

El arte moderno internacional en Colombia 1945–1960

Alba Cecilia Gutiérrez Gómez

albacgg@hotmail.com

Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. Maestra en Artes de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín y Magíster en Filosofía de la Universidad de Antioquia. Docente de tiempo completo de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Miembro del Grupo de Investigación de Teoría e Historia del Arte en Colombia y directora del Grupo de investigación en Gestión Cultural de la misma universidad. Entre sus publicaciones están: *El artista frente al mundo. La mimesis en las artes plásticas* (Universidad de Antioquia, 2008), *Vásquez Ceballos y la crítica de arte en Colombia* (Universidad de Antioquia, 2008, en coautoría con Armando Montoya L.) y *Estética de la Modernidad y Artes Plásticas en Antioquia* (Universidad de Antioquia, 2001, en coautoría con Sofía Arango R.).

Resumen

La aceptación del arte moderno en Colombia comprende dos etapas claramente diferenciadas: a) un primer periodo de ruptura con la academia decimonónica, de carácter americanista y nacionalista y b) una segunda etapa en la que se aceptan sin restricciones las premisas estéticas del arte moderno y se asume la confrontación con el ámbito artístico internacional. El origen de esta segunda versión del arte moderno en Colombia, entre los años 1945 y 1960, y las resistencias que sus partidarios tuvieron que enfrentar en la región antioqueña, constituye el tema central del presente texto.

Title

International modern art in Colombia

Abstract

The acceptance of modern art in Colombia includes two completely different phases: a) A first stage of rupture with the Nineteenth Century academic circles which were nationalistic and American centered. b) A second stage in which the aesthetic premises of modern art are assumed without restriction and the confrontation with the international art environment is undertaken. The origin of this second version of modern art in Colombia, between 1945 and 1960, and the resistance that its supporters in the Antioquia region had to face are the main topics of this report.

Palabras clave

Arte moderno, arte colombiano, artes plásticas en Antioquia, estética en Antioquia, arte nacionalista.

Keyword

Modern art, Colombian art, visual arts in Antioquia, aesthetics in Antioquia, nationalist art.

Recibido: Julio 23 de 2009

Aprobado: Septiembre 11 de 2009

El arte moderno internacional en Colombia 1945–1960*

Alba Cecilia Gutiérrez Gómez

Contexto de las artes plásticas en Bogotá

A finales de la década de 1920, se inicia en Colombia la primera revolución colectiva contra el arte académico. Los escultores y pintores que –aun sin haber conformado nunca un grupo homogéneo– serán reunidos por nuestra historia del arte bajo la denominación de “artistas Bachué”, se oponen decididamente al academicismo del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en cuanto rechazan el concepto tradicional de belleza, los temas y los materiales nobles, el exceso de virtuosismo técnico y los cánones de la figura humana heredados del arte griego.

Por los aspectos señalados, las obras de estos artistas constituyen el comienzo del arte moderno en Colombia; incluso, en muchas de ellas, se hace evidente la influencia de escuelas europeas como el expresionismo o el cubismo. No obstante, el trabajo de los Bachué se diferencia fundamentalmente de la vanguardia internacional por su carácter social, nacionalista y americanista. Antes que plantear nuevas opciones formales para la pintura o la escultura, los artistas pretendían crear imágenes que representaran, de la manera más auténtica posible, nuestro paisaje tropical, los valores y conflictos de nuestra sociedad, los mitos populares, los campesinos, los obreros, los indígenas.

Para esta generación americanista, era prioritario el mensaje que debía transmitir la obra, pues, según sus ideas, el arte no podía ser simplemente un asunto de contemplación estética; debía ponerse al servicio de las luchas sociales y convertirse en un elemento de concientización y de reivindicación de los oprimidos.

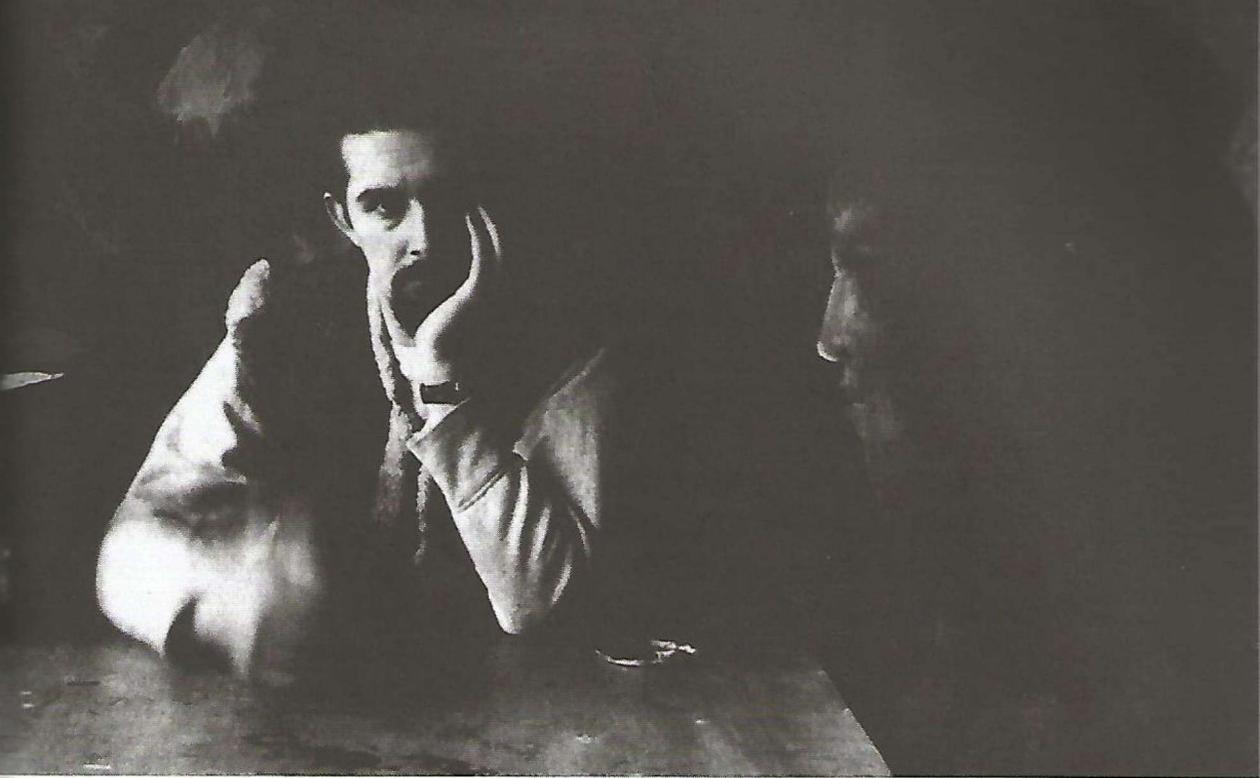
Tal concepción del arte marca una clara diferencia entre la producción de estos artistas y las obras que, al mismo tiempo, realizaban los representantes de la vanguardia europea, cuya premisa básica era la autonomía del arte.

