daguerrotipos. Del barón Gross quedan óleos del puente de Icononzo en Pandi, el salto de Tequendama, San Victorino y el río Bogotá. De García Hevia, obras costumbristas, algunos cuadros religiosos y un óleo del puente de Icononzo. Cabe mencionar aquí que del mismo grupo de amigos tomó parte Ramón Torres Méndez, quien se inició como profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios al final de la década de 1860 y

al que Gross quiso infructuosamente llevar a París. Su hijo Francisco Torres colgó en la Exposición Nacional del 20 de julio de 1871 dos *Paisajes fotográficos* que aparecen en la página 11 del catálogo de dicha muestra, paisajes éstos anteriores a la iniciación de la cátedra instaurada por Santa María y Llanos en la Escuela de Bellas Artes en el año 1894. En 1855 aparece fechada una acuarela, que reposa en la colección de la Biblioteca Nacional, pintada por Manuel María Paz, del salto de Tequendama. Y de José Manuel Groot, discípulo de García Hevia en la escuela Pedro José Figueroa, se conservan cuadros de costumbres y paisajes de la sabana de Bogotá —esto, como dato de inspiración para los futuros paisajistas de la “Escuela de la Sabana”.

En 1843 llega a Santa Marta, como vicecónsul de Inglaterra, Edward Walhouse Mark, quien es trasladado con el mismo cargo a Bogotá en el año de 1846 (Gaceta de la Nueva Granada, 4 de octubre de 1846). Este y el barón de Groos son señalados por Serrano Rueda como los antecedentes más remotos de la llamada “Escuela de la Sabana”, desconociendo otros hechos históricos anteriores y muy significativos para la historia del paisaje en la pintura colombiana.

Mark, diplomático interesado en las artes gráficas y conocedor de las publicaciones de Humboldt y Berg, motivado por el paisaje y las costumbres, hace un recorrido pictórico no sólo por las regiones en que desempeña sus cargos como diplomático sino por regiones distantes —para la época— de los lugares en que trabaja. De lo que se deduce cierto interés en la parte gráfica, en la elaboración propiamente de sus acuarelas; desde el punto de vista artístico, aun cuando sea para plasmar las imágenes como dato histórico, geográfico o simplemente por el placer que le produjera realizarlas.

Gross y Mark estuvieron entre los artistas escogidos para la exposición de Bellas Artes de 1886, en la que tomaron parte pintores nacionales y extranjeros contemporáneos de la época, entre ellos algunos alumnos de la recién abierta escuela de Bellas Artes, y fotógrafos. La muestra contó

con 1.200 piezas y se realizó en Bogotá en las instalaciones del Colegio de San Bartolomé.



En el año 1850 el militar e ingeniero italiano Agustín Codazzi inicia la Comisión Corográfica, proyecto que reúne la investigación de la naturaleza, la exploración etnográfica y costumbrista de la Nueva Granada con el propósito de realizar una carta geográfica (ocho de las nueve expediciones realizadas por la Comisión Corográfica entre 1850 y 1858 corresponden al actual territorio colombiano, la única que se produce fuera es la quinta —1854, en Panamá— y es posible que en la segunda —1851—, en que recorrieron Santander, hayan pasado a territorio venezolano). Son contratados como dibujantes para el proyecto el británico Enrique Price, el venezolano Carmelo Fernández y el colombiano Manuel María Paz. A Price y Paz es a quienes publica Codazzi, el cual, al conocer la obra de Berg realizada en Venezuela, suspende de la publicación la obra de Carmelo Fernández, pues Berg cubre con sus paisajes, sus estudios de raza y su obra costumbrista las necesidades de la comisión en ese territorio.

