

Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia

Ponencia*

Carmen María Jaramillo Jiménez

Resumen

El campo de las artes en Colombia consolida su autonomía entre 1946 y 1960, y en este periodo la crítica se apuntala como una actividad especializada que recurre a argumentos propios del ámbito de la plástica, sin la tradicional interferencia de la Iglesia o el Estado. El cuerpo de críticos de la época está conformado por intelectuales colombianos (Luis Vidales y Jorge Gaitán Durán, entre otros) que poseen una amplia cultura y un notable ánimo de modernización, palpable en sus escritos. Así mismo, en el país reside un grupo de europeos (Walter Engel, Casimiro Eiger, Clemente Airó, Juan Friede), conocedores del arte moderno, cuyos escritos trascienden el comentario periodístico o literario, tan en boga hasta ese momento en nuestro país. Con la llegada de Marta Traba en 1954 se inicia una modalidad de crítica modernista, incisiva y no pocas veces demoledora. Con ella, los argumentos se afinan y se ultima cualquier traza de complacencia. La crítica se constituye en una herramienta de análisis, en un dispositivo para generar argumentaciones teóricas y en un mecanismo de regulación ética.

*Ponencia para el Seminario Nacional de Teoría e Historia del Arte que se celebró en Medellín los días 2, 3, y 4 de octubre de 2002. Las demás ponencias y comunicaciones fueron publicadas en la entrega anterior de *Artes la Revista* núm. 6.

Abstract

The field of art in Colombia consolidates its autonomy between 1946 and 1960, and it is during this period that art critique asserts itself as a specialized activity with its very own arguments, taken from the field of the plastic arts, without the traditional interference of Church or State. The corps of art critics of the time is made up of Colombian intellectuals (Luis Vidales and Jorge Gaitán Durán, among others) who have a substantial cultural background and an outstanding interest in modernization, as can be perceived in their writings. Likewise, a group of Europeans live in the country (Walter Engel, Casimiro Eiger, Clemente Airó, Juan Friede), who are well acquainted with modern art; their writings transcend the newspaper or literary commentary, so popular up to then in the country. The arrival of Marta Traba in 1954 brings with it the beginning of a type of modernist, incisive and frequently demolishing critique. Arguments are refined and any trace of complacency is banned. Art critique becomes a tool for analysis, a device for the production of theoretic arguments and a mechanism of ethical regulation.

Uno de los rasgos característicos de la Modernidad ha sido la autonomía que van adoptando tanto los distintos campos del saber como las instancias de poder que regulan la vida de los ciudadanos. Dicha autonomía está presente en el surgimiento de los Estados nacionales, que separan las esferas política, religiosa y económica, así como en la configuración de un campo específico de las artes, independiente de los dictados de las jerarquías estatales o eclesiásticas y de los criterios emanados del mero gusto —laxo en términos generales— de individuos ajenos al medio artístico.

Una vez el campo del arte comienza a definirse, las instituciones y los profesionales que lo conforman, y no personalidades provenientes de otras esferas, son quienes definen sus reglas de juego y sus principios de legitimidad. Con la autonomía se generan códigos éticos y estéticos específicos que permiten la autorregulación de un sistema a la par independiente e interconectado con la sociedad. A este respecto, el sociólogo Pierre Bourdieu considera que “Unas prácticas regular y perdurablemente libres de las imposiciones y de las presiones directas o indirectas de los poderes temporales sólo son posibles si son capaces de basarse, no en las tendencias fluctuantes del estado de ánimo o en las resoluciones voluntaristas de la moralidad, sino en la necesidad misma de un universo social que tiene como ley fundamental, como *nomos*, la independencia respecto a los poderes económicos y políticos; si dicho de otro modo, el *nomos* específico que constituye como tal el orden literario o artístico se encuentra instituido a la vez en las estructuras objetivas de un mundo socialmente regulado y en las estructuras mentales de aquellos que lo habitan y que tienden por ello a aceptar, dándolos por sentados, los mandamientos inscritos en la lógica inmanente de su funcionamiento” (Bourdieu, 1995, 98-99)

Las academias de arte tienen su origen en Italia en el siglo XVI, mientras en el siglo XVII otras naciones de Europa adoptan el modelo de enseñanza que se

deriva de ellas. Los salones de arte surgen de las exposiciones privadas que realizan los miembros de las academias, con ánimo pedagógico frente a los jóvenes principiantes. En el siglo XVIII los salones adoptan un carácter abierto y, a través de ellos, se democratiza la difusión de la plástica y se consolida la noción de público que había comenzado a gestarse a espaldas de los poderosos. La posibilidad de convertirse en objeto de consumo amplía el radio de acción del arte a diferentes clases y sexos, antes discriminados del papel de oficiantes o espectadores. El público, entonces, se convierte en receptor y evaluador de las obras exhibidas, y entra a operar como una variable significativa del sistema por donde circula el arte. Salones y público, a su vez, propician la crítica de arte que, en primera instancia, surge como un género informal que transgrede los cánones de la academia, y que representa —más que orientar— el gusto de quienes se aproximan a la plástica.

En el siglo XIX se afina una actitud más crítica y contestataria, y algunos artistas europeos cuya obra posee carácter de avanzada adoptan una actitud marginal frente a las instituciones. Más que complacer el gusto de la masa o de la academia, buscan recobrar el concepto de calidad y encaminan su función a ejercer control frente a los abusos del mercado, mediante la valoración de la obra de arte a partir de criterios no comerciales. En ese momento se percibe una mayor madurez entre los diferentes artífices del campo, ya que mediante la actitud de los artistas y críticos, y a través de discusiones y escritos, se definen códigos de autorregulación, tácitos y explícitos, que permiten conferir estructura y cualificar el territorio del arte, a la par que mantener una reserva decidida frente a la seducción de las mieles del poder o del éxito fácil.

En Colombia, el proceso de creación de un campo del arte con su correspondiente autonomía obedece a circunstancias diferentes de las europeas y, en esa medida, también adopta características diversas a las que se fraguan en el viejo continente Según Jaime

Eduardo Jaramillo, "la gestación de saberes sociales con relativa autonomía y originalidad en Latinoamérica, se manifiesta en sus más válidas expresiones, como una consecuencia de los procesos de modernización material y simbólica, a la vez que se transforman en agentes de dinamización y de especificación socio-histórica de dichos procesos". (Jaramillo Jiménez, 2001, 39) Este autor, como otros estudiosos de las ciencias sociales, argumenta que en cuanto a la modernización, debe señalarse que "los estudios que han realizado sobre estos procesos en Japón, China o países de América Latina, muestran que no hay una Modernidad, hay procesos de modernización nacionales, asincrónicos muchos de ellos, pero que se pasan a las matrices socioculturales propias, activando recursos y posibilidades endógenas" (Jaramillo Jiménez, 2000-2003, 33)

Desde una lógica inherente a la Modernidad, en Europa es posible identificar, con relativa claridad, un encadenamiento de causas y consecuencias que permite definir los procesos de autonomía en los distintos planos del conocimiento. En Colombia, la autonomía de los diversos subcampos de la cultura también se relaciona en forma estrecha con los procesos de modernización en los ámbitos político, social y económico, pero de una manera asincrónica con relación a Europa, ya que se producen con simultaneidad hechos o acontecimientos que se dieron en el continente europeo con décadas, e incluso siglos, de diferencia. Es decir, en Europa se instituyen las academias en los siglos XVI y XVII, y como una consecuencia de ellas surgen los salones de arte. De su incidencia en la sociedad, surge una crítica de arte, en un principio blanda y con posterioridad, radical, como una manera de independizar los valores artísticos de las exigencias del mercado.

En Colombia, por el contrario, "a imitación de las famosas exposiciones de Arte e Industria que se realizaban en Europa, en las que se exhibían inventos, máquinas revolucionarias, nuevos

productos y también obras de arte, se convocó en 1841, durante el gobierno del General Pedro Alcántara Hernán, una primera muestra colectiva de arte nacional, que se llamó Primera Exhibición de la Moral y de la Industria" (Calderón, 1990, XVIII). Por su parte, las academias de arte surgen en la década del setenta del siglo XIX, cuando se fundan la Academia Gutiérrez (1873) y el Instituto de Bellas Artes (1882 y 1884) (Serrano, 1985, 20), antes de la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes. En el país, entonces, los salones no surgen como una consecuencia lógica de las academias. Por otra parte, los salones, diseñados de manera que se haga especial énfasis y cuidado en las exposiciones de arte, así como las escuelas oficiales de arte, la crítica, y el público como un receptor activo, comienzan a perfilarse, con cierta madurez, en forma casi simultánea, y no como consecuencia unas de otras.



Corot. Mujer de la perla

Inicios del campo artístico en Colombia

Como lo han expresado diversos historiadores del arte, el año 1886 resulta fecha definitiva en la plástica local, dado que, por una parte, se crea la Escuela Nacional de Bellas Artes, y por otra se lleva a cabo la Primera Exposición Anual que, por su concepción y montaje, "representa uno de los primeros intentos de llevar a cabo una tarea Museológica en Colombia" (Serrano, 1985, 18-19), a la par que se constituye en el "inventario artístico más grande realizado en el país, el cual marcó a su vez el comienzo de una larga tradición de exposiciones anuales organizadas por la escuela" (Fajardo, 1996, 1).

Como se anotó, en el siglo XIX las obras de arte eran exhibidas en Colombia en el marco de ferias artesanales e industriales, hasta que en los salones de 1886 —y posteriormente en 1899— se comienza a percibir mayor interés y especialización en lo que respecta a las artes plásticas. La creación de la Escuela y la exposición de 1886 comienzan a dibujar una estructura que permite empezar a definir el campo de la plástica, ya que en virtud del impacto que van a tener en la comunidad artística, actúan como instancias de legitimación y reconocimiento de los artistas, de sus obras, y además, del lugar que la plástica puede ocupar en la sociedad.

Es importante anotar que estas dos empresas (la Escuela y la Exposición del 86) son gestionadas por Alberto Urdaneta, figura visionaria que busca hacer comprender a sus contemporáneos la necesidad de propiciar una real profesionalización en los distintos ámbitos del arte y la cultura, mediante el impulso a los más diversos proyectos que implican una



Epifanio Garay, *Elvira Tanco de Malo*

exigencia de modernización, adecuada a las necesidades locales. La Escuela y la Exposición dan inicio a la profesionalización de cada uno de sus campos de competencia y, en esa medida, se convierten en puntales de la definición de un nuevo sistema artístico, ya que de ellos deriva la crítica y la consecuente conformación de un público —que algunas veces juega el papel de un incipiente coleccionismo— y que entra a operar como otro elemento del embrionario engranaje del campo artístico.

Estos primeros puntos en una cartografía de lo que será la modernización de la plástica se generan bajo la presidencia de Rafael Núñez, y algunas circunstancias de su gobierno, como la nueva constitución y el concordato, habrán de ser decisivas en el curso que va a tomar el mundo del arte por más de

cincuenta años. La constitución busca reunificar el país, atomizado por el federalismo, y cohesionar a Colombia bajo un gobierno centralista, que responda a los dictados de una nación moderna. De esta manera comienza a tomar una forma más precisa el sentimiento de pertenencia, difícil de convocar en un país fragmentado. El ánimo nacionalista se aumenta en el cambio de siglo al comprobar lo inútil del derramamiento de sangre en un conflicto fratricida como la Guerra de los Mil Días, y al soportar la separación de Panamá, que genera conciencia sobre un posible espíritu de cuerpo, ya que la pérdida remite a la experiencia de la desmembración, cuyas consecuencias fueron padecidas por todos.

En la constitución se renuncia a la separación de poderes entre la Iglesia y el Estado, iniciada por José Hilario López a mediados del siglo XIX y reforzada más adelante por los liberales radicales. Esta reglamentación propicia la instauración del mencionado concordato en 1887, mediante el cual se da un "régimen de colaboración entre las dos potestades, hasta llegar a un límite muy cercano al de la subordinación del Estado a la Iglesia, particularmente en lo que se refiere a cuestiones de educación" (Jaramillo Uribe, 1984, 269). De igual manera, un tiempo después, José Manuel Marroquín consagra la República al Sagrado Corazón, por medio de una ley. El campo del arte comienza, entonces, a definir sus territorios en el marco de un gobierno de coalición, pero de mentalidad conservadora, y continúa su maduración en el ámbito de la llamada Hegemonía Conservadora, que detentará el poder hasta 1930, y que marginará de la memoria colectiva los criterios contestatarios de los liberales radicales del siglo XIX. El Concordato, entonces, marca un paso atrás en el proceso de modernización que implica la secularización de la vida política y cultural, emanada de una ideología liberal, proveniente de Europa, y que habría sido acogida en Colombia por algunos representantes del partido que lleva ese nombre.



Ricardo Acóveda Bernal, Rosa Biesler de Acóveda

En este punto es importante aclarar que, cuando en distintos puntos de este texto hablo de una ideología conservadora —o liberal—, lo hago sin establecer a una correspondencia directa con los miembros de los respectivos partidos, aunque en no pocas ocasiones coincidan. En los años veinte, por ejemplo el territorio de la plástica está dominado por un pensamiento conservador, sin tener en cuenta la filiación partidista de artistas y críticos. En los treinta, como lo anota Álvaro Medina, los liberales, que en términos generales habían defendido la producción de los americanistas, se repliegan cuando se trata de defender los murales de Ignacio Gómez Jaramillo o de

Pedro Nel Gómez, adoptando una actitud conservadora y tradicionalista. (Medina, 1995, 291, 304).

Bajo estas circunstancias se perfila lo que el sociólogo Carlos Uribe llama la mentalidad "católico-conservadora", que en el campo de las artes dominará al país durante el lapso que va desde la Regeneración, de Núñez hasta el final de la hegemonía del partido conservador. Puede señalarse que la mentalidad que impulsa a conformar esta alianza es uno de los factores fundamentales para dilatar el proceso que va a conducir a una propuesta de arte moderno que responda a las características relacionadas con las condiciones particulares del entorno.

La mentalidad que promueve la asociación Iglesia-Estado retarda también la autonomía y consecuente profesionalización de los distintos subcampos, entre ellos el de la crítica de arte, ya que esta alianza no está dispuesta a perder el control de las distintas esferas de la educación, el arte y la cultura, porque sabe que su poder se resquebrajaría. Este proceso de dilación de la autonomía, entonces, se ocasiona en la medida en que, como su nombre lo indica, la mentalidad católico-conservadora busca *conservar* y preservar la tradición, mientras que el arte moderno más radical busca independencia de cualquier sistema de creencias ajeno a sus dominios, a la vez que pretende romper los presupuestos estéticos del pasado, con el fin de generar un nuevo orden que implica la negación de lo establecido.