* El presente texto forma parte del libro inédito *Leonel Estrada y la gestión del Arte moderno en Antioquia*, en el cual participan, además de la autora, los docentes de la Universidad de Antioquia Carlos Arturo Fernández Uribe, Sofía Stella Arango R. y Luz Análida Aguirre R. Este libro fue uno de los productos de la investigación *Leonel Estrada: gestor cultural y promotor de la educación a través de las artes en Antioquia* (2003–2005), que contó, asimismo, con la colaboración de Angélica María López Velásquez, estudiante de la Facultad de Educación de la Universidad de Antioquia, y Ana Isabel Buites, Juan Pablo Tobón y Gabriel Jaime Mejía, estudiantes de la Escuela Popular de Arte de Medellín.

Tras muchos esfuerzos de los artistas, y gracias al apoyo de algunos intelectuales, el arte americanista había logrado un reconocimiento en el país; prueba de ello es la participación de pintores y escultores de esta tendencia en los Salones Nacionales de arte de los años cuarenta. Allí encontramos, entre otros, a Josefina Albarracín, José Domingo Rodríguez, Hena Rodríguez, Ramón Barba, Pedro Nel Gómez, Carlos Correa y Luis Alberto Acuña, varios de los cuales estuvieron en la nómina de los artistas premiados. Aunque estas obras fueron protagonistas en algunos momentos, generaron debates interesantes que cambiaron la mentalidad de muchos espectadores y contribuyeron al desarrollo de la crítica en Colombia, no puede afirmarse que el academicismo anterior fuese derrotado o suplantado por ese nuevo arte. Lo que se da realmente en esos eventos es una extraña convivencia de tendencias estéticas antagónicas, aceptada por artistas, críticos y espectadores.

En esos salones eclécticos de los años cuarenta, comienzan a aparecer, lentamente, los jóvenes artistas que desplazarán definitivamente, tanto a los maestros académicos, como a los americanistas. Algunos de estos jóvenes habían iniciado su formación artística en Europa, otros en Estados Unidos. El primero en llegar es Enrique Grau, quien en el Salón de 1941 gana un premio con su *Mulata Cartagenera*; con ese mismo premio, viaja nuevamente a los Estados Unidos, a continuar sus estudios. En el Salón de 1944, aparece por primera vez el nombre de Alejandro Obregón, un joven de ascendencia española que acababa de llegar de Barcelona. El crítico Walter Engel comenta esa exposición, elogiando ampliamente el desnudo académico de Miguel Díaz Vargas, ganador del primer premio, así como las obras de Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa y Luis Alberto Acuña; pero no se queda indiferente ante el trabajo del novel artista, pues observa que Obregón lleva en sus venas “sangre de pintor” (Engel, 1944).

El VI Salón de Artistas Colombianos, realizado en 1945, es considerado por uno de los críticos del momento, “[...] un éxito completo y absoluto para los pintores jóvenes”. Fernando Guillén Martínez se muestra de acuerdo con esta apreciación, y señala al mismo tiempo algunos aspectos que nos permiten percibir un cambio con respecto a los salones anteriores, pues declara que “Francia se ha ido de la sala”, y ve en esa exposición un instante de la cultura colombiana, “[...] ya desengañada de las formas virtuosistas que se ensañaron tanto tiempo con el alma dúctil de nuestros creadores” (Guillén Martínez, 1945). Aunque le parece evidente que al abandonar las formas reflejas de creación los artistas se han hecho un poco débiles, piensa que se



Fernando Botero
Foto de Hernán Díaz

trata de “una debilidad de adolescentes” que no debe ser motivo de preocupación, pues “[...] ya se pinta solamente la emoción interior, procedente de lo que se ha visto. Los laboratorios personales trabajan con un ritmo interior creciente”. Respecto a la escultura, y refiriéndose a un joven que expone por primera vez, Guillén Martínez comenta que “sólo Edgar Negret tiene algo que decir, y lo dice” (Guillén Martínez, 1945).

En relación con el mismo Salón, Walter Engel destaca la obra de Ignacio Gómez Jaramillo, el pintor más moderno que ha conocido Colombia, y sobre quien ha escrito anteriormente, pero considera que Obregón, el más joven de los pintores colombianos, ya ha logrado consagrarse con las obras que ha presentado en Colombia en los últimos doce meses, pues “[...] logra el máximo de expresión con medios puramente pictóricos, y no pretexta ningún modernismo barato para hacerse más fácil su tarea” (Engel, 1945).

Pero no todo es admiración para el joven pintor. En un comentario crítico que publica la *Revista Javeriana*, el autor declara su sorpresa por el hecho de que Obregón haya escogido para el Salón “sus experiencias de pesadilla”, en vez de estudios que reflejen “gusto” y gozo de vivir: “Sus desnudos son espantables, nada tienen de estético, ni de escultural o pictórico. Nos dejan un sentimiento de desesperanza y disgusto [...] ¿Es eso la canción de un joven artista rubio, con ojos precozmente viejos?” (L. R. J., 1945).

Tampoco aprueba este crítico las obras de Edgar Negret porque no ha puesto idealismo a su trabajo, y por la “casi pornográfica” síntesis que el artista ha realizado: “¿Por qué en un despojo dado en que las formas ya desaparecen, acentuar un detalle sexual con tanto cuidado?”.

Según el testimonio que constituyen los comentarios de Fernando Guillén Martínez, Luis Vidales y Walter Engel, podemos deducir que, sin que desaparezca completamente el eclecticismo ya señalado en estas exposiciones, en el Salón de 1946 continúa el avance de los artistas y el arte moderno, contra la academia decimonónica. Esto se confirma en el artículo que Luis Vidales publica en el periódico *El Tiempo*, en el cual afirma:

El Salón de los Rechazados, que ha aparecido por primera vez este año, es más bien el de los académicos, habiendo quedado el Salón Oficial integrado en su mayoría por los artistas audaces e independientes [...] Considero que este salón representa el golpe más duro recibido por la academia en nuestro país [...] Con esta exposición Colombia se incorpora al arte de Latinoamérica, del cual se hallaba ausente por su retardada compostura academicista, tan patente en todo nuestro modo de ser debido a nuestra conformación encerrada (Vidales, 1945).

El Salón Nacional de Artistas se suspende por cuatro años a partir de 1946. En una época de conflictos políticos, en la que el partido conservador asume nuevamente el poder, después de 16 años de predominio del liberalismo, es lógico suponer que el gobierno no tenía mucho interés en patrocinar el avance, ya evidente, de una revolución artística. No obstante, la vanguardia no se detiene; justamente en estos años, se organizan tres eventos que son definitivos en la consolidación del diálogo con el arte moderno internacional: el *Salón de Arte Joven*, de 1947, el *Salón de los veintiséis*, de 1948, y el *Salón Nacional de Arte Moderno*, de 1949.