De la Comisión Corográfica vienen los "paisajes de certeza más que paisajes de opinión" —como dijera Luca Pacioli—. De estos paisajes, según Serrano Rueda, queda más información que placer estético. Se puede decir que se desprende también de la Comisión Corográfica una suerte costumbrista reflejada en la literatura y el arte plástico de la época. Son conocidas de alguna manera y difundidas en la nación las costumbres de cada territorio de Colombia. El movimiento literario se refleja sobre todo en *El Mosaico*, y en la parte pictórica se destacan Manuel Groot y Ramón Torres Méndez, "las del primero —estampas— como suplemento de sus actividades de escritor, y las del segundo como versión recocijada y a veces caricaturesca del panorama folclórico de su tierra", según dice Joaquín Piñeros Corpas.

Mark y Torres fueron contemporáneos y es evidente la influencia del primero en nuestro conterráneo; aun la marcada diferencia de estilos, al igual que se nota en él la influencia de Gross, como se nota también en García Hevia, etc. Hacia adelante cronológicamente, sucede de la misma manera. Como una noticia escrita corre la idea del paisaje en las generaciones subsiguientes; y ya con la cátedra de Santa María y Llanos, iniciada, como se dijo antes, en 1894, este tema adquiere un valor independiente en las artes, sobre todo en Bogotá.

La ciudad cuenta aproximadamente con 85.000 habitantes, de los cuales más o menos cuatro mil visitaron la exposición de 1886 en el Colegio de San Bartolomé, cifra bastante alta para la época, y así mismo, de enorme aliciente para los jóvenes aprendices. Consideremos que en Colombia las publicaciones literarias, por ejemplo, aumentan en proporciones más altas de lo normal cada vez que se presenta en Bogotá la feria del libro, para no mencionar el mismo fenómeno con los premios nacionales e internacionales, que a veces en un año duplican la producción literaria por el solo hecho de haber sido otorgados a un escritor colombiano. Consideremos que el mismo fenómeno se relaciona, guardadas las proporciones, con la pin-

tura finisecular del país. Las exposiciones del 86, del 99, la de 1904, con motivo de la Fiesta de Instrucción Pública, y la de 1910, aniversario del primer siglo de independencia (la Exposición del Centenario), realizada en el parque —hoy de la Independencia— llamado del Centenario para aquel entonces, en las que estuvieron presentes Páramo, García Hevia, Paz, Peña, Urdaneta; en la primera, entre otros paisajistas, Zamora, Borrero, González Camargo, Gómez Campuzano, Leudo, Zerda, Tavera, entre los artistas escogidos para las diferentes muestras, en las que además fueron algunos de ellos acreedores a una mención.



La cercanía del paisaje y las no muy altas dificultades de transporte en esta zona permiten que los interesados, impulsados además por sus maestros, logren plasmar paisajes tan variados como los de Zamora, Páramo o Núñez Borda en la misma sabana de Bogotá.

Aunque no fue muy precisa la crítica en cuanto a nombres propios después de cada exposición, exceptuando a Epifanio Garay, Santa María y otros pocos casos, dejó mención sensible de su opinión sobre el paisaje plasmado por jóvenes artistas del altiplano.

Es comprensible que para la época, acostumbrada al retrato europeo y a las formas clásicas, este nuevo género, además, por el formato de sus cuadros, la mayoría muy pequeños, no haya producido el impacto que pudo causar lo establecido —Garay, Acevedo Bernal— o lo novedoso, de todas maneras europeo —Santa

María—. Caracterizados siempre por esa concentración en lo de fuera, en lo traído, en lo que llega, no hubo atención precisa por lo que sucedía en Colombia.

Aun así, Jacinto Albarracín, Baldomero Sanín Cano, Max Grillo dejaron en sus artículos —polémicos al principio, inclusive contra el mismo Santa María— testimonio del trabajo expuesto por los paisajistas, aunque no de manera extensa ni deteniéndose en ninguno de ellos en particular, excepto Albarracín, que en la exposición de 1904 se detiene unas pocas líneas para mencionar el trabajo de Páramo.