Desde finales del siglo XIX, hasta mediados del siglo XX, se observa cómo los circuitos del arte se imbrican de las más diversas maneras con las instancias política y religiosa. Buen ejemplo de ello son las polémicas que suscita la Exposición Nacional de Bellas Artes, llevada a cabo en 1899. Ese mismo año se inició la Guerra de los Mil Días, que obligó no sólo a clausurar temporalmente la Escuela de Bellas Artes, "sino que sus mismas instalaciones se convirtieron en cuarteles de los ejércitos del gobierno" (Fajardo, 1986, 2). Más que comentarios críticos alrededor de dicha muestra, en la prensa se encuentran textos apa-



Andrés de Santamaría, Dama con camafeo

sionados y coloquiales que se lanzan al ataque o asumen la defensa de pintores como Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal, según las simpatías de los conservadores por la obra del primero, y la devoción de los liberales por las pinturas del último, trasladando a la plástica las fricciones entre los dos partidos.²

Estas diatribas ocurren en una Bogotá de intelectuales afrancesados, quienes se interesan por manifestaciones artísticas derivadas de una estética que tiene su respaldo en la pintura académica de aquellos que se han formado en la academia Juliard de París (Garay) o han tenido cercanía con sus preceptos (Acevedo). Sin embargo, es importante tener en cuenta que amplias capas de la población se identifican con la Madre Patria y asumen como suyos los

valores tradicionales hispanos, y de esta manera, en materia de arte, celebran también el costumbrismo derivado de España. En un texto sobre esta exposición, el crítico Jacinto Albarracín escribe: “Quiero llamarles la atención á los artistas que poseemos un infinito de asuntos propios nuestros para prestarles a los españoles manolas y toreros” (Albarracín, 1899, 20). Este llamado a un retorno nacionalista en las artes surge quizá como un respaldo a la naciente escuela de paisaje que en el cambio de siglo comienza a desplazar a los retratistas, pero que a su vez se ve amenazada por la españolería.

El interés en el paisaje proviene tal vez de la urbanización que empieza a vivir un país que, pese a continuar siendo mayoritariamente rural, cuenta con unas clases que adoptan una forma de vida urbana y para las que el campo se convierte en un espacio que se sustrae a la cotidianidad, y que por ello es propicio para la idealización y la nostalgia. El paisaje, además, es un buen pretexto para señalar el entorno y para acentuar la búsqueda de pertenencia. El formato aplicado para este propósito, sin embargo, sigue las directrices de las escuelas europeas de paisaje, en especial la de Barbizón. Así como la pintura académica contribuye a consolidar el oficio de los pintores locales, la escuela de paisaje se nutre de planteamientos europeos, pero realiza valiosos aportes a la lectura del entorno rural.⁵

Las nuevas circunstancias permiten, entonces, que algunos de los artistas de la llamada Escuela de la Sabana puedan obtener ciertos ingresos de su trabajo, aunque deban complementarlos con otro tipo de labores y con la vinculación a la docencia.⁴ Sin embargo, éste es apenas el inicio de una autonomía, pues aunque unos pocos artistas pueden dedicarse en forma exclusiva a su oficio, carecen de independencia para asumir riesgos, experimentar, y transgredir con su obra los parámetros generalizados del gusto, como

sí ocurre en los periodos de una mayor madurez en este aspecto.

Por su parte, en ese momento la crítica también constituye una instancia incipiente, y quienes reseñan los salones —con notoria excepciones— son hombres de letras, humanistas que pasan de la política a los comentarios de arte con suma facilidad, y que, además, carecen de una visión renovadora en materia artística, de manera que sus escritos, finalmente, perpetúan el estado de cosas existente. Además, dada la juventud de las instituciones, las energías de los artistas y comentaristas se dirigen a consolidar un medio aún en formación, antes que a ostentar una actitud crítica frente a él. Así, se produce una retroalimentación que no propicia la ruptura con los valores de la academia, y que no se atreve a enfrentar la estética y la moral de sus contemporáneos, como es característico del arte moderno.

El intelectual y crítico Baldomero Sanín Cano es una de esas pocas figuras que se atreve a cuestionar la modorra que prima en los terrenos de la cultura; llama a Bogotá la “capital del sainete”, a la vez que desea la “incorporación de la literatura de lengua española en una corriente de universalidad cosmopolita”. Quería “activar el tráfico intelectual en las repúblicas hispanoamericanas e internacionalizarlo



Cézanne, Paisaje



Ignacio Gómez Janzamillo, *Bañista*

en lugar de limitarlo a la relación con España y con la tradición clásica" (Jiménez, 1992, 82). En Colombia, la literatura —antes que la pintura o la escultura— mantuvo una actitud crítica, con las manifestaciones simbólico-expresivas que aplaudían las clases cultas, en el periodo que va de finales del siglo XIX a las primeras décadas del siglo XX. La búsqueda de una apertura de las fronteras y de un intercambio cultural con otros países evidencia la actitud pionera de Sanín Cano. Sin embargo, las figuras que trabajan con ánimo modernizador en las letras no serán mayoría y deberán mantener luchas solitarias.

En la crítica literaria se advierte una actitud progresista, pero con anterioridad a la crítica de arte. Según David Jiménez: "El texto inaugural de la crítica modernista en Colombia es, sin duda, el artículo

sobre 'Núñez Poeta' de Baldomero Sanín Cano publicado en 1888, el mismo año que aparece *Azul*, de Rubén Darío. El artículo de Sanín contiene ya los planteamientos fundamentales del Modernismo a favor de la autonomía de lo estético y de la necesidad de emancipar la obra de arte con respecto a toda finalidad extraña a la belleza misma" (Jiménez, 1992, 75.)

Estos argumentos que cita Jiménez son empleados por Sanín Cano en 1904, cuando se genera una polémica alrededor de las obras de Andrés de Santa María que participan en la exposición realizada con motivo de la Fiesta de la Instrucción Pública.⁵ La postura estética de este crítico entra en debate con la de intelectuales modernistas como Max Grillo, y con la de críticos como Ricardo Hinestrosa Daza. Es Sanín

Cano quien esgrime los argumentos más lúcidos y visionarios y, a su vez, quien puede ser considerado también como autor de los textos inaugurales de una crítica de arte, desde un pensamiento moderno, en Colombia.

En sus escritos, Sanín Cano tiene tan clara su idea de autonomía que, pese a su vasta formación en el campo

de las letras, pide una delimitación de los argumentos propios de la plástica, sin la "invasión de un elemento literario en la obra pictórica".⁵ El crítico subraya que con Santa María se aprecia, por primera vez, una independencia de la pintura frente a consideraciones intelectuales, religiosas, políticas e incluso pedagógicas: "Era tiempo de que la pintura fuese sencillamente la pintura. ¡Había sido tantas cosas! La habían usado para enseñarnos. La habían sometido a torturas extrañas para que representase sistemas filosóficos o enmarañadas concepciones teológicas".⁷ Este intelectual también arremete contra las academias y contra la relación entre arte y moral, postura que debía suscitar las más fuertes resistencias en una época que mantenía buena parte de su cohesión en virtud de los argumentos morales emanados del amangualamiento de la Iglesia y un pensamiento conservador. Sanín cree que "Antes de ahora, los pintores buscaban el sufragio de las academias por medio de la anécdota impregnada de *moralina* o con hechos históricos cuya interpretación está al alcance de las señoritas bien educadas.



Ignacio Gómez Jaramillo, Paisaje

Las academias pusieron de moda un género de pintura que vacilaba entre la lección de historia, la enseñanza moral y la obra de arte pictórico".⁸

Además de sentar una posición de emancipación de la pintura frente a otras expresiones de las artes y las diversas instancias del saber y del poder, continúa demarcando el campo de lo visual y declara la

independencia de la pintura con respecto a cualquier fin utilitario, e incluso, frente al objeto mismo, cuando afirma que "lo que importa, en materia de arte, no es hacer verdadero o real, ni siquiera semejante, sino hacer hermoso".⁹ Proclama, también, la separación entre *verdad* (proveniente de un campo diferente al plástico) y *belleza*: "Que alteren los pintores el color con el objeto de embellecer la naturaleza y de cantar en todos los tonos las sinfonías de la luz, puede ser monstruoso en concepto de una estética perecida y tardígrada; puede ser monstruoso, pero en ello se recrean nuestros nervios fatigados de otro género de artificios; puede ser falso, pero nosotros sabemos que el ser una cosa falsa no quiere decir que carezca de aptitudes para realzar los valores vitales y para extender los dominios de la especie y de cada individuo en los campos de la materia como en los del espíritu".¹⁰ Así, para este crítico, el pintor posee "inteligencia visual" y la verdad y la belleza provienen del universo que logre construir en su obra, el cual sólo puede ser juzgado en razón de criterios que se originan en su propia fuente.



Carlos Correa, *Elementos para un paisaje*.

Los años veinte

En 1916, el crítico Gustavo Santos habla de la necesidad de la crítica como una exigencia de la vida moderna, con el propósito de que se convierta en una intermediaria entre el autor y el público "obligado a vivir de prisa". Su balance desolador sobre la crítica en Colombia lo escribe mientras reside en Bogotá, una ciudad que para entonces no llega a los 140.000 habitantes, donde aún no existe alumbrado público permanente y que cuenta con un tranvía eléctrico de catorce vagones. A los ojos de hoy, "el mundo cultural del bogotano y del colombiano de antes de 1922 es un mundo pre-capitalista y premoderno fundamental y mayoritariamente" (Uribe, 1996,13), lo cual puede corroborarse por el carácter incipiente de las instituciones artísticas y por el estado precario de la profesionalización de los miembros de este sistema.

Sin embargo, un ciudadano como Santos, que en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del

XX fue testigo de la instalación de la luz eléctrica, el teléfono y el alcantarillado,¹¹ considera que el transcurrir de su vida ha entrado en un ritmo urbano, y que habita en un mundo donde las tareas deben dividirse y especializarse. Así, Santos considera la figura del crítico como una "necesidad de la vida moderna febril y agitada en la que no puede el gran público dedicar el tiempo necesario a la serena contemplación de obras que representan un intenso trabajo y necesita del crítico que le ayude".¹² Santos se pregunta con ironía si ignoramos lo que es la crítica y si nuestra crítica es "cuestión de personas, de apellidos, de simpatías particulares". Este intelectual, igual que otros a lo largo del siglo XX, se queja de un ambiente cerrado, donde cualquier reflexión sobre una obra se recibe como un ataque personal. "Nosotros en cambio hacemos la crítica de las personas y no de las obras y de aquí que estemos creyendo que la crítica

no es sino un pretexto para ataques o apologías personales: entre nosotros la crítica es la mejor manera de captarse simpatías o enemistades. Y ¡qué enemistades! Una ofensa podemos perdonarla, ¡una crítica jamás!". Y continúa: "la sanción es una de las bases fundamentales de toda sociedad; ahora bien: la crítica sería ejercer la sanción intelectual, sin la cual no es posible esperar progreso alguno. Nuestra crítica *amable*, pues, no tiene razón de ser y debemos dejarla a un lado por dignidad personal y en provecho de nuestro avance intelectual".¹³ Sin embargo, ese ejercicio de imparcialidad que reclama Santos no se dará en su momento ni será posible en la década del vein-



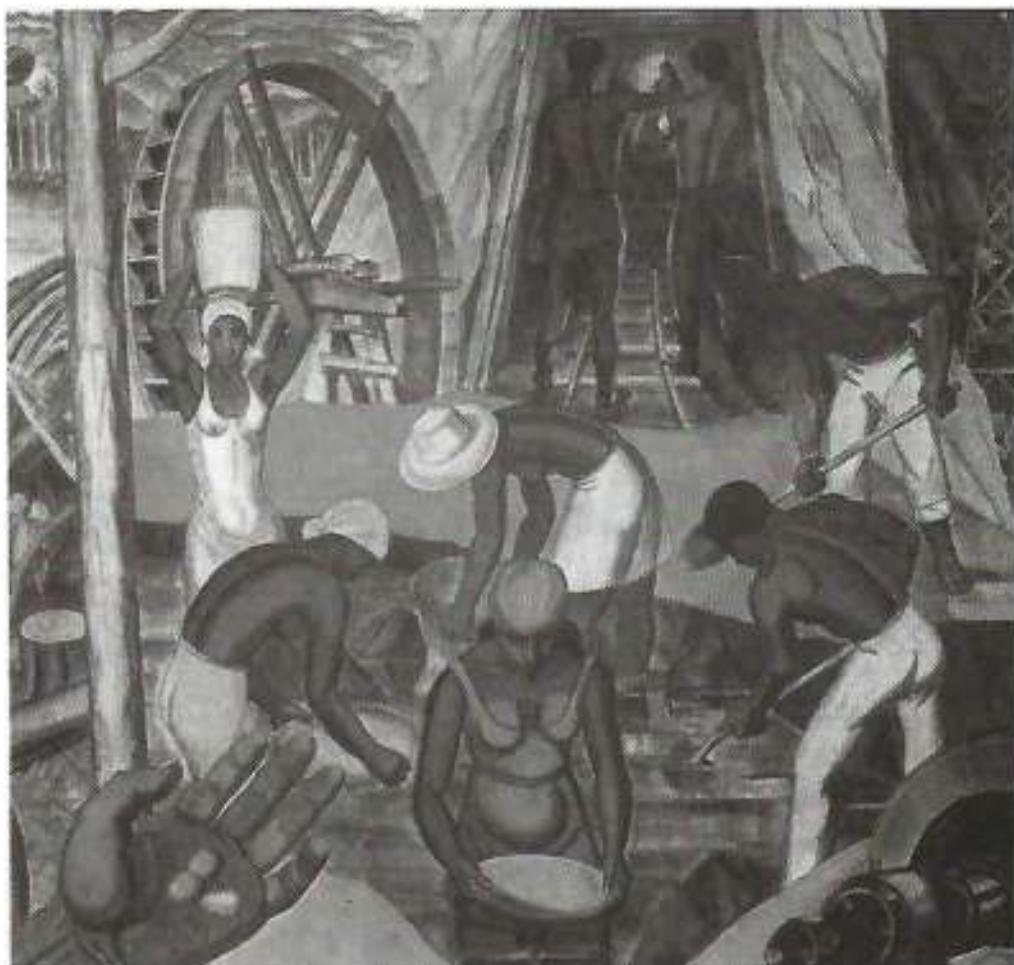
Carlos Correa, La diosa Bacthué

te, cuando este intelectual —al igual que Rafael Tavera y algunos otros artistas y cronistas— continuará escribiendo en medio de un panorama artístico ultra-conservador y cuando, paradójicamente, terminará alabando a los artistas que proclaman una estética hispanizante y concesiva.¹⁴

Es indudable que en los años veinte se produce una regresión con respecto a la polémica que se sostuvo en 1904. Por una parte, hasta bien entrada la década, no se da un artista cuya obra rompa por completo con el canon que predomina en el medio artístico, como lo hizo Santamaría en su momento.¹⁵ Tampoco se identifica un grupo de críticos de arte

cuyos argumentos giren alrededor de ideas estéticas propias de la modernidad. Mientras que la literatura muestra ejemplos solitarios de poetas y novelistas que en la década ostentan una actitud crítica y contestataria, como León de Greiff, Porfirio Barba Jacob, Luis Carlos López o Luis Vidales, en el terreno de la plástica, artistas y críticos se sitúan todos de un mismo lado. Es decir, participan de un nacionalismo de corte costumbrista un tanto paradójico, en la medida que no apuesta por la ruptura como buscó hacerlo el muralismo mexicano en la misma década, sino que se apoya en la pintura más conservadora que se da en España en ese momento. Artistas como Coriolano Leudo, Roberto Pizano, Rafael Tarera, Miguel Díaz Vargas, entre otros, salen en busca de Sorolla y Zuloaga.