El *Salón de Arte joven* de 1947 es organizado por Luis Vidales y Jorge Gaitán Durán, dos críticos de avanzada que habían reconocido y estimulado la obra de algunos artistas de la generación americanista, justamente por su carácter moderno, y que ahora son solidarios con los más jóvenes, en su propósito de hacer un arte sin precedentes en Colombia. Lo interesante de esta exposición no es propiamente la calidad de las obras expuestas, que parece haber sido muy desigual, sino el hecho de que constituye el primer paso de rebeldía colectiva contra la academia:

“No es todavía un movimiento depurado ni mucho menos maduro”, anotaría más tarde Walter Engel, reconociendo al mismo tiempo que “[...] este certamen marca un punto importante en la nueva pintura colombiana” (Engel, 1957).

El llamado *Salón de los veintiséis*, por el número de artistas participantes, fue una gran exposición de arte contemporáneo, inaugurada en octubre de 1948 en el Museo Nacional. Según la crónica de Walter Engel (Engel, 1957), el progreso frente a la exposición del año anterior es enorme, pues no hay selección, y ahora no se trata de ser antiacadémico a cualquier precio sino de un modernismo de calidad; se invitó a los principales artistas americanistas, como un reconocimiento a su lucha contra el academicismo decimonónico, pero es evidente que la tendencia dominante es el arte moderno internacional. Entre los representantes de las últimas tendencias, están, además de Obregón, artistas como Enrique Grau, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Alipio Jaramillo, Cecilia Porras, Lucy Tejada, Hernando Tejada, Guillermo Wiedemann, Erwin Kraus, Guillermo Silva Santamaría y Sofía Urrutia. En el *Salón Nacional de Arte Moderno*, que se inaugura en noviembre de 1949, participan la mayoría de los pintores que estuvieron en el *Salón de los veintiséis* y un buen número de escultores.

Teniendo en cuenta la trascendencia histórica de los tres últimos eventos mencionados, la historiadora Carmen María Jaramillo se refiere a este período de 1946 a 1949 como “[...] la etapa de transición al arte moderno internacional en Colombia” (Jaramillo, 2004, 21–23). Y tiene razón, pues justamente en estos años se consolidan las obras de los primeros artistas de esa nueva generación y se asumen, por parte de críticos y artistas, las posiciones más claras y decididas a favor de la vanguardia y las actitudes de ruptura definitiva con el arte académico.

La presencia de Alejandro Obregón es fundamental en esta etapa, no solamente por la calidad y el carácter revolucionario de su obra, y por el gran reconocimiento que ella logra, sino porque él mismo se convierte en maestro y líder de la vanguardia colombiana, enfrentándose directamente a la academia hispanista y costumbrista que predominó por tantos años en Bogotá, lo mismo que a la estética americanista heredada de México. Desde su cargo de Director de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, asumido a sus 28 años, lidera transformaciones notables en los métodos de formación de los artistas y organiza el mencionado *Salón de los veintiséis* de 1948.

Alejandro Obregón
Foto de Hernán Díaz

Pero, como estas actividades lo involucran en un ambiente de intrigas y conflictos burocráticos que no compaginan con su vocación de artista, decide viajar nuevamente a Europa en 1949, para continuar con sus investigaciones pictóricas en el aislamiento de su taller. Cinco años después, Alejandro Obregón regresa a Colombia para quedarse definitivamente.

En este avance del arte moderno internacional que se da en la capital colombiana a finales de la década de 1940 y comienzos de los 50, es preciso destacar la presencia y la participación de algunos personajes provenientes de otros países, y, muy especialmente, los nombres de Walter Engel, Casimiro Eiger, Guillermo Wiedemann, Karl Buchholz y Hans Ungar. Llegados a Colombia a causa de los acontecimientos relacionados con la Segunda Guerra Mundial, o en la posguerra, todos ellos aportaron, de distintas maneras, su conocimiento amplio del arte moderno europeo, contribuyendo en gran medida al cambio de gusto y a la comprensión de las nuevas formas y las nuevas ideas estéticas por parte de los críticos, los artistas y el público en la capital de la república.

El austriaco Walter Engel, a quien ya hemos citado, ejerce su tarea crítica desde 1941, en medios como el periódico *El Tiempo*, la *Revista de las Indias*, y las revistas *Espiral* y *Plástica*; en los años cincuenta, llegó a ser uno de los críticos más importantes del país. Casimiro Eiger, de procedencia polaca, llega a Colombia en 1943; desde 1946 se encuentran en la prensa comentarios suyos sobre exposiciones realizadas en Bogotá; pero su aporte más importante al ambiente cultural capitalino lo realizará desde sus programas radiales “Bogotá hoy y mañana” y “Exposiciones y museos”, emitidos a través de la Radiodifusora Nacional a partir de 1948.

El artista alemán Guillermo Wiedemann es en estos años uno de los precursores de la abstracción en Colombia, un artista que abre caminos a los más jóvenes con sus enseñanzas y con el ejemplo de su trabajo serio y disciplinado. Por otro lado, y desde sus negocios de venta de libros y comercialización de obras de arte, Karl Buchholz (Librería y Galería Buchholz) y Hans Ungar (Librería Central y Galería el Callejón)



ejercen una efectiva labor de difusión de las nuevas tendencias y facilitan el encuentro y el diálogo de artistas e intelectuales de avanzada.

Dado que procedía de un conocimiento directo de las vanguardias artísticas europeas, el trabajo crítico de Walter Engel y Casimiro Eiger enriqueció la lectura del arte moderno en general y de la obra de los nuevos artistas. En ambos casos, se trata de una crítica moderada, conciliadora, respetuosa de la historia y de los procesos artísticos locales, que señala los valores de cada tendencia y de cada artista en particular, pero prefiere no hacer énfasis en los defectos, debilidades y contradicciones que se hacen visibles en las obras. De todas maneras, sus comentarios introdujeron cambios en el lenguaje de la crítica, en la medida en que se concentraron en los valores formales de las obras y no participaron de los argumentos del discurso social americanista.

En 1950 se reanudan, por poco tiempo, los Salones Nacionales de Arte. Aunque no son propiamente exposiciones que favorezcan el avance de la vanguardia, estos Salones jalonan la renovación del arte colombiano, pues motivan la crítica y generan el debate entre todas las posiciones y todas las maneras de concebir el arte, desde las más conservadoras hasta las más vanguardistas.

Por otro lado, el avance de las nuevas propuestas continúa por fuera de los salones oficiales; experimentos con la forma, inspirados en el cubismo y el surrealismo, son frecuentes en esos años. En 1952, la Biblioteca Nacional inaugura la primera exposición enteramente abstracta que se presenta en Colombia¹ (Rubiano Caballero, 1978, 1385), una muestra de cerámicas de Alberto Arboleda y pinturas de Eduardo Ramírez Villamizar. Tres años más tarde, la misma institución inaugurará, con el patrocinio del Ministerio de Educación, la *Primera exposición colectiva de pintura abstracta* (Engel, 1957), en la cual se destacan cinco pintores que han sido considerados los pioneros en este género artístico por la historia del arte colombiano: Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar, Judith Márquez, Armando Villegas y Guillermo Silva Santamaría.