Los dos libros que nos ocupan: *Roberto Páramo: paisaje, bodegón, ciudad*, escrito por Eduardo Serrano Rueda —curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá y crítico de arte—, y *Luis Núñez Borda: el pintor de Bogotá*, analizado por el mismo Serrano y vistos el personaje y la época por María Cristina Iriarte y Lucía de Esguerra, fueron publicados, el primero con motivo de una muestra retrospectiva de Roberto Páramo realizada en octubre de 1989 en el Mam, y el segundo con motivo del 450 aniversario de la ciudad de Bogotá.

Ambos textos de Eduardo Serrano son una sustentación crítica sobre el movimiento que él llama la "Escuela de la Sabana", de la que forman parte ambos pintores y que, como la Escuela de Barbizón en Europa o la Escuela del Hudson en Estados Unidos, es base clave para el desarrollo de la pintura moderna del siglo XX en Colombia; habla de influencias directas del paisaje del bosque de Fontainebleau pintado por Rousseau, Díaz de la Peña, Dupré y Troyon, entre otros; por vía Luis de Llanos, quien influenciado, contrario a lo que pareciera, por Dupré más que por su conterráneo Díaz de la Peña, adquiere de éste el "academismo de la pintura naturalista de paisajes" que marcará tanto a Páramo como a Núñez Borda más de lo que logre marcarlos la influencia de Santa María, del que toman, en cambio, la costumbre de pintar el paisaje en el paisaje mismo, razón a la que atribuye Serrano Rueda el tamaño de sus cuadros.

De Núñez Borda existe un libro anterior, publicado con motivo del cuarto centenario de la fundación de Bogotá, con textos de Daniel Samper Ortega. Vivo aún el pintor, hace, a petición del editor, detalles de sus propios cuadros en mayor formato, para fotos de página entera en esta edición, en la que se reproducen 98 láminas, todas originalmente al óleo, de las que aparecen 23 en la edición de 1988. El presente volumen, al igual que el anterior, cuenta con notas biográficas sobre los óleos de Luis Núñez Borda, llamado el pintor de Bogotá, por haber sido un fiel retratista de la arquitectura de su tiempo y de la de épocas anteriores, que encontró ya demolida por las guerras y los incendios y que pintó basándose en daguerrotipos, fotos, láminas y pinturas de autores como García Hevia. Dejó testimonio claro de una época a la que vio que desaparecía físicamente con el tiempo y con la que sucedería algo similar a lo que ocurrió con parte de su obra: la mayoría se quemó en un incendio del bogotazo; lo que se salvó estuvo colgado en un corredor del concejo de Bogotá y en 1955 se la entregaron al cura Luis Alberto Castillo, director del Amparo de Niños, quien la cedió años después a su chofer, en pago de servicios. Poco a poco empezaron a ser recuperados uno a uno los cuadros que se hallaban dispersos entre familias bogotanas, y hoy se ha podido reunir parte de su obra, expuesta en diferentes muestras, como "Paisaje 1900-1975", organizada por el Mam, y "Cien años de arte en Colombia", realizada por la misma entidad.

Núñez Borda fue además músico. Se casó a principios de siglo con Felisa Pontón Espinosa de los Monteros. Con su cuñado Antonio Pontón Espinosa y la mujer de éste, Rebeca Pizarro, compartieron una casa sostenida casi completamente por Pontón Espinosa.

Tomó parte en vida en muy pocas exposiciones, entre ellas en 1920 en la Galería Círculo, en 1928 en el Salón de Agosto, y otras más antes del año 30. Fuera de los ya mencionados Llanos y Santa María, también fueron sus maestros, en la Escuela de

Bellas Artes, Epifanio Garay, Pantaleón Mendoza y Enrique Recio y Gil.