Mientras en la década del veinte se producen movimientos que generan una modalidad peculiar de arte moderno, en países como Uruguay, Brasil o Cuba, donde coexisten la estética de las vanguardias con la cultura visual y las problemáticas propias del entorno, en Colombia se genera un neo-costumbrismo que fusiona escenas típicas locales y españolas, a partir de una actitud que las ensalza. Según la historiadora Marta Fajardo: "Esta es la ideología que mantiene como modelo a España y concretamente a los pintores de la Academia de San Fernando. Por este motivo, la burguesía colombiana acepta con beneplácito la introducción en su pintura del tipismo español, en una falsa versión nacional del campesino castella-



Ignacio Gómez Jaramillo, Mural (fragmento)

no, de las manolas y de las gitanerías. Estos elementos son vertidos a escenarios supuestamente colombianos en los cuales rozagantes muchachas de trenzas salen a los mercados con los exuberantes frutos de la tierra"¹⁶ (Fajardo, 1886, 3).

Si la década del veinte marca un retroceso en cuanto a las reflexiones que esgrimió Sanín Cano para defender la obra de Santamaría, así mismo señala un repliegue, incluso en lo que se refiere a las pinturas de los paisajistas, ya que en ellas los pintores procuraban señalar un entorno con unas características concretas, diferentes por completo de las europeas, sin caricaturizarlas. Por el contrario, en la forma que adopta, el costumbrismo idealiza lo local, no sólo desde la estructura visual, sino desde el

espejo de lo español, traduciendo un esquema un tanto blando, que induce al acomodamiento y elude cualquier intento de trasgresión.

Las condiciones de los países de América Latina mencionados con anterioridad eran bastante diferentes a las de los colombianos, y cada proceso de modernización obedeció a circunstancias concretas. Sin embargo, no pueden homologarse las circunstancias con el destino y, en esa medida, tanto en la década del veinte como en la actualidad, es válido interrogarse sobre cuál fue o ha de ser el papel activo y deliberante de los miembros del campo artístico en lo que respecta al cuestionamiento de su contexto, tanto en lo que se refiere al campo del arte como a un sentido más amplio de la palabra.



Pedro Nel Gómez, *Barequera áurea*

Según el sociólogo Carlos Uribe, la hispanofilia es, "junto con el catolicismo, pivote principal de la cultura colombiana tradicional, de eso que podemos denominar con una expresión deliberadamente académica: la cultura católico-conservadora de entorno rural predominante". Y agrega: la hispanofilia se "convirtió en un elemento ideológico fundamental del conservatismo colombiano (...). Lo latino se vio como lo opuesto a lo anglosajón y como lo propiamente nuestro. Verdad es que esto derivó paradójicamente en una mentalidad antiimperialista de derecha y por esta misma vía en la simpatía por todos los nacionalismos que estos conservadores veían como la forma necesaria de la defensa de la tradición" (Uribe, 1996, 114)

Este entorno en extremo conservador contribuye a explicar por qué se produce una fusión de criterios

entre artistas y comentaristas, prescindiendo de un intercambio de ideas y de una discusión sana, de manera que sólo se propician el estancamiento y una actitud de autocomplacencia. Si "en todo costumbrismo hay un espíritu de defensa y una afirmación nacionalista de la propia debilidad" (González Alcantud, 56), sólo en la creación de un bloque compacto de resistencia a ideas renovadoras puede mantenerse la falacia de un nacionalismo hispanizante.

En el lapso aludido se produce la llamada "danza de los millones", que proviene de la indemnización por la pérdida de Panamá y de los grandes préstamos que otorgan los bancos de los Estados Unidos. Sin embargo, el ingreso al capitalismo, en medio de un periodo de gran bonanza económica, no genera, como sería de esperarse, una apertura en la



Débora Arango, *Montañas*

visión del mundo por parte de artistas y críticos. Aunque las clases dirigentes comienzan a mirar no sólo hacia Europa sino también a los Estados Unidos, en lo que se refiere al arte, sobre todo en Bogotá, continúan la mentalidad hispanizante y una actitud de desdén por ampliar los horizontes e incorporar nuevos argumentos, de manera que en las artes también comience a generarse un diálogo con el exterior.

Los años veinte, entonces, marcan una paradoja en lo que respecta a la relación entre la modernización del país y la de las artes. En esa década, Colombia ingresa en el capitalismo, con todas las contradicciones que este sistema encierra, y busca, en términos generales, una apertura hacia el exterior, cosa que no ocurre en el terreno de la plástica. Este fenómeno puede explicarse en parte porque el capitalismo, emanado de ideas liberales, es asumido e incorporado a la esfera social y económica durante largas décadas de gobiernos conservadores. Así, mientras la mano izquierda propicia fábricas, ferrocarriles, e inversiones extranjeras, la mano derecha se santigua, tanto ante las demandas de la clase obrera, como ante los argumentos de avanzada en materia de política o de arte moderno.

De esta manera, la fusión de puntos de vista entre pintores y comentaristas, sobre todo en la capital

del país,¹⁷ tiene como objetivo aliarse contra un enemigo común: la vanguardia artística, que ha transformado las coordenadas del arte en el Viejo Continente. La vanguardia se asocia con Francia, y por eso las becas para estudiar arte que otorgaban el gobierno, y que con anterioridad se emitían para el país galo, comienzan a orientarse hacia España (Pini, 2000, 205), retroalimentando el círculo que se encarga de perpetuar las condiciones enunciadas.

En esta década se observa, así mismo, una regresión en cuanto al mercado del arte, con relación a los pintores de paisajes, quienes habían logrado abrir un espacio a su trabajo, estimulando la profesionalización y la estructura de interdependencia de los circuitos artísticos, que se fortalece o debilita en proporción directa a la potencia de sus elementos constitutivos, llámense artistas, público, eventos, crítica o publicaciones.

La mezcla de miedo y desprecio por la vanguardia tiene múltiples expresiones en la década, pero quizás la más relevante se evidencia en el repudio a la Exposición de Moderna Pintura Francesa, llevada a cabo en 1922, donde participan obras de Gleizes y Petorutti. "Los textos publicados en el momento tienen un tono beligerante, mostrándose sorprendidos en su buena fe ante los 'horrores' enviados por los

franceses" (Pini, 2000, 205). Para una somera muestra, puede citarse un aparte del comentario de Rafael Tavera, en el que afirma que la escuela cubista "pretende asegurar que todo en la naturaleza está constituido en forma de cubos, o al menos que el artista debe verlo de esa manera. Como fácilmente puede comprobarse, esta ley es *artificial*, no es natural, y por consiguiente, estaba condenada a perecer".¹⁸ Además, en la época, según Ivonne Pini, "son múltiples los comentarios que aparecen en las publicaciones, lamentándose, además, de la falta de compradores, de la existencia de un mercado del arte que se abriera a los artistas colombianos y que dejara de pensar en comprar arte en el exterior. [...] El gusto por comprar afuera se orientaba en general hacia mediocres pintores y escultores cuya procedencia, preferiblemente española, era vista como sinónimo de garantía de calidad" (Pini, 2000, 201-202).

Así, en el tercer decenio del siglo xx, aunque las estructuras objetivas de las que habla Bourdieu —citado al comienzo de este texto— tienden a la modernización, las estructuras mentales, en el ámbito específico de la plástica, apuestan por la tradición, y esta disociación impide que el campo del arte defina una mayor autonomía.

La generación americanista¹⁹

Desde finales de los años veinte hasta entrada la década del cuarenta surge y se consolida un grupo de artistas cuyos presupuestos son afines y en no pocos puntos herederos del muralismo mexicano. Estos pintores y escultores (Ignacio Gómez Jaramillo, Débora Arango, Pedro Nel Gómez, Carlos Correa, Sergio Trujillo Magnenat, Ramón Barba, etc.) poseen una concepción libertaria del mundo y una estética donde resultan definitivas la afirmación de lo propio y el descrédito de lo foráneo —Europa y Estados Unidos— en lo que respecta a las manifestaciones de las vanguardias. Sus obras se desprenden de cánones eu-

ropeos del siglo xix y cuentan con un fuerte potencial transformador, no sólo al liberar el panorama de la plástica del nacionalismo idealista de corte hispánico, sino al incorporar una nueva ética, en virtud de la cual consideran que el arte debe dirigirse a las mayorías rurales y urbanas, y referirse a ellas en sus obras (el campesino, y el obrero), así como a sus luchas y su vida cotidiana.

Desde tal perspectiva, este grupo se caracteriza por un espíritu marcado por la modernidad en su antiacademicismo, su ímpetu de rebeldía y la negación de algunos principios de la tradición que impiden mirar hacia el futuro. Sin embargo, pese a poseer una mentalidad moderna, estos pintores y escultores carecen, en su mayoría, de un lenguaje plástico moderno; su expresión formal se percibe menos consolidada y audaz que sus contenidos de ruptura.

En el cuaderno del Bachué se afirma que: "El europeísmo prácticamente ha fracasado. Sólo nos queda una orientación hacia nosotros mismos, hacia la tierra; un único remedio; ser nosotros"²⁰, aludiendo a un presunto fracaso del proyecto cultural y de vida que se gestó en el Viejo Continente. Así, los movimientos de intención social en América se apoyan en la figuración, no por desconocimiento de lo que ha sucedido en las vanguardias, sino como una manera de cuestionar la forma que adoptó la modernidad en las artes plásticas en Europa, como producto de una cultura centrada sobre sí misma, generadora de los desastres de la guerra, y de la cual, además, América Latina había permanecido marginada.

De igual manera, el apoyo en la figuración no sólo proviene del muralismo mexicano, sino que pervive en los años treinta y parte de los cuarenta, porque también tiene su soporte en los numerosos movimientos que se dan en ese momento en Europa y Estados Unidos. Dichos movimientos coinciden en rechazar el concepto de autonomía, propio del arte de la vanguardia, y están vinculados a un proyecto ideológico de izquierda, de derecha o de exaltación de lo propio, con un rechazo explícito de lo foráneo.



Pedro Nel Gómez, Lavadora de oro

Es el caso del realismo socialista, de la pintura Fascista en Europa, y del Regionalismo y el Realismo urbano que se generan en los Estados Unidos. Desde una posición paradójica, cada grupo de artistas refuta el planteamiento de otros, por pertenecer a otra nación o cultura, pero, finalmente, resultan cobijados por numerosos rasgos comunes que jamás reconocerán. Así, se genera una relación tácita con el arte de diversas naciones, pero sin ánimo internacionalista, sino a partir de una aparente autorreferencialidad.

En ese momento, la crítica de arte está conformada por un grupo de intelectuales, algunos de ellos de alto nivel, destacados fundamentalmente en el campo de la escritura: poetas, novelistas, ensayistas, humanistas, periodistas. Sin desvirtuar la amplia cultura que se evidencia en algunos de sus escritos y sin negar el interés reflexivo que puedan ofrecer, estos intelectuales realizan sus textos sin poseer una formación especializada, y por lo tanto a partir de la carencia de planteamientos propios de la plástica en un sentido específico.

Es importante tener en cuenta que pintores y escritores mantienen entre sí un diálogo continuo,²¹ y que estos últimos juegan un papel muy importante en la modernización de las letras colombianas. Aquellos que acompañaran con sus comentarios a los artistas americanistas serán personajes como Jorge Zalamea, Enrique Uribe White, Luis Eduardo Nieto Caballero, Germán Arciniegas, Daniel Samper Ortega, Javier Arango Ferrer y Luis Vidales, entre otros. La mayoría de estos intelectuales realizan una contribución definitiva para defender la obra de los artistas, que es atacada por los enemigos de la renovación. De este grupo, el único que posee un pensamiento sistemático en el campo de la plástica y que ha realizado publicaciones específicas en este terreno, es el poeta Luis Vidales.²² Pese a su estricta formación Marxista y a su militancia en el partido Comunista, sus escritos carecen de un dogmatismo de izquierda y expresan un pensamiento abierto, que se aproxima al arte desde criterios estéticos, con alguna tendencia a la sociología del arte.

Al referirse al "Primer salón anual de artistas colombianos", llevado a cabo en 1940, se percibe el interés de Vidales por comenzar a identificar la incursión de los artistas en la Modernidad, más que en la forma en que reflejan la realidad sociopolítica del país. Dice que en el evento no están representadas "todas las corrientes modernas", y que se nota la ausencia especialmente de las "surrealistas", que exigen "que el arte sea apto para transformar la naturaleza, para recrearla y aún, para deformarla".²³ Sin embargo, en una actitud centrada, que respeta los procesos locales y que no se interesa en una traducción literal de las corrientes europeas en nuestro medio, sin medir las consecuencias ni tener en cuenta el tejido cultural, aclara: "parece que no es tiempo de que

aparezcan en esta pintura tendencias delimitadas (...) ello arguye en favor de nuestros artistas, por cuanto al país no ha llegado —afortunada o infortunadamente como quiera tomarse— al estado de refinamiento que producen los medios decadentes en los cuales la delicuescencia afina el gusto hasta la exasperación". Y agrega: "Una pintura moderadamente moderna, firme y sencilla, es la que producen nuestros artistas".²⁴

Durante varias décadas, en Colombia se dio una notoria resistencia frente a una idea de Modernidad hegemónica. Esta actitud se percibe incluso en los artistas más lúcidos del momento, quienes, con un ánimo de afirmación en lo propio, no se interesan en los movimientos radicales de ruptura, sin por ello condenarlos. En el Manifiesto de los Independientes, publicado en 1944, y firmado, entre otros, por Pedro Nel Gómez y Débora Arango, se lanzan aseveraciones



Juan Gris, Bodegón



Guillermo Wiedemann, *Composición*

como estas: "2. Los artistas colombianos independientes, queremos sentir, ante todo, la pintura como americanos. Queremos sentirnos afines con todos los artistas del continente, pero distintos y en grupos en cada uno de los países americanos. / 9. Pintura independiente, es pintura independiente de Europa. / 10. Respetamos profundamente todas las culturas antiguas y modernas; pero declaramos que todas ellas no son transmisibles, menos en América. Esas gigantes culturas no nos pertenecen".²⁵

Del comentario de Vidales y del Manifiesto de los Independientes resulta claro que los artistas no se interesan por una única idea de Modernidad, diseñada en los países del centro. Tienen la convicción de que, así como se generan procesos de modernización en distintos ámbitos de la vida nacional, también se generan procesos peculiares en el campo de la plásti-

ca. Entienden que no existe una idea de progreso en el arte, y que por lo tanto, resulta inútil traducir, sin cuestionamientos, el llamado arte moderno europeo. Estos artistas, al igual que la generación que los va a relevar, buscan configurar —de formas completamente diferentes entre sí— una modalidad propia del arte moderno que no se limita a adaptar un estilo, sino que incorpora la estructura visual del entorno y que aporta preocupaciones contextuales y lingüísticas, así como una iconografía tomada de un imaginario propio.