En 1954 llega a Colombia, procedente de Italia, la crítica argentina Marta Traba, y en el año siguiente inicia un entusiasta trabajo de difusión de la historia y la estética del arte moderno, a través de conferencias en la recién inaugurada Televisora Nacional, y de cátedras de arte en las universidades de América y de Los Andes; su formación y su experiencia le permiten ubicarse muy rápidamente en un alto nivel en el campo de la

1. El arquitecto Marco Ospina presentó en 1949 las primeras obras abstractas; aparecen en una exposición colombiana, alternando con paisajes y otros cuadros que pertenecen a la figuración tradicional.

crítica de arte en Colombia, pues, además de ser graduada en filosofía y letras en su país natal y de haber sido asistente de Jorge Romero Brest, uno de los principales críticos de Latinoamérica, ha sido alumna de Pierre Francastel en la Sorbona y ha asistido a cursos sobre teoría e historia del arte con especialistas como Giulio Carlo Argan y René Huyghe (Traba, 1984, 359–375).

A partir de 1955, Marta Traba comienza a ejercer en Colombia su labor de crítica de arte. Apoyada en la convicción de que este país tiene un atraso cultural de más de medio siglo que es preciso subsanar, se propone contribuir a la derrota definitiva de las tendencias académicas y americanistas y a la consolidación de un arte de validez universal. Para el logro de esta meta, se enfrenta en sus ensayos críticos, no solamente a los artistas que representan tendencias que considera retrógradas, sino también a los vanguardistas mediocres, que repiten sin comprender las formas y las actitudes del arte contemporáneo, a los escritores que ejercen una crítica retórica, carente de argumentos estéticos o artísticos, y a todos aquellos críticos que, aun comprendiendo los valores de la nueva estética, han asumido posiciones eclécticas o conciliadoras. La labor fuerte y decidida de Marta Traba a favor del arte y de los mejores artistas de la vanguardia en Colombia será un elemento clave en el triunfo definitivo de las nuevas tendencias.

Con el trabajo conjunto de artistas, críticos y galeristas, el arte moderno internacional se impone definitivamente en la capital de Colombia y comienza a ser reconocido en el ámbito internacional. Veamos cómo describe Walter Engel este momento histórico, en su crónica sobre el nacimiento de la pintura moderna en Colombia:

1956 es el año de la consolidación, casi podría decirse de la consagración del moderno arte colombiano en el campo internacional. Ya en años anteriores, artistas colombianos habían conquistado premios y éxitos en certámenes de carácter internacional, y obras suyas figuraban en colecciones y museos del exterior. Pero sólo ahora, el arte colombiano se tiene en cuenta como entidad de valía, digna de ser representada en el conjunto de creaciones contemporáneas (Engel, 1957).

El primer gran éxito colectivo lo obtuvo el grupo de pintores colombianos en la *III Bienal Hispanoamericana de Barcelona*; luego vinieron el gran premio de Alejandro Obregón en la *Primera Bienal del Caribe y el Golfo de México*, la inclusión de Colombia en los premios Guggenheim y la respectiva exposición internacional de las obras. Además de estos éxitos

colectivos, algunos de estos artistas hicieron exposiciones individuales en Roma, Madrid, Washington, Nueva York y México. Por otro lado, el Museo de Arte Moderno de Nueva York adquirió obras de Alejandro Obregón y Eduardo Ramírez Villamizar (Engel, 1957).

Otro hecho que hay que destacar, en el balance artístico de 1956, es la aparición de la revista *Plástica*, primera revista colombiana dedicada enteramente al tema de las artes plásticas; su directora es la pintora Judith Márquez, y aparecen como colaboradores los críticos Walter Engel y Marta Traba. La orientación estética y los objetivos de la revista quedan muy claros cuando leemos este fragmento de su presentación inicial:

No vamos a hablar aquí del arte pictórico con vaguedad, anarquía, sin obedecer al método ni a un plan preconcebido. Lo contemporáneo será el signo predominante de nuestra actividad [...] en lo temporal dedicaremos preferentemente atención al arte de hoy, que mañana dejará de ser “contemporáneo” para llamarse “clásico”; y en lo espacial, pondremos cuidadoso esmero en tratar lo nuestro, lo colombiano, y lo americano, que también es nuestro (Márquez, 1956, 3).

Otro objetivo de la revista *Plástica*, anunciado desde el comienzo, es promover el bienestar social de los artistas y recordar al gobierno nacional su obligación de proteger y apoyar al arte y a los artistas colombianos. En esta dirección, se encuentran en los números de *Plástica*, por ejemplo, protestas porque Colombia, a diferencia de la mayoría de los países latinoamericanos, no ha enviado artistas a la *III Bienal de Sao Paulo* de 1956 y varias notas en las que se insiste en la urgente necesidad que tiene Bogotá de un museo de arte moderno.

El párrafo con que concluye Walter Engel su balance artístico de los años 1934 a 1957 muestra la situación del momento en que escribe:

Al comenzar el año de 1957, vemos bien afianzado dentro y fuera del país el prestigio de la moderna pintura colombiana, y en especial el de los pintores Alejandro Obregón, Enrique Grau, Guillermo Wiedemann, Eduardo Ramírez Villamizar, Judith Márquez, Cecilia Porras y Fernando Botero. En Bogotá ha surgido, además, un nuevo nombre promisorio: Carlos Rojas (Engel, 1957).

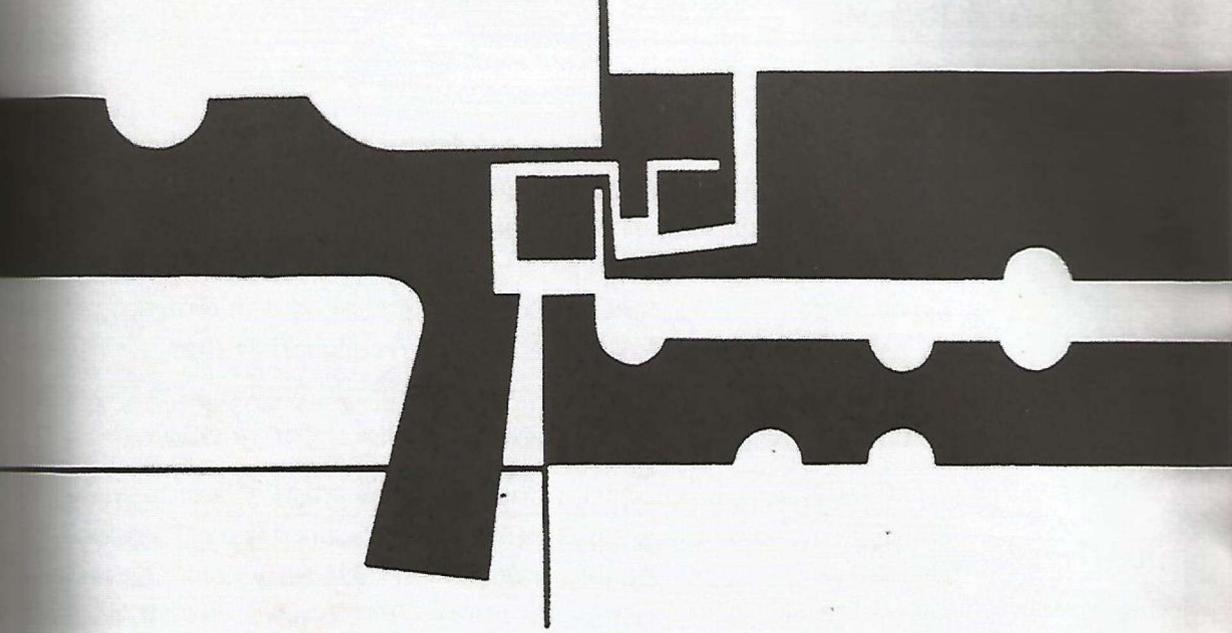
Para fines de la década de 1950, se puede hablar en la capital de Colombia de un sistema artístico, lo cual implica, no solamente un grupo amplio de artistas en plena producción, sino también la existencia de espacios adecuados para la presentación de las obras, la organización periódica de exposiciones, de carácter privado u oficial y, sobre todo,