Perteneció al grupo intelectual de la Gruta Simbólica (tertulia bogotana de fines del siglo XIX, de la que también formaron parte Carlos Tamaño, Julio Flórez, Luis María Mora, Rafael Espinoza Guzmán y Clímaco Soto Borda, entre otros). Amigo cercano de Coriolano Leudo, de Nicolás Bayona Posada, de Mariano y Rafael Ortega, vive la Bogotá de trasteos de piano a lomo de mula, de tardes de "chocolate con espuma irisante"; y muere en La Mesa, recluido en el ancianato Sara Zapata, en el que se encontraba desde 1969, en el año 1970.

Al hablar de Núñez Borda me vienen a la memoria las láminas de cuadros que pintores parisinos, la mayoría anónimos, realizaron y aún hoy realizan, de la arquitectura de la ciudad, con colores similares; siendo otra la luz, en los que los personajes, excepto pocos casos, no desempeñan ningún papel y lo único importante es plasmar la arquitectura de cierta época que, aunque es diferente entre París y la Bogotá que acaballa el siglo, contempla materiales similares como la piedra, y marca cierta influencia en el diseño, sobre todo en lo referente al diseño republicano nuestro; y aunque Núñez Borda nunca estuvo en París, ni siquiera salió de Colombia, está influenciado por este arte, bien de manera casual —finalmente los materiales y el color con que pintaba eran europeos— o, porque estando aquí, tuvo acceso a estas imágenes.

De Juan Roberto Páramo Tirado se dice que fue hijo natural de un inglés; que nació en el 56, en el 59 o en el año 1863, que es el que aparece en sus documentos de identidad; fue hijo único y, para los que dicen que no fue hijo natural, son sus padres Juan Páramo y Mercedes Tirado. Su infancia transcurre en la finca Recadero, cerca de Medellín, y a Bogotá llega en 1868. En el 84 inicia sus estudios de pintura con Santiago Felipe Gutiérrez, en la escuela que éste funda en el Colegio de San Bartolomé, y luego pasa a la Escuela de Bellas Artes en la que, además de alumno, es ayudante de dibujo; participa en la exposición del 86, de la que recibe un diploma de Segunda Clase (en esta primera muestra suya no cuelga ningún paisaje, solo retratos y estudios de dibujo sobre esculturas). Se casa en 1887 y deja una descendencia de ocho hijos, entre los que se conserva la mayor parte de su obra.

En 1899 participa en la Segunda Exposición de Bellas Artes, en 1902 ingresa como profesor a la Escuela de Bellas Artes.

Participa en las exposiciones de 1904, la Exposición Nacional de 1906, gana una tercera medalla en la Exposición del Centenario (1910), es duramente criticado por Samuel Velásquez, quien recrimina el tamaño de sus cuadros en una exposición de Bellas Artes en 1911; exposición que se repite en el 15 y en la que también participa. Publica una de sus obras en portada de la revista Cromos en el año 17. Obtiene un diploma por su



participación en la Exposición Leonardo da Vinci, en Milán; envía nueve óleos a la exposición de Sevilla del 29, en donde es premiado con la medalla de plata. Gana un segundo premio en paisaje en el Primer Salón de Artistas Nacionales en 1931; expone en Palmira, y Eduardo Santos le concede la Cruz de Boyacá en el grado de caballero.

Muere en Fusagasugá el 9 de febrero de 1939. Sus cuadros, hoy cotizados a precios superiores a los que cualquier contemporáneo suyo hubiera imaginado, fueron vendidos durante su vida, inclusive por fuera de Colombia, en Nueva York. Al igual que Núñez Borda, nunca salió del país y, fuera de sus paisajes y sus retratos, son muestra de su nacionalismo, por así decirlo, los bodegones en los que las frutas retratadas son bananos, granadillas, aguacates y toda suerte de verduras y legumbres cultivadas en Colombia.