La actitud de esta generación es percibida por los sectores más conservadores como revolucionaria y peligrosa, y es perseguida desde algunos estamentos políticos y religiosos. En forma simultánea a la exposición que sobre "arte degenerado" se celebró en el Hofgarten de Munich, y que iba en contra de cual-

quier manifestación de vanguardia, Laureano Gómez, aludiendo a la generación mencionada anteriormente, escribe esta conocida sentencia: "La indecente farsa del expresionismo ha contagiado la América y empieza a dar sus tristes manifestaciones en Colombia" [...] "El expresionismo es, únicamente, un disfraz de la inhabilidad y una manifestación de pereza para adquirir la maestría en el dominio de los medios artísticos. Nada de lo que produce sobrevivirá al ruido con que su aparición es saludada."²⁶ El espíritu de las vanguardias, en trabajos como los de Débora Arango, Carlos Correa y Darío Jiménez, se percibe, sobre todo, en un acento expresionista, que se manifiesta en la exacerbación del sentimiento y la distorsión de las figuras. No obstante el tratamiento que confieren a cada uno de sus trabajos es completamente singular, además de que el universo que señalan está colmado de preocupaciones políticas y sociales y culturales propias de su entorno particular.

La persecución a los artistas que consolidan su obra en las décadas del treinta y el cuarenta tiene un tinte claramente político. A Ignacio Gómez Jaramillo, en 1939, le repudian sus frescos y es objeto de fuertes ataques por parte de Laureano Gómez, por su gestión renovadora al frente de la Escuela de Bellas Artes. Débora Arango, quien había declarado que el arte y la moral son dos cosas independientes, a partir de la exposición en el Club Unión en 1939, es condenada por diversos motivos, en forma sucesiva: "fue solicitada por la curia para que se comprometiera a no pintar desnudos. Su participación en el llamado Primer Salón Nacional fue mutilada. La invitación cursada por el Ministro de Educación Jorge Eliécer Gaitán para exponer 13 de sus acuarelas en el *foyer* del Teatro Colón, fue nuevamente causa de escándalo. Por ello recibió veto de El Siglo y de Laureano Gómez, para quienes la pintura de la señorita Arango era la demostración evidente de la obscenidad" (González, 1986. s.p.). La Facultad de Artes del Instituto de Bellas Artes de Medellín fue

clausurada a causa de la renovación que en ella estaba ejerciendo Pedro Nel Gómez y, por último, a Carlos Correa le fue retirada la pintura "La Anunciación" del II Salón Anual de Artistas Colombianos y posteriormente, en el III Salón, el premio a esa obra le fue arrebatado y, después de una gran polémica, le fue otorgado a otra obra del mismo autor.

Éste es, sin duda, el momento del siglo donde se percibe con mayor fuerza el poder del concordato y de la concomitante mentalidad católico-conservadora sobre el arte local. La polarización que vive el mundo, entre los seguidores de la revolución rusa y los fascistas, también tiene eco en Colombia. Más que el Comunismo y el Fascismo, la polaridad se establece entre un pensamiento conservador de centro y de derecha, y uno de apertura, en el que se aúnan militantes comunistas y socialistas, liberales de centro e izquierda, y personajes de postura anarquista o libertaria. En este periodo se libra una batalla por la libertad y la autonomía creativas, por parte de artistas, críticos y gestores culturales, en contra de algunos políticos y prelados que quieren continuar detentando el poder de definir los criterios de selección y legitimación de las obras, desde una ética que obedece a parámetros extra-artísticos.

La transición

En el periodo comprendido entre 1946 y 1949 se produce una transición que será la puerta para la consolidación del arte moderno en Colombia. Es un momento en el que los artistas reconocidos comienzan a dar paso a una generación de relevo, compuesta por pintores y escultores como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Eduardo Ramírez Villamizar, y Edgar Negret, entre otros. La crítica afina sus argumentos, aunque algunos de sus representantes juzgan con igual benevolencia una obra atrevida para los cánones de la época, como trabajo de transición, u otros completamente ligados a la tradición.



Cecilia Porras, sin nombre

En ese momento se encuentra en Colombia Casimiro Eiger, un joven de procedencia polaca, quien arriba a nuestro país en 1943. Desde 1946 comienza a reseñar exposiciones en la prensa, pero su tribuna fundamental la encuentra en sus programas radiales "Bogotá hoy y mañana" y "Exposiciones y museos", emitidos a través de la Radiodifusora Nacional, a partir de 1948. Por otra parte, el español Clemente Airó, director de la Revista *Espiral*, y el intelectual alemán Juan Friede, así como el mismo Eiger, se dedican a reseñar tanto las muestras de los pintores que se encuentran en una madurez creativa (generación americanista) como los del grupo emergente. No obstante, quienes, con criterios definidos y de una manera profesionalizada, se ocupan en mayor medida de los artistas que por ese momento comienzan a aparecer son el austriaco Walter Engel y los colombianos Luis Vidales y Jorge Gaitán Durán. Este último, de reciente aparición en el panorama de la

plástica en razón de su juventud. En los últimos años de la década del cuarenta, Gaitán se dedica a escribir sobre los artistas emergentes y en los años cincuenta se dedica a su tarea de poeta y ensayista, así como a trabajar en la revista *Mito* (1955-1962), cuyo mayor artífice será. Entre sus aportes a este periodo de la plástica baste mencionar la organización —en compañía de Vidales— del "Salón de los Jóvenes", considerado el primer salón de arte joven en el país, del cual se hablará con posterioridad.

Como puede observarse, el panorama de la crítica, no sólo en este momento sino hasta la década del sesenta, evidencia un carácter cosmopolita, ya que buena parte de sus integrantes han llegado antes y durante la Segunda Guerra Mundial. Más adelante vendrán también el español Francisco Gil Tovar, el uruguayo Aristides Meneghetti y la argentina Marta Traba. En términos generales cuentan con una buena formación en el campo de la historia del arte y

con un conocimiento de primera mano del arte moderno internacional. De igual manera, otros intelectuales europeos inciden también en la plástica de la época, al crear librerías y galerías de arte en Bogotá, como Karl Buchholz (Librería y Galería Buchholz) y Hans Ungar (Librería Central y Galería el Callejón). Estos lugares, además de difundir textos sobre arte y obras de artistas europeos, se convierten en centro de encuentro de artistas e intelectuales.

Estos críticos acompañan el proceso de los artistas que, desde dos miradas y dos generaciones, impulsarán una apertura hacia procesos de modernización en el arte. Aunque los extranjeros llegaran al país en diferentes momentos, su contribución en la década del treinta la llevan a cabo apoyando el énfasis americanista y, en los años cuarenta, la enriquecen al generar nuevas pautas de reflexión plástica, que también abren campo a la generación de relevo, portadora de un lenguaje que rompe con el de sus antecesores.

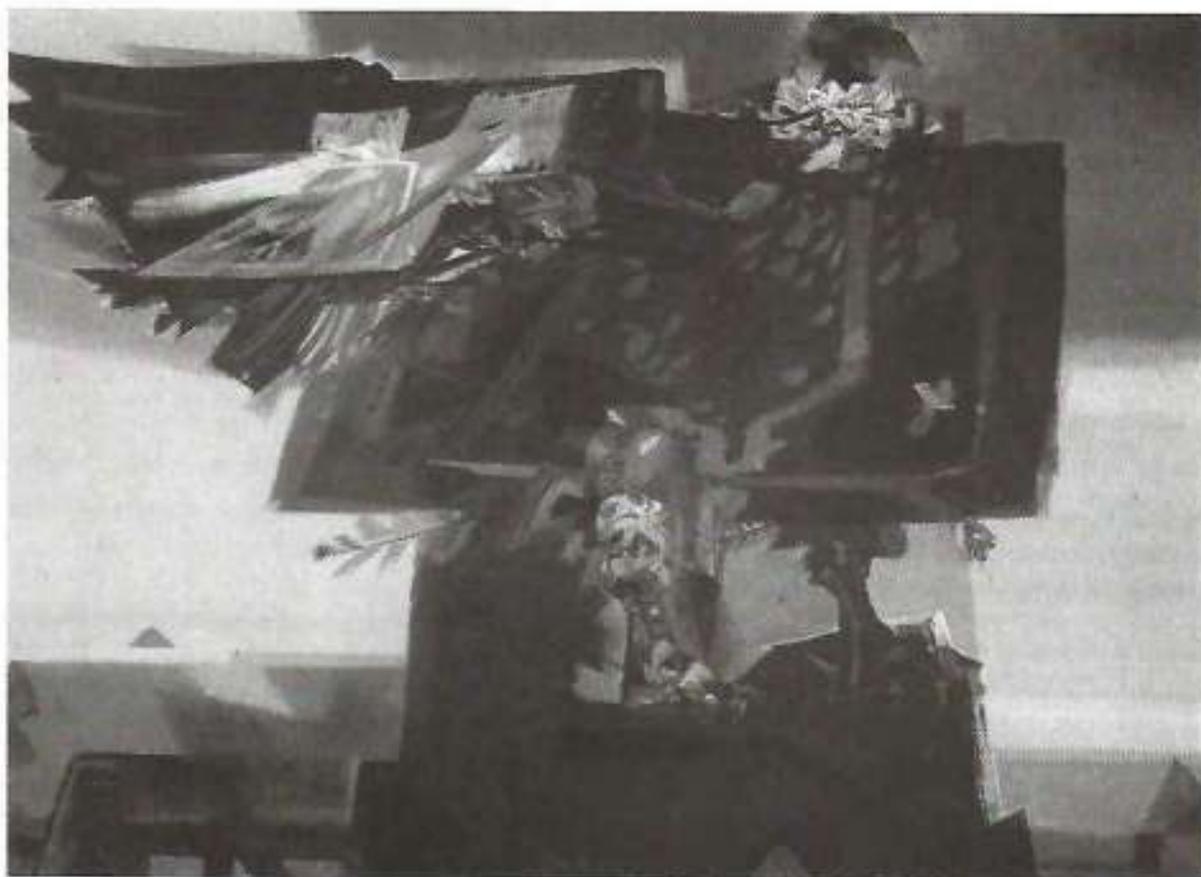
Este grupo de críticos, que se formó en medio del vértigo de las vanguardias en Europa, se encuentra equipado para enriquecer la lectura de la obra de los jóvenes que emergen en ese momento. Tienen una comprensión global del arte del primer mundo y, además, no violentan el proceso local ni exigen mayores resultados que los que en cada momento se van produciendo. Así como en los años treinta celebran el americanismo, en los cuarenta su intervención es decisiva para impulsar y acercar al público a las manifestaciones artísticas que crean unas propuestas surgidas de las hibridaciones; es decir, construidas a partir de un modelo que se nutre de elementos visuales de las más diversas culturas —incluyendo la europea— y que en su momento tendrá alguna incidencia en ellas. Recuérdese el *boom* del arte latinoamericano en las décadas del cincuenta y el sesenta, que llevó a que los grandes museos del mundo adquirieran obras de artistas del subcontinente y, en el caso local, de Obregón, Botero, Ramírez y Negret, entre otros.

El respeto de los europeos por las propuestas locales parte seguramente de la constatación de que el lugar un tanto utópico que buscaron en los últimos cien años podría estar en un territorio como éste. Por eso nuestros artistas no debieron huir en pos del sol ni buscaron tomar contacto con las culturas que escapaban al agobio de las sociedades altamente industrializadas. En Colombia, la modernidad se instala en el territorio de la otredad, donde confluyen lo propio y aquello que los artistas, —en un proceso inverso al de los europeos— buscaron en el contacto con la cultura del Viejo Continente y de los Estados Unidos.

Una modernización desde el margen

Entre 1947 y 1956 se llevan a cabo únicamente dos lánguidas ediciones del Salón Anual de Artistas Colombianos (1950-1952), espacio que, aunque en sus comienzos no se caracteriza por propiciar una discusión en términos de arte moderno, se convierte en escenario de polémicas alrededor del arte colombiano. El discutido salón con frecuencia emite fallos conservadores que frenan las propuestas renovadoras. Al mismo tiempo, la institucionalización periódica del certamen y su impacto en la comunidad artística lo convierten, en forma paradójica, en un espacio que contribuye a consolidar la crítica de arte. En los escritos alrededor del evento se suscitan reflexiones, muchas de ellas apenas esbozadas y otras con algún grado de desarrollo, sobre la misma crítica, los certámenes estatales, la nueva estética o la recepción del arte moderno.

En el periodo comprendido entre 1946 y 1953 ejercen como presidentes los conservadores Mariano Ospina Pérez (1946-50) y Laureano Gómez (1950-53), después de un periodo de dieciséis años de gobiernos liberales. En 1946, momento del cambio de hegemonía de un partido al otro, las luchas partidis-



Alejandro Obregón, *El último cóndor*

tas desembocan en un conflicto sangriento que se ha llamado la Violencia (liberal-conservadora), y que se agudizará con los sucesos del 9 de abril de 1948.