la presencia de una crítica profesional, de medios de comunicación interesados en las artes plásticas, de un público que responde a ese interés y de galerías de arte que logran comercializar las obras. No obstante, es apenas el comienzo del funcionamiento de ese sistema, que se depurará más en los próximos años.

El panorama de las artes plásticas en Antioquia

Si se compara el contexto de las artes plásticas en Bogotá, a mediados de la década de 1940, con el panorama antioqueño en el mismo campo de la cultura, el contraste es evidente: en el mismo año en que Alejandro Obregón aparece por primera vez en los Salones Nacionales, se lanza desde Medellín el *Manifiesto de los artistas independientes*, un manifiesto que resulta bastante anacrónico pues, aunque defiende la autonomía de la pintura americana respecto a Europa, es, en última instancia, una angustiosa y tardía defensa del muralismo, inspirada en el manifiesto de Siqueiros de 1921, escrita por Pedro Nel Gómez, y firmada por sus alumnas de taller y por algunos de sus amigos, pintores de caballete. Un manifiesto que en este momento no tiene nada de revolucionario, pues no expresa, como en otros casos, las nuevas ideas compartidas por un grupo de jóvenes artistas, sino que más bien pone en evidencia la crisis de una propuesta artística, que a comienzos de la década anterior inició una revolución de la pintura en Colombia.

Las instituciones que ejercían actividades relacionadas con la enseñanza de las artes plásticas, son escasas en esos años cuarenta; el Museo de Zea estuvo cerrado en la primera mitad de la década, hasta 1946, y la Escuela de Pintura, Dibujo y Escultura del Instituto de Bellas Artes, a su vez, se cerró entre 1946 y 1949. El maestro Rafael Sáenz logró subsanar, con su taller, la carencia de la enseñanza oficial en artes plásticas durante esos años, y, luego de reabierto la Escuela oficial, pasó a ser su director entre 1951 y 1953. Los maestros Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez reciben algunos alumnos en sus talleres particulares, y existe además la escuela privada de la pintora Mariela Ochoa. En cuanto a la difusión de los productos artísticos, es preciso recordar la labor de la Sociedad de Amigos del Arte, el Instituto de Cultura Popular, el Club Unión y el Club de Profesionales, entidades que organizaban exposiciones de pintura y escultura; la Sociedad de Amigos del Arte tenía una revista con su mismo nombre y existía también la revista *Gloria*, de Fabricato.



La generación de los años treinta, representada principalmente por dos grupos antagónicos de artistas liderados por Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, con sus respectivos discípulos, sigue plenamente vigente en Antioquia a finales de los años cuarenta. Por un lado, está la propuesta nacionalista y americanista, de carácter social, de la llamada *escuela pedronelista*, que ha alcanzado cierto reconocimiento a nivel nacional; y, por otro lado, la propuesta más neutral, orientada hacia la tradición paisajística colombiana, con fines puramente estéticos y contemplativos, del maestro Eladio Vélez y sus alumnos. No existe en estos años, y no existirá hasta muchos años después, una generación de artistas jóvenes que se atreva, de manera sistemática, a poner en cuestión las ideas estéticas de sus maestros. Hacia uno u otro grupo debían dirigirse los nuevos artistas, pues la única opción diferente, que fue la que escogieron jóvenes como Fernando Botero, Augusto Rendón y Aníbal Gil, era abandonar su tierra.

Pedro Nel Gómez y su discípulo Carlos Correa fueron los triunfadores indiscutibles en el enfrentamiento estético que hemos señalado; algunos reconocimientos en los Salones Nacionales de Artistas y el apoyo de críticos tan importantes a nivel nacional como Juan Friede, Luis Vidales, Clemente Airó, e incluso Walter Engel, contribuyeron en gran medida a este triunfo; todos ellos reconocieron, como también lo han hecho historiadores actuales, el aporte del maestro Pedro Nel Gómez a la primera revolución artística del país, pues sus acuarelas de la década de 1920, y sus pinturas de los años treinta, mostraron una opción totalmente novedosa para la pintura colombiana, opuesta al academicismo decimonónico².

Eduardo
Ramírez Villam-
izar, *Horizontal*
Blanco y Negro,
1959.

2. Historiadores como Walter Engel, Álvaro Medina y Eduardo Serrano han apoyado la tesis de que las exposiciones realizadas en Bogotá, en 1934, por Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Jaramillo, marcan el comienzo de la pintura moderna en Colombia. Confróntese, por ejemplo, el texto citado, Walter Engel, *Crónica de la moderna pintura colombiana*.

Pese a que algunos críticos señalaron, con razón, que en su afán didáctico o doctrinero, el muralista Pedro Nel Gómez dejaba a veces a un lado las cualidades estéticas que habían caracterizado su pintura de caballete, predominó, por lo menos en Antioquia, el apoyo a la obra total del maestro y sus discípulos. Los antioqueños se sintieron orgullosos de haber sido líderes y pioneros en una revolución artística de alcance nacional y no dudaron del carácter perdurable de su triunfo; el arte social americanista llegó a representar e identificar al departamento.

Esta adhesión colectiva a una tendencia artística determinada y el consiguiente rechazo al surgimiento de otras opciones se perciben con toda claridad en un seguimiento de la documentación existente en torno a los Salones Nacionales de pintura de 1949 y 1951, importantes exposiciones que convocan en Medellín a artistas de todo el país, organizadas por la Sociedad de Amigos del Arte y patrocinadas por la empresa textilera Tejicóndor, con el nombre de *Concurso Exposición de Pintura Tejicóndor*. El resultado del concurso de 1949 es plenamente satisfactorio para la élite cultural antioqueña; el maestro Pedro Nel ha ganado el primer premio con su obra *Barequera aérea*, y el segundo premio ha sido otorgado al *Doble retrato* de Ignacio Gómez Jaramillo. Es esta una excelente oportunidad para que las personas interesadas en las artes plásticas manifiesten su opinión sobre el arte que desde hace unos años predomina en la región:

El arte social, el que se ocupa del hombre como ser actuante, va llegando a su definitiva culminación y va a tener un apogeo glorioso. Y es porque marcha con la época y es en tal forma acorde con los sentimientos actuales, que pudiéramos decir que es la personificación más característica de este nuestro atormentado siglo XX, escenario de luchas procelosas (Jiménez, 1959, 2).