De los libros de Serrano Rueda que se analizan en esta reseña cabe hacer resaltar la información que contienen, completando muchos datos biográficos y críticos sobre la obra de ambos pintores. Sus textos, sin embargo, son un poco difíciles de consultar, ya que, aunque conservan cierto orden, no son muy precisos en cuanto a que siempre se extienden, yendo el autor a temas anteriores y temas que tratará después, citando textos inclusive de él mismo y extendiendo ideas precisas en términos que sobran dentro del contexto.

Otra cosa que vale la pena anotar es que, si bien reúne una serie de datos con los que resume un período histórico de la pintura colombiana, que llama "Escuela de la Sabana", no está bien que en cada libro que publique sobre uno de estos pintores o en el que le piden que colabore, dé rienda suelta con las mismas frases, las mismas citas, la misma bibliografía, a su "gran descubrimiento". Sobre todo ahora, cuando está en boga la moda de estos artistas del paisaje sabanero.

JORGE QUINTANA



## "Fraude tropical"

Gonzalo Ariza

Ana María Escallón, Eduardo Carranza, Germán Arciniegas, Lionel Landry, Susana de Ariza, Hernando Téllez, Enrique Caballero (textos); Oscar Monsalve (reproducciones fotográficas)

Villegas Editores, Bogotá, 1989, 239 págs.

*Gonzalo Ariza* es el título original del libro publicado por Benjamín Villegas. Nuevamente se trata de una reunión de textos que hablan del trabajo del artista. Dos artículos de Ana María Escallón: el primero, "El biógrafo de la naturaleza", donde se retrata la presencia del pintor, sus influencias fundamentales, sus tendencias pictóricas. Y el último artículo del libro, una entrevista con pocos compromisos. Es una charla lejana, en la cual las cosas salen sin grandes esfuerzos. "Glosa de reiteración", de Eduardo Carranza, parte de esa versión contundente que el poeta tenía sobre la

obra de Ariza. "El extraño caso de Gonzalo Ariza", de Germán Arciniegas, un texto cargado de debates en el que le toca al lector sacar sus propias conclusiones. De Hernando Téllez, "El arte de Ariza", "Nieblas de Ariza", de Enrique Caballero, y "Gonzalo Ariza" por Lionel Landry. Pero las cosas no acaban ahí. Aparece un desliz, el texto de su esposa, texto poco profesional que parece más un homenaje a los caprichos que un trabajo. Explicar la presencia de un pintor cuyo oficio es pintar lo que tuvo vigencia en el siglo pasado es difícil. Todo cabe dentro del arte. Ya la modernidad circula en todas las esferas y su visión tradicionalista busca una identidad; ya no mira los valores de vanguardia sino que guarda una sensación de continuidad.

Otro de los aspectos que parecen tener importancia en el texto es la negación de la teoría, aceptada durante mucho tiempo por sus promotores, de una influencia decidida y marcada del arte japonés en la pintura de Ariza. Existe un comienzo donde se señala la posibilidad de que los paisajes estén en algo intuidos bajo la sensibilidad nipona. Pero eso viene a ser, según plantea el libro, una presencia tenue. La influencia del Japón en Ariza está relacionada más con una conducta filosófica que le permite mantener férreamente sus principios y creencias. En el campo pictórico la referencia alude a su inicial preocupación por la Expedición Botánica, con la visión académica de Pizano, Ricardo Borrero, Zamora, Páramo; la preocupación por las tendencias paisajistas que tuvieron eco en el siglo pasado (¿diría Eduardo Serrano que es el último valuarte de "la Escuela de la Sabana"?). Y eso parece ser una realidad, porque una de las preocupaciones de un artista que resulta anacrónico tiene que ver con su búsqueda por hallar en algo ese perdido sentido de la identidad. Por eso Ariza recorre determinadas zonas del país. Por eso busca en cada una de ellas una específica relación, no sólo con la vegetación sino con el ambiente, con el clima. En otras palabras, y se nota bien en los cuadros bellamente reproducidos pero