La situación de emergencia en el orden público en este periodo, así como el desdén de los gobiernos conservadores por cualquier apertura hacia una actitud de vanguardia, suscita la aparición de los primeros brotes de la formulación de una propuesta de arte moderno que entra diálogo con el arte internacional, y que se genera al margen de los certámenes oficiales. Esta característica fue resaltada por Walter Engel en 1950, cuando anota: "El último, VII salón Anual de Artistas colombianos, se había realizado en 1946. En los tres años que siguieron, no hubo salón oficial, pero en cambio se llevaron a cabo manifestaciones de singular importancia y de proyecciones históricas, ya que consolidaron la posición del grupo progresista, le otorgaron la firme conciencia de su misión y de su valor, y amainaron iguales conviccio-

nes también en amplias capas de intelectuales y del público en general (...) las manifestaciones aludidas eran las siguientes: el 'Salón de artistas jóvenes' en 1947; el 'Salón de los xxvi' en 1948; el Salón Nacional de arte Moderno en 1949".²⁷

Dirigir la mirada a los comentarios que se realizan alrededor del Salón de los Jóvenes puede comunicar la atmósfera de renovación que se vivió en el periodo. Para la concepción y realización del evento se unen los dos críticos colombianos con mentalidad más abierta —Luis Vidales y Jorge Gaitán Durán— y convocan a un salón que, en palabras de este último, divide el arte Nacional en dos etapas, "con linderos firmes y definitivos", en virtud de su 'actualidad' en relación con el movimiento universal de la pintura moderna".²⁸ No obstante su entusiasmo en cuanto al avance de carácter histórico que implica la exposición, Gaitán posee la lucidez y mesura suficientes para aclarar que aún no se observa

madurez en buena parte de los trabajos y que el salón constituye un paso significativo para contribuir a dar solidez a los fundamentos de un nuevo arte.

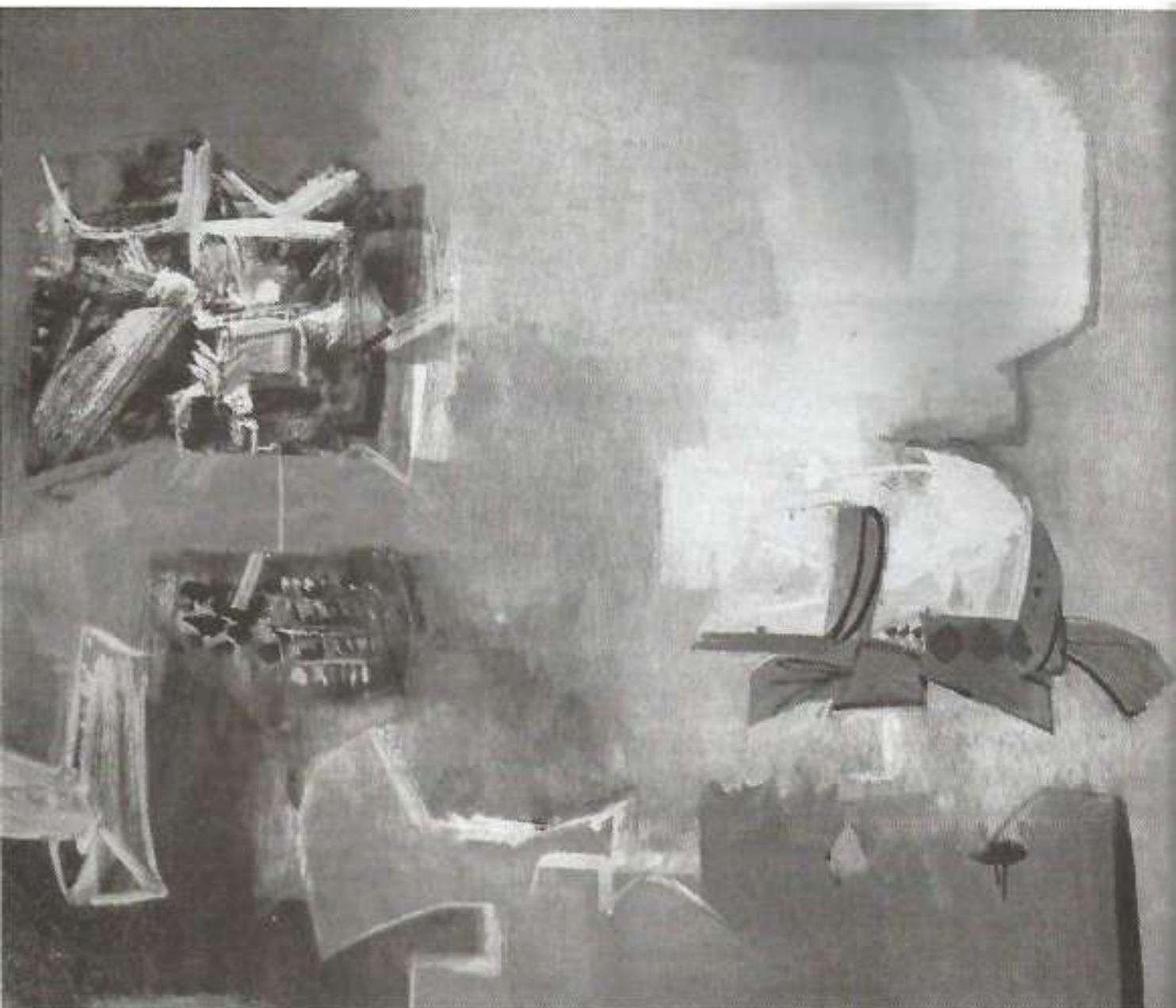
Algunos comentaristas señalan que en el salón predominan las influencias de Picasso y Dalí,²⁹ lo que denota un descenso de la influencia de muralismo mexicano en el arte local, así como el surgimiento de una mirada que aunque derivada —en virtud de la juventud de los artistas participantes— permite establecer un diálogo con propuestas del arte moderno internacional, cosa que resultaba difícil bajo la influencia de los muralistas. Para Gaitán Durán, lo peor del salón es el “pastiche” surrealista, mal digerido, y para Daniel Arango, también organizador del concurso, la acogida que recibe el surrealismo por parte de los pintores marca un avance en materia del reconocimiento de las corrientes del momento, aunque se carezca de madurez para su asimilación y reinterpretación.

Así, es importante recalcar una mayor apertura de los artistas locales al arte internacional, incluso en el caso de los americanistas, cuyo trabajo aunque fundamentalmente derivado del muralismo mexicano, como se anotó con anterioridad, también se da en forma simultánea a diversas propuestas figurativas de Europa, la Unión Soviética y los Estados Unidos —no siempre afortunadas— y lejanas al espíritu de las vanguardias. De igual forma, los artistas que a finales de la década del cuarenta se interesan por Picasso y Dalí, lo hacen teniendo en cuenta las obras que estos artistas elaboran en su momento. Es decir, no retornan a los comienzos del siglo para reformular los presupuestos del Cubismo, sino que acuden a los principios de geometrización correspondientes a la madurez de Picasso, como es el caso de algunos trabajos de Obregón, Grau o Botero. Por otra parte, aunque se conservan pocos ejemplos de la modalidad local de Surrealismo en dicho lapso, dado que sus autores no trascendieron, o encontraron madurez a partir de otras propuestas visuales, las fotografías de panorámicas de exposiciones que aparecen en la pre-

sa permiten apreciar unos trabajos, sin duda de carácter ingenuo, que responden a los apelativos que les confirió el joven Gaitán Durán. En ellos, resulta claro que la asociación de elementos no obedece a un conocimiento ni a una inmersión en la postura vital de los surrealistas, sino que surge de una imitación epidérmica de los trabajos de Dalí, el más conocido de los representantes de este movimiento, en la época.

Gaitán Durán se aproxima, no sólo con entusiasmo, sino con una mirada visionaria, al grupo emergente, que se encuentra en un periodo de búsqueda antes de consolidar el estilo que los va a identificar en el futuro, y que va a operar un papel transformador en la plástica local. En ese momento, para citar algunos ejemplos, Edgar Negret ha incursionado en una propuesta que linda con la abstracción, pero aún no ha adoptado el metal industrial como base de su lenguaje escultórico; Eduardo Ramírez Villamizar explora alrededor de distintos estilos y técnicas, sin encontrar aún la abstracción, que se va a convertir en sustrato de su trabajo, tanto en el ámbito bidimensional como el tridimensional; Alejandro Obregón pinta en 1947 la obra *El pez dorado*,³⁰ que puede ser considerada como el primer trabajo de su producción de carácter moderno, pero aún no ha comenzado a cargar su trabajo de connotaciones culturales; Enrique Grau trabaja alrededor de una propuesta figurativa, ecléctica, que sólo en los años cincuenta se concretará en trabajos que reúnen la figuración con una triangulación de los elementos, de corte picassiano.

La poesía, que como se anotó con anterioridad, había marchado a la vanguardia con relación a la plástica, parece comenzar a ceder paso ante la fuerza que se desprende del trabajo de los nuevos artistas durante dicho lapso. Este hecho es observado por el poeta Gaitán, cuando anota que “la pintura nueva de Colombia tiene mucho más porvenir que la poesía recientemente aparecida”, y después de entusiasmas elogios para los jóvenes pintores, continúa: “En



Alejandro Obregón, *Aquilarre en gris*

cambió los poetas, cuyo problema me roza íntimamente por circunstancias obvias, están perdidos en un círculo vicioso, en la maraña, en ellos ficticia, de territorios anteriores, en la retórica más malsana”.³¹ La comparación la establece a partir de su experiencia en el Salón de Arte Joven: “Nunca se había visto en el país una exposición tan fervorosa, tan llena de gérmenes y posibilidades, tan colmada de jugos propios, de fuertes raigambres en la tierra, en el hombre de nuestro tiempo”.³² No obstante, más que estable-

cer una comparación entre los ámbitos literario y pictórico del periodo, que excede los propósitos de este texto, la observación del poeta Gaitán permite inferir el impulso decidido por lograr una madurez en la autonomía desde el interior del campo de la plástica. Este propósito sólo es posible cuando proviene de un ánimo real de modernización, a nivel colectivo, y no cuando surge de figuras solitarias cuyo impacto resulta debilitado por un medio reactivo a la renovación, como en el caso de Andrés de Santamaría.

Gaitán Durán cree que “va a ser indiscutible el hecho de la aparición de una nueva generación pictórica, superior en mucho a cuanto ha habido en nuestra historia cultural, como manifestación plástica”.³⁵

A lo largo del siglo xx se reflexiona, desde diversas posturas y con los más variados matices, sobre la relación que puede establecerse, desde el arte, entre lo local y lo universal. Si en la década del treinta se habla de un arte americano, a finales de los años cuarenta se busca un intercambio más amplio entre las culturas, intentando conseguir puntos de contacto en cuanto a lenguajes y preocupaciones comunes. En este momento se ha iniciado la Guerra Fría y comienzan a ponerse en entredicho los nacionalismos radicales que crearon brechas insalvables e indujeron a las dos grandes guerras del siglo. Desde Estados Unidos y Europa se defiende un internacionalismo que aparenta poseer un tono neutral, pero cuyos manifiestos y principios finalmente son promulgados desde los países hegemónicos. Así mismo, el supuesto ánimo global de intercambio entre las naciones no posee largo alcance y excluye, por omisión, a aquellos pueblos que no se interesan por ubicarse en el marco de la cultura occidental. La fuerza transformadora del internacionalismo, netamente modernista, va a operar con mayor precisión en los países emisores; y en América Latina, de acuerdo con las características regionales, tendrá una recepción más o menos entusiasta.

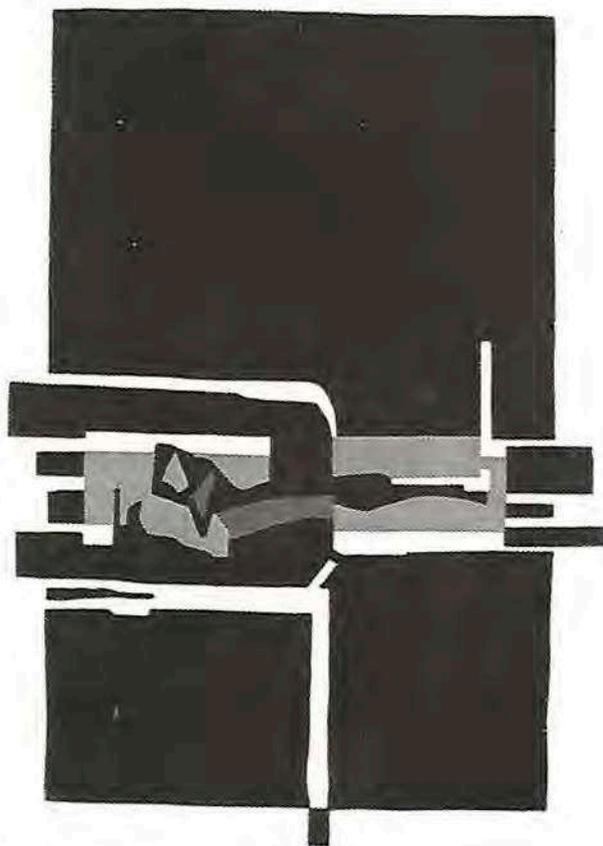
Los intelectuales colombianos que están activos en este momento y que escribirán con posterioridad en la revista *Mito* (1955-1962), miran con ironía el nacionalismo patrioter y buscan —al igual que Sanín Cano, décadas atrás— situar “el trabajo intelectual colombiano dentro de una órbita de validez internacional”.³⁴ Sin embargo, como lo anota Gaitán, no pretenden plegarse a los dictados del arte internacional sino que adoptan modalidades que responden a las condiciones propias de su espacio y su tiempo. El mismo Gaitán, en uno de sus artículos

sobre el mencionado salón, anota: “Evidentemente existe entre los pintores jóvenes un anhelo de búsqueda, de romper con cualquier antecedente, de eludir cualquier norma preestablecida, de hallar soluciones íntegramente nuestras, de nuestro tiempo, de nuestro momento vital”.³⁵ Se advierte cómo en este escritor se encuentra ausente, por completo, el tono americanista —que pese a lo valioso de sus aportes, se percibe excluyente para este momento—, y se advierte una nueva actitud, que hace posible encontrar puntos en común con problemáticas que también son propias de otros territorios, pero cuyas soluciones deben adoptar un carácter particular, de acuerdo con cada situación.

El poeta Luis Vidales, por su parte, aunque pertenece a la generación de *los nuevos*, que surge en la década del veinte, mantiene un espíritu joven y abierto a una mentalidad de avanzada. En los últimos años se ha dedicado a investigar sobre historia del arte y estética, lo que le permite involucrarse con los procesos de los artistas que se encuentran aún en un período formativo y contribuir a difundir su trabajo mediante sus escritos. A comienzos de enero de 1947 se anuncia la aparición de su *Tratado de estética*, que un par de meses más tarde es celebrado en un extenso artículo de Luis Cardoza y Aragón.³⁶ En él, Cardoza elogia, entre líneas, el hecho de que, pese a la militancia de Vidales en el Partido Comunista, mantiene una relación con el arte despreñida y regida por el asombro. A raíz de la publicación del *Tratado de estética*, le hacen una entrevista a Vidales en la que se refiere a la relación entre lo universal y lo particular, diciendo: “No sólo nosotros deseamos lo autóctono, es decir, un ‘acento propio’ de nuestra cultura, sino que ése sería el único aporte que de nosotros esperaríamos la cultura universal”. No obstante, añade que esto puede construirse, paso a paso, “sin olvidar, por supuesto, lo extranjero, que en esta forma no es malo sino beneficioso”.³⁷ Con las declaraciones de Gaitán y Vidales se evidencia de qué manera los críticos que acompañan esta nueva generación,

al igual que los pintores y escultores, se sienten más fuertes en cuanto a su formación y a sus posibles aportes, de manera que ya no tienen que defenderse, con un tanto de xenofobia, de cualquier influencia del exterior. Creen que, en un cruce de culturas, ellos pueden también apoyar y transformar al interlocutor, a partir de un pensamiento lejano de cualquier forma de nacionalismo, y cercano a lo que hoy puede llamarse transculturación.