Pero también es ésta una oportunidad para poner en evidencia el rechazo que existe en la élite cultural antioqueña hacia las tendencias del arte de vanguardia, que se está empezando a imponer en la capital de la República. El pintor Carlos Correa se convierte en el líder de esa oposición; no desaprovecha ninguna oportunidad para manifestar públicamente su profunda convicción de que la propuesta artística de carácter social, en la que se ubica su trabajo, es el arte moderno por excelencia, y que por lo tanto debe permanecer contra todas las desviaciones “modernistas” que practican los representantes de la vanguardia europea, un arte que no debe aceptarse en Colombia, porque constituye una traición contra el propio país y contra la esencia misma de lo artístico.

Veamos algunos fragmentos de sus ideas estéticas, tomadas de una entrevista que el pintor concedió al periódico *El Siglo*, poco tiempo después del evento artístico mencionado:

La pintura moderna colombiana está dividida en dos grandes grupos: el primero de ellos lo forman los pintores que están empeñados en hacer una obra exclusivamente americana, pues están emparentados espiritual y artísticamente con el conjunto de los pintores mexicanos y son los continuadores de la gran escultura agustiniana, ya que de pintura precolombina no quedan casi huellas. Este grupo quiere interpretar la gigantesca geografía colombiana; la prodigiosa fauna y flora; y el crisol de razas americanas. [...] El otro grupo está integrado por imitadores de la escuela de París; no siente las raíces telúricas y sus integrantes están felices haciendo una pintura decadente e inexpressiva repartida en dos dimensiones, ya que la tercera, que es la dimensión vital, la han perdido (Torregoza, 1949).

Pero la opción artística que recibe desde ese momento los más duros ataques en Antioquia es la abstracción. La oposición de los antioqueños de esa época contra el arte abstracto se puede comprender a partir de las premisas del arte social, que se apoya a su vez en la estética marxista. Si la función primordial del arte es representar las inquietudes, los valores y los problemas de la comunidad a la cual pertenece, y si el artista está obligado a ser partícipe de las luchas sociales y a dar cuenta de ellas por medio de los elementos estéticos que corresponden a su disciplina, es claro que la pintura y la escultura necesitan de la figuración, pues los mensajes que transmiten deben ser claramente reconocibles para toda la comunidad.

Y, aunque la abstracción surgió en el arte europeo como la mejor manera de manifestar plásticamente lo espiritual del ser humano, entre los partidarios del arte social esta forma de expresión se asume como arte sin contenido, un arte de puras formas y, por lo tanto, meramente decorativo, un arte burgués:

El arte no puede ser solamente para la inteligencia. Este arte confuso, enmarañado y absurdo de figuras geométricas y trazos de línea, no puede contener un sentido hondo y hondamente humano. Ese arte caprichoso, hecho no de figuras humanas, sino de rectas y laberintos, es un vértigo, un Babel sin sentido, aunque el artista trate de demostrar inútilmente que allí encerró un pedazo de sí mismo [...] esa pintura no pasa de los ojos ni de nuestra inconformidad ante ella [...]. Prefiero el arte humano: porque al artista se le puede perdonar cualquier pecado, antes que el de haberse salido del hombre (Jiménez, 1959, 2).

La idea de que el arte abstracto ignora al hombre, porque lo aparta de sus verdaderas luchas, de sus verdaderos intereses, lo distrae en mundos falsos y es por lo tanto un arte deshumanizado constituye un argumento recurrente para los enemigos de la abstracción; de ella, se deduce que este tipo de arte es decadente y que además es inmoral, porque, así como lo hacen las drogas, nos distrae en mundos engañosos:

La pintura es lo que ha sido siempre: exaltación del hombre no sólo como centro del cosmos sino como eje de la plástica de todos los tiempos. La pintura abstracta es la anemia del espíritu. Cuando el hombre ha perdido la fe en los valores humanos, cuando su energía está agotada y el escepticismo gobierna, aparecen esas manifestaciones menopáusicas, pre-agónicas, que se llaman abstraccionismo (Torregoza, 1949).

El poeta Luis Vidales captó con lucidez —pero quizás con demasiado optimismo— la contradictoria situación que planteó a la cultura antioqueña el triunfo del arte social:

Algo rudo hay en esta pintura; una cosa dura, sólida, cierta expresión franca que no le permite ni las dubitaciones ni el paso a las formas audaces del arte moderno. Esto es, por supuesto, lo “americano”; es decir, su limitación y a la vez la cualidad que la hace darse en formas primarias de vasto alcance, que la pintura del mundo abandonó hace mucho y cuyo retorno universal puede ser previsible (Vidales, 1949).

Pero el ambiente de euforia que rodeó la exposición de 1949 no se repitió en el Salón de 1951. Para esta exposición, se seleccionaron 84 obras, entre 293 que se presentaron, procedentes de Bogotá, Cali, Medellín, Barranquilla, Cartagena, Manizales, Bucaramanga y Pasto. El seguimiento de la prensa de esos días nos permite constatar que hubo un profundo desacuerdo entre los miembros del jurado calificador y entre algunos de los miembros de ese jurado y los representantes de la élite cultural antioqueña. Una breve nota que aparece en el periódico *El Colombiano*, dos días después de la inauguración de la exposición, dice:

Han comenzado a oírse las críticas sobre la adjudicación de los premios en el certamen pictórico que patrocina una empresa de esta ciudad, pues un conocido intelectual y crítico de arte ha manifestado que la obra merecedora del primer premio es la del pintor que fue catalogado en segundo lugar, y que, por el contrario, no debió siquiera admitirse en el Salón de Artistas Colombianos el cuadro distinguido con el primer puesto en la clasificación de méritos (*El Colombiano*, 1951, 1, 5, Notas Culturales).

El premio que se pone en cuestión aquí, y que parece haber sido otorgado, fue otorgado a la acuarela *Flores*, de Guillermo Wiedemann. En una nota que publica el mismo periódico, al día siguiente aclara que el cuadro a que se ha hecho referencia “[...]” es la acuarela borrosa que el jurado consideró la maravilla pictórica de este siglo” (El Colombiano, 2, 1951, 7, Notas Culturales). En la misma página, aparece una fotografía de *La Bachué* y su pie de imprenta dice: “Óleo de Carlos Correa (Primer Premio)”. El siguiente fragmento de un artículo publicado por Javier Arango Ferrer nos permite vislumbrar un poco mejor las contradicciones estéticas que se plantearon en torno a ese importante evento de 1951:

Tan cierta es la disparidad del juicio que la acuarela de Guillermo Wiedemann largamente discutida por el jurado de los cinco, según lo entiendo, fue premiada por el jurado de los tres. Los asistentes a la inauguración, —artistas, catedráticos, escritores— no hallaron las razones de orden técnico que movieron al jurado para semejante “disparate”. Esta era la palabra empleada por los comentaristas de más autoridad. Las flores del señor Wiedemann no son siquiera las flores negras del bambuco; chorrean color: son nubarrones de anilina movida y regada, más allá de las flores, más acá de un pincel, sin el más allá que poseen las acuarelas de Pedro Nel Gómez y de Jesuita Vallejo, esas sí logradas con lo que llaman limpieza que, en las aguadas en general, se confunde con el dominio de la materia (Arango Ferrer, 1951, 3).