Sin duda, refiriéndose al eco que ha obtenido el salón de arte joven, pero hablando en términos genéricos, el periódico *El Siglo* publica una nota sobre “los pintores modernos” en la que parece referirse al papel que han jugado Vidales y Gaitán en el evento: “...escritores de toda clase y condición, sin tener las nociones exactas de lo que van a expresar, tratan de imbuir falsas doctrinas de un arte que nada dice ni nada explica”. Y sobre el trabajo de los pintores, el autor anónimo se pregunta: “¿Cómo es posible que esos pocos jóvenes persistan en la continuación de un ‘arte’ degenerando y vacuo?”.³⁸ Los argumentos de intolerancia emanados de este periódico, sin embargo, han perdido resonancia, puesto que los eventos que están propiciando una modernización se realizan al margen del poder oficial.³⁹ Así, los comentaristas del periódico no encuentran que el gobierno conservador esté favoreciendo a los jóvenes mediante encargos murales o eventos de carácter es-



Eduardo Ramírez Villamizar. *Negro y rojo*

tatal —como ocurrió en la República Liberal— y, por lo tanto, el ímpetu polémico no prospera, ya que quizá lo que incitaba con mayor fuerza a la controversia era el hecho de convertir una pugna de carácter político en una polémica, disfrazada de conceptos estéticos.

La generación del medio siglo Obregón, Grau, Ramírez, Negret, Cecilia Porras, Judith Márquez, Lucy Tejada, Guillermo Wiedemann, Leopoldo Richter y otros,

busca establecer un intercambio con ese Modernismo que debió permanecer en la sombra durante los años treinta y comienzos de los cuarenta, cuando las posturas nacionalistas o regionalistas tuvieron eco en el campo de la cultura. Es decir, estos artistas se abren al espíritu de las vanguardias, y en especial a los aportes de la abstracción, que en el ámbito mundial tomó un carácter discreto y en algunas ocasiones casi clandestino, en la década del treinta.

Los artistas emergentes no se convierten en una amenaza para los conservadores en el terreno ideológico, ya que aunque poseen una mentalidad rebelde y libertaria, no se vinculan con una ideología o partido. Su rebeldía y descontento se expresan en algunos trabajos en los que se refieren a acontecimientos sociales. No obstante, su búsqueda y aportes no se concentran tanto en atribuir un espíritu combativo



a su trabajo, como en conseguir una nueva mirada, que implica un replanteamiento en los terrenos de la concreción formal y conceptual de sus trabajos.

En el lapso comprendido entre 1947 y 1949, además del Salón de Jóvenes, ocurren algunos acontecimientos que relataré en forma somera, y que crean el clima propicio para las transformaciones que se consolidarán en la década siguiente. En 1948, Alejandro Obregón propina una especie de golpe de estado en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, junto con Enrique Grau, Marco Ospina, Ignacio Gómez Jaramillo y Julio Abril. Al grupo insurgente se alían artistas americanistas y miembros del grupo emergente, contra Miguel Díaz Vargas, representante de la generación del Centenario, y cuyo breviario artístico había oscilado de la pasión por la españolería a un costumbrismo nacionalista. Desde que Díaz Vargas había asumido la dirección, tres años atrás, se filtraba a la prensa el descontento de los artistas y los

estudiantes. El derrocamiento del director de la Escuela señala también la intolerancia del costumbrismo de herencia española, entre los artistas que surgen en los años treinta y cuarenta. Obregón es nombrado por López de Mesa, entonces rector de la Universidad Nacional, director de la Escuela, y desde allí renueva el currículo, "modificó los estudios de 'decoración' y reforzó la carrera de pintura".⁴⁸ El nombramiento de Obregón, que en ese momento tiene veintiocho años, ubica este cargo, por primera vez después de Andrés de Santa María, en manos de un artista con verdadero ímpetu de modernización.

El Salón de los xxvi, que se mencionó con anterioridad, también es organizado por Obregón, quien juega un papel decisivo en el corto periodo comprendido entre el 46 y el 49, si se toma el Salón Nacional de 1946 como un evento que, aunque no tuvo un carácter marginal con respecto a las políticas oficiales, fue el primero de estos salones que evidenció un notorio carácter antiacadémico, señalado en su momento por Luis

Vidales. Además, en el certamen obtuvieron menciones, por primera vez, artistas que pertenecen a la generación de relevo, como son Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar. El Salón de los xxvi se lleva a cabo en 1948 en el Museo Nacional y en él se reúne, por primera vez, el grupo más numeroso de la que será la generación que va a consolidar el arte moderno en Colombia. Se destacan los nombres de Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Hernando Tejada, Lucy Tejada y el mismo Obregón. Como homenaje a los maestros, que han sido ejemplo de actitud contestataria frente a los valores académicos, se invita a Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Marco Ospina, Carlos Correa y Luis Alberto Acuña, entre otros. El crítico Walter Engel dirá que este Salón es "la más fuerte manifestación colectiva de voluntad creadora que ha visto en Colombia, y con él se abren amplias perspectivas y esperanzas para un arte de

aquel nuevo y fascinador ambiente juvenil que podrá denominarse quizá en un futuro no muy lejano "la escuela de Bogotá".⁴¹

La segunda mitad de los años cuarenta es especial en cuanto a la configuración de un pensamiento de avanzada, ya que Obregón es sucedido en 1949 por Marco Ospina como director encargado. Este último hace un balance en la prensa local sobre los últimos años de gestión en ese centro docente, y asegura que en la escuela se enseña tanto arte clásico como el abstraccionismo, evidenciando la apertura que se ha generado hacia un pensamiento artístico en el que es posible la autonomía. En ese mismo año, la declaración de Ospina se ve reforzada con su trabajo plástico, al realizar la muestra que se mencionó con anterioridad, en la que presenta algunos trabajos abstractos y semicubistas, que ofrecen al público la posibilidad de apreciar una pintura que ha logrado una autonomía en el sentido de que prescinde del modelo y, en consecuencia, reformula la noción de representación.⁴²

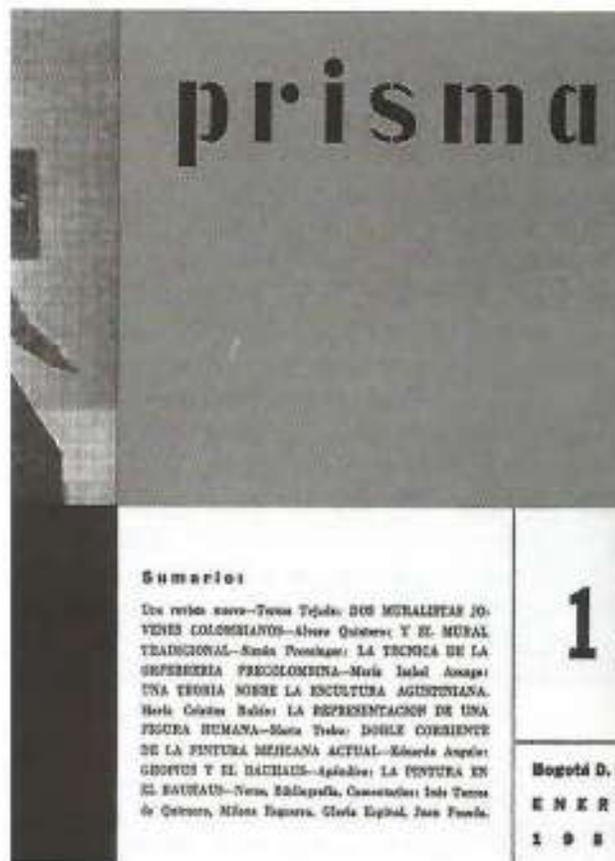
El grupo de jóvenes artistas se margina de participar en las dos escuálidas ediciones del Salón Nacional (1950-1952) que se llevan a cabo entre 1947 y 1956,⁴³ quizás por encontrarse en la presidencia Laureano Gómez, uno de los principales representantes de la mentalidad católico-conservadora. Para Gómez, era "la tradición lo que contaba", y "dentro de la tradición estaba España, y en España la monarquía, la contrarreforma y el catolicismo, el clericalismo y el estado confesional, las letras y artes del Siglo de Oro español y algo de los siglos XVIII y XIX, por ejemplo: la academia neoclásica y el moralismo" (Uribe, 1996, 114).

Si los americanistas habían sido atacados por este político desde la tribuna de El Siglo, antes de subir a la presidencia, los más jóvenes deciden continuar marginados de las prebendas oficiales al desdeñar los Salones Nacionales que organiza el régimen. Algunos continúan su trabajo a la

sombra y otros emigran a buscar información y nuevos horizontes en Nueva York y Europa. Cuando viajan a México, lo hacen en busca de la revolución que ha comandado Tamayo, en contra de los muralistas, y ya no en pos de tomar contacto con Rivera, Siquieros y Orozco, como lo hicieron sus antecesores. Estos jóvenes, entre quienes se destacaron Obregón, Negret, Grau, Ramírez Villamizar y con posterioridad Fernando Botero, se hacen permeables a las más diversas influencias, y asumen una mirada crítica que no adopta sesgos excluyentes ni tampoco crea adhesiones irrestrictas. No son mexicanistas, hispanistas ni vanguardistas. Además, rechazan con vehemencia, a nivel personal y desde sus obras, la batalla entre liberales y conservadores que ha sumido a Colombia en una de las más cruentas manifestaciones de violencia.

En 1954, y bajo la dictadura del general Rojas Pinilla, llega al país la crítica de arte argentina Marta Traba. A su arribo, encuentra un grupo de artistas





en plena consolidación de su lenguaje, un cuerpo de críticos con un buen nivel discursivo, y un grupo de intelectuales en el que también encontrará interlocutores y que más tarde se congregarán alrededor de la revista *Mito*, de la cual va también a ser colaboradora. Traba llega de Europa con ímpetu modernista, pues ha asistido a cursos sobre teoría e historia del arte con especialistas como Giulio Carlo Argan, Pierre Francastel y René Huyghe. En sus primeros tiempos en el país se dedica a arremeter contra los americanistas, que hasta el momento no habían sido cuestionados. Después de algunos años de descarnadas batallas contra cada uno de los miembros de este grupo, va a referirse a ellos como generación y a escribir: “se les desalojó del puesto que les correspondía y al cual tenían meritorio acceso: a su puesto de pioneros teóricos, de combatientes contra las fórmulas estratificadas. Y se los colocó en un lugar genial que no les correspondía y del cual, tarde o

temprano debían ser expulsados (...) pero ese desalojo tiene algo de inmerecido. Porque no fueron ellos los que se convirtieron en monstruos sagrados: fue el estilo panegirista anti-crítico, aún existente en Colombia, la falta de una escala universal de valores fácilmente manejable, el sistema familiar de elogios y ditirambos lo que los exaltó a posiciones que no debían haber ocupado nunca y lo que les impidió el acceso a sus justas posiciones” (Traba, 1969, 136).

Su mirada al arte es reactiva a la complacencia, actitud de la que no se libran sus antecesores en el ejercicio de la crítica de arte, ya que, en términos generales, alaban el trabajo de los artistas sobre quienes escriben y se abstienen de generar cuestionamientos que induzcan una reflexión a fondo sobre una muestra específica, eludiendo la actitud beligerante y radical que caracteriza a los críticos puramente modernistas. Incluso, cuando manifiestan desacuerdo, lo hacen señalando generalidades referentes a las políticas culturales, o a determinadas muestras que resultan ser un fiasco, pero en contadas ocasiones se atreven a cuestionar un mal momento en un artista reconocido. Traba cuestiona esta actitud, y cita a Hernando Téllez, diciendo que en Colombia “la crítica no es crítica”; aunque cuando se trenza en polémicas candentes, la escritora lo hace con los artistas, más que con sus colegas.

A finales de los cincuenta, cuando la editorial *Mito* publica su libro *El museo vacío*, la escritora aboga por una autonomía radical del arte, que busca la “pureza” de la mirada (Traba, 1958, 45), pero que, no obstante, se interesa por un individuo moderno, que pueda dar cuenta de su tiempo. Así, no llega a los extremos de un teórico como Clement Greenberg, pero tampoco se interesa por efectuar una interpretación del arte que incluya su contexto inmediato, influida sin duda, por su contacto reciente con las teorías que dominaban el pensamiento modernista, y que en su momento contribuyeron a definir los límites de un territorio artístico. Según Marshall Berman, “muchos

artistas y escritores —y más aún, críticos de arte y literatos— se han mostrado agradecidos con este Modernismo por establecer la autonomía y dignidad de sus vocaciones. Pero muy pocos artistas o escritores modernos han permanecido fieles mucho tiempo a este Modernismo: un arte sin pensamiento personal o relaciones sociales está destinado a parecer árido y carente de vida al cabo de poco" (Berman, 1991, 18).

En los años sesenta, Marta Traba, al igual que los críticos que menciona Berman, también genera un viraje en su reflexión, enriquece sus argumentos y comienza a formular su teoría de la *resistencia*, que se convertirá en uno de sus grandes aportes para la lectura del arte latinoamericano de la época. A mediados de la década habla de este concepto cuando afirma que los artistas "son colonos cuando aceptan el trasplante de una estética extranjera sin condicionarla a la situación nueva, en la medida en que acepten sin resistencia. No son colonos cuando reciben los elementos estéticos y los transforman tan profundamente, que de ese cambio resulta una nueva posición en el arte".⁴⁴ Más adelante va a complementar su modelo, como cuando afirma que el espíritu que rigió la década en las *áreas cerradas* (Perú, Colombia, Ecuador, Bolivia y Paraguay) no fue consigna sino pura coincidencia; se coincidió en mirar inquisitiva y agudamente las situaciones locales, en revisar la historia, en afinar el criticismo, en advertir, aún confusamente, los pasos de animal grande del Arte Norteamericano Contemporáneo" (Traba, 1973, 37-38). Esta teoría le servirá a Marta Traba para leer, en forma concreta, la obra de los artistas latinoamericanos de la época, así como la de los colombianos Obregón y Botero.