Los comentarios de la prensa, posteriores a la citada exposición, se limitan a reafirmar el valor y la actualidad de la obra de los hoy llamados artistas Bachué. Y, sin mencionar los nombres de quienes pertenecen a otras tendencias, aprovechan la oportunidad para expresar su desaprobación de todos los nuevos “ismos”:

En la Exposición de “Tejicóndor”, hay pintura, seudo-pintura, anti-pintura, y despintura en todos los órdenes y para todos los buenos y malos gustos de nuestro público. Este bazar estético colecciona trabajos de maestros consumados, obras de artesanos incipientes, cuadros de meros albañiles de la pintura, lienzos confusamente emborronados, telas apenas si mancilladas, pastiches, calcomanías y fotografías en el más organizado y armonioso de los desórdenes (Mejía, 1951, 2, 3).

La polarización de criterios estéticos es evidente en todos los comentarios que se refieren a este Salón de 1951. El arte moderno es visto como perversión de los sentidos, una experimentación inaceptable que, en última instancia, atenta contra la moral pública:

¿Quién sería capaz de llevarse algunos de los cuadros premiados a su casa y colocarlos en ella? Yo creo que ninguno que verdaderamente se ponga a solas con su conciencia puede hacerlo, y si así obrare, con toda seguridad tiene pervertidos los sentidos como pasa con los que son carentes de toda moral. El hombre muchas veces cansado de lo natural, de lo sencillo, de lo vívido, busca desviaciones: así, al agua limpia y pura prefiere el vino y el licor, después viene la morfina, la marihuana, el opio (López, 1951, 4).

Las conclusiones tienen siempre un tono de reivindicación de orgullo regional, de la vigencia del arte social americanista que representa al departamento de Antioquia, y de su carácter perdurable, que le permitiría extenderse a todo el país:

Antioquia es, sin lugar a duda, el ámbito regional en donde se está gestando hoy día un estilo pictórico propio, de proyección casi ecuménica. Pedro Nel Gómez o Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos Correa o Rafael Sáenz, lo mismo que el ancho catálogo de nombres de ambos sexos que colaboran activamente en la aparición de un ciclo pictórico nacional que resista la mirada crítica extranjera y sobrepase al tiempo y al espacio efímeros, fundan ahora el epicentro de la nueva pintura colombiana (Mejía, 1951, 1, 3).

La lucha contra el arte de la vanguardia logró unir a los llamados pedronelistas y eladistas, los dos grupos de artistas que en los años treinta y cuarenta representaron posiciones estéticas opuestas e irreconciliables. En los años cincuenta, los antiguos contrincantes forman un bloque común contra todos los artistas y críticos que practican o promueven las últimas vanguardias del arte internacional y especialmente el arte abstracto. Llama la atención, en este sentido, el comentario que el maestro Eladio Vélez hace de la citada exposición de 1951, en el cual reconoce la calidad de la obra que presentó el maestro Pedro Nel, aunque no podían faltar sus apuntes irónicos al respecto:

Los mismos admiradores del arte feo se sorprenden de este fallo. ¿Cómo hubo al fin un jurado capaz de dejar sin premio al pintor Pedro Nel Gómez? La razón es obvia: ya hay quien pinte más feo y en esta lucha por imponer la monstruosidad como belleza, al colega Pedro Nel, si se descuida, lo mandarían a acompañarnos a nosotros en nuestra humilde calidad de “fotógrafos” [...] La labor que quiso hacer Tejcóndor va a resultar a la larga contraproducente si esto continúa por este camino. Se está corrompiendo estéticamente un pueblo haciéndole creer que la belleza es lo contrario de ella (Vélez, 1951).

Los Concursos Exposición de Pintura Tejcóndor —que, con frecuencia, se identifican como los “Salones Nacionales de Tejcóndor”, ante la desaparición del Salón Nacional de Artistas— pusieron en evidencia

que Antioquia no estaba preparada aún para aceptar cambios en sus ideas estéticas, ni para enfrentar un diálogo abierto con los artistas y críticos del resto del país; con la versión de 1951, este evento, que tanto prometía para el desarrollo del arte antioqueño, quedó definitivamente cancelado.

Varias tímidas señales de apertura hacia el arte moderno, por lo menos en lo que tiene que ver con la recepción y la difusión de la información, se pueden detectar en un seguimiento de los eventos culturales y los artículos de prensa y revistas de la primera mitad de los años cincuenta: se pueden mencionar, en primer lugar, las exposiciones de grabados de Picasso en la Alianza Francesa (noviembre de 1951) y en el Museo de Zea (agosto de 1952) y la celebración del centenario del nacimiento de Vincent Van Gogh en abril de 1953, con conferencias, artículos en la prensa y películas sobre la vida y la obra del artista (El Colombiano, 1953, 5, Notas Culturales).

Pero, indudablemente, el evento de mayor trascendencia en el campo que nos ocupa, durante el quinquenio 1950–1955, es la *Exposición de Pintura Catalana*, que se abre en el Museo de Zea en mayo de 1953, y que llegó a Medellín después de una larga itinerancia por varios países de Hispanoamérica. Fue esta una excelente oportunidad de actualización en el campo artístico para los habitantes de la ciudad, pues en la exposición estuvieron representados todos los períodos de la evolución del arte catalán, incluyendo, por supuesto, obras cubistas, expresionistas y surrealistas. La muestra presentaba 100 obras de 25 pintores, entre los cuales se destacaron nombres como Antoni Tàpies, Mallol Suazo, Villa Arrufat; la muestra fue organizada por el pintor catalán Ismael y el periodista José del Castillo, quienes ofrecieron conferencias al público medellinense.

Es preciso recordar también el artículo que Fanny Posada publica en *El Colombiano Literario*, en mayo de 1954³, pues es un destacado intento de vencer la resistencia que existe en el medio hacia el arte abstracto. La autora presenta al artista alemán Hann Trier, que expuso pocos meses antes en



Eduardo Ramírez Villamizar, *Saludo al astronauta*, 1964.

3. Posada, Fanny. ¿Un artista incomprendible? Hann Trier. (1954, mayo 16). *El Colombiano Literario*, *El Colombiano*, 1.

la Galería Buchholz de Bogotá y que recientemente se ha radicado en Medellín, e informa a los lectores sobre su pintura abstraccionista, muy apreciada fuera de nuestro país, según consta en su hoja de vida, pero totalmente subvalorada e incomprendida entre nosotros (Posada, 1954, 1).