Desde finales de los cuarenta, cuando Casimiro Eiger inicia sus programas en la radio, y durante los años cincuenta, cuando se emiten por televisión diversas series sobre arte, dirigidas y presentadas por Marta Traba, la crítica de arte, como disciplina específica, ingresa en los medios masivos y permea al gran público en una magnitud que no volverá a repe-

tirse y que en ese momento se hace posible en vista de las pocas alternativas que tiene el público en cuanto a elección de canales de televisión o emisoras radiales. De esta manera, prácticamente todo el país se ve abocado a coincidir en las mismas emisiones, sobre todo en el ámbito televisivo.

A finales de la década surgen dos revistas especializadas en artes (*Prisma y Plástica*), que permiten trabajar temas específicos, ya que las revistas y suplementos culturales sólo habilitan espacios limitados para las artes visuales. Desde *Plástica*, Marta Traba, su directora, busca crear una nueva crítica, abriendo espacios para sus alumnos, labor que se vio truncada en virtud de la vida tan efímera que tuvo la publicación.

Así, la década del cincuenta llega a su final con un grupo de artistas maduros y con una producción de amplios alcances; con una crítica profesional, que ha permeado los medios de comunicación, y con unos circuitos fortalecidos por la aparición de revistas especializadas y de un público que comienza a interesarse por el arte moderno y a coleccionarlo, aunque en forma modesta.

Una autonomía híbrida

En este punto resulta oportuno precisar que la modalidad de autonomía que se fraguó desde mediados de los cuarenta hasta 1960 carece de cualquier relación refleja con el Modernismo más purista. Las *narrativas maestras* del arte moderno, de las que habla Arthur Danto —cuyo paradigma en los terrenos del arte puede ubicarse en la abstracción que se produce en Estados Unidos hacia mediados del siglo xx—, legitiman el discurso y enunciaciones visuales de una concepción purista, y confieren carácter de invisibilidad a otro tipo de formulaciones artísticas que existen en ese momento, pero que se ven relegadas a la sombra, porque los discursos dominantes las sitúan fuera del engeñecedor foco de luz que emana de su mirada al arte y al mundo. Estas grandes enun-



Marta Traba

ciaciones son las que finalmente confieren legitimidad a las obras de arte, a los artistas, profesionales, publicaciones e instituciones que se agrupan a su alrededor.

La recepción en el medio colombiano de una categoría como la de *autonomía* adopta un carácter híbrido y, en esa medida, un tanto paradójico, ya que no comporta un tinte radical y, en consecuencia, relativiza el mismo término. Es sintomático que la aparición de la pintura abstracta haya estado en manos de Marco Ospina, un artista que presenta en 1949 una exposición donde coexisten, con perfecta naturalidad ante los ojos de la crítica y del público, trabajos costumbristas, semicubistas y abstractos, evidenciando que la abstracción podrá ser una opción en el arte y no en un asunto de principios, dictados por los más estrictos códigos estéticos del momento.

Otro ejemplo del carácter no excluyente del arte moderno local radica en que, pese a que se llevan a cabo trabajos abstractos como los de Marco Ospina o Luis Fernando Robles y más tarde Eduardo Ramírez Villamizar, en buena parte de las buenas propuestas, la mimesis se aleja de la representación verosímil, pero no desaparecen las figuras. En los años cincuenta, Walter Engel opta por hablar de no-figuración porque, según su criterio, resulta imprecisa la posible ubica-

ción de las pinturas de Alejandro Obregón, Enrique Grau, Cecilia Porras o Lucy Tejada, para nombrar algunos artistas, dentro de categorías como la abstracción o la figuración. Este género indeterminado libera de cualquier militancia en una escuela específica y permite la exploración en diversas concepciones plásticas, a la par que propicia la referencia a los asuntos del entorno. La modalidad de un arte autorreferencial no encuentra mayor eco en el medio artístico, cuyos artistas parecen ser conscientes de que su papel en ese momento no es mantener la neutralidad en medio de la Guerra Fría, sino establecer una relación con un público carente de nociones de arte moderno, y que vive en un medio convulsionado, en donde el conflicto no se maneja conservando una calma tensa, sino que se expresa a través de la más cruda violencia.

Más que un Modernismo purista y una autonomía radical, en Colombia, así como en buena parte de países de América Latina, se produce un tipo de trabajo que obedece a una suerte de modelo de fusión, donde se integran



Walter Engel

diversos modos de ver, propios del arte o provenientes de otros ámbitos como la cultura popular, pero incorporados al lenguaje del llamado arte culto.

Definición del campo de la crítica

Es importante destacar cómo, desde mediados de la década del cuarenta, el campo de la crítica se ha definido como tal y por lo tanto ha adquirido un carácter de profesionalismo. Eugenio Barney Cabrera, crítico e historiador y Director de Bellas Artes a comienzos de los sesenta se refiere al proceso que ha seguido la plástica en la década anterior y anota: "En verdad acontece que también en esas cuestiones artísticas, como en las económicas, Colombia ha saltado de la mula al avión (...) la crítica como crítica profesional no existía y era el poeta de cabecera quien estaba encargado de hacer en una forma muy elogiosa el comentario de la última exposición. Solamente después de diez años se ha visto cómo un grupo de autodidactas se ha dedicado en forma específica al comentario bueno o malo de la crítica".⁴⁵ Casimiro Eiger coincide con Barney en que los comentarios retóricos sobre arte han desaparecido y agrega que "hoy en día estas notas literarias ya no se publican ni, cuando se publican muy de vez en cuando, el público las toma en cuenta. ¿Por que? Porque sí existe una crítica más o menos responsable..."⁴⁶

En 1960 se genera una polémica con respecto al envío de la delegación colombiana a la Bial de México, que enfrenta a Marta Traba con los artistas que ella llamó "indigenistas", en esta ocasión comandados por el pintor Ignacio Gómez Jaramillo. La polémica se inicia porque Traba elige sólo a cuatro artistas —Obregón, Botero, Ramírez Villamizar y Wiedemann—, de una lista heterogénea que se había enviado desde México. La polémica estalla como manifestación del malestar de los americanistas, que se han sentido descalificados por esta crítica, y quienes a raíz de estos acontecimientos percibirán en su máxima expresión la brecha que se ha abierto con



Casimiro Eiger

una generación de relevo que desde finales de los cincuenta ha comenzado a obtener visible reconocimientos, tanto en Colombia como en el exterior.

La actitud radical de Marta Traba suscita una polémica que involucra al mundo artístico, y que finalmente conduce a precisar los alcances y responsabilidades de la crítica de arte. La mayoría de los críticos locales y extranjeros había efectuado en la década del cuarenta un señalamiento de los artistas por medio de argumentos propios del campo del arte. No obstante, sus criterios se perciben un tanto blandos, si se comparan con los argumentos beligerantes y puntuales de la argentina. Traba comienza a definir parámetros de juicio y a efectuar una reflexión estética que anteceda cualquier evaluación de una obra. Su discurso, además, está lejos de un tono neutro y efectúa una valoración, positiva o negativa, según el caso. Así, el grupo de artistas que trabaja en la época deja de percibirse en forma homogénea y comienza a valorarse la producción de los artistas, de acuerdo con los axiomas modernistas que maneja esta escritora y con base en las características concre-

tas de su trabajo. La noción de contemporaneidad será juzgada en virtud del alcance mismo de la obra y de la relación que establezca con su momento, y no a partir de un hecho circunstancial, como el que la obra haya sido ejecutada en un tiempo reciente. De otra parte, Marta Traba comienza a ejercer la crítica como un mecanismo de regulación que cuestiona la equivalencia de los fenómenos de gusto y de mercado, con los fenómenos estéticos.

El periódico *El Espectador* dedica amplio espacio a la polémica. Los críticos se expresan y Casimiro Eiger afirma que la labor del crítico no puede sino ser negativa: "Él no puede indicar al artista nunca por dónde debe coger. Lo que él sí puede hacer es indicarle por dónde no debe coger... Así que, es una tarea bastante modesta, una tarea que requiere la suma honradez y cierto desprendimiento de sus propios prejuicios, de sus propios gustos, de su propia sensibilidad, de parte del crítico".⁴⁷

Para el intelectual polaco, el ejercicio crítico no obedece a juicios categóricos y debe contribuir a mantener unas coordenadas que eviten a los artistas "desvío" de sus hallazgos y capacidades más visibles. Esta modalidad de aproximación al arte, además, sólo es necesaria en los momentos de la historia en los que no existe una plenitud cultural. Sin embargo, cree en el crítico como un puente "antipático" e "indispensable" entre el artista y el público. Su función entonces, no es la de juez. Debe por una parte, crear una conexión, unas condiciones de posibilidad para la recepción del arte. Por otra, generar una relación con el artista, tratando de sumergirse en su mundo "y compartir sus propias inquietudes. (El crítico) puede —a veces—, si tiene una exquisita sensibilidad y si es un hombre que sabe exteriorizar sus propias sensaciones, indicarle el camino... únicamente diciéndole: me parece que dentro de tu propio mundo interior, ése no es exactamente el resultado que se esperaba. Eso es todo. Así que, en el fondo, es una tarea bastante ingrata, bastante modesta..."⁴⁸

Para la argentina, el campo de la crítica posee un alcance más amplio. Ella cree en la definición de un marco de referentes dentro de los cuales pueden efectuarse señalamientos determinados, que permitan argumentar el juicio, sin miramientos, de una obra. Según su criterio, la pertinencia de un trabajo debe evaluarse de acuerdo con su momento histórico, y con las conexiones que realice con otras propuestas provenientes del arte internacional, efectuando, eso sí, algún tipo de aporte desde el ámbito local. No cree en la plástica autorreferente ni en la crítica complaciente, sino en una reflexión analítica sobre el arte, que parta de "ideas y conceptos".

La puntualización de premisas acerca del oficio crítico evidencia otra de las problemáticas fundamentales de la década del sesenta: la inmersión acelerada en un pensamiento visual y en una reflexión alrededor del arte que involucra más activamente lineamientos internacionales. A partir de mediados de siglo los artistas locales comienzan a demostrar un interés, que no había existido con anterioridad, por las manifestaciones más actuales del arte europeo y norteamericano.

La artista Beatriz González afirma que, refiriéndose al grupo de artistas que relevará la generación que va de Obregón a Botero, Marta Traba "decía que ella no descansaba hasta que nosotros entráramos en el internacionalismo",⁴⁹ lo que no obstante, como ya se ha mirado, se refiere más a trascender cierto localismo, que a aceptar sin resistencia los lineamientos emitidos desde los países del centro. De allí deriva principalmente su lucha a muerte contra los pintores nacionalistas.

Para abordar nuevas formas de arte, propone la creación de una "nueva crítica", "disciplina dedicada a estudiar el objeto artístico resultante de un espíritu humano particular, capaz de crear; en segundo lugar, se trata de ese cuadro, esa escultura, ese grabado, sobre un telón de ideas estéticas generales, de manera de sacarlo de su aislamiento, vincularlo con su tiempo y colocarlo en una escala de valores uni-

versales. (...) Es en este sentido que la crítica debe ser destructiva. Debe destruir toda dimensión falsa. Porque, ¿de que nos serviría engañarnos a nosotros mismos? La mayoría de nuestras glorias culturales son engaños al público y a sí mismas. Por eso se las preserva cuidadosamente de cualquier confrontación con el exterior, porque se las desbarataría".³⁰ Puede observarse cómo en el pensamiento de esta crítica el espíritu de confrontación es una de sus banderas: confrontación hacia fuera y hacia adentro, de manera que se trascienda la complacencia, así como los resquemores por comentarios que sitúen en un terreno de discusión las obras de arte o los conceptos que se construyen alrededor de ella.

En la década del sesenta se consolida, con Marta Traba a la cabeza, una modalidad de crítica modernista, en cuanto a su espíritu de confrontación y de negación de los valores establecidos, pero lejana del radicalismo que pudo darse en los Estados Unidos en lo que respecta a la autorreferencialidad de la obra de arte y a la modalidad de internacionalismo diseñada desde los centros hegemónicos. En este periodo madura, también, esa paradójica autonomía híbrida que se genera en nuestro contexto, a la par que, en forma simultánea, comienza a fisurarse, en la medida en que las grandes enunciaciones resultan cuestionadas desde todos los ámbitos del conocimiento y de la vida cotidiana.



Bibliografía

- Medina, Álvaro, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Medina, Álvaro, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, Premios Nacionales de Cultura, Colcultura, primera ed., 1995.
- Medina, Álvaro, "Colombia en el Umbral de la Modernidad", Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1997-1998.
- Lozano, Ana María y María Clara Bernal, "Cronología", "Colombia en el umbral de la modernidad", Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1997-1998.
- Sanín Cano, Baldomero Escritos, Bogotá, Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, 1977.
- González, Beatriz, Conferencia "Yo no soy una pintora Pop", impartida en la Maestría de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1998.

- Calderón, Camilo, 50 años. *Salón Nacional de Artistas*, Bogotá, Camilo Calderón, ed., Colcultura, 1990.
- Jaramillo, Carmen María, *Alejandro Obregón, el mago del Caribe*, Bogotá, Asociación Amigos del Museo Nacional, 2001.
- "Cincuenta años de pintura y escultura en Antioquia", Museo de Arte Moderno de Medellín y Suramericana, Medellín, 1994.
- Jiménez, David, *Historia de la Crítica Literaria en Colombia*, Bogotá, Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Cultura, 1992.
- Serrano, Eduardo, *La Escuela de la Sabana*, Bogotá, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Novus Ediciones, 1990.
- Serrano, Eduardo, *Cien años de arte colombiano*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1988.
- Serrano, Eduardo, *Andrés de Santa María. Pintor Colombiano de resonancia universal*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, Novus Ediciones, 1998, y Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*.
- Cabrera Barney, Eugenio, "Tertulia sobre arte en El Espectador. Habla el Director de Bellas Artes", *El Espectador*, Bogotá, matinal, agosto 18 de 1960.
- Calvo Serraller, Francisco, *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets Editores, 1993.
- Santos, Gustavo, "La crítica en Colombia", *Cromos*, Bogotá, febrero 19 de 1916, núm. 6.
- Gómez, Laureano, "El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte", *Revista Colombiana*, Bogotá, núm. 85, enero 1 de 1937.
- Pini, Ivonne, *En busca de lo propio*, Ediciones Universidad Nacional de Colombia, 2000.
- González, Beatriz, "La historia entre líneas" en: Varios, *Débora Arango*, Museo de Arte Moderno de Medellín, 1986.
- Jauss, Hans Robert, *La literatura como provocación*, Barcelona, Ediciones Península, 1976.
- Albarracín, Jacinto *Los artistas, sus críticos y sus calificadores*, Imprenta y librería de Medardo Díaz, Bogotá, 1899, p.20.
- Jaramillo Uribe, Jaime, "El proceso de la educación del virreinato a la época contemporánea", en *Manual de Historia de Colombia*, Procultura, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 3ª ed., 1984.
- Jaramillo, Jaime Eduardo, *Intelectuales y pensamiento social en América Latina (Tipos e hitos en la autonomía y la modernización cultural)*, libro inédito, 2000-2003.
- Gaitán Durán, Jorge, "La pintura nueva de Colombia", *El tiempo*, domingo 20 de abril de 1947, Sección 2.
- Gaitán Durán, Jorge, "Plásticas", *Revistas de las Indias*, núm. 99, septiembre de 1947, p. 484.
- Clavijo, Jorge Moreno, "Diez minutos con Luis Vidales", *El tiempo*, Bogotá, domingo 5 de enero de 1947, sección 2.
- Cobo Borda, Juan Gustavo, "Lectura de Mito", *Mito 1955-1962*, selección de texto, Colección de autores Nacionales, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- Venturi, Lionello *Historia de la crítica de arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Cardoza y Aragón, Luis, "Simpatías y diferencias. La verdad en el arte", *El tiempo*, domingo 9 de mayo de 1947, Sección 2.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Bogotá, siglo xx Editores, 5ª edición, 1991.

- Fajardo de Rueda, Marta, *Presencia de los maestros 1886-1960*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1966.
- Fajardo de Rueda, Marta, "Exposición presencia de los maestros", Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá, 1996.
- Traba, Marta, *La pintura nueva en Latinoamérica*, Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961.
- Traba, Marta, *El museo vacío*, Bogotá, Ediciones Mito, 1948.
- Traba, Marta, *Doce décadas vulnerables en las artes plásticas Latinoamericanas. 1950-1970*, siglo xx editores, primera edición, 1973.
- Boudieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Ortiz Mc Cormick, R, "Los signos de la nueva pintura", *El Tiempo*, Bogotá, 14 de abril de 1947, p. 5.
- Tavera, Rafael, *La Exposición de Pintura Moderna Francesa*, Cromos, núm., 320, Bogotá, agosto 26 de 1922.
- Vidales, Luis, "El Primer Salón de arte colombiano", revista de las Indias, Bogotá, núm., 21 de septiembre de 1940, en: *50 años. Salón nacional de Artistas*, Bogotá, editor, Camilo Calderón Schrader/Cordillera Editores, Colcultura, 1990.
- Engel, Walter, "la pintura moderna en Colombia", *Revista Espira*, (Vol. 47), junio de 1953.
- Engel, Walter "Un certamen agónico. El vi Salón de Artistas", en *50 años, Salón Nacional de Artistas*, Op. cit., p. 63.
- _____ "Cuaderno del Bachué", *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, Bogotá, domingo 17 de agosto de 1930, p. 10.
- _____ "Los pintores modernos" *El siglo*, Bogotá, miércoles 25 de junio de 1947, p. 5.
- _____ "Si hay crítica", dice Eiger. *El Espectador*, matinal, agosto 18 de 1960.
- _____ "Inaudita violencia se ha desatado contra mí". *El Espectador*, Bogotá, agosto 19 de 1960, p. 3.
- _____ "¿Que entiende Marta Traba por colonialismo latinoamericano?" *El tiempo*, Bogotá, domingo 15 de agosto de 1966.
- Notas
- 1 A partir del año 1841, año en que bajo la presidencia del general Pedro Alcántara Herrán se convocó el primer salón, el siglo xx asistió a la realización de un veintena de estos certámenes con una peculiaridad muy importante: al mismo tiempo que exposiciones de Bellas Artes, eran ferias artesanales y de productos de la industria. Aunque hay algunas excepciones muy notables a esta mezcla de productos del ingenio colombiano, en la que la palabra arte en se entendía en su acepción más amplia, la Exposición del 99 sí cumplió con esta regla". Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1978. p.25.
 - 2 Con respecto al campo literario, David Jiménez anota que en el siglo xx en "Colombia se hacía difícil concebir la existencia de una revista literaria sin partido. La aparición de cualquier tipo de publicación periódica por más explícitos que fuera sus adjetivos culturales, suscitaba la aparición de otra como respuesta banderiza". David Jiménez, *Historia de la Crítica Literaria en Colombia*, Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1992, p. 11.
 - 3 Para ampliar la información puede consultarse el libro *La Escuela de la Sabana*, escrito por Eduardo Serrano, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Novus Ediciones, Bogotá, 1990.
 - 4 "Hasta el tercer cuarto del siglo xx el medio social colombiano fue tan precario para el desarrollo de las artes plásticas, que ni los pintores ni escultores pudieron gozar de una clientela lo suficientemente numerosa como para poder dedicarse enteramente al trabajo de taller (...). Los casos de Espinosa y Torres Méndez, cuyas producciones fueron esporádicas a pesar de lo relativamente abundante en las obras menores, no se volverían a repetir. Zamora no tuvo que ser pintor y fotógrafo a la vez como Torres Méndez o como García Hevia, pero aun así hay que entender que en la necesidad vital que tenía Zamora de subsistir no podía aventurarse por caminos nuevos sin correr el riesgo de quedar en la indigencia, porque a sus clientes no les gustaba la arbitrariedad de un color o la deformación de un contorno. Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*. Ob cit., p. 62.
 - 5 Estas polémicas están documentadas en: Eduardo Serrano, *Andrés de Santa María. Pintor Colombiano de resonancia universal*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Novus Ediciones, Bogotá, 1998, y Álvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*. Ob-cit.
 - 6 Baldomero Sanín Cano "El impresionismo en Bogotá -II" En *Revista Contemporánea* I, número 4, enero de 1906, en Sanín Cano, Baldomero, *Escritos*, Biblioteca Básica Colombiana, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1977, p. 559
 - 7 Baldomero Sanín Cano, *Revista Contemporánea* número 2, noviembre de 1904. En *escritos Ob. Cit.*, p. 552
 - 8 Ob. cit., p. 554
 - 9 Ob cit., p. 554
 - 10 Ob cit., p. 554
 - 11 La Bogotá de entonces incorporó algunos avances del mundo moderno con posterioridad a ciudades como Barranquilla o Medellín que poseían mayor fuerza en lo que respecta al espíritu de progreso
 - 12 Gustavo Santos, "La crítica en Colombia". *Cromos*, Bogotá, febrero 19 de 1916, número 6, p. 82
 - 13 Ob cit., p. 84
 - 14 El historiador William López anota que "no se puede mezclar el problema de la autonomía de la crítica con 'el imperio de una estética hispanizante y concesiva'. Santos no pudo hablar desde el paradigma del arte moderno por cuanto su concepción de la crítica tenía que ver con el lenguaje académico. Dentro de esta esfera el carácter crítico del arte, la visión irónica con respecto a la realidad, característica del arte de las vanguardias, no existe. El ámbito dentro del cual él y otros críticos costáneos evalúan la obra de arte está en relación con el verismo, con el talento del artista para dar cuenta del canon académico. Santos está tratando de construir un ámbito para la crítica de arte, especialmente una ética de la crítica. Cuando diferencia la persona del artista de su obra está construyendo un elemento fundamental de la crítica moderna de arte, incluso para las corrientes teóricas más contemporáneas. A este respecto es importante señalar el intento que Santos realiza para delimitar los linderos de su oficio, es decir contribuir al proceso de diferenciación del trabajo (escisión de la crítica con respecto a otros oficios) independientemente de su credo estético. Allí está la clave del trabajo de los críticos de los años veinte, cuyo aporte toma mayor relieve si se tiene en cuenta que en esa época se consolida en alguna medida el mercado del arte. Es claro que en relación con el arte de vanguardias son retrogrados pero en relación con la construcción de los fundamentos del oficio del crítico son modernos. Ellos están intentando superar la crítica de arte inspirada en las pasiones políticas, mostrando que el lenguaje del arte tiene una coherencia interna

y unas reglas de funcionamiento autónomas. En este sentido, y sólo en esta, podrían verse como seguidores de Sanín Cano, para quien, según lo muestra David Jiménez, la crítica de arte es autónoma del campo político" (Texto inédito)

- 15 Hay que recordar que en ese momento Rómulo Rozo está trabajando fuera de Colombia, y que su tarea de configurar una propuesta con visos modernos va a tener eco en Colombia en la década del treinta.
- 17 En el caso antioqueño aunque no se manifiesta una actitud decidida al intercambio con el exterior, se expresa una apertura hacia un pensamiento artístico anticadémico, en forma colectiva, con anterioridad a la capital del país. Según Álvaro Medina: "Cuando en abril de 1922 se organizó en la capital de Antioquia una exposición colectiva de pintores jóvenes, la nota destacada la dio la acuarela, técnica menor que Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez y Rafael Sáenz trabajaban con tal vigor que con el tiempo llegaron a conferirle jerarquía [...] Con la llamada escuela de acuarelistas antioqueños, el arte colombiano incursionó en la modernidad propia de los inicios del siglo xx". (Medina, 1997, 21)
- 18 Rafael Tavera. "La exposición de pintura moderna francesa", *Cromos*, Bogotá, agosto 26 de 1922.
- 19 Los apartados "la generación americanista" y "transición" hacen parte del trabajo inédito *El papel de la crítica en la consolidación del arte moderno en Colombia*, elaborado por la autora de este texto, con el apoyo de una beca del Ministerio de Cultura y con el auspicio del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá y el Museo de Arte Moderno de Bogotá. En estos trabajos María Sol Barón trabajó como investigadora.
- 20 "Cuaderno del Bachué", *El Tiempo*, Lecturas Dominicales, Bogotá, domingo 17 de agosto de 1930. p.10
- 21 La relación entre distintos gremios de la cultura se propicia a través de tertulias llevadas a cabo en bares y cafés. Esta modalidad en su momento cumple un papel de renovación cultural de las élites en el país, liberándolas del peso de la tradición, y contribuye a que, no sólo los artistas plásticos sino los intelectuales, posean un pensamiento acorde con su tiempo.
- 22 En 1926 publica la primera edición de su libro de poemas "Suenan timbres", considerada como una de las obras que abre la poesía colombiana a planteamientos modernos.
- 23 Vidales, Luis. "El Primer Salón de arte colombiano. *Revista de las Indias*. Bogotá: núm. 21, sep de 1940. En: *50 años. Salón nacional de Artistas*. Editor: Camilo Calderón Schraden/Cordillera Editores. Bogotá. Colcultura, 1990. p. 8-7
- 24 *Ídem*, p. 6
- 25 "Cincuenta años de pintura y escultura en Antioquia", Museo de Arte Moderno de Medellín y Suramericana, Medellín, 1994.
- 26 Gómez, Laureano. "El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte". *Revista Colombiana* No. 85. Bogotá, enero 1 de 1937
- 27 Walter Engel. "Un certamen agónico. El VIII Salón de Artistas" En *50 años, Salón Nacional de Artistas*. *Ob. cit.*, p. 63
- 28 Jorge Gailán Durán. "La pintura nueva de Colombia" *El tiempo*, Domingo 20 de abril de 1947. Sección 2, p. 2
- 29 R. Ortiz Mc Cormick. "Los signos de la nueva pintura". *El Tiempo*, Bogotá, 14 de abril de 1947, p. 5
- 30 Carmen María Jaramillo, Alejandro Obregón *El mago del Caribe*, Asociación Amigos del Museo Nacional, Bogotá, 2001 P. XXIII)
- 31 Jorge Gailán Durán. "Plásticas". *Revistas de las Indias* No. 99, septiembre de 1947, p. 464
- 32 *Ídem*, p. 465
- 33 *Ídem*, p. 465
- 34 Juan Gustavo Cobo Borda. "Lectura de Mito" Mito 1955-1962, selección de texto. Colección de autores Nacionales. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1975 p. 14
- 35 Jorge Gailán Durán. "Plásticas". *Ob. cit.*, p. 464
- 36 Luis Cardoza y Aragón. "Simplicias y diferencias. La verdad en el arte. *El tiempo* Domingo 9 de mayo de 1947. sección 2, p. 1
- 37 Jorge Moreno Clavijo. "Diez minutos con Luis Vidales". *El tiempo*, Bogotá, enero 1947, sección 2, p. 3
- 38 Los pintores modernos *El siglo*. Bogotá, miércoles 25 de junio de 1947, p. 6
- 39 En este lapso, sin embargo aún continúa la persecución contra los artistas americanistas a manera de ilustración, un año antes "es clausurada la facultad de artes plásticas del Instituto de Bellas Artes de Medellín con el fin de impedir a Pedro Nel Gómez que siga con la renovación curricular. Ignacio Gómez Jaramillo es víctima por parte de *El Siglo* por sus gestiones en la Escuela de Bogotá". Ana María Lozano y María Clara Bernal. "Cronología", "Colombia en el umbral de la modernidad", Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1997-1998, p. 119
- 40 Marta Fajardo de Rueda. *Presencia de los maestros 1888-1960*. Universidad Nacional de Colombia Bogotá, 1986, p.4
- 41 Walter Engel. "la pintura moderna en Colombia". *Revista Espiral*. Vol. 47, junio de 1953, p. 14.
- 42 Los inicios de esa autonomía se marcan con la obra *Capricho vegetal*, de Marco Ospina que había sido reseñada, con plena naturalidad en la prensa local como un trabajo abstracto, antes de 1949, pero que sólo tiene una amplia recepción por parte de la prensa en la exposición que se comenta. Otros artistas que inician una autonomía del arte son Alejandro Obregón -quien en 1947 pinta la obra *Pez dorado*, con la que transforma la noción de representación en el arte colombiano, ya que prescinde por completo de la perspectiva, y Edgar Negret, quien en 1946 expone esculturas en extremo sintéticas, que algunos incluso, han denominado abstractas.
- 43 Entre 1950 y 1953 estuvo el poder Laureano Gómez, y bajo su mandato salieron de los cargos culturales los liberales progresistas, que fueron reemplazados por seguidores del gobernante, algunos de ellos de renombre. En la Escuela de Bellas Artes se vivió un retroceso después de las regencias de Obregón y Ospina, al nombrar al payanés Efraim Martínez, cuya obra ostenta un carácter retórico para los jóvenes de la época.
- 44 "¿Que entiende Marta Traba por colonialismo latinoamericano?" *El tiempo*, Bogotá, Domingo 15 de agosto de 1965, p. 12.
- 45 Eugenio Bamey Cabrera "Tertulia sobre arte en *El Espectador*. Habla el Director de Bellas Artes". *El Espectador* matinal. Agosto 18 de 1960, p. 6.
- 46 "Si hay crítica", dice Eiger. *El Espectador* matinal, agosto 18 de 1960, p. 6
- 47 *Íbidem*
- 48 *Íbidem*
- 49 Tomado de la conferencia "Yo no soy una pintora Pop", impartida en la Maestría de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 1998
- 50 "Inaudita violencia se ha desatado contra mí". *El Espectador*, Bogotá, agosto 18 de 1960, p. 3