Los escasos eventos y las informaciones de los medios escritos relacionadas con el arte de la vanguardia van llegando poco a poco a una minoría de jóvenes antioqueños; no obstante, la resistencia a la apertura estética sigue vigente entre la élite cultural paisa; aunque entre 1951 y 1954 no se vuelven a presentar fuertes enfrentamientos públicos relacionados con el asunto que nos ocupa, los prejuicios contra las nuevas tendencias del arte se dejan sentir en notas marginales, como las que se escriben para reseñar una exposición que el pintor Ignacio Gómez Jaramillo presentó en mayo de 1953, en la Galería de Arte Nacional⁴. La primera de esas “Notas Ligeras”, firmadas por “Flacor”, describe de esta manera al conocido pintor antioqueño:

Todos conocemos la obra de Gómez Jaramillo. Es un pintor que en todo tiempo se ha ajustado a las más estrictas reglas del realismo, especialmente en sus hermosos paisajes y escenas campesinas. No se ha dejado influenciar por el snobismo representado en las escuelas modernistas, con todas sus definiciones (también “istas”) y ha sabido siempre guardar la fidelidad a los colores, las formas y las expresiones, sin dejar al público la tarea de adivinar qué pensó cuando pintaba uno u otro cuadro. El realismo, la naturalidad, han encontrado en Gómez Jaramillo uno de sus más auténticos y claros exponentes (Flacor, 1953, 1, 5).

En una segunda reseña de la exposición del artista, el mismo autor dice que la obra de Gómez Jaramillo ha merecido en Bogotá los más altos elogios de quienes saben de pintura, “[...] especialmente aquellos críticos que no se han dejado llevar por las extravagancias de las nuevas y complicadas escuelas: surrealismo, impresionismo, cubismo y otros tantos ‘ismos’ que no casan con los conceptos clásicos de la pintura”. Estos comentarios, como puede observarse, no hacen mucha justicia a la obra del pintor más moderno que tuvo Colombia en esa generación de los años treinta y cuarenta, pero sí ponen en evidencia la pervivencia de una actitud tradicionalista, que se opone a todas las libertades que se estaban dando los artistas, en cuanto a la representación del mundo real.

La inauguración de la Televisora Nacional, en 1954, constituye un hecho cultural de trascendencia en Antioquia y en todo el país, por cuanto este moderno medio de comunicación permite transmitir a un

público amplio, en su propia casa, conocimientos actualizados sobre los desarrollos culturales de la capital colombiana y del mundo en general. Las conferencias sobre arte moderno dictadas por la crítica argentina María Traba, en 1955, seducen al público televidente y aportan a todos los interesados en el tema una completa información sobre las ideas estéticas más contemporáneas y sobre los artistas y las obras más reconocidas del arte moderno internacional. La televisión se convierte en el mejor aliado de quienes luchan contra el tradicional aislamiento de la cultura antioqueña y promueven su integración con el resto del país y del mundo.

Pese a que los principales representantes de la resistencia pedronelista mantienen su posición frente a las nuevas tendencias del arte internacional, a partir de 1955 el cambio de paradigma estético comienza a verse como algo ineludible, con el surgimiento de otros actores que logran romper el estado de inercia en que se encontraba el campo de las artes plásticas en Antioquia. La prensa local comienza a abrir más espacio a las noticias y reflexiones que tienen que ver con la estética contemporánea, jóvenes aficionados al arte moderno se unen para dar a conocer sus obras e invitan a exponer en Medellín a reconocidos artistas nacionales y extranjeros que representan esas nuevas modalidades de la plástica, rechazadas hasta entonces en la región. La exposición de la pintora manizalita Judith Márquez en el Museo de Antioquia (1956) es particularmente importante, porque plantea el tema del arte abstracto y, en torno a ella, se genera una polémica de resonancia inusitada en esos años.

El odontólogo y artista Leonel Estrada tiene un papel destacado en esta lucha por la aceptación del modernismo internacional en Antioquia, por su labor de gestión y por la difusión que hace de sus ideas a través de los medios escritos. Otros intelectuales, como Eddy Torres, Aristides Meneghetti, Pablo Restrepo Peláez, Jesús Alberto Misas, Javier Arango Ferrer y Gonzalo Arango, entre otros, contribuyen también con sus escritos a la transformación de la visión estética de los antioqueños, que será irreversible a partir de la década de 1970.

BIBLIOGRAFÍA

Arango Ferrer, Javier. (1951, Mayo 5). En torno a Petrone y a Tejcóndor. *El Colombiano*, 3.

Engel, Walter. (1944). El V Salón de Artistas Colombianos. *Revista de las Indias*, 72.

———. (1945, Octubre 28). El VI Salón de Artistas Colombianos. *El Tiempo*.

———. (1957). Crónica de la moderna pintura colombiana (1934–1957). *Plástica*, 7.

Flacor 1. (1953, Febrero 16). Notas ligeras. *El Colombiano*, 5.

Flacor 2. (1953, Marzo 12). Notas ligeras. *El Colombiano*, 5.

Guillén Martínez, Fernando. (1990). El VI Salón Anual de Artistas Colombianos. Sábado. Bogotá. (20 oct. 1945). En *50 años Salón Nacional de Artistas*, 43–45. Bogotá: Colcultura.

Jaramillo, Carmen María. (2004). Una mirada a los orígenes del campo de la crítica de arte en Colombia. *Artes, la Revista*, 7, 21–23.

Jiménez, Carlos. (1949, Mayo 8). Sobre la poesía y sobre el arte. *El Colombiano, Suplemento Dominical*, 2.

L. R. J. (1990). El VI Salón de Artistas Colombianos. 1945. *Revista Javeriana* 120: Bogotá. En *50 años Salón Nacional de Artistas*, 47–48. Bogotá: Colcultura.

Marín Vieco, Jorge. (1955, Julio 24). Tres años de existencia de la Galería de Arte Nacional. *El Colombiano Literario*, 2.

Mejía, José. (1951, Mayo 7). ¿Amargura centralista? *El Colombiano*, 3.

———. (1951, Mayo 12). Pintura Fresca. *El Colombiano*. Medellín, 3.

Notas Culturales 1. (1951, Mayo 4). *El Colombiano*, 5.

Notas Culturales 2. (1951, Mayo 4) *El Colombiano*, 7.

Posada, Fanny. (1954, Mayo 16). ¿Un artista incomprendido? *Hann*
Crítica. El Colombiano Literario, 1.

Rubiano Caballero, Germán. (1978). El primer arte abstracto en Colombia,
1935. En *Historia del Arte Colombiano*, Vol. 10. Bogotá: Salvat.

Torregozza, Enrike. (1949, Septiembre 4). Carlos Correa, su pintura y su
pensamiento sobre la plástica en Colombia. *El Siglo*.

Traba, Marta. (1984). *Marta Traba*. Bogotá: Museo de Arte Moderno-
Planeta.

Vélez, Eladio. (1951, Mayo 11). Puntos de vista. El Salón Tejicóndor. *El*
Colombiano, 4.

Villalobos, Luis. (1946, Noviembre 10). Notas sobre el Salón de Artistas
Colombianos. *El tiempo*.

———. (1949). Pintura, Carlos Correa. *Revista Crítica